



**UNIVERZITA MATEJA BELA V BANSKEJ BYSTRICI
FAKULTA HUMANITNÝCH VIED**

Acta Facultatis Humanisticae Universitatis Matthiae Belii Neosoliensis

Humanitné vedy – literárna veda

**Zborník vedeckých štúdií
učiteľov a doktorandov
Fakulty humanitných vied
Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici**

Banská Bystrica
2011

Vedecký redaktor

Doc. PhDr. Kristína Krnová, CSc.

Zostavovatelia

Doc. PhDr. Eva Homolová, PhD.

PhDr. Zoran Ardamica, PhD.

Mgr. Katarína Dlhošová

Mgr. Jana Miškovská, PhD.

Mgr. Anna Gálisová, PhD.

PaedDr. Janka Pálková

Mgr. Katarína Trepáčová

Recenzenti

Prof. Genovaitė Kačiuškienė, DrSc.

Prof. PaedDr. Vladimír Patráš, CSc.

Doc.PaedDr. Martin Golema, PhD.

Doc. PhDr. Eva Homolová, PhD.

Doc. PaedDr. Ľubomír Kováčik, PhD.

Doc. PhDr. Kristína Krnová, CSc.

Doc. PhDr. Ivica Lenčová, PhD.

Doc. PhDr. Ľudmila Mešková, PhD.

PhDr. Zoran Ardamica, PhD.

PaedDr. Helena Bálintová, PhD.

Doc. PhDr. Marta Kováčová, PhD.

PaedDr. Zuzana Bariaková, PhD.

Mgr. Martina Kubealaková, PhD.

Mgr. Vladimír Biloveský, PhD.

Mgr. Eva Reichwalderová, PhD.

PhDr. Alena Vallová, PhD.

Technická redaktorka,**grafický návrh obálky**

PhDr. Ingrid Balážová

Za odbornú a jazykovú stránku príspevkov zodpovedajú autori.

ISBN 978-80-557-0232-2

EAN 9788055702322

Zoznam autorov:

PaedDr. Helena Bálintová, PhD.

PhDr. Andrea Goótssová

Mgr. Agnesa Hriczová

Mgr. Veronika Inglotová

Mgr. Zuzana Ištvánfyová, PhD.

Mgr. Henrich Jakubík, PhD.

PaedDr. Jana Javorčíková, PhD.

Mgr. Edita Jurčáková, PhD.

Mgr. Petra Kelčíková

Mgr. Paulína Kováčová

PhDr. Martin Kubuš

Mgr. Martin Lizoň, PhD.

Mgr. Dana Mačudová

Mgr. Eva Mesárová, PhD.

PaedDr. Janka Pálková

PhDr. Ľubica Pliešovská, PhD.

Mgr. François Schmitt

Mgr. Eva Urbanová

Mgr. Tatiana Vinarčíková, PhD.

OBSAH

Predhovor	7
LITERÁRNA VEDA	
Poézia v lingvo-literárnych aktivitách ako metodologický nástroj budovania funkčnej gramotnosti PaedDr. Jana Javorčíková, PhD.	11
Vilikovský na ceste Mgr. Zuzana Ištvánfyová, PhD.	21
Predchodcovia bratov Grimmovcov Mgr. Edita Jurčáková, PhD.	29
Szíves könyvecske: egy mű a műfajok kereszttüzében Mgr. Agnesa Hriczová	41
Introdukcia fantastiky do literárneho systému 18. a 19. storočia a modifikácia existujúcich kultúrnych modelov Mgr. Eva Mesárová, PhD.	49
Cez Slzy a vzdychy... k percepcii Turkov PhDr. Andrea Goótssová	58
Ukijo-e kolíska mangy Mgr. Veronika Inglová	66
Podoby samoty a osamelosti v slovenskej realistickej próze Mgr. Henrich Jakubík, PhD.	74
Niekoľko poznámok k poetike Jozefa Podhradského Mgr. Petra Kelčíková	82
Tvorba Čingiza Ajtmatova v zrkadle slovenskej literárnej kritiky Mgr. Paulína Kováčová	90
Motív cesty v legende Život Márie Egypťskej Mgr. Dana Mačudová	101
Nespol'ahlivosť ako jeden z prejavov subjektivizácie v naračnom pláne novely Františka Švatnera <i>Zhanobená krv</i> Mgr. Eva Urbanová	107
Novela Pieseň o studničnej vode od Stanislava Rakúsa v kontexte slovenskej baladicky tvarovanej modernej prózy Mgr. Tatiana Vinarčíková, PhD.	112

KULTUROLÓGIA

Propagácia regiónu na príklade kultúrneho dedičstva

PaedDr. Helena Bálintová, PhD. 123

Tajomná krása dreveného kostolíka v Hervartove v kontexte slovenskej kultúrnej identity

PaedDr. Janka Pálková 130

La comparaison interculturelle : fondements et implications

Mgr. François Schmitt 146

«Уроки Армении» Andreja Bitova ako cesta k vlastnej kultúre

Mgr. Martin Lizoň, PhD 153

PREKLADATEĽSTVO

Woody Allen – *Moje ospravedlnenie* – kritika prekladu

PhDr. Martin Kubuš 167

Počiatky recepcie americkej detektívky v slovenskom literárnom priestore

PhDr. Ľubica Pliešovská, PhD. 173

PREDHOVOR

Prípravou druhého ročníka publikačného radu *Acta Facultatis humanisticae Universitatis Matthiae Belii Neosoliensis* dospela edičná činnosť fakulty k malému jubileu: Po troch úspešných vydaniach zborníka *Mladá veda* (2007, 2008, 2009) ide v tomto roku o piatu verziu zámeru ponúkať pre mladých učiteľov a doktorandov publikačný priestor, ktorý by im mal poslúžiť ako štartovacia čiara na odvážnejšie prezentácie výstupov výskumu s celoštátnou (nadnárodnou) platnosťou.

Aké zmeny zaznamenávame v štvorzväzkovej tlači v porovnaní s minulým rokom (resp. s celým predchádzajúcim štvorročným obdobím)?

Ide predovšetkým o dosiahnutie súladu medzi koncepciou publikácie a jej obsahovým naplnením, teda o skutočnosť, že sa podarilo redukovať pretrvávajúcu kvalifikačnú heterogénnosť prispievateľov spôsobom, ktorý korešponduje s pôvodným názvom *Mladá veda*. Toto zdôrazňujem aj napriek tomu, že dôsledkom spomenutej redukcie je nižší počet uverejnených štúdií. Ak však máme na zreteli záujem predstavovať takýmto spôsobom časť vedeckej produkcie pracovníkov s konkrétnym kvalifikačným stupňom, potom možno tohoročný titul považovať za jeho objektívne zrkadlo odrážajúce navyše aj odborovú odlišnosť v rámci troch oblastí výskumu, ktoré sa na fakulte realizujú.

To, čo podobne ako po iné roky aj teraz problematizovalo zostavenie dvoch zväzkov venovaných humanitným vedám (jazykoveda, literárna veda), je nie celkom organická integrácia menejpočetných translatologických a kulturologických príspevkov do ich obsahu. Možno, že tento nedostatok (alebo prípustný prejav prestupovania hraníc odborov) vyrieši – obligátne povedané – budúcnosť. Bola by som rada, keby táto edícia aj v budúcom kalendárnom potvrdila svoju opodstatnenosť a zakorenila sa ešte hlbšie a pevnejšie do edičnej tradície FHV UMB.

Kristína Krnová

LITERÁRNA VEDA

Poézia v lingvo-literárnych aktivitách ako metodologický nástroj budovania funkčnej gramotnosti

PaedDr. Jana Javorčíková, PhD.

Katedra anglistiky a amerikanistiky s oddelením prekladateľstva a tlmočníctva

V súčasnosti sa v krajinách EÚ ako aj na celom svete často skloňuje slovo informačná, resp. vedomostná spoločnosť, v ktorej je „primárny dôraz kladený na vytváranie, distribúciu, difúziu, využívanie, integráciu informácií či manipulovanie s nimi“ [1]. Základnou podmienkou fungovania takejto spoločnosti je funkčná gramotnosť jej členov, čiže „...používanie písania a čítania v životných situáciách, [...] „...zručnosť pracovať s písaným textom na dosiahnutie životných potrieb človeka“ (Gavora, s. 176). Dlhodobý aj súčasný stav funkčnej gramotnosti na Slovensku však vykazuje alarmujúce tendencie. Výsledky komplexných medzinárodných výskumov PIRLS (Progress in Reading Literacy Study) z roku 2000 a 2006, vyhodnocujúce čitateľskú a funkčnú gramotnosť žiakov štvrtých tried v 46 krajinách upozorňujú na nízku schopnosť funkčnej gramotnosti na Slovensku v oblastiach čítania s porozumením, konfrontácie textu s inými informáciami, orientácie v texte a selekcie informácií či v oblasti integrovanej práce s viacerými textovými zdrojmi. V kontrolnom výskume z r. 2006 síce bolo dosiahnuté mierne zlepšenie¹, no slovenskí žiaci stále získali len priemerné a mierne nadpriemerné výsledky (Mullis, Martin, Kennedy, Foy, 2007). K najproblematickejším úlohám patrila práca s literárnymi textami, ktorá si vyžadovala nielen porozumenie textu, ale aj kreatívne a kritické myslenie, a interpretáciu explicitných a implicitných informácií (Pupala, Zápotočná, 2007). Preto niektorí odborníci upozorňujú v tejto súvislosti na prichádzajúci „vek krízy čítania“ (Gavora, Morávková, s. 85).

Zahraniční aj slovenskí odborníci (Zápotočná, 2001; Mullis, Martin, Kennedy, Foy, 2007; Ďurič, Bratská, 1997) už analyzovali fenomén funkčnej (ne)gramotnosti

¹ Výsledky merania PIRLS z roku 2010 ešte nie sú vyhodnotené, a preto nie je možné zatiaľ overiť, či sa podarilo udržať mierne vzrastajúcu tendenciu úrovne čítania slovenských žiakov.

a možné príčiny skúmali z viacerých aspektov. Súhrn ich výskumu poukazuje na ekonomické príčiny a sociálne príčiny (napr. absentujúci vplyv sociálneho prostredia, absenciu „čitateľských vzorov“); psychosociálne príčiny (napr. vrodené obmedzené dispozície pre prácu s textom²) a celkové zníženie kvality práce s textom a nahradení tradičných knižných textov menej kvalitnými médiami (napríklad textovými sms-správami). V SR k týmto príčinám možno pridať aj zúženie nácviku čitateľskej gramotnosti v ZŠ na jediný predmet – Slovenský jazyk a literatúru, a na minimalizáciu práce s textom. Pozornosť pri nácviku čítania na prvom stupni ZŠ školy sa venuje hlavne technickej stránke čítania, napr. nácviku správneho dýchania, výraznému čítaniu kratších úryvkov literatúry a dramatizácii (Zápotočná, 2001), pričom aktívna práca s významom textu zaujíma druhotné postavenie. Pri vyučovaní anglického jazyka môže byť možným dôvodom pasívneho prístupu k textu aj stále silný vplyv tradičnej gramaticko-prekladovej metódy, ktorá kladie nadmerný dôraz na syntetické informácie a memorovanie na úkor funkčného prístupu k textu. Tento neprijaznivý stav možno chápať aj ako volanie po inovácii práce s textom na hodine. Jednu z nesmierne prínosných, no často podhodnocovaných možností pri získavaní a precvičovaní funkčnej gramotnosti v cudzom jazyku predstavuje práve čítanie beletristických textov, drámy a poézie, vedúce k čítaniu pre literárny zážitok, pretože pre žiakov, respektíve začiatocníkov prináša viacero výhod. K zvyčajne uvádzaným lingvistickým kompetenciám, zlepšovaným prácou s literatúrou patria lexikálne kompetencie (rozvíjanie slovnej zásoby, precvičovanie ortografie); gramatické kompetencie (precvičovanie gramatických javov; fonetické a ortoepické kompetencie); kognitívne a komunikatívne kompetencie (vyjadrenia sa v cudzom jazyku); zlepšenie pochopenia metaforickosti jazyka (schopnosť pochopiť vtip, narážku, iróniu a pod.) a schopnosť vytvoriť vlastné básnické figúry. K ďalším sociálnym a kultúrnym výhodám používania literárnych textov zaraďujeme aj nadobudnutie kulturologických kompetencií (získanie informácií o cieľovej krajine); zlepšenie schopnosti fungovania v inej kultúre a zlepšenie všeobecného prehľadu učiaceho sa. Pri zlepšovaní čitateľskej a funkčnej gramotnosti poskytuje literatúra aj ďalšie výhody: stretávanie sa s rôznymi

² „Ťažkosti s čítaním sa pohybujú v bežnej škole medzi 5 – 15% a výrazne častejšie sú v osobitnej škole. 1 – 10% tvorí špecifická porucha čítania pri normálnej úrovni intelektových schopností nazvaná dyslexia, ktorá sa častejšie vyskytuje u chlapcov ako u dievčat (v pomere 7:3). [...]“ (Ďurič, Bratská, 1997, s. 239).

štylistickými úrovňami textu, žánrami jazykovými novinkami (neologizmami, výpožičkami, aktuálnymi rečovými zvratmi) a zlepšenie vzťahu k literatúre.

Všetky uvedené efekty sa realizujú aj v často opomínanom, hoci čitateľsky prítiažlivom a kvantitatívne nenáročnom žánri poézie, ktorú možno účinne využiť na hodine cudzieho jazyka nielen ako médium pre tréning lingvistických disciplín, ale aj pre nácvik techník a metód vedúcich k zlepšeniu funkčnej gramotnosti. V nasledujúcej časti sa preto zameriame na analýzu súboru učebníc anglického jazyka³, na excerpciu ich lingvistických aktivít využívajúcich poéziu a na špecifikovanie ich prínosu z hľadiska rozvoja čitateľskej a funkčnej gramotnosti.

Poézia a jej možnosti pri zlepšovaní práce s literárnym a neliterárnym textom

Kvantitatívne aj obsahovo poézia predstavuje odlišný žáner ako próza a dráma. Je zvyčajne kratšia, ľubozvučná, často rýmovaná a vytvárajúca harmóniu. Pri vyučovaní anglického jazyka nemusí ísť len o básne, tradičné formou, prozodikou a tematikou, ale aj o nerýmovanú či na Slovensku netradičnú poéziu, napr. limeriky, haiku, kaligramy a akrostiky, texty piesní, rečňovanky, riekanky, hádanky, príslovia a porekadlá; zaklínadlá; jazykolamy; koledy; uspávanky a vypočítanky či aditívne vypočítanky, resp. piesne (Bobulová, et. al., s. 28-37).

K atraktivite týchto foriem poézie prispieva, že ich zvuková stránka je často doplnená pohybovou aktivitou, rôznymi pohybmi rúk či tancom. Z hľadiska vyučovania cudzieho jazyka má poézia aj ďalšie kvantitatívne a kvalitatívne výhody. Predstavuje rozsahovo veľmi vhodný žáner, čítanie básní zlepšuje lexikologické a gramatické schopnosti žiakov a rytmus básne cvičí plynulosť reči a výslovnosť. Ako upozorňuje Homolová, je pre žiakov prítiažlivá aj napriek tomu, že nemusia rozumieť všetkým použitým slovám (Homolová, s. 234) a pri memorovaní komplexne zlepšuje takmer všetky jazykové zručnosti.

³ Ako podklad pre výskum slúži výber aktuálne používaných učebníc na ZŠ: série učebníc *Project English* (z dôvodov prehľadnosti textu budeme v ďalšej časti práce v referenciách k týmto učebniciam používať namiesto normatívneho bibliografického zápisu skrátený zápis formou: Názov učebnice a jej poradové číslo; strana citovaného záznamu) a *New Project 1-5*. Pre poskytnutie kontinuálneho pohľadu na texty v učebniciach anglického jazyka, s ktorými sa žiaci môžu stretnúť od pregramotného štádia až po vyspelú úroveň práce s textom v deviatej triede sme pozornosť venovali aj aktivitám v učebniciach pre začiatočníkov (*Zap! A, B; Zabadoo*) a v učebniciach *Chatterbox, Chit-Chat* a *Cookie and friends*. Analýzu sme rozšírili aj o učebnicu *Go! 1*, ktorá sa využíva v 9. ročníku ako forma opakovania učiva a *Hotline*.

Sledovaný súbor učebníc venuje poézii v porovnaní s prozaickými a dramatickými aktivitami kolísavú pozornosť, zvyčajne sústredenú na texty pre nižšie ročníky. Textovou analýzou učebníc sa podarilo zistiť nasledujúce aktivity, súvisiace s čítaním poézie: moderné riekanky, zhudobnené riekanky, napr. *Head and shoulders* (Project 1, s. 6); ľudové riekanky, napr. *Ring-a-ring o'roses* (Hotline Elementary, s. 59); ľudové piesne, napr. *Auld Lang Syne* (Project 2, s. 17); *Jamaica Farewell* (Hotline Elementary, s. 113); moderné populárne piesne, napr. *Blue Suede Shoes* (Hotline Elementary, s. 28); detské piesne, napr. *Monday is a grey day* (Go!, s. 58); rap, napr. *A knife, a fork, a bottle and a cork* (Go!, s. 68); jazykolamy, rýmované jazykolamy, napr. *Hannah's house is on a hill* (New Project 1, s. 51); limeriky (Hotline Starter, s. 33); rýmované vtipy, prekáračky (Project 2, s. 23); básne, napr. *The End* (New Project 2, s. 71).

Riekanky majú obrovský potenciál pre jazykové vzdelávanie a na túto tému existuje veľké množstvo odborných publikácií. Učebnice zvyčajne využívajú umelo vytvorené riekanky, precvičujúce konkrétny jazykový jav alebo štruktúru. Charakter veršika či riekanky má aj text jednoduchej piesne, precvičujúcej poradie dní v týždni:

Monday is a grey day,
Tuesday is a bore,
Wednesday is OK,
But I like Thursday more.
Friday's near the holiday
And Saturday is great,
Sunday is my favourite day,
But Sunday night I hate,
Because... Monday is a grey day... (Go! s. 58).

Okrem dní v týždni sa touto zhudobnenou riekankou precvičuje aj vyjadrenie preferencií (I like...) a negatívneho vzťahu (I hate...). Je možné využiť aj bohatú pôvodnú anglicky písanú ľudovú tvorbu, niektorí odborníci však varujú pred jej náročnosťou, využívaním archaizmov a nevyhnutnosťou jej prekladu a explikácie (Příbylová, 2003). V súbore učebníc sa však podarilo zistiť aj niekoľko pôvodných riekaniek, napr. známu zľudovenú riekanku: *Ring-a-ring o'roses, a pocket full of posies, Atishoo! Atishoo! We all fall down*. Zvukomalebnosť, opakujúca sa slovná zásoba a rytmika zabezpečí, že žiaci si ju opakovaním ľahko zapamätajú, čím si bez

väčšieho úsilia osvoja slovnú zásobu a štruktúry (napr. kvantifikátor „a pocket full of...“). Zvláštnou formou pôvodnej anglickej poézie starej niekoľko storočí sú tzv. limeriky. Formálne sa skladajú z piatich riadkov, zvyčajne začínajúcich variantom vety „There once was a...“, humorne opisujúce vlastnosti alebo zamestnanie nejakej osoby.

There once was a writer called Wright
Who never could write his name right.
He'd often write Rite
and even write Wryte
But he never could write Wright all right. *Hotline Starter* (s. 33).

Pomocou tohto humorného limeriku sa žiaci zoznamujú s anglickými homonymami (Wright, right, Rite, Wryte) aj s vetnými štruktúrami (There once was...; who never could). Podobnú funkciu ako limeriky majú aj niektoré moderné riekanky, resp. rýmované vtipy, využívajúce repetície a gramatické paralelizmy:

That's the way to the ZOO,
That's the way to the ZOO.
The monkey house is nearly full,
But there's room enough for you (*Project 2*, s. 23).

Ich primárnym cieľom je vyvolať pobavenie, ktoré zintenzívňuje ich rýmovaná forma. Moderné a ľudové texty piesní vzhľadom na ich poetickosť a rýmy možno tiež zaradiť k aktivitám s poetickým potenciálom. Ide napríklad o pieseň *Jamaica Farewell* alebo o pieseň E. Presleyho *Blue Suede Shoes* (*Hotline Elementary*, s. 28 a 113). Využitietýchto piesní ponúka viaceré možnosti. Žiaci sa okrem novej slovnej zásoby stretávajú s hovorovou podobou jazyka (napr. frázovými slovami – lay off). Z hľadiska poetickej stránky textu identifikujú rýmy (napr. show – go; face – place; do – shoes), aliteráciu (suede shoes), hyperbolu (do anything you want to do) a v rovine porozumenia textu sa učia chápať iróniu a humor piesne. Keďže je text sprevádzaný aj sprievodnými aktivitami, zameranými na život a tvorbu E. Presleyho, žiaci sa zoznamujú aj zemepisnými informáciami a kulturologickými údajmi (napr. spoznávajú, Memphis, Mississippi, Gracelands alebo Sun Records recording studio). Rap predstavuje špecifický hudobný štýl americkej diskriminovanej menšiny, atraktívny pre dospievajúcich žiakov formou aj obsahom. Učebnica *Go! 1* využíva paródiu aktuálnejšieho hudobného žánru – rapu –, pričom text piesne je druhoradý

a do popredia sa dostáva špecifická rytmika tohto žánru (*Go! 1*, s. 38). Rapový rytmus a krátkosť veršov sa veľmi dobre zhodnocuje memorovaní novej slovnej zásoby a niektorých štruktúr aj v nasledujúcom texte (*Go! 1*, s. 68):

A knife, a fork, a bottle and a cork,
That's the way to see New York.
Yeah, yeah! Ah ha!
Stop and shop,
This is New York.
Find a cop,
This is New York.
Eat and talk,
This is New York.
Watch when you walk,
This is New York.
A knife, a fork, a bottle and a cork,
That's the way to see New York.

Okrem lexikologickej a lingvistickej hodnoty má tento zdanlivo jednoduchý text aj kulturologickú hodnotu, pretože približuje niektoré maximy „hlavného mesta sveta“, New Yorku.

Poézia v pravom zmysle slova, čiže báseň s primárnym estetickým, nie didaktickým účinkom sa v sledovanom súbore učebníc vyskytuje ojedinele a aj umelecká zložka vybraných básní je podriadená ich didaktickej hodnote. Ako príklad uvádzame komickú báseň *The End (Project 2*, s. 71), ktorá naratívne opisuje dialóg básnika s jeho publikom, ktoré jeho poéziou nie je nadšené a teší sa, že báseň čoskoro skončí. Ironický, humorný tón básne oslovuje mladých čitateľov a apeluje na ich negatívne emócie voči poézii. Hlavným prínosom takéhoto typu poézie je predovšetkým ich aktivizačný potenciál pre čítanie básní a demýtizovanie tradičného postavenia poézie ako vážnej a patetickej.

Pri uvažovaní o prínose poetických aktivít pre zlepšovanie funkčnej a čitateľskej gramotnosti je potrebné vziať do úvahy skutočnosť, že pozitívne účinky literárnych zložiek sa často prekrývajú a mnohé z účinkov prózy a drámy, napríklad zlepšenie kognitívnych schopností a práce s textom sú podobné aj pre žáner poézie. Čítanie poézie a participovanie v aktivitách, ktoré ju využívajú má však za následok aj niektoré ďalšie javy, ktoré vyplývajú z jedinečnej povahy tohto žánru.

Z excerpovaných príkladov poetických aktivít môžeme z hľadiska kultivovania čitateľskej gramotnosti sledovať nasledujúce vplyvy na žiaka:

- obohatenie základnej aj pokročilej slovnej zásoby, nácvik štruktúr, ktorý vedie ku kompetentnejšiemu používaniu jazyka;
- stretnutie sa s rôznymi štýlmi a úrovňami jazyka (napr. v piesni *Blue Suede Shoes* zastúpenými hovorovými formami, využívajúcimi frázové slovesá), ktoré vedie k rozlišovaniu stylistických rovín;
- získanie informácií o interných a externých štrukturálnych vzťahoch medzi slovami (napr. v básňach a piesňach, využívajúcich kumulatívny princíp), ktoré vedie k schopnosti nahradiť chýbajúce slovo generickým výrazom a zabráňuje kolapsu komunikácie;
- získanie nástrojov na vytvorenie pamäťovej mapy slov s paradigmatickými vzájomnými vzťahmi (napr. Monday, Tuesday, Wednesday...; knife, fork, bottle, cork...), ktoré vedie k rozširovaniu slovnej zásoby;
- získanie informácií o lexikálnej rozdielnosti britskej a americkej angličtiny, napr. slov cop – policemen v básni *A knife, a fork, a bottle and a cork*;
- získanie historických a kulturologických informácií, rozširujúcich všeobecný prehľad, napr. informácií o morovej nákeze v Anglicku v r. 1666 z riekanky *Ring-a-ring o' roses*;
- stretnutie s básnickými figúrami, rýmami a jedinečnou rytmikou básní, ktoré vedie k schopnosti vnímať bohatosť jazyka aj v každodennej konverzácii či textoch;
- tréovanie schopnosti vlastnej literárnej predstavivosti, napr. odhad, kto môže byť „rozprávačom“ v piesni *Blue Suede Shoes* (napr. chudobný študent, zaniatený tanečník, pedantný obuvník), v básni *A knife, a fork, a bottle and a cork* (napr. turista, gurmán, hladný bezdomovec) či v piesni *Monday is a grey day* (lenivý študent, učiteľ a podobne).

Z hľadiska funkčnej a čitateľskej gramotnosti sú poetické texty využiteľné na predovšetkým na stimuláciu schopnosti pracovať s kódovaným jazykom poézie a schopnosti rozumieť nevšednému použitiu „obyčajných“ slov. Táto schopnosť je univerzálne využiteľná pri čítaní akýchkoľvek textov, využívajúcich narážky,

dvojzmysel, iróniu, slovnú hračku a podobne, teda napríklad aj pri čítaní odborných textov.

Hoci poézia nepredstavuje druh textu, s ktorým sa stretávame v bežných situáciách, práve vďaka svojej intelektuálnej a emocionálnej náročnosti dokáže efektívne trénovať čitateľskú a prostredníctvom nej aj funkčnú gramotnosť v cudzom jazyku. Preto by nemala byť zaradovaná na hodinách anglického jazyka len ako „doplnková“, aktivita, ale v zmysle myšlienky celostnej pedagogiky (Lenčová, s. 7), zdôrazňujúcej vlastný vklad učiaceho sa do procesu a obsahu učenia sa by mala by tvoriť integrálnu súčasť práce s textom a jeho významom. Pozornosť venovaná poézii by tiež mala predstavovať jeden z dôležitých faktorov pri výbere učebnice a pri plánovaní vyučovacej hodiny. Relatívna náročnosť poetického textu by rovnako nemala odrádzať od jeho využitia, ale pôsobiť ako efektívny metodologický nástroj, ktorý komplexne zlepšuje viaceré formy gramotnosti a prostredníctvom nich vedie k budovaniu stabilného a celoživotného vzťahu žiakov k poetickému, respektíve literárnemu textu a k pravidelnému návyku čítať krásnu literatúru. Aj preto poézia na hodine predstavuje pre učiteľov zdroj nesmiernych možností pre prácu s textom.

Summary

The study analyses the perspectives of poetry (as offered by presently used coursebooks at primary schools in Slovakia) as a tool enhancing reading and functional literacy and stimulating their reading habits and competencies. The study provides a list of activities that improve students' abilities to read a literary text and leads to more effective foreign language acquisition through poetry.

Zoznam bibliografických odkazov

- [1] Informačná spoločnosť. In *Wikipedia*. [online]. [cit. 2010-01-20], s. 1. Dostupné na:
http://sk.wikipedia.org/wiki/Kateg%C3%B3ria:Informa%C4%8Dn%C3%A1_spolo%C4%8Dnos%C5%A5

1. BOBULOVÁ, I., POKRIVČÁKOVÁ, S., PRELOŽNÍKOVÁ, E., PŘIBYLOVÁ, I. 2003. *Children's and Juvenile Literature (Written in English)*. Nitra : PF UKF, 2003. 192s. ISBN 80-8050-628-0
2. ĎURIČ, L., BRATSKÁ, M. 1997. *Pedagogická psychológia – terminologický a výkladový slovník*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1997. 463s. ISBN 80-08-02498-4
3. GAVORA, P., MORÁVKOVÁ, Z. 2001/02. Funkčná gramotnosť žiakov 3. a 4. ročníka ZŠ v modelových situáciách. In *Slovenský jazyk a literatúra v škole*. roč. 48, 2001/02, č. 3-4. s. 84-90. [online]. [cit. 2010-06-24]. Dostupné na internete: <http://www.fedu.uniba.sk/uploads/media/Funkcna_gramotnost_v_modelovych_situaciach.pdf>
4. GAVORA, P. 2002. Gramotnosť: vývin modelov, reflexia praxe a výskumu. In *Pedagogika.SK*. 2002. roč. 52, č. 2, s. 171-181, ISSN 1338 0982.
5. HOMOLOVÁ, E. 2010. Motivating Young Learners in Acquiring English Through Songs, Poems, Drama and Stories. In *Theories in Practice*. Zlín : Tomas Bata University, 2010. s. 233-238. ISBN 978-80-7318-823-8
6. LENČOVÁ, I. 2010. *Celostná pedagogika vo výučbe cudzích jazykov*. Banská Bystrica : UMB FHV, 2010. s. 124. ISBN 978-80-557-0054-0
7. MULLIS, I. V. S., MARTIN, M. O., KENNEDY, A. M., FOY, P. 2007. *PIRLS 2006 International Report*. Boston : International Study Center, 2007. [online]. [cit. 2010-06-12]. Dostupné na internete: <http://timss.bc.edu/PDF/P06_IR_Ch2.pdf>
8. PUPALA, B., ZÁPOTOČNÁ, O. 2007. Čítanie sa učí ako spartakiáda. In *týždeň*. číslo 4, 2007. [online]. [cit. 22-01-2007]. Dostupné na internete: <<http://www.konzervativizmus.sk/article.php?1280><http://www.fhv.umb.sk/>>
9. ZÁPOTOČNÁ, O. 2001. Rozvoj počiatočnej literárnej gramotnosti. In KOLLÁRIKOVÁ, Z., PUPALA, B. (Eds.): *Predškolská a elementárna pedagogika*. Praha : Portál, 2001. [online]. [cit. 2010-06-25], Dostupné na

internete:

<[http://pdfweb.truni.sk/fak/katedry/kpaep/studenti/studijne_materialy/zapotocna/
Rozvojliterarnejgram.DOC](http://pdfweb.truni.sk/fak/katedry/kpaep/studenti/studijne_materialy/zapotocna/Rozvojliterarnejgram.DOC)>

Kľúčové slová: Pavel Vilikovský, *Pes na ceste*, *Posledný kôň Pompejí*, národ, národnosť, priestor, pluralita, súčasná slovenská próza

Vilikovský na ceste¹

Mgr. Zuzana Ištvánfyová, PhD.

Katedra európskych kultúrnych štúdií

„Slováci sú plachí ľudia.

*Ak má Slovák premôcť rozpaky, tak sa ožerie,
nech radšej premáhajú rozpaky všetci ostatní.“*

(Pavel Vilikovský, 2010, s. 48)

Pavla Vilikovského netreba slovenskému čitateľskému publiku veľmi predstavovať. Prozaik, ktorý sa tento rok dožíva okrúhleho životného jubilea, patrí k známym osobnostiam slovenskej literatúry. Snáď i preto, že jeho autorský štýl i témy, ktorým sa venuje, sú pomerne špecifické, ba dalo by sa povedať – nezameniteľné –, no zároveň aj preto, že napriek tomu všetkému zostávajú stále pútavé. Žánrovo-tematicky možno v jeho prózach sledovať prikláňanie sa buď k pólu fabulačnému (často s detektívnym až obskúrnym podtextom), alebo refexívno-esejistickému, v ktorom potom dominuje narátor, svojím intelektuálno-citlivým a prevažne sebaironickým gestom dodávajúci textu filozofický (a súčasne aj ľudský) parameter. Nasledujúci príspevok sa prevažne venuje zatiaľ poslednej próze P. Vilikovského – novele *Pes na ceste* (2010) – s presahom k jeho staršiemu románu *Posledný kôň Pompejí* (2001).

Pes na ceste – „esejistická novela“, ako Vilikovského útlu knižku nazval I. Hochel (2011, s. 26) – predstavuje ten z pólov autorovej tvorby, ktorý sa dejovo dá popísať jednou vetou typu: Istý slovenský redaktor sa vyberie do Rakúska po stopách svojho najobľúbenejšieho neobľúbeného spisovateľa, neohrabane sa vyspí s jednou ženou, zaspomína na autorské čítania v Nemecku a vráti sa domov. No keďže P.

¹ Príspevok je súčasťou riešenia grantového projektu VEGA č. 1/0440/11 Tematizácia samoty vo vybraných textoch slovenskej literatúry

Vilikovský je autor často „medziriadkový“, prípadne nadčasovo nadpriestorový, do viditeľných i neviditeľných priestorov tejto vety sa toho pomestí neúrekom.

Podobne ako román *Posledný kôň Pompejí* aj novela *Pes na ceste* disponuje leitmotívom národa, národnosti, nacionalizmu, jazyka, kultúry a ďalších identifikačných prvkov človeka-jednotlivca v kontexte jeho osobných dejín. Rozprávač uvedenej prózy reflektuje tieto aspekty života s určitou dávkou dešpektu a relativity. Národnosť predstavuje ako spoločensky naučenú a ako koncept váгну vlastnosť („*Geneticky sa dedia isté telesné a duševné dispozície; s národnosťou sa nerodíme, národnosť sa získava. Je to to, čo nás obklopuje – tesne, ale zvonka.*“ – s. 14). Oproti biologickej predurčenosti ju chápe ako determinovanú prostredím a situáciou (napríklad aj politickou, ako to vidno na príklade subjektov-predstaviteľov socialistického Československa, do väčšej či menšej miery nútených prispôsobovať sa požiadavkám doby), v ktorej sa ten-ktorý človek, príslušník národa, nachádza. Napriek tomu narátor – aj vzhľadom na svoje intelektuálne pozadie a s cieľom dokázať svoju elitársku fundovanosť – rád a opakovanie jednotlivé národnosti porovnáva, hľadá a vysvetľuje dôvody reakcií, poukazuje na chyby a stereotypy. Sám seba nerád nazýva Slovákom nie preto, že by nebol vlastencom, ale pretože on je Iks Ypsilon (anonymné sebadefinovanie ironizuje prehnanú skromnosť v kontraste voči prehnanej vystatovačnosti spisovateľov, ktorých sprevádza) a akékoľvek „škatuľkovanie“ sa mu protiví. Spôsob narácie, ktorý má blízko k eseji, umožňuje autorovi vhodne prepájať jednotlivé kritické až ironické časti textu a je čitateľsky veľmi pútavý.

Kombinácia témy *národnostnej stereotypizácie*² a *špecifickej historickej kontextovanosti*³ Vilikovského próz sa javí ako esteticky i axiologicky funkčná. Problematizácia, ktorá v románe *Posledný kôň Pompejí* vznikla zasadením intelektuála zo socialistického Československa 70. rokov 20. storočia do priestoru demokratického Anglicka, umožňuje autorovi pracovať s rôznymi princípmi vnímania (literárnej) reality a otvára pole pluralizácie, resp. relativizácie sveta. S podobným princípom

² Ide tu o poukazovanie na tendencie v myslení a správaní sa Slovákov a Angličanov, resp. Rakúšanov a ich ironizácia, a to najmä v prípade stretu a automatického očakávania inakosti príslušníka iného národa.

³ V prípade románu *Posledný kôň Pompejí* ide o roky normalizácie, čiže o inakosť rozprávača v Londýne nielen z hľadiska národnosti, ale aj spoločensko-politického pozadia; v prípade novely *Pes na ceste* zas o spoločensko-politickú zmenu v roku 1989 s presahom do súčasnosti, ktorá však stále nesie v sebe stopy minulosti.

pracuje aj v prípade subjektu novely *Pes na ceste*. Rozdiel je spôsobený posunom na horizontálnej osi, ktorý autorovi umožnil viac uplatniť ironizáciu „cudzieho“, keďže ono „cudzie“ je (resp. malo by byť) spoločensko-politicky bližšie, príbuznejšie – aj Rakúsko (resp. Nemecko), aj Slovensko predsa majú v súčasnosti rovnaký systém. Rozprávač naďalej zotrúva v kritickom mode voči sebe (sebairónia), no prostriedok kritiky národnostne (a v rámci toho i kultúrne, spoločensky, historicky a pod.) cudzieho sa presúva z priamej kritiky na ironický modus, ako môžeme postrehnúť v nasledujúcej ukážke:

„Poslucháčov sa v sále zišlo dvadsať či tridsať, v desaťtisícovom mestečku ich bolo na Slováka zvedavých pozoruhodne veľa. Boli milí a zakaždým, keď z mojej prednášky vytušili, že aj u nás dva a dva dávajú štyri, potešene sa zasmiali. Taký úľavný smiech, že predsa máme niečo spoločné. Nemal som im to za zlé, bolo prirodzené, že som bol pre nich Slovákom – v Zambii alebo Singapore by som bol zas Európanom a na Mesiaci jednoducho človekom. Nestážujem sa, ani náhodou, naopak. Správali sa ku mne vládne ako k niekomu, kto za svoje postihnutie možno ani celkom nemôže.“
(Vilikovský, 2010, s. 12).

Rozprávač spomína na svoje prvé kontakty medzi „západným“ a „východným“ svetom, ale aj na vzťah k Maďarom („hluchonemým bratom“ – s. 39) či Poliakom („prvým autentickým cudzincom“ – s. 37), a ako sa „malá slovenská mentalita“ dostávala do veľkého sveta svojším spôsobom. V texte už nedominuje prevažný pocit trápnosti našinca v cudzine (ako to bolo v románe *Posledný kôň Pompejí*, v ktorom nedostatok sebavedomia subjekt riešil izoláciou, resp. sklonom k osamelosti, podozrievaním a precitlivosťou). Subjekt novely *Pes na ceste* je sebavedomejší, kritickejší, i keď stále s istým tolerantným odstupom a vládnuou chápacosťou pre ľudské chyby. Nemožno teda súhlasiť s M. Suchánkovou, ktorá tvrdí, že rozprávačova cesta je „pokusom vyrovnať sa s nánosmi slovenskej malosti, namyslenosti, uvzatosti.“ (Suchánková, 2011, s. 28). To do istej miery platilo v niektorých predchádzajúcich prózach P. Vilikovského, vrátane *Posledného koňa Pompejí*. *Pes na*

ceste nehovorí o malosti slovenskej, ale o malosti ľudskej. Autor si tu uťahuje aj zo Slovákov, no už to nie je prevažne iba sebaironia. Prečo nastal tento posun, môžeme len tušiť, ale silným predpokladom zostáva plynutie času. Pravdepodobne preto rozprávač reflektuje neznalosť, možno až nadutosť ľudí zo Západu, ktorú prejavujú voči nám, Slovákom, vidiac často len vonkajškové zdanie, ako sa to stalo v prípade prijatia prvej ponovembrovej literárnej delegácie Slovákov v Rakúsku. V skutočnosti však, ako sme uviedli vyššie, na „vrodenosť“ národnosti neverí, vie, že je naučená, a že táto simplifikácia platí obojstranne.

„Malé národy sú ako prepchaný autobus, ak chcete v zdraví doraziť do cieľa, musíte sa prispôbiť spolucestujúcim. Musíte sa nakláňať spolu s nimi, na tú istú stranu; musíte dávať pozor, aby ste nikomu nestúpili na nohu, nedrgli lakťom do hlavy ani taškou nespustili očko na pančuche. Po čase sa táto homologizácia zautomatizuje a zmení na návyk. Občas, keď šofér s autobusom jazdí, akoby viezol dobytok, vytvorí sa dokonca vo voze spoločná nálada, duch vzájomnosti. Spája vás rovnaký zážitok. No keď sa vymaníte z vynútenej intimity, na chodníku, na námestí, na lúke... na Brandalme sa opäť slobodne nadýchnete, vystriete sa, smelo vykročíte a gestikulujete rukami na všetky strany. Nieкто by vaše správanie možno nazval pokrytectvom, ale nech; neprijemné je len, keď vás na základe podvedomých návykov nasilu tlačia nazad do autobusu, z ktorého ste práve s úľavou vystúpili.“ (Vilikovský, 2010, s. 14).

Talent P. Vilikovského (ako možno vidieť aj v hore uvedenom citáte) spočíva v tom, že dokáže jednoduché a samozrejmé skutočnosti popísať takým spôsobom, že si povieme: „Áno, je to tak! Prečo som na to neprišla ja!“

Z úryvku je zrejmé, že autor pri koncepte formovania národného povedomia využíva aj prvky spoločenskej determinácie. Automatizácia homologizácie predurčuje k tendencii správať sa podobne ako iní členovia tej istej skupiny, no nie je jasné, prečo analógiu s autobusom vzťahuje iba na *malé* národy. Dala by sa uplatniť na všetky, resp. na akékoľvek skupiny ľudí, pričom pravdepodobnejším determinantom výslednej

charakterizácie je skôr aspekt moci, zvýhodnenia jednej skupiny nad druhou⁴. Nejde tu pritom o malosť či veľkosť priestoru, v ktorom sa národy nachádzajú, ani o počet členov národa, ale o aspekt simplifikácie, ktorá vedie k stereotypnému a unifikovanému vnímaniu istej skupiny ľudí. Je však pravdou, že malý, a ešte navyše aj historicky stigmatizovaný, národ môže vypuklejšie poukázať na rôzne deformácie a aspekt vzájomnosti ľudí „postihnutých“ rovnakou históriou spoločnosti, v ktorej boli nútení žiť. To, že narátor vzťahuje autobusovú analógiu na „malé národy“, je pre čitateľa náznakom príslušnosti. On sám patrí k takému národu, je preto hodnovernejší. Historicko-sociologická identifikácia sa s národom pluralizuje možnosti vnímania subjektu ako jednotlivca a zároveň príslušníka národa, no stereotypizácia sa vo všeobecnosti odmieta – či už na strane vnímaného, alebo vnímajúceho.

Z hľadiska vzťahu času, priestoru, subjektu a príbehu sa P. Vilikovský vo svojej najnovšej próze najviac upriamuje na subjekt. Kým román *Posledný kôň Pompejí* bol najmä románom mesta a človeka (priestoru a subjektu) – dvoch špecifických postáv, ktoré spolu komunikujú, resp. medzi ktorými komunikácia absentuje –, novela *Pes na ceste* sa viac upriamuje na komunikačné aspekty medzi dvoma ľuďmi (či už ide o rozprávača a Grétku, rozprávača a rozprávačovu predstavu zosobňujúcu spisovateľa Thomasa Bernharda, rozprávača a toho-ktorého slovenského spisovateľa a pod.), pričom priestor významným spôsobom môže (ale nemusí) do tohto vzťahu vstúpiť, a to tak, že determinuje jednotlivých komunikujúcich. Irónia sa pritom využíva najmä v doméne narátorovho pôsobenia. Keďže pôsobí ako redaktor, dôverne pozná literárny priestor a jeho ľudí, ba môže si odskočiť aj do literárnej histórie či literatúry samotnej. „Predmetom irónie je v tejto próze predovšetkým sama literatúra, postavenie spisovateľa v spoločnosti, ale i viera samotných tvorcov v dôležitosť svojho písania, ako aj doba, ktorá je voči skutočným umeleckým hodnotám absolútne nepravdivá.“ (Hochel, 2011, s. 28). I. Hochel si v próze všímá funkčnosť irónie pri charakterizácii postáv, ale z citátu je jasný aj zobrazovaný paradox situácie, v ktorej sa subjekty textu nachádzajú. Doba, ktorá je voči skutočným umeleckým hodnotám absolútne nepravdivá, je totiž doba slobodná a pluralitná. Možnosť otvorenejšej a úspešnejšej kritiky tohto

⁴ Moc môže byť v rukách jednej politickej strany, ale zvýhodnená môže byť tiež väčšina, alebo iná skupina (muži v patriarchálnom systéme a pod.).

časopriestoru je spôsobená nastavením *inej* optiky – optiky cudzinca. Ide o podobný postup, ako P. Vilikovský zvolil v románe *Posledný kôň Pompejí*. V novele *Pes na ceste* tiež ide o národné špecifiká, ktoré sa rozprávačovi odhalia a zintenzívnia, keď sa na ne pozerá cez oči cudzinca. V cudzom priestore sa potom môže hlbšie a možno s pokusom o objektivizáciu pozrieť na seba zvonka, porozumieť, ako sa javí(me) iným. Cudzí priestor u P. Vilikovského teda napomáha videniu stereotypov, pretože cudziu, nepoznanú, entitu často vnímame stereotypne. Až poznanie dokáže tieto zjednodušené nánosy odkrývať.

V oboch prózach, navzájom si žánrovo-tematicky podobných, ide teda o pomerne banálnu situáciu, ktorá spočíva v minucióznom zaznamenávaní životných osudov a ich vnútorného zrkadlenia Slováka v cudzine. P. Vilikovský obe hlavné postavy (rozprávačov) menej problematizuje a viac relativizuje. Prostredie je spúšťačom pohľadu dovnútra, pretože subjekt v texte má možnosť, ba pociťuje až nutnosť komparácie (seba tu a seba doma), čo si však vyžaduje spoznanie svojej identity. Neschopnosť komunikovať s priestorom v románe *Posledný kôň Pompejí* [Londýn – *Bolo tam, slovom, všetko, len ja som nebol.*“ (Vilikovský, 2005, s. 627, zvýraznila Z. I.)], nemožnosť pochopiť ho, a z toho vyplývajúce frustrácie, sa v novele *Pes na ceste* (viaceré rakúske a nemecké mestečká) menia na pochopenie, odhaľovanie súvislostí priestoru, času a človeka. To, že sa celá uvedená próza „deje“ intertextovo samozrejme tieto vzťahy ešte viac odkrýva. Intertextuálne spájanie s Thomasom Bernhardom spôsobuje, že sa narátor špecificky zrkadlí na pomedzí literatúry a (literárnej) reality a do istej miery kopíruje osobnosť uvedeného rakúskeho spisovateľa. V románe *Posledný kôň Pompejí* sa rozprávačovi umelo (no hlavne stereotypne) pripisovala „slovanská citovosť“ cez prenášanie motívu citovosti v tvorbe Josepha Conrada. Motív osamelosti bol výsledkom nepochopenia a predsudkov. Protagonista sa pri svojom tvorivom pobyte v Londýne stretáva s typickým stereotypom: ako cudzincovi sú mu automaticky prisudzované určité vlastnosti, v tomto prípade mu jeho anglický profesor nepriamo pripíše vlastnosť akejsi slovanskej citovosti, ktorú ako literát našiel v tvorbe poľského emigranta Josepha Conrada. Tým, že mu zadá tému práce, pri ktorej má skúmať prvky (v podstate neexistujúcej či vágnej) slovanskej citovosti a vnútornej osamelosti, poukazuje na

rozdiely, ktoré medzi ľuďmi/národnosťami navonok existujú. Text však odhaľuje, že motív osamelosti je rozprávačovi podsúvaný umelo. On sám sa tak necíti: „*Bol som dlho sám. Niežeby som sa sťažoval, naopak. Páčilo sa mi to. Nebol som obstavený predmetmi ani ľuďmi, všade som narážal na seba.*“ (Vilikovský, 2005, s. 541). Zdá sa však, že ostatné postavy ho ako osamoteného vnímajú.

Záverom možno konštatovať, že o všetkých prózach P. Vilikovského platí: „Existenciu človeka vnímal cez detaily tvoriace autenticitu jeho prežívania.“ (Čúzy, 2007, s. 96). V novele *Pes na ceste* (rovnako ako v románe *Posledný kôň Pompejí*) sa prežívanie vzťahuje na sebaurčenie v podobe príslušnosti k národu, rodu, ale najmä na možnosť byť samým sebou, byť človekom. Kým zovšeobecňujúce aspekty slúžia na kritiku, ironizáciu či karikovanie doby a priestoru, v prípade človeka ako takého ide najmä o jeho ľudskú (ahistorickú) prirodzenosť. Margarethina otázka: „*Mali ste to pod komunistami ťažké, pravda?*“ (s. 64) preto pôsobí stigmatizujúco, no v konečnom dôsledku poodhaľuje, že napriek tomu, že cudzinec ťažko pochopí špecifické problémy, ktorými nežil, ľudia sú si v podstate podobní: „*Kompromisy musíte robiť vždy a všade. Stavím sa, že aj v Amerike. Ale pokiaľ ide o to, komunisti – nekomunisti, mal som svoj vlastný život, celkom ako vy.*“ (s. 65).

Summary

The author of the paper analyses novella *Pes na ceste* (2010) by P. Vilikovský in which she focuses on two aspects of text's creation: depiction of nation and nationality, and opposition of strange and “our” space. A specific approach can be seen in P. Vilikovský's use of irony and self-irony. The basis for analysis and interpretation of the text is also his former novel *Posledný kôň Pompejí* (2001), and a shift from depicting a subject influenced by totalitarian system – “one of us” – to a present day clash of a Slovak and the outer world.

Zoznam bibliografických odkazov

1. ČÚZY, Ladislav. 2007. Próza. In: *Slovenská literatúra po roku 1989*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2007. 161 s. ISBN 978-80-89222-34-6.

2. HOCHÉL, Igor. 2011. Absentuje príbeh, nechýba rozprávanie. In: *Romboid*, roč. XLVI, č. 4, s. 25-29.
3. SUCHÁNKOVÁ, Miriam. 2011. Výber z haraburdia života. In: *Romboid*, roč. XLVI, č. 4, s. 25-29.
4. VILIKOVSKÝ, Pavel. 2005. *Prózy*. Bratislava : Kalligram, 2005. 888 s. ISBN 80-7149-800-9.
5. VILIKOVSKÝ, Pavel. 2010. *Pes na ceste*. Bratislava : Kalligram, 2010. 160 s. ISBN 978-80-8101-390-4.

Kľúčové slová: Ľudová rozprávka, bratia Grimmovci, vývin rozprávky, J.K.A. Musäus, B. Naubertová, J.G.G. Büsching

Predchodcovia bratov Grimmovcov

Mgr. Edita Jurčáková, PhD.

Katedra germanistiky s oddelením prekladateľstva a tlmočníctva

Rozprávky pramenia v pôvodne živej jednote reálneho a fantastického, ľudského a prirodzeného prvku, v magických obradoch, rodových mýtoch, v animizme a totemizme prvotnopospolnej spoločnosti. Človek, bezmocný voči prírode, si vymýšľal rozličné čarodejné príbehy, ktorými sa usiloval zodpovedať na určité otázky týkajúce sa ešte nepoznaných javov. Vo svojich predstavách personifikoval rôzne prírodné úkazy, ktoré si nevedel vysvetliť. V tejto historickej epoche chápal prírodu ako súbor živých bytostí, obdarených schopnosťou dorozumievať sa s ľuďmi. Neskôr vplyvom stredovekého rytierstva dostali európske rozprávky nový nádych. Lesk panovníckych dvorov, pestrý a rušný život vznešenej spoločnosti, príhody dobrodružných rytierov podnecovali obrazotvornosť ľudových rozprávkarov, ktorí z nich čerpali početné námety a dejové zložky. Opisy zápasov a turnajov, na ktorých neznámy chudobný hrdina víťazí nad panskými sokmi, získa princeznú alebo inú odmenu, dokazujú, že rozprávači mali na mysli stredoveké pomery. Od 15. storočia, v období humanizmu a renesancie sa začínajú objavovať rozprávky s pravdepodobnými, akoby zo života odpozorovanými príbehmi. Vznikajú realistické rozprávky. Ich hrdinovia sú prostí dedinskí ľudia, morálnou devízou je v zmysle tradičného vzoru – potrestanie pýchy a zla, výsmech hlúposti alebo víťazstvo rozumu. Rozprávky sa stávajú dobrodružnejšími a realistickejšími, dej neprebíha v nadprirodzenom svete, nebojuje sa s drakmi, čarodejníkmi a obrami.

Prvé stopy rozprávok sa nachádzajú už v literatúre staroveku. Zo starého Egypta sa zachovali papyrussy s poviedkami, ktoré majú sčasti priebeh rozprávky a niektoré jej motívy. V príbehu o dvoch bratoch menom Anup a Bata (okolo roku 1250 p. n. l.) sa vyskytujú motívy patriace k najobľúbenejším v ľudových rozprávkach: útek s prekážkami, varujúce zvieratá, znamenie smrti, vílam podobné

ženy, skrytý život (život v ľade), veštkyne, živá voda atď. Tieto príbehy neboli pravými ľudovými rozprávkami. Boli určené pre vrstvu vzdelaných ľudí. Rozprávkové črty, aj keď sporadicky, sú v textoch starého Babylonu (motív cesty podsvetím v epose o Gilgamešovi z roku 2000 p. n. l.) a v starom Izraeli príbehy o Mojžišovi (motív – pohodenie dieťaťa do rieky), o Jozefovi (sen o vláde, závistliví bratia), Dávidovi (list s posolstvom smrti) a o Jeftovi (prísľub obetovať Bohovi to, čo mu prvé vyjde oproti z jeho domu). Aj v mnohých gréckych bájach a povestiach sú prvky, ktoré v súčasnosti nazývame pravými rozprávkovými motívmi. Vyskytujú sa v Homérových dielach „*Iliada*“ a „*Odysea*“, v príbehoch o Heraklovi (motív silného chlapa), o Perseovi (pohodenie hrdinu do rieky, cesta podsvetím za účelom získania magického predmetu, víťazstvo nad morskou príšerou a oslobodenie dievčiny) a o Argonautoch – teda v rozprávaniach, ktoré svojou stavbou pripomínajú rozprávky. Rímsky príbeh o Amorovi a Psyché (okolo roku 150 n. l. v Apuleových „*Metamorfózach*“) sa podobá na rozprávku o zvieracom ženíchovi.

