

Deiktické aspekty v knižnom svedectve *Som plná Jeho slov* (medzi štúdiou a recenziou)

Martina Bodnárová

Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove
tina.bodnarova@gmail.com

Kľúčové slová: deixa, referencia, autoreferencia, svedectvo, konverzia, sakrálna sféra, profánna sféra

Key words: deixis, reference, auto-reference, testimony, conversion, sacral sphere, profane sphere

1 Úvod

Som plná Jeho slov (2017) je debutová kniha slovenskej autorky Ľudky Lipovskej, manželky populárneho slovenského laického evanjelizátora a lídra hudobnej skupiny Timothy Mariána Lipovského; kniha, ktorú je žánrovo príliehavé označiť (aj) ako beletrizované svedectvo tematizujúce primárne konverziu autorky; kniha, ktorá napriek tomu, že je prvotinou, je v mnohých aspektoch vyzretým textom ponúkajúcim aj lingvistovi veľa zaujímavých výskumných inšpirácií. V tomto príspevku by sme sa chceli prizrieť najmä prvkom personálnej, sociálnej a priestorovej deixy, ktoré vystupujú na pozadí pozoruhodnej kompozičnej aj ortografickej kulisy knihy. Najskôr však v krátkosti predstavíme svedectvo ako žáner náboženskej komunikácie a vysvetlíme základné pojmy týkajúce sa problematiky deixy.

2 Predmet výskumu a základné pojmy

Veľmi efektívnym nástrojom novej evanjelizácie, ktorá prebieha v Katolíckej cirkvi už niekoľko rokov, sa stal aj komunikát zvaný svedectvo. Možno povedať, že z hľadiska teologického sa svedectvu – takmer vždy v súvislosti s (novou) evanjelizáciou – dosiaľ venovala väčšia pozornosť (*Evangelií nuntiandi*, 1975; Prado Flores, 1993, 2011; Šlabek, 1995; Martin, 2000 a i.) než z hľadiska lingvistickej reflexie, zvlášť slovenskej lingvistiky. Nepatrnú zmienku o ňom tu nájdeme len u T. Rončákovej (2010). V slovanských lingvistikách, českej a poľskej, sa výskum svedectva ako žánru náboženskej komunikácie rozvinul v prácach M. Zončovej (2004), N. Kvítkovej (2010) a M. D. Nowak (1998, 2004, 2005). Z hispánskej lingvistiky pochádza reflexia svedectva vo forme prípadovej štúdie kolumbijského lingvistu N. A. M. Rou (2009). Názory a výskumy uvedených autorov i naše vlastné pozorovania a bádania (Bodnárová, 2015a,b, 2016) nás priviedli k tomu, že exponovaný komunikát chápeme a vymedzujeme ako primárne ústny monologický náboženský žáner (autobiografického charakteru) tematizujúci duchovnú skúsenosť¹ a/alebo konverziu človeka (v našom prípade na kresťanstvo). Duchovná skúsenosť spravidla predchádza konverziu, ale niekedy sa môže vo svedectve tematizovať iba určitá duchovná skúsenosť nezávisle od konverzie, resp. ak nastala po konverzii (napr. zázračné uzdravenie už obráteného človeka). Exponovaná téma, ktorá môže mať rôzne špecifikácie², sa v texte

¹ Pojem *kresťanská duchovná skúsenosť* preberáme od M. Gavendu (2014, s. 71–84), ktorý ho charakterizuje ako existenciálnu skúsenosť, ktorá zahŕňa „napr. oblasť vyšších pocitov, najmä všetko, čo sa týka ‚vnímania srdcom‘, ako aj intuíciu, mystické stavy“ a ktorá „sa chápe a vyjadruje konkrétnymi kultúrnymi, jazykovými a literárnymi formami“; možno v nej rozlíšiť vnútorný svet a spôsob prežívania subjektu, zážitok subjektu a objektívny obsah tohto zážitku (ibid., s. 73–75). M. Gavenda do *kresťanskej duchovnej skúsenosti* zahŕňa aj všetko, čo patrí do oblasti *náboženskej skúsenosti*, a poznamenáva, že mnohí autori pod týmto pojmom rozumejú (len) „všeobecné bytostné hľadanie duchovna či Boha (...) zážitok osobného stretnutia s Bohom“ (ibid., s. 75).