O ranej stredovekej literatúre možno povedať, že obsahovala rozprávkové prvky. V tzv. Bruselskom rukopise z 11. storočia sa našiel humorný príbeh v latinčine „*Cantus de uno bove*“ (nazývaný aj „*Unibus*“) s motívom predanej volskej kože. V 19. storočí sa jeho verzia objavuje v rozprávkach bratov Grimmovcov pod názvom „*Das Bürle*“. Z latinskej literatúry raného stredoveku sa nám zachovali anekdotické rozprávky, napr. o majstrovi klamárovi („*Modus florum*“, 10. st.), o poslúchnutých radách („*Ruodlieb*“, 10. st.) atď. Aj v staroislandskom diele „*Edda*“ z 13. storočia sa objavujú niektoré motívy rozprávok: súboj s obrom, cesta ženy, ktorá plakala červené zlato a hľadanie jej manžela, obrova dcéra, ktorú treba rozosmiať. Zbierky kázní (exemplá) s tzv. kazateľskými rozprávkami z neskorého stredoveku obsahujú predovšetkým bájky a anekdoty, ale využívali aj motívy rozprávok na vyjadrenie záujmov cirkvi, napr. v dielach „*Dolopathos*“ (okolo roku 1185) – rozprávka o labutích deťoch (KHM 49), „*Scala celi*“ (okolo roku 1300) – rozprávka o dievčati bez rúk, o živej vode, o vdáčnom mŕtvom, o chlapcovi, ktorý rozumel zvieracej reči a pod. V kazateľských príbehoch zábavnej a alegorizujúcej knihy „*Gesta romanorum*“ (1342) nie je rozprávková schéma taká výrazná. Rozprávkový hrdina je tu nahradený rímskym cisárom. Spravidla šťastný rozprávkový koniec – potrestanie

zla a odmena dobra – ustupujú v kazateľských rozprávkach velebeniu Boha a večnosti. Latinské veršované dielo „*Asinarius*“, (asi 14. storočie) je verziou rozprávky o zvieracom ženíchovi. Bratia Grimmovci ju prerozprávali pod názvom „*Das Eselein*“. Aj v mnohých stredovekých rytierskych románoch nachádzame rozprávkové motívy. V jednej epizóde francúzskeho románu o Artušovi „*Perceforest*“ (14. storočie) sa objavuje schéma rozprávky o Šípkovej Ruženke, ale namiesto troch víl tu vystupujú tri Bohyne. Vieru v zázraky a rozprávkové motívy môžeme nájsť aj v stredovekých divadelných hrách o zázrakoch Svätých.

Orientálne rozprávky sa dostali do Európy cez Byzantskú ríšu, Španielsko, križiackymi vojnami a obchodnými stykmi s Áziou. Tým zanechali stopy v európskej literatúre. V indickej zbierke zvieracích príbehov, bájok, rozprávání a porekadiel „*Pañcatantra*“ z 3. storočia vystupuje jeden mudrc ako vychovávateľ princa a rozpráva mu 86 rôznych príbehov. Dielo sa stalo známym po preklade do arabčiny a perzštiny a podnietilo vznik samostatných zbierok rozprávok. Ešte známejšie je arabské dielo „*Alf laila waleila*“ (Rozprávky tisíc a jednej noci). Základom týchto rozprávok je tiež rámcové rozprávanie. Múdra Šeherezáda rozpráva kráľovi zo Samarkandu každú noc rozprávky. Záluba v zázračnom a fantastickom sa odráža vo francúzskych veršovaných novelách a epických dielach o kráľovi Artušovi v Anglicku a Nemecku.

V Nemecku vznikajú v období novoveku prvé zbierky poviedok a hlavne anekdotických rozprávkových príbehov. Martin Montanus uverejnil v roku 1557 v diele „*Wegkürtzer*“ variantu rozprávky o roľníkovi a volovi. Neskôr priniesol Montanus v diele „*Gartengesellschaft*“ (okolo 1560) príbeh podobný grimmovskej rozprávke o Popoluške „*Erdkühlein*“. Niektoré anekdoty od Hansa Sachsa môžeme tiež považovať za najstaršie nemecké spracovania rozprávok.

V 16. storočí je hlavnou udalosťou v dejinách rozprávky vydanie „*Le piacevoli notti*“ (1550-1553). Talian Giovanni Francesco Straparola napísal 73 príbehov podľa ústneho podania, z ktorých 21 možno označiť za pravé rozprávky. Jeho rozprávačský štýl je pomerne prirodzený. Sú tu napr. príbehy o majstrovi zlodejovi („*Der Meisterdieb*“), o zvieracom princovi („*Hans mein Igel*“; „*Das Eselein*“), o kocúrovi

v čižmách („*Der gestiefelte Kater*“), o divom mužovi a železnom Janovi („*Der Eisenhans*“), o čarodejníckom učňovi („*De Gaudeif un sien Meester*“) a i.

V 17. storočí je to znovu Taliansko, ktoré publikuje najviac ľudových rozprávok. Najvýznamnejším dielom je „*Pentamerone*“ od Giambattistu Basileho. Tak ako Straparola, aj Basile používa rámcové rozprávanie podľa Boccacciovho diela „*Decamerone*“. K 32 textom jeho 50 príbehov našli neskôr bratia Grimmovci paralely k ich vlastným rozprávkam, napr. k rozprávke o Popoluške, o dvoch bratoch, o kocúrovi v čižmách, o zvieracom ženíchovi, o dievčati bez rúk, o troch mužíkoch v lese, o dvanástich bratoch, o vernom Janovi, o kráľovi Drozdia brada, o Šípovej Ruženke, o Snehulienke, o štyroch bratoch umelcoch atď. Basile získal námety pravdepodobne z ústneho podania a vyrozprával ich v neapolskom nárečí. Jeho rozprávky majú aj barokové črty. Obsahujú veľa kvetnatých výrazov, floskúl, prirovnaní, alegórií, narážok, slovných hračiek a sú popretkávané vtipom, humorom a iróniou, pričom ľudové rozprávanie a radosť z hry barokového básnika tvoria zriedkavú, ale pôsobivú jednotu. Basileove dielo je pre výskum rozprávok dokumentom prvého stupňa.

Svedectvom o existencii rozprávky v Nemecku je rozprávka „*Vom Ursprung des Namens Bärenhäuter*“ z roku 1760, ktorá je zahrnutá do Grimmelhausenovho diela „*Simplizianische Schriften*“. Za zmienku stojí aj Johann Praetorius, kompilátor viacerých povestí a pozostatkov ľudovej slovesnosti. Jeho rozprávku „*Krautesel*“ neskôr prevzali do svojej zbierky bratia Grimmovci.

Na konci 17. storočia v rokoch 1696-1697 vydal spisovateľ Charles Perrault francúzske ľudové rozprávky „*Contes de ma mère l'Oye*“ (Príbehy mojej matky husi). Ide o osem poviedok, z ktorých sedem možno označiť za pravé rozprávky (rozprávka o Popoluške, o Pani Zime, o Červenej čiapočke, o kocúrovi v čižmách, o Šípovej Ruženke a i.). Rozprávky majú znaky vtedajšej doby. Sú podané pomerne jednoducho a verne, v trochu ironickom tóne, vzdialenom ľudovému jazyku. Je to prvé dielo, ktoré môžeme nazvať zbierkou pravých ľudových rozprávok.

Na prelome 17. a 18. storočia prišli do módy francúzske rozprávky o vílach a orientálne „*Rozprávky tisíc a jednej noci*“. Mme D'Aulnoy vydáva v rokoch 1697-1698 diela „*Les contes de feés*“ a „*Contes nouveaux ou les feés a la mode*“. U nej ešte cítime znaky ľudových rozprávok, ale u ďalších francúzskych autoriek Mlle L'

Héritier, Mme de Murat a Mlle de la Force sú ich rozprávky väčšinou fantastické kombinácie prvkov, pochádzajúcich z hrdinsko-galantných románov, orientálnych príbehov a vlastných nápadov. Víly z ľudových rozprávok nahrádzajú mladé elegantne oblečené dámy z čarovných palácov a kráľovských dvorov. Tieto dvorné víly posúvajú celý dej dopredu, takmer všetka iniciatíva vychádza od nich, ľudia sú pre nich hračkou ich intríg a vzájomných súbojov alebo predmetom ich výchovných snáh. Zatiaľ čo v pravých ľudových rozprávkach nie sú mocenské vzťahy a hierarchie nadprirodzených postav odhalené, tu stoja v centre pozornosti víly, ich schopnosti a úmysly, vzájomné vzťahy a sú zdrojom zázračného. Tieto rozprávky boli určené pre deti vyšších vrstiev, do ktorej patrili aj ich autorky, a nesú znaky obdobia vlády Ľudovíta XIV.

Po preklade perzských „*Rozprávok tisíc a jednej noci*“ nasledovalo množstvo pseudoorientálnych rozprávání. Spisovatelia zahŕňovali svoje príbehy alebo domáce ľudové poviedky do orientálneho šatu, aby ich prispôbili módnemu vkusu. V osvietenekom prostredí sa motívy a zápletky európskych a orientálnych rozprávok prispôbovali štýlu rokokovo hravej alebo exoticky dobrodružnej zábavnej literatúry a prezentovali sa ako čítanie pre nenáročné publikum. Príbehy o vílach a orientálne rozprávky boli súčasne prostriedkom na uspokojenie potreby po zázračnom, fantastickom a vyjadrovali skeptický, ironický postoj voči rozumu. Obidva momenty nachádzame napr. v niektorých Wielandových dielach („*Oberon*“, *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*“). V roku 1777 vydáva Johann Wolfgang Goethe dielo „*Heinrich Stillings Jugend*“, v ktorom sa nachádza aj jedna rozprávka. Pod názvom „*Jorinde und Joringel*“ ju Grimmovci neskôr prevzali do svojej zbierky. Ako výraz určitého odporu voči týmto módnym príbehom o vílach vydáva nemecký profesor Johann Karl August Musäus, ktorý opäť čerpá z ľudovej slovesnosti, dielo „*Volksmärchen der Deutschen*“ (5. zv., 1782-1886).

Na konci 18. a začiatku 19. storočia vyšlo v Nemecku niekoľko zbierok rozprávok. Niektoré boli prekladmi alebo napodobeninami francúzskych rozprávok, iné síce čiastočne čerpali z ústnej tradície, boli však vyrozprávané nejednotným a neupraveným štýlom, v mnohých sa prejavila autorova fantázia a rozprávkové сюжety boli svojvoľne dopĺňané. Vzhľadom na to, že ešte nebolo jasné, čo sa pod pojmom

„rozprávka“ a „povešť“ presne rozumie, prelínali sa tieto žánre a mnohé tzv. zbierky rozprávok obsahovali často zmes povestí a rozprávok alebo väčšinu povestí (Musäova zbierka *„Volksmärchen der Deutschen“*, 1782-1786, Naubertovej dielo *„Neue Volksmärchen der Deutschen“*, 1791), prípadne boli umelými rozprávkami (Tieckove *„Volksmärchen“*, 1797). Zoznam a hodnotenie týchto zbierok uvádzajú bratia Grimmovci v poznámkach k rozprávkam v 3. zväzku KHM (Brüder Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, Band 3, 1995, s. 325-331). Ku väčšine z nich sa stavajú kriticky a odmietavo. Za bližšiu zmienku stoja predovšetkým zbierky Musäua, Naubertovej a Büschinga.

Johann Karl August Musäus (1735-1787) bol predstaviteľom osvietenstva, ktoré sa kriticky a výsmešne stavalo voči javom v literatúre, nazývaným „citlivosť, sentimentálnosť“. Hoci bol pomerne racionálne mysliacim umelcom, zaujímal sa o rozprávky a napísal päťzväzkovú zbierku *„Volksmärchen der Deutschen“* (1782-1786). V rozprávkach našiel žaner, ktorý mu ponúka nové spisovateľské možnosti a súčasne šancu finančne z toho profitovať. O svojom rozhodnutí uverejniť rozprávky napísal nasledovné: *„Ich will mich an die Rotte anhängen und lasse von meiner Drehscheibe jetzt ein Machwerk dieser Art ablaufen, das den Titel führen wird: Volksmärchen, ein Lesebuch für große und kleine Kinder. Ich sammle dazu die trivialsten Ammenmärchen, die ich aufstutze und noch zehnmal wunderbarer mache als sie ursprünglich sind, davon hofft nun meine liebe Frau, daß es ein ganz lukrativer Artickel werden soll“*. (list Amálii Gildemeisterovej, citované podľa: Runge, A.: *Literarische Praxis von Frauen um 1800*)

V predslove k zbierke svoj názor poopravil, nazval rozprávky „hrami fantázie“ a definoval ich. Ľudové rozprávky podľa neho nie sú ani ľudovými románmi, ani detskými rozprávkami, pretože ľud nepozostáva iba z detí, ale aj z dospelých. Podnetom pre vytvorenie zbierky rozprávok bol aj záujem čitateľského publika o orientálne rozprávky, rozprávky od Mma d'Aulnoy a o Wielandove diela s motívmi orientálnych rozprávok. Na rozdiel od nich Musäus odkrýval hlavne nemecké tradície ľudového rozprávania. Zbierka obsahuje aj niekoľko príbehov z českých oblastí. Čerpal z ústnej tradície, ale aj zo starých kroník a ľudových knížiek. Musäuove chápanie rozprávky bolo značne odlišné od toho, čo neskôr pod týmto pojmom

rozumeli bratia Grimmovci. V podstate nepochopil zvláštnosti rozprávky. Charakterizoval ju ako „*wunderbare Dichtung*“ – zázračné, pozoruhodné básnické dielo, ktoré sa málo pridŕža skutočnosti. Ľudové podania povestí a príbehy o strašidlách spojil s vlastnou fantáziou a preformoval ich na rôzne rozprávania novelistického charakteru. Musäus chcel svojich čitateľov zabávať, vychovávať podľa vzoru osvietenstva a súčasne vysloviť svoju mienku o niektorých dobových udalostiach.

Literárnym spracovaním Musäua sa žánre „rozprávka“ a „povešť“ asimilovali. Nerozlišoval ešte medzi nimi, pretože obidva mali v sebe niečo zázračné a nezvyčajné. V jeho zbierke sú iba tri pravé rozprávky: „*Die Bücher der Chronika der drei Schwestern*“; „*Richilde*“; „*Die Rollandsknappen*“. Čiastočne by sem mohli patriť aj texty: „*Die Nympe des Brunnens*“; „*Der geraubte Schleier*“ a „*Ulrich mit dem Bühel*“. Ostatné texty sa ukázali ako povesti alebo legendy. Tým, že preniesol námety do konkrétneho prostredia a obdobia, nám podal pomerne presný obraz malomeštianskej spoločnosti v 18. storočí. Musäuove rozprávky nie sú teda pravými rozprávkami. Nie sú ani úplne výtvorom autorovej tvorivej fantázie, ale iba spracovaním starých námetov. Z toho vyplýva aj obsahová nejednotnosť zbierky. Musäus neostával pri hľadaní predlôh iba pri starých pôvodných rozprávkach. Spojil rozprávania, ktoré sú podľa pôvodu, vzniku a spracovania veľmi odlišné.

Po tematickej stránke sa Musäus pridŕžal hlavne ľudového podania, pri formálnej stránke sa však úplne odklonil od klasickej formy rozprávky. Namiesto priamočiarej a jednoduchej stavby ľudovej rozprávky použil komplikovanejší, k modernej novele smerujúci spôsob stvárnenia. Zvláštnosťou je úvodný príbeh. Jeho funkciou je rozšíriť predlohu a rozumne vysvetliť zázračné a rozprávkové momenty príbehu. Z toho vidieť, že pri spracovaní rozprávok ostáva na pozícii osvietenstva. Od pravej rozprávky sa odlišuje aj určením priestoru a času a charakterizovaním prostredia. Ďalšie rozdiely sú v jazyku. Jazyk starých ľudových rozprávok je pomerne jednoduchý, pretože sa v nich musí štýl prispôbiť téme. Musäus je ovplyvnený Wielandom. Jeho jazyk je teda jemný a ozdobený umelými vetnými periódami, ale napriek tomu je jasný a realistický. Z ľudového podania však preberá slovné hry

a ustálené slovné spojenia, často používa zdrobneliny a príslovia – to je dôkaz toho, že Musäus poznal sviežosť a silu ľudového jazyka.

V jeho rozprávkach vidíme ľud schopný rozlišovať medzi právom a neprávom, motív sociálneho vyrovnania, potrestanie zla a odmenenie dobra, ktoré vychádzajú z autorovho zmyslu pre spravodlivosť. Na niektorých miestach zosmiešňuje a paroduje katolícku cirkev a jej kazateľov, odsudzuje cirkev pre jej intoleranciu a zobrazuje ju ako hlavnú inštitúciu duchovného otroctva ľudu a nástroj vládnucej triedy. Samozrejme, že takéto tendenčné, ako aj umelecké stvárnenia nezodpovedá podstate pravej rozprávky, na druhej strane však práve týmto spôsobom podania vykonal Musäus kus osvieteneckej výchovnej práce medzi jednoduchým ľudom. To, že písal v osvieteneckom duchu, dokazuje aj skutočnosť, že jeho hrdinovia myslia ako ľudia 18. storočia, hoci všetky udalosti sú časovo prenesené do obdobia rytierov v stredoveku.

Ludwig Bechstein, vynikajúci znalec durínskych rozprávok a povestí, poukázal na to, že Musäus nečerpal z ústneho podania, ocenil však na ňom, že prvýkrát spája slovo „rozprávka“ so slovom „ľud“ v dobe, keď slovo „ľud“ nemalo ešte vysokú hodnotu. (Bechstein, *Mythe, Sage, Märe und Fabel im Leben und Bewußtsein des deutschen Volkes*, Zweiter Teil, 1855, s. 210-211). Musäus je najvýznamnejším literárnym zjavom v oblasti spracovania ľudových rozprávok pred bratmi Grimmovcami. Napriek mnohým nedostatkom tejto zbierky musíme uznať Musäusove prvenstvo v tom, že to bol práve on, kto upozornil ešte pred bratmi Grimmovcami na domáce (nemecké) rozprávky. Patrí mu zásluha pri oživení tradície ľudovej rozprávky a pri umeleckom stvárnení ľudovej tvorby. Zjemnil kompozíciu, prehĺbil dej a jazyk prispôbil vyšším požiadavkám literárneho jazyka a tým vstúpil na cestu prechodu ľudovej rozprávky k umelej. Napriek novelistickému spracovaniu sa jeho „ľudové rozprávky“ odlišujú od často napodobňovaných rozprávok o vílach pôvodne prevzatých z Francúzska, pôsobia pestrejšie, dobrodružnejšie a reálnejšie.

Benedikte Naubertová (1756-1819) sa vo svojich rozprávkach „*Neue Volksmärchen der Deutschen*“ (4 zv., 1789-1793) tiež odklonila od ľudového štýlu. Názov zbierky nezodpovedá svojmu obsahu, pretože nejde o pravé ľudové rozprávky, ale o autorské rozprávky. Naubertová literárne spracovala historické námety, využila

motívy známe z ľudovej slovesnosti a spájala ľudové rozprávkové námety s fiktívnymi príbehmi. Jej texty majú „žalostný a trúchlivý“ nádych a ukazujú záľubu autorky v pochmúrnej romantike a v sentimentalite. Z pätnástich textov zbierky spadajú do kategórie ľudovej rozprávky iba tri texty. „*Der kurze Mantel*“ odvodzuje jednu nemeckú povesť o Karolovi Veľkom z jeho údajne britského pôvodu a rozpráva príbeh o nevernej žene kráľa Artuša v spojení s rozprávkou o magickej skúške kabáta. V „*Otilie*“ ide o variant grimmovskej rozprávky „*Das Marienkind*“, ktorý je včlenený do miestnej povesti o pôsobení zlého ducha na vrchu pri Freiburgu, nazývanom „*Otilienberg*“. V „*Die hamelschen Kinder, oder das Märchen vom Ritter St. Georg*“ siaha Naubertová po príbehu, ktorý použil aj Musäus v rozprávke „*Rollandsknappen*“ (čarodejnica omladla vďaka spolužitiu s mladými ľuďmi).

Johann Gustav Gottlieb Büsching (1783-1829) vydal ľudové rozprávky, povesti a legendy pod názvom „*Volkssagen, Märchen und Legenden*“ takmer súčasne s bratmi Grimmovcami – pár mesiacov pred ich zbierkou „*Kinder- und Hausmärchen*“. Zaoberal sa najmä ranou nemeckou literatúrou, kultúrou a dejinami a zapisoval si aj niektoré rozprávky, ale bez toho aby im pripísal náležitú hodnotu v literatúre a vede. Rozprávku považuje za synonymum ľudového rozprávania. Dielo obsahuje, ako to vidieť v názve, povesti, rozprávky a legendy. Sú usporiadané podľa miest a pochádzajú zo Sliezska, Čiech, Rakúska, Durínska, Maďarska, Lužicka, Saska, Pomoranska, Mecklenburgu a z Harcu. Väčšinu textov tvoria povesti a päť príbehov nazval detskými rozprávkami („*Kindermärchen*“). Büsching rozprávky značne prepracoval. Nezáležalo mu na tom, aby ich reprodukoval tak, ako ich vtedy rozprával ľud, preto jeho príbehom chýba jednoduchosť a jasnosť pravej ľudovej rozprávky. Spája rôzne motívy a deje, často sa u neho ukazuje hromadenie dejových línií, ktoré pôsobia hlavne na konci zmätene. Jeho príbehy sú vyrozprávané úplne „neľudovým“ štýlom. Názornosť a živosť narúšajú niekedy dlhé vsúvané vetné úseky, napr. „*So geschah es, daß als sie einst wieder so recht traulich beisammensaßen, es dem Prinzen, ihrem Bräutigam, einfiel, den König zu bitten, mit ihm zu seiner Braut zu gehen*“. Najlepšie je prerozprávaná rozprávka o zvieracej neveste – *Das Märchen von der Padde*, ktorá je variantom grimmovskej rozprávky *Die drei Federn*. Zbierka obsahuje obidve rozprávky nemeckého maliara Philippa Otta Rungeho *Von dem*

Machandelboom a *Von dem Fischer un syner Fru*, ktoré zahrnuli do svojej zbierky aj bratia Grimmovci. Tí poznali Büschingovu zbierku, stavali sa však voči nej odmietavo: „...an Kindermärchen hat es ihm gar gefehlt und die zwei von ihnen sind obendrein entstellt und schlecht erzählt, daß sie wenig gefallen können.“ (list W. Grimma Arnimovi z 26. 9. 1812, citované podľa: Steig, R.: *Achim von Arnim und die ihm nahe standen*, III. Band, 1904, s. 215.)

V 19. storočí sa stáva najvýznamnejšou krajinou v dejinách rozprávok Nemecko, a to zásluhou bratov Grimmovcov a ich diela „*Kinder- und Hausmärchen*“ (1. zv. 1812, 2. zv. 1815), ktoré ovplyvnili vývoj rozprávok v takmer všetkých európskych krajinách. Bratia Grimmovci povýšili dovtedy zaznávané ľudové rozprávky a povesti na písomnú literatúru a tým zachránili pozostatky ľudovej slovesnosti.

Resümee

Das Märchen ist eine sehr alte und weltweit verbreitete literarische Gattung. Es kann nicht genau nachvollzogen werden, wann die Märchen in vorgeschichtlicher Zeit entstanden sind. Jedoch finden sich in der Literatur des Altertums schon viele Erzählungen mit märchenhaften Motiven. Im Beitrag wird die Geschichte des europäischen Märchens dargestellt und die bedeutendsten Werke, welche Märchen enthalten, angeführt. Man wendet die Aufmerksamkeit auch den Vorläufern der Brüder Grimm in der deutschsprachigen Literatur (J. K. A. Musäus, B. Naubert, J. G. G. Büsching) und ihren Märchensammlungen.

Zoznam bibliografických odkazov:

1. BECHSTEIN, L.. 1855. *Mythe, Sage, Märe und Fabel im Leben und Bewußtsein des deutschen Volkes*, Leipzig. 3-15-003191-5.
2. BÜSCHING, J.G.G. 2010. *Volkssagen, Märchen und Legenden*, Berlin: Zenodot Verlagsgesellschaft, ISBN-10: 3843050678.
3. CRAMM, B. 1998. *Alte deutsche Märchen*. Bd 1. Lüneburg : Cramm Bettina Verlag, ISBN-10-3929909022.

4. CRAMM, B. 1999. *Alte deutsche Märchen*. Bd. 2 Lüneburg : Cramm Bettina Verlag, ISBN-10-3929909049.
5. FRÜH, S. (hrsg.). 1998. *Märchenreise durch Deutschland*. Frankfurt am Main : Fischer Verlag, ISBN-10: 3596503175.
6. HESSE, N. (hrsg.). 1956. *Deutsche Märchen vor und nach Grimm*. Zürich; Stuttgart; Wien : Europa Verlag.
7. KARLINGER, F. 1983. *Grundzüge einer Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ISBN-10: 3534091272.
8. MUSÄUS, J. K. A. 2007. *Volksmärchen der Deutschen*. Wolfenbüttel: Verlag Melchior, ISBN-10: 3939791431.
9. MUSÄUS, J. K. A. 2003. *Deutsche Volksmärchen*. Mannheim: Bibliographisches Institut, ISBN-10: 3491960894.
10. MUSÄUS, J. K. A. 1997. *Märchen und Sagen*. Köln : GLB Parkland, ISBN-10: 3880598819.
11. NAUBERT, B. 2001. *Neue Volksmärchen der Deutschen*, 4 Bände, Göttingen : Wallstein, ISBN-10: 3892444358.
12. NEUMANN, S. A. (hrsg.). 1982. *Es war einmal... Volksmärchen aus fünf Jahrhunderten*. Rostock : Hinstorff, 2 Bd. ISBN-10: 3356001302, ISBN-10: 3356001191.
13. RUNGE, A. 1997. *Literarische Praxis von Frauen um 1800*. Hildesheim : Georg Olms Verlag, ISBN-10: 3487102595.
14. STEIG, R.: *Achim von Arnim und die ihm nahe standen*. Stuttgart 1884-1913, 3 Bd.
15. STROBACH, H. (hrsg.). 1979. *Deutsche Volksdichtung. Eine Einführung*. Leipzig : Reclam Verlag.
16. STROBACH, H. (hrsg.). 1981. *Geschichte der deutschen Volksdichtung*. Berlin : Akademie-Verlag.

17. WESSELSKI, A. (hrg.). 1942. *Deutsche Märchen vor Grimm*. Brünn; München; Wien : R. M. Rohrer Verlag.

Szíves könyvecske: egy mű a műfajok kereszttüzében

Mgr. Agnesa Hriczová

Katedra hungaristiky

„Ha nem mutatkozik szüksége a műfajok összekeverésének, akkor ne hagyjuk határaitakat összemosódni.”¹

Akár mottóként is megállná a helyét ez az Ungvári Tamás Poétika című művében elhangzó, Lessing által hangoztatott intelem, amely – első olvasásra – úgy tűnhet, ellentétben áll azzal, amire már a cím is utal, és amit ebben a tanulmányban szeretnék kihangsúlyozni. Továbbolvasva a könyvet viszont kiderül, hogy maga Ungvári sem határolódik el teljesen a műfajok egybeolvasztásának lehetőségétől, csupán arra próbál utalni, hogy ne használjuk meggondolatlanul és elhamarkodottan ezt a „fontos” és „súlyos” fogalmat. Ez a dolgozat bizonyos szempontból – amennyire a kötet keretei lehetővé teszik – ennek a „szükségnek” a bizonyítását kíséri meg.

A barokk irodalom műfajainak keveredéséről, *metamorfózisáról* már számos irodalom látott napvilágot, ezen belül viszont az egyházi irodalmi műfajokkal mintha kicsit mostohán bánt volna a sors. Kutatástörténetük és irodalomtörténeti feldolgozottságuk sokáig mögötte maradt a világi műfajoknak, annak ellenére, hogy egy kor valódi és reális arca a világi és egyházi művek együttes és kölcsönös elemzésével érhető el. Az erre irányuló elemzések az elmúlt évtizedekben szaporodtak meg, s a legjelentősebb eredményeket ezen a területen többek között Tüskés Gábor és Knapp Éva² érte el. A 17-18. századi egyházi irodalom kutatásával nagyban hozzájárultak az irodalmi gondolkodás széleskörű fejlődéséhez, feltárták az átmeneti és peremműfajok széles tárházát, valamint a műfajkeveredés sajátosságait. Ebben a

¹ UNGVÁRI Tamás, *Poétika*, Budapest, Gondolat, 1976, 7., ISBN 963 280 425 2

² KNAPP Éva, *Irodalmi emblemátika Magyarországon a XVI-XVIII. században*, Budapest, Universitas, 2003, ISBN 963 9104 76 0, TÜSKÉS Gábor-KNAPP Éva, *Az egyházi irodalom műfajai a 17-18. században*, Budapest, Argumentum Kiadó, 2002, ISBN 963 446 215 4

tanulmányban elsősorban az ő eredményeiket felhasználva szeretném egy új megközelítést adni a témának.

Hajnal Mátyás a fordító, emblematikus és meditátor

A továbbiakban Hajnal Mátyás Szíves könyvecske című művével foglalkozom behatóbban, s ezen a művön keresztül szeretném megvilágítani a barokk irodalomra olyannyira jellemző műfaji keveredés sajátosságait.

Hajnal Mátyás a kezdődő barokk irodalom képviselője, és műve az éppen kibontakozóban lévő barokk kor első termékei közé tartozik. Vagyis a szerző egyszerre áll a késő-reneszánszban és a kora barokkban, valamint e két kor határán. De a határokról majd később.

A mű szerkezetileg két fő részre osztható. Az első rész, amit magának a műnek tekintünk, tizennyolc szívet ábrázoló képben mutatja be az „*isteni játék*” avagy „*lelki komédia*”³ „*cselekményét*”, mely valójában nem dráma, viszont, ahogy Klaniczay Tibor állítja „egy drámai folyamat bemutatása, melynek koncepcióját [...] már az ajánlólevélben előadja”⁴. Eszerint Jézus megostromolja az emberi szívet, melyet az ördög, a világ, és a test igyekszik törbe ejteni, és „teljességesen el akarják sillyeszteni”⁵. Jézus a megmentésére indul, s először kopogtat a szív ajtaján, majd mikor nem engedik be, tüzes nyilakkal lövöldöz rá. Miután bebocsátást nyer kisöpri a bűntől, élő vizével megszenteli, uralkodik benne, s lánggra lobbantja az ima tüzét. Végül a mennyei dicsőségbe jutva a szívet érdemeiért megkoszorúzza. A képek mindegyikéhez hatsoros vers tartozik, majd ezeket három-három *puntból* álló elmélkedés követi, végül egy-egy könyörgés zárja a szerkezeti egységet. A könyvecskében található képek egy, a korban nagyon ismert németalföldi szerző, Antoon Wierix Cor Jesu amanti sacrum című barokk metszetsorozatából valók. Eredetileg ezekhez a képekhez egy-egy vers is járult, amelyet Hajnal szintén átvett, lefordított, a mű többi része viszont (elmélkedés, könyörgés) már a saját szerzeménye.

³ HAJNAL Mátyás, *Az Jézus szívét szerető szíveknek ájtatosságára szíves képekkel kiformaltatott és azokról való elmélkedésekkel és imádságokkal megmagyaráztatott könyvecske*, Budapest, K.M. Egyetemi Nyomda, 1932., 111.

⁴ KLANICZAY Tibor, *Reneszánsz és barokk*, Szeged, Szukits Könyvkiadó, 1997, 316., ISBN 963 9150 07 6

⁵ HAJNAL, i.m. 33.

A könyv második, terjedelmében a rövidebb része 19 éneket, *Áétatos Hymnusokat* tartalmaz, melyek tartalmukban szorosan kötődnek a könyv első részéhez. Közöttük néhány érdekes, ismerős darabot is találunk, például a jezsuiták körében jelentős hagyománnyal rendelkező éneket⁶, Balassi Bálint *Bocsásd meg Uristen, ifjúságomnak vétkét* kezdetű zsoltárát, valamint Vásárhelyi András Mária-himnuszát.

A Szíves könyvecske első, 1629-es kiadását egy második is követte 1642-ben, amely azért érdekes, mert bizonyos szempontból bővített editionnak minősül. A karcolatok száma ugyanis ebben kettővel bővül, vagyis összesen húsz embléma alkotja a második változatot.⁷

Már a fent részletezett szerkezeti felépítésből is kitűnik, hogy komplex műről van szó. A könyvecske „az irodalom egyik hagyományos műfajába sem sorolható be: a műfajok egymásba olvasztásának barokk eljárására példa”⁸ állítja Klaniczay Tibor. S milyen igaza van, hiszen a kép és epigramma együttese révén a manierizmus emblémahagyományára épül, az ezt követő elmélkedések viszont a meditáció gyakorlatát tükrözik, mindez kiegészül még az ima, a könyörgés, és zsoltár műfajával. Lássuk, most részletesebben az egyes műfajok hogyan tömörülnek e műben, s hogyan állnak össze egyetlen egésszé. Elsősorban a meditáció és az emblematika műfajával szeretnék foglalkozni, mivel e kettő határozza meg leginkább a mű jellegét.

Az emblematika és a meditáció műfaji sajátosságai

E két műfaj közös vonásait a „közöttiség”⁹ fogalmával tudnám jellemezni, hiszen mindkettő különböző műfajok peremén, műfajok *között* helyezkedik el, együttes szerepeltetésükkel pedig sajátos műfajkontamináció jön létre, mely szintén egy *köztes* állapot meglétére utal.

⁶ HOLL Béla, *Hajnal Mátyás elmélkedő könyvének versei*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1970, http://epa.niif.hu/00000/00001/00268/pdf/itk_EPA00001_1970_04_519-526.pdf

⁷ ZEMPLÉNYI Ferenc: *Egy magyar jezsuita emblematikus: Hajnal Mátyás*, in Ikonológia és műértelmezés II., Szeged, JATEPress, 1998, 146., ISBN 963 482 221 5

⁸ KLANICZAY, i.m. 315.

⁹ A kifejezés GÁBOR Csilla tanulmányából származik. GÁBOR Csilla, *A meditáció a hitgyakorlásban és az irodalomban*, in Religió és retorika : tanulmányok a középkori, reneszánsz, barokk irodalomról, Kolozsvár, Komp-Press, 2002, 257, ISBN 973 9373 37 2

Az embléma valójában különböző műfajok olvasztótengelye, mivel számos műfajt egyesít magába, s végeredményben kevert kifejezésformákat hoz létre, többek között az epigrammával és az elmélkedéssel is rokonságot mutat. Háttérbe szorulása is más műfajokba való beilleszkedésével magyarázható, mint például az exemplum, szentencia, aforizma.¹⁰ Ebből a kevertségből adódik, hogy már a műfaj meghatározása is problémás. „Az emblematikát az irodalom rendszerébe beágyazott, a kép és a szöveg által együttesen meghatározott sajátos művészeti formaként és egyben a vizuális motívumot absztrakt jelentéssel összekapcsoló szimbolikus gondolkodásmód egyik formájaként értelmezzük”¹¹. De vannak nézetek, melyek jóval egyszerűbben, az „igénytelenség” értékítéletével párosítva jellemzik a műfajt. A magyar irodalom története című irodalomtörténeti kézikönyv a következőkben határozza meg a sajátosságait: „*embléma*: jelképes értelmű rajzok verses vagy prózai magyarázata”¹².

Nem tisztázott még az embléma műfaji státusza sem, pontosabban, hogy elfogadható-e műfajként. Az említett szerzőpáros, Tüskés Gábor és Knapp Éva inkább egy sajátos, átmeneti, folyamatosan változó kifejezési formaként kezeli az emblematikát.¹³

Az emblémák funkciójukat tekintve azzal a céllal keletkeztek, hogy az olvasót intellektuálisan foglalkoztassák, gondolkodásra készítsék¹⁴. A képek ezen funkciója Hajnal könyve esetében megszűnik, hiszen az alatta álló vers-epigramma, az elmélkedések és a könyörgések kellően megvilágítják – az egyébként is könnyen interpretálható – képek értelmét. Hajnal semmit sem bíz a véletlenre, mindent az olvasó szájába ad, kérdésekkel és felkiáltásokkal irányítja az elmélkedését. A bibliai példázatokkal, zsoltárrészletekkel tarkított elmélkedés és könyörgés pedig a misztikus látomásba ragadást hivatott betölteni, s az olvasó érzékeinek, érzelmvilágának a megmozgatását célozza meg. A képek az Énekek éneke allegóriáját tükrözik a szerző viszont nem hagyja az olvasót elmerülni ebben a kontextusban, hanem továbbszövi annak gondolatmenetét, így minden olvasásnál más és más asszociáció párosulhat az

¹⁰ KNAPP, i.m. 20-23.

¹¹ KNAPP Éva-TÜSKÉS Gábor, *Irodalmi emblematika és emblémarecepció Magyarországon 1564-1796*, http://www.epa.hu/00000/00021/00361/pdf/MKSZ_EPA00021_1995_111_02_142-163.pdf

¹² A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig, szerk. Klaniczay Tibor, <http://www.mek.oszk.hu/02200/02228/html/02/6.html>

¹³ KNAPP, i.m. 21

¹⁴ KLANICZAY, i.m. 315.

elmélkedéshez. De a cél minden esetben ugyanaz: az Istenhez vezető út keresése, a megtérés szükségessége, s a lélek mennybéli jutalma, gondosan megindokolva és alátámasztva elrettentő példákkal.

Így válik el a Hajnal Mátyás könyvecskéje az embléma késő-reneszánszi hagyományától, s egészül ki a meditáció műfajával.

„A műfaj története azt mutatja, hogy a meditáció többnyire akkor jut jelentős szerephez a vallásos irodalomban, amikor válsághelyzet alakul ki a vallásosság történetében”¹⁵. Bár a Szíves könyvecske megjelenésének idején az ellenreformáció szólította cselekvésre a katolikus egyházat, a mű ajánlásából az derül ki, hogy a már katolikus hitre térített Nyáry Krisztina kérésére, ill. pártfogásából keletkezett a könyv. Hajnal könyve tehát a meditáció eredeti célját hivatott teljesíteni, „állandó odahallgatás, figyelem Istenre és kinyilatkoztatására”, ill. hogy a lélek Istennel találkozzék az önismeret által¹⁶.

A meditáció leggyakoribb „kapcsolódási pontja a bibliai zsoltárok, az evangéliumok, ezen belül a szenvedéstörténet”¹⁷, műfaji szempontból tehát rokonítható a bibliai parafrázissal, „mivel pedig könnyedén átválthat imába, az imádság-műfajjal kapcsolatosan is nehéz a határ megvonása”¹⁸. A meditáció alapvető jellemzője az ellentétek kölcsönhatása, az értelem és érzelem ambivalenciája.¹⁹

Mindkét említett műfaj középkori hagyományokra épül, s virágkorukat a manierizmusban élik. S mégis egy olyan műben összpontosulnak, amely már a barokk irodalom kezdeteit jelzi. Kiteljesedésük és egymás mellett való élésük is csupán egy olyan korban lehetséges, amely kedvező feltételeket szab ennek az ellentmondásokkal teli műfajnak a létezésére. S hogy mennyire a barokkban él ez a mű, azt már bizonyítják az eddig elhangzottak is.

A barokk kor szellemiségét, filozófiáját nagy belső bizonytalanság és diszharmónia jellemzi. Alapjaiban ellentétes dolgokat kell összeegyeztetnie: a statikus régivel a forradalmian újat, a középkor megállapodottságát egységbe vonni a

¹⁵ TÜSKÉS-KNAPP, i.m. 158.

¹⁶ GÁBOR Csilla, *A meditáció a hitgyakorlásban és az irodalomban*, in *Religió és retorika : tanulmányok a középkori, reneszánsz, barokk irodalomról*, Kolozsvár, Komp-Press, 2002, 260, 263, ISBN 973 9373 37 2

¹⁷ TÜSKÉS-KNAPP, i.m. 158.

¹⁸ GÁBOR, i.m. 263.

¹⁹ TÜSKÉS-KNAPP, i.m. 157

reneszánsz mozgékonyásával, a vallásos, irracionális világszemlélettel úrrá lenni a reális, földi változások tényei felett. Ezért van szükség a szertefutó szálakat egységbe foglaló hatalmas kompozíciókra, a realitást elfedő, illúziókba ragadó dekorációra. Az addig különbözőnek tartott dolgok egybekapcsolása, a legkülönbözőbb művészeti ágak, műfajok kereszteződése is csupán ebben a korban vált lehetségessé. A valószínűtlen elhitetését, az értelem eltompítását, és a kívánt érzelmi hatás felkeltését szolgálják az érzéki hatások.²⁰

Hajnal Mátyás Szíves könyvecskéje egymaga jelzi a manierizmusból a barokkba való átmenetet. Műfaja(i) a propaganda kedvelt műfajai közé sorolhatók, s didaktikus célzatuk sem mellőzhető. Nem is meglepő, hiszen a barokk kori magyar irodalom elsősorban a közösségi érdekeket előtérbe állítva bontakozik ki. Viszont a barokkra éppúgy jellemző a hedonizmus is, mely a magyar irodalom esetében csupán háttérbe szorulva mer megnyilatkozni. Hajnal Mátyás művében ez a vonulat az Énekek éneke erotikus allegóriájában mutatkozik meg, emellett pedig még Gyöngyösi István műveiben is megragadható (pl. Csalárd Cupido).²¹

A 17. század elején, amikor nagyrészt még a reformáció és a reneszánsz hatása érezhető a magyar irodalmi alkotásokon, keletkezik a Szíves könyvecske, amely viszont már magán viseli a barokk irodalom legjellegzetesebb jegyeit. A reneszánsz után nagy váltás volt ez a mű, s talán még az anakronizmus jegyével is lehetne illetni. Ezek után viszont már számos olyan mű jelent meg, amelyek szintén tükrözik ezt az irodalmi tendenciát.

Bátran állíthatjuk, hogy a Szíves könyvecske határokon áll, pontosabban azokat feszegeti. Korok, műfajok, nézetek, diszciplínák, tudományterületek, stb. határán. Tudatosítva mindezt, az új kultúratudományi, művészettörténeti, esetleg komparatív módszerek segítségével történő kutatások mindenképpen járható útnak számítanak a további elemzésben. A téma széles szakirodalmát látva, mégsem gondolom, hogy a kérdések, problémák már nyugvópontra jutottak. Sőt, mind több kérdés vár még megválaszolásra. Azt sem állítom, hogy a dolgozatommal sikerült minden problémát megvilágítani, viszont azt remélem, hogy ráirányította a figyelmet a barokk irodalom

²⁰ KLANICZAY, i.m. 280

²¹ KLANICZAY, i.m. 345

egy jelentős művére, s ezen keresztül a barokk egyházi irodalom műfajaira, melynek kutatása remélhetőleg a továbbiakban is ilyen ígéretesen fog alakulni.

Summary

Dielo Mátyása Hajnala s názvom „Szíves könyvecske” nemožno zaradiť medzi tradičné diela. Je taktiež typickým dielom miešania žánrov v literatúre. Vo svojom diele aplikoval Hajnal ako vzor obrazy a básne jedného latinského diela, a doplnil ich úvahami. Teda je to komplexná práca, ktorá spája epiku a lyriku, obraz a text v jednom diele. Obrazy a básne sú ľahko zrozumiteľné, a aj úvahy pomôžu pochopiť ich význam. Autor vo svojom diele používal a kompiloval žánre, ako sú meditácia a embléma. V mojej práci poukazujem aj na to, že metamorfóza žánrov nie je chybou ani nedostatkom, ale výsledkom vedomej koncepcie autora.

Felhasznált irodalom

1. GÁBOR Csilla, *A meditáció a hitgyakorlásban és az irodalomban*, in *Religió és retorika : tanulmányok a középkori, reneszánsz, barokk irodalomról*, Kolozsvár, Komp-Press, 2002, 260, 263, ISBN 973 9373 37 2
2. HAJNAL Mátyás, *Az Jézus szívét szerető szíveknek ájtatosságára szíves képekkel kiformáltatott és azokrul való elmélkedésekkel és imádságokkal megmagyaráztatott könyvecske*, Budapest, K.M. Egyetemi Nyomda, 1932.
3. HOLL Béla, *Hajnal Mátyás elmélkedő könyvének versei*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1970,
http://epa.niif.hu/00000/00001/00268/pdf/itk_EPA00001_1970_04_519-526.pdf
4. KLANICZAY Tibor, *Reneszánsz és barokk*, Szeged, Szukits Könyvkiadó, 1997, 316., ISBN 963 9150 07 6
5. KNAPP Éva, *Irodalmi emblematika Magyarországon a XVI-XVIII. században*, Budapest, Universitas, 2003, ISBN 963 9104 76 0,
6. KNAPP Éva-TÜSKÉS Gábor, *Irodalmi emblematika és emblémarecepció Magyarországon 1564-1796*,

http://www.epa.hu/00000/00021/00361/pdf/MKSZ_EPA00021_1995_111_02_142-163.pdf

7. SÓTÉR István: A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig, szerk. Klaniczay Tibor, <http://www.mek.oszk.hu/02200/02228/html/02/6.html>
8. TÜSKÉS Gábor-KNAPP Éva, *Az egyházi irodalom műfajai a 17-18. században*, Budapest, Argumentum Kiadó, 2002, ISBN 963 446 215 4
9. UNGVÁRI Tamás, *Poétika*, Budapest, Gondolat, 1976, 7., ISBN 963 280 425 2
10. ZEMPLÉNYI Ferenc: *Egy magyar jezsuita emblematikus: Hajnal Mátyás*, in *Ikonológia és műértelmezés II.*, Szeged, JATEPress, 1998, 146., ISBN 963 482 221 5

Introdukcia fantastiky do literárneho systému 18. a 19. storočia a modifikácia existujúcich kultúrnych modelov

Mgr. Eva Mesárová, PhD.

Katedra romanistiky s oddelením prekladateľstva a tlmočníctva

Základným problémom v súvislosti s fantastikou je bezpochyby príčina včlenenia fantastickej literatúry ako literárneho podsystému do literárneho systému 18. a 19. storočia, a teda vysvetlenie odkiaľ pochádza, kde sú jej korene?

Väčšina súčasných literárnych vedcov a historikov sa zhoduje v nevyhnutnosti odmietnuť všetky tradičné sociologické vysvetlenia. Tvrdenie, podľa ktorého má gotická (pozri Punter, 1985; Botting, 1996), a teda aj fantastická literatúra pôvod výlučne v priemyselnej revolúcii, sa javí ako príliš jednoduché.¹ Taktiež si nemôžeme myslieť, že fantastická literatúra pramení zo sociálnych a ideologických nepokojov francúzskej revolúcie a následnej reakcie sklamaných spisovateľov, ktorí v rokoch Reštaurácie nachádzajú únik v nostalgickom iracionálne. Hľadať genézu obnoveného záujmu o fantastickú literatúru v druhej polovici devätnásteho storočia v novej dezilúzii spisovateľov a intelektuálov po neúspešných revolúciách v roku 1848 a 1870, či v ich strate dôvery v pozitivistické oslavovanie pokroku, racionality a vedy by bolo rovnako neadekvátne. Mnohí súčasní kritici považujú za neakceptovateľné a nepresvedčivé názory snažiace sa o vymedzenie mechanických a externých súvislostí medzi ideológiami intelektuálov i spisovateľov, ich reakciami na politické a sociálne udalosti, úlohou, ktorú zohrávali v spoločnosti a prezentovanými myšlienkami, či témami aplikovanými vo svojich dielach. Domnievame sa, že súvislosti sú oveľa širšie a treba ich hľadať v podstatne hlbších rovinách.

¹ V súvislosti s hrdinkami gotických románov, ktoré unikajú cez rôzne nebezpečenstvá, hovorí U. Eco vo svojom diele *Il Superuomo di massa* (Milano: Il Formichiere, 1976, s. 105; preklad E. Mesárová) o „fantastickej reakcii na strašné vízie radov mechanických pradiarenských strojov“. D. Punter v diele *The Literature of Terror. A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day* (London: Longman, 1980) i F. Moretti v *Dialettica della paura*. In *Il nuovo e il sempreuguale. Sulle forme letterarie di massa* (Roma: Savelli, 1978, s. 78–103) spájajú marxizmus so psychoanalýzou a gotický román (*Frankenstein* a *Dracula*) dávajú do vzťahu s úzkosťou buržoázie a aristokracie, či so strachom z proletariátu a z práce v továrňach po priemyselnej revolúcii.

Cennejším zdrojom pre spoznanie a interpretovanie prirodzeného sveta a sociálnej i individuálnej reality je pokus o nájdenie súvislostí medzi rétorickými a formálnymi procesmi používanými v literárnej tvorbe istého obdobia a epistemologickými a filozofickými procesmi, ktoré pochádzajú z toho istého obdobia. Tento spôsob štúdia literatúry znázorňujú práce Luciena Goldmanna² a jeho nasledovníkov, a to hlavne vo Francúzsku, no i v ďalších krajinách Európy. V prípade fantastickej literatúry môžeme pristupovať k vzniknutým problémom práve spomenutým spôsobom. Filozofické diskusie v 18. storočí, počínajúc anglickým filozofom Johnom Lockom³, boli zväčša zamerané na problémy empirického vnímania a mentálneho poznania, na imagináciu a fantáziu, i na subjektívnosť nášho vnímania priestoru a času. A práve toto sú často samotné témy fantastickej literatúry, ktorá občas, prostredníctvom naratívnych štruktúr a formálnych procesov, preferuje epistemologické otázky. Jedna z polemických prác nemeckého filozofa Immanuela Kanta s názvom „*Sny jasnovidca, vyložené prostredníctvom snov metafyziky*“ (1766)⁴, ktorá obsahuje diskusie namierené proti názorom švédskeho teozofa Emanuela Swedenborga, bola napísaná akoby na obhajobu racionálneho a empirického poznania. Fenomény, ktoré môžeme nazvať fantastickými, vyvolávajú v tejto práci u autora dojem istého váhania a rozpakov. Ak ďalej vezmeme do úvahy texty o existencii duchov u nemeckého filozofa a esejistu Arthura Schopenhauera⁵, uvidíme, ako sa

² Lucien Goldmann (1913, Bukurešť – 1970, Paríž) bol francúzsky filozof, sociológ a literárny teoretik, predstaviteľ genetického štrukturalizmu. Zdenka Konečná (2005) uvádza: „Patril k významným kritikom frankfurtskej školy. Jeho teória sa často označuje ako marxistická alebo neomarxistická. Jeho kritika frankfurtskej školy je významná najmä v súvislosti so skúmaním fenoménu duchovnej kultúry a umenia. Goldmann má napríklad pomerne blízko k frankfurtskej škole a jej odmietaniu pozitivizmu a scientizmu. Na druhej strane kritizuje jedno z najvýznamnejších východísk kritickej teórie v povojnovom období – negatívnu dialektiku. Podľa Goldmanna negatívna dialektika neposkytuje žiaden pozitívny konštrukt, skôr je orientovaná na negáciu existujúceho. Negatívnu dialektiku v podstate považuje za príliš dogmatickú a kritickú.“

³ Lockova teória bola založená na tom, že nič nie je v rozume, čo by nebolo predtým v zmysloch; za zdroj poznania považoval predovšetkým skúsenosť. Táto filozofia znamenala vlastne popretie racionalizmu.

⁴ Tento polemický spis patrí k prvým známkam Kantovho vzdľaňovania sa od dogmatickej metafyziky. Vo svojej práci v ironickom duchu spochybňuje oprávnenosť dogmatického racionalizmu a poukazuje na nevyhnutnosť spájania logického úsudku so skúsenosťou. Kant si bol vedomý nedostatkov a medzier vo filozofii racionalizmu, avšak nepridal sa bezducho k jeho protikladu – empirizmu. Zostal niekde na rozhraní týchto dvoch filozofických smerov a stanovil si úlohu (podobne ako Locke) vymedziť, definovať hranice ľudského rozumu. Okrem toho však chcel posúdiť, či je možná metafyzika ako veda – skúmaním hraníc rozumu chcel vytýčiť podmienky vedecky platného poznania, a potom pristúpiť k otázke, či ich môže metafyzika splniť. (KANT, Immanuel. *Träume einer Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik*. In *Werke in zehn Bänden*. Wiesbaden: Insel, 1960, vol. II, s. 918-991.

⁵ SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga und Paralipomena*. In *Sämtliche Werke*, s. 239-329: Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt. Preklad do taliančiny: Sulla visione degli spiriti. In *Parerga e*

niektoré témy fantastickej literatúry – ako napríklad moc vizionárskej fantázie – stali dôležitou súčasťou diskusií filozofov o hraniciach ľudského poznania.

Ak zhrnieme niektoré Goldmannove tézy o vzťahoch medzi filozofiou osvietenstva a zrodom novej buržoáznej triedy, alebo jeho interpretácie filozofie romantizmu a dialektického myslenia, nájdeme v jeho všeobecnej schéme miesto i pre fantastickú literatúru. Tá bude potom vystupovať ako prejav strachu a váhania novej spoločenskej triedy, ako dôsledok jej individualistickej ideológie a jej ambigúálneho postoja voči prírode alebo voči náboženskej senzibilitate.

Pri sledovaní hlbších východísk zrodu modernej fantastickej literatúry by sme nemali obísť ani zaujímavú korešpondenciu medzi holandským filozofom Baruchom Spinozom a jeho priateľom, mladým právnikom Hugom Boxelom z roku 1674, o „prízrakoch, duchoch a príšerách“. Zatiaľ čo Spinozove listy obsahujú jasné a definitívne odsúdenie viery v existenciu duchov, Boxelove sú odlišné. Boxel je typickým predstaviteľom kultúry, považujúcej za všeobecne uznávané a logické hovoriť o duchoch.⁶ Išlo o tradičnú kultúru, ktorú musel nový, racionalistický prúd myslenia nutne poprieť. Boxel teda koncom 17. storočia pokojne vyjadruje stanovisko vtedajšieho všeobecného kultúrneho modelu: vesmír nie prázdny, ale (podľa Platóna) naplno obývaný veľkým počtom duchov. Tento kultúrny model bol homogénny a premyslený, uznávaný a podporovaný filozofickými systémami i náboženstvom. No progresívnou sekularizáciou, postupným obmedzovaním zvykov i u tých najnižších vrstiev spoločnosti a rozšírením novej koncepcie prírody, života i smrti

paralipomena. Milano: Adelphi, 1981, s. 309-420. Arthur Schopenhauer sa preslávil hlavne svojou filozofiou o pesimizme a svojim zdôrazňovaním vôle. Mauro Conti vo svojom článku *Vivere la saggezza. Un'introduzione agli Aforismi di Schopenhauer* ... uvádza: „Intelektuálna vitalita, ktorá ho odlišovala od ostatných, sa v tomto období prejavila v jeho výskume čínskej filozofie, mystickej literatúry, hypnózy a sugescie, o čom sa zmieňuje v *Parerga und Paralipomena*. Vo všeobecnosti Schopenhauer považuje prejavy vzťahujúce sa na hypnózu, mágiu, obozretnosť varovných snov, námesačnosť a vidiny či preludy za možnú pravdu: nazýva ich praktickou metafyzikou, keďže sú založené na všemohúcnosti, všadeprítomnosti Vôle. Je to nevedomie, alebo lepšie nevedomá Vôľa, ktorá zázračne koná za hranicami stanovenými vedomým intelektom, od *principium individuationis*, mimo foriem priestoru, času a príčinnosti.“ (Dostupné na: <http://www.bibliomanie.it/aforismi_schopenhauer_mauro_conti.htm <www.fondazioneitaliani.it>; vlastný preklad.)

⁶ Pre ilustráciu uvádzame aspoň dva Boxelove argumenty, prečo je presvedčený o existencii duchov: „Po druhé, je pravdepodobné, že stvoriteľ ich vytvoril, pretože sú mu viac podobné ako telesné bytosti. Po tretie, pretože tak, ako existuje telo bez duše, existuje aj duša bez tela.[...]Nezmerateľný priestor, ktorý je medzi nami a hviezdami nie je prázdny, ale plný duchov, ktorí ho obývajú.“ (BOXEL, Hugo. List LIII z 21. septembra 1674. In *Spinoza, Opera IV, Epistolae*. Heidelberg. Winter, 1924, s. 246-247; preklad E. Mesárová.)

(prostredníctvom tlače, divadla a iných foriem ľudovej kultúry), bol tento model značne oslabený, a niekedy dokonca celkom zničený.

K rozhodujúcej zmene v kultúrnom systéme doby dochádza následne po tom, ako sa osvieteneckí filozofi začali zaoberať poverami a falošnou vierou v mágiu a v nadprirodzeno. Viera v existenciu prízrakov sa považovala za akúsi nižšiu kultúru a z hľadiska vedeckej kultúry za pseudovedu. Oficiálna vedecká kultúra degradovala tento špecifický systém viery na dve úrovne, zdanlivo nižšie, no všeobecne uznávané. Išlo o kultúru detskú⁷ – tá práve v tomto období začala nadobúdať štatút autonómie, a kultúru literárnu, ktorej autonómia čoraz väčšmi narastala. Prejavuje sa nový záujem o vnútorný život detí a dospelých, pričom sa všeobecne uznával názor, že deti majú voči času a priestoru intuitívny postoj, avšak voči svetu ešte postoj magický. Svet jasnovidcov a osôb s bujnou fantáziou sa považoval za svet blízky svetu detí. Spôsob, akým básnici pristupovali k metaforickým a symbolickým vlastnostiam jazyka, sa taktiež sčasti považoval za blízky mágii. Tieto nové prvky – objavenie vnútorného života detí a dospelých, ako aj magických vlastností poetického prejavu – pravdepodobne vysvetľujú obozretnosť Kanta a entuziazmus Schopenhauera voči fenoménom fantastiky.

Na prelome 18. a 19. storočia sa teda prejavuje radikálna modifikácia dovtedy existujúcich kultúrnych modelov, rozšírených v kolektívnej mentalite a senzibilite. Ide o zmenu, ktorá má hlboké korene v spoločenskom živote, v novom chápaní lásky, priateľstva, rodiny, práce, smrti. Náboženské interpretácie sveta sa dostávajú do konfliktu s narastajúcim skepticizmom. Nezanikajú, no stávajú sa problematickými. Aby boli akceptovateľné, vyžadujú si špeciálne vysvetlenie slúžiace na ich obranu.

Často sa považujú za metaforické a literárne transkripcie všeobecne známych vedeckých vysvetlení sveta a života. Nie je to pritom otázka porovnávania viery a vedeckého vysvetlenia prirodzeného sveta (keďže v priebehu 19. storočia boli vedecké paradigmy, objasňujúce biologické, fyzikálne a prírodné zákony, stále častejšie nahradzované inými), ale otázka využitia tradičnej viery v nadprirodzené javy

⁷ Dieter Richter vo svojom diele *Pinocchio e il romanzo d'infanzia* uvádza: „Detská kultúra prijala v priebehu 19. storočia duchovné dedičstvo európskej ľudovej kultúry. V období, kedy sa uskutočňuje diferenciacia vzťahu dospelí/deti, a zároveň kultúra elity ovplyvňuje stále viac nižšie vrstvy, starobylá „kultúra di piazza“ (Bachtin) oslavuje svoje znovuzrodenie...“ (RICHTER, Dieter. *Pinocchio e il romanzo d'infanzia*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2002, s. 68; preklad E. Mesárová.)

k preskúmaniu nových, znepokojujúcich aspektov prirodzených javov, a zvlášť k analýze inštinktívneho života človeka.

V scéne opisujúcej rozhovor Hamleta s duchom svojho otca Shakespeare len jednoducho aplikuje veľmi rozšírený kultúrny model doby⁸, v ktorom sa viera v existenciu duchov, spolu s praktizovaním alchýmie a mágie, považovali za dôležité a všeobecne uznávané javy. Keď sa však Hamlet objavil na scéne v 19. storočí, prítomnosť ducha už pôsobila rušivo a jeho zjavenia sa zobrazovali buď ako emfatické, až sa takmer zredukovali na efekt divadelného zariadenia, alebo boli sprevádzané prvkami humoru a paródie, či iba transformované na hlas a fantazmagorické zobrazenie Hamletovho pocitu viny. Keď sa v Goetheho *Faustovi*⁹ na scéne objaví diabol v osobe Mefistofela a spolu sa vydávajú na cestu do oblasti Harz, plnej duchov a stríg, celá situácia nadobúda charakter poetickej evokácie obrazov či alegorickej diskusie o filozofických otázkach. A napokon, keď v roku 1848 Karl Marx a Friedrich Engels v prvých riadkoch *Manifestu*¹⁰ „vzývajú“ ducha komunizmu, obraz nadobúda silu účinného a mätúceho výtvoru, ktorý možno rovnako označiť za literárny a metaforický.

Vo fantastickej literatúre sa často stretávame s takými prvkami, ako sú literárna alúzia, či dokonca otvorená paródia s prvkami humoru, či ľahkej komédie, ktoré sú zaiste veľmi dôležitými a prekvapujúcimi znakmi. Vypovedajú totiž o tom, že fantastickú literatúru nemôžeme zredukovať a skúmať ako jednoduchý literárny podsystém, ale musíme k jeho dielam pristupovať ako k typu literatúry, ktorý má svoj pôvod v najhlbších vrstvách ľudských inštinktov, vášní, snov a ambícií.

⁸ William Shakespeare písal Hamleta v rokoch 1601 – 1602, teda v období, kedy bolo podľa stanoviska všeobecného kultúrneho modelu všeobecne uznávané hovoriť o duchoch. (Námet k Hamletovi čerpal zo stredovekých kroník, dej sa odohráva v 12. storočí.)

⁹ Johann Wolfgang Goethe pracoval na svojom *Faustovi* šesťdesiat rokov, od r. 1772 až do r. 1831, bol teda dokončený už v období devätnásteho storočia, kedy sa prejavuje spomínaná radikálna modifikácia dovtedy existujúcich kultúrnych modelov.

¹⁰ „Po Európe mátoží strašidlo — strašidlo komunizmu. K svätej honbe proti tomuto strašidlu spojili sa všetky mocnosti starej Európy, pápež i cár, Metternich i Guizot, francúzski radikáli i nemeckí policajti. (Z nemeckého originálu *Manifest der Kommunistischen Partei* preložil Július Šefránek, 1948). V talianskom preklade sa stretávame práve s výrazom *uno spettro* (rovnako ako v preklade Shakespearovho Hamleta): „Uno spettro s'aggira per l'Europa - lo spettro del comunismo. Tutte le potenze della vecchia Europa si sono alleate in una santa battuta di caccia contro questo spettro: papa e zar, Metternich e Guizot, radicali francesi e poliziotti tedeschi.“ (MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *Manifesto del Partito Comunista*. Preložil Antonio Labriola. Roma: Editore Newton Compton, 2005)

Nový literárny podsystem začal využívať špecifické procesy a témy nielen k preskúmaniu oblasti prirodzena a nadprirodzena, ale hlavne k prebádaniu nových aspektov života. Tie nebolo možné preskúmať priamo, pretože ich ešte stále znázorňovala doposiaľ neprediskutovaná časť kultúrneho modelu – máme pritom na mysli hlavne inštinktívny a erotický život človeka, ktorý bol na prelome 18. a 19. storočia pod úplnou kontrolou dominantnej koncepcie romantickej lásky. Niektorí literárni teoretici sa však domnievajú, že medzi rozšírením koncepcie romantickej lásky a zrodom fantastickej literatúry existuje istá súvislosť, a to nie náhodná. Romantická láska, vychádzajúca zo sociálnych a kultúrnych premien konca 18. storočia, sa javí ako kontroverzný systém. Na jednej strane vkladá celú svoju energiu do absolútneho ideálu dokonalého a večného spojenia duše i tela a rozvíja procesy fantastickej sublimácie, no na druhej strane neustále kolидуje s bežnou a tvrdou realitou, ktorá vypovedá o nemožnosti zrealizovať ideály. Hoci je kultúrny model neprestajne v protiklade so spoločenskou realitou moderného sveta, romantická láska prejavuje nevšednú schopnosť znovu sa vytvárať a prežiť. K dokonalej a čistej sublimácii romantickej lásky môže totiž dôjsť len za podmienok, kedy sa dve fyzické telá transformujú na duše a večné spojenie je utvrdené a zaručené smrťou.¹¹ Takto dochádza k javu, kedy sa jemná, fatálna a „zduchovená“ žena prítomná v dielach romantických básnikov transformuje na družku i v hrobe, na akýsi prízrak či vidinu.

Ak by bola stanovená súvislosť medzi romantickou tematikou, frustráciou, sublimáciou a fantastickou naráciou, váhanie u čitateľa by v takomto type poviedky nespočívalo v rozpore medzi prirodzeným a nadprirodzeným vysvetlením vyrozprávaných udalostí. Skôr by išlo o váhanie pochádzajúce z rozporu medzi povrchovým príbehom, ktorý hovorí o nevysvetliteľných udalostiach, komunikáciou s druhým svetom, so zjavením sa duchov atď. a iným príbehom – dôležitým a ukrývajúcim sa hlbšie, ktorý autor po celý čas nepriamo rozprával. Zdá sa, že

¹¹ Výstižným príkladom sú bezpochyby i listy zo začiatku 19. storočia, písané Ugom Foscolom Antoniette Fagnani Arese, z ktorých uvádzame: „... io invoco la morte! il timore di perderti mi fa desiderare che la vita in quel sacro momento si spenga in noi insensibilmente, e che un sepolcro ci serbi congiunti per sempre...“ („... vyzývam smrť! Bojím sa, že ťa stratím a tak túžim, aby život v tej posvätnnej chvíli v nás bezcitne vyhasol a aby si nás hrob ponechal navždy spojených...“ FOSCOLO, Ugo. *Lettere d'amore. Lettere a Antonietta Fagnani Arese*. Milano: Serra e Riva, 1981, s. 74; preklad E. Mesárová.)

naznačením ambiguity celého strategického postupu je prítomnosť prvkov paródie a metanaratívnej diskusie v naratívnych spôsoboch a kódach, takže fantastická literatúra vlastne predstiera rozprávanie určitého príbehu kvôli tomu, aby mohla vyrozprávať nejaký celkom iný príbeh.

Súvislosti medzi fantastickým a humoristickým, ako aj medzi fantastickým a rozprávkovým sú prítomné vo fantastickej literatúre už od svojho zrodu. Hoci sa komika na prvý pohľad vzťahuje na prvky literárnej hry a parodického vzdialenia sa od narácie, pri bližšom pohľade uvidíme, že zároveň súvisí s niečím hlbším, s vynorením sa podvedomia.

Ak by sme teda chceli dokonale pochopiť celý priebeh transformácie a skutočný rozpor medzi kultúrnymi modelmi 18. a 19. storočia, nemôžeme zobrať do úvahy len spoločenské a antropologické zmeny, ktoré poznačili kolektívnu mentalitu a senzibilitu. Mimoriadny význam totiž nadobudli problémy súvisiace s poznaním, pravdou a pochybnosťou, ako aj nové filozofické, vedecké i „paravedecké“ výskumy.

Fantastická literatúra, rovnako ako každý významný literárny podsystem, spôsobila unikátnu spätnú premenu imaginárna, ponúkla spisovateľom nové cesty na uchopenie významu a poskytla im nové exemplárne stratégie.

Niektoré texty literárnej fantastiky využívajú často naratívny postup smerujúci k umiestneniu udalosti do geograficky marginálnych oblastí voči európskym krajinám, premeneným procesmi modernosti a vedeckou racionalitou. A sú to práve regióny ako Južné Taliansko, Španielsko či osamotené oblasti v Škótsku, kde si možno všimnúť konfrontáciu dominujúcej kultúry a kultúry, ktorá ustupuje. Jedna je založená na racionálnom poznaní a druhá na starobylej dôvere k tradíciám, pričom obe sú prinútené buď k spoločnému súžitíu, alebo ku vzájomnej konfrontácii.

Niekedy sa fantastika snaží nájsť hraničné oblasti v samotnom človeku, v jeho vnútri, v kultúrnom navrstvení vo vnútri postáv, ktoré majú často skúsenosť s pochybnosťou či otázkami poznania a v rámci ich mentality patria k dominujúcej kultúre. Protagonistami bývajú lekári, vedci, prejavujúci silný entuziazmus pre vedu devätnásteho storočia, ktorí sú podrobení konfrontácii s „inými“ postavami, patriacimi k inej kultúre – umelcami, jasnovidcami, cestovateľmi v čase. Zaujímavý moment nastáva práve v bode, kedy sú prostredníctvom kontaktu s nimi alebo mätúcej

skúsenosti prinútené odhaliť vnútri v sebe, cez vyrozprávanie a prežitie skúsenosti, tie formy poznania či vnemy, ktoré patria k už opusteným kultúrnym modelom.

Resumé

Nella letteratura europea dell'Ottocento, all'improvviso erompere del nuovo modo di scrittura (il modo fantastico) stanno un profondo rivolgimento dei sistemi letterari e una radicale trasformazione dei modelli culturali. Le spiegazioni religiose e sacrali del mondo si scontrano contro un crescente scetticismo. Il modo fantastico ha operato, come ogni vero e grande modo letterario, una forte riconversione dell'immaginario, ha insegnato agli scrittori vie nuove per catturare significati ed esplorare esperienze.

Zoznam bibliografických odkazov

1. BOTTING, F. 1996. *Gothic*. London: Routledge, 1996. 216s.
2. BOXEL, H. 1924. List LIII z 21. septembra 1674. In *Spinosi, Opera IV, Epistolae*, 1924. Heidelberg. Winter, s. 246-247.
3. CONTI, M. 2011. *Vivere la saggezza. Un'introduzione agli Aforismi di Schopenhauer* (Dostupné na: <<http://www.bibliomanie.it/aforismi-schopenhauer-mauro-conti.htm>>).
4. ECO, U. 1976. *Il Superuomo di massa*. Milano: Il Formichiere, 1976. 128s.
5. FOSCOLO, U. 1981. *Lettere d'amore. Lettere a Antonietta Fagnani Arese*. Milano: Serra e Riva, 1981, 198s.
6. KANT, I. 1960. Träume einer Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik. In *Werke in zehn Bänden*. Wiesbaden: Insel, vol. II, 1960. s. 918-991. (Preklad do taliančiny: *I sogni di un visionario spiegati coi sogni della metafisica*. Milano: Rizzoli, 1982. 168s. Preklad do češtiny: I. Kant: *Sny duchovídcovy vyloženy prostředkem snů metafysiky*, 1919; Platon: Faidon, *Zábův sborník* 1925.)
7. KONEČNÁ, Z. 2005. Frankfurtská škola: história a ideové východiská. In *ACTA CULTUROLOGICA*, 2005. zväzok č. 13, Bratislava: FFUK, ISBN 80-89197-41-8.

8. MARX, K., ENGELS, F. 2005. *Manifesto del Partito Comunista*. Proložil Antonio Labriola. Roma: Editore Newton Compton, 2005. 300s.
9. MORETTI, F. 1978. Dialettica della paura. In *Il nuovo e il sempreuguale. Sulle forme letterarie di massa*. Roma: Savelli, 1978. s. 78–103.
10. PUNTER, D. 1980. *The Litterature of Terror. A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*. London: Longman, 1980.
11. RICHTER, D. 2002. *Pinocchio e il romanzo d'infanzia*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2002. 114s. ISBN 88-8498-063-1.
12. SCHOPENHAUER, A. 1981. Sulla visione degli spiriti. In *Parerga e paralipomena*. Milano: Adelphi, 1981. s. 309-420.

Kľúčové slová: historiografická analýza, turecké nebezpečenstvo, Uhorsko, Jakub Jakobeus, *Slzy, vzdychy a prosby slovenského národa*

Cez *Slzy a vzdychy*... k percepcii Turkov

PhDr. Andrea Goóťšová

Katedra slovenského jazyka a literatúry s oddelením prekladateľstva a tlmočníctva

Problematika tureckého nebezpečenstva a jej **vtedajšia** hrozba je síce obširne a precízne zachytená vo viacerých monografiách a odborných štúdiách, no žiaľ, už z predchádzajúceho storočia. Dovoľme si konštatovať, že od tých čias výskum spracovania a ozrejmovania tureckej problematiky, na rozdiel od maďarskej historiografie, výrazne stagnuje. Pozorujeme, že súčasní autori, ktorí sa venujú tureckému prenikaniu do Uhorska, zohľadňujú iba súdobú politicko-spoločenskú situáciu. Zastávame názor, že nedostatočne je ozrejmená osmanská prítomnosť v kontexte Uhorska, v spoločnosti, predovšetkým s ohľadom na ich percepciu ako tureckého nepriateľa. Z tohto hľadiska sa nazdávame, že je nevyhnutné komplexne spracovať historiografickú interpretáciu doposiaľ opomenutých naračných prameňov, prostredníctvom ktorých prenikneme do dobovej verejnej mienky. Sme presvedčení, že umelecká tvorba epochy humanizmu a renesancie predstavuje zriedlo nepoznaných a neodhalených vzájomných uhorsko-tureckých súvislostí. Z toho dôvodu sa i cieľom príspevku stalo umelecké zachytenie obrazu Osmanskej ríše, expandujúceho agresora, očami Jakuba Jakobeusa v básnickej skladbe *Slzy, vzdychy a prosby slovenského národa*, ktorého percepcia Turkov bola determinovaná nielen vysoko aktuálnou politickou skutočnosťou, ale aj jeho vlastným subjektívnym videním týchto reálií, úzko súvisiacich s nastupujúcou (novou) literárnou epochou.

V porovnaní s ostatnými humanistami, ktorých tvorba implikuje tureckú hrozbu, predstavuje Jakub Jakobeus odlišný typ. I. Šuša v tejto súvislosti uvádza, že v porovnaní s Rakovským je Jakobeus viac „národný“, konkrétnejší a citovejší, pretože Rakovský, naopak, je nadnárodný, kozmopolitný, všeobecný, viac teoretizujúci a explikatívny.¹ Podľa Mišianika, predstavuje predchodcu k národnému

¹ ŠUŠA, I. – PRANDO, P.: *Občiansko-politická literatúra v súvislostiach*. Banská Bystrica, 2010, s. 38.

humanizmu, i keď okrem dvoch chrámových kázní celá jeho tvorba je ešte latinská.² Jeho zdanlivý náskok však spočíva v tom, že v našej literatúre pôsobí až v druhej štvrtine 17. storočia, uzatvárajúc voj latinských poetov, pretože ako pražský exulant **prichádza** z vyspelejšieho prostredia už s určitým **povedomím** svojej etnickej príslušnosti.³ Jakobeove české vlastenectvo sa tu začína pomaly deliť s láskou k novej, uhorskej vlasti.⁴ Z demonštrovaného vyplýva, že Jakobeove životné osudy a literárne práce sú vo veľkej miere priamo poznačené spoločenskými, politickými a náboženskými zápasmi, ktoré sa v tejto epoche odohrávali v českých krajinách a na slovenskom území Uhorska.

Pri hodnotení významu literárnej tvorby popredného českého humanistického vzdelanca Jakuba Jakobeu pre našu národnú kultúru sa právom poukazuje predovšetkým na jeho vrcholné, dnes už však nezvestné dielo *Viva gentis Slavonicae delineatio* (*Živý opis slovenského národa*) so známym dodatkom vo forme básnickej skladby pod názvom *Gentis Slavonicae lacrumae suspiria et vota* (*Slzy, vzdychy a prosby slovenského národa*), ktoré zohralo dôležitú úlohu pri rozvoji národnouvedomovacieho procesu Slovákov.⁵ Jakobeova práca bola v minulosti prameňom pre poznanie života Slovákov v Uhorsku. Autor v nej totiž podrobne objasnil pôvod a dejiny Slovákov, vznik a vývin ich jazyka za krajne nepriaznivých podmienok. Jakobeova práca nadväzovala na jeho tradície cirkevno-historickej prózy a občiansko-politickej poézie s vlasteneckým zameraním. Kvalitatívne prehľbovala tie prvky národného uvedomovania, ktoré sa sporadicky zjavovali od začiatku 17. storočia, ako bol najmä záujem o národný jazyk.

A práve v tejto najvýznamnejšej básnickej skladbe neostala „bez ozveny“ ani turecká problematika, prostredníctvom ktorej autor nadviazal na občiansko-politickú

² MIŠIANIK, Ján: Vývin humanizmu na Slovensku. In: *Humanizmus a renesancia na Slovensku v 15. a 16. storočí*. Bratislava, 1967, s. 229. Mišianik zaraďuje Jakuba Jakobeu k osobitému smeru latinskej poézie na Slovensku v období prechodu od renesancie k baroku, ktorý identifikuje s tzv. literárnym manierizmom. S týmto zaradením sa stotožňuje aj J. Minárik, pričom upozorňuje, že manierizmus ako určitý umelecký spôsob, resp. štýl, vyrastá na pôde skepticizmu, t.j. naštrbenia pôvodnej renesančnej viery v ľudskú dokonalosť, v neobmedzené schopnosti a možnosti ľudského rozumu, v centrálné postavenie človeka vo vesmíre. Zdroj: MINÁRIK, Jozef: *Renesančná a humanistická literatúra*. Bratislava, 1985, s. 194.

³ MIŠIANIK, Ján: *Vývin humanizmu...*, s. 230.

⁴ MINÁRIK, Jozef: Život a dielo Jakuba Jakobeu. In: *Jakub Jakobeus – život, dielo a doba*. Prešov, 1993, s. 3.

⁵ FAIX, Peter: Jakub Jakobeus a národné povedomie Slovákov. In: *Jakub Jakobeus – život, dielo a doba*. Prešov, 1993, s. 77.

poéziu, ktorá spracúvala i vlasteneckú protitureckú tematiku. Na rozdiel od **Rubigala**⁶ či **Dernschwama**⁷, jej tu však neprináleží výsostne dominantné postavenie, na základe ktorého dokážeme prehlbovať a ilustrovať charakteristické znaky ich života, pretože Jakobeus sa neuberal pri ich percepcii touto cestu, nakoľko ani necestoval do Konštantínopolu, aby sa s nimi dostal do priameho a bezprostredného kontaktu, ale v jeho ponímaní sa vytvoril obraz, už vyše storočia vždy aktuálneho nepriateľa, ktorého agresia v Uhorsku zanechala výrazné stopy. A hoci Turkov Jakobeus neilustruje vždy explicitne a zreteľne, ich „prítomnosť“ reflektujú aj reflexívne prejavy „Matky Slovákov“, ktorá sa sťažuje práve na dôsledky plynúce z ich vojenských vpádov.⁸ Veď napokon nie zbytočne sa vyjadruje o „strašnej žatve“, ktorá postihla našu krajinu, pretože s príchodom Turkov sa, v prenesenom význame, začalo obdobie „kosby“, ktoré najviac postihlo obyčajný ľud. To následne nieslo na svojich pleciach najväčšie bremeno tých čias, nakoľko turecké nájazdy neutíchli, ba ešte viac sa zintenzívnili. V tomto ohľade „Matka Slovákov“, chápaná ako personifikácia, alegória či symbol celého slovenského národného kolektívu, považuje za nevyhnutné, aby sa už konečne pominula táto neprajná a bezútešná situácia („...by skoro sa vrátila iná, šťastnejšia...“⁹). Domnievame sa, že práve prostredníctvom „Matky Slovákov“ Jakobeus prezentuje svoje vlastné názory, k tejto doposiaľ nevyriešenej, neuzavretej a vysoko naliehavej skutočnosti. Jeho nespokojnosť so vtedajším stavom v krajine sa navonok manifestuje tým, že s náporom Turkov sa znásobovala bolesť, skaza a všade navôkol číhala smrť. Tieto atribúty sú, pochopiteľne, bezprostredne späté s tureckou porobou, s ktorou sa dozaista nespájal priaznivý vývin udalostí. Túto konštatáciu potvrdzuje i Jakobeova obava, že v dôsledku tureckej expanzie „...bude jeho potomstvo vyhubené.“¹⁰ Predpokladáme, že autorovo zmýšľanie bolo determinované súdobými reáliami a nakoľko sa Uhorsko s Turkami nedokázalo už vyše storočia

⁶ RUBIGAL, Pavol: *Opis cesty do Konštantínopolu*. Bratislava, 1985, 104 s.

⁷ DERNSCHWAM, Hans: Z Viedne do Konštantínopola. In: *Putovanie po súši a po mori*. Bratislava, 1975, s. 8 – 38. Vychádzali sme aj z nemeckého prekladu: BABINGER, Franz: *Hans Derschwam's Tagebuch einer Reise nach Konstantinopel und Kleinasien (1553 – 1555)*. München, 1923, 314 s.

⁸ Nárek zosobnenej Panónie nachádzame aj u Juraja Purkirchera v epicédii *Pannonia lugens*, ktoré pozostáva z dvoch častí. Práve v druhej časti si personifikovaná Panónia sťažuje na nestálosť osudu, narieka a žalostí za Ferdinandovou smrťou a stavia do protikladu svoju šťastnú minulosť s neblahou prítomnosťou, keď ju ničí občianska vojna, ako aj turecká okupácia. Zdroj: OKÁL, Miloslav: Život a dielo bratislavského humanistu Juraja Purkirchera. In *Bibliografické štúdie 11*. Martin : Matica slovenská, 1984, s. 20.

⁹ MINÁRIK, Jozef: *Jakub Jakobeus (okolo r. 1591 – 1645). Výber z diela*. Bratislava, 1963, s. 295.

¹⁰ MINÁRIK, *Jakub Jakobeus...*, s. 296.

úspešne popasovať, dospel Jakobeus k presvedčeniu, že turecký národ „...záhubnou smrťou i zánikom hrozí.“¹¹ Usudzujeme, že takéto vyjadrenia boli do istej miery nadnesené, no ak však zohľadníme vtedajšie politicko-spoločenské pomery, zistíme, že Jakobeove domnienky boli predsa len opodstatnené, pretože turecká hrozba visela nad Uhorskom ako Damoklov meč už skôr, než nastala moháčska katastrofa. Následkom tureckých výbojov padlo už mnoho obyvateľov a vojakov, a keďže sa doposiaľ nenašiel „efektívny spôsob“, ako zahatať Turkom cestu k ďalšiemu prenikaniu do vnútra krajiny, bolo z Jakobeovej strany oprávnené sa domnievať, že sa Turci vo svojej vojenskej presile zmocnia celého územia (vrátane Slovenska). Tu pramení i Jakobeove trápenie nad ďalším osudom slovenského národa, nechce, aby bol Turkami zatratený v styžských vodách, ktoré ho uvedú do zabudnutia.

Následne nemožno pochybovať o skutočnom náreku zo strany autora, ale aj „Matky Slovákov“, pretože táto dlhodobá neznesiteľná situácia ani nenasvedčovala v skoré, priaznivé vyústenie. Žiale a bôle, ktoré Turci svojim rabovaním a plienením na slovenskom území Uhorska obyvateľstvu spôsobovali taký dlhý čas, boli už neúnosné a prejavili sa aj na ich podlomenej a otrasenej viere v šťastnú a harmonickú budúcnosť. Veď napokon i „Matka Slovákov“ si kladie otázku „Či plač ten var bez konca bude?“¹² Jakobeus v tomto smere stotožňuje Turkov so „Satanom Mohamedom“, prostredníctvom ktorého už naráža i na širšie súvislosti, týkajúce sa nielen obávaného podmanenia územia, ale aj výrazného zásahu do spôsobu života obyvateľstva, ktoré by sa muselo priamo konfrontovať so šíriacim sa islamom. Prijatie, respektíve zavrhnutie tohto „iného, cudzieho“ náboženského presvedčenia by v každom prípade znamenalo koniec jednej zo základných kultúrnych hodnôt nášho národa a z tohto hľadiska plynú aj Jakobeove starosti vzťahujúce sa na trvalé obsadenie krajiny Turkami.

Jakobeus neochvejne ústami „Matky Slovákov“ tlmočí svoje neskrývané úsudky, že čoraz intenzívnejším, respektíve ustavičným prenikaním Turkov do krajiny, ktorá je nedostatočne chránená, sa iba zväčšuje šanca ako „Drak“ má možnosť „...vyhubiť potomstvo od samých koreňov...“¹³. Na tomto mieste pozorujeme evidentnú

¹¹ MINÁRIK, Jakub Jakobeus..., s. 297.

¹² MINÁRIK, Jakub Jakobeus..., s. 297.

¹³ MINÁRIK, Jakub Jakobeus..., s. 299.

autorovu úzkosť a tieseň nad úplným tureckým podmanením, od ktorej neopúšťa temer v celej básnickej skladbe. Jakobeus tu bezprostredne reaguje na otázku odvádzania zajatcov či malých detí z krajiny („*Pozri len, ako si tváre rukami drásajú matky zbavené dojčiat...*“¹⁴), ktoré potom Turci vychovávali v duchu vlastných zvykov a mravov, nakoľko sa z nich neskôr najčastejšie stávali janičiari alebo sluhovia (otroci). A práve strach zo straty vlastnej identity či príslušnosti k určitému národu vyúsťuje u Jakobeusa do beznádeje, pretože schopnosť aktívne čeliť tejto bezvýchodiskovej situácii je už natoľko oslabená, že prítomnou ostala len skromná nádej na zlepšenie neblahého stavu. Autor sa totiž nedokáže vyrovnáť so skutočnosťou, že obyvatelia krajiny sú bezbranní a vystavení napospas tureckému pustošeniu.

A práve tureckým nájazdom venuje Jakobeus zvýšenú pozornosť, pretože ich vojenská zaangažovanosť mala za následok mnoho „...*krvavých bojov, vrážd, príšerných pohrôm...*“¹⁵. Z demonštrovaného vyplýva, že s tureckým príchodom a ich „pôsobením“ v krajine sa spájajú iba negatívne konotácie. Považujeme za prirodzené, že o hlavnom agresorovi sa v pozitívnom slova zmysle ani nie je možné vyjadrovať. V podstate i sám Jakobeus ich ilustruje ako „...*gétulské levisko...*“¹⁶ či „...*tyranov povestnými bojmi krvavými...*“¹⁷, ktorých cieľom je pokračovať v úspešnej expanzívnej politike a dosiahnuť tak čo najväčší územný rozmach i na úkor iných, cudzích krajov. To, pochopiteľne, vedie k vojnovým stretom, ktoré sú vyčerpávajúce pre obe či viaceré zúčastnené strany. A keďže Uhorsko čelí Turkom viac ako jedno storočie, je už vysilené, unavené a neschopné ďalšieho zásahu. V tomto smere Jakobeus obviňuje Turkov, že doviedli krajinu (mysliac tým na Slovensko) na pokraj materiálneho, hospodárskeho, finančného i emočného zrútenia, a že ani tak nie sú „nasýtení“ z toho, čo získali a ukoristili.¹⁸ Z tejto zúfalej situácie je Jakobeus zdesený, pretože nedokáže pochopiť, pokiaľ až siahajú hranice tureckej hrubosti, bezcitnosti a surovosti. Proklamuje, že táto „*tartarskej ríši oddaná zberba*“, mysliac tým Turkov, nepozná

¹⁴ MINÁRIK, *Jakub Jakobeus...*, s. 305.

¹⁵ MINÁRIK, *Jakub Jakobeus...*, s. 301.

¹⁶ MINÁRIK, *Jakub Jakobeus...*, s. 303.

¹⁷ MINÁRIK, *Jakub Jakobeus...*, s. 301.

¹⁸ Za nevyhnutné považujeme poznamenať, že Jakobeus žiaľ bol determinovaný aj náboženskými pomermi a protihabsburskými povstaniami v Uhorsku, ktoré svojim drancovaním prehlbovali žalostný stav v krajine.

zľutovanie, je schopná vyhubiť všetkých ľudí, ktorí sa jej postavia na odpor, pričom v boji podstupujú zvýšené riziko, len aby mohli vlastným pričinením privodiť priaznivý osud („*Veľké množstvo bezduchých tiel ver' na kope leží, po dolinách i cestách i širokých rázcestiach ulíc.*“¹⁹). Jakobeus následne explicitne ilustruje turecké hnusné, strašné a šialené vraždenie, ktoré neobišlo ani slovenské územie a tamojší ľud. Túto „činnosť“ Jakobeus otvorene odsudzuje a kvôli nej sa i sužuje („*Nuž kto, ach, kto by sa mohol slz zdržať, vraviac o týchto veciach...*“²⁰), pretože na rozdiel od Turkov nie je Jakobeus necitlivý a chladnokrvný ako „*kaukazká šelma*“ či „*skýtsky medveď*“, ku ktorým ich zrovnáva.

Súhrne konštatujeme, že turecká hrozba sa v básnickej skladbe *Slzy, vzdychy a prosby slovenského národa* demonštruje priamo prostredníctvom zastúpenej epickej a lyrickej (reflexívnej) zložky. Sme presvedčení, že Jakobeov zreteľ na Turkov je nevyhnutné chápať na pozadí súdobých pomerov, ktoré v podstate „dohnali“ Uhorsko do nežičlivej situácie. V danej súvislosti je však žiaduce podotknúť, že Jakobeus na rozdiel od Rakovského²¹, nekonkretizuje vzájomné turecko-slovenské boje, bližšie neexplikuje časopriestor a politicko-spoločenské pozadie, ktoré malo rozhodujúci vplyv na následný vývoj udalostí a ani dôkladne neanalyzuje stanovisko cisára a sultána k tureckým výbojom. Pozorujeme, že Jakobeus už nepovažoval za potrebné uvádzať závažné historické míľniky, aby ilustroval čoraz aktuálnejšiu tureckú hrozbu, lebo jeho cieľom bolo osobné žalostné vyjadrenie nad dôsledkami plynúcimi z pustošivých tureckých nájazdov. Jakobeus postrehol, že turecká expanzívna politika je bezhraničná a nepozná zľutovania. Turci ako dobyvatelia sa usilujú získať čoraz viac, a práve táto skutočnosť, obava z úplného tureckého podmanenia, spôsobuje autorovi tieseň a úzkosť. Jakobeov strach sa znásobuje aj tým, že s príchodom „*Satana Mohameda*“ môže dôjsť nielen k územnému, ale aj náboženskému podmaneniu a tento fakt, možnej straty (i vlastnej identity) prostredníctvom šíriaceho sa islamu, dovádza autora do zúfalstva a beznádeje. Zachytili sme, že objasnenie biednych pomerov v Uhorsku sa zaobišlo bez obširneho a vágneho ilustrovania historických súvislostí,

¹⁹ MINÁRIK, *Jakub Jakobeus...*, s. 303.

²⁰ MINÁRIK, *Jakub Jakobeus...*, s. 301.

²¹ Pozri bližšie GOÓTŠOVÁ, Andrea: Reflexia Turkov v príležitostnej poézii Martina Rakovského. In *Acta Facultatis Humanisticae Universitatis Matthiae Belii Neosoliensis : historické vedy, filozofia a etika*. Banská Bystrica : FHV Univerzita Mateja Bela, 2011. (v tlači).

pretože i na základe vybratých súdobých udalostí dokázal Jakobeus postihnúť v celej svojej podstate nepriaznivý osud, ktorý krajinu sužoval. Ba čo viac, na rozdiel od Rubigala a Rakovského, sa už Jakobeus nedovoľoval pomoci na záchranu krajiny od cisára, neburcoval za organizovaný útok voči tureckému nepriateľovi a neochvejne ani neproklamoval, aby sa jednotným aktívnym vojenským zásahom Uhorsko konečne porátalo s Turkami. Jakobeus vo svojej básnickej skladbe už iba vyslovuje svoj nesmierny smútok a žiaľ nad strasťami a bôľmi, ktoré musí, v tomto prípade už slovenský, národ trpieť a znášať. Jeho jedinou možnú záchranu vidí Jakobeus v Bohu, na ktorého sa neustále obracia s prosbou, aby v dôsledku tureckej hrozby nezatratil svojich veriacich. Z diela je cítiť hlbokú nenávisť proti vojnovému násiliu a túžbu po mieri, pričom pacifistický a protivojnový tón sa spája s ostrými protitureckými výpadmi.²² Pozorujeme, že tento citový a myšlienkový svet je už poznačený manieristickou metódou.

Okrem toho sme postrehli, že Jakobeus v rámci lyricko-reflexívnej zložky, v súvislosti s tureckou problematikou, zakomponoval i silné vlastenecké myšlienky, ktoré sú dôraznejším prejavom meštianskeho myslenia, formujúceho u nás kvalitatívne nový stupeň vlasteneckého myslenia a uvedomovania. Tým, že prostredníctvom personifikovanej „Matky Slovákov“, demonštrovanej v pozitívnom portréte trpiaceho subjektu, poukazuje na neustále nástrahy a nešťastia, ktoré slovenský národ postretli v súvislosti s „*Diablom*“, ilustrovaného v negatívnom svetle, sa navonok deklaruje jeho súcitiť voči tak ťažko skúšanému obyvateľstvu. Turci stelesnení v podobe „*Diabla*“ predstavujú pre Jakobeu najväčšiu hrozbu, ktorej nedokáže vzdorovať a obmedzuje sa iba na nekonečné výzvy k božstvu, aby už viac nedopustilo toľké príkorie, ktoré musí slovenský národ znášať.

²² Istú paralelu s Jacobeom nachádzame u Abraháma Cebania, ktorý taktiež písal občiansko-politickú poéziu, v rámci ktorej, vo svojej najdlhšej básni *Salutatoris adversus animae pestem officina (Liečivá lekáreň proti moru duše*, vydanej v roku 1616), vyjadruje svoje úvahy o tureckom ohrozovaní južného Slovenska. Cebanius poukazoval na hrôzy tureckého pustošenia, pričom vyzýval k zomknutiu síl a k odvráteniu tureckého nepriateľa. Volá a pýta sa, kde sa podeli cnosti, kde obetavosť za slobodu a kde hrdinstvá, ktoré vraj udržiavali celú Áziu v strachu a bolo ich počuť až v svätyniach Ríma. Vyzýval k všeobecnej svornosti a snažil sa mobilizovať verejnú mienku na ráznejší boj proti Turkom. Do popredia kladol jednotnosť, svornosť a bojovnosť. Dôležitú rolu v básni zohráva Cebaniova emocionálna výrazová stránka, prostredníctvom ktorej, vyjadruje svoju nespokojnosť s ubiedeným stavom v krajine. Zdroj: MIŠIANIK, *Vývin humanizmu...*, s. 227.

Príspevok je čiastkovým výstupom z grantového projektu VEGA 1/0165/11 Reflexia uhorsko-osmanských vzťahov v prameňoch 16. - 17. storočia.

Zusammenfassung

In diesem Beitrag analysiert man die aktuelle türkische Bedrohung und ihre Auswirkungen in zeitgenössischem Kontext. Dabei geht man aus dem Dichtwerk unter dem Namen *Slzy, vzdychy a prosby slovenského národa* von dem Humanisten Jakub Jakobeus aus. Auf Grund dieses poetischen Werkes verdeutlicht man seine eigene Einstellung zu dieser Problematik.

Zoznam bibliografických odkazov

1. FAIX, P. 1993. Jakub Jakobeus a národné povedomie Slovákov. In *Jakub Jakobeus – život, dielo a doba*. Prešov : Katedra dejín a archivníctva Filozofickej fakulty v Prešove Univerzity Pavla Jozefa Šafárika, 1993. ISBN 80-967031-0-2, s. 77 – 93.
2. MINÁRIK, J. 1963. *Jakub Jakobeus (okolo r. 1591 – 1645). Výber z diela*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1963. 435 s.
3. MINÁRIK, J. 1985. *Renesančná a humanistická literatúra*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1985. 272 s.
4. MINÁRIK, J. 1993. Život a dielo Jakuba Jakobeu. In *Jakub Jakobeus – život , dielo a doba*. Prešov : Katedra dejín a archivníctva Filozofickej fakulty v Prešove Univerzity Pavla Jozefa Šafárika, 1993. ISBN 80-967031-0-2, s. 3 – 13.
5. MIŠIANIK, J. 1967. Vývin humanizmu na Slovensku. In HOLOTNÍK, L., VANTUCH, A. (eds.) *Humanizmus a renesancia na Slovensku v 15. – 16. storočí*. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1967, s. 197 – 234.
6. OKÁL, M. 1984. Život a dielo bratislavského humanistu Juraja Purkirchera. In *Bibliografické štúdie 11*. Martin : Matica slovenská, 1984, s. 7 – 43.
7. ŠUŠA, I., PRANDO, P. 2010. *Občiansko-politická literatúra v súvislostiach*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, Fakulta politických vied a medzinárodných vzťahov, 2010. 108 s. ISBN 978-80-8083-691-1.

Kľúčové slová: japonské umenie, japonské drevorezy, ukijo-e, farba, tlač, Manga, manga, komiks, karikatúra

Ukijo-e kolíska mangy

Mgr. Veronika Inglotová

Katedra slovenského jazyka a literatúry s oddelením prekladateľstva a tlmočníctva

Manga¹ („japanese comics“ čiže „japonský komiks“) je všeobecne ustálený odborný termín označujúci odvetvie špecifického komiksového umenia na území Japonska, známeho aj ako „ukijo-e“, ktoré sa začalo výrazne formovať v období po druhej svetovej vojne. Keďže „komiks je ve všeobecnosti priemyslový výrobek, objednaný a vnucený shora, a funguje podľa pravidiel skrytého presviedčovaní, predpokladá u čtenáře únikový postoj, který zas okamžitě rozjíždí paternalismus výrobců“ (Eco, 2006, s. 251), je dekódovanie predkladaných informácií v podobe vzájomného striedania sa obrazu a textu, ktoré sa realizuje na abstraktnej vizuálnej báze prispôsobenej širokému spektru čitateľskej základne, závislé od historického vývinu práve tých krajín, v ktorých sa komiks zrodil. Výnimku netvorí ani japonský typ komiksu, ktorého vznik sa síce datuje od 17. storočia, avšak ustálenú formu (vrátane výtvarnej techniky, obsahu a spôsobu čítania) získal až v roku 1947. Pripisuje sa poprednému japonskému umelcovi Osamovi Tezukovi, priekopníkovi modernej a i dnes veľmi žiadanej podoby mangy², ktorý i po svojej smrti dokáže stále inšpirovať rady komiksových tvorcov aj mimo územia Japonska.

„V Japonsku zaujímalo výtvarné umenie výrazné miesto po celé stáročia, a hoci sa v ňom uplatňovali rozmanité štýly a tendencie, ako aj vplyv ázijskej pevniny a najmä Číny, vedelo si nesporne získať osobitosť a dosiahnuť pozoruhodnú estetickú úroveň“ (Pijoan, 1983, s. 289). Aj práve preto sú dejiny japonských drevorezov neodlučiteľne spojené nielen s formovaním novej kasty samurajov, *Róninov*, ktorí

¹ kandži: 漫画; hiragana: まんが, katakana: マンガ; anglicky /'mɑ:ŋgə/ alebo /'mæŋgə/ ; v preklade: „MAN“ – vrtošivý, neviazaný či pominuteľný a „GA“ – obrázok..

² Vzhľadom na čoraz väčšiu popularizáciu východného komiksového umenia a riadiac sa prepisom cudzích všeobecných i vlastných mien z latinkových abecied, vytvorených v krajinách nehovoriacich po anglicky a používajúcich iné grafické sústavy na báze angličtiny (ide prevažne o krajiny s nelatinkovými písmami – Japonsko, Čína alebo slovanské štáty využívajúce cyriliku), udomácnil sa v súčasnosti pre všeobecné pomenovanie japonského komiksového umenia v rámci svetovej komiksovej terminológie pojem manga s malým začiatočným písmenom.

„stratili službu v kniežacej družine, a teda i prameň obživy“ (Pijoan, 1986, s. 301), ale aj s rozmachom maliarskych škôl *ukijo-e* (jap. *ukijo* – „pomínuteľný, prchavý svet“ a *e* – „obraz“), ktoré „požadovali, aby umelec svojím dielom vyjadroval svoju príslušnosť k Japonsku, odmietali cudzie kultúrne dedičstvo a vytvorili umenie typicky japonské. Pozorne si všímali okolitý svet a realisticky, s humorom i citom maľovali život stredných vrstiev. S rovnakým záujmom neskôr zobrazovali aj krajinárske nálady, predovšetkým však nastavili zrkadlo meštianstvu a znechali nám svedectvo o jeho pôžitkárstve“ (Pijoan, 1983, s. 301).

Od 17. storočia, teda v období, kedy expanzia diel nebola už iba prácou tvorcov náboženského umenia, prevzala nová vlna umelcov od budhistických mníchov techniku, ktorá im rýchlo a pohodlne „umožnila šíriť obrazy *ľahkého života, prchavého a menlivého sveta* – techniku drevorezu“ (Pijoan, 1983, s. 301). Drevorezy, využívané mníchmi od 8. storočia na rozmnožovanie „posvätných textov (sútry), ilustrácií príbehov z Budhovho života, kultových obrazov alebo portrétov najvýznamnejších budhistických kláštorov“ (Pijoan, 1983, s. 301), boli práve začiatkom 17. storočia súčasťou tlačených kníh *kanazóši*, tematicky zameraných na žánrové rozprávanie ľudového charakteru a legendy. „Tieto knihy sa tlačili čiernou farbou a [...] stupeň dokonalosti, ktorý drevorezy dosiahli, bol výsledkom spolupráce štyroch osôb³: maliara, rytca, tlačiaru a vydavateľa“ (Pijoan, 1983, s. 301). Avšak „prvé samostatné listy, čiernobiely⁴ drevorezy zvané *sumizuri-e*, pochádzajú až z obdobia *Mandži* (1658 – 1160)“ (Pijoan, 1983, s. 302) a zaujímavé sú predovšetkým tým, že sa ich čiernobiely základ postupom času obohatil o farbu výrazne červenú (*tan*), žltú (získanú zrejme zo šafranu), modrú a zelenú. Takýmto spôsobom

³Proces tvorby modernej mangy sa od 17. storočia takmer vôbec nezmenil. I v dnešnej dobe je manga výsledkom spolupráce štyroch osôb: *scenáristu* (vytvorí príbeh a rozvrhne jednotlivé obrázkové sekvencie na jednej dvojstránke), *ilustrátora*, *koloristu* a *letter-istu* (edituje texty v jednotlivých bublinách či v takzvaných „rámikoch“).

„Tyto čtyři funkce jsou základní složky procesu tvorby komiksu, nemusí však být jediné. Zejména v Americe je obvyklé, že každou z nich se zabývá jiná osoba a na vzniku nového díla se tak podílí daleko větší počet lidí než v Evropě, pro kterou je typická dvojice scenárista – kreslíř“ (Bláha, 2006, s. 13).

⁴Vzťah komiksu (vrátane mangy) a farby „byl dost bouřlivý u mnoha důvodů, ale většinu z nich si můžeme shrnout dvěma výrazy: „komerčnost a technologie“. Komerční využití samozřejmě ovlivnilo dějiny komiksu ve všech ohledech [...], ale barva v komiksu byla také vždy nesmírně citlivá na změny ve vývoji technologie. [...] Barevný komiks dopadl do světa denního tisku jako atomová bomba a [...] díky barvě letěl prodej do nebes, ale stejným směrem vyletěli taky i náklady“ (McCloud, 2008, s. 187). Opatrenia, ktoré by farebnú tlač zefektívnili a cenovo ustálili, sa hľadať neprestali, takže bežne dostupná forma komiksového média obvyčajne čitateľov láka svojím farebne impozantným obalom a už roky typicky klasickým čiernobielym obsahom.

kolorované listy sa nazývali *tan-e* a populárne boli medzi rokmi 1680 až 1700, teda v čase, kedy si umelci začali pomaly uvedomovať, že používaný spôsob farbenia⁵ nie je dostačujúci, a preto „začali drevorezy lakovať“ (Pijoan, 1983, s. 302).

„Tlač drevorezov sa naposledy zdokonalila v šesťdesiatych rokoch 18. storočia. Nový postup nazvali *nišiki-e* a vďaka sútláčovým značkám umožňoval vytlačiť na tom istom liste postupne celú škálu farieb. Výsledok bol vynikajúci: jemnosť, smelosť a dokonalá harmónia tónov. Občasné nevťieravé vzorovanie väčších plôch získali týmto drevorezom pomenovanie „brokátové tlače“, pretože svojou zázračnou a krehkou krásou dokonale vystihovali pominuteľný svet, ktorý si *ukijo-e* predstavovalo zachytávať“ (Pijoan, 1983, s. 302).

Najznámejším priekopníkom školy *ukijo-e* bol *Hišikawa Moronobu* (okolo 1625 – 1659), syn maliara látok, ktorý väčšiu časť svojho života prežil v *Ede* (dnešné Tokio). „Jeho diela sa vyznačujú jednoduchou, výraznou kresbou a ich občasná hrubšia línia pomáha vytvárať dojem objemu. Veľkú pozornosť tento umelec venoval výjavom z ulice a predovšetkým erotickým scénam (*šunga*), ktoré pretlmočil do čistej krásy a istej nevinnosti“ (Pijoan, 1983, s. 303) a ktoré v roku 1721 zviditeľnili aj *Suzukiho Harunobua*, priekopníka „brokátovej tlače“, a prispeli k ďalšej sláve japonských drevorezov. Kompozícia s realisticky stvárnеныmi námetmi im totiž otvorila cestu k čoraz intenzívnejšie vyhl'adávaným knižným ilustráciám, čím ich neodlúčiteľne prepojila s literárnym umením.