² Podrobnejšie o tom pozri Bodnárová, 2015a.

svedectva rozvíja prostredníctvom rozprávacieho a výkladovo-úvahového slohového postupu. Ku konštitutívnym vlastnostiam svedeckých textov patrí subjektívnosť, intímnosť, existenciálnosť, prvok zázračnosti a výrazný persuazívny rozmer.

Ako sme uviedli vyššie, v centre pozornosti nášho prístupu ku knihe *Som plná Jeho slov* stoja rozličné deiktické prostriedky. Ide o výrazy referujúce, resp. odkazujúce na mimojazykovú realitu a ukotvujúce výpoveď v kontexte. Ich význam závisí od komunikačnej situácie, v ktorej sú použité (Čermák, 1997, s. 230). Deiktické prostriedky sa zvyčajne delia podľa typu deixy na priestorové, časové, personálne a sociálne. Východiskom priestorovej deixy a orientácie je tzv. origo. Časová deixa sa orientuje podľa okamihu prehovoru. Personálnu deixu chápe M. Hirschová (2006) tak, že vzťahuje výpoveď k účastníkom komunikácie a tiež odlišuje účastníkov a ne-účastníkov komunikácie. Sociálna deixa znamená referovanie k osobám špecificky podmienené sociálnymi rolami komunikantov, v užšom zmysle referovanie modifikované pravidlami rečovej etikety. Sociálna deixa sa realizuje oslovením alebo referenciou, ktorá môže byť nominálna alebo verbálna. V knihe *Som plná Jeho slov* sa budeme venovať takmer výlučne prostriedkom nominálnej personálnej referencie, čo je pomenovanie osôb zúčastnených na komunikácii, resp. ďalších osôb mimo komunikačnej situácie, a autoreferencie (odkazovanie hovoriaceho na seba, pomenovanie seba). Keďže ide o nábožensky orientovaný text, pri jeho analýze treba reflektovať aj opozíciu *sacrum – profanum*, resp. *sakrálné – profánne*. Hoci v slovníkoch sa zvykne adjektívum *sakrálny* vysvetľovať pomocou adjektíva *posvätný*, resp. sa tieto dve adjektíva vnímajú ako synonymá, v rámci výskumu sa nám ukázalo efektívne oba výrazy rozlišovať a diferencovať teda triádu *sakrálné – posvätné – profánne*. Opodstatnenosť odlišenia sakrálného a posvätného naznačuje vo svojich úvahách napr. P. Liba (1998, s. 381–388), odvolávajúc sa na Slovník biblickej teológie: skutočná svätosť je vlastná (iba) Bohu; osoby, veci, priestor a čas majú skôr posvätnú povahu. Sféru profánneho zvyčajne v textoch svedectiev reprezentujú rodinní príslušníci a iní ľudia, ktorí majú k expedientovi svedectva rozmanité vzťahy – priateľské, kolegiálne a pod., príp. sú bez vzťahu k nemu, ale nejakým spôsobom sú preňho relevantní, preto o nich referuje. Sféra posvätného je zastúpená predovšetkým tzv. zasvätenými osobami. Na rozhraní medzi profánnou a posvätnou sférou vidíme skupinu veriacich laikov, nezasvätených evanjelizátorov a zvlášť tzv. kresťanské spoločenstvá – napospol ide o významné fenomény novej evanjelizácie, ktoré bývajú výrazne exponované práve vo svedeckých textoch. Do sféry sakrálného zaradujeme v zásade nie-ľudské osoby, predovšetkým tri božské osoby, na ktoré sa referuje jednotlivo a diferencovane alebo spoločne, nediferencovane, Pannu Máriu a osoby svätcov. Táto sféra má však tendenciu polarizovať sa v zmysle pozitívny pól *sacrum* – negatívny pól *sacrum*, čo by sa mohlo terminologicky reflektovať opozíciou *sanctum – infernum*.³

3 Kompozičná charakteristika knihy *Som plná Jeho slov*

Konverzia zvyčajne nebýva jednorazovým aktom, je skôr nesmierne komplikovaným procesom premeny ľudského vnútra, ktorý je sprevádzaný neraz pochybnosťami prežívajúceho subjektu, exkurzmi k predchádzajúcemu spôsobu života, ktorý je samotným subjektom verbálne reflektovaný ako nesprávny, nevyhovujúci, negatívny; procesom, do ktorého zasahujú iné ľudské a spravidla aj nie-ľudské subjekty. Je to proces odohrávajúci sa kdesi medzi sférou kognitívneho a emocionálneho.