Dôkaz o tom, že si japonské drevorezy našli svoje miesto aj v literatúre, nám podáva *Kacušiku Hokusai* (1760 – 1849), umelec, ktorý „je v Európe taký slávny ako Utamaro. Hokusai bol nesporným majstrom drevorezu, [...] mizantropom a čudákom, ktorého diela boli priam také výstredné, ako bol on sám“ (Pijoan, 1983, s. 314). Svoje detstvo prežil v *Ede*, v rodine výrobcu zrkadiel, uplatnenie však našiel „v Šunšóovej dielni, kde prijal meno *Šunro*. Niekoľko rokov tam robil rozličné tlače pre divadlo, no pri jeho nezávislej povahe stal sa mu život u majstra neznesiteľným a nakoniec od

⁵ „Rozdíly mezi černobílým a barevným komiksem (včetně mangy) jsou rozsáhlé a hluboké; zasahují do všech úrovní čtenářského prožitku. Černá a bílá přimějí zprostředkovávání myšlenky skryté za výtvarným projevem. Význam přesahuje formu. Umění se přibližuje jazyku. Když použijeme expresivnější barvy, komiks se může stát opojným prostředím z takových pocitů, jaké dokážou předávat právě jen barvy.

Vnějšíkové vlastnosti barvy budou i nadále přitahovat čtenáře víc, než to umí černobílá díla. A příběh barev se bude bezpochyby dál rozvíjet v těsném propojení se světy komerčnosti a technologie“ (McCloud, 2008, s. 192).

neho odišiel. Neprestal však pracovať. Prijal meno *Sori*, ktorým podpísal niekoľko úchvatných jemných portrétov.

Čoskoro ho však prestalo baviť maľovať malátne krásavice a ilustrovať erotické básne“ (Pijoan, 1983, s. 314), a tak začal byť činný aj literárne. „Napísal niekoľko románov pre ženy a deti“ (Pijoan, 1983, s. 314), ktoré pod prezývkou *Gakjódžin Hokusai* sám ilustroval, a zaslúžil sa aj o rozkvet ľudového románu. „V roku 1814 zanechal literatúru a začal pracovať na slávnych skicároch *Manga* (stali sa akousi obrazovou encyklopédiou života v Japonsku). Postavy z povestí a rozprávok sa tu striedajú s architektonickými motívami a výjavmi z rodinného života alebo z turnajov *kendó*. Na celých stranách sú vyobrazené všakovaké grimasy [...] či krajiny“ (Pijoan, 1983, s. 316), prezrádzajúce, že Hokusai bol nesporne zanieteným maliarom prírody.

Napriek tomu, že sa vydávanie „pätnástich zväzkov *Mangy* skončilo až po jeho smrti“ (Pijoan, 1983, s. 316), vychádzala Hokusaiovi od roku 1823 najslávnejšia séria drevorezov *Tridsaťšesť pohľadov na horu Fudži*, zachytávajúca „posvätnú horu, ktorú Japonci tak uctievali, vo všetkých jej podobách“ (Pijoan, 1983, s. 316) [...] a ktorá pre Hokusai znamenala celé Japonsko.

„Pokojná a čistá *Fudži za pekného počasia*, krutá a hrozivá *Fudži za búrky* sú najznámejšie Hokusaiove drevorezy. Osobitne pozoruhodné sú najmä listy sfarbené škálou modrých farieb“ (Pijoan, 1983, s. 316) vydané okolo roku 1835. Album *Sto pohľadov na horu Fudži* zachytáva nielen vodu a rozbúrené rieky, ale aj sériu drevorezov v barokovom štýle, na ktorých sú vyobrazené najznámejšie japonské vodopády. „Všetky tieto drevorezy naskrze nie sú naturalistické, [...] vynikajú harmóniou jemných farieb [...] a svojím umeleckým spracovaním dokazujú obdivuhodnú zručnosť, zmysel pre humor a najmä poetický cit, ktorý Hokusai prejavil i na smrteľnom lôžku v roku 1849, keď povedal: „*I keď som už iba prízrak, nechajte ma ešte raz prejsť letnou krajinou.*“

Hokusaiovo nové chápanie maľby a poézie, jeho záujem o prírodu rodnej krajiny na mnohých jeho súčasníkov nezapôsobili“ (Pijoan, 1983, s. 319), a tak i naďalej pokračovala škola *ukijo-e* v zachytávaní bežného života, sem-tam doplnená o výjavy prírodného charakteru, ktoré, bohužiaľ, v období medzi rokmi 1797 – 1858 začali nedobrovoľne podliehať striktným obmedzeniam japonskej vlády. Otvorenie sa

vonkajšiemu svetu dohnalo japonských umelcov *ukijo-e* k nudným a miestami až nezáživným ilustráciám mravoučných príbehov a poviedok o vojenských hrdinstvách, či s námetmi prevažne historickými. Dokladajú to nielen kresby maliara Hokudža (1763 – 1824), ktorý „poznal európske maliarstvo a inšpiroval sa ním k osobitnému krajinárskemu štýlu“ (Pijoan, 1983, s. 322), ale aj vznik svojrázneho smeru na konci 19. storočia, ktorého „najznámejším predstaviteľom bol Sadahide, umelec s niekoľkými sériami drevorezov, súhrne nazývanými *Barbari*. Tie prezrádzajú, ako sa Japonci v tom čase pozerali na Európanov, [...] prekypujú humorom, zobrazujú čudných, škaredých ľudí s veľkými nosmi a dlhými končatinami, nezmyselné európske výmysly (šijací stroj, rušeň, husle) i karikatúrne výjavy svedčiace o pohŕdaní cudzincami, ktorí do Japonska prinášali *pokrok*“ (Pijoan, 1983, s. 322).

Odklon od tradícií a vznik nového umeleckého smeru, ktorý v sebe miešal prvky hneď niekoľkých kultúr, znamenal koniec slávnej éry maliarov i škôl japonských drevorezov. Na druhej strane práve intenzívny prienik nielen európskeho, ale aj západného umenia do kultúrneho povedomia východných krajín v období pred druhou svetovou vojnou, priniesol hlavne do Japonska prvé komiksové magazíny⁶, ktoré svojou „rozliční sociální a morální tematikou, se kterou se v různých zemích a různých dobách zacházelo velmi hrubě“ (Gillár, 2009, s.16), ponúkali práve novej vlne japonských umelcov širokú paletu neopracovaného materiálu.

Výrazný posun pri tvorbe japonských komiksov⁷, ktoré si za základný formát zvolili práve preslávené skicáre Mangy od *Kacušika Hokusai*a, samozrejme v podobe prispôsobenej prevažne potrebám masovej kultúry, nastal až po roku 1945. Nové nekonvenčné nakladateľstvá začali investovať do lacných a zábavných komiksov pre

⁶ Koncom 19. storočia sa v Japonsku začali objavovať *výtlačky Newyorského magazínu World*. Jeho súčasťou bola i celostránková obrázková príloha rozprávajúca bizarné príbehy karikatúrne pôsobiacej postavičky Yellow Kida, ktorá „je po niekoľkých generáciách chápana historikmi komiksu ako kľúčové dielo v histórii komiksu“ (Gillár, 2009, s. 13-14). Práve „jeden z najstarších obrazů, který líčí zrození komiksu v anglofonním prostředí, najdeme totiž v textu úvodní kapitoly (s příznačným názvem „Na počátku“) knihy *The Comics* z roku 1947. Podle jejího autora, amerického karikaturisty *Coultona Waugh*a, je třeba původ komiksu hledat v americké tiskárně, kde se připravovala nedělní příloha Pulitzerova *Worldu*“ (Ryška, 2009, s. 19), ktorá vo výraznej miere ovplyvnila počiatkové smerovanie japonskej komiksovej tvorby.

⁷ „Komiks (především, ale nejen v angloamerické teorii) je běžně traktován jako médium a bývá charakterizován jako „forma komunikace“, v níž relace ikonického a verbálního nemá ráz vzájemného doplňování [...], ale v níž se projevuje jejich organické sepětí, při kterém jsou rozdíly oddělující obě tyto kategorie potlačeny“ (TOEPLITZ 1985: 22). V komiksových textech přináší principálně část informací obraz a část slovo - mohou se dublovat (stejně jako např. informace přinášené jednotlivými prvky, složkami mluvené řeči), a tedy zdůrazňovat, častěji se však doplňují (jde o dvě rozdílné „informační sady“, které dohromady tvoří výpověď)“ (Foret, 2010, s. 597-598).

deti, čím vytvorili pomerne slušné zázemie domácim umelcom, snažiacim sa komiksové umenie posunúť za hranice západného vkusu. Avšak „pozvednutí tištěného stránkového obrázkového příběhu na estetickou úroveň, jenž byla překonána jen velmi zřídka“ (Gillár, 2009, s.16), sa v období lacných a zábavných komiksov podarilo, žiaľ, iba Osamovi Tezukovi⁸. V roku 1952 vydáva 23-dielnu mangu *Tecuwan Atomu*⁹, ktorá svojou koncepciou mení nielen štýl kresby či kolorovania, ale aj spôsob rozloženia jednotlivých panelov na komiksovej dvojstránke i samotnú naračnú zložku¹⁰. Upúšťa od dvojdimenzionálnej perspektívy a začína sa pohrávať s kinematografickými technikami, ktoré umožňujú na jednom paneli zachytiť širokú paletu emócií, dynamický pohyb a detailný výraz ľudskej (karikatúrne¹¹ vyobrazenej) tváre. A tak Osamu Tezuka práve svojou otvorenosťou a zručným prepojením statického obrázku či už s kinematografickými, alebo rôznorodými výtvarnými technikami, ktoré dodávajú jeho neskorším prácam vysokú umeleckú úroveň, na jednej strane otvára éru modernej mangy, čiže „japonského komiksu s dlhou a bohatou histórii ikonických postáv, ktoré v posledných desaťročiach našli zálibu v okázalém fotorealistickém výtvarném projevu“ (McCloud, 2008, s. 42), na strane druhej dáva definitívne zbohom skicárom Manga v takej podobe, v akej sa s nimi mohli jednotlivé kultúry stretávať až do konca 19. storočia.

⁸O zmenu postavenia mangy vo svete „zábavného japonského komiksového umenia“ sa v roku 1946, teda pred Tezukovým debutom, pokúsila aj *Mačiko Hasegawa*. Napriek tomu, že krátke komiksové stripy pod názvom Sazae-san boli prevažne u staršieho čitateľského publika pomerne obľúbené, nedokázala sa autorka výrazne vymaniť z komiksového stereotypu, ktorého formu i obsah, do Tezukovho debutu, ešte stále udávali západní komiksoví tvorcovia.

⁹Prvá krátka ukážka Atómového chlapca však na stránkach japonských magazínov vyšla už v roku 1951.

¹⁰„Pri recepcii komiksu si treba uvedomiť, že usporiadanie objektov a textových bublín v obrazovom poli, ale následne tiež obrazových polí na strane, podlieha euro-americkej tradícii čítania textu smerom zľava doprava a zhora nadol¹⁰. Táto konvencia si vynucuje spomínanú presnú kompozíciu obrázkových polí a každé porušenie tejto konvencie môže byť recipientom chápané ako komunikačný šum komplikujúci „čítanie“ komiksu“ (Kaprinský, 2011, s. 273-274) .

¹¹„Karikatúra je prostě vakuum, které do sebe vtahuje naši totožnost a naše vědomí. Je to prázdná skořápka, kterou obsadíme, abychom se v ní mohli vydat do jiné říše. Karikatúra u objektů z hmotného světa snižuje význam vnějšího vzhledu a naopak posiluje myšlenku nebo formu. Tím se dostává do světa pojmů. Prostřednictvím tradičního realismu může komiksový výtvarník zobrazovat svět vnějška a za pomoci karikatury zase svět uvnitř.

Při kreslení tváře postavy téměř všichni komiksoví výtvarníci používají karikující prvky aspoň do malé míry, [...] protože spolehlivým indikátorem toho, do jaké míry si získají zájem publika, je to, nakolik se příjemce dokáže identifikovat s postavami. A protože míra identifikace je obzvlášť silná u karikatury, karikatúra jako taková měla historicky vzato vždy snadnější úlohu, když se kdekoli na světě chtěla prosadit do populární kultury“ (McCloud, 2008, s. 36-42).

Summary

These days it's impossible to talk about comics without mentioning Japan. After all, it's been the birthplace for a whole new wave of styles, genres and characters that have revolutionized the comic-strip world. One of the factors that make manga a universal graphic and narrative style is its use of imagery. Nowadays, manga's influence is not only visible in the comic industry but also in animation, videogames, cinema and fashion.

Zoznam bibliografických odkazov

1. McCLOUD, S. 2008. *Jak rozumět komiksu*. Brno : nakladatelství BB/art s.r.o. ve spolupráci s nakladatelstvím Jiří Buchal – BB/art, 2008. 216 s. ISBN 978-80-7381-491-9.
2. PIJOAN, J. 1983. *Dejiny umenia*. Bratislava : vydavateľstvo TATRAN, 1983. 334 s. ISBN 061-024-88.
3. BLÁHA, O. 2006. *Co je to komiks?*. [Bakalářská diplomová práce]. Brno : Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví. 2006 [cit. 2006-05-14], 41 s. Dostupné na internete: <http://is.muni.cz/th/85479/ff_b/>
4. BLÁHA, O. 2009. *Poetika komiksu*. [Magisterská diplomová práce]. Brno : Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví. 2006 [cit. 2009-07-12], 115 s. Dostupné na internete: <http://is.muni.cz/th/85479/ff_m/?jazyk=en;info>
5. GILLÁR, M. 2009. *Teorie komiksu: současné přístupy a jejich kritické revize*. [Magisterská diplomová práce]. Brno : Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví. 2006, 90 s. Dostupné na internete: <http://is.muni.cz/th/85701/ff_m/?lang=en>
6. RYŠKA, P. 2009. *Pestrý svět komiksu a jiné obrazy sekvenčního umění*. [Dizertační práce]. Praha : Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, Audiovizuální studia. 2009 [cit. 2009-10-22], 240 s. Dostupné na internete: <<https://dspace.amu.cz/jspui/handle/10318/2961>>

7. ĎURFINA, M. 2007. Čo sa skrýva pod pojмами manga a anime? In: *Comics Salón: Comics and Manga book*, Ed. Róbert Žitňan. Bratislava: 2007, s. 6-11.
8. KARPINSKÝ, P. 2011. O seriálovosti kreslených seriálov. In: *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1981 IV.*, Ed. Marta Součková. Prešov: 2011, s. 271-287.

Obrázková príloha



Obr. 01 Kacušiko Hokusai
„Fudži“ (skicár Manga)

Obr. 02 Kacušiko Hokusai „Vlna“ (ukijo-e)

Kľúčové slová: samota; osamelosť; próza; nejednoznačnosť; individualizácia; Vajanský; Kukučín; Podjavorinská; Timrava

Podoby samoty a osamelosti v slovenskej realistickej próze¹

Mgr. Henrich Jakubík, PhD.

Katedra slovenského jazyka a literatúry s oddelením prekladateľstva a tlmočníctva

„Blúdím poľom bez cieľa. Som sama, a sladký pocit samoty osamostatňujúco účinkuje na myseľ, vzpružuje ducha, oživuje fantáziu. Je to samota, ktorá dopĺňa v tebe sebavedomie dieťaťa božieho. A sť'a takého nápadníka darov jeho podstaty: dobra a lásky. V takýchto chvíľach samoty sladko pociťuješ vysoké, čisto duchovné rozkoše – radosť zo života.“ (Podjavorinská, 1987, s. 421)

Rôzne vedné disciplíny rozličným spôsobom vymedzujú pojmy samota a osamelosť. Zdroje najrôznejšej povahy – náboženské, filozofické, sociologické či psychologické – sa však zhodujú v jednom: samota nie je osamelosť. Samota ako objektívny fyzický stav, v ktorom sa jedinec nachádza, môže byť človekom vedome vyhľadávaná, dokonca žiaduca, príjemná či oslobodzujúca; samotu si človek často volí dobrovoľne, aby si usporiadal myšlienky, našiel inšpiráciu, vnútornú rovnováhu, „pokoj v duši“. Osamelosť je však vnímaná ako subjektívna životná skúsenosť a to zväčša skúsenosť negatívna, ako ťažkosť či životná prekážka. Osamelosť sa často jedným dychom spája s takými emóciami ako je smútok, strach, úzkosť alebo pocit viny; môže byť a je zdrojom najrôznejších tráum. Dôležité je pritom zistenie, že samota sa síce môže veľmi ľahko zmeniť v osamelosť, ale nie je nevyhnutnou podmienkou osamelosti – človek môže byť sám, ale pritom nemusí byť osamelý (bližšie pozri napr. Palenčár, 2003).

Samota a osamelosť sú vnímané ako charakteristické sprievodné znaky života človeka modernej doby a táto skutočnosť sa výrazne premieta aj do sféry umeleckej, literatúry

¹ Príspevok je súčasťou riešenia grantového projektu VEGA č. 1/0440/11 *Tematizácia samoty vo vybraných textoch slovenskej literatúry*.

nevynímajúc. To však neznamená, že by túto problematiku nereflektovali aj staršie epochy literárneho vývinu. Napríklad v západoeurópskej romantickej literatúre je fenomén samoty veľmi frekventovaný a to najmä v konfrontácii s iným fenoménom – slobodou: prvé je často dôsledkom druhého. V slovenskom variante romantizmu nachádzame jeho špecifickú, výrazne modifikovanú podobu. Tragickosť fyzickej i duševnej samoty a individuálnej osamelosti je v odlišnom spoločenskom a ideologickom kontexte potlačená v prospech univerzálnejšieho chápania samoty „opusteného“ slovenského národa a jeho najlepších synov. Rebelujúcich samotárov byronovského razenia v ňom nájdeme len výnimočne (približujú sa k nim autobiografickí hrdinovia niektorých Kráľových balád).

Viacere z romantických rezíduí, vrátane zobrazenia a interpretácie samoty a osamelosti prevzal do svojich „malých románov“ *Letiace tiene* a *Suchá ratolesť* Svetozár Hurban Vajanský. Jeho hrdinovia sú inšpirovaní najmä tradičnými ruskými postavami tzv. zbytočných ľudí (teda v zásade typom romantickým), Vajanskému však chýba psychologické majstrovstvo jeho ruských vzorov. Jeho „zblúdili vzduchoplavci“ sa cítia byť nepochopení a preto osamelí uprostred spoločnosti, často svoju samotu deklarujú (volajú po samote umeleckej a tvorivej, v ktorej by našli stratenú inšpiráciu), no už oveľa menej ju vnútorne prežívajú a vlastne nikdy ju skutočne nezakúsia. Nemajú v sebe nič z rozorvanosti Lermontovových či Turgenevových postáv, z ich tragickej osamelosti, naopak, s týmto (ako sa ukáže len prechodným) pocitom sa dokážu veľmi elegantne vyrovnáť. Chcú naplňať svoje umelecké ambície, ale bez samoty sa človek kreatívnym nestane. A autor to svojim postavám ani nedovolí, nedovolí im precítiť (pretrpieť) samotu, nenecháva ich vlastne ani na chvíľu skutočne samých, či nebodaj osamelých: v *Letiacich tieňoch* má „slovenský Hamlet“ (Vajanský, 1957, s. 74) Milko Holan takmer stále po boku „svojho učiteľa“ Eugena Dušana, ktorý „sám skl'účený pozdvihuje iných“ (Vajanský, 1957, s. 113); v *Suchej ratolesťi* je zasa Stano Rudopoľský v kritických momentoch hroziacich intelektuálnou či staromládeneckou samotou doslova v obklopení spriaznených duší (Alberta Tichého, Adely Rybáryčky, atď.). Tichého často zdôrazňované „pustovníctvo“ sprevádzajú úvahy o „prázdnote“ ako „strašnej muke“, málokedy sú však zbavené tézovitosti

a nadobúdajú vyššiu emocionálnu účinnosť („Preboha, kde sa uchýliť, kde sa uchýliť?“ – Vajanský, 1965, s. 147).

V oboch zmienených Vajanského prózach sa objavujú typologicky zhodné charaktery – čo platí rovnako o postavách mužských ako aj o tých ženských: tiché, zadumané, smutné a plačlivé typy žien, ubolené duše, ktoré prežili nejednu bezsennú noc. Vajanský ich často necháva samé, pokým sú ich mužské polovičky zamestnané vecami verejnými. Mária Vanovská zo *Suchej ratolesti* sa cíti v manželstve osamelá, toto odcudzenie či ochladnutie však autor v konečnom dôsledku interpretuje iba ako banálne nedorozumenie a rovnako banálne a rýchlo je potom vyriešené. Plachosť Ely Jablonskej z *Letiacich tieňov* je dodatočne vysvetlená a umocnená jej nešťastnou ľúbostnou skúsenosťou („v srdci cítila pustotu“ – Vajanský, 1957, s. 73), ktorú otec rieši, okrem iného, aj domácim väzením; jej sestra Adela volí ako východisko z ľúbostného sklamania dobrovoľnú samotu – dokonca v nej nachádza akýsi zvláštny pôžitok („... pristane mi byť starou pannou“ – Vajanský, 1957, s. 100). Samota sa u Vajanského často spája s tmou – a to nielen metaforickou: Anna Belinská (*Suchá ratoleť*) prežíva vskutku romantickú lásku – osudovú („nadišla ju úzkosť osamelosti, tá sladká, divná úzkosť, ktorú deva pocíti iba jediný raz v celom dlhom živote“ – Vajanský, 1965, s. 95), plnú duševného utrpenia a napokon i tragiky (Annina slepota). Nešťastné a choré dievča hľadá riešenie v odháňaní milovanej osoby, v izolácii od svetla sveta (zatiehnuté závesy) a v samote priam kláštornej (hoci fyzicky sama nezostáva).

Pokiaľ Vajanského mužskí hrdinovia trpia nanajvýš miernym spleenom, sú ľahko melancholickí, no nikdy nie vydaní napospas strachu a úzkosti zo samoty, jeho vnímanie „ženského sveta“ i spôsob pointovania niektorých situácií má niekedy prekvapivo blízko k štýlu sentimentálnych príbehov typu Vansovej *Siroty Podhradských*. Táto psychologická plytkosť je dôsledkom vykonštruovanosti Vajanského postáv i vzťahov, do ktorých vstupujú – z bytostne prežívanej životnej skúsenosti tak často zostáva len prázdne gesto a póza.

Na rozdiel od Vajanského vysoko štylizovanej, intelektuálsky „vyšľachtenej“ interpretácie hrdej samoty bez osamelosti, má Kukučínovo poňatie týchto entít

zreteľne iné parametre. „*Neprebudený*“ Ondráš Machuľa „žije osamotene, bez človeka, bez srdca, ktoré by mu rozumelo“ (Kukučín, 1961, s. 179). Jeho samota, či už fyzická (ako pastier väčšinu času žije mimo dediny) alebo psychická (mentálna zaostalosť, ktorá ho vyčleňuje z dedinského kolektívu), nemá v sebe ani náznak romantizujúceho pátosu a predovšetkým nie je prezentovaná výlučne ako negatívna. Ondráš má svoju samotu rád, samota ho častejšie oslobodzuje („Zabudnutý, osamote oddal sa bôľu – ako dobre je mu tu plakať.“ – Kukučín, 1961, s. 220), než by ho obmedzovala („Je sám a samotného zábavka neteší. Dobre mu i ležať na zelenej pažiti.“ – Kukučín, 1961, s. 179). Spočiatku (po všetkých stránkach) majstrovsky vyvážená tragikomická poloha rozprávania (pastier husí – „husár“) až postupne logicky a nevyhnutne nabera na tragickosti priam baladickej. Aj preto je Kukučínova „outsiderská“ podoba samoty iná než Vajanského sofistikovaná bezobsažnosť – priama, prostá, ale netriviálna a práve svojou nejednoznačnosťou umelecky i ľudsky presvedčivejšia.

O tom, čo spája a rozdeľuje Kukučínovho *Neprebudeného* s poviedkou Ľudmily Podjavorinskej *Ondráš*, už bolo napísané mnoho. Podobnosť oboch próz je nesporná, najmä miera zhody v type hlavnej postavy a vo východiskovej situácii vedie k úvahám o dvoch variantoch toho istého príbehu. Podjavorinskej generačný odstup je však v jednotlivostiach neprehliadnuteľný. Obaja Ondrášovia žijú mimo dedinskú spoločnosť z dôvodu svojho zamestnania (pastier husí a strážca dyňového poľa), ale aj sociálnej izolácie (dôsledok duševnej zaostalosti). U Podjavorinskej je však ešte viac zdôrazňovaný až „robinsonovský“ údel Ondráša („Žije tu ako na ostrove, samotný, osihotený.“ – Podjavorinská, 1987, s. 334; prípadne: „Toto potešenie zo zdarilej práce je napokon jedinou, dobre zaslúženou odmenou za osamelý, pustovnícky život Ondrášov: pole je na hodinu cesty od najbližšej dediny a takmer pol hodiny od panského dvora.“ – Podjavorinská, 1987, s. 338). Fyzická samota je pritom len sprievodným javom citovej osamelosti – na rozdiel od Machuľu, ku ktorému aspoň niekto niekedy niečo cítil (totka, stará Bežanka), „druhý“ Ondráš dostal samotu do kolísky: od narodenia bol vnímaný len ako „predmet opovrhnutia“, „nikým nežiadaný“, či dokonca „výčitka“; vyrastal ako „divá hruška, [...] v poli bez opatery a bez potreby“ (Podjavorinská, 1987, s. 337). Nenašiel sa nikto, kto by k nemu

pristupoval bez opovrhnutia či odporu, kto by ho považoval za ľudskú bytosť („ako malý psík“ – Podjavorinská, 1987, s. 338).

Samota, ku ktorej boli obaja Ondrášovia odsúdení osudom, však môže byť aj útočiskom a istotou. Táto ambivalentnosť interpretácie samoty naznačená Kukučínom dostáva u Podjavorinskej ešte viac priestoru: viackrát zdôrazňuje, že pre Ondráša je samota jeho „kráľovstvom“, alternatívou ku svetu, z ktorého bol pre svoju „inost“ vypudený: „Svet ten, v ktorom bol taký cudzí a odstrčený, naháňal mu úzkosť: vždy s plačom lúčil sa s kolibou, kde sa cítil istý, voľný, ba v istom zmysle i šťastný.“ (Podjavorinská, 1987, s. 339) Keď obaja hrdinovia o túto istotu prichádzajú (požiar, búrka), znamená to pre nich aj stratu snov, pokoja, rovnováhy, intimity, súkromia: „Tam je jeho samota, jeho panstvo, obedy, voľnosť, ba azda i halena – jediná jeho túžba!... Čo si počne, čomu sa už teraz bude tešiť? A čo počne si tu, medzi touto rozpustilou chasou, z ktorej ani jeden neprihovorí sa mu ako seberovnému, ale iba s posmechom a ústrkami.“ (Podjavorinská, 1987, s. 348) Znamená to pre nich „koniec, koniec všetkému!“ (Podjavorinská, 1987, s. 349). Práve toto „vedomie nemožnosti“ stojí na začiatku konca oboch Ondrášov. Odludštenosť prostredia i osamelosť svojho smutného hrdinu autorka ešte zvýraznila v dokumentárne ladenom epilógu štylizovanom do podoby strohej novinovej správy. Na rozdiel od Kukučina, pre ktorého bol *Neprebudený* skôr výnimkou, Podjavorinská má takýchto „poľutovaniahodných bytostí“ niekoľko: či už *Krivuľu* z rovnomennej poviedky alebo Betku z prózy *Na prievoze* spája s Ondrášom vrodená vonkajšia či vnútorná inakosť, pre ktorú boli odsunutí(é) na okraj spoločnosti. Treba povedať, že motívy samoty a opustenosti sa v literárnej tvorbe Ľudmily Podjavorinskej naplno rozvinuli až v podstatne progresívnejšie ladenej básnickej produkcii, s predstihom avizujúcej nástup literárnej moderny.

„Je popoludnie teplé a príjemné. Ale Darina sedí osamote v uhlovej izbe, kam nezaráža trieskanie bidla, čo najatá suseda tká od dvoch týždňov odušu. Nejde von, lebo chce sa jej byť ako ukrytej osamote medzi štyrmi stenami a rozmýšľa...“ (Timrava, 1971, s. 314). V textoch Boženy Slančíkovej Timravy je samota málokedy explicitne vyjadrená, o to intenzívnejšie, až existenciálne naliehavo cítiť jej prítomnosť. Miest, kde sa o nej „nahlas“ uvažuje, je poskromne, pretože to

najdôležitejšie zostáva u Timravy nevyslovené a nevysloviteľné. Navonok sa toho v autorkiných prózach veľa nedeje, jej postavy majú svoje stabilné spoločenské postavenie a pred sebou vcelku jasnú, zabezpečenú budúcnosť; žijú vyrovnane až stereotypne. Táto „zunovanosť“ a prázdno („Tak je otupno a nudno!“ – Timrava, 1971, s. 682) sú však len zdanlivé. Pod povrchom sa odohrávajú veľké drámy spôsobené zakomplexovanosťou hrdiniek a problematizovaním zdanlivo jasných vzťahov. Timravine dievčatá a ženy trpia neustálymi pochybnosťami, vnútornou neistotou, ktorú sa snažia utajiť prísnu sebakontrolou („Takto osamote naostatok môžem, ale pred druhým... Ani osamote!“ Zahriakla sa, cítiac veľa čerstvej sily.“ – Timrava, 1971, s. 300). Navonok ich prezrádzajú len drobné detaily správania či fyziognómie – chodenie po miestnosti, neprítomný pohľad, červené škvrny na lícach... Napokon aj to opakované utieranie čela, líc či dlaní možno vnímať nielen ako mimovoľný prejav nervozity, ale aj ako gesto, ktorým akoby si chceli chrániť svoju intimitu („... ako zavreli sa dvercia za ním a ona ostala sama, navalila sa celá sila citov, že jej zhučalo v hlave. Chytro stiera dlaňou čelo, aby odohnala to, a užasnutá berie sa dnu.“ – Timrava, 1971, s. 577). Táto sebadisciplína však u nich iniciuje stavy úzkosti, permanentného napätia a stresu. Obavy z toho, že prežijú svoj život bez lásky, že zostanú samy, pocit, že sú „neviditeľné“, prehliadané, nepochopené, že im je ubližované a že ani najbližšie okolie nevidí ich utrpenie, v nich vyvoláva veľmi protichodné reakcie: snahu vzbúriť sa, „kričať“, strhnúť na seba pozornosť (aj tým, že ubližujú iným) alebo naopak – ešte silnejšie stiahnutie sa do korzetu samoty a zarytú mlčanlivosť („Nič nevraviť, nič nevraviť!“ – Timrava, 1971, s. 293).

Timravine hrdinky chcú byť často samé, utiekajú sa do samoty, aby si mohli nerušene usporiadať myšlienky, urobiť poriadok v citovom zmätku, v presvedčení, že v samote sa im uľaví („Keď je sama, ešte jej je najlepšie...“ – Timrava, 1971, s. 448). Toto klamné presviedčanie seba samej môže fungovať len dočasne („A pranič necíti sa Sama. [...] Tak dobre jej je, ako nikdy ešte; tichý mier a pokoj ju obkľučuje...“ – Timrava, 1971, s. 529), aby sa vzápätí ukázalo v celej svojej krutosti („Takou opustenou necítila sa ešte, ako žije.“ – Timrava, 1971, s. 469). Nie náhodou uvedené opozitné citáty pochádzajú z jedného textu – práve novela *Bez hrdosti* akcentuje motívy samoty a osamelosti v celej ich zložitosti a protirečivosti hádam najviac zo

všetkých Timravíných spoločenských noviel. Autorke vlastné ironické pointovanie situácií tak môže vyústiť aj v rezignované prijatie osamelosti ako z núdze cnosti: „Dobre, ja naostatok môžem byť i tak, čo nepôjdem nikam, čo nevidím nikoho a mňa nik. Mám knižky svoje, s tými budem.“ (Timrava, 1971, s. 519)

Vo Vajanského podaní samoty sa takmer vždy spájalo individuálne s národným – teda to, čo Timrava vytrvalo ignoruje. Hrdinka novely s ironickým názvom *Veľké šťastie* klame samu seba, že osamelosť a absenciu ľúbostného citu možno nahradiť „svätou“ službou národu. Marína z novely *Skúsenosť* odchádza z domova, aby po ľúbostnom sklamaní zabudla a aby duchovne a národne rástla; opak je pravdou – trápenie sa ešte znásobuje fyzickým odlúčením od najbližších, spoločenskou i emocionálnou osamelosťou v malomeštiackom prostredí. Niet nikoho, kto by precitlivenej duši pomohol „prenášať samotu“ (Timrava, 1971, s. 507). A hoci sa Timravine hrdinky snažia žiť spoločenským životom, často sa na ne vzťahuje diagnóza: osamelé aj v dave (ako napr. Eda Slávičová na *Bále*).

Pre Timravu je samota a osamelosť zásadnou otázkou jej života i tvorby. S nekonečnou trpezlivosťou a až patologickou posadnutosťou zas a znova rozmotáva jemné pradivo komplikovaných citových vzťahov, aby hľadala odpovede. A pritom, akoby mimochodom, odhaľuje, v čom tkvie podstata ľudskej osamelosti: „Nič lásky, nič, to je najväčšia chyba!“ (Timrava, 1971, s. 612).

Problematika samoty a osamelosti nepredstavovala do príchodu druhej realistickej generácie nosnú tematiku slovenskej prozaickej produkcie. Súvisí to samozrejme so zmenou ideových priorít a všeobecne s vyššími umeleckými ambíciami nastupujúcich autorov a autoriek. V oveľa väčšej miere sa zameriavajú na ľudské vnútro, pohnútky správania a konania; aj témy spoločensky ťaživé prezentujú skôr cez optiku subjektu, cez individuálny ľudský osud. Výsledné analýzy sú často nemilosrdne pravdivé, bez ohľadu na národnú či konfesijnú príslušnosť. To čo Kukučín a Podjavorinská začali, Timrava vo svojich prózach zavŕšila – zrušili jednoznačnosť samoty a osamelosti. Ponúkli tak prepracovanejšiu alternatívu k „vajanskovskej“ interpretácii samoty, viac proklamovanej a „chcenej“ než autenticky prežívanej.

Summary

Author is focused on different forms and expressions of solitude and loneliness in the prose of Slovak literary realism. He analyses and interprets it in the chosen texts by S. H. Vajanský, M. Kukučín, Ľ. Podjavorinská and B. Slančíková Timrava. He pays his attention especially to a particularity and a dissimilarity in the authors' attitude to an artistic image of the phenomenon. He concludes that the most distinctive element of these texts is a move from static and simplyfying post-romantic (sentimental) image to a deeper and psychologically motivated interpretation of individually lived solitude and loneliness.

Zoznam bibliografických odkazov

1. KUKUČÍN, Martin. 1961. *Dielo II.*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961, 337 s.
2. PALENČÁR, Marián. 2003. Substančný model v ontológii a problém ľudskej osamelosti. In: *Filozofia: minulé podoby – súčasné perspektívy*. Eds. E. Farkašová, M. Szapuová, 1. vyd. Bratislava: Maxima press, 2003, s. 181-188. ISBN 80-969083-4-0.
3. PODJAVORINSKÁ, Ľudmila. 1987. *Dielo*. Bratislava : Tatran, 1987, 623 s.
4. TIMRAVA, Božena Slančíková. 1971. *Timrava I*. Bratislava : Tatran, 1971, 720 s.
5. VAJANSKÝ, Svetozár Hurban. 1957. *Letiace tiene*. Bratislava : Mladé letá, 1957, 124 s.
6. VAJANSKÝ, Svetozár Hurban. 1965. *Suchá ratolesť*. Bratislava : SVKL, 1965, 232 s.

Kľúčové slová: Jozef Podhradský, dráma, literárny romantizmus, lyrizácia, mesianizmus;
--

Niekoľko poznámok k poetike Jozefa Podhradského

Mgr. Petra Kelčíková

Katedra slovenského jazyka a literatúry s oddelením prekladateľstva a tlmočnictva

Jozef Podhradský (1823 – 1915) sa v dejinách literatúry radí k predstaviteľom mesianistického krídla slovenského romantizmu. Jeho pomerne rozsiahlu literárnu činnosť, bohatú najmä na dramatickú tvorbu, prijímali súčasníci kvôli jej kontroverznej poetike rozpačito. Literárnohistorický výskum bol dlhú dobu hatený náboženským ladením jeho drám. Dôslednejšie poznanie Podhradského poetiky dnes komplikuje recepcia jeho rukopisnej tvorby, ktorá je buď nečitateľná alebo neprehľadná, ale aj fragmentárnosť jeho časopisecky (a v poslednom období už aj knižne) uverejnených drám. Pomerne značná časť úryvkov z jeho drámy vychádzala v dobových Slovenských pohľadoch. O knižné vydanie výberu z Podhradského drám pre súčasných čitateľov sa zaslúžili Michal Kocák a Michal Babiak.

Periodicky zasahuje Podhradského tvorba dve literárne epochy, romantizmu a realizmu, avšak poetikou stále zotrval v intenciách literárneho romantizmu, výsledkom čoho sa v osemdesiatych rokoch jeho hry vnímali už ako čirý anachronizmus (Kusý, 1865, s. 590). Poetika romantika Jozefa Podhradského prešla však vnútorným vývinom. Zlom v nej sa ohraničuje rokom 1862, kedy možno v Podhradského diele vo zvýšenej miere pozorovať mesianistické zmýšľanie (Kocák, 1996, s. 177). Z tohto dôvodu možno predpokladať, že mesianistické prvky sa budú objavovať v drámach *Hora stratenej nádeje* (1865), *Obrana a sláva našej Tatry* (1882), *Vyhodení študenti* (1885) *Mataj a jeho svet* (1886), *Vyhodený študent pri skale* (1888), *Slovenské milénium* (1892), *Tragédia Tatry* (1896), *Testament* (1901), *Veľkonočná nedeľa* (1908) a v rukopisných textoch *Sirota Marienka*, *Jeden Otčenáš*, *vízia Golgoty Tatier* a *Cigáni, čili Súdny deň*.

Podhradský je našim azda najznámejším a najplodnejším romanticko-mesianistickým dramatikom, hoci sa jeho myšlienky rodili v emigrácii. Okolo jeho

poetiky vládne stále pomerne mnoho nejasností. Je známe, že sledoval vytvoriť rozsiahly myšlienkový komplex s názvom *Tragédia Tatry*, ktorej obsahom mali byť úryvky uverejnené po častiach v Slovenských pohľadoch. K jej jednotlivým častiam sa opätovne vracal, prerábal ich a premýšľal nad výstižnou koncepciou rozsiahleho diela. Svedčí o tom i rukopisný záznam uložený v Archíve literatúry a umenia v Martine pomenovaný ako *Diela Jozefa Podhradského, úplne vydanie, vychodiť počnú vo sväzkoch....* Záznam obsahuje názvy desiatich (nielen dramatických) diel Jozefa Podhradského, počnúc smutnouhrou *Vyhodený študent pri skale* a paradoxne končiac smutnouhrou *Holuby a Šulek*, ktorá bola Podhradského dramatickou prvotinou, a ktorú podľa poznámky v rukopise mienil ešte prepracovať a kompozične rozdeliť na dve časti. Tento svoj zámer však nedokončil a jednotlivé úryvky z drám zostali roztrúsené buď v rukopisnej, resp. časopiseckej podobe a len v poslednej dobe začínajú opätovne vychádzať i knižne.

Zvláštnosťou v Podhradského dramatickom diele je aj výrazná podobnosť medzi úryvkom (Dej II, Výjav 2) z drámy *Vyhodení študenti* (1885) a textom *Veľkonočná nedeľa* (1908)¹. Táto podobnosť je podčiarknutá takmer totožnou náplňou niektorých pasáží. Je otázne, či Podhradský prvý text korigoval, alebo texty pokladá za dva samostatné umelecké celky a príbuzný vzťah medzi nimi by sme mohli označiť ako „auto-intertextuálny“. Oba texty rozvíjajú v podstate tú istú tému, a to filozofický problém dualizmu tela a duše. Ústredným motívom je motív pôrodu. No nie je to len pôrod telesný, ale predovšetkým pôrod v duchovnom význame. Týmto spôsobom je podľa Podhradského pôrodom i smrť, je zrodením sa pre večný život. Podhradský uvažuje, že telesným pôrodom sa začína len pozemský život, no duchovný život existoval už pred fyzickým zrodením človeka. V dualizme matérie a ducha je rovnako dôležitá i duchovná sféra človeka, pretože tá je zárukou večného života. Oba texty sú ukážkou Podhradského mesianistického myslenia, ktoré v texte tlmočí prostredníctvom sna študentov.

¹ Navonok vzbudzuje textovú príbuznosť podobnosť s názvom drámy *Vyhodený študent pri skale* (1888). V Dejínach slovenskej literatúry III. je pri zmienke o epizóde z textu *Vyhodení študenti* uvedená poznámka, že samostatne vyšla ako *Vyhodený študent pri skale* (Čepan, 1965, s. 144). Avšak druhý dej drámy *Vyhodený študent pri skale* nezodpovedá úryvku uverejnenom v Slovenských pohľadoch. Hoci v oboch textoch dôležitú úlohu zohráva iracionálnosť, sen a špecifické mesianistické videnie, príbuznosť nie je natoľko výrazná ako v prípade textov *Vyhodení študenti* a *Veľkonočná nedeľa*.

Pre oba varianty nami sledovaných Podhradského drám je totiž špecifická ich výrazná lyrizácia. Lyrickú vrstvu Podhradského drámy nevyčerpáva len funkcia chóru resp. ľudovej piesne ako je to v tradičnom ponímaní drámy. Mesianisti uprednostňovali „duchovnosť“ nad „predmetnosť“, čo súvisí i s faktom, že literárne sa prejavovali hlavne na poli lyriky, ktorú i L. Štúr pokladal za prejav ducha: „V lyrike zjaví sa básnik tak, že svoju dušu docela vyleje;“ (Štúr, 1987, s. 63). V súlade s dobovou mienkou o dráme, ako syntéze lyriky a epiky, poskytoval i tento literárny druh priestor na prezentovanie mesianistických vízií, a to hlavne v jej lyrickej vrstve. Navyše, dráma bola dobovo považovaná za hierarchicky najvyšší literárny druh, čo bola nielen Heglova teória, ale stotožňovali sa s ňou i poľskí mesianisti. Mesianisti sa pozerajú na literatúru „z hľadiska vyšších princípov, dôraz kladú na ideovú stránku, na „hlbku a velebu myšlienok“ (Kraus, 2002, s. 49). Ak vezmeme teda do úvahy mesianistické zmýšľanie o poslaní slovanskej poézie, poskytovala práve dráma (a predovšetkým žáner tragédie) optimálny priestor na sprostredkovanie mesianistického videnia.

V daných Podhradských drámach je dejovosť oslabená, je len náznaková. Špecifickou črtou je prechod k iracionálnosti, snovosti. Sen otvára voľný priechod básnickej obrazotvornosti. Lyrické sú pasáže, ktoré sa odohrávajú počas sna študentov. Neslúžia tak rozvíjaniu sujetu, majú skôr statický, monologický, meditatívny, reflexívny ráz. Podhradského v mnohom inšpirovala teória filozofie videnia P. Kellnera-Hostinského, autora *Vidboslovia*. Tak Podhradský, ako i Kellner-Hostinský, je presvedčený, že úlohu sna nemožno podceňovať, pretože práve počas sna sa zvyšuje aktivita ducha, ktorý sa rozpamätáva na svoju existenciu vo večnosti. „Videnie vnútorné je možné len vtedy, ak je potlačená telesnosť a tým zosilnená duchovnosť človeka. ... Takto sa čiastočne obnovuje stav pôvodného bezprostredného spojenia človeka s Bohom, ktoré človek stratil a ktoré neskôr zas dosiahne“ (Kováčik, 2003, s. 60). V sne človek vidí vnútorným okom, t.j. bezprostredne poznáva. „Spojenie s duchovným svetom, a teda aj videnie, umožňuje podľa Hostinského i magnetizmus, a to napriek tomu, že sám ma hmotnú podstatu. ... Základným prejavom magnetizmu je sen.“ (Kováčik, 2003, s. 61-62). Podhradský uvažuje podobne: „V spávaní kolotok krvi je slabší a tým oslabne i spona ducha s telom. Duša nespí nikdy, ona žije a pracuje

večne bdela. Vtedy snívame. Sen je čisto duševná práca;“ (Podhradský, 1908, s. 683). To, že Podhradský pripisuje snu dôležitú funkciu, nie je v rozpore s náboženským ladením jeho drám. Duchovné videnie, ktoré tak propagovali naši mesianisti má totiž pôvod už u sv. Pavla. „Áno, je to už v písme svätom, ktoré podľa cirkevného učenia bolo vnuknuté Bohom, Duchom Svätým. Mohli by sme teda povedať, že obraz „oko duše“ (či mysle) je naozaj „Boží“.“ (Turčány, 2003, s. 8). Sen má profetický charakter, stáva sa totiž víziou. Zároveň je alegóriou, pretože reaguje na dobové okolnosti. Na symbolický ráz poézie upozorňoval i Kellner-Hostinský. „Básnik a „vidomec“ (prorok, veštec) majú u Hostinského k sebe veľmi blízko, pretože ich spája povaha ich jazyka, ktorý je „symbolický“.“ (Kováčik, 2003, s. 60). S takýmto uvažovaním sa stretávame i v Podhradského dráme: „Duch myslí v obrazoch a hovorí myšlienkami. Preto i sny človeka sú symbolické.“ (Podhradský, 1908, s. 684). Konkrétne sa v Podhradského drámach stretáva so všeobecným. O Čepan o jeho tragédiách tvrdí, že „vychádzajú z konkrétnych motívov osudu slovanskej romantickej myšlienky a jej nositeľov – štúrovskej generácie. Ale jeho symboly svojimi ideovo-umeleckými dôsledkami prekračujú konkrétny rámec a dotýkajú sa „miliardy veľsvetov“.“ (Čepan, 1965, s. 144). Podhradského myšlienky sú nielen originálne, ale aj univerzálne a nadčasové.

Sklon k lyrizácii však nie je jediným špecifikom Podhradského drám. Podhradský akoby neustále a celkom voľne pendluje na osi medzi subjektívnosťou a objektívnosťou. No v oboch póloch sa pohybuje na ich extrémnych bodoch. Subjektívnosť je niekedy tak výrazná, že nadobúda znaky modernej poézie. Tento prvok možno badať najmä v dráme *Vyhodení študenti*, ktorá je oproti neskoršiemu variantu *Veľkonočná nedela* subjektívnejšia. V dráme *Vyhodení študenti* nájdeme napr. lyrickú repliku Mužíka, ktorá pokrýva pätnásť strán (s. 495-509) z celého textu drámy. Podhradský nie je obmedzený dobovo ustáleným veršovým systémom sylabickej prozódie. Jeho verš je značne uvoľnený, nájdeme i metrické tendencie typické pre modernú poéziu, ako je nedodržiavanie stanovenej metrickej schémy, enjambement, uvoľnený rým (časté asonancie a konsonancie), písanie veľkých písmen na začiatku veršov, napr.: „Žiadon filosof v svatosť škorupinky / Nevniesol – života... A hľa! Divu! / Z neživého – von vyletí živé! / Jak z tela mrtvého, / Dušička – nie

mrtvá.“ (Podhradský, 1885, s. 484), „Hrobečky tieto hviezdičky sú; / Mrtvoly v nich škorpiny tela, / Z ktorých prelámal, z ktorých zas rodil sa, / V duchovnom tela / Človek vyšší.“ (Podhradský, 1885, s. 485). Recepciu textov sťažuje špecifický inverzný slovosled a neologizmy, resp. novotvary, ktoré sú rovnako prítomné v oboch drámach (napr. duchkrajina, duchtelegraf, duchčervíček, duchmagnet, duchkolíska, duchorganismus, zárodlúč, Bohoiskra, Bohčlovek, bohotelo, nadsvet, nadslnce, Anthropomera, Duchpól, Duchhrom atď.).

Do rovnakého „extrému“ sa Podhradský dostáva na poli objektívnosti. Je totiž niekedy až vecne objektívny (výraznejšie v dráme *Vel'konočná nedel'a*). Na týchto miestach sa umelecký štýl dotýka esejistického. Niektoré repliky majú tak črty prednášky, resp. filozofickej rozpravy. Tieto úvahy sú v texte *Vyhodení študenti* sprostredkované vo veršovanej podobe prostredníctvom postavy Ruského mužíka, napr.: „Čuj prednášku, / Mladučký môj, vyhodенý žiačku! / I ja pansláv som. / Vyhodení vy študenti všetci, / Aspoň vo snách čujte pravoslávne reči!“ (Podhradský, 1885, s. 482), „Kultúra veku devätnásteho / Vojny vedie krvné, rúca, borí ríše, / Potvorí národky, pre jeden krok hrudy, V Slovanstve od vekov dusí ducha ruch; / Povraždí vo vojne statisíce ľudí, - / Nebije sa pre ideu, vojny bije pre bruch : / A tak si potom historiú píše. / (Zbojnícky ešte trvá dejín vek.)“ (Podhradský, 1885, s. 498) a v texte *Vel'konočná nedel'a* prozaicky cez postavu Viery, napr.: „Významné je, že sa človek môže modliť len v jazyku materinskom, čo vyznal sám generálny inšpektor, blaženej pamiatky Prónay, za času Kollára. Vtedy sa ešte i páni modlievali! A jak vážne je to! Veď modlitba je tajná audiencia Boha. Národy, ktoré prestaly sa modliť a žijú len v paragrafoch, koľké cnosti vyrúbaly z národov!“ (Podhradský, 1908, s. 547), „Človek je dualismus tela i materie. Preto, ktorý človek duchovne žije, dlhšie žije. Nie samým chlebom.“ (Podhradský, 1908, s. 549). Podhradský sa v nich zamýšľa nad filozofickými otázkami ako napr. čo je život, čo je človek, v čom spočíva jeho existencia na zemi a pod., so zámerom poukázať na duchovný princíp Bytia.

Spoločným prvkom replík v sledovaných drámach je ich monologické zameranie a to napriek tomu, že formálne zostávajú dialógmi. Nie sú to teda dramatické dialógy v pravom slova zmysle, lebo jedna replika nereaguje na druhú, len ju myšlienково dopĺňa. Táto tendencia je zjavná v texte *Vel'konočná nedel'a*, v ktorom repliky Viery

doplňa chór anjelov. V skoršom variante dochádza síce k protichodným názorom medzi Mužikom a Neverou, no ich repliky sú kvantitatívne ako aj kvalitatívne nevyvážené. Nevera reaguje stroho, napr.: „Ťažko veriť!...“ (Podhradský, 1885, s. 484) alebo: „Cirkevné pletky!“ (Podhradský, 1885, s. 485). Oba texty sú príkladom Podhradského mesianistického myslenia, nakoľko ich filozofia je rovnaká. Nájdeme v nich takmer totožné, resp. mierne korigované pasáže, ktoré nosnú myšlienku nemenia. Odlišnosti sú teda v ich formálnom podaní. Neskorší text je epickejší a tým aj zrozumiteľnejší. Posilnenie epickej roviny sa prejavuje prítomnosťou epických kategórií postáv, priestoru a času. Rozsiahly monológ Mužika z prvého textu je tu vložený do dialogickej formy medzi Vierou a viacerými anjelmi, ktoré ako postavy v prvom texte prítomné nie sú. Vyšším počtom postáv a kvantitatívnym vyvážením dialógov posilnil Podhradský dynamickosť textu. Kategória priestoru (cintorín) bola zrejmá i v prvom texte, no absentovala v ňom bližšie špecifikovaná kategória času (noc nebola vymedzená sakrálnym časom), pričom druhý text je časovo definovaný už v symbolickom názve *Veľkonočná nedeľa* a explicitne i v úvodnej replike Svetozára Šelmu: „Dnes je svätá veľkonočná nedeľa.“ (Podhradský, 1908, s. 475). Neskorší variant môžeme považovať za doplnenie prvého textu, ktoré obsah nemodifikovalo, len korigovalo jeho formálnu stránku v súvislosti s autorskou intenciou. Zmena názvu z pôvodného *Vyhodení študenti* (metonymicky zastupujúci „vyhodený“ slovenský národ) na *Veľkonočná nedeľa* je taktiež posilnením symboliky textu, ktorého „dianie“ sa odohráva počas noci. Veľkonočná liturgia sa slávi v noci, nakoľko ku Kristovmu zmŕtvychvstaniu došlo pred úsvitom. Očakávanie Kristovho zmŕtvychvstania sa kladie do paralely s Podhradského mesianistickým očakávaním „zmŕtvychvstania“ vlastného národa a s naplnením jeho výnimočného dejinného poslania. „Vo tmě se může otevřít hloubka mysteria.“ (Lurker, 2005, s. 530). Mysticismus, ktorý je v Podhradského drámach prítomný, je taktiež prvkom poetiky mesianistického básnika – proroka a v kontexte dobovej poetiky značne nadčasový.

Hoci dobová kritika mesianistom vyčítala, že pre prevahu duchovna nemali na zreteli národnú situáciu, súčasná reinterpretácia textov ukazuje, že na ňu reagovali veľmi citlivo, čoho dôkazom je i Podhradského dramatická tvorba. Dobové reálie, na ktoré nami analyzované texty odkazujú sú najmä kritika západného racionalizmu: „No,

dokým mi materialisti nedokážu, jak môže myslieť krumpľ a fazula tvoriť idey – dotiaľ ostanem pri Duchu.“ (Podhradský, 1885, s. 481) a postavenie utláčaného slovenského národa: „Či ozaj tí, čo nás z vlasti vylučujú, pomyslia dakedy na hrob? ... Horký!“ (Podhradský, 1885, s. 480). Tieto sú však prekryté filozofickými úvahami o podstate ľudskej existencie. Výstižne sa v tomto smere k Podhradského poetike vyjadril M. Babiak: „Podhradskému ležal na srdci osud národa, trápili ho krivdy na ňom páchané a veril v metafyzické víťazstvo svetla vo vlastnom národe nad temnými tendenciami doby. No zdá sa, že tento zámer nebol v jeho poetickom úsilí prioritný. Celé to národné defilé, tá promenáda kompletného slovenského národného a sociálneho pohybu, to uvádzanie mien slovenských výtečníkov – ako keby bolo iba prostriedkom v sledovaní inej tendencie – a tou je zdá sa – rozjímanie o večných otázkach Bytia.“ (Babiak, 1999, s. 205). Tým, že sa konkrétne prelína so všeobecným, ostávajú Podhradského drámy cenným dokumentom nielen pre literárnohistorický výskum bielych miest v slovenskej literatúre, ale aj pre dnešných recipientov inklinujúcich k duchovnej poézii.

Resümee

Jozef Podhradský gehört zu den slowakischen messianistischen Autoren im zeitlichen Kontext romantischer Periode. Weil sein reiches dramatisches Werk lange Zeit nur in der fragmentarischen, handschriftlichen oder zeitschriftlichen Version zur Verfügung war, ist seine Poetik immer wenig bekannt. Diese Arbeit befasst sich mit der Interpretation von zwei dramatischen Texten von Jozef Podhradský, deren Ideen sehr ähnlich sind. Analyse hilft uns Poetik von Jozef Podhradský annähern, die auch zurzeit in Betreff seiner Axiologie interessant ist.

Zoznam bibliografických odkazov

1. ČEPAN, O., KUSÝ, I. a kol. 1965 *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava : SAV, 1965. 782s.
2. BABIAK, M. 1999. Doslov. Éterom nesmiernym, priestorom vesmírnym. In: PODHRADSKÝ, J, HURBAN-VLADIMÍROV, V.: *Slnko nevie a vedieť chce človek*. Bratislava : ESA, 1999. s. 201-211. ISBN 80-85684-15-2

3. KOCÁK, M. 1996. Jozef Podhradský – život a dielo. In: PODHRADSKÝ, J.: *Holuby a Šulek*. Báčsky Petrovec : Kultúra, 1996. s. 173-179. ISBN 86-7103-089-X
4. KOVÁČIK, Ľ. 2003 *Mytologizmus v slovenskom literárnom romantizme*. Banská Bystrica : UMB, PF, 2003. 90s. ISBN 80-8055-749-7
5. KRAUS, C. 2002 *K problematike slovenského mesianizmu*. In: Literárny archív 36-37, 2002. Martin : Slovenská národná knižnica, s. 111-122.
6. LURKER, M. 2005 *Slovník symbolů*. Praha : Universum, 2005. 614s. ISBN 80-242-1588-8
7. PODHRADSKÝ, J. 1885. Episoda z tragedie: „Vyhodení študenti“. In: *Slovenské pohľady*, 1885. roč. 5, č. 5, s. 479-515.
8. PODHRADSKÝ, J. 1888 *Vyhodený študent pri skale*. Turč. Sv. Martin, 1888. 59s.
9. PODHRADSKÝ, J. 1908. Veľkonočná nedeľa. In: *Slovenské pohľady*, 1908. roč. 28, č. 8, 9, 11-12. s. 474-481, 542-552, 682-700.
10. PODHRADSKÝ, J. *Diela Jozefa Podhradského, úplne vydanie, vychodiť počnú vo sväzkoch...* . rkp. Martin : ALU SNK, sign. 91 C 34.
11. ŠTÚR, Ľ. 1987 *O poézii slovanskej*. Martin : Matica slovenská, 1987. 130s.
12. TURČÁNY, V. 2003 *Cestami poézie / I. Za obraznosťou básnictva*. Bratislava : LIC, 2003. 231s. ISBN 80-88878-79-9

Tvorba Čingiza Ajtmatova v zrkadle slovenskej literárnej kritiky

Mgr. Paulína Kováčová

Katedra slovenského jazyka a literatúry s oddelením prekladateľstva a tlmočníctva

Hodnotový rozmer tvorby kirgizského a sovietskeho spisovateľa Čingiza Ajtmatovova (1928 – 2008) prekročil hranice bývalého Sovietskeho zväzu a zakotvil v celoeurópskom literárnom prostredí. Čitateľsky obľúbeným sa stal vďaka humanistickému posolstvu a originálnemu autorskému individuálnemu štýlu¹. Za svoju literárnu tvorbu i spoločenskú aktivitu získal mnohé ocenenia. Najväčšmi jeho osobnosť vystihuje vyznamenanie, ktoré mu udelila turecká vláda rok pred smrťou za vklad do rozvoja kultúry turkických národov. V jednej zo svojich úvah napísal: „Som presvedčený, že okrem východu a západu slnka, ktoré nezávisia od nás, všetko, čo sa týka človeka a jeho života, sa môže meniť a môžeme na to vplývať“ (1998, s. 36). Táto myšlienka vystihuje jeho čínorodú osobnosť, pretože popri literatúre bola dlhé roky súčasťou Ajtmatovovho života i politika a diplomacia. Stále však zostáva populárny hlavne ako spisovateľ. Takmer celá prozaická tvorba bola preložená aj do slovenčiny. Niektoré novely vyšli dokonca v reedíciách.

V príspevku sa pokúsime vytvoriť obraz, z ktorého sa dozvieme, ako bola tvorba tohto spisovateľa prijímaná v slovenskom literárnom kontexte v priebehu takmer polstoročia. Na nasledujúcich stranách uvádzame literárnokritické poznámky uverejňované v literárnych časopisoch Slovenské pohľady, Romboid, Revue svetovej literatúry, Literárny týždenník, ale aj v dobových denníkoch (Pravda, Ľud, Roľnícke noviny a pod.). Na niektorých miestach dopĺňame vlastné interpretačné poznámky a načrtávame perspektívu komparatívne poňatého výskumu tvorby Č. Ajtmatova a slovenských autorov.

Zmienky o Ajtmatovovi sa v slovenských periodikách vyskytujú od začiatku 60. rokov. Hoci aj v nasledujúcich rokoch sa často možno stretnúť s jeho dielom, nejde ešte o literárnu kritiku v pravom zmysle slova. V niektorých prípadoch možno hovoriť

¹ Viac k charakteristike tvorby pozri v práci Život a tvorba Čingiza Ajtmatova (Šlosárová, 2010).

o recenzii, inokedy o krátkom článku, informujúcom o novej knihe, zúženom na reprodukciu obsahu a odporúčanie pre čitateľa (ide predovšetkým o útvary v rôznych denníkoch). V rokoch 1962 – 1965 sú po časopisoch roztrúsené kratšie novely a úryvky z Ajtmatovových diel: *Biely dážď*, *Labute nad Issyk-Kul'om*, *Stretnutie so synom*, *Hatiar Beknazar* a *Červené jablko*.

Sústavnejšie sa dielom Č. Ajtmatova začal v 70. rokoch zaoberať literárny vedec, prozaik a prekladateľ O. Marušiak. Svoje práce uverejňoval v periodikách i knižne (Obzor za obzorom, Ozveny strenutí) a právom ho možno označiť za „ajtmatológa“ (niekoľko Ajtmatovových noviel aj preložil). Jeho spisba má interpretačný charakter, ale nereflektuje na iné podnety vychádzajúce zo slovenského prostredia. Slovenská literárna kritika do značnej miery vychádzala z recenzií a polemík publikovaných napríklad vo Voprosoch literatury. Literárny týždenník v roku 1988 dokonca uverejnil niekoľko výťahov z prác sovietskych kritikov o diskutovanom románe *Popravisko*.

Popularitu Č. Ajtmatova odštartovala svetoznáma novela *Džamila*. Zaujímavé je, že napriek veľkému čitateľskému úspechu článok venovaný *Džamile* nachádzame až v Pravde v roku 1964 v autorstve M. Lajčiaka. Recenziu v pravom slova zmysle sme v slovenských periodikách nezaznamenali. Až v nasledujúcich rokoch *Džamilu* z literárnokritického hľadiska vo viacerých štúdiách spracoval O. Marušiak. Pri neskorších Ajtmatovových dielach už bola situácia iná, slovenské vydanie sprevádzala vždy aspoň recenzia, ak už nie hlbšia analýza alebo interpretácia. Prečo sa tak pri *Džamile* nestalo, sa možno len domnievať. K danej situácii mohol prispieť i fakt, že hoci existovala pre literatúru dostatočná publikačná báza (Slovenské pohľady, Mladá tvorba), časopis, ktorý by sa programovo venoval prekladovej literatúre v čase knižného vydania *Džamily*, neexistoval. Revue svetovej literatúry vznikla až v roku 1965. Do istej miery táto skutočnosť mohla byť podmienená aj samotným literárnym procesom 50. a 60. rokov charakterizovaným generačnou i názorovou diferenciáciou. Zložitosť domáceho literárneho vývinu a publikovanie diel, ktoré sa zásadným spôsobom podieľali na ďalšom formovaní podoby slovenskej literatúry, mohli spôsobiť, že novela *Džamila* zostala opomenutá. Na vykreslenie situácie treba dodať,

že *Džamila* vychádzala na pokračovanie časopisecky v týždenníku *Slovenka* v roku 1973.

V súvislosti s *Džamilou* sa takmer vždy citujú slová francúzskeho literáta L. Aragona o „najkrajšom ľúbostnom príbehu na svete“. O. Marušiak expresívne charakterizoval hlavného hrdinu Danijara – nazval ho kirgizským don Juanom a kolchozným Rómeom z Talasskej doliny. K celkovému vyzneniu *Džamily* dodáva: „V tejto novele väčšmi než kdekoli inde precitujeme aj organické spojenie života s umením, umenia so životom – jeden z hrdinov sa príbeh veľkej lásky snaží nakresliť...“ (Marušiak, 1987, s. 78). V jednej zo štúdií poukazuje uvedený literárny vedec na dotyky medzi dielom Č. Ajtmatova a R. Jašíka. Podľa neho ich spája mnohé v umeleckom transformovaní reality a sú si blízki epicko-lyrickým sebaujedením (Marušiak, 1972).

V roku 1966 bol uverejnený úryvok z novely *Zbohom, Gul'sary!* (pod názvom *Kamarát kôň*), o rok neskôr vyšla novela v knižnom vydaní a v tom istom roku sa dočkala solídnej recenzie v literárne orientovanom *Kultúrnom živote*, dokonca vznikol i príspevok zaoberajúci sa analýzou niektorých prekladateľských riešení (ide o dôležitý fakt i z hľadiska etablovania kritiky prekladu). Výraznejšiu pozornosť tejto novele opäť až s oneskorením venoval O. Marušiak. Gul'sary je podľa neho jeden z najsympatickejších hrdinov v literatúre. Starý kôň žije, pracuje a umiera takmer ako človek. Do istej miery sa stáva literárnou postavou, symbolom. Ako poznamenáva O. Marušiak: „Všetko jestvuje svojsky: kôň nemôže vedieť o ľudských nerestiach a vzťahoch, človek netuší, čo prežíva jeho kamarát kôň“ (Marušiak, 1987). Hoci aj v slovenskej literatúre sa kôň často stáva symbolom, spomeňme napríklad *Tri gaštanové kone* M. Figuli, poviedku *Drak sa vracia* D. Chrobáka, či *At'ku* F. Švantnera, nikdy nie je personifikovaný do takej miery ako Gul'sary.

Pozitívny ohlas na stránkach novín a literárnych časopisov získava novela *Materinské pole* začiatkom 70. rokov, na rozdiel od ďalších noviel vydaných v tom istom desaťročí. Zaznamenali sme niekoľko recenzií (Handzová, Čerevka, Hujík, Svítek, Wlachovský, Bartovič) a v roku 1973 bol publikovaný aj úryvok z diela. Ťažiskom obrazu, situovaného ďaleko od frontu, sú osudy dvoch nešťastných žien – starej vojnovéj vdovy, matky troch synov, ktorí umreli, a jej nevesty – tiež vojnovéj

vdovy. V. Hujík prirovnáva Tolgonaj k Andrejovi zo Šolochovho *Osudu človeka* (1973). Kritika ocenila najmä dialóg človeka so zemou, matky s poľom. V tomto desaťročí bola viac ráz uverejnená noveletka *Vojačik* a *Červené jablko* (obe v rôznych prekladoch). V prvej ide o dojemný príbeh malého chlapca Avalbeka túžiaceho po otcovi, ktorý mu zahynul na fronte. Druhá zachytáva krízu manželského života.

Novela *Biela loď* (1971) je ôsmym Ajtmatovovým prozaickým dielom, ktoré vyšlo v slovenskom preklade. Ide o novelu vybudovanú na tradičnom protiklade dobra a zla. Dobro predstavuje chlapec a jeho starý otec Momun, zosobneným zlom je Orozkul Balažanovič. Dej sa odohráva v horskej osade v San-tašskom údolí. Ajtmatov uplatnil motív starca a dieťaťa a mýtus pramatky, ktorý neskôr zopakoval v novele *Strakavý pes bežiaci po brehu mora* v Organovi a Kiriskovi a v mýte o morskej panne. O. Marušiak považuje *Bielu loď* za podstatne slabšiu ako *Materinské pole*. Dokonca konštatuje: „Hoci v prvých dvoch tretinách sedemdesiatych rokov podľa mojej mienky neprekvapujúco a nie veľmi náročne rozvíjal už predtým stvárnené konflikty, situácie a motívy, máme odborne i čitateľsky overené, že ide o príťažlivý autorský celok“ (Marušiak, 1981, s. 187). Úroveň slovenského prekladu *Bielej lode* sa odrazila v recenziách P. Andrušku, P. Gregora a A. Červeňáka. Z interpretačného hľadiska je podnetnou práve Červeňákova „trojvrstvosť“ umeleckého stvárnienia. Zároveň autor ako prvý poukazuje na typologickú blízkosť slovenskej lyrizovanej prózy a Ajtmatovovej lyricnosti a fantazijnosti (Červeňák, 1976).

V súvislosti s touto novelou sa znovu rozpútala diskusia o tom, či je Ajtmatov romantikom alebo realistom. D. Slobodník nazýva Ajtmatova kirgizským romantikom, doslova píše o romantizujúcom prístupe k životu (Slobodník, 1975). Ajtmatov nepochybne romantikom je, ako to dokazuje Marušiak v jednej zo svojich štúdií. V záverečných pasážach novely však Ajtmatov vytvoril úplne realistické, až takmer naturalistické obrazy ani nie tak zabíjania, ako zohyzďovania hlavy matky-jelenice pri získavaní parohov.

Druhým momentom, na ktorý by sme chceli poukázať, a literárna kritika sa o ňom nezmieňuje, je výrazný motív samoty a „cudzoty“. Na viacerých miestach chlapec vyjadruje svoje pocity: „A cudzí ostane vždy cudzí, čo ako dlho by si ho choval, opatroval. Cudzí... A čo keď on nechce byť cudzí? A prečo sa práve on má

pokladať za cudzieho?“ (Ajtmatov, 1975, s. 6). Hoci chlapca má starý otec Momun rád, nemôže mu byť sprievodcom každodenným životom. Chlapec tak zostáva odkázaný iba na spoločnosť ďalekohľadu, aktovky a sám na seba.

Tretím momentom je prítomnosť tradície predkov a mytologický základ zohrávajúci významnú úlohu. V stati *Autor o sebe* Ajtmatov píše: „V našom aule sa považovalo za samozrejmu povinnosť poznať svojich predkov až do siedmeho kolena“ (1987, s. 5). Týmito istými slovami prehovorí chlapec, keď vysvitne, že vojak pozná iba otca a starého otca: „Ale vojak bol predsa len trochu v rozpakoch, keď vysvitlo, že nevie nielen to, z akého rodu pochádza, ale ani povinných siedmich predkov nepozná. ...Starý otec vraví, že ak sa ľudia nebudú pamätať na svojich otcov, skazia sa“ (Ajtmatov, 1975, s. 120 – 121). Na iných miestach chlapec už priamo usúvzt'ážňuje mýtus so svojimi predkami: „Veď my, Buginci, všetci pochádzame od jednej prarodičky – od parohatej matky-jelenice. A táto naša zázračná matka-jelenica nám zanechala odkaz, aby sme boli priatelia telom i dušou... (Ajtmatov, 1975, s. 16). „Starý otec vraví, že každý, kto žije na Issyk-Kuli, musí tú rozprávku poznať. A že nepoznať ju – je hriech. ... Že kedysi dávno to naozaj tak bolo. Že my všetci sme deti parohatej matky-jelenice. Aj ja, aj ty, aj všetci ostatní... (Ajtmatov, 1975, s. 51). Zabitím pramatky – marala v podstate oživa motív mankurtizmu, ktorý sa naplno rozvinie v románe *Deň dlhší ako ľudský vek*.

Tento fakt, samozrejme, môžeme konštatovať až spätne a dobová slovenská literárna kritika nemala možnosť uvažovať v súvislosti s románom. Podľa kirgizských podaní ten, kto vzťahne ruku na matku-jelenicu, nebude mať potomkov. Ajtmatov invenčným spôsobom zamieňa príčinu a dôsledok. To, že Orozkul s manželkou nemôžu počať dieťa, formuje jeho osobnosť a vyúsťuje (aj v súlade s charakterovými črtami) do zabitia marala. Viackrát sa konštatovalo, že Ajtmatov nikdy dosiaľ nevyjadril s takou silou zlo (Marušiak, 1971, s. 145). V slovenskej literatúre, v próze naturizmu existuje Orozkulovi jedna charakterovo veľmi blízka postava v románovej novele *Tri gaštanové kone*. Jano Zápotočný však na rozdiel od Orozkula hynie pod kopytami vlastného utýraného koňa. Tento záver namiesto smrti malého chlapca by azda privítali aj čitatelia. Niektorí literárni kritici dokonca navrhovali, aby sa koniec

Bielej lode prepracoval v optimistickom duchu. Ajtmatov odmietol: „Život nebýva bez tragédií. Myslím teraz na tragédie vo filozofickom zmysle slova“ (1986b, s. 8).

V súvislosti s novelou *Ked' včas priletia žeriavy* sa zo slovenskej tlače dozvedáme okrem dejovej línie iba to, že Ajtmatov sa tu predstavuje ako vynikajúci štylista a jeho dielo vyniká štýlovou čistotou (Hlavatá, 1978). K novele *Strakavý pes bežiaci po brehu mora* vyšli iba dve recenzie, obe však v centrálnych literárnych časopisoch – v Slovenských pohľadoch (J. Patarák) a v Revue svetovej literatúry (J. Tužinský).

Najviac pozornosti z literárneho i prekladateľského aspektu vzbudil román *Deň dlhší ako ľudský vek*. Od roku 1981 boli publikované úryvky v Novom slove a v Revue svetovej literatúry a v roku 1983 vyšiel celý román. Krátko pred jeho vydaním v slovenčine J. Števček upozornil na český preklad. Hlavného hrdinu označil za skalnato a rodovo monolitného a konzekventného, poukázal na metaforickú rozpínavosť epického priestoru a naznačil latentný vplyv na slovenský román v poetike a v konkretizácii epických tém (Števček, 1983, s. 95). Ešte v roku 1983 v Slovenské pohľady uverejnili recenziu O. Marušiaka, v ktorej sa *Deň dlhší ako ľudský vek* označuje za najsyntetickejší, najfilozofickejší Ajtmatovov román; recenzent doslova píše o polyfonickom diele (Marušiak, 1987, s. 83). Kazankapa Asanbajeva nazýva „človek-milión“. Toto pomenovanie vstúpilo do slovenskej literatúry s románom *Jozef Mak*, keď J. C. Hronský v záverečnej pasáži takto nazval svojho hrdinu. V legende o mankurtovi vidí Marušiak paralelu s *Turčinom Poničanom* S. Chalupku (Marušiak, 1983). D. Slobodník vidí podstatu románu v stvárnení osudov ľudí ako Edigej, Kazankap, Abutalip, Zaripa a v úprimnom holde ľudskej a mravnej celistvosti týchto jednoduchých hrdinov, v povýšení ich postojov k životu na normu. Považuje Ajtmatovovu tvorbu za kritickú a oceňuje, že spisovateľ kritizuje to, čo je spojené s nedostatkami jednotlivcov (1983, s. 5).

Podobne ako predchádzajúci román aj *Popravisko* (1988) vyvolalo veľa ohlasov, v tomto prípade diskusných i polemických. Literárny týždenník v roku 1988 uverejnil rozsiahlu diskusiu, na ktorej sa zúčastnili rusisti zaoberajúci sa súčasnou literatúrou a každý z nich vyzdvihol iný prvok románu. I. Slimáka oslovil motív dieťaťa, ktoré tradične aj v tragických dielach sovietskej literatúry, napríklad

v Šolochovom *Osude človeka* symbolizuje nádej, pretrvávajúce ľudského rodu. Ajtmatovov tragizmus je podľa Slimáka tvrdší, prehĺbenejší. V *Popravisku*, ale aj v predchádzajúcich dielach je záhuba dieťaťa dôrazným upozornením, že nielen človek, ale aj ľudský rod je smrteľný. A. Hykisch zaujali dialogické pasáže diela. Podľa neho rozhovory Avdija a Grišana, Piláta a Krista majú svoj predobraz v mučivej snahe dopátrať sa absolútnej pravdy u Tolstého, Dostojevského, ale aj Merežkovského, Bulgakova a ďalších a ilustrujú sa v nich dva prístupy k svetu: pragmatický a „kresťanský“. V Hykischových vyjadreniach sa dosiaľ po prvý a jediný raz stretávame s pozitívnym prijatím celkovej koncepcie románu, bez kritiky motívu Krista a Piláta. Hykisch tvrdí: „To, čo sa zdá kritikom *Popraviska* nehoráznym, nezmyselným, neorganickým spojením (príbehy vlkov, hľadačov drog a procesu nad Ježišom Nazaretským), je v skutočnosti dobre premyslený a samotným autorom precízne formulovaný postoj v úvahe o Avdijovom historickom synchronizme. ...A v tomto svetle sú špekulácie o neorganickosti biblických scén v *Popravisku* buď nepochopením románu alebo jeho prekrucovaním. ...V tejto trojjedinosti je hlavná sila tejto neobyčajnej knihy.“

V nasledujúcej diskusii sa D. Slobodník a A. Hykisch nezhodli na tom, v čom spočíva ťažisko *Popraviska*. Hykisch uvažuje o zmene (nástupe?, návrate?) etickej paradigmy, ktorá väčšmi zodpovedá podstate človeka a o intelektuálnej revízii. D. Slobodník takýto prístup pokladá za redukciu „globálneho posolstva“ a v románe je podstatné Ajtmatovovo úsilie o globalizáciu situácie súčasného človeka. Domnievame sa, že globálna situácia človeka je v inkluzívnom vzťahu nielen s kultúrnym dedičstvom, na ktoré upozorňuje Hykisch, ale aj s ľudskou budúcnosťou. Súhlasný postoj k obojm diskutérom zaujíma V. Šabík a v súvislosti s časovým synchronizmom opäť poukazuje nielen na nadčasovosť, ale aj na časovosť (aktuálnosť).

Ďalším príspevkom sa diskusia znovu vrátila k náboženskej línii románu. I. Otčenáš zaujal stanovisko, opierajúc sa o slovné spojenie V. Čerevku z doslovu k románu: „Ajtmatov zdôrazňuje, že človek nepotrebuje iba Boha, iba ideu, ale potrebuje najmä, ba predovšetkým človeka, inak povedané – perspektíva vývinu človeka nie je v tom, že „človek človeku vlkom“, ale „človek človeku Bohom“, teda, že mierou človeka je človek.“ Podľa P. Vilikovského v diele absentuje zjednocujúci

umelecký princíp. Týka sa to aj rôznych stylistických rovín: „Naliehavosť potreby niečo povedať u Ajtmatova pravdepodobne prevážila schopnosť vyjadriť to esteticky funkčne“.

Diskusie sa zúčastnil i O. Marušiak a k predmetu rozhovoru zaujal ambivalentný postoj. Konkrétnejšie sa vyjadril v príspevku z roku 1987 (rok pred vydaním slovenského prekladu), v ktorom opierajúc sa o sovietskych kritikov vyčíta Ajtmatovovi náboženskú líniu a v ďalšom príspevku *Ajtmatov: Vzostup a problémy* znovu kritizoval ideový základ tejto časti a považuje „štylizovanú polemiku Piláta s Kristom za neorganickú a nadbytočnú“ (Marušiak, 1988). Podobný postoj k tomuto motívu zastávajú i V. Čerevka a D. Slobodník, ktorý dodáva, že Ajtmatov vyslovil *Popraviskom* svoje umelecky presvedčivé slovo, vyslovil ho aj filozoficky zovšeobecnene, aj publicisticky úderne (Slobodník, 1988).

Do slovenského prostredia nové podnety k interpretácii románu priniesla J. Tokárová. Upozornila na rozdiel v symbolickom chápaní vlka v rôznych mytologických systémoch spočívajúci v tom, že v kirgizskom zvieracom epose, ako aj v mytológii východných kultúr vystupuje vlk často ako nositeľ morálnych kvalít. Ďalej poukázala na antinomické ponímanie podstaty človeka: Avdij a Grišan tak predstavujú dve časti archetypu – Ja a anti-Ja (autorka aplikuje Jungovu terminológiu). Dobro a zlo tu neexistujú mimo človeka, ale priamo v ňom (1989).

Pristavme sa ešte pri jednom výraznom aspekte románu *Popravisko*. Na katarzný účinok *Popraviska* sa vo svojej komparatívne ladenej štúdii zameriava prof. A. Červeňák. Ostatné recenzie výraznejšie neprispievajú k interpretácii (Tóth, Rederová, Součková, Pašteková); autori sa obmedzujú na komunikovanie čitateľského zážitku a komplexné hodnotenie diela.

Posledné Ajtmatovovo literárne vystúpenie pred slovenského čitateľa zaznamenávame v roku 1992, keď bola na pokračovanie v Revue svetovej literatúry uverejnená novela *Džingischánov biely oblak*.

Резюме

Статья посвящена восприятию творчества знаменитого советского и киргизского писателя Чингиза Т. Айтматова в Словакии. Автор предлагает

литературно-критические заметки, опубликованные, прежде всего, в литературных журналах Slovenské pohľady, Romboid, Revue svetovej literatúry, Literárny týždenník, подчеркивает аналогию между Айтматовым и словацкими писателями и информацию дополняет собственной интерпретацией.

Zoznam bibliografických odkazov

1. AJTMATOV, Č. 1975. *Biela loď*. Bratislava : Tatran, 1975. 188 s.
2. AJTMATOV, Č. 1986b. O nemennom v meniacom sa svete. In: *Nedeľná Pravda*, roč. 19, 1986, č. 34, s. 8.
3. AJTMATOV, Č. 1987. *Novely*. Praha : Lidové nakladatelství, 1987. 465 s.
4. AJTMATOV, Č. 1998. Čingiz Ajtmatov, Peter Paul Wiplinger, Fracoise Wuilmartová. In: *Literika*, roč. 3, 1998, č. 4, s. 26.
5. ANDRUŠKA, P. 1972. Z cesty za človekom. In: *Nové slovo*, roč. 14, 1972, č. 24, s. 15.
6. BARTOVIČ, G. 1973. Novela o človeku. In: *Rolnícke noviny*, roč. 28, (12. 10. 1973), s. 8.
7. ČEREVKA, V. 1973. Čingiz Ajtmatov: Materinské pole. In: *Slovenské pohľady*, roč. 89, 1973, č. 6, s. 143 – 144.
8. ČERVEŇÁK, A. 1976. Čingiz Ajtmatov: Biela loď. In: *Romboid*, roč. 11, 1976, č. 5, s. 90 – 91.
9. GREGOR, P. 1972. Sen a skutočnosť. In: *Rolnícke noviny*, roč. 27, 1972, č. 4 (5. 1. 1972), s. 4.
10. HANDZOVÁ, V. 1973. Výzva materinského srdca. In: *Nové slovo*, roč. 15, 1973, č. 18, s. 11.
11. HLAVATÁ, V. 1978. Čingiz Ajtmatov: Keď včas priletia žeriavy. In: *Slovenské pohľady*, roč. 94, 1978, č. 9, s. 146 – 147.
12. HUJÍK, V. 1973. Neobyčajná novela. In: *Lud*, roč. 26, 1973, (30. 6. 1973), s. 5.

13. MARUŠIAK, O. 1971. Zdroje našich istôt. In: *Ruštínár*, roč. 6, 1971, č. 5, s. 140 – 145.
14. MARUŠIAK, O. 1972. Umelec. In: *Slovenské pohľady*, roč. 88, 1972, č. 10, s. 29 – 41.
15. MARUŠIAK, O. 1981. I doľše veka dlitsa deň. In: *Revue svetovej literatúry*, roč. 17, 1981, č. 5, s. 187 – 188.
16. MARUŠIAK, O. 1983. Legendy, fantastika, najmä súčasnosť. In: *Slovenské pohľady*, roč. 99, 1983, č. 11, s. 114 – 118.
17. MARUŠIAK, O. 1987. Kirgizsko a jeho prozaik Č. Ajtmatov. In: *Ozveny stretnutí*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1987, s. 76 – 86.
18. MARUŠIAK, O. 1987. Zas nový Ajtmatov a diskusia o ňom. In: *Nové slovo*, roč. 29, 1987, č. 19 (príloha Nedeľa), s. III.
19. MARUŠIAK, O. 1988. Ajtmatov: Vzostup a problémy. In: *Pravda*, roč. 69, 1988, č. 248 (20. 10. 1988), s. 5.
20. Možnosti človeka: Diskutujeme o románe Čingiza Ajtmatova. 1988. In: *Literárny týždenník*, roč. 1, 1988, č. 13, s. 8 – 9.
21. SLOBODNÍK, D. 1983. Ajtmatovovo humanistické poslanstvo. In: *Pravda*, roč. 64, 1983, č. 128 (2. 6. 1983), s. 5.
22. SLOBODNÍK, D. 1975. Kirgizský romantik – Čingiz Ajtmatov. In: *Biela loď*. Bratislava : Tatran, 1975, s. 181 – 188.
23. SLOBODNÍK, D. 1983. Hlboké sondy do života. In: *Nové slovo*, roč. 25, 1983, č. 23, s. 6.
24. SLOBODNÍK, D. 1988. Súčasná sovietska próza. In: *Ruštínár*, roč. 23, 1988, č. 7, s. 21 – 24.
25. SVÍTEK, J. 1973. Pole osudov. In: *Pravda*, roč. 54, 1973, 142 (16. 6. 1973), s. 5.
26. ŠLOSÁROVÁ, P. 2010. *Život a tvorba Čingiza Ajtmatova*. (Rkp. bakalárskej práce.) Banská Bystrica : Fakulta humanitných vied, 2010. 34 s.

27. ŠTEVČEK, J. 1983. Stanice bouřná. In: *Romboid*, roč. 18, 1983, č. 5, s. 95.
28. TOKÁROVÁ, J. 1989. Niekoľko slov k mytologickej podstate Ajtmatovovho Popraviska. In: *Dotyky*, roč. 1, 1989, č. 9, s. 36.
29. WLACHOVSKÝ, P. 1973. Čingiz Ajtmatov: Materinské pole. In: *Smena*, roč. 26, č. 138 (7. 6. 1973), s. 6.

Motív cesty v legende Život Márie Egyptskej

Mgr. Dana Mačudová

Katedra slovenského jazyka a literatúry s oddelením prekladateľstva a tlmočníctva

Byzantská legenda Život Márie Egyptskej vznikla v 7. storočí a jej autorstvo sa pripisuje jeruzalemskému patriarchovi Sofróniovi I. (634-644) (Golema, 2009, s. 89). Je písaná z pohľadu mnícha Zósima, ktorý sa na začiatku Veľkého pôstu spolu s ostatnými mníchmi z kláštora vydáva na cestu do púšte za riekou Jordán. Po prekročení rieky sa mnísi rozptýlia a každý sa cvičí v niečom inom. Zósimás na púšti stretáva neznámu ženu, pustovníčku a sväticu, ktorá mu vyrozpráva svoj príbeh.

Motív cesty v legende tvorí významnú zložku sujetovej štruktúry textu. Na jednej strane je to Zósimás, ktorý sa podujme na cestu do púšte, aby sa ďalej cvičil v dokonalosti, na druhej je to Mária, ktorá sa na príkaz Bohorodičky odobrala do púšte, aby tu žila ako pustovníčka a vykonávala pokánie za svoje hriechy.

V oboch prípadoch veľkú úlohu zohráva práve púšť ako priestor, v ktorom dochádza k premene oboch postáv. Púšť je miestom, kde Mária vykonáva svoje pokánie a dosahuje očistenie od svojich hriechov. V závere legendy sa púšť stáva zároveň miestom jej posledného odpočinku. Pre Zósima predstavuje púšť miesto, kde dochádza k poznaniu „ako ďaleko má od dokonalosti on sám, napriek tomu, že je vzorný mních“ (Golema, 2009, s. 91). V oboch prípadoch je púšť priestorom, ktorý má sakrálny charakter. Obaja protagonisti sa tu stretávajú s transcendentnom, Mária v stave svojho najväčšieho zúfalstva s Máriou Bohorodičkou, zatiaľ čo pre Zósima Mária Egyptská predstavuje dokonalosť stelesnenú v kajúcnici. Daniela Hodrová charakterizuje sakrálné miesto ako územie, „na ktorom lidská bytosť zažíva intenzívnejšie než jinde vlastní bytí, prostřednictvím obřadu nebo meditace vstupuje do kontaktu s božskými bytostmi, navazuje vztah s vesmírem“ (Hodrová, 1994, s. 6). Samotné miesto nemusí byť primárne sakrálnym. Život kajúcnice a následná smrť a pohreb svätice výrazne prispeli k sakralizácii priestoru púšte v texte. Druhým, no nie až takým očividným momentom, bol odchod mníchov z kláštora, aby činili duchovné

cvičenia počas Veľkého pôstu. Môžeme teda konštatovať, že hoci samotnú púšť nemožno považovať za miesto sakrálné, autor mu v legende prisúdil tento charakter už od samého začiatku. Púšť je priestorom, v ktorom dochádza k duchovnému rozvoju postáv (Zósimás, Mária, mnísi). Posvätnosť miesta je posilnená motívom samoty: „Nebo od Jordánu neodchádzajúce, a daleko od mesta se rozejduce, prebývali na paušti, a žádný se z nich jeden druhému neukazoval a nepřipojoval. Když pak se kdy přihodilo, že jeden druhého z nich uzel s on k němu jde spatřil, tedy se hned zase k jiné straně uchýlil“ (Život svaté Marye Egyptské, Skalica, 1855, s. 11), „Věř mi to, Otče! že jsem od toho času, jak jsem Jordán přešla: žádného člověka, ani zvíři ani jakékoliv živočicha, kromě tebe teď dnes, na této paušti neviděla...“ (Život svaté Marye Egyptské, Skalica, 1855, s. 35).

Na púšti sa Mária musí odpútať od sveta. Sama rozpráva Zósimovi o svojej túžbe opäť zakúsiť niektoré veci: „Věř mi, Otče, sedemnáct let litým šelmám a neslušným žádostem jsem odpírala, když jsem jisti počala, zachtělo mi se masa, a také ryb, kteréž v Egyptě byly; taužila jsem po lahodném víně, kterému jsem v světě přivikla, a ním se až do ožralství často přepíjela...“ (Život svaté Marye Egyptské, Skalica, 1855, s. 32). „Rytíř, poutník či meditující musí (...) odcizit se světu a odpoutat se od něj prostřednictvím zasvěcovacího nebo jiného obřadu, stupňované askeze a meditace, modlitby, martyria, extáze, musí se stát asketou, mnichem, poustevníkem, mučedníkem, vidoucím. (...) Askeze, která spočívá v radikálním odklonu od světa a zahrnuje mlčení, je pak prostředkem k dobytí hypervědomí“ (Hodrová, 1994, s.188). Mária sa na púšti oddáva askéze, kajá sa zo svojich hriechov v absolútnej samote. Vytrvať v jej snažení jej pomáha a vedie ju Bohorodička.

Motív cesty a jej cieľa v sebe implikuje dichotómiu labyrint – raj, v ktorej prvý topos v sebe zahŕňa pohyb a druhý predstavuje zotrvanie ducha a duše v určitom stave (Hodrová, 1994, s. 20). Zósimás aj Mária musia prekonať istý priestor, vykonať pohyb, asi sa dostali na miesto (púšť), kde ich cesta nabera iný charakter (cesta duchovná), a dosiahli cieľ: Mária odpustenie a duchovnú čistotu, Zósimás uvedomenie si vlastnej nedokonalosti. Labyrint, t. j. vykonaná cesta, má iniciačný charakter. Obaja musia prekonať nielen fyzický priestor, ale dosiahnuť aj zmenený stav duše (odpustenie a poznanie), teda dosiahnuť raj, ktorý je miestom „nalezené identity,

místem sebenalezení v jiném – v Bohu“ (Hodrová, 1994, s. 21). Postavy dosahujú raj v sakrálnom priestore chrámu zobrazeného prostredníctvom toposu púšte, uprostred ktorého je zároveň situovaný hrob svätej Márie Egypťskej. Máriina smrť na druhej strane je zlomovým bodom, kedy Zósímás je oprávnený porozprávať o jej živote ostaným mníchom a tak šíriť poznanie. Zároveň jeho rozprávanie je prostriedkom na prinavrátenie zblúdilých mníchov na „správnu cestu“: „Jan opát našel některých z bratří, jesto potrebovali napravení, vedlé té Svěťice řeči, a nápravě jich, z smilování Božího k pokání obrátil“ (Život svaté Marye Egypťské, Skalica, 1855, s. 46).

Pre Máriino putovanie je veľmi dôležitý práve moment, kedy sa v svätom meste Jeruzaleme snaží dostať do chrámu na sviatok Povýšenia svätého Kríža, avšak nedokáže sa dostať dnu, akoby jej hriešnej duši nejaká neviditeľná sila bránila vstúpiť do svätostánku a poškvrniť ho svojou prítomnosťou. V momente, keď si Mária toto uvedomí, padne na kolena pred obrazom Panny Márie a prosí: „Rozkaž, ó Paní! ať jsau y mně nehodné dvěře kostelní otevřeny, pro svatého Kříže pozdravení, a ty sama za mne tomu slib, který se z tebe narodil že již nikdy více neposkvrním těla svého skrze hanebné hřešení; ale jak uzřím, Panno svatá, tvého Syna dřevo, hned sa světa y všech jeho skutků odpovím, a hned vyjdu, a půjdu, kam ty mi, jakožto za mne rukojemně, jíti kážeš“ (Život svaté Marye Egypťské, Skalica, 1855, s. 28). Ako možno usúdiť aj na základe citátu, Mária k tomuto rozhodnutiu nedospieva počas dlhšieho časového obdobia, kedy si uvedomuje svoju hriešnosť. „Časem zázraku a proměny, kterou zázrak působí, je okamžik...“ (Hodrová, 1989, s. 92). Rozhodujúci je moment, kedy Mária dospieva k rozhodnutiu od základu zmeniť svoj život a vzdať sa hriechu a za odmenu je jej povolený vstup do chrámu. Dochádza tu teda k víťazstvu ducha nad telesnosťou, k jeho pozdvihnutiu z nízosti bytia. Topos vchodu tu má priestorovú podobu prahu kostola, predstavujúci hranicu medzi svetskosťou (a hriešnosťou) a miestom naplneným Božou prítomnosťou. Vstup do chrámu – z jedného sveta do druhého – je povolený len po vykonaní istého obradu, skúšky, ktorým je v tomto konkrétnom prípade Máriina modlitba k Bohorodičke a jej sľub už nikdy viac nezhréšiť. Dochádza k premene hrdinky, k jej zasväteniu (Hodrová, 1994, s. 110-111). Moment prechodu je aj momentom, kedy Mária nastupuje na svoju cestu za

odpustením, je teda začiatkom nielen jej putovania za riekou Jordán do púšte, ale aj postupného očisťovania sa od hriechu a dosiahnutiu statusu svätice.

Rovnako možno vnímať aj Máriin príchod k brehu Jordánu. Predtým, než sa odoberie na druhý breh rieky a do púšte, navštívi kostol svätého Jána Krstiteľa, kde sa modlí, následne si ide umyť tvár a ruky v Jordáne a prijme sviatosti („Tělo a Krev Pána našeho Ježíše Krysta“, Život svaté Marye Egyptské, Skalica, 1855, s. 31). Až po vykonaní týchto obradov sa na druhý deň poberie na druhú stranu Jordánu, kde „opět jsem prosila Vůdce mé, Panny Marye, aby mne tam, kde se jí líbí, dovedla. A přišla jsem na tuto paušť, a od toho času až do dneška varujíc se lidí, utekla jsem světu, a očekávám Boha svého, který spasena činí, a zachovává od chaulostivé mysli a od bauře tečh, kteří se obrácejí k němu“ (Život svaté Marye Egyptské, Skalica, 1855, s. 31). Mária vstupuje do chrámu (púšte), kde sa venuje modlitbám a pokániu za svoje hriechy. Nastupuje teda na cestu duchovnú k vnútornej premene hriešnice na kajúcnicu a následne sväticu, až kým ju Boh nepovolá do kráľovstva nebeského a neukončí tak jej pozemskú púť. Rovnako sa s motívom iniciačného obradu a vstupu do chrámu stretávame pri putovaní otca Zósyma do púšte. Pred vykonaním cesty mnísi absolvujú obrady v kláštore a až potom prekročia Jordán, aby sa na púšti venovali duchovným cvičeniam. Rieka Jordán očividne predstavuje hranicu medzi dvoma svetmi, oddeľujúcimi sakrálny priestor púšte od profánneho priestoru za jeho prahom. Cesty vykonané v priestore púšte majú všetky duchovný charakter a ich úlohou je posunúť jednotlivca bližšie k Bohu, k duchovnej dokonalosti a k poznaniu svojich vlastných nedostatkov.

Máriina posledná cesta k rieke Jordán je opäť poznačená obradom prijímania sviatostí, ktoré predchádza jej následnej smrti uprostred púšte. Zatiaľ čo duša sa odoberá do Božieho kráľovstva, telo zotrúva v púšti. Zósimovou úlohou je vykonať príslušné obrady a telo pochovať, preto sa v čase Veľkého pôstu odoberá do púšte na to miesto, kde sa prvýkrát stretol s Máriou.

S prechodom do iného stavu, iného sveta, súvisí zjavenie monštra. „Monstrum je spjato se smrtí, rozpadem individua stejně jako s možností obnovy života, s přechodem od tělesného života k životu duchovnímu...“ (Hodrová, 1994, s.166). Počas Zósimovho snaženia o pochovanie tela svätice prichádza lev (monštrum), aby

pomohol mníchovi vykopať hrob. Zjavuje sa teda vo chvíli prinavrátania telesnej schránky, ktorú opustila duša, zemi a odchádza až po vykonaní pohrebných obradov. Stáva sa Zósimovým spoločníkom pri vyprevádzaní mŕtvej na poslednú cestu. „Potom to telo zahrabal tak nahé, jak je nalezl; lev pak při tom stál, na to se dívaje. (...) Když to svaté tělo pochováno bylo, odebral se lev jako krotká ovce do daleké poušti...“ (Život svaté Marye Egyptské, Skalica, 1855, s. 45).

Ako sme si doteraz mohli všimnúť, s motívom cesty v legende o Márii Egyptskej úzko súvisí topos vchodu a topos chrámu v jeho rôznych variáciách. Nástupu na cestu predchádza rituál, obrad (modlitba, prijímanie pod obidvoma spôsobmi), ktorý zasvätencom (Márii, Zósimovi) umožňuje prekročiť hranicu (prah chrámu, rieka Jordán, smrť) a vstúpiť do „iného sveta“. Napriek tomu, že dochádza k pohybu postáv, motív cesty má predovšetkým duchovný charakter. Pútnik počas cesty duchovne rastie, nahliada do svojho vnútra, spoznáva svoje nedostatky, ktorých sa snaží zbaviť a tak sa očistiť a zdokonaľiť. Záver cesty predstavuje dosiahnutie cieľa, Mária dosahuje odpustenie a mravnú čistotu, Zósimás poznanie.

Pri analýze motívu cesty sa môžeme stretnúť s ešte jedným zaujímavým momentom. „Hagiografický kánon, který děj vede jednou nebo několika vyhrazenými cestami, nedokáže odolat dobrodružnému syžetu, vydávajícímu se s oblibou po vlastních stezkách, bystrozrak dogmatu není s to prohlédnout veškeré úskoky a lsti románového živlu, jež proniká do oficiálního žánru a rozrušuje jej – tu ve scénách pokušení a hříchů, tu ve vyprávěních o zázracích, rozrůstajících se o samostatné povídky“ (Hodrová, 1989, s. 86). Máriino rozprávanie o jej živote, rozhodnutí sa vzdať hriechu a putovaní za Jordán do púšte nesie prvky dobrodružného rozprávania. Aj keď v legende nie sú detailnejšie zachytené Máriine poklesky, napriek tomu podávajú jednoznačný obraz o živote hriešnice. Plavba na lodi, ktorá ju mala dopraviť z Alexandrie do Jeruzalema, nie je ničím iným ako cestou hriechu, kedy nad duchom vyhrávajú telesné žiadosti, a sama Mária sa čuduje, že ju Boh nepotrestal už vtedy na mori. Rovnako nemožnosť vstúpiť do chrámu, či Máriino utrpenie na púšti a jej túžba po pozemských nerestiach, ktorým sa snaží zo všetkých síl odolať, gradujú napätie. Rozprávanie nie je podané ako konštatovanie faktov, ale ako precítené rozprávanie hriešnice o okolnostiach, ktoré ju priviedli na púšť a ktorá ľutuje a kajú sa. Napriek

tomu tu nemôžeme hovoriť o dobrodružnosti ako takej. Máriino rozprávanie je predovšetkým príbeh, ktorý hovorí o prinavrátení duše na správnu cestu, a jeho úlohou je poučiť o dobrotivosti Boha a jeho ochote odpúšťa hriechy, pokiaľ človek sám sa vzdá hriechu a vyberie si cnostný život, ako to bolo v prípade Márie.

Summary

The article deals with the problem of the motive of path in the legend The Life of Mary of Egypt. This motive is closely connected with the topoi of a temple and an entrance in their different variations. The pilgrimage is preceded by a ritual (prey, taking communion) and enables the pilgrim to pass the border to „another world“. Despite the movement of the characters, the motive of the path is mainly of a spiritual nature. The pilgrim looks within oneself, recognizes his imperfections and tries to get rid of them and purify one's sole being. In the legend, there are also a few adventurous moments, though they are not dominant.

Zoznam bibliografických odkazov:

1. GOLEMA, M. 2009. Kresťanské hagiografie (Život Márie Egypťskej, Život Margity/Mariny Antiochijskej) a texty tzv. jarného vynášania smrti (Moreny, Mařeny, Marzany) u západných Slovanov. Pokus o paralelné čítanie. *Studia Mythologica Slavica*, 2009. č. 12, s. 87-104, ISSN 1408-6271.
2. HODROVÁ, D. 1989. Od hagiografie k románu. In: *Hledání románu*. Praha : Český spisovatel, 1989. s. 84-96.
3. HODROVÁ, D. 1994. *Místa s tajemstvím*. Praha : KLP – Koniasch Latin Press, 1994. 214 s. ISBN 80-85917-03-3.
4. *Život svaté Marye Egypťské*. Skalica : Škarniclova tlačiareň, 1855.

Nespoľahlivosť ako jeden z prejavov subjektivizácie v naračnom pláne novely Františka Švatnera *Zhanobená krv*

Mgr. Eva Urbanová

Katedra slovenského jazyka a literatúry s oddelením prekladateľstva a tlmočníctva

Uplatňovanie subjektivismus sledujeme v širšom kontexte modernej medzivojnovnej prózy. Zameriavame sa predovšetkým na jeho prejavy v narácii, pretože ako upozorňuje Nora Krausová (1972, s. 61), „práve spôsob rozprávania určuje modernú prózu“. Prirodzene nás zaujíma aj rozprávač ako „vykonávateľ“ narácie, ako „prvá fiktívna postava“ (Krausová, 1972, s. 30) diela. Jedným z možných prejavov subjektivismu je nespoľahlivosť, status, ktorý môže prislúchať rozprávačovi, a teda textovej skutočnosti, ktorá si vyžaduje, aby čitateľ oddelil tento predpojatý hlas od hlasu autora (Cohnová, 2009). Ako ďalej pokračuje Cohnová (2009, s. 162), oddelenie hlasu autora od hlasu rozprávača je voľba, ktorá „tvoří jeden z faktorů, které činí z četby fikčních narativů zážitek kvalitativně odlišný od toho, již skýtá četba narativů s jedním hlasem: a že vkládá na její uskutečnění mimořádně zněklidňující interpretační svobodu.“

Nasledovný príspevok má ambíciu ponúknuť stručnú interpretačnú sondu do jednej z noviel Františka Švatnera zo zbierky *Malka* (1942), *Zhanobená krv*, práve v kontexte naznačeného rámca. Pokúsime sa v ňom rozprávača „usvedčiť“ zo všetkých šiestich typov nespoľahlivosti, ktoré definovali Phelan a Martinová: „1. vypravěč může nepravdivě informovat o fikčních událostech, 2. jeho vnímání může být chybné, 3. může události hodnotit nesprávně, 4. nedostatečně výpráví o tom, co se přihodilo, 5. není schopen vnímat události v jejich komplexnosti, 6. jeho hodnotové soudy jsou nedomyšlené“ (Kubíček, 2007, s. 124).

Nespoľahlivý rozprávač novely *Zhanobená krv*

Všetky poviedky zo zbierky *Malka*, bez ohľadu na typ rozprávača, spája rovnaká rozprávačská schéma: rekonštrukcia už odohranej udalosti, ktorú je potrebné objasniť. V *Zhanobenej krvi* túto udalosť rozpráva priamo zasiahnutá postava. Zámerne používame

pojem „rekonštrukcia“, pretože konotuje tajomnosť (v súvislosti so zbierkou *Malka* sa spomínajú aj postupy kriminálnych príbehov), a zároveň svojou sémantikou obsiahne spôsob rozprávania, s akým sa v danom texte stretávame. Implicitne vnímame, že rozprávané vzniká z potreby nanovo niečo vypovedať za účelom ozrejmiť alebo aspoň poukázať na nevyjasnené okolnosti. Explicitne sa v texte tajomné exponuje na motivickej línii. Čitateľ veľmi rýchlo pochopí, že súčasťou príbehu je motív záhadnej smrti, tajomstvom však ostáva motivácia konania postáv a okolnosti smrti.

Prvotný signál subjektivizácie vyplývajúci z identifikácie rozprávača so subjektom prezentujúcim sa ako niekto, kto zažil príbeh, ktorý sa teraz podujal vyrozprávať, si teda uvedomujeme už od začiatku. Čitateľ má k dispozícii len to, ako sa javí svet subjektu, prúdia k nemu informácie o fikčnom svete podriadené záujmu a hodnotovým kritériám rozprávača-postavy. Na základe poznávania jeho charakteru poznáva aj zobrazovaný svet, vytvára si jeho kontúry, osvojuje zákonitosti, atď. Nakoľko je jeho rozprávanie spoľahlivé, ukáže až ďalší vývoj v texte, pretože tak ako v reálnom svete, aj tu „predpokladáme, že je to práve táto prvá osoba, ktorá ručí za údaje, ktoré zprostredkováva a prohlašuje je touto autoritou prvá osoby za pravdivé. Tento náš apriorismus môže byť poprený teprve ďalším vývojom vyprávění. Dokud však vyprávč nezpochybni svoji spoľahlivosť, ponecháva si na ni nárok“ (Kubíček, 2007, s. 128).