Odzrazom zložitosti i chaotickosti procesu konverzie by azda mohla byť zložitá až chaotická kompozícia knihy *Som plná Jeho slov*. Text rozprestierajúci sa na 165 stranách je

³ Podrobnejšie o polarizácii sféry *sacrum* pozri v príspevkoch rôznych autorov v zborníku *Człowiek – dzieło – sacrum*, 1998.

pomerne ťažko prehľadnou spleťou nadpisov, väčších a menších podnadpisov, prózy i veršov, transformovaných citácií biblických textov, doslovných reduplikácií vlastného textu, modro-čiernych ilustrácií i dvoch fotografií. Vskutku ho možno charakterizovať ako nadmerne segmentovaný.

Najvýraznejšiu tendenciu po systematickosti predstavuje členenie na najvyššej úrovni, a to na päť „kníh“, z ktorých každá má svoj názov. Vyčleneniu prvej knihy predchádza ešte niekoľko úvodných „segmentov“: 1) *Pod'akovanie* (s. 7), ktoré sa na nasledujúcej strane (s. 8) nazýva aj *Druhý list od Ľudky* a je enumeráciou osôb zo sféry profanum, ktoré sa nejakým spôsobom podieľali na zrode knihy, pričom táto enumerácia je završená obrátením sa autorky k osobe zo sféry sacrum, na ktorú však referuje nie v druhej, ale v tretej osobe; táto referencia je prezentovaná vo veršoch: „A JEMU, MOJMU TAJOMNÉMU BOHU, / že tento Príbeh s dobrým koncom / vlastne o mne napísal ON...“; 2) *Ako vznikol názov „Som plná Jeho slov“ (miesto úvodu)* – tento segment pozostáva len z dvoch riadkov; 3) *Príbeh z krajiny Facebook*, ktorý je ďalej podrobnejšie segmentovaný; a napokon 4) básnický text nazvaný *Som plná slov o Tebe*.

Každá z piatich kníh je segmentovaná na niekoľko častí (kapitol?) s vlastnými názvami, bez číselného označenia poradia, kde pod nadpisom stále stojí výsek textu, ktorý bude nasledovať, a to raz básnického, inokedy prozaického, čo pôsobí vlastne ako autocitácia. Každá z častí v rámci určitej knihy je ešte ďalej segmentovaná na ďalšie časti (podkapitoly?) s vlastnými názvami, pod ktorými niekedy (už nie pravidelne) stojí opäť výňatok z nasledujúceho (niekedy i predchádzajúceho) vlastného textu. Pohybujeme sa tak kdesi medzi autocitáciami a perexmi publicistických textov. Každá takáto časť – podkapitola začína na novej strane, má rozsah spravidla 2 – 4 strany a je ešte členená na množstvo malých častí, opäť s vlastnými názvami a rozsahom 2 – 3 odseky.

K naznačenej eklektickosti knihy prispieva ešte kombinácia rozličných druhov písma, a to z hľadiska typu (bold, kurzíva), ale i farby – okrem čiernej sú niektoré časti textu realizované modrou farbou. Modrá je používaná v zásade vždy na konci najmenšieho textového segmentu, teda posledný odsek alebo posledná veta v rámci každej časti každej podkapitoly býva modrá. Motivácia takéhoto postupu podľa nášho názoru nie je celkom jasná – nie vždy ide o nejaké kľúčové vety či frázy, niekedy sú to sémanticky menej relevantné či až nerelevantné výpovede.