Problém novely *Zhanobená krv* rozprávač explicitne vyslovuje už v prvom odseku: „So sestrou som sa málo vídal. Boli sme nakríž od tých čias, čo sa vydala za starého, vyše šesťdesiatročného Ďurčiaka.“ (Švatner, 2007, s. 94). Postupne sa nám odкрýva svet hlavného hrdinu, zisťujeme, že napriek tomu, že sa so sestrou nerozpráva, pokladá za svoju povinnosť postarať sa o jej šťastie a potrestať nevhodné správanie Maca po smrti jeho otca Ďurčiaka (syn odmieta svadbou spečatiť už dávno prezradený vzťah s macochou a zaistiť jej tak mravnú očistu, ale aj majetkový podiel, ktorý jej patril). Hoci sestra nijako nepožiadala brata o pomoc, „Čušala síce, ale chradla navidomoči.“ (Švatner, 2007, s. 98), aj tak vníma svoju účasť na záležitostiach ako samozrejmu: „Na seba som prestal myslieť.“ (Švatner, 2007, s. 98). Situáciu „vyrieši“ niekoľkonásobnou vraždou, pretože „Človek niekedy za seba nemôže“ (Švatner, 2007, s. 103), konal predsa v intenciách rodinnej povinnosti (bola zhanobená jeho krv). Zdá sa, že sestra chápe a dokonca prijíma tento jeho čin, akoby medzi nimi existoval nevyslovený dohovor, čomu

nasvedčujú aj záverečné slová rozprávača: „*So sestrou som sa pomeril. Chodí ku mne každý druhý deň. Zverím sa jej so všetkým, lebo sa ukázala byť rozumná. [...] Chválim Boha, že mi dal takú sestru.*“ (Švatner, 2007, s. 106).

Otázku nespoľahlivosti teda komplikuje motivácia jeho konania, ktorá nie je rozumová ale emocionálna, a teda v súlade s primitivistickým svetom hlavného hrdinu. Niekedy ho natoľko prevyšuje emocionálne a pudové v ňom, že sám priznáva úplnú absenciu mysle, nemožnosť rozumového riešenia situácie. Daný stav prezentuje ako akýsi „výpadok“ pamäti. Napríklad po stretnutí so sestrou konštatuje: „*Neviem, kedy potom odišla. Pustil som sa chvatom do roboty, ale neviem povedať, čo som robil a ako som robil. Alebo sa naozaj utopil celý svet v hmle, alebo mi oči neslúžili, alebo som zamrel, lebo čo budete do mňa rúbať, nepoviem, čo sa potom robilo okolo mňa a vo mne.*“ (Švatner, 2007, s. 96). Za týmto „výpadkom“ však môžeme čítať aj iný plán. Na tomto mieste čitateľ ešte nerozumie, prečo v rozprávačovi nastalo takéto rozpoloženie. Cíti len, že ostalo niečo nevypovedané a len dodatočne po prečítaní celého textu môže uvažovať, čo vyvolalo jeho stav. Povedal sestre, že zabil *Ďurčiaka*, alebo stretnutie s ňou aktivizovalo spomienky na jeho čin? Aj nasledujúce vraždy opisuje ako sny, nie ako reálnu udalosť.

Absolútnym vrcholom v tomto smere je záverečné konštatovanie rozprávača, v ktorom sa prizná len k vražde starého *Ďurčiaka* a syna *Maca*, necíti však žiadnu vinu za smrť duševne chorého *Jana*, ktorý umiera, keď sa stane svedkom bratovej vraždy. „*Jana som ja nezabil, a to je pravda, ako že je Boh nado mnou*“ (Švatner, 2007, s. 107). Spoľahlivosť rozprávača je teda narušená jednak samotným faktom, že rozprávač je vrahom (doteraz však tento zásadný fakt zastieral), ako aj jeho subjektívnou interpretáciou viery. Kuzmíková (2007) hovorí o spochybnení hodnovernosti inštancie Boha a tým aj celého biblického mýtu. Nespoľahlivosť sa tu teda prejavuje jednak v spochybnení „obecne známe skutočnosti nášeho aktuálneho sveta, na jehož pravidlá fungování se přitom fikční svět narativu odvolává“ (Kubíček, 2007, s. 115), a zároveň sa aktivizuje nespoľahlivosť, ktorá sa viaže na rovinu príbehu: „Na této rovině se setkáváme s různými vypravěči, kteří různou měrou subjektivizují svá vyprávění. Jde teda o zúžení informačního kanálu, jemž ke čtenáři proudí údaje o fikčním světě.“ (Kubíček, 2007, s. 113). Zistujeme, že rozprávač zámerne selektoval svoje rozprávania, „udalosti podřizuje

svému zájmu, svým hodnotovým kritériím, a vytváří tak svoji verzi příběhu“ (Kubíček, 2007, s. 115).

Dávkovanie informácií cez filter rozprávačského subjektu si naplno uvedomíme až nakoniec, keď priznáva svoju čiastočnú vinu a explicitne vyslovuje, že zabil aj starého *Ďurčiaka*. Udalosti však podával tak (vyššie citované „výpadky“ a sny), akoby vraha nepoznal. Jeho podiel na smrti *Ďurčiaka* by čitateľ mohol odhaliť skôr, len ak si v mysli vybavil ďalší model fikčného sveta, ktorý je príznačný pre kriminálne príbehy, a to opätovné navracanie sa vraha na miesto činu. „*Na tomto mieste skončil aj starý Ďurčiak. Našli ho s rozštiepenou lebku. Pri vyšetrovaní sa zistilo, že spadol na ostrú skalú, keď sa chcel napiť vody. Človek je krehký tvor.*“ (Švatner, 2007, s. 97). Plánovanie ďalšej vraždy rozprávač opäť len naznačuje: „*Za celý ten čas som uvažoval o tom, že by moja sestra mala ísť túto noc k nám spať, aby jej nebolo smutno a aby sa nebála, hoci som si nemohol jasne uvedomiť, prečo má byť sestre tejto noci smutno [...]*“ (Švatner, 2007, s. 96).

Na jednej strane je takýto postup zo strany rozprávača objektívny, pretože rekonštruje svoje duševné rozpoloženie, poznanie, že v danej chvíli bolo plánovanie ďalšej vraždy niekde hlboko v jeho podvedomí, čo síce korešponduje s naznačeným charakterom postavy (a vôbec všetkých postáv zo zbierky *Malka*), ale zároveň tu vnímame nesúlad medzi neuvedomelým činom a záverečným vyhlásením, priznaním, ktoré obsahuje aj zrejmú motiváciu: „*Starého Ďurčiaka a jeho syna Maca som zabil preto, že zhanobili moju krv...*“ (Švatner, 2007, s. 107). Vedomé plánovanie činu dokazuje aj postupnosť, ktorú realizoval po smrti *Ďurčiaka*, keď sa pomery u *Ďurčiakov* neusporiadali podľa jeho predstáv. Najprv *Macovi* dohovára, „*Hoci som niekoľko ráz Macovi zjavil svoje zamýšľanie, aj pán velebný mi v tom pomáhali, nebudem tu menovať všetkých ľudí z dediny, čo sa toho ujali, ale Maco sa robil hluchým, a najmä nevinným.*“ (Švatner, 2007, s. 98), takže už vtedy ho vnímal ako vinníka, ktorého musí potrestať.

Rekonštrukcia situácie tak paradoxne nezvyšuje rozprávačovú objektívnosť, ale podčiarkuje jeho nespoľahlivosť. Skreslene pôsobia aj vsuvky oslovenia a opisy, ktorými sa pokúša získať si čitateľa na svoju stranu: „*Nuž, hľa, posúďte sami, aké priateľstvo bolo medzi mnou a synmi starého Ďurčiaka*“ (Švatner, 2007, s. 98). Po citovanej vete nasleduje bezprostredný opis stretnutia synov a rozprávača. Aj tu si však uvedomujeme jeho hodnotiaci hlas, navyše sa tu objavujú niektoré textové detaily,

ktoré ho už v tejto časti príbehu označujú za možného aktéra vraždy starého *Ďurčiaka*. Za všetky uvádzame len jeden príklad: „..., *ale keď som spomenul smrť jeho otca, pridržal pucku a tmavými očami, ktoré sa veľmi prenikavo dívali, lebo ležali hlboko v tóni hustého obočia, pozrel vyčítavo na mňa, akoby chcel povedať: Divím sa ti, že s tým začínaš. Ale ja som sa urobil náročky sprostým a pokračoval som.*“ (Švatner, 2007, s. 99).

Nespoľahlivosť ako prvok textovej skutočnosti, ako potenciálna vlastnosť každého subjektivizovaného rozprávača, tak v danom prípade ponúka široké možnosti interpretácie, umožňuje čitateľovi aktívne sa podieľať na recepcii textu, napríklad aj spôsobom, ktorý sme pokúsili naznačiť.

Summary

The paper focuses on category of narrator, the first fictive character in *nouvelle Zhanobená krv* by František Štantner. We identify a moment of subjectivity in the text, more specifically the unreliability in narration. There are all six types of unreliability by Phelan and Martinová: misreporting, misreading, misregarding or misevaluation, underreporting, underreading and underregarding. Reader has to verify a reliability of narrator, so reader is an active member in the process of reading. František Švatner creates a modern type of prose by this way.

Zoznam bibliografických odkazov

1. COHNOVÁ, D. 2009. *Co dělá fikci fikcí*. Praha : Academia, 2009. 262 s. ISBN 978-80-200-1718-5.
2. KRAUSOVÁ, N. 1972. *Rozprávač a románové kategórie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972. 244 s.
3. KUBÍČEK, T. 2007. *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*. Brno : Host, 2007. 240 s. ISBN 970-80-7294-215-2
4. KUZMÍKOVÁ, J. 2007. V zákulisí naturizmu. In: ŠVATNER, 2007. *Nevesta hól' a iné prózy*. Bratislava : Kaligram, 2007. 640 s. ISBN 078-80-7149-994-5
5. ŠVATNER, F. 2007. *Nevesta hól' a iné prózy*. Bratislava : Kaligram, 2007. 640 s. ISBN 078-80-7149-994-5

Kľúčové slová: motív samoty, baladické tvarovanie prózy, žánrový synkretizmus, sujetová rečová komunikácia, Stanislav Rakús

Novela *Pieseň o studničnej vode* od Stanislava Rakúsa v kontexte slovenskej baladicky tvarovanej modernej prózy¹

Mgr. Tatiana Vinarčíková, PhD.

Katedra slovenského jazyka a literatúry s oddelením prekladateľstva a tlmočníctva

O zbierke *Pieseň o studničnej vode* (1979) od Stanislava Rakúsa sa v dobových recenziách v spojitosti s jej exponovanými motivickými znakmi, ako napr. utrpenie, samota, vina, trest, krutosť človeka k človeku a pod. opakovane hovorí ako o baladicky ladenej. Väčšinou sa však ostáva v rovine všeobecných konštatácií, a to nielen pokiaľ ide o toto dielo, ale aj pokiaľ ide celkovo o baladicky tvarovanú slovenskú prózu. Pritom predstavuje fenomén, ktorého začiatky spadajú už do 20., a najmä 30. rokov 20. storočia² a ktorý je z literárno-teoretického hľadiska pozoruhodný aj vo vzťahu k pomerne pálčivej problematike podoby a charakteru súčasných literárnych žánrov.

Skúmať tento jav širšie predpokladá sledovať tri možné konzekvencie vzťahu próza a balada: prvou je metaforická charakteristika textu, keď v ňom možno nájsť len niektoré, zväčša druhoradé prvky balady, druhou medzižánrové postavenie textu, keď v jeho priestore konštitutívne prvky žánru, ku ktorému dielo geneticky patrí, dopĺňajú zložky žánru, ktoré doň autor vedome vnáša, a konečne treťou je (dokonca) vývinový posun v rámci samotného žánru (Žemberová – Furdík, 1995, s. 58).

Z dôvodu obmedzeného rozsahu príspevku nie je možné sledovať analýzu „baladickosti“ celej zbierky próz, zameriame sa preto aspoň na rovnomennú novelu, v ktorej je (spolu s *Jasanickou*) vplyv baladických prvkov³ na jej sujetovo-kompozičné a

¹ Príspevok je súčasťou projektu VEGA 1/0440/11 Tematizácia samoty vo vybraných textoch slovenskej literatúry.

² Do tvorby J. C. Hronského, P. Jilemnického, L. Ondrejova, M. Urbana, J. Horáka, F. Švantnera a i.

³ Vychádzali sme zo sémantického jadra slovenskej umelej balady, ktoré tvorí základ pre všetky jej žánrové formy a ktoré sa vzťahuje na žánrový charakter romantickej balady (pretože v tomto literárnom období sa jej žánrová štruktúra vyhraňuje, „očisťuje“ a umelá balada zažíva svoj rozmach. Relevantným tak bola predovšetkým prítomnosť tragiky, pochmúrnej atmosféry, dramatickosti – navodzovanej alebo postupným stupňovaním napätia, alebo prítomnosťou protirečivého napätia, jednoliatosť, dynamizácia deja, prítomnosť

obsahovo-tematické kategórie najvýraznejší, a ktorá tak z vymedzených alternatív reprezentuje práve medzižánrové postavenie textu.

Stanislav Rakús reflektoval v rozhovore o svojich prvých dvoch prozaických knihách celú svoju umeleckú tvorbu nasledovne: „Nech som zvažoval konkrétny príbeh akokoľvek, vždy sa dostanem k tomu, čo tvorí základ mojej prozaickej výpovede ako takej – k medziľudským vzťahom, modelujúcim ako mimoliterárny podnet prózu do sujetového útvaru“ (Žemberová, 1996, s. 429).

Vo vzťahu k novele *Pieseň o studničnej vode* ide užšie predovšetkým o rodinné putá, v rámci ktorých autor presvedčivo pracuje s (vysokými) rolami, vyplývajúcimi z príbuzenských vzťahov, osobitne s rolou rodiča.⁴ Presnejšie je to práve vzťah otca, Jozefa Gomboja k jeho synom, staršiemu Blažejovi a mladšiemu Justínovi, ktorý je ústredným tematickým segmentom príbehu novely. Základný konflikt spočíva v ambivalentnom vzťahu Gomboja k postihnutému Justínovi (mal jednu nohu kratšiu ako druhú), ktorý implikuje nielen bratovraždu, ale v nadväznosti na toto nešťastie vlastne celkovú tragédiu rodiny.

Synkretizmus prvkov novely a balady sa prejavuje už v prípade kategórie rozprávača. Narátor síce vystupuje v pozícii svedka, ale jeho postoj je zainteresovaný, a teda výrazne subjektívny.⁵ Hovoriť tak možno o type „autorského rozprávača so špecifickou personalizačnou potenciou, ktorá sa prejavuje v dvoch perspektívach narácie“ (Krnová, 2007, s. 172) – na jednej strane v pohľade ľudí z Markyho ulice „zvonku“, neúplnom a značne skreslenom, na druhej strane v pohľade rodiny „zvnútra“, ucelenom a odrážajúcom skutočné dianie.

V pláne postáv zastávajú nezanedbateľné miesto okrem protagonistov tiež obyvatelia z Markyho ulice, a to najmä pokiaľ ide o prehĺbenie outsiderskej pozície Magdalény Gombojovej a neskôr aj samotného Jozefa (v tomto slova zmysle konajú skutočne jednomyseľne a dôsledne). Rýchlosť a pohotovosť, s akou sa šíria poplašné

konfliktu sústredeného okolo protagonistu, protagonistky či výrazové prostriedky umocňujúce tragickú a pochmúrnú, t. j. tzv. baladickú atmosféru deja (osobitne ide o štylistické prvky ako refrén, hyperbola, kontrast, gradácia, ale aj o opakovanie a rečnícke figúry a z tróпов predovšetkým o prirovnania a metafory).

⁴ Konštatovanie platí pre celú zbierku *Pieseň o studničnej vode*.

⁵ Lyrizmus, emocionálnosť a subjektívnosť, obligátne predpoklady pre „baladickosť“ prózy, sa tak v rozoberanej novele uplatňujú skutočne dôsledne.

správy o Gombojovom prepustení kvôli údajnému pomäteniu s dôrazom na jeho nevyspytateľnosť, presne vystihuje podstatu rečovej eufórie, ktorá je jednou z podôb sujetovej rečovej komunikácie. V texte je však prítomná, ba priam príznaková aj jej ďalšia podoba, ktorou je „ťažké“ hovorenie až mlčanie. Stanislav Rakús (1986, s. 42) chápe tento komunikačný protiklad ako jeden z najcitlivejších „ukazovateľov vnútornej situácie postáv, hĺbky prežívania konfliktového podnetu, diametrálne odlišnej zainteresovanosti na probléme. Ide tu o opozíciu „zásahu“ a „nedotknuteľnosti“, duševnej traumy a ľahostajnosti...“ On sám sledoval toto východisko vo vzťahu k Urbanovej novelistike, ale skutočne plasticky (a pôsobivo samozrejme) je uplatnené aj v tejto jeho novele.

Pól „nedotknuteľnosti“ je príznačný pre situácie, ktoré zasiahli iných a charakteristický je nadbytkom slov, rečovou pohotovosťou a iniciatívou, čo presne vystihuje situáciu aj správanie ľudí z Markyho ulice, na ktorej Gombojovci žili. Oproti tomu na póle zásahu je naopak nedostatok slov, verbálna indisponovanosť, keď človeka zasiahne niečo tak bytostne, že to jednoducho nedokáže, prípadne nevie vyjadriť slovami. Na tomto póle v novele *Pieseň o studničnej vode* figuruje osobitne Justín – či už ide o jeho dlhoročné trápenie kvôli zrejmému otcovmu uprednostňovaniu zdravého Blažejka, alebo o jeho utrpenie po zavraždení brata a zatknutí nevinného otca: „*Justínove nohy zostali nerovnaké a ty si sa s tým nevedel zmieriť. Justín to vytušil. Vo svojich väzenských nociach vidíš Justína, mlčanlivého, bledého, so slabomodrými očami. [...] Boli nebezpečne múdre, všetko videli, všetko chápali.*“ (Rakús, 1981, s. 132), alebo: „*Predvčerom som ho videl obchádzať väzenské múry. A do tých múrov do krvava rýpal prstami. [...] Pozrel na mňa, ani slova nepovedal a náhlivo odišiel*“ (Rakús, 1981, s. 135).

Justín v podstate po celý čas, akokoľvek je jednou z ústredných postáv, neprehovorí nahlas ani raz. Síce sa dozvedáme, že pred smrťou opakovane vykrikoval otcovo meno, a v jednom prípade sú dokonca vložené do úst tejto postavy aj konkrétne slová: „*Nie otec, ale ja som zabil Blažejka sekerou!*“ (Rakús, 1981, s. 144), ide ale o rekapitulovanie jeho posledných chvíľ zo strany matky po tom, ako on sám už zomrel. Pre túto postavu je príznačná skôr komunikácia paralingválnym spôsobom, čo neprekvapuje vo vzťahu k tomu, čo o podobách sujetovej komunikácie hovoril Rakús

na póle zásahu. Justín ma „slová vpísané“ práve v pohľade, ako vidno aj z citovanej ukážky, ktorý prenasleduje jeho otca celé roky pred bratovraždou, ale aj potom v reminiscenciách na Justínovo a Blažejovo detstvo. Z recepčného hľadiska je takýto spôsob stvárnenia hlbokkej Justínovej bolesti oveľa presvedčivejší a pôsobivejší, ako keby autor vkladal do úst postavy slová plné výčitiek.

Okrem Justína je aspekt „ťažkého hovorenia“, prípadne mlčania prítomný aj u Magdalény Gombojovej, ktorá síce symbolicky smrť oboch synoch oznamuje dvakrát⁶ (v prvom prípade ide o výkrik: „*Blažēja zabili*“, v druhom prípade o konštatovanie: „*Justín zomrel*“), ale inak reaguje na dianie okolo seba vytrvalým tichom – v takomto duchu, bez slov, sa nesú aj pravidelné stretnutia manželov vo väznici: „*Magdalénine stretnutia s Gombojom mali jednosť, už celé štyri roky svoj čudný, mlčanlivý ráz...*“ (Rakús, 1981, s. 135). Vo všeobecnosti možno povedať, že motív mlčania je synonymom k motívu samoty, bolesti a utrpenia, pričom v tomto prípade tieto segmenty spolu s ďalšími prvkami nevyhnutne súvisia zároveň s výrazným baladickým ladením novely.

Vráťme sa v tejto súvislosti opäť ku kategórii rozprávača, užšie práve k tým častiam, v ktorých autor využíva v spojitosti s hlavnou postavou komunikačnú kontaktovosť. Narátor totiž práve osobitne v pasážach, v ktorých apostrofuje Jozefa Gomboja, siaha pri referencii minulého diania po prezento-futúrnem spôsobe vyjadrovania, čo vytvára pôsobivé napätie medzi fabulárnou a sujetovou podobou príbehu (časom, o ktorom sa rozpráva a časom, v ktorom sa rozpráva) a v konečnom dôsledku spolu s gradáciou a vytváraním napätia najmä špecifickú, t. j. baladickú atmosféru. V rovine dejového napätia spomeňme napríklad aspekt radostného vyčkávania Jozefa Gomboja na nového suseda a pasáž, v ktorej rozprávač prechádza z klasickej referencie minulého diania v minulom slovesnom tvare do referencie prostredníctvom apostrofy v prítomnom slovesnom tvare, akokoľvek ide o udalosti zasadené do rovnakého temporálneho času: „*V Morkvačovej vile už vyčistili okná, už priviezli do nej aj nábytok, no Morkvač ešte neprišiel. Ty, Jozef Gomboj, čakáš, od*

⁶ Číslo dva sa objavuje aj na iných zlomových miestach, napr. Blažej oslovil Justína „kalikou“ tesne pred smrťou tiež dva razy, Magdaléna prelomila dlhoročné mlčanlivé stretnutia vo väznici tým, že muža najprv dvakrát oslovila a potom mu povedala, že Justínovi dávajú doktori už len mesiac života, ten ale nakoniec zomiera už o dva týždne atď. Porov.: Rakús, S.: *Žobráci. Pieseň o studničnej vode*. Bratislava : Smena, 1981, s. 133, 135.

rána do večera stojíš pred dvermi svojej chalupy vo sviatočných šatách, od rána do večera vítaš Morkvača v čistej košeli, zhováraš sa s ním, sadáš si za jeho stôl, no Morkvač ešte neprišiel“ (Rakús, 1981, s. 128). Na ďalšom mieste sa obraz najprv opakuje, ale vzápätí stupňuje posunutím diania bližšie k osudnému Morkvačovmu príchodu, ktoré je už stvárnené formou anticipácie budúcim slovesným časom: *„Morkvač príde, čoskoro musí prísť. K večeru sa to stane. Biely deň sa nakloní a zoslabne. Krátko pred súmrakom sa zjaví koč, kone zastanú...“* (Rakús, 1981, s. 142). A nakoniec táto významová línia ústí v nasledovnom vyhrotení udalostí: *„Už je tu ten čas, Jozef Gomboj, už prichádza ten okamih, delí Ťa od neho len niekoľko krokov. Ty ale stojíš, nohy ti zmramorovali, zmramorovalo ti telo, aj ústa ti skameneli. Krátko pred zotmením, krátko pred svojím nadosmrtným zotmením máš ešte ostrú, jasnú chvíľu veľkého prebudenia, potom zošalieš“* (Rakús, 1981, s. 144).

Rozprávač moment zošalenia, ktorý súvisí primárne práve s izolovanosťou, doslova fatálnou osamotenosťou hrdinu, do ktorej je po všetkých okolnostiach ostatnými uvrhnutý, v závere ešte pointuje špecifikovaním „ostrej, jasnej chvíľky“, zasadenej dokonca presne do poslednej minúty pred „nadosmrtným zotmením“ a necháva čitateľa načrieť do mysle protagonistu v jeho snád' najťažšom životnom okamihu, keď v plnej sile pochopí beznádej Justínovho čakania na jeho lásku, pretože rovnaké bolo jeho čakanie na nový začiatok, ktoré podmienil Morkvačovým príchodom.

Pôsobivá je z hľadiska stupňovania významového segmentu až do vrcholovej scény, ale tiež navodenia atmosféry (situačného) napätia a ilúzie priameho zážitku aj pasáž, v ktorej sa chystá Gomboja fyzicky napadnúť priamo v dome jeden z jeho susedov, Jano Bočko. Po Magdaléninej smrti, ktorú ulica pripisuje tiež na rub Gombojovho šialenstva, nevie Bočko prestať myslieť na „nepotrestaného“⁷ vraha. Sprvu váha, nemá totiž dôkaz o Gombojovom ďalšom vraždení, ale nakoniec sa na piaty deň od Magdaléninej smrti predsá len rozhodne rovno z krčmy zájsť ku Gombojovi – jeho postupné približovanie sa k cieľu autor stvárňuje nasledovne: *„Zamieril ku Gombojovej chalupe.“; „... kráča rezkejšie.“; „Už sa blíži ku Gombojovej*

⁷ Ľudia z ulice mu však už roky predtým pripravili oveľa horší trest, t. j. úplnú samotu, ktorá nakoniec vedie ku Gombojovmu zošaleniu.

chalupe...“; „Už je blízko chalupy.“; „Už pohýna kľučkou“ (Rakús, 1981, s. 141, 142). Stretnutie vrcholí v Gombojovej dojímavo úprimnej radosť z prvej návštevy po dlhých rokoch, ktorá odzbrojuje Jana Bočku tak, že nakoniec nedokáže naplniť svoj pôvodný úmysel.

Z ďalších baladických prvkov, tentoraz v rovine výrazových prostriedkov, Rakús veľmi efektne pracuje s refrénom. Už spôsob rozprávačovho opakovaného prihovorenia sa protagonistovi nabera postupne refrénovitý charakter: *„Príde čas, Jozef Gomboj, keď si už na to nespomenieš. Nespomenieš si...“* (Rakús, 1981, s. 135, 138, 148) a ďalej rozprávač nadväzuje vždy novými okolnosťami. Avšak aj inde nájdeme refrénovité volania – z významového hľadiska má nezanedbateľnú funkciu Gombojova bolestná túžba vrátiť čas do Justínovho detstva, ktorá sa opakovane s jemnými obmenami vyjadruje slovami: *„Nech príde Justín ešte raz, nech príde a zakričí na svet s nerovnakými nohami, začnete obaja – ty i Justín – milovať kroky nerovnakých nôh“* (Rakús, 1981, s. 133, 138). Gomboj však nielenže nemôže zmazať svoj nezanedbateľný podiel previnenia na Justínovom zavraždení Blažeja, ale jeho otcovská obeť vedie nakoniec aj ku Justínovmu agonickému skonu. Kým totiž on mohol so svojimi výčitkami svedomia bojovať tak, že mal na zreteli svoje obetovanie, Justín musel so svojím svedomím bojovať len sám a nakoniec sa vnútornými mukami doslova utrúpil k smrti: *„V hodinách umierania vykúpil Justín svoju veľkú vinu [priznaním] a vykupoval ju mukami výčítiek, štvorročnou strmou cestou, ktorou vystupoval na máry“* (Rakús, 1981, s. 144). Fabulárna os vina – trest, typická pre balady je tu teda nielen prítomná, ale dokonca zdvojená; A. Bagin (1979, s. 119) hovorí o „motíve „dvojakej spravodlivosti“, vonkajšej a vnútornej...“.

Spomenúť môžeme aj povery a mýty, ktoré tu síce zohrávajú o čosi menšiu rolu ako napr. v *Jasanici*, ale prítomné sú, predovšetkým v časti o krvi, ktorá sa v podobe krvavej žiary zjavuje v noci na vrahovi (takto si dedinčania vysvetľujú červené svetlo v Gombojovej chalupe, ktoré jeden z nich videl). A relevantný je aj aspekt tajomstva, ktoré čitateľ tuší za správaním Magdalény Gombojovej ešte predtým, ako sa dozvie o skutočných okolnostiach Blažejovej vraždy.

Vidíme teda, že baladická atmosféra je v príbehu o Jozefovi Gombojovi a jeho rodine na niektorých miestach modelovaná skutočne do dôsledkov, pričom

nezanedbateľný je v tejto súvislosti aj motív samoty. Dramatizácia textu spôsobom typickým pre žáner balady, t. j. jeho stupňovanie a dynamizácia až po vyhrotenie udalostí do tragickej pointy na pomerne malej ploche, ale aj navodzovanie ilúzie priameho zážitku, sa totiž primárne vzťahujú na dôsledky, ktoré u protagonistu spôsobuje jeho outsiderská pozícia.

Summary

The author concentrates on the nouvelle *Pieseň o studničnej vode* [A Song About Well Water] of Stanislav Rakús's eponymous collection from the point of those factors that classify this work as balladically shaped prose. The finding is that out of three possible relations of prose and ballad, the analysed nouvelle is an example of inter-genre text situation. Simultaneously it is a plastic example of the form and guise of contemporary literary genres that feature rather partially, in the form of productive expressional literary constituents as integrated and homogenous units.

Zoznam bibliografických odkazov

1. BAGIN, A. 1979. Stanislav Rakús: *Pieseň o studničnej vode*. In: *Slovenské pohľady*, roč. 95, 1979, č. 7, s. 118 – 121.
2. KRNOVÁ, K. 2007. Stanislav Rakús v kontexte prózy 70. rokov 20. storočia. In: *Človek z okraja uprostred literatúry (Podoby outsiderstva v slovenskej próze)*. Banská Bystrica : Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela, 2007, s. 118 – 182. ISBN 978-80-8083-518-7
3. RAKÚS, S. 1986. Sujetová komunikácia a vnútorný svet postáv (K charakteru vnímania a prežívania v Urbanovej novelistike). In: *Romboid*, roč. 21, 1986, s. 41 – 47.
4. RAKÚS, S. 1981. *Žobráci. Pieseň o studničnej vode*. Bratislava : Smena, 1981. 210 s.
5. ŽEMBEROVÁ, V. 1996. Autor a text – o noetike grotesknosti v próze Stanislava Rakúsa. In: *Slovenská literatúra*, roč. 43, 1996, č. 6, s. 427 – 430.

6. ŽEMBEROVÁ, V. – FURDÍK, J. 1995. Žáner a text – balada v umeleckom texte (O dvoch prózach Jána Johanidesa). In: *Romboid*, roč. 30, 1995, č. 3, s. 58 – 65.
ISSN 0231 – 6714

KULTUROLÓGIA

Propagácia regiónu na príklade kultúrneho dedičstva

PaedDr. Helena Bálintová, PhD.

Katedra európskych kultúrnych štúdií

Úvod

Každé mesto alebo obec má svoje mystické miesto, ktoré je príťažlivé pre jeho obyvateľov, ale aj návštevníkov. Akousi tajuplnou vnútornou silou priťahuje pozornosť svojou legendou, svojim príbehom. Môže to byť kamenná stavba s pečaťou histórie, kríž vedľa cesty, ktorý veľa pamätá, kaplnka učpená medzi starými lipami, alebo aj obyčajná studnička, neobyčajná svojou "živou" vodou. Takéto miesto má aj obec ležiaca na severo-západe Slovenska, takmer na hranici s Poľskom, rozprestierajúca sa v malebnom pohorí Kysucko-oravských Beskýd, pozdĺž rovnomennej rieky. Subjektívnym pohľadom na báze objektívnych zdrojov sa pokúsime predstaviť mystickosť a príťažlivosť miest v obci Stará Bystrica.

Ottova encyklopédia (2006) udáva okrem iných aj tieto informácie: obec leží v žilinskom kraji (...), od Bratislavy je vzdialená 231 km, jej rozloha je 3691 ha. K pamiatkam obce patrí kostol, barokovo-klasicistická kaplnka, kríž z roku 1832, neskorobaroková kúria (s.821). Stročnosť informácii je podmienená formátom encyklopedického žánru. My sa pokúsime dať týmto rigoróznym faktom turisticko-príťažlivý šat, pretože táto obec si to ako jedna z mála na Slovensku zaslúži. Za ostatných 20 rokov prešla nesmiernym vývojom, ako napokon mnohé na Slovensku – hmotné i duchovné, kultúrne i umelecko-estetické. Najmä však posledná dekáda zanechala v obci výraznú civilizačnú a estetickú stopu. Nebol to len čas desiatich rokov, ale múdre rozhodnutia, vyprofilované postoje a vízie manažmentu obce, ktoré ju doviedli na úroveň, ktorá znesie najprísnejšie kritéria kultúrneho európskeho štandardu, dokonca získala atribút „najprekvitajúcejšia obec na Slovensku“ (Holeštiak, 2009)

Obec má o niečo viac ako dva a pol tisíc obyvateľov, leží v 16 km dlhej Bystrickej doline. Jej erb z roku 1784 - plachá biela skáčuca srnka na červenom

pozadí, zvýraznená zelenými skorocelovými výhonkami, akoby dokonale vyjadroval úzky vzťah tamojšieho človeka s prírodou, odvekou spoločníčkou pri každodennom ťažkom zaobstarávaní obživy. Krása a plachosť tvoria dokonalú symbiózu v kontexte s prírodou. Toto posolstvo je nadčasové, vypovedá o skromnosti a pokore kysuckého človeka pred Bohom a prírodou, ináč však hrdého a pracovitého, schopného postarať sa o (často početnú) rodinu.

Najvýraznejšou dominantou obce je kostol sv. Michala Archanjela, postavený v r.1667. Obyvatelia sa hlásia k majoritnému katolíckemu vierovyznaniu. Pôvodný kostol bol drevený a kvôli nepriazni počasiu celý obitý šindľami. Žiaľ, spolu s obrazmi, kalichmi, knihami a všetkým inventárom do tla vyhorel. Súčasný kostol je neogotická stavba z konca 19. storočia a patrí k najväčším a najkrajším na Kysuciach. Naľavo od kostola stojí od roku 1940 budova farského úradu, postavená podľa autorského plánu architekta Vladimíra Ondruška. V tom istom roku bola šindľová krytina kostola vymenená za plechovú. Väčšia rekonštrukcia kostola sa uskutočnila v roku 1957. Náročnú maľovku obnovil akademický maliar Jiří Jelínek z Českého Brodu, kamennú podlahu nahradil vračanský mramor.

Pri kostole stojí kamenná plastika Krista na kríži od neznámeho kamenárskeho majstra. Pochádza z roku 1884 a v minulosti viedla popri ňom cesta na starý cintorín. Ten sa nachádzal v blízkom okolí samotnej stavby kostola. Dnes sa tam už neukladajú ostatky nebožtíkov, nachádzame tu však veľmi cenný dobový materiál v podobe kamenných náhrobkov a krížov s veľkou výpovednou hodnotou. Niektoré z nich majú viac ako 200 rokov.

Priamo v chrámovom areáli sa vypína vysoký drevený misijný kríž, na ňom sú vyznačené roky konania ľudových misií. Najstaršia je datovaná v roku 1896. Pred ním stojí socha Panny Márie, ktorá sa vo vizitácii spomína už v roku 1828. Pôvodne stála na rínku oplotená nízkym oplôtom. Po druhej svetovej vojne bola Jánom Kolenom obnovená a v sedemdesiatych rokoch premiestnená do areálu chrámu. Je zahalená v modrom plášti pozemskosti, s rukami zopätými k modlitbe.

Duchovný život Starobystričanov je kontinuálne spätý s každodennosťou, je jeho integrálnou súčasťou. Veď do miestnej farnosti Rímskokatolíckeho farského úradu patrí asi 4000 aktívnych veriacich. Slávnosti sviatostí (krst, prvé sväté

prijímanie, birmovky, sobáše) rozvíjajú a upevňujú kresťanské hodnoty obyvateľov a stávajú sa mocným spojivom nielen kresťanskej, ale aj celkovej občianskej súdržnosti. V tejto súvislosti je najvýznamnejšou stavbou už spomínaný kostol.

Prvý (a jediný) slovenský orloj

Až do roku 2005 bol pražský orloj fascinujúcou dominantou, ktorá priťahovala a priťahuje pozornosť tisícok návštevníkov hlavného mesta Českej republiky - Prahy. Turisti, ale aj náhodní návštevníci tejto (nielen) českej metropoly s nadšením sledujú defilé 12 apoštolov, sprevádzané zvonením smrtky, ukončené kikirikaním zlatého kohúta. Vznik pražského orloja je datovaný do roku 1410, v tomto roku oslavuje svoje 600. výročie vzniku. Autorstvo sa prisudzuje majstrovi Hanušovi. Historické analýzy však hovoria, že autorom výpočtov bol rektor Karlovej univerzity profesor Jan Ondřejův, a autorom multifunkčného hodinového stroja bol hodinár Mikuláš z Kadane. Drevené sošky apoštolov pribudli až o 200 rokov neskôr. Návštevníci obdivujú unikátnosť a presnosť stroja, ale málokto z nich vie, že okrem stredoeurópskeho času ukazujú aj staročeský, babylonský a aj hviezdny čas. Z jeho polohy zistíme, v akom znamení sa nachádza Slnko, kedy vychádza, kulminuje a kedy zachádza za obzor. Dozvieme sa, ako ďaleko je do slnovratu, alebo do rovnodennosti, v akej fáze sa nachádza Mesiac a ako ďaleko je do splnu. Astrológovia však upozorňujú, že pôvodný význam orloja bol celkom iný: bol vraj koncipovaný ako časomiera zla. Mal fungovať ako apokalyptické diablovo oko, ktorého úlohou je ovládať duše ľudí i celú krajinu, meranie času bol len zastierací manéver. O orloji sú známe aj iné strašidelné historky. Práve preto svojou magickosťou priťahuje pozornosť v každom čase.

Dvanásť apoštolí, ktorí sa každú hodinu objavujú v okienkach, držia v rukách svoje atribúty: svätý Peter kľúč od nebeského kráľovstva, svätý Matúš sekeru, svätý Ján kalich, svätý Ondrej kríž v tvare X, svätý Filip tradičný kríž, svätý Jakub valchu, svätý Pavol knihu, svätý Tomáš kopiju, svätý Šimon pílu, svätý Tadeáš dosky, svätý Bartolomej kožu a svätý Barnabáš zvitok. S pohybom apoštolov sa synchronne pohybujú aj figúrky po stranách.

Smrtka kýva na Turka, ktorý odmietavo krúti hlavou („ešte nie!“), Márnivec sa obdivuje v zrkadle, Lakomec prikyvuje s mešcom peňazí v rukách a zároveň hrozí

palicou. Kohút zakikiríka a hodiny začnú odbíjať. Tento prvok mysteriôznosti „*vždy dotvára identitu človeka, aj identitu národa.*“ (Pálková, 2010, rkp)

Od roku 2005 sa môže pýšiť svojím orlojom aj Slovensko. Nachádza sa v centrálnej zóne obce Stará Bystrica v okrese Čadca. Pod autorským návrhom je podpísaný akademický sochár Viliam Loviška a architekt Ivan Jarina. Približne v priebehu mesiaca sa stalo jeho sprevádzkovanie "top" udalosťou na Slovensku a obec navštívilo 40 000 návštevníkov. Rádia a televízne šoty venovali tomuto dielu dovtedy nepoznanú pozornosť. Orloj sa stal lákadlom cestovného ruchu, symbolom nielen obce, ale celých severozápadných Kysúc. Dovtedy obec prezentovaná stádom pasúcich sa oviec, žien v tradičných krojoch, za prácou odchádzajúcich drotárov (neskôr baníkov na Ostravsko), učupených rozpadajúcich sa dreveničiek, sa dostala do hlavných správ verejno-právnych médií, ako moderná, hrdá, sebavedomá a rovnocenná časť krajiny, uchádzajúca sa o dôstojné začlenenie do kultúrneho priestoru Slovenska, majú čo ponúknuť cestovnému ruchu, domácim i zahraničným klientom. Do komfortnej podoby bola vybudovaná infraštruktúra, čo je súčasťou spokojnosti klientov. Jej výstavba je štýlovým pokračovaním orloja, nenarúša svojím utilitarizmom, naopak, upozorňuje na jeho osobitosť a jedinečnosť. Takou je zbojnícka bašta, Obecný úrad, informačné stredisko a príľahlé obchodíky.

Kompozícia diela *Orloj na rínku* predstavuje sediacu Madonu, Sedembolestnú Pannu Máriu, ktorá je patrónkou Slovenska. Je to najväčšia drevená socha na Slovensku. Vo výklenkoch orloja je umiestnených 6 bronzových plastík: naľavo kráľ starých Slovanov Svätopluk s kráľovskou korunou, zakladateľ spisovnej slovenčiny Ľudovít Štúr, vedúca osobnosť slovenského národného hnutia Andrej Hlinka, vpravo knieža Pribina s mečom v ruke, prvý kodifikátor slovenského jazyka Anton Bernolák, a generál Milan Rastislav Štefánik.

Súčasťou orloja je sedem sôch slovenských apoštolov rezbára Petra Kuníka. Osudy zobrazených svätcov sú spojené s osudom Slovenska: svätý Cyril, svätý Metod, svätý Andrej-Svorad, svätý Beňadik, svätý Gorazd, svätý Bystrík a svätý Vojtech.

Srdcom celého orloja je astroláb, teda ciferník s astronomickými údajmi. Ide o zložitý astronomický a hodinársky mechanizmus. Farebnosť ciferníka predstavuje symboliku jednotlivých fáz dňa: čierna noc, červený úsvit a súmrak, modrý deň. Na

rozdiel od pražského orloja, ten starobystrický ukazuje pravý slnečný čas, okrem toho ukazuje aj polohu a fázy Mesiaca a polohu Slnka v znamení zverokruhu. Vežu orloja zdobia dva zvony. Jeden odbíja čas a druhý slúži ako zvukový fón počas defilé apoštolov.

Stavba je impozantná aj svojimi rozmermi. Ramená šindľovej konštrukcie merajú 80 metrov.

Rínok svätého Michala Archanjela

Orloj sa nachádza na Rínku svätého Michala (námestie), preto je symbolické a logicky zdôvodnené umiestnenie sochy svätého Michala Archanjela. Akademický sochár Viliam Loviška stvárnil postavu netradične. Jej súčasťou sú anjelské krídla, ktorými pridržiava meč. Je to konotácia na kňaza v kňazskom rúchu, pridržiavajúceho monštranciu. Tento spôsob autorovho zobrazenia korešponduje s úlohou svätého Michala ako ochrancu ľudí obce. Postava svätca má napoly zahalenú tvár. Je to rúško božieho tajomstva, zobrazenie anjela ako prostredníka medzi Bohom a človekom. Na zadnej časti sochy vidieť porazeného satana, ktorý má podobu hada, vyobrazeného v znamení keltskej ornamentalistiky. Desať postranných kruhov je symbolické zobrazenie desiatnika svätého ruženca. Od roku 2006 je geografickým stredom námestia a púta pozornosť svojou symbolikou, estetikou a umeleckou hodnotou.

Sakrálne stavby

Kaplnka na Lánoch sa spomína v historických dokumentoch už roku 1767. Je zasvätená patrónke obce - Panne Márii. Kaplnka bola postavená *na česť a chválu Božskú* z vlastných zdrojov. Vo vnútri kaplnky sa nachádza socha Panny Márie Šaštínskej, umiestnená je v tieni storočných líp. Starobystričania sú veľmi nábožní, a tak nikto neprejde okolo kaplnky bez toho, aby sa neprežehnal. Je to miesto, ktoré si vypočulo počas existencie svojho trvania nejednu modlitbu od miestnych ľudí. Stretávali sa pod ňou v čase neúrody, v čase veľkého sucha, kedy početný dav veriacich vo svojich modlitbách a prosbách vyjadroval svoje túžby a nádeje. Ich spev prosieb si ako tajomný odkaz vypočuli okolité kopce a doliny. Rovnako s prosbami a pokorou v tieni 250- ročných štyroch líp, ktoré kaplnku ochraňovali, sa veriaci

modlili a vyprosovali milosti v mesiaci máji a októbri v litániách a ružencových modlitbách. Boli to vznešené a zároveň pokorné prosby na súmraku, ktoré sa vznášali v povetrí a zanikali v súzvuku tečúcej vody blízkej rieky Bystrice.

Vedľa kaplnky sa vypína aj drevený kríž, zasvätený Spasiteľovi. Veriaci ho na znak úcty a zbožnosti často zdobia vencami z kvetov. Počas vegetačného obdobia sú vo vázach vždy čerstvé kvetiny, horia sviece. Rovnako, ako vedľa stojaca kaplnka, aj Kríž bol svedkom tisícich modlitieb, prosieb aj poďakovaní veriacich za najtajnejšie prosby. Nie je neobvyklé vidieť pred krížom sedieť školopovinné deti, ktoré už od útleho detstva majú v sebe hlboko zakódovanú vieru a zbožnosť, ako pevné dedičstvo svojich rodičov.

Ďalšou prícestnou sakrálnou stavbou, ktorá má svoje tajomstvá, je *Kríž u Sekeráša*. Žiadne historické anály nespomínajú túto pamiatku, pamätníci však z pokolenia na pokolenie prenášali historky o nadpozemských úkazoch a javoch, až začali veriť, že na mieste kríža bol niekto zavraždený, preto občas v noci počuť plač a nárek. Aj tento kríž stojí v objatí dvoch stáročných líp a teší sa úcte veriacich.

Vedľa Zbojníckej bašty je na mozaikovo vydláždenom námestí obrovská skala. Celkom isto nejde o zabudnutý materiál po remeselníkoch. Skala má svoj príbeh. Bola dovezená z vrchu Černatín, kde voľakedy sídlil valašský vojvoda Ján Kýčera. Podľa tejto legendy na skale tancovali víly so zbojníkmi. Hovorí sa, že kto si aj dnes na skale zatancuje, splní sa mu aj to najtajnejšie želanie. A tak občas vidno nesmelé postavy stáť a bojácne sa pohybovať v náznakoch tanca. Predsa len, každý z nás má svoje tajné sny a želania...

Záver

Slovenská kultúra – tá dávna i tá súčasná - je variabilná a bohatá, nadväzuje na tradičné kultúrne hodnoty, niekedy ich presahuje, čím vytvára novú dimenziu (Pálková, 2010). Jej obsah je zahrnutý do - dnes často pertraktovaného pojmu – *kultúrna identita*. Takto chápaný termín potom obsahuje všetko úsilie predkov, ale i súčasníkov v oblasti duchovného i materiálneho potenciálu, v snahe proklamovať vlastnú integritu i identitu s cieľom zanechať stopu v kameni, dreve i myslení - teraz, i *in perpetuum*.

Summary

Slovakian culture, immemorial and contemporary, is variable and rich. Consequently it interlocks traditional cultural values and sometimes changes them thus creating new cultural dimensions (Pálková, 2010). This can today be referred to as cultural identity. This term contains efforts undertaken by ancestors and contemporaries, in the area of sacral potential, to proclaim their own integrity and identity. The aim of this is to leave a message in the stone, wood and peoples consciousness, nowadays also "in perpetuum".

Zoznam bibliografických odkazov

1. DUBOVICKÝ, O. - PODMANICKÝ J. 1998. *Stará Bystrica a okolie*. Bratislava : vyd. Print-Servis, 1998. ISBN 80-88755-81-6
2. HOLEŠTIAK, P. 2009. *Sú Kysuce súce? Netuctový tucet*. Martin : vyd. Matica slovenská, s.r.o., 2009. ISBN 978-80-8115-015-9
3. KOL. AUTOROV 2006. *Ottova encyklopédia Slovensko A-Ž*. Bratislava : vyd. Ottovo nakladateľstvo, s.r.o., 2006. ISBN 80 7360 578 3
4. MARTINEC, M. 2010. *Šesťstoročný*. In: Plus 7 dní, rubrika História, s. 52 – 54 : vyd. 22.10.2010
5. PÁLKOVÁ, J. 2010. *Tajomná krása dreveného kostolíka v Hervartove v kontexte slovenskej kultúrnej identity*. Rukopis. 2010
6. PODMANICKÝ, J. 2002. *Kysucké povesti*. Martin : Vyd. Matice slovenskej, 2002. ISBN 80-7090-667-7

Internetové zdroje:

http://www.starabystrica.sk/index.php?option=com_content&task=view&id=207&Itemid=70

Tajomná krása dreveného kostolíka v Hervartove v kontexte slovenskej kultúrnej identity

PaedDr. Janka Pálková

Katedra európskych kultúrnych štúdií

Úvod

Tajomstvo sprevádza človeka od počiatku jeho existencie a predstavuje integrálnu súčasť jeho bytia. Tajomstvo v sebe takmer vždy obsahuje rozmer nezodpovedanej otázky, určitú neistotu provokujúcu hľadačské úsilie, ale aj radosť z viac či menej dobrodružného hľadania, nachádzania a poznávania podstaty tajomstva. Práve preto tajomstvá priťahujú pozornosť človeka bez ohľadu na historicko-spoločenský kontext, pretože človek, súc kuriózna a kuriozitychtivá bytosť, vždy potreboval a stále potrebuje objekty podporujúce jeho myslenie a fantáziu. Zovšeobecnene môžeme povedať, že tajomstvo sa najčastejšie viaže na istú osobu, objekt, miesto alebo udalosť, pričom miera a zámernosť tajomnosti je od prípadu k prípadu individuálna. Dôkazom časopriestorovo temer neohraničenej prítomnosti tajomstva v živote človeka, alebo v širšom rámci v živote národa, sú mnohé zachované príbehy, povesti a legendy o tajomných osobnostiach, objektoch, miestach a udalostiach a z tohto uhla pohľadu môžeme konštatovať, že aspekt tajomnosti vždy dotvára identitu človeku, aj identitu národa.

Pojem identita v globalizujúcom sa svete

Súčasný vývoj spoločnosti, rozvoj vedy a výskumu, zdokonaľovanie informačných a komunikačných technológií, rovnako ako proces globalizácie sú v posledných rokoch faktormi, ktoré zvyrazňujú potrebu venovať viac pozornosti problematike identity, najmä v oblasti psychológie, filozofie a v sociálnych vedách. Dnešný človek totiž žije vo svete, kde je permanentná zmena najvýznamnejšou a najmarkantnejšou charakteristikou a to je dôvod, prečo moderný človek hľadá svoju

identitu a svoje korene, čiže „pevnosť ukotvenia, stabilitu, t.j. pocit niekam patriť“ (Bálintová, 2009).

Pojem identita pochádza z latinského slova *identitas*, od slova *idem*, čo znamená rovnaký. Existuje množstvo definícií uvedeného pojmu, ktoré sa medzi sebou líšia len akcentom na vybraný aspekt identity. Vo všeobecnosti môžeme povedať, že ak dva objekty majú všetky charakteristiky rovnaké, sú identické, z čoho môžeme dedukovať, že synonymom identity je termín totožnosť. Pri identite človeka je možné rozlíšiť dva základy identity, primordiálny a inštrumentálny. „*Primordiálny základ identity vytvára to, čo pochádza z daností sociálnej existencie človeka: príbuzenské vzťahy, materinský jazyk, susedia, ľudia rovnakého národa a rasy, zvyky a tradície. Inštrumentálny základ identity je daný príslušnosťou jedinca k tým spoločenstvám, ktoré mu prinášajú úžitok, praktické výhody (prevažne ekonomické a politické). Inštrumentálna identita je založená racionálne, jedinec chápe spoločnosť ako inštrument na dosahovanie cieľov*“ (Chorvát, 2007 podľa Průcha, 2004). Chorvát (2007) uvádza, že „v súčasnej individualizovanej spoločnosti teda dochádza k presunu dôrazu od primordality, t. j. od tej stránky identity, ktorá je daná, trvalá, zdedená, pevná k inštrumentalite, t.j. k takému základu identity, ktorý si človek sám volí, utvára, vyberá. Týmto spôsobom dochádza k už spomínanej pluralite a privatizácii sociálnych identít v súčasnej západnej spoločnosti“. To znamená, že „každý z nás je tvorený multiplicitou identít“ (Godelier, 2010), ktoré môžu medzi sebou súperiť a/alebo sa môžu navzájom podporovať. Na základe uvedených axiém je možné diferencovať identitu národnú, kolektívnu, inštitucionálnu, kultúrnu, etnickú, náboženskú, profesionálnu, teritoriálnu, ideologickú, záujmovú, identitu spojenú so vzdelávaním, so životným štýlom a mnohé ďalšie.

Kultúrna identita

Medzi vyššie spomenutými typmi identity nachádzame kultúrnu identitu, ktorá je v ostatnom období zvlášť pertraktovaná (nielen) v európskom priestore. Mnohí autori ako napr. Huntigton (2001), Višňovský (2010) podčiarkujú význam kultúrnej identity v komparácii s ostatnými typmi identity. Kultúrna identita označuje na jednej strane „*súhrn kultúrnych črt vlastných určitej etnickej skupine (jazyk, náboženstvo,*

umenie, atď.), ktoré jej prisudzujú individualitu“, na druhej strane je to „*pocit príslušnosti individua k tejto skupine*“ (Rey-Debove, Rey, 2004). Takto definovaná kultúrna identita poskytuje odpoveď na otázku „kto sme?“ a determinuje rámec, ktorý určuje správanie človeka v bežnom živote.

Slovenská kultúrna identita

Pri charakteristike slovenskej identity je potrebné upozorniť, že slovenská identita je viazaná na slovenskú komunitu, ktorá žije v centre Európy a ktorá je (a vždy bola!) multietnická a multikultúrna, z čoho evidentne vyplýva komplexnosť slovenskej národnej identity. Je teda takmer nemožné vypracovať enumeráciu atribútov slovenskej identity, ale môžeme sa inšpirovať anketou, ktorú sme realizovali vo februári 2010 v skupine 60 študentov programu *Európske kultúrne štúdiá* na Fakulte humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici a ktorá nám poskytla zaujímavé pohľady na slovenskú identitu. Takmer všetci oslovení študenti podčiarkovali skutočnosť, že si národnú identitu uvedomujú najmä v situácii, keď sú konfrontovaní s inými kultúrami a/alebo, keď sú v zahraničí. Študenti vymenovali veľké množstvo prvkov, ktoré je možné považovať za črty slovenskej identity, avšak zaujímavosťou je, že medzi vymedzenými charakteristikami dominovali kultúrne prejavy identity.

Základ slovenskej identity je daný územím Slovenska, teda prírodou, ktorá tvorí rámec a ktorá sa zároveň odráža v slovenskej kultúre vo forme materiálnej, ale i spirituálnej, keďže príroda poskytuje inšpiráciu pre umeleckú a kultúrnu kreativitu. V geografickom priestore Slovenska na opis krajiny často používame výraz známy z populárnej piesne „*od Tatier k Dunaju*“, ktorý vykresľuje územie Slovenska od severu na juh s akcentom práve na dva najvýraznejšie geografické činitele. Ako príklad odrazu krajiny v umeleckej tvorbe môžeme spomenúť pieseň *Horehronie* v interpretácii speváčky Kristíny, ktorá sa stala obľúbenou v priebehu niekoľkých dní a ktorá dôstojne reprezentovala Slovenskú republiku na súťaži *Euurovision Song Contest 2010*.

Medzi materiálne črty slovenskej kultúrnej identity môžeme zaradiť umelecké diela a remeselné výrobky, napríklad architektonické stavby, skulptúry, obrazy,

tradičné hudobné nástroje (fujara, píšťala, cimbal, heligónka) a nástroje, ktoré v minulosti boli používané v každodennom živote, no dnes plnia najmä umeleckú a/alebo dekoratívnu funkciu ako napríklad valaška či kolovrátok.

Následne je možné vymedziť kultúrne prejavy slovenskej identity, ktoré sú považované za tradičné a najreprezentatívnejšie, ide o národný kroj používaný dnes hlavne počas vystúpení folklórnych súborov a skupín, ďalej sem zaraďujeme tradičné zvyky a obyčaje. Do popredia zvlášť vystupujú ľudový tanec, hudba a spev, ktoré dnes udržiavajú vyššie spomenuté folklórne súbory a skupiny, pričom súbory SLUK, Lúčnica, Marina, Železiar, Technik, Vranovčan sú dnes dobre známe (nielen) v európskom priestore.

Nemožno však nespomenúť súčasnú bohatú a variabilnú kultúrnu a umeleckú tvorbu, ktorá nadväzuje na tradičné kultúrne prejavy slovenskej identity, a dokonca (a našťastie!) ich aj presahuje, čím prirodzene vytvára novú dimenziu slovenskej kultúrnej identity. Na tomto mieste sa nám žiada vyzdvihnúť projekt *Európske hlavné mesto kultúry*, ktorý vytvára materiálnu, finančnú a strategickú základňu pre vytváranie premostení medzi tradíciou a súčasnou tvorbou, čím prispieva k ich propagácii ako reprezentatívnych prvkov slovenskej (nielen) kultúrnej identity.

Kultúrne dedičstvo národa

V každom prípade je nutné si uvedomiť, že s identitou veľmi úzko súvisí aj kultúrne dedičstvo, ktoré je *„nenahradiateľným bohatstvom štátu a jeho občanov, je dokladom vývoja spoločnosti, filozofie a náboženstva, vedy, techniky, umenia, dokumentom vzdelanostnej a kultúrnej úrovne slovenského národa, iných národov, národnostných menšín, etnických skupín a jednotlivcov, ktorí žijú alebo v minulosti žili na území Slovenska“* (MK SR, 2001). Dodávame, že *„jednotlivé druhy a časti kultúrneho dedičstva sú rovnocenné a tvoria neoddeliteľnú súčasť kultúrneho dedičstva Európy a celého ľudstva“* (MK SR, 2001). Podľa Darulovej (2007) *„kultúrne dedičstvo predstavuje mimoriadne bohatý potenciál, ktorý je prítomný a veľmi silno pôsobí na každom stupni reťazca budovania identity (osobnej, občianskej, národnej, ale aj európskej)“*. Z vyššie uvedených axiém sa ochrana kultúrneho dedičstva, podľa nášho názoru, javí ako jeden z prostriedkov ochrany

a propagácie slovenskej kultúrnej identity (nielen) v európskom priestore, rovnako ako nástroj na posilnenie pocitu príslušnosti k slovenskému občianstvu.

V súvislosti s ochranou kultúrneho dedičstva je možné pripomenúť, že v *Zozname svetového dedičstva UNESCO* má Slovensko zapísaných viacero kultúrnych pamiatok a prírodných vzácností. Z uvedených kultúrnych pamiatok môžeme spomenúť Banskú Štiavnicu, Spišský hrad a Vlkolíne, ktoré boli zapísané do *Zoznamu svetového dedičstva UNESCO* v roku 1993, následne v roku 2000 bolo zapísané historické centrum mesta Bardejov. V roku 2008 bolo do spomenutého *Zoznamu svetového dedičstva UNESCO* zapísaných osem historických drevených kostolíkov, konkrétne v mestách a obciach Ruská Bystrá, Ladomirová, Bodružal, Tvrdošín, Hervartov, Kežmarok, Hronsek a Leštiny.

Drevené kostolíky

Všetky vyššie spomenuté kultúrne pamiatky zapísané na *Zoznam svetového dedičstva UNESCO* odrážajú národnú identitu, zvlášť jej kultúrne prejavy a môžu byť teda považované za prostriedky zachovávanía a propagácie slovenskej kultúrnej identity v európskom i celosvetovom rámci. Avšak dovoľujeme si vyzdvihnúť význam drevených kostolíkov, ktoré sú dôkazom života našich predkov, ich hodnôt, ich tajomstiev, ich životného štýlu a ich identity. Prírodné podmienky územia Slovenska od počiatkov determinovali použitie dreva ako základného a najčastejšie používaného stavebného materiálu, ktorý sa využíval nielen na stavbu jednoduchých obydlí, ale i na hospodárske budovy a sakrálne konštrukcie. Všetky drevené kostolíky, z ktorých sa nám dnes zachovalo už asi iba päťdesiat, vykazujú spoločné charakteristiky, kde slovenské tradície z hľadiska architektonického i umeleckého, predstavujú bázu doplnenú o reprezentatívne prejavy etník a tiež kultúr, ktoré koexistovali so slovenskou komunitou na rovnakom území (dnešného Slovenska) v strede Európy. Podľa konfesiónálneho kritéria rozlišujeme tri typy drevených kostolíkov. V prvom rade sú to kostoly pochádzajúce približne z druhej polovice 15.storočia a reprezentujúce sakrálnu architektúru západnej (latinskej) stavebnej proveniencie, konkrétne sú to objekty rímskokatolíckej cirkvi. Druhým, v Európe rozhodne jedinečným, typom drevených kostolíkov sú protestantské drevené chrámy nazývané

artikulárne, ktoré boli postavené na konci 17. a na začiatku 18.storočia. Napokon tretí typ drevených kostolíkov predstavujú tzv. cerkvy, ktoré sú „špecifickým príkladom sakrálnych objektov východokresťanského náboženského obradu“ (Dudáš, M. a kol., 2007, s.5).

Keďže tieto kostolíky sú postavené výlučne z dreva, často dokonca bez použitia klincov, nesúperia s lokalizáciou, ale naopak sú absolútne podriadené prostrediu, v ktorom sú situované, najčastejšie na „vyvýšenom mieste v strede sídla“ (Dudáš, M. a kol., 2007, s.4), aby vytvorili harmonický celok s okolitou prírodou a vďaka oplosteniu plnili aj obrannú funkciu. Drevené kostolíky nám dnes ponúkajú obraz o náboženskom živote našich predkov, o praktizovaní ich viery v danom období, ale chceli by sme upozorniť najmä na skutočnosť, že ich význam v minulosti nespočíval len v sakrálnej funkcii. Drevené kostolíky boli totiž i miestom stretnutia človeka s človekom, miestom interaktívnej komunikácie, vzájomného zdieľania sa, teda solidarity na lokálnej úrovni, čím komunita bez ohľadu na historicko-spoločenskú situáciu bojovala proti sociálnej exklúzii. V súčasnosti je väčšina týchto kostolov „živá“, keďže plnia pôvodnú sakrálnu funkciu, a zároveň sú miestom stretnutí počas svätých omší, ale aj pri rôznych iných príležitostiach.

Na tomto mieste by sme radi vyzdvihli fakt, že zápis drevených kostolíkov na *Zoznam svetového dedičstva UNESCO* má pozoruhodné dôsledky, podnecuje návrat k predkom a predstavuje hľadanie a znovuobjavovanie slovenskej kultúrnej identity. Môžeme uviesť niekoľko príkladov konzekvencií zápisu slovenských drevených kostolíkov na *Zoznam svetového dedičstva UNESCO*. Drevené kostolíky po spomenutom zápise pritiahli pozornosť médií a veľmi rýchlo sa stali destináciou pre slovenských i zahraničných turistov. Podľa štatistík, návštevnosť kostolov narástla o 20%, pričom zaznamenávame nárast zahraničných turistov, najmä z Poľska, Francúzska, Nemecka a Belgicka a dodávame, že títo turisti navštevujú kostolíky i korešpondujúce slovenské regióny. Ďalej môžeme spomenúť nárast počtu svätých omší i sobášov, pretože záujem o ne narastá. Za zmienku stojí i propagácia obcí s drevenými kostolíkmi, ktorá sa pragmaticky prejavuje napríklad v záujme o vydávanie reprezentatívnych knižných publikácií a CD nosičov. Za zmienku stojí aj súťaž *Najkrajší kalendár Slovenska 2010*, ktorú organizoval Klub fotopublicistov

Slovenského syndikátu novinárov a kde jedným z víťazov bol práve kalendár vydaný Národnou bankou Slovenska pod názvom *Drevené skvosty architektúry*. V neposlednom rade rozvoj infraštruktúry, stavba ubytovacích a stravovacích zariadení, ako aj budovanie parkovísk v okolí kostolíkov sú tiež znakom progresívneho rozmachu zainteresovaných obcí.

Tajomná krása dreveného kostolíka v Hervartove

Drevený gotický rímsko-katolícky kostol sv. Františka z Assisi nachádzajúci sa v Hervartove bol postavený pod vplyvom gotiky približne v druhej polovici 15.storočia, teda asi sto rokov po založení a osídlení východoslovenskej obce nemeckými kolonistami pochádzajúcimi zo Sliezska. V odbornej literatúre (napr. Dudáš, M. a kol., 2007, Beňušková, Z. a kol., 2005) sa často stretávame s tvrdením, že drevená sakrálna architektúra je svojou originalitou a jedinečným technicko-umeleckým riešením skvostom slovenskej ľudovej architektúry. Avšak, ak chceme medzi týmito skvostami globálne charakterizovať drevený kostol v Hervartove, prikláňame sa k hodnoteniu znalca uhorských pamiatok v 19.storočí Viktora Miškovského, podľa ktorého *„čo do krásy vonkajška, čistého gotického charakteru a malieb v interiéri nemá rovnocenného v celom Hornom Uhorsku“* a dodávame, že daný kostol navyše reprezentuje najstarší zachovaný typ dreveného kostola na Slovensku.

V priebehu storočí prešiel kostol v Hervartove viacerými úpravami, pričom exteriér sa zachoval takmer neporušený, v interiéri došlo k viacerým zmenám v dôsledku toho, komu kostol slúžil. Pôvodne rímsko-katolícky kostol sa v období reformácie dostal do rúk evanjelikom na približne 150 rokov, kedy došlo k významnej a rozsiahlej úprave vnútornej výzdoby kostola.

Pozdĺžnu dvojdielnu dispozíciu kostola tvorí loď obdĺžnikového tvaru, polygonálna svätyňa (tzv. presbytérium), malá sakristia a podvežie nachádzajúce sa pod dominantnou kónickou vežou ukončenou kovovým krížom. Veža so stĺpikovo-rámovou konštrukciou a zvonovou izbicou je zakončená novším kovaným krížom. Kostol je zhotovený z červeného smreka, základové trámy sú z dubového dreva, vysoká sedlová strecha je pokrytá tradičným šindľom a na jej hrebeni sa nachádza

malá vežička tzv. sanktusník. Práve spomenutá vysoká sedlová strecha a štíhle obdĺžnikové okná dodávajú kostolu jedinečný výraz gotickej stavby. Kostol je chránený proti blesku a požiaru vysokými lipami a kamenným obranným múrom.



Obr. 1 Pohľady na exteriér dreveného kostola v Hervartove
Zdroj: archív autorky (Autor fotografií: Ján Novodomský)

Pravdepodobne najcennejšie umelecko-kultúrne pamiatky dreveného kostola v Hervartove sa nachádzajú v interiéri, konkrétne máme na mysli gotické, resp. goticko-renesančné artefakty pochádzajúce z obdobia rokov 1460 – 1525. Ak chceme charakterizovať interiér kostola v Hervartove, návštevníka na prvý pohľad akiste upúta vnútorný priestor lode, ktorý „prekrýva rovný trámový strop. Presbytérium pri osadení nového novogotického hlavného oltára na konci 19.storočia upravili na znak drevenej lomenej klenby s rebrovaním.“ (Dudáš, M. a kol., 2007, s.21) V súčasnosti sa vo svätyni vyníma hlavný oltár s vyobrazením Panny Márie, sv. Kataríny Alexandrijskej a sv. Barbory so štyrmi štítovými nadstavcami, na ktorých figurujú vyobrazenia starozákonných kráľov Šalamúna a Dávida a dvojstranné vyobrazenia prorokov Eliáša a Habakuka, Daniela a Jonáša. Dovoľujeme si tvrdiť, že tajomnú krásu hlavného oltára dnes vôbec nenarúšajú drevenú kópie originálnych krídel oltára, práve naopak elegantne dotvárajú harmonicky pôsobiacu kompozíciu oltára. Dodávame, že originálne krídla stále existujú a dnes sú súčasťou zbierky Maďarskej národnej galérie. Z obdobia gotiky pochádza tabuľový obraz sv. Františka z Assisi, sv. Krištofa a sv. Kataríny Sienskej. Tento obraz je umiestnený na južnej strane svätyně a oproti nemu,

na severnej strane svätyne vedľa dverí do sakristie, sa nachádza tabuľový obraz *Posledná večera* pochádzajúci z obdobia reformácie, približne z roku 1653. Výjav *Kalvária* sa nachádza na tráme vo víťaznom oblúku, ktorý oddeľuje svätyňu od lode kostola. Dominantou *Kalvárie* je Kristus na kríži, ktorého dopĺňajú postavy Panny Márie a sv. Jána Evanjelistu, pričom všetky časti sú siluetovo rezané a maľované.



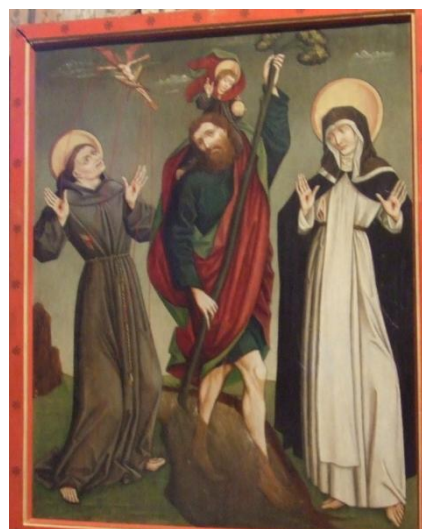
Obr. 2 Pohľad na presbytérium s drevenou lomenou klenbou s rebrovaním, v strede hlavný oltár a v popredí Kalvária oddeľujúca presbytérium od lode kostola.

Zdroj: archív autorky (Autor fotografií: Ján Novodomský)



Obr. 3 Pohľad z diaľky na svätyňu, hlavný oltár a tabuľové obrazy na južnej (vpravo) a severnej strane svätyne.

Zdroj: archív autorky (Autor fotografií: Ján Novodomský)



Obr. 4 (vľavo) Tabuľový obraz *Posledná večera*.

Obr. 5 (vpravo) Tabuľový obraz sv. Františka z Assisi, sv. Krištofa a sv. Kataríny Sienskej.

Zdroj: archív autorky (Autor fotografií: Ján Novodomský)

Za najvzácnejší a najpôsobivejší prvok objektu sa považujú figurálne kompozície, ktorých autorom je Andrej Haffčík z Bardejova. Tieto nástenné maľby sa nachádzajú na južnej strane hlavnej lode kostola a sú vytvorené na spôsob závesných gobelínov lemovaných bordúrami. Uvedené maľby zobrazujú biblické výjavy, konkrétne *Adama a Evu v raji*, *Podobenstvo o múdrych a pochybých pannách* a *Boj sv. Juraja s drakom* a všetky obrazy sú doplnené o citáty v latinčine, biblickej češtine a slovenčine. „Historicky zaujímavý je dedikačný nápis v slovenskom jazyku, ktorý uvádza, že výjavy dal namaľovať Prokop Kunderát s manželkou“. (Dudáš, M. a kol., 2007, s.24)



Obr. 6 Nástenná maľba zobrazujúca *Boj sv. Juraja s drakom*.
Zdroj: archív autorky (Autor fotografií: Ján Novodomský)



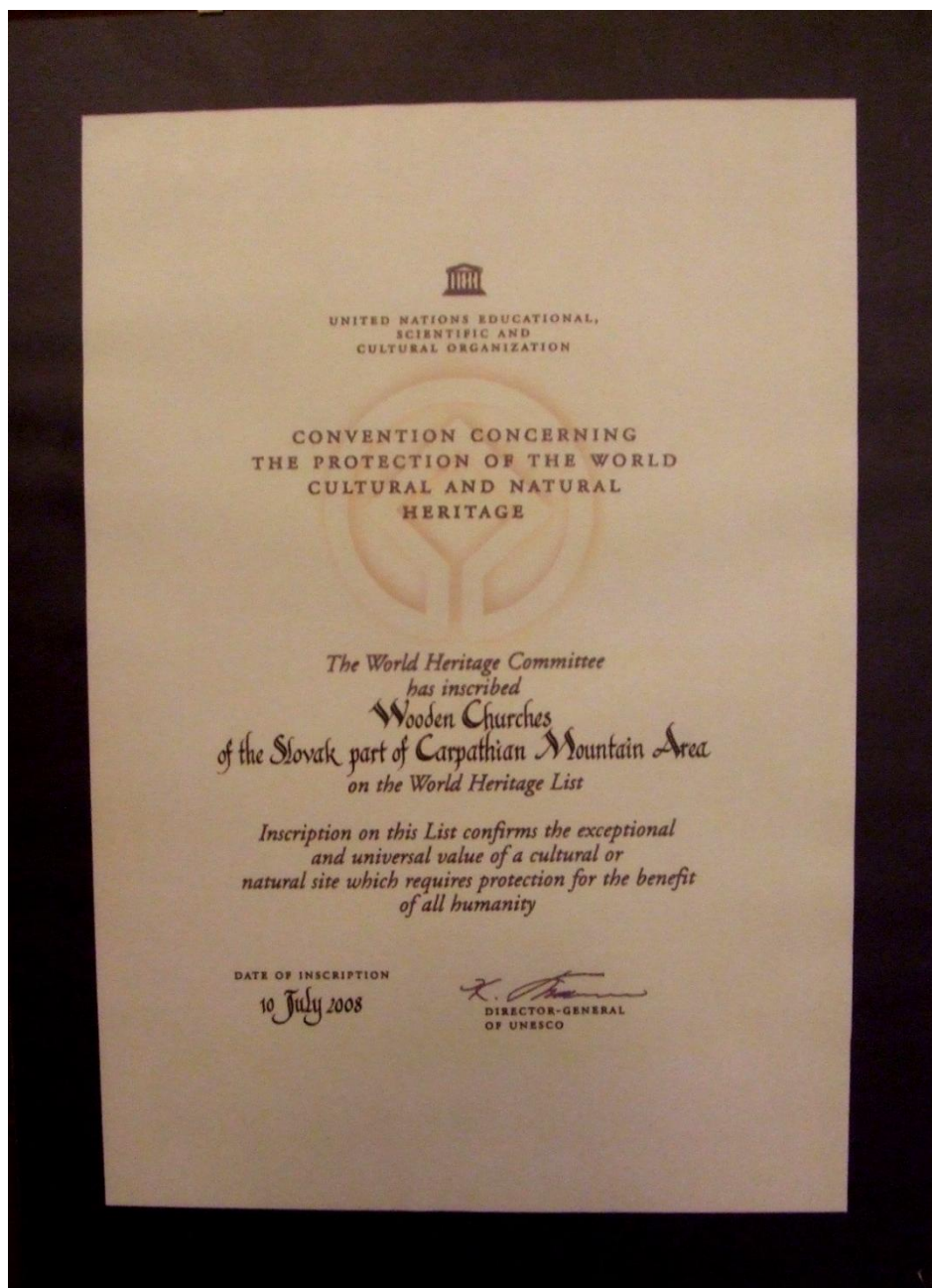
Obr. 7 (vľavo) Nástenná maľba zobrazujúca Adama a Evu v raji.

Obr. 8 (vpravo) Nástenná maľba zobrazujúca Podobenstvo o múdrych a pochabých pannách.

Zdroj: archív autorky (Autor fotografií: Ján Novodomský)

Tajomná krása exteriéru aj interiéru dreveného kostolíka v Hervartove bola ocenená už v roku 1968, kedy bol kostol v Hervartove vyhlásený za národnú kultúrnu pamiatku, čo dokladuje aj tabuľa umiestnená na exteriéri kostola. Rovnako nájdeme

v interiéri kostolíka aj informáciu, že dňa 10.júla 2008 bol kostol v Hervartove zapísaný do *Zoznamu Svetového kultúrneho dedičstva UNESCO*.



Obr. 9 Dekrét o zápise kostola do *Zoznamu Svetového kultúrneho dedičstva UNESCO*.
Zdroj: archív autorky (Autor fotografií: Ján Novodomský)

Záver

Na záver by sme radi uviedli myšlienku Viktora Miškovského, ktorý kedysi napísal: „*Chráňme si naše pamiatky, zhromaždíme všetky kúsky minulosti, čo sa*

zachovali, aby nenávratne nezmizli, lebo tým by sa naša minulosť stala prázdnejšou, prítomnosť chudobnejšou a budúcnosť pochybnou“. Ved' napokon aj tajomná krása drevených kostolov na Slovensku prispieva k bohatstvu a jedinečnosti slovenskej kultúrnej identity.

Résumé

L'article présente les expressions culturelles de l'identité nationale slovaque considérées comme traditionnelles et les plus représentatives. La culture slovaque, étant l'ensemble des aspects propres à la nation slovaque, affronte depuis toujours l'influence des autres cultures. Dans le contexte de la mondialisation et du développement de la société depuis 1989, la culture essaie de garder son authenticité et originalité vis-à-vis la diversité culturelle. La défense du patrimoine culturel, semble être, d'après l'auteur, l'un des moyens pour conserver et propager l'identité nationale slovaque dans le cadre européen ainsi que l'instrument du renforcement du sentiment de l'appartenance à la citoyenneté slovaque.

Zoznam literatúry

1. BÁLINTOVÁ, H. 2009. *Úvod*. In: BÁLINTOVÁ, H., PÁLKOVÁ, J. 2009. *Koren(i)e kultúry*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela. 78s. ISBN 978-80-8083-780-8.
2. BEŇUŠKOVÁ, Z. a kol. 2005. *Tradičná kultúra regiónov Slovenska*. Bratislava: VEDA, 2005, 244S. ISBN 80-224-0853-0
3. BITUŠÍKOVÁ. 2007. *Kultúrna a sociálna diverzita na Slovensku. (Štúdie, dokumenty, materiály) Teoretické východiská k štúdiu diverzity*. Banská Bystrica : Ústav vedy a výskumu Univerzity Mateja Bela. 127 s. ISBN 978-80-8083-345-9.
4. DARULOVÁ, J. 2007. *Sociálny a kultúrny rozmer trvaloudržiateľného rozvoja v oficiálnych dokumentoch Slovenskej republiky*. s.66 In: In: BITUŠÍKOVÁ. 2007. *Kultúrna a sociálna diverzita na Slovensku. (Štúdie, dokumenty, materiály)*

- Teoretické východiská k štúdiu diverzity.* Banská Bystrica : Ústav vedy a výskumu Univerzity Mateja Bela. 127s. ISBN 978-80-8083-345-9.
5. DUDÁŠ, M., GOJDIČ, I., ŠUKAJLOVÁ, M. 2007. *Drevené kostoly. Kultúrne krásy Slovenska.* Bratislava : DAJAMA. 127s. ISBN 80-89226-14-0.
 6. GODELIER, M. 2010. *La culture est devenue un enjeu politique.* In: *Le Français Dans Le Monde.* Mars-Avril 2010, n°368, s.8, Paris : CLE International.
 7. *Hervartov – Šiba – Uscie Gorlickie. Exkurzia minulosťou cez prítomnosť do budúcnosti.* Obec Hervartov: PRINT-EX, v.o.s., 2006, 216s. ISBN 80-969536-5-6
 8. HORVÁTHOVÁ, E. 1995. *Úvod do etnológie.* Bratislava: Univerzita Komenského. ISBN 80-223-0856-0
 9. HUNTIGTON, S.P. 2001. *Střet civilizací. Boj kultur a proměna světového řádu.* Praha : Rybka Publishers. s.144.
 10. CHORVÁT, I. 2007. *Diverzita, modernita, identita, multikulturalita... (Sociologický pohľad na možnosti skúmania diverzity v súčasnej spoločnosti)* In: BITUŠÍKOVÁ. 2007. *Kultúrna a sociálna diverzita na Slovensku. (Štúdie, dokumenty, materiály)* *Teoretické východiská k štúdiu diverzity.* Banská Bystrica : Ústav vedy a výskumu Univerzity Mateja Bela. 127 s. ISBN 978-80-8083-345-9.
 11. PRŮCHA, J. 2004. *Interkulturní psychologie. Sociopsychologické zkoumání kultur, etnik, ras a národů.* Praha : Portál. s.121.
 12. REY-DEBOVE, J. – REY, A. 2004. *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française.* Paris : Dictionnaire Le Robert. s.1304. ISBN 2-85036-976-4.
 13. TKÁČ, V. 2006. *Průvodce poklady UNESCO.* Olomouc : nakladatelství FONTÁNA. 336s. ISBN 80-7336-307-0.

Zoznam internetových odkazov

1. *Deklarácia národnej rady Slovenskej republiky o ochrane kultúrneho dedičstva*
dostupné na: <http://www.culture.gov.sk/kulturne-dedicstvo/ochrana-pamiatok/legislative/zkony/dekl...> (30/03/2010)
2. VIŠŇOVSKÝ, E.2010. *Ľudská prirodzenosť a kultúrna identita*. Dostupné na:
<http://www.kvsbk.sav.sk/10rokov/visnovsky.htm>
3. <http://www.hervartov.sk/kostol/slovak/opis.htm>

Kľúčové slová: culture, comparaison, comparaison interculturelle, comparer, interculturel, nation

La comparaison interculturelle : fondements et implications

Mgr. François Schmitt

Katedra romanistiky s oddelením prekladateľstva a tlmočníctva

La comparaison est d'abord une démarche intellectuelle : c'est par comparaison qu'on procède pour expliquer un phénomène en le mettant en relation avec d'autres phénomènes. Or dans les sciences sociales la méthode comparative joue un rôle primordial car elle se substitue à la méthode expérimentale inapplicable sur des faits sociaux et humains (Miguel, 1977, p.34). Les pères fondateurs de la sociologie (Marx, Weber, Durkheim) et de l'ethnologie – Spencer dans la *Sociologie descriptive* (1867) et Tylor qui pose en 1888 les postulats de la méthode comparative en ethnologie – ont donc naturellement hissé la comparaison au rang de méthode scientifique (Miguel, 1977, p.50-51). Lorsque George Murdock élabore le *Human Relations Area Files*, catalogue comparatiste des cultures, dans le cadre du *Cross-cultural Survey* (1937) de l'Université de Yale (Miguel, 1977, p.52), la comparaison interculturelle, ou *cross-cultural comparison*, devient une discipline à part entière. Après avoir dégagé les fondements scientifiques de la comparaison interculturelle, nous soulignerons les limites de la démarche comparative et identifierons les unités culturelles pouvant faire l'objet d'une comparaison interculturelle.

1. La comparaison interculturelle comme discipline scientifique

1.1 La comparaison interculturelle : une approche nomologique

En comparaison interculturelle, le chercheur s'efforce de trouver des lois (universelles ou au moins valables pour tous les objets comparés) à partir des faits particuliers observés et d'analyser les faits particuliers par rapport aux lois universelles. La comparaison interculturelle est donc davantage nomothétique

qu'idiographique puisqu'elle ne s'en tient pas aux faits particuliers mais s'oriente vers la recherche de règles générales (Miguelé, 1977, p.58-59).

1.2 La comparaison interculturelle : une méthode à la fois inductive déductive

La méthode comparative part des faits observés : cette méthode est donc d'abord inductive – la démarche inductive consistant à dégager des lois générales de la seule observation du terrain sans présupposé théorique. La manipulation des données recueillies sur le terrain implique cependant l'existence d'hypothèses *a priori*. La comparaison interculturelle est donc à la fois inductive et déductive. Les premiers comparatistes employaient pour cela l'expression de « méthode inductive-statistique » tandis George Murdock utilisait celle de « méthode statistique et de postulats » impliquant une hypothèse *a priori* que la comparaison vérifie (Miguelé, 1977, p.72-73).

1.3 Comparaison interculturelle binaire ou ternaire ?

La méthode comparative est généralement binaire et consiste à comparer deux objets. Pour Alan Macfarlane, la comparaison binaire implique le risque de considérer un des deux objets comparés comme la norme et de juger l'autre en fonction de cette norme et les différences comme des déviations par rapport à la norme. Il propose alors comme alternative à la comparaison binaire la comparaison ternaire qui, en mettant les trois objets sur un pied d'égalité, éviterait qu'un des objets comparés servent d'étalon (2004, p.108). L'autre solution est d'introduire, comme toile de fond à la comparaison, des idéal-types – modèles théoriques – servant de référence aux deux objets comparés (Macfarlane, 2004, p.103-105).

2. Que signifie comparer en comparaison interculturelle ?

2.1 Concilier l'Autre et le familier

En comparaison interculturelle, le chercheur est confronté à deux difficultés contradictoires. Il éprouve généralement des difficultés à étudier ce qui lui est trop familier dans la mesure où, pour qu'il y ait comparaison, il faut du contraste et non de la ressemblance. Mais il a aussi du mal à comprendre ce qui est complètement différent de son univers familier. Face à l'inconnu, il peut réagir de deux manières : soit par évitement – en faisant abstraction de ce qui est complètement différent – soit par rejet en considérant l'inconnu comme irrationnel ou absurde (Macfarlane, 2004, p.96). En comparaison interculturelle, il est donc indispensable de se familiariser avec la distance et en même temps de prendre des distances avec ce qui semble trop familier. De manière générale, la comparaison interculturelle s'appuie sur la contradiction qui cherche à concilier le familier et les différences.

2.2 Différences et similitudes en comparaison interculturelle

L'approche comparative part du fait que les choses sont dès le début comparables, c'est-à-dire qu'elles possèdent des traits communs et des différences (Macfarlane, 2004, p.102). La comparaison interculturelle est donc fondée sur la dialectique ressemblances / différences, ce qui permet au chercheur de mettre l'accent soit sur le général, soit sur le particulier : constater des ressemblances dans la comparaison permet de prouver le caractère général du résultat de la comparaison et constater des différences c'est en montrer le caractère particulier (Migueluez, 1977, p.30).

2.3 La recherche de variables communes et l'analyse du contexte

Ce rapport subtil entre différences et similitudes permet de dégager des variables communes à partir desquelles on peut envisager une véritable comparaison interculturelle : il ne s'agit pas de comparer des cultures dans leur totalité mais

seulement d'en comparer certaines variables (Miguelez, 1977, p.148). Ces variables communes constituent un ensemble de phénomènes similaires observables dans les différentes cultures étudiées mais inscrits dans un contexte différent. C'est par l'analyse du contexte que l'on identifie alors les variables communes. L'analyse du contexte permet en effet d'étudier les variables isolément en procédant à une analyse intraculturelle des cultures comparées (Miguelez, 1977, p.172).

2.4 La non-pertinence des universaux en comparaison interculturelle

On pourrait pousser plus loin la recherche de variables communes entre les cultures comparées en avançant l'hypothèse de l'existence de catégories universelles de la culture, c'est-à-dire d'éléments identiques dans toutes les cultures. La recherche d'universaux s'avère pourtant hasardeuse car même les phénomènes communs à différentes cultures les plus évidents ne relèvent pas toujours des catégories universelles de la culture : la perception du temps ou de l'espace, notions apparemment universelles, varie d'une culture à une autre (Macfarlane, 2004, p.105). Il s'avère alors que seuls les phénomènes non ethnocentriques relevant de la biologie ou, dans une certaine mesure, de la psychologie humaine soient de véritables catégories universelles de la culture (Miguelez, 1977, p.159). Il est donc plus intéressant, en comparaison interculturelle, de chercher des variables communes que d'hypothétiques universaux. Ces variables communes ont en outre l'avantage de maintenir la tension entre similitudes et différences qui est inhérente à la méthodologie de la comparaison interculturelle.

3. Identifier les objets comparés

Pour qu'une comparaison interculturelle soit possible, il faut au préalable bien définir les objets à comparer. Ces objets, nous les appelons « unités culturelles » car ils constituent des ensembles bien distincts ne se confondant ni l'un avec l'autre, ni avec une autre unité culturelle.

3.1 La question des critères d'identification des unités comparées

Pour identifier des unités culturelles, on peut se fonder, comme l'envisage Miguelez (1977, p.95-96), sur des critères géographiques, géo-politiques ou linguistiques. Selon ces critères, quatre types de regroupements humains sont généralement admis : la communauté, la tribu, la nation, la civilisation. En se référant à la classification des unités culturelles de Murdock (*The Processing of anthropological materials*, p. 267-268) Miguelez envisage la tribu comme unité culturelle pouvant faire l'objet d'une comparaison interculturelle (1977, p.97). Cette classification n'est pourtant pas adaptée aux sociétés contemporaines occidentales pour lesquelles nous envisageons la nation comme unité culturelle pertinente pouvant faire l'objet d'une comparaison interculturelle.

3.2 La nation comme unité culturelle

3.2.1 Culture et nation

Étymologiquement, les mots « nation » (*natio*) et, en slovaque, « *národ* », sont liés à la naissance : en latin « *nascere* » et en slovaque « *narodit' sa* » signifient « naître ». Par extension, le terme « nation » est attribué à un groupe qui s'attribue une origine commune. Qu'elle préexiste à l'État, qu'elle existe sans État ou qu'elle soit née après que l'État a été fondé, la nation est l'expression d'appartenance commune à un même ensemble et constitue à ce titre une unité culturelle.

Peut-on alors confondre culture et nation ? Selon Étienne Balibar, la culture constitue « la nation essentielle » se distinguant de la nation artificielle incarnée par l'État : la culture, c'est ce qui permet de différencier la nation de l'État (Balibar, 1994, p.58). S'opère alors un glissement vers la notion d'identité culturelle qui est soit placée au-delà de la nation – on parle alors de « civilisation » judéo-chrétienne, occidentale, etc. – soit en deçà – c'est l'identité communautaire, soit elle est un double de la nation historique (Balibar, 1994, p.60).

3.2.2 Culture, nation et sous-cultures

À l'intérieur d'une même nation – considérée comme unité culturelle – on peut identifier ce qu'on appelle des « sous-cultures » qui rassemblent des groupes se distinguant du reste de la nation par des caractéristiques socio-économiques, historiques, géographiques, d'âge ou de mœurs particulières. Les sous-cultures ne constituent pourtant pas des unités culturelles parce que leur culture de référence reste la culture nationale commune et que, contrairement aux unités culturelles comme les nations, ces sous-cultures sont peu institutionnalisées et moins stables que les nations (Fleury, 2008, p.57-58).

C'est donc la nation qui constitue le cadre culturel dominant dans la mesure où les relations entre culture nationale et sous-cultures peuvent se concevoir sous le mode inclusif : la nation, comme unité culturelle, incluant toutes les sous-cultures. Balibar appelle ainsi institution « globale » ou « hégémonique » une « communauté supérieure » qui englobe tous les individus issus des différentes communautés (familiales, linguistiques, professionnelles, locales). Il voit deux modèles (concurrents) d'institutions totales : l'institution religieuse et l'institution nationale. C'est cette dernière, l'institution nationale, qui s'est montrée la plus efficace pour dépasser les appartenances communautaires (Balibar, 1994, p.61-62).

Conclusion : comparaison interculturelle et mondialisation

La comparaison interculturelle est donc une méthode hybride, à la fois inductive et déductive, idiographique et nomothétique, fondée sur les tensions exercées entre similitudes et différences. Ces tensions s'accroissent sous l'effet de la mondialisation et de la multiplication des contacts entre cultures qui gommant les différences entre cultures (et rendent ainsi les cultures de plus en plus similaires) et en même temps exacerbent les phénomènes identitaires (mettant ainsi l'accent sur les différences entre les cultures). Dans ce contexte, la comparaison interculturelle comme méthode scientifique s'avère indispensable pour contribuer à rendre les contacts entre cultures harmonieux. La comparaison interculturelle a pour objet la nation, institution globale

et unité culturelle la plus stable malgré les attaques dont elle fait l'objet tant en deçà, au niveau « communautaire », qu'au-delà face aux phénomènes transnationaux.

Summary

Komparatívna metóda, ktorá sa vo veľkej miere uplatňuje v humanitných a sociálnych vedách a zvlášť v sociológii a etnológii, otvorila cestu novej disciplíny v sociálnych vedách ako je interkultúrna komparácia. V tomto článku analyzujeme vedecké princípy interkultúrnej komparácie, objasňujeme využitie komparatívnej metódy a uvažujeme o národe ako základnej kultúrnej jednotke v interkultúrnej komparácii.

Zoznam bibliografických odkazov

1. BALIBAR, E. 1994. Identité culturelle, identité nationale. In *Quaderni*, 1994, č. 22. ISSN 2105 2956 , s. 53-65.
2. MACFARLANE, A. 2004. To contrast and compare. In Vinay Kumar Srivastava, *Methodology and fieldwork*. Dehli : Oxford University Press, 2004, ISBN 9780195667271, s. 94-111
3. MIGUELEZ, R. 1977 *La comparaison interculturelle. Logique et méthodologie d'un usage empiriste de la comparaison*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1977. 294 s. ISBN 0840503709
4. FLEURY, J. 2008 *La culture*. Rosny-sous-Bois : Bréal, 2008. 127 s. ISBN 978 2 7495 0801 6

Kľúčové slová: Andrej Bitov, Arménsko, Rusko, tradícia, história, kultúra, jazyk, cestopis, autobiografia, ruská literatúra

«Уроки Армении» Андрея Битова ako cesta k vlastnej kultúre

Mgr. Martin Lizoň, PhD.

Katedra slovanských jazykov

„Да простит мне Армения, небу ее идет самолет! ... Я оглянулся и счастливо посмотрел вверх — там увидел я самого себя несколько мгновений назад, — там, разворачиваясь, садился самолет, а небо было самого аэрофлотовского цвета, как тужурка у стюардессы, а самолетик — как крылышки в ее петличке... Я шел к зданию вокзала: ЕРЕВАН“.¹

Takto znejú prvé slová dnes už kultového diela ruského prozaika, filmového scenáristu, publicistu, básnika a literárneho kritika Andreja Bitova ² «Уроки Армении».

Hranica, priestor nikoho. Už nie môj, a ešte nie tvoj. Vstup do nového neznámeho sveta a klamlivá rozlúčka so svojím vlastným.

«Уроки Армении» (1967-1968) boli v čase svojho vydania akýmsi znovuobjavením Arménska. Interpretovať však toto dielo ako čistokrvný cestopis by znamenalo ignorovať celú paletu jeho ďalších významových vrstiev, medzi ktorými hrá významnú, ak nie dominantnú úlohu, obraz Ruska. *„По сути, эта моя Армения написана о России. Потому что с чем сравнивает, чему удивляется путешественник? Сравнивает с родиной, удивляется несходству: тому, чего у него нет, тому, чего ему не хватает, тому, что есть, но мало, мало. И лишь после этого уже тому, что одинаково, что сходится...“³*

¹ БИТОВ, А.: *Книга путешествий по империи* Dostupné na internete <http://readr.ru/andrey-bitov-kniga-puteshestviy-po-imperii.html?page=115&submit=%D0%BE%D0%BA>

² СКОРОПАНОВА, И. С.: *Русская постмодернистская литература*. Москва, Флинта-Наука, 2001, с. 112 ISBN 5-89349-180-7

³ БИТОВ, А.: *Книга путешествий по империи* Dostupné na internete <http://readr.ru/andrey-bitov-kniga-puteshestviy-po-imperii.html?page=115&submit=%D0%BE%D0%BA>

Často len stratiac, opustiac svoje vlastné, rodné začíname chápať, čo sme vlastne stratili, odkiaľ sme odišli a ako pevne sú naše korene späté s našou vlastnou kultúrou. Hranica medzi mojím a cudzím zd'aleka nie je len o nevyhnutnosti zmeny v konaní, správaní, ale najmä v myslení. Cudzí priestor, nech by bol akokoľvek blízky, sa stáva podnetom k vedomému, ale častejšie k podvedomému prehodnocovaniu svojho vlastného JA a toho kultúrneho priestoru, v ktorom sa ono JA formovalo. Rozdiely provokujú, podnecujú k porovnávaní vlastných kultúrnych návykov s cudzími a sú teda cestou k uvedomovaniu si ich existencie. Existencie toho, o čom často nemáme ani podozrenie, že je vôbec v našich životoch prítomné.

Bitovove *«Уроки Армении»* sú vytvorené práve na takomto princípe. Bitov vstupuje do Arménska ako neobyčajne citlivý a vnímavý pozorovateľ (je to autobiografické dielo, zachytávajúce osem dní služobnej cesty v Arménsku, ktoré autor strávil v spoločnosti svojho priateľa, arménskeho prozaika Granta Matevosiana) a čo viac, ako človek vedomý si svojej úlohy cudzinca. Preto nie je vôbec prekvapujúce, že keď sa v 2008 roku objavilo nové vydanie prózy *«Уроки Армении»*⁴ vyšli v knihe s názvom *«Кавказский пленник»* (*Kaukazský zajatec*).⁵ „- Возможно, это очень амбициозно называть книгу "Кавказский пленник" вслед за Пушкиным, Лермонтовым и Толстым, но я сознательно на это пошел, - откровенничает Битов. - У них все военные повести и поэмы, а у меня мирная книга“.⁶ Bitov si totiž veľmi dobre uvedomuje bariéru, ktorá stojí medzi ním a pre neho cudzou kultúrou. Tou bariérou je predovšetkým jazyk: „Один язык у человека – два не покажешь“.⁷ Kým u A. S. Puškina, M. J. Lermontova a L. N. Tolstého je *Kaukazský zajatec* obrazom reálneho, fyzického väzenia, u Bitova znamená zajatie nemožnosť (alebo prinajmenšom ohrozenosť možnosti) vstúpiť do priestoru komunikácie cudzej kultúry. Je zajatcom vlastnej kultúry, ktorej nositeľom je zase len jazyk.

⁴ Prvýkrát bol kompletný text *«Уроков Армении»* vydaný v 1990 roku. Odvtedy boli *«Уроки Армении»* vydané niekoľkokrát väčšinou ako súčasť výberu y diela Bitova. (pozn. autora)

⁵ Okrem *«Уроков Армении»* do nej Bitov zahrnul aj tematicky, žánrovo a štylisticky blízke dielo *«Грузинский альбом»*. (pozn. autora)

⁶ ЛЕБЕДЕВА, Н.: *Друг Кавказа. Андрей Битов представил новую книгу «Кавказский пленник»* In "Российская газета" - Федеральный выпуск №4601 от 29 февраля 2008 г. Dostupné na internete <http://www.rg.ru/2008/02/29/bitov.html>

⁷ БИТОВ, А.: *Книга путешествий по империи* Dostupné na internete <http://readr.ru/andrey-bitov-kniga-puteshestviy-po-imperii.html?page=115&submit=%D0%BE%D0%BA>

Kto to však je Andrej Bitov? Zatiaľ čo v Rusku patrí medzi všeobecne uznávaných a rešpektovaných autorov⁸, na Slovensku sme sa s jeho dielom doteraz mali možnosť stretnúť len okrajovo.⁹ Cieľom tohto textu, pravda, nie je priblížiť celú tvorbu a činnosť Andreja Bitova. Hoci každé jeho dielo sa v Rusku stretáva so záujmom a očakávaním čitateľov a literárnych kritikov, treba spomenúť aspoň romány «Пушкинский дом»¹⁰ a «Оглашенные»¹¹, ktoré prinášajú do ruskej literatúry nové obsahové a formálne elementy. Prvý z románov býva radený, spolu s novelou Venedikta Jerofejeva *Moskva-Petuški* a románom Sašu Sokolova *Dom pre hlupákov*, k prvým postmoderným dielam v ruskej literatúre (podľa M. Epštejna je to tzv. protopostmoderna). Druhý, «Оглашенные», otvára v ruskej literatúre novú kapitolu, takzvaný ekologický román. Tak pre spomenuté diela, ako aj pre ostatnú tvorbu Bitova je typický silný morálny aspekt, prelínanie žánrov a štýlov (častým v Bitovových dielach je vedecký štýl, s ktorým sa v dielach iných ruských postmodernistov prakticky nestretávame). Ďalším významným prvkom, figurujúcim v tvorbe Bitova je účasť autora v rozprávaní. Bitov vystupuje alebo ako priamy účastník deja, alebo sa jedna z vystupujúcich postáv stáva akýmsi alter ego autora. Inak tomu nie je ani v prípade «Уроков Армениии».

Ako napovedá samotný názov diela, cesta Bitova po Arménsku je vystavaná z akýchsi hodín Arménska, teda stretnutí s touto krajinou a jej kultúrnymi kódmi. Bitov samozrejme nebol prvým ruským autorom, v ktorého diele sa stretávame s kultúrou, literatúrou, či históriou tejto malej kaukazskej krajiny. Téma Arménska sa objavuje v ruskej literatúre počnúc Puškinom a jeho dielom «Путешествие в Арзрум», cez

⁸ Член СП СССР (1965). Председатель комиссии по лит. наследию А.Платонова (с 1988). Вице-президент (с 1989), президент (с 1991) Русского ПЕН-центра, вице-президент ассоциации «Мир культуры», председатель правления Набоковского фонда (с 1992). Член Совета Общества Ф.М.Достоевского в СССР (с 1990), редколлегий журналов и альманахов "НМ" (с 1996 обществ. совета), "Соло", "ВЛ" (с 1989), "Круг чтения", общественного совета "ЛГ" (1990-97), ред.-издат. совета альманаха "Петрополь", попечительского совета журнала "Другие берега", жюри премии "Триумф" (с 1992), комиссии по Гос. премиям при Президенте РФ (с 1997). Награжден орденами "Знак Почета" (1987), "За заслуги в искусстве и литературе" (Франция, 1993), медалью Мовсеса Хоренаци (Армения, 1999). Премии им. Андрея Белого, за лучшую иностранную книгу (Франция), Пушкинская премия фонда А.Тепфера (1989), Гос. премии РФ (1996), премии журналов "ИЛ" (1994), "Огонек" (дважды, 1995), "НМ" (1996), "Звезда" (1997), премия "Северная Пальмира" (1995), Царскосельская премия (1999). Почетный гражданин Армении (1997), почетный доктор Ереванского ун-та (с 1997). Андрей Георгиевич Битов In Журнальный зал Dostupné na internete <http://magazines.russ.ru/authors/b/bitov/>

⁹ V Slovníku ruskej literatúry 10. – 20. storočia sú spomenuté len dve vydania jeho diel na Slovensku: Cintorín živých. Revue svetovej literatúry č.3, 1969 a Variácie na hru a lásku. Bratislava.1969

¹⁰ Napísaný v rokoch 1964-1971 a prvýkrát vydaný v 1987 (pozn. autora)

¹¹ Vydaný v 1995 roku. (pozn. autora)

«Поэзию Армении с древнейших времен до наших дней» а «Летопись исторических судеб армянского народа» Briusova, črtu A. Belého «Армения», cyklus básní «Армения» а cestopis «Путешествие в Армению» O. Mandel'stama, prózu V. Grossmana «Добро Вам!» až po básne o Arménsku Arsenija Tarkovského. Napriek tomu Arménsko zostávalo vo vedomí ruských čitateľov stále ukryté za maskou lživej predstavy o ňom: „Она была прикрыта мифологическим туманом, существуя в памяти имперского человека в виде некоторых символических клише, в числе которых и марка армянского коньяка, и гора Арапат“.¹² Zásluha Andreja Bitova preto, okrem iného, spočíva v odmytologizovaní Arménska, strhnutí spomínanej masky, vo vytvorení síce subjektívneho, ale o to pravdivejšieho obrazu tejto krajiny. Možno je to práve priznanie vlastnej bezmocnosti (už spomenutá jazyková а kultúrna bariéra) а s ňou ruka в руке идúca otvorenosť, alebo vstup do každodenného života Arménov, ktoré umožňujú Bitovovi nazerať на Arménsko nezaujato bez kliše, takých častých при контакте с cudzou kultúrou. Ved' on je zajatcom, síce často hluchým, ale nie slepým. Preto je jeho poznanie krajiny častejšie výsledkom pozorovania než priateľových komentárov (Grant Matevosian а ďalší, s ktorými sa Bitov počas svojej návštevy Arménska stretol). Vývozné znaky kultúry zostávajú в pozadí. Sú prítomné, ale nie dominantné pre pochopenie danej kultúry. Už prvý Bitovov kontakt с Arménskom poodhaľuje spôsob, akým autor vstupuje do nového kultúrneho priestoru а ako buduje obraz о ňom. Letisko – priestor, ktorý je často naplnený napätým očakávaním, sa tu mení на hru. Avšak jedine konfrontácia с vlastnou kultúrou dovoľuje Bitovovi nazerať на predstavenie на jerevanskom letisku Zvartnots takýmto spôsobom. „Вокзал, по моему убеждению, не место для естественного человека, но этот был не совсем похож на мои прежние вокзалы. ... Не было тут той затравленности российского пассажира, где каждый сам по себе — боится за чемодан, боится опоздать, боится быть обиженным и обойденным, — и оттого появляется в нем автобусная, вокзальная твердоватость и туповатость, и сам он становится похож

¹² ШУБИН, Р.: Эссе о Битове. «Живая проза». Dostupné на internete http://parshin.webhost.ru/Shubin_Bitov.htm

формой и твердостью на свой фанерный чемодан с царапающими и цепляющими углами, и лицо — как замок. Такой заденет плечом — синяк будет.

Тут толкотня была другая — базарная, мягкая, — где перешагивают чемоданы, как арбузы и дыни. И в ожидании нет трагедии: можно взвеситься на аэрофлотовских весах, красивых, как часы... Взвешивают детей, взвешивают бабушек, взвешиваются сами. Никто их не гонит и не кричит на них, как ни странно“.¹³ Tu sa začína (a vlastne aj končí) putovanie autora po Arménsku a práve tu prichádza prvé stretnutie s jazykom, jeho grafickou formou. Nepoznané môže často viesť k odmietnutiu, ale môže sa stať aj podnetom, motiváciou k skúmaniu, v tomto prípade, dekodovaniu textu. „ЕРЕВАН. ԲԴԲՉԱՆ. Ага, значит, вот эта итука – Е, вот эта Р, а эта опять Е...“¹⁴ Grafický systém jazyka, skupina znakov, ktoré sa učíme ako malé deti, aby sme ich neskôr v bežnom živote prestali registrovať ako znaky, ale len ako súčasť slov, významov. Ničím nie sme nútení uvažovať nad formou jednotlivých grafém. Sú v našich životoch prítomné a vďaka nim sa dorozumievame. Pre Bitova je stretnutie s arménskou abecedou opäť podnetom k úvahám o svojom vlastnom jazyku o forme jednotlivých znakov, o vývoji grafickej podoby jazyka o jeho väzbách s kultúrou a tradíciami. „Да простит мне Россия, я готов согласиться: наш алфавит проигрывает... У «великого, могучего, правдивого и свободного» (Тургенев) не будет от такого заявления.

Собственно, раньше я о достоинствах нашего алфавита почему-то не задумывался. Разве что мне казалось неверным набирать классиков по новой орфографии — они-то ведь не по ней писали. Мне не хватает фиты в имени Федор, например, и-десятеричного в слове «идиот» и кое-где твердых знаков, в конце некоторых слов.“¹⁵ Pozornosť, ktorú venuje Bitov histórii azbuky, nie je náhodná. Priamo vyplýva z faktu (a možno legendy) o vzniku arménskeho písma. To sa od svojho vytvorenia Mesropom Maštocom v 404-405 roku prakticky nezmenilo.