Ak spomínané autocitácie pôsobia prevažne anticipačne a prospektívne, opačnú, teda retrospektívnu tendenciu majú v texte tri raritné segmenty: 1) podkapitola s názvom *Z predchádzajúcich častí* (s. 64–65); 2) časť jednej podkapitoly s názvom *V predchádzajúcej časti sa stalo* (s. 136); 3) časť jednej podkapitoly s názvom *Déjà vu* (s. 112–113). Na prvý pohľad sa ponášajú na televízne seriálové sumarizácie uvádzané slovami „V predchádzajúcej časti ste videli...“. Podkapitola *Z predchádzajúcich častí* sa nachádza v závere prvej knihy a je skutočne sumarizáciou a syntézou „udalostí“ procesu prvej fázy autorkinej konverzie. Táto podkapitola je rozdelená na tri menšie časti, ktoré sú doslovnou reprodukciou niektorých predchádzajúcich textových segmentov. Takýto postup trochu pripomína i záverečné sumarizujúce postupy náučného štýlu. Segment *V predchádzajúcej časti sa stalo* z podkapitoly *Rozhovory s Mojím Otcom* je takisto doslovnou reprodukciou vlastného predchádzajúceho textu, avšak nevracia nás do „deja“ aktuálnej knihy (štvrtej), ale ďalej, takmer na začiatok, do knihy prvej. Časť *Déjà vu* z podkapitoly *Deň D* je rovnako doslovným návratom k vzdialenejšiemu vlastnému textu. Druhý a tretí doslovne reprodukováný segment sa tematicky odlišujú (druhý referuje na predchádzajúce ľúbostné skúsenosti a hľadanie manželského povolania, tretí na autorkine univerzitné skúsenosti a štúdium), no spája ich spoločná tendencia – ak sa v realite, v látkovej skutočnosti⁴ určitý stav, pocity autorky alebo

⁴ Porov. Rakús, 2004.

životné okolnosti opakujú, používa doslovnú reprodukciu vlastného textu, pričom oba identické texty navzájom konfrontuje s intenciou ilustrovať rozdiel medzi vlastným prežívaním rovnakých či podobných životných okolností v rozličných fázach svojej konverzie. Posun vo viere, pokrok na duchovnej ceste, nuansy vlastných vnútorných premien, to všetko sú objektívne, vonkajškovo ťažko zachytiteľné skutočnosti, ktoré sa autorka opísaným postupom predsa len pokúša tematizovať.

Súčasťou eklektickej kompozície knihy *Som plná Jeho slov* sú napokon aj dva „cudzie“ segmenty: 1) svedectvo autorkinho bývalého spolužiaka na s. 54–55 s názvom *Príbeh vyrozprávaný Priateľom iného druhu* a podnázvom *Môj život sa otriasol od základov* – celé je písané kurzívou a používa ich-formu narácie; a 2) svedectvo istej učiteľky, autorkinej kolegyne, na s. 148 v rámci podkapitoly *Drobná žena* – nesie názov *Jej príbeh*, uplatňuje takisto ich-formu, avšak nie je tu už použitá kurzíva, čo vnímame ako istý defekt vzhľadom na predchádzajúci textovo-svedecký pendant.

Formálne čiastočne vyčlenené sú v texte „útvary“ (poľská lingvistika ich považuje za osobitné žánre), ktoré bývajú príznačné pre žánre svedectvo – videnia a sny. Konkrétne ide o vlastný sen autorky nachádzajúci sa na prebale a iný na s. 138 v časti *Sen*; o cudzí sen v rámci cudzieho svedectva *Môj život sa otriasol od základov*; o cudzie videnie zasadené do časti *Tajomstvo od Mojho Otca* (s. 100). Okrem týchto nadprirodzených skutočností s aspiráciou na prvky zázračnosti sú po knihe roztrúsené ešte niektoré ďalšie ako slová poznania a pod.

4 Ortografická charakteristika knihy *Som plná Jeho slov*

Ortografické osobitosti knihy sú úzko spojené práve s prvkami deixy, takže sa im budeme venovať spoločne v nasledujúcich kapitolách. V zásade možno povedať, že hypertrofii segmentácie a nadpisov v texte sekunduje hypertrofia veľkých písmen. Veľké písmená bývajú signálom propriálizácie apelatív, čo je jeden z častých postupov v knihe, no zdá sa, že autorka sa nimi takisto usiluje akcentovať veci a skutočnosti, ktoré boli či sú pre ňu dôležité, a to v pozitívnom i negatívnom zmysle (napr. *Tá jedna* referuje na skúšku na vysokej škole, ktorá bola pre autorku zvlášť problémová). Niekedy sa použitím veľkého písmena dosahuje efekt personickosti istej skutočnosti („*Doma zavládol Strach.*“).