¹³ БИТОВ, А.: Книга путешествий по империи Dostupné na internete <http://readr.ru/andrey-bitov-kniga-puteshestviy-po-imperii.html?page=115&submit=%D0%BE%D0%BA>

¹⁴ БИТОВ, А.: Книга путешествий по империи Dostupné na internete <http://readr.ru/andrey-bitov-kniga-puteshestviy-po-imperii.html?page=115&submit=%D0%BE%D0%BA>

¹⁵ БИТОВ, А.: Книга путешествий по империи Dostupné na internete <http://readr.ru/andrey-bitov-kniga-puteshestviy-po-imperii.html?page=115&submit=%D0%BE%D0%BA>

Písmo je u Arménov skutočným pilierom kultúry, a preto je nedotknuteľné. „Пресловутый анекдот об учителе гимназии, покончившем с собой из-за отмены ятей, в Армении не пользовался бы успехом. Он бы не был смешон. Такой человек в Армении мог бы быть национальным героем“.¹⁶

Tu jednoducho reforma jazyka nemá miesto. Je nielenže nepotrebná, je nemysliteľná. Zásah do písma by znamenal zásah do histórie, zničenie kľúčového elementu kultúrnej a národnej svojbytnosti. Písmo a jazyk, to je národná hrdosť, ktorú sa nikto nehanbí ukázať, tak ako nikto neskrýva lásku k vlastnej histórii: „И не было дома, где бы я не видел одну толстую синюю книгу с тремя красивыми уверенными буквами на обложке — ЛЕО. Я видел ее в тех домах, где, в общем, книг не держат, — тот или другой из трех синих томов ЛЕО.

Лео — историк, написавший трехтомную историю Армении.

Как мне объясняли специалисты, Лео — замечательный историк. И очень популярный. Как ваш Карамзин или Соловьев.

Я спрашиваю русских:

— Вы читали Карамзина?

— Ну, а вот недавно переиздали Соловьева, читали? Вряд ли я найду том Соловьева у шофера или прораба строительных работ. У писателей-то в лучшем случае у одного из десяти.

Я, например, не читал“.¹⁷

V ruskom kultúrnom priestore, o to viac v slovenskom, je asi nepredstaviteľné, aby sa bežný rozhovor obrátil k problémom histórie. My svoju históriu nielenže málo poznáme, ale akoby sme sa ešte ani nestihli dohodnúť na tom, akou vlastne bola.¹⁸ Ako si môže vážiť históriu národa cudzinec, ak my sami sme schopní ju zneuctiť? O to trpkéjšie vo vzťahu k našej vlastnej histórii vyznievajú slová Bitovovho textu, v ktorom zachytáva kontakt Granta Matevosiana s atlasom histórie Arménska:

„Вошел мой друг, увидел.

— А, — сказал он, — атлас...

¹⁶ БИТОВ, А.: Книга путешествий по империи Dostupné na internete <http://readr.ru/andrey-bitov-kniga-puteshestviy-po-imperii.html?page=115&submit=%D0%BE%D0%BA>

¹⁷ БИТОВ, А.: Книга путешествий по империи Dostupné na internete <http://readr.ru/andrey-bitov-kniga-puteshestviy-po-imperii.html?page=115&submit=%D0%BE%D0%BA>

¹⁸ Stačí spomenúť doteraz nedoriešenú otázku okolo sochy Svätopluka od Jána Kulicha na Bratislavskom hrade.

*Сел на диван, положил на колени, раскрыл... И пропал. Буквально углубился. Он уходил в свою историю по колени, по пояс, по грудь с каждым поворотом-ударом страницы“.*¹⁹

Pravda, nie všetko v «Уроках Армении» je vo vzťahu k ruskej, či slovenskej kultúre také smutné. Bitovov zmysel pre humor, alebo častejšie pre sebaíroniu je cítiť skoro v celom texte. Ponímanie vlastnej, teda ruskej geografie na pozadí arménskej je toho jasným príkladom. „В России что-нибудь да заслонит взор. Елка, забор, столб — во что-нибудь да упрется взгляд. Даже в какой-то мере справедливым или защитным кажется: тяжело сознавать такое немыслимое пространство, если иметь к тому же бескрайние просторы.

*Я ехал однажды по Западно-Сибирской низменности. Проснулся, взглянул в окно — редколесье, болото, плоскость. Корова стоит по колено в болоте и жует, плоско двигая челюстью. Заснул, проснулся — редколесье, болото, корова жует по колено. Проснулся, на вторые сутки — болото, корова. И это было уже не простор — кошмар“.*²⁰ Nekonečnosť, neustále opakovanie skoro rovnakého vizuálneho priestoru. Akoby neexistovalo nič, čo by mohlo narušiť únavný stereotyp. Áno, taká obrovská krajina, akou je Rusko, sa jednoducho nedá zobrazit' niekoľkými slovami. Všetko je príliš veľké, všetko priveľmi vzdialené, takže v porovnaní s ním sa krajina ako Arménsko zdá byť mizivá, krehká.

Odlišné ponímanie priestoru prirodzene vedie ku kultúrnym konfliktom, alebo k nesprávnemu chápaniu cudzích kultúrnych kódov. Zafixované, stereotypné formy správania sa nevyhnutne musia odraziť v neschopnosti reagovať na vonkajšie podnety. Sám Bitov priznáva akúsi otupenosť, prázdnotu prvých dní v Arménsku. Problém pritom nespočíva v samotných podnetoch, ale práve v stereotypoch správania, a teda v naučenom prijímaní týchto podnetov. „...принцип нашего национального существования отличен от армянского, и национальное самосознание строится по иным законам. И главная роль в этом отличии принадлежит арифметике. Все упирается в число. Нас много. Нам некому и незачем доказывать, что мы

¹⁹ БИТОВ, А.: Книга путешествий по империи Dostupné na internete <http://readr.ru/andrey-bitov-kniga-puteshestviy-po-imperii.html?page=115&submit=%D0%BE%D0%BA>

²⁰ БИТОВ, А.: Книга путешествий по империи Dostupné na internete <http://readr.ru/andrey-bitov-kniga-puteshestviy-po-imperii.html?page=115&submit=%D0%BE%D0%BA>

*есть. Все, кроме нас, это знают. Что тут делать?..*²¹ Prebudenie u Bitova nastáva až pri Gegharde²². Štyridsať kilometrov dlhá cesta, na ruské pomery smiešna vzdialenosť a samotný Geghard, sa pre Bitova stávajú skutočným objavením Arménska. Všetko dovtedy uvidené, vypočuté sa začína skladať do takmer jasného a čitateľného obrazu. Vnímanie času a priestoru muselo prejsť prekódovaním, avšak výsledný text (obraz) zostáva navždy plný trhlín, cez ktoré presvitá ruská, teda vlastná kultúra.

Ako už bolo vyššie spomenuté, Andrej Bitov neprichádza do Arménska ako bežný turista, ale ako hosť svojho priateľa Granta Matevosiana. Kontakt s každodenným životom Arménov mu dovoľuje poznať aj tú stránku krajiny, ktorá zostáva pred väčšinou návštevníkov skrytá. Odhaľujú sa pred ním celá štruktúra rodinných vzťahov, spôsobov výchovy, spoločenských tabu, ktoré sa predstaviteľom ruskej a toľko západnej kultúry môžu zdať už dávno prekonanými.

„— Разве вам не хотелось бы, чтобы вы уехали на три года и наверняка знали, что жена не изменит?

— Ну, видите ли... — промямлил я.

*Долго не шел у меня из головы этот разговор, не порождая в то же время каких-либо отчетливых мыслей. И лишь сейчас, и то неотчетливо, думаю о том, что мне хотелось бы не столько даже гарантированной верности моей жены, сколько собственной потребности в этой вот непреложности понятий: жена семья — верность...*²³ Pravoslávne Rusko a katolícke Slovensko. Nie, cirkev nie je tou zárukou večného spojenia muža a ženy v manželskom zväzku. Ňou môže byť iba skutočná hlboká viera a úcta k dávnyim tradíciám. Tá sa v Arménsku prejavuje aj vo vzťahu k starším. Je pravda, že úcta k starším je proklamovaná aj v ruskom, či slovenskom kultúrnom priestore, ale tu treba priznať, že už dávno neprekračuje hranice proklamácie a v reálnom živote sa vytráca (ak sa už nadobro nevytratila). O to pôsobivejšie pôsobí návšteva starca²⁴, na ktorú Bitova pripravovali niekoľko dní. On je

²¹ БИТОВ, А.: *Книга путешествий по империи* Dostupné na internete <http://readr.ru/andrey-bitov-kniga-puteshestviy-po-imperii.html?page=115&submit=%D0%BE%D0%BA>

²² Kláštor založený v 4. storočí, ktorý sa nachádza približne 40 km severovýchodne od Jerevanu. (pozn. autora)

²³ БИТОВ, А.: *Книга путешествий по империи* Dostupné na internete <http://readr.ru/andrey-bitov-kniga-puteshestviy-po-imperii.html?page=115&submit=%D0%BE%D0%BA>

²⁴ Bitov ho síce v texte nenazýva, ale z opisu jeho diel je zjavné, že ide o Martirosa Sariana (1880 – 1972), významného arménskeho (sovietskeho) maliara. (pozn. autora)

totiž nositeľom tradícií a životnej múdrosti. Ved' ako hovorí Grant Matevosian: „*Ах, чтобы с нами было, если бы его не было? Нельзя представить. Словно и нас бы не было*“.²⁵ S takou priazňou a láskou, s akou sa v Arménsku správajú k starším, sa správajú aj k deťom. Avšak aj tu existuje rozdiel medzi nám známym ponímaním vzťahu rodiča a dieťaťa a tým, s ktorým sa Bitov stretáva v Arménsku. „*Воспитание детей имеет, как мне показалось, одно общее отличие от того, что я привык наблюдать у себя дома. Отличие, по-видимому, принципиальное: наше влияние и власть над детьми расположены с возрастом по убывающей, у них — по возрастающей*“.²⁶ Je to jeden z mnohých momentov, ktorý núti Bitova k zamysleniu. Sloboda a hravosť, s akou sa stretol v rodine svojho priateľa, sa týkala len toho najmladšieho. Jemu je dovolené všetko a o jeho spokojnosť sa starajú všetci. Detstvo znamená bezstarostnosť a takmer úplnú beztrastnosť. Tu neexistujú príkazy a povinnosti, ktoré sa objavujú neskôr, pritom ako dieťa dospieva. Kým pre Bitova vlastnú kultúru je typické postupné oslobodzovanie sa od rodinných väzieb (predovšetkým vzdáľovanie sa závislosti a povinností vo vzťahu k rodičom), v Arménsku je to presne naopak. Dospievajúci člen rodiny nesie čoraz viac zodpovednosti. On preberie rodinné tradície, od neho závisí, či zostane zachovaná väzba s minulosťou. Kultúra národa je živá, iba ak v nej existuje kontinuita. Tá je citeľná aj v tak napohľad banálnej veci ako strava, jedlo. Nič neprichádza zadarmo, nič nie je dané bez námahy. Niet najmenších pochyb o tom, že v Rusku sa doteraz zachovalo dostatočne veľké množstvo kultúrnych stereotypov, spojených s kultúrou stravovania. Niet však pochyb ani o tom, že tieto kultúrne stereotypy sú postupne nemilosrdne vytláčané kultúrou masového spotrebiteľa. Bitov ako príklad uvádza krátky príbeh z jerevanského trhu. Dve malé slivky sa zo starostlivo postavenej pyramídy sklzáli na zem. Pád akoby netrval niekoľko sekúnd, ale večnosť. Bitov tento pohyb registruje vďaka dvom ženám – predavačkám, ktorých rozhovor je odrazu prerušený. Oči žien pozorujú už nezastaviteľný pád:

²⁵ БИТОВ, А.: *Книга путешествий по империи* Dostupné na internete <http://readr.ru/andrey-bitov-kniga-puteshestviy-po-imperii.html?page=115&submit=%D0%BE%D0%BA>

²⁶ БИТОВ, А.: *Книга путешествий по империи* Dostupné na internete <http://readr.ru/andrey-bitov-kniga-puteshestviy-po-imperii.html?page=115&submit=%D0%BE%D0%BA>

„Две маленькие сливы дешевого сорта. ... Просто жалко, что они пропали, что их раздавят, что их никто не съест.

...

Цена земли и цена труда в каждой его капле.

В этом тоже культура.

*Культура даром не дается. Если коренные ленинградцы до сих пор неспособны выбросить зачерствевшую корку на помойку, то это означает вовсе не близость к земле и уважение к труду землепашца — этого, быть может, уже нет в их крови, — но если вычесть сегодняшнюю сытость из этой вот не выброшенной, а непременно пристроенной куда-то корки, то в разности получится блокада. И этот глубокий и далекий голод дает людям, давно забывшим землю, элемент крестьянской культуры. И не только это уважение к хлебу есть культура, но и к такой культуре необходимо относиться с уважением, как к хлебу“.*²⁷

Pre Bitova, narodeného v Sankt-Peterburgu, sa vynára obraz nie nepodobný tomu arménskemu. Avšak, príčinu vidí kdesi inde – v rokoch blokády. Táto tragická skúsenosť ale nie je tradíciou. Nastupujúce generácie ju jednoducho nemajú a z predstavy o vojne v ich vedomí možno onedlho zostane len obraz víťazstva, ktorý v žiadnom prípade nie je zárukou pokračovania toho vzťahu, vlastného účastníkom blokády. Nech je to akokoľvek smutné, zrejme si budeme musieť priznať, že mnohé strácame len vďaka nášmu ľahostajnému vzťahu k vlastnej histórii, kultúre a čiarka samozrejme, jazyku.

V «Уроках Армении» je, prirodzene, oveľa viac obrazov, vyvolávajúcich asociácie s ruskou kultúrou. V celom texte cítiť kultúrnu bázu autora, z ktorej vychádza, a ktorá mu diktuje spôsob interpretácie vnímaného. *„Я очень мало знаю Армению, и ни на что не претендую. ... Я не мог создать сколько-нибудь объективную и точную картину, кроме картины собственного чувства. Я бы назвал свой очерк «Армянские иллюзии», если бы уже не назвал и не построил его иначе. Я написал*

²⁷ БИТОВ, А.: *Книга путешествий по империи* Dostupné na internete <http://readr.ru/andrey-bitov-kniga-puteshestviy-po-imperii.html?page=115&submit=%D0%BE%D0%BA>

любовно и идеально чужую мне страну, но люблю-то я не Армению, а Россию, «ее не победит рассудок мой».

Komparácia ruskej kultúry s kultúrou arménskou, ale nie je prekážkou komparácie textu s inou kultúrou, povedzme, slovenskou. Aj preto sú *«Уроки Армении»* dielom, ktoré učí úcte nielen k cudzej kultúre, ale aj k vlastnej kultúre. Je prirodzeným podnetom k prehodnocovaniu vzťahu k svojmu kultúrnemu priestoru, k hodnotám, ktoré v ňom dominujú, je impulzom k hľadaniu a nachádzaniu strateného, nedoceneného a zabudnutého.

Резюме

Статья *«Уроки Армении» как путь к познанию собственной культуры*, посвящена одному из важнейших произведений современной русской литературы *«Урокам Армении»* Андрея Битова. Внимание в работе обращается, как это ни странно, не к доминирующему образу открываемой автором и читателем его произведения страны, а к собственному культурному пространству. В статье выдвигаются именно те моменты текста, в которых писатель сопоставляет культурные коды чужой ему страны со своими (русскими) культурными кодами. Акцентируется мысль, что именно столкновение с другой культурой позволяет обнаруживать типичные для его собственной культуры знаки, рассматривать ее систему ценностей, а также искать и находить ее исторические корни.

Zoznam bibliografických odkazov

1. *Андрей Георгиевич Битов* In Журнальный зал Dostupné na internete <http://magazines.russ.ru/authors/b/bitov/>
2. БИТОВ, А. *Книга путешествий по империи*. Dostupné na internete <http://readr.ru/andrey-bitov-kniga-puteshestviy-po-imperii.html?page=115&submit=%D0%BE%D0%BA>

3. БРЮСОВ, В. 1940, *Летопись исторических судеб армянского народа*. Ереван, издательство АРМФАН-а, 1940, Dostupné na internete <http://www.armenianhouse.org/bryusov/armenia/bibliography.html>
4. ЛЕБЕДЕВА, Н. *Друг Кавказа. Андрей Битов представил новую книгу «Кавказский пленник»* In "Российская газета" - Федеральный выпуск №4601 от 29 февраля 2008 г. Dostupné na internete <http://www.rg.ru/2008/02/29/bitov.html>
5. ЛЕЙДЕРМАН Н. Л., ЛИПОВЕЦКИЙ М. Н. 2003, *Современная русская литература в двух томах Том 2*. Москва: ACADEMIA, 2003. с. 688. ISBN 5-7695-1454-X
6. ЛЕРМОНТОВ, М. Ю. *Кавказский пленник* Dostupné na internete <http://lib.ru/LITRA/LERMONTOW/plennik.txt>
7. КУБАТЬЯН, Г. *Собиратели пространства*. Dostupné na internete <http://www.armenianhouse.org/kubatyan/nonfiction-ru/collector.html>
8. ПУШКИН, А. С. *Кавказский пленник* Dostupné na internete <http://ilibrary.ru/text/441/p.1/index.html>
9. СКОРОПАНОВА, И. С. 2001, *Русская постмодернистская литература*. Москва: Флинта-Наука, 2001. с. 608. ISBN 5-89349-180-7
10. ТОЛСТОЙ, Л. Н. *Кавказский пленник* Dostupné na internete http://www.100tomov.ru/russ_proza/Tolstoy_Lev_Nikolaevich/Kavkazskiy_plennik.gz/1/
11. ШУБИН, Р. *Эссе о Битове. «Живая проза»*. Dostupné na internete http://parshin.webhost.ru/Shubin_Bitov.htm
12. ЭПШТЕЙН, М. 2005, *Постмодерн в русской литературе. Учебное пособие для вузов*. Москва: Высшая школа, 2005. с. 495. ISBN 5-06-005219-2
13. Kolektív autorov. 2007, *Slovník ruskej literatúry 11. – 20. storočia*. Bratislava: VEDA, 2007. s. 584. ISBN 978 - 80 - 224 - 0967 - 4

PREKLADATEĽSTVO

Kľúčové slová: preklad, negatívny posun, tematický posun, slovná hra, nepochopenie, doslovný preklad

Woody Allen – *Moje ospravedlnenie* – kritika prekladu

PhDr. Martin Kubuš

Katedra anglistiky a amerikanistiky s oddelením prekladateľstva a tlmočníctva

Predmetom tohto príspevku, ktorého autor sa už dlhšiu dobu venuje W. Allenovi, je kritika prekladu Allenovej parodickej minihry *My apology*, ktorá vyšla knižne v zbierke *Side effects* v roku 1980. O štyri roky neskôr sa v Revue svetovej literatúry objavilo niekoľko kratších diel W. Allena (vrátane spomínanej minihry) v preklade Jarmily Samcovej, ktorá dnes pôsobí ako šéfredaktorka tohto prestížneho literárneho časopisu.

Autor príspevku sa k analyzovanému textu dostal pri prekladaní spomínanej zbierky do slovenčiny na základe objednávky vydavateľstva Tatran.

Woody Allen je na Slovensku známy predovšetkým ako filmár, no, ako sme si už povedali v niekoľkých minulých príspevkoch, jeho literárne diela u nás (s výnimkou spomínaného čísla RSL a dvoch hier, *Sam, zahraj to ešte raz* a *Smrť*¹) vôbec nevyšli. Allen sa vo svojich poviedkach, hrách a fejtónoch, podobne ako vo filmoch, venuje vážnym životným témam, ako sú láska, sex, smrť, zmysel života, náboženstvo, umenie, pričom sa na ne spravidla pozerá s nadhľadom a svojim špecifickým humorom. Preto by sme chceli hneď na úvod zdôrazniť, že cieľom predmetného textu je čitateľa pobaviť, čo sa však prvému slovenskému prekladu, žiaľ, nie celkom darí, a to v dôsledku nedostatkov, na ktoré poukážeme. Pri podrobnej analýze textu originálu a prekladu narazíme na viaceré negatívne posuny, ako aj individuálne posuny, s ktorými si dovoľíme nesúhlasiť. Cieľom príspevku je teda poukázať na chyby, ku ktorým pri prvom preklade v roku 1984 došlo, a pre druhé *potenciálne* vydanie sa pousilujeme tieto chyby napraviť.²

¹ Originálne názvy: *Play it again, Sam* (hra, ktorá bola neskôr aj sfilmovaná) a *Death*. Hry vyšli v jednom zväzku vo vydavateľstve Lita, v preklade Mirky Čibenkovej, a to v roku 1989.

² V čase písania práce vydavateľstvo Tatran čaká na udelenie autorských práv, preto zatiaľ nemožno hovoriť o vydaní druhého prekladu ako o realite.

Prvý zásadný problém predstavuje preklad samotného názvu. Po prečítaní hry dochádzame k záveru, že jej témou nie je nijaké ospravedlnenie, ale skôr obhajoba, obrana. Autor Allen v úvode uvádza: „Zo všetkých slávnych ľudí, ktorí kedy žili, by som najviac chcel byť práve Sokratom.“³ Celá hra predstavuje sen – autor sa ocitá v koži Sokrata, ktorého majú už čoskoro popraviť za jeho názory, a v jeho cele ho navštívia jeho priatelia, istí Agathon a Simmias, kým samotný Sokrates (resp. Allen) sa bráni a obhajuje. Prekladové riešenie názvu *Moje ospravedlnenie* preto nie je namieste – ide o preklad doslovný a danom kontexte nijako nesúvisiaci s témou diela. Tento problém je spôsobený nesprávnym prekladom anglického slova *apology*. Slovo *apology* možno vnímať minimálne dvojako a Woody Allen, odvolávajúc sa na Platóna, ktorý bol Sokratovým žiakom (pričom Sokrates „sám nič nenapísal, poznáme jeho učenie najmä z raných Platonových dialógov“⁴) a napísal dielo v angličtine známe ako *Apology*, či *The Apology of Socrates*⁵, mal na mysli starší význam tohto slova, ktorý slovník definuje ako slovo formálne – „vyhlásenie, v ktorom niekto obhajuje alebo vysvetľuje svoje postoje“.⁶ Ide teda o obranu, prípadne o obhajobu. Pri preklade existujúcich diel by sa prekladateľ mal spoliehať na variant, ktorý je v cieľovej kultúre už známy, zaužívaný. Anglický translatológ Peter Newmark označuje tento postup pojmom „recognised translation“ (Newmark, 1988, s. 89). Aj keď sa W. Allen na dané dielo odvoláva nepriamo (do polohy Sokrata dosadzuje seba), žiaducim postupom bude vychádzať z osvedčeného prekladu Platónovho diela, ktoré je v našom kultúrnom kontexte známe ako *Obrana Sokratova*.⁷ Doslovný preklad by znel *Moja obrana*, no ak do názvu vložíme meno autora Allena a uvedieme ho v postpozícii, odvoláme na spomínané Platónovo dielo a názov vyznie komicky, čo bude nanajvýš vhodné, keďže primárnou funkciou textu, ako sme už povedali, je pobaviť čitateľa (apropo, variant

³ „Of all the famous men who ever lived, the one I would most like to have been was Socrates, IN: Allen, W., *Complete Prose*, s. 335. Citovaný preklad M. K. Zatiaľ nevyšlo.

⁴ Poznámky k Platonovým „*Dialógom I.*“ s. 919., pozri zoznam bibliografiu, heslo Platon. *Pravidlá slovenského pravopisu* uvádzajú „Platón“, zobrať dielo z roku 1990 „Platón“ – preto nachádzame v príspevku obidve formy.

⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Apology_%28Plato%29.

⁶ *apology* – *formal* a statement in which you defend or explain something such as an idea, IN: MACMILLAN English Dictionary.

⁷ http://sk.wikipedia.org/wiki/Obrana_Sokratova. // ako aj publikácia od Platóna, ktoré vyšlo v roku 1970 pod názvom *Sokratova obrana*, a neskôr v súbornom diele dialógov edície Zlatý fond svetovej literatúry ako *Obrana Sokratova*, 1990 – čiže prekladateľka mohla v roku 1984 poznať toto dielo pod názvom *Sokratova obrana*.

Obrana Allenova figuruje napr. aj v českom preklade, v ktorom vyšli všetky štyri doteraz vydané zbierky Woodyho Allena).

Druhý problém predstavuje výrazové zoslabenie, ktoré nájdeme v preloženom texte na strane 48. „Do vyhnanstva prestali posielat'. Je to zdĺhavé.“ V origináli nájdeme: „They stopped exiling last year. Too much red tape.“ (Allen, s. 340)

Nazdávame sa, že slovenský preklad z *Revue svetovej literatúry* vyznieva príliš formálne a zotiera kontrast medzi antickou kultúrou a dnešnou spoločnosťou, pre ktorú je príznačná byrokracia reprezentovaná napr. aj výrazom „red tape“. Tvrdíme, že komický efekt danej výpovede je tým oveľa slabší – dokonca je otázne, či je daná replika vôbec vtipná. Preto navrhujeme namiesto spojenia „je to zdĺhavé“ uviesť spojenie „samé papierovačky“.⁸ Nami navrhnuté riešenie je hovorové, čím funkčne reprodukuje výraz „red tape“. Neformálne vyjadrovanie vo „vznešenom“ kontexte hry je zámerom autora, čo sa nám potvrdí aj neskôr na jednom z ďalších príkladov.

Problematickým bola aj Agathonova replika z tej istej strany, 48: „Stretol som sa s Isoscelom. Mal skvelú myšlienku o novom trojuholníku.“ V origináli sa dočítame: „Oh, I ran into Isosceles. He has a great idea for a new triangle.“ (Allen, s. 340)

Allen vytvoril vtipnú slovnú hru založenú na pojme z geometrie „isosceles triangle“, ktorý sa v slovenčine prekladá ako „rovnoramenný trojuholník“. Slovo „isosceles“ pochádza, samozrejme, z gréčtiny – ide o zloženinu – „iso“ (rovnaký) a „skelos“ (noha).⁹ Pri doslovnom preklade sa nám slovná hra stráca, čo môžeme považovať za negatívny posun. Ak napíšeme anglické slovo „isosceles“ s veľkým začiatočným písmenom, vyznie ako možné grécke meno, a práve v tomto spočíva Allenov vtip – hovorí o akomsi „Isoscelovom trojuholníku“. V staršom preklade sa nám komický efekt stráca, preto je nutné použiť substitúciu, tematický posun, ktorým sa však dopracujeme k verzii, spĺňajúcej rovnakú funkciu. Ako zvyčajne, aj v tomto prípade by sme určite našli viacej riešení, no jedno z nich je napríklad dosadenie už spomínaného Platóna, napríklad takto: „Vidíš, stretol som Platóna. Vraj definoval nový typ medziľudského vzťahu.“ Naše riešenie je založené na pojme „platonický vzťah“, nijaký trojuholník v ňom nespomíname, no funkcia zostáva zachovaná.

⁸ Pozri preklad celého textu v prílohe.

⁹ The name derives from the Greek *iso* (same) and *skelos* (leg). // <http://mathworld.wolfram.com/IsoscelesTriangle.html>.

Navyše, naše riešenie je celkom reálne, keďže Platón v tom období naozaj žil a pohyboval sa v tých istých kruhoch – ako sme už spomínali, bol Sokratovým žiakom.

Na strane 48 sa vyskytol ešte jeden negatívny posun, a to v replike Allena: „Je to lepšie, ako oberať olivy, ale nedá sa to odnieť.“ V origináli nachádzame: „It beats picking olives, but let’s not get carried away.“ (Allen, s. 341)

Ide o nepochopenie hovorovej frázy „get carried away“, ktorú slovník definuje ako: „byť niečím natoľko nadšený alebo do niečoho zainteresovaný, že človek nedokáže ovládať svoje pocity či správanie“.¹⁰ Prekladateľka ju vnímala doslovne, čím spôsobila ďalší negatívny posun, ktorý text ochudobňuje o ďalšiu vtipnú a nanajvýš hovorovú zložku, kontrastujúcu s dôstojnosťou momentu prehovoru. Navrhujeme riešenie: „Vždy lepšie než zbierať olivy, no všetko s mierou,“ prípadne by sme mohli ostať pri osvedčenom variante „... nenechajme sa unieť“.

Podobný negatívny posun sme skonštatovali aj na strane 49 v Allenovej replike: „Nemohli by si ich nateraz jednoducho kúpiť?“ V origináli stojí: „Can’t you just buy it for now?“ (Allen, s. 343)

Opäť máme do činenia s nepochopením rýdzo hovorovej frázy, ktorá, ako sme už spomínali, v origináli vyznieva komicky – žiaci, adepti filozofie, navštívia svojho učiteľa v jeho cele, oslovujú ho veľmi vznešene, vysokým štýlom (pozri text originálu i prekladu), a zatiaľ čo učiteľ spočiatku odpovedá rovnako vzletne, strach zo smrti ho privádza do zúfalstva. Učiteľ podlieha panike a rázne sa uchýľuje s pragmatickému takmer pouličnému vyjadrovaniu. Autorský zámer bol však na viacerých miestach porušený. Navrhujeme nasledujúci variant: „To teraz nerieš!“ Naše riešenie zapadá do kontextu, stylisticky je ekvivalentné – hovorové a, čo je azda najdôležitejšie, nemení význam.

V závere textu, v rámci scénických poznámok, nachádzame nedostatok, ktorý môžeme považovať za neveľmi šťastný individuálny posun – taktiež spôsobený doslovným prekladom: „V tom sa zvyčajne zobudím zaliaty potom a upokoja ma iba

¹⁰ Get carried away – to become so excited or involved in something that you lose control of your feelings or behaviour.“ IN: MACMILLAN English Dictionary.

vajíčka a údený losos.“ V origináli nájdeme: „Here I usually wake up in my sweat and only some eggs and smoked salmon calm me down.“ (Allen, s. 343)

Ak nahliadneme do kuchárskej knihy, resp. internetovej kuchárky, uvedomíme si, že autor mal nepochybne na mysli „scrambled eggs“, teda praženicu, a práve táto elipsa spôsobila pri doslovnom prístupe ďalšiu nepresnosť.

Z hore uvedených príkladov vyplýva, že akýkoľvek preklad (dokonca aj preklad krátkeho textu, ako je ten náš) si vyžaduje dôslednosť a poctivú prácu so slovníkmi, encyklopédiami, či spoľahlivými internetovými zdrojmi. Aj keď našou úlohou nie je špekulovať, prečo k zisteným chybám pri preklade došlo, musíme podotknúť, že okrem *očividného* časového stresu vznikol preklad v dobe, keď neexistoval internet a v našom kultúrnom prostredí nebola samozrejmosťou ani dostupnosť kvalitných inojazyčných slovníkov či encyklopédií. Dnešná doba kladie na preklad oveľa vyššie nároky a k podobným nedostatkom by dochádzať nemalo, resp. nemalo by k nim dochádzať v takom veľkom množstve. Našťastie, dnešné spoločenská situácia a technické výdobytky sú prekladateľskej práci naklonené. Aj pri preklade *zdanlivo* jednoduchého textu, akým je text *My apology*, je nutné oboznámiť sa s autorom. Vhodné by bolo zinterpretovať si viacero diel autora, ako i publikácií o ňom, a v prípade Woodyho Allena je žiaduce oboznámiť sa s jeho filmovou tvorbou, v ktorej vystupuje celá plejáda postáv a postavičiek. Práve tie, najmä Allenovi neurotici, sú spomínanému allenovskému Sokratovi viac než len podobné. Prekladateľ musí okrem svojich jazykových zručností pri práci zapojiť aj celkový skúsenostný komplex, ktorý si v prípade Woodyho Allena vybuduje aj pri sledovaní jeho bohatého filmového diela.

Na záver dodajme len toľko, že k podobným nedostatkom, ktoré len prispievajú k našim dohadom o časovom strese kladenom na analyzovaný preklad, došlo aj v ostatných dielach Woodyho Allena v spomínanom čísle RSL. Tie však budú predmetom budúcich príspevkov a autor sa im bude bližšie venovať aj vo svojej dizertačnej práci.

Zoznam bibliografických odkazov:

Zdroje:

1. ALLEN, W. 1997. *Complete Prose*, London : Picador, 1997. 474 s. ISBN 0-330-32821-2.
2. ALLEN, W. *Moje ospravedlnenie* (v celku *Nádej je iba holiča* – preklad J. Samcová) IN: *Revue svetovej literatúry* 4, 1984, Bratislava : Slovenský spisovateľ.

Bibliografia:

1. MACMILLAN English Dictionary. Oxford : Macmillan Publishers Limited. 2002. 1692 s. ISBN 0-333-96675-9.
2. NEWMARK, P. 1988. *A textbook of Translation*. Hemel Hempsted : Prentice Hall, 1988.
3. 292 s. ISBN 0-13-912593-0.
4. PLATON: 1990. *Dialógy I*. Bratislava : Tatran, 1990. 928 s.

Zoznam internetových odkazov:

1. http://en.wikipedia.org/wiki/Apology_%28Plato%29
2. <http://www.foodnetwork.com/recipes/rachael-ray/scrambled-eggs-with-smoked-salmon-recipe/index.html>
3. <http://mathworld.wolfram.com/IsoscelesTriangle.html>
4. http://sk.wikipedia.org/wiki/Obrana_Sokratova
5. <http://www.thefreedictionary.com/apology>

Kľúčové slová: recepcia, detektívna próza, americká literatúra, slovenská prekladová literatúra, 60. roky 20. storočia

Počiatky recepcie americkej detektívky v slovenskom literárnom priestore

PhDr. Ľubica Pliešovská, PhD.

Katedra anglistiky a amerikanistiky s oddelením prekladateľstva a tlmočníctva

Miesto detektívnych próz v umeleckej literatúre

Otázkam detektívnej prózy – domácej aj prekladovej, sa v poslednom čase na Slovensku venuje viac pozornosti. Ústav slovenskej literatúry SAV v máji 2009 zorganizoval konferenciu pod názvom *Záhadná vražda v zasadačke alebo Konferencia o problematike detektívneho žánru*, ktorá sa zaoberala podobami detektívneho žánru v literatúre aj vo filme.¹ Účastníci konferencie sa na vedeckej pôde snažili poukázať na to, že hoci sa detektívka (a dobrodružná literatúra vo všeobecnosti) tradične považuje za nízky literárny žáner, takáto kategorizácia je v mnohých prípadoch nespravodlivá. Ako sumarizuje Andrejčáková, keďže detektívny žáner má (okrem iného) hovoriť aj o ľudských vlastnostiach, o človeku, jeho sklone k zlu a k spáchaniu zločinu, o jeho schopnosti racionálne sa vžiť do situácie a odhaliť páchatel'a, vyžaduje si istú intelektuálnu vyspelosť čitateľa.²

Známy obhajca detektívneho žánru, K. Földvári, hodnotí miesto detektívky v literatúre takto: „Dobry detektívny román je pre literatúru dôležitejší ako tri priemerné zbierky básní. Pri všetkej svojej špecifickosti patrí do literatúry. Aj charakterizovaním postáv, aj atmosférou a aj tým, ako zobrazuje život.“³ Vnímanie detektívky ako nízkeho žánru sa pochopiteľne prejavilo aj v absencii prekladovej literatúry tohto žánru. Tu však treba poznamenať, že situácia bola v iná v českom ako v slovenskom recepčnom prostredí. Ako konštatuje Andrejčáková, kým v Česku existovali prekladové edície detektívok už v 20. rokoch minulého storočia, napr. známy Rodokaps, u nás plnili funkciu dobrodružnej literatúry len rôzne kalendáre.

¹ Konferencia sa konala 22. mája 2009.

² ANDREJČÁKOVÁ, Eva: Pátranie po detektívke. Dostupné na internete: <http://kultura.sme.sk/c/4892159/patranie-po-detektivke.html>

³ Tamže.

Slovenské preklady západnej detektívnej tvorby sa nevydávali takmer vôbec, dlhé roky boli západné detektívky známe len z českých či maďarských prekladov.⁴ S týmto tvrdením však možno polemizovať, ak vezmeme do úvahy, že aj keď nevychádzali preklady moderných detektívnych próz, vychádzali preklady klasikov (detektívne poviedky E. A. Poea či A. C. Doylea); existovala aj slovenská verzia „rodokapsovej“ edície, tzv. MODROM (Moderné romány).

Postavenie detektívnych próz v slovenskej literatúre

Vývin detektívneho žánru na Slovensku vo svojej štúdii *Slovenská detektívka včera a dnes* (1965) podrobne rozobral literárny kritik V. Petřík. Konštatuje tu, že história slovenskej detektívnej prózy je krátka a chudobná, a to z viacerých dôvodov. „Kde sa páše zločin na národe, nemá literatúra ambície opisovať zločin páchaný na jednotlivcovi“, hovorí.⁵ Detektívka podľa neho potrebuje istý stupeň koncentrácie kapitálu, ktorý sa dá odcudziť a pre ktorý sa vraždí. Ďalšou podmienkou pre vznik detektívky je živná pôda veľkomesta. Ani jedno ani druhé slovenský národ dlho nevlastnil. Petřík vo svojej štúdii predstavuje najvýznamnejších adeptov na kategóriu autorov detektívnych próz v slovenskej literatúre od najstaršej generácie, ktorú predstavuje G. A. Bežo a V. Horák, až po moderných autorov detektívok v 60. rokoch – t.j. E. B. Štefan, J. A. Tallo, K. Lazarová, V. Mináč. Zaujímavou skutočnosťou, na ktorú Petřík poukazuje, je prítomnosť spoločenských resp. národnostných antipatií v prózach staršej generácie autorov detektívok (Bežo a Horák písali v prvej polovici 20. storočia). Zločincom je u nich spravidla niekto, kto sa vymyká z národného kolektívu – v ich prípade ide vždy o Maďara, v románe J. Nižnánskeho *Spišské tajomstvo* (1934), ktorý má charakter klasickej detektívky, sú zas nepriateľmi Poliaci. Mladšia generácia detektívnych prozaikov zas vo svojich románoch silno uplatňovala triednu motiváciu zločinu (Tallo). Ako prvá podľa Petříka odhodila nacionálno-sociálnu schému K. Lazarová v románe *Kňažná z Lemúrie* (1964). V závere svojej štúdie Petřík pozitívne hodnotí snahu Talla, Lazarovej i Mináča mieriť alegóriami svojich detektívnych próz do epochy kultu osobnosti. Zároveň však poznamenáva, že

⁴ Tamže.

⁵ PETŘÍK, Vladimír: Slovenská detektívka včera a dnes (1965). In: *Hľadanie prítomného času*. Bratislava: Smena, 1970, s. 223.

alegória je zbraň odťažitá a oveľa skôr by mohli zmienení autori vzbudiť nespokojnosť čitateľov opismi scén vyšetrovania, v ktorých sa vyšetrovatelia správajú ako blázni a cynici.⁶

Vstup americkej detektívky do slovenského literárneho priestoru

Počiatky recepcie modernej americkej detektívnej prózy⁷ na Slovensku siahajú do druhej polovice 60. rokov 20. storočia. V tomto období sa u nás začína etablovať tzv. americká drsná škola, v dôsledku čoho nadobudol žáner detektívnej prózy v rámci prekladovej dobrodružnej literatúry špeciálne postavenie.

Popri domácich predstaviteľoch detektívneho žánru vstúpili v druhej polovici 60. rokov prvýkrát do priestoru slovenskej prekladovej literatúry aj Dashiell Hammett a Raymond Chandler – výrazné osobnosti tohto žánru v americkej literatúre, kde mal na základe vyššie spomínaných Petrikových definícií oveľa lepšie predpoklady pre rozvoj. Obaja sú v americkej literatúre spájaní s tzv. drsnou školou detektívky, ktorú Földvári definuje ako školu, ktorá „priam cieľavedome neuznáva zovretý, virtuózne gradovaný príbeh, smerujúci k jedinému cieľu: k odhaleniu tajomstva, k usvedčeniu páchateľa. Ani Chandler ani Hammet sa nenamáhajú vymýšľaním zložitých spôsobov vraždy [...]. Vraždí sa tu jednoducho, no účelne a motívy sú tiež jednoduché, ako ich prináša všedný deň.“⁸ Samotný prípad pritom často ustupuje do úzadia, v podstate ide o úsilie odhaliť spoločnosť a vrah je len niekým navyše.

Udomácnovanie sa **Dashiella Hammetta (1894 – 1961)** v našej literatúre bolo podmienené aj ideologicky – v 30. rokoch 20. storočia sa začal v Amerike angažovať ako ľavicový aktivista a v roku 1937 sa stal členom komunistickej strany v USA. V období antikomunistickej hystérie v 50. rokoch bol Hammett jedným z mnohých ľavicových intelektuálov, ktorí boli vypočúvaní *Výborom pre vyšetrovanie neamerickej činnosti* (House Committee on Un-American Activities) a po odmietnutí spolupráce s Výborom sa dostal na jeho čierny zoznam. Treba však poznamenať, že

⁶ PETRÍK, Vladimír: Slovenská detektívka včera a dnes (1965). In: *Hľadanie prítomného času*. Bratislava: Smena, 1970, s. 232.

⁷ Termínom moderná detektívna próza označujeme diela detektívneho žánru, ktoré vznikali v 20. storočí; v kontexte predkladaného príspevku teda neuvažujeme o zakladateľovi žánra krátkych detektívnych próz E.A.Poeovi, ktorého diela v prekladoch vychádzali na Slovensku už pred 60. rokmi 20. storočia.

⁸ FÖLDVÁRI, Kornel: *Drsné umenie detektívky*. In: CHANDLER, Raymond: *Rozlúčka nadlho*. Bratislava: Smena, 1967, s. 394.

členstvo v KS USA automaticky neznamenal bezvýhradné prijatie amerických spisovateľov-komunistov v krajinách východného socialistického bloku. Vo všeobecnosti sa strana oslavovala, avšak väčšina konkrétnych predstaviteľov bola „pochybná“ a v československých straníckych kruhoch sa ku nim stavali podozrievavo. V Hammettovom prípade bola nedôvera vyvolaná jeho podporou myšlienok trockizmu.

V slovenskom literárnom priestore sa Hammett uviedol románom *Chudý muž* (The Thin Man). Vydalo ho vydavateľstvo Smena v roku 1964 v preklade E. Klingera a s doslovom J. Škvoreckého. Román si získal priaznivé ohlasy a jeho autora predstavuje recenzia M. Janeka v Smene nielen ako vynikajúceho tvorca detektívnych próz, ale aj ako znalca pomerov v Amerike v medzivojnovom období. Janek vyzdvihuje Hammettov štýl, ktorý pripisuje vplyvu Hemingwaya.⁹ Po *Chudom mužovi* nasledovalo v roku 1967 vydanie Hammettovho prvého románu *Krvavá žatva* (Red Harvest), tentokrát vo vydavateľstve Tatran a v preklade E. Tvarožeka, doslov opäť napísal znalec detektívnej literatúry, J. Škvorecký.

Na sklonku roku 1968 vyšiel v Slovenských pohľadoch článok, ktorý sumarizuje celoročnú edičnú činnosť českých a slovenských vydavateľstiev z hľadiska vydávania detektívnych próz. „Ani najzarytejší, najskalnejší, najnáročnejší čitateľ detektívnej literatúry sa nemôže pošťazovať, že by na neho vydavateľstvá v predvianočnom čase boli zabudli“, konštatuje recenzent (zrejme J. Kot) hneď v úvode článku.¹⁰ Predstavuje slovenským čitateľom vydanie románov či súborov poviedok od Chandlera, Hammetta, Stouta a aj keď pri hodnotení kratších próz uverejnených v knižných výberoch (*Jedenadvacet detektivů*, *Tichá hrůza*), konštatuje, že v niektorých prípadoch ide o výber autorov, ktorí sa s najväčšou pravdepodobnosťou do histórie detektívnych próz trvalo nezapíšu, ako aj kvalitatívne slabších próz, predsa len sú knihy prvými lastovičkami s potenciálom ovplyvniť zostavovanie ďalších knižných výberov, pri ktorých môžu vydavateľstvá postupovať premyslenejšie a kompaktnejšie.

Raymond Chandler (1888 – 1959) vstúpil do priestoru slovenskej prekladovej literatúry prózou *Veľký spánok* (The Big Sleep). Kniha bola súčasťou zbierky

⁹ JANEK, Miroslav: Blažená pani a chudý muž. In: *Smena*, r. 18, 30.4.1965, č. 103, s. 4.

¹⁰ jkm: Predvianočná žatva detektívok. In: *Slovenské pohľady*, r. 84, 1968, č. 1, s. 151-153.

detektívnych próz, ktorú vydalo vydavateľstvo Smena pod názvom *Lord Wimsey, detektív Marlowe a komisár Maigret zasahujú* v preklade V. Marušiakovej a R Szaba v roku 1966. Nasledoval román *Rozlúčka nadlho* (*The Long Goodbye*); v roku 1967 ho vydalo vydavateľstvo Smena v preklade E. Klingera a s doslovom slovenského milovníka detektívnej literatúry, K. Földváriho. Okrem týchto dvoch románov vyšla v Slovenských pohľadoch v roku 1966 poviedka *Zlaté rybky* v preklade I. Lifkovej.

Postaveniu detektívnych próz v rámci žánrovej typológie sa K. Földvári venoval už pred vydaním Chandlerových próz v štúdiu v Slovenských pohľadoch s názvom *Malé dedukcie*. Odvoláva sa tu na Chandlerovu štúdiu *The Simple Act of Murder* (Jednoduchý akt vraždy, 1944), v ktorej vyslovil konštatovanie, že detektívny román sa čoraz silnejšie vyčleňuje z „vyššej“ literatúry preto, lebo detektívka sa odtrhla od reality a zmenila sa na akúsi literárnu krížovku, ktorá nemá nič spoločné so životom okolo nás.¹¹ V doslove k *Rozlúčke nadlho* hovorí, že Chandler od samého začiatku chápal detektívku ako zodpovednú umeleckú tvorbu a pripomína známu tézu, že v literatúre neexistujú „vyššie“ a „nižšie“ žánre, ale len dobrí a zlí spisovatelia.¹²

Detektívke podľa Földváriho uškodili dva fenomény – prvým sú vydania v brakových zošitoch, tzv. „smutná karikatúra“ detektívky; druhým „škodcom“ sú podľa neho polotalenty, dogmatici píšuci podľa ortodoxných pravidiel. Dodržiavaním prísnych noriem sa odklonili od reality, pričom tým „vyamputovali detektívku z tela literatúry a umelo ju udržovali pri živote v skúmavke“.¹³ Hammettovo a Chandlerovo umenie vidí Földvári práve v tom, že sa usilujú ukotviť detektívku vo vyššej literatúre a vrátiť jej proporcie reálneho života.

Aj J. Kamenistý vo svojej recenzii *Rozlúčky nadlho* vyzdvihuje Chandlerove ambície urobiť z detektívky serióznou literatúru. „Pre Chandlera nie je detektívka púhou rovnicou o jednej či viacerých neznámych, nezáväznou detskou hrou pre dospelých, v ktorej ide o vypátranie páchatel'a [...]. Chandlerovská detektívka je aj programovo vytváraným obrazom spoločnosti, v ktorej vznikla, v ktorej sa nikto

¹¹ FÖLDVÁRI, Kornel: Malé dedukcie. In: *Slovenské pohľady*, r. 82, 1966, č. 6, s. 156-159.

¹² FÖLDVÁRI, Kornel: *Drsné umenie detektívky*. In: CHANDLER, Raymond: *Rozlúčka nadlho*. Bratislava: Smena, 1967, s. 392.

¹³ FÖLDVÁRI, Kornel: Malé dedukcie. In: *Slovenské pohľady*, r. 82, 1966, č. 6, s. 156-159.

s nikým nehrá, ale v ktorej sa húževnate zápasí o existenciu,“ konštatuje.¹⁴

Skupinu autorov detektívnych próz, ktorí sa v druhej polovici 60. rokov 20. storočia etablovali na Slovensku, uzatvára **Ellery Queen (1905 – 1971)**, vlastným menom Frederic Dannay. Spolu so svojím bratrancom Manfredom Benningtonom Leeom (pseudonym Ellery Queen používali obaja) založili najreprezentatívnejší časopis venovaný detektívnej literatúre, *Ellery Queen's Mystery Magazine* a ich 994 stranová antológia, *101 Years' Entertainment: The Great Detective Stories, 1841 – 1941* (101 rokov zábavy: Veľké detektívne poviedky), sa dodnes považuje za míľnik vo vývine detektívnej prózy. V slovenských vydavateľstvách vyšli v koncom 60. rokov dva Queenove romány vydané v samostatnom vydaní, tri knihy dvoch kratších románov a sedem poviedok, z toho jedna v dvoch rôznych prekladoch.

Recenzentka I. Lifková reaguje v Kultúrnom živote na vydanie Queenovej *Sklenej dediny* (The Glass Village), ktorú prinieslo vydavateľstvo Mladé letá v roku 1967. Román hodnotí pozitívne, autorovi sa podľa nej podarilo načrtnúť v knihe drastický a presvedčivý obraz zapadnutej novoanglickej dediny, na pozadí ktorej rieši aktuálne otázky diskriminácie a potreby právnych istôt, zároveň si však kladie pragmatickú otázku, či román pochopia mladí čitatelia od 11 rokov, pre ktoré je podľa vydavateľstva kniha určená.¹⁵

Okrem autorov, ktorí sa do dejín svetovej detektívnej prózy zapísali natrvalo, nachádzame v bibliografickom súpise prekladov aj meno **Henryho Slesara (1927 – 2002)**, Američana ukrajinského pôvodu, autora stoviek poviedok, predovšetkým detektívneho, mysteriózneho a sci-fi charakteru. Slovenské časopisy od neho koncom 60. rokov priniesli dvanásť (!) poviedok, z toho jednu v dvoch rôznych prekladoch; jedna poviedka (*Výkrik zo strechy mrakodrapu*) bola zaradená aj do antológie *Alfred Hitchcock: Strašidlá na dobrú noc*, ktorá vyšla v Slovenskom spisovateľovi v roku 1968. Vysoké číslo poviedok však nevyústilo ani do jednej recepčnej odozvy zo strany literárnej kritiky.

Bohatá prekladová produkcia detektívnych próz ako aj ohlasy na ne sú svedectvom o tom, že detektívka sa v druhej polovici 60. rokov 20. storočia tešila

¹⁴ KAMENISTÝ, Ján: Chandler a Quentin v labyrinte. In: *Pravda*, r. 48, 8.8.1967, č. 217, s. 2.

¹⁵ LIFKOVÁ, I.: Vymierajúca dedina. In: *Kultúrny život*, r. 23, 3.5.1968, č. 18, s. 4-5.

veľkej obľube a že si v osobách viacerých českých aj slovenských pôvodných autorov našla svojich obrancov, (aj) vďaka ktorým si postupne nachádzala svoje miesto vo vážnej literatúre.

Summary

The presented paper describes the earliest stage of reception of the genre of American detective story in Slovak literary environment, i.e. the period of the late 1960s. It begins with a brief explanation of the place of the genre within fiction; further on it explores the history of detective story within Slovak literary production, and finally, it presents information about the naturalization of American detective story writers in Slovak translation literature by means of presenting the reactions of Slovak press (daily press as well as literary magazines) to the translations of works of the main representatives of hard-boiled school of detective fiction – Dashiell Hammett and Raymond Chandler, as well as works of Ellery Queen and Henry Slesar.

Zoznam bibliografických odkazov

1. ANDREJČÁKOVÁ, Eva: *Pátranie po detektívke*. Dostupné na internete: <http://kultura.sme.sk/c/4892159/patranie-po-detektivke.html>
2. FÖLDVÁRI, Kornel: Malé dedukcie. In: *Slovenské pohľady*, r. 82, 1966, č. 6, s. 156-159.
3. FÖLDVÁRI, Kornel. 1967. *Drsné umenie detektívky*. In: CHANDLER, Raymond: *Rozlúčka naddlho*. Bratislava : Smena, 1967, s. 394.
4. JANEK, Miroslav: Blažená pani a chudý muž. In: *Smena*, r. 18, 30.4.1965, č. 103, s. 4.
5. jkm: Predvianočná žatva detektívok. In: *Slovenské pohľady*, r. 84, 1968, č. 1, s. 151-153.
6. KAMENISTÝ, Ján: Chandler a Quentin v labyrinte. In: *Pravda*, r. 48, 8.8.1967, č. 217, s. 2.
7. LIFKOVÁ, I.: Vymierajúca dedina. In: *Kultúrny život*, r. 23, 3.5.1968, č. 18, s. 4-5.

8. PETRÍK, Vladimír. 1970. Slovenská detektívka včera a dnes (1965). In: *Hľadanie prítomného času*. Bratislava : Smena, 1970, s. 223.

Acta Facultatis Humanisticae Universitatis Matthiae Belii Neosoliensis

Humanitné vedy – literárna veda

Zborník vedeckých štúdií učiteľov a doktorandov

Fakulty humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici

Vedecký redaktor

Doc. PhDr. Kristína Krnová, CSc.

Počet výtlačkov: 100

Rozsah: 182 strán

Formát: A5

Vydanie: prvé

Vydala

Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela

Banská Bystrica

2011

Tlač

BRATIA SABOVCI, s. r. o., Zvolen

ISBN 978-80-557-0232-2

EAN 9788055702322