5 Deiktické aspekty knihy *Som plná Jeho slov*

5.1 Referencia na osoby zo sakrálnej sféry

V texte knihy možno pozorovať diferencovanú referenciu na prvú a na druhú božskú osobu. Referencia na druhú osobu je jednoduchšia – autorka používa prakticky len pomenovanie *Ježiš*, a to jednak v rámci priamej referencie, konkrétne osobnej spontánnej modlitby, do ktorej prechádza bez osobitného formálneho vyčlenenia: „*Ježiš, čo mám robiť?* (...) *Ty vieš, že kvôli Tebe nechcem a nemôžem prestať chodiť do Krásneho domu.*“ (s. 78); jednak v rámci nepriamej referencie: „*Nevedela som, či to bol môj nápad alebo Ježišov*“ (ibid.).

Referencia na prvú božskú osobu je zložitejšia a postupne sa mení, možno povedať graduje, čo má ilustrovať postupné zblížovanie autorky s Bohom, jeho spoznávanie a zintímňovanie ich vzťahu. Pri prvom nejasnom kontakte s Bohom používa autorka na referenciu o ňom spojenie *Neznámy Boh*. Paralelne s ním sa v tejto časti rozprávania vyskytujú ešte (pravdepodobne) synekdochické označenia *Pravda* a *Ja som*, ktoré na s. 33 nájdeme aj juxtaopozíčne priradené: „*Neznámy Boh*, *Ja som*“. O kúsok ďalej (s. 35) autorka explicitne komentuje posun v referencii: „*Ešte stále bol pre mňa Neznámy Boh*, *Ja som*, ale už som ho chcela volať *Moj*, *Neznámy Boh*.“ Toto je prvé miesto, kde sa objavuje v spojení s pomenovaním Boha posesívum prvej osoby, pričom je zaujímavé, že už tu a potom dôsledne na každom ďalšom mieste figuruje bez diakritiky, hoci ostatné zložky pomenovania diakritiku

obsahujú. Nazdávame sa, že tento postup musí mať špecifickú motiváciu (ako naznačujú aj úvodzovky), ktorá má pravdepodobne veľmi subjektívny a osobný ráz, ten sa však v celej knihe nijako neexplikuje ani netematizuje. Prvotné motivácie prichádzajúce do úvahy, ako je vplyv nárečového prostredia, v ktorom autorka vyrastala, či prienik antidiakritických tendencií internetovej komunikácie, sa nám zdajú menej pravdepodobné.

Ďalší zlom v procese utvárania a stvárňovania autorkinho vzťahu k Bohu predstavuje spojenie s veľkými písmenami *Moj Tajomný Boh*; autorka tento zlom opäť explicitne komentuje: „*Po tomto som už svojho Neznámeho Boha musela začať volať Moj Tajomný Boh.*“ Porovnanie s vyššie uvedeným komentárom ukazuje gradačnosť, podieľajú sa na tom najmä predikátové slovesá: *chcela som volať* → *musela som volať*. Pri tomto v poradí treťom pomenovaní Boha zotrúva autorka dosť dlho. Napokon ho transformuje na finálne a najviac intímne, i keď veľmi prosté pomenovanie *Moj Otec*. Proces transformácie je znovu explicitne verbalizovaný – porov. podkapitola *Už je Mojm Otcom* a jej menšie časti (s. 86–88).

5.2 Referencia na osoby z posvätnéj a profánnej sféry

Ide o 1) blízkych príbuzných, 2) priateľov, 3) neznámych ľudí, 4) osoby z cirkevnej/náboženskej sféry, 5) osoby z pedagogickej sféry a 6) všeobecne známe osobnosti, prevažne umelcov.

Najbližších príbuzných reflektuje autorka prostredníctvom dôverných, hypokoristických a deminutívnych substantívnych a substantivizovaných pomenovaní (*oco, naši, starká, mamka*), a to aj vtedy, ak s niektorým z nich mala problémový vzťah (*oco*).

Jedno z prvých a popredných miest v knihe patrí autorkinej priateľke zo školských čias, ktorá prakticky iniciovala proces autorkinej konverzie. Referuje o nej vlastným menom (*Monika* i *Moja Monika*), čo sa nestáva v knihe často. Zvláštnu a zvlášť exponovanú skupinu v rámci autorkiných priateľských vzťahov predstavuje niekoľko mužských osôb, s ktorými mala reálne alebo fiktívne (platonické) lúboštné skúsenosti. Tieto skúsenosti v texte tematizuje veľmi decentne, čo indikujú už vybrané pomenovania daných osôb: *Dobrý priateľ, Krásny človek, Muž s krásnym srdcom* (na mužov, s ktorými mala výlučne platonické vzťahy, referuje iba číslovkovými výrazmi *dvaja, jeden z tých dvoch*). Pri voľbe týchto perifrastických pomenovaní siahla autorka po axiologických adjektívach reflektujúcich etické a estetické hodnoty. I na základe decentnej a striedmej narácie v tejto časti sa zdá, že *Dobrý priateľ* predstavuje muža, u ktorého dominovali morálne hodnoty a ktorý bol najmä vnútorne pekný, no autorka sa voči nemu zachovala neférovu. S pomenovaním *Krásny človek* koreluje opäť striedma narácia naznačujúca, že tento muž, s ktorým autorka spáchala hriech smilstva, ju zaujal predovšetkým svojím zovňajškom. *Muž s krásnym srdcom* je pomenovanie inšpirované prorockým slovom, ktoré autorka o svojom budúcom manželovi dostala od istého evanjelizátora, čo takisto tematizuje v texte knihy: „*Boh má pre teba pripraveného manžela s nádherným srdcom*“ (s. 160). Zároveň sa toto perifrastické pomenovanie môže javiť ako integrácia predošlých dvoch (hodnôt) – autorkin manžel je muž, ktorý vyniká tak fyzickou, ako aj morálnou krásou, resp. je pre ňu navonok pekný, pretože je pekný vnútorne. Takýto spôsob referencie tiež naznačuje posun, zmenu v autorkinom hodnotovom rebríčku.

Exemplifikačne pôsobí výber perifrastických pomenovaní štyroch, resp. piatich neznámych ľudí zoskupených do enumerácie:

„*Začala som stretávať ľudí, ktorí sa tiež hľadali.*

Matku a syna, ktorí aj keď neboli lekármi, chceli nájsť svoj zmysel v alternatívnom liečiteľstve...

Maséra, ktorý túžil liečiť a pomáhať ľuďom cez tajomstvo prenášania energie...

Učiteľa jogy, ktorý chcel poznať budúcnosť a hľadal to cez astrológiu...

Muža, ktorý veril v dobro bielej mágie...“

V atribútových vedľajších vetách v extrémnej skratke autorka tematizuje negatívnu aktivitu exponovaných osôb, pričom daných ľudí nesúdi ani neodsudzuje, skôr s láskavým smútkom poukazuje na ich pomýlenosť. Tento jej postoj sa tiahne v podstate celou knihou a stretneme sa s ním aj pri referencii na ďalšie „cudzie“ osoby.

Medzi osobami z cirkevnej/náboženskej sféry sa vynímajú jednak postavy reprezentujúce tradičné kresťanstvo (*Spovedník*), jednak a prevažne relevantné fenomény novej evanjelizácie – laické spoločenstvá (*Priatelja iného druhu*, *Veľká rodina*), ich lídri (*Janko*) a laickí evanjelizátori (*učiteľ*, *Drobný človečik*). Ako vidieť, práve v tomto súbore sa vyskytuje druhé z celkovo dvoch propriálnych pomenovaní použitých v knihe a vzťahujúcich sa na iné osoby a najexpresívnejšie tu pôsobí spojenie *Drobný človečik* s príznačným veľkým písmenom. Môže sa javiť ako redundantné, no je dosť možné, že autorka deminutívnou kumuláciou chcela naznačiť extrémne nevýraznú fyziognómiu daného muža kontrastujúcu s jeho duchovnou silou (mal dar proroctva a aj samotnej autorke predpovedal zásadné veci, ktoré sa po rokoch skutočne naplnili).

V knihe *Som plná Jeho slov* má významný priestor tematizácia autorkiných problémových vysokoškolských štúdií a následne krátkeho pedagogického pôsobenia. I preto majú v texte výrazné zastúpenie substantívne pomenovania zo sféry školskej komunikácie. Nepríznakové pozadie predstavujú klasické apelatívne pomenovania profesijných rolí bez zdvorilostného atribútu „pán/pani“ a tentoraz s malým začiatočným písmenom (*profesor*, *učiteľ*, *riaditeľka*). S referenciou *profesor* sa v knihe stretávame na dvoch od seba značne vzdialených miestach, pričom pri prvom výskyte toto substantívum tenduje k sekundárnej referencii – k metaforickému pomenovaniu Boha. Autorka totiž na skúške z istého predmetu totálne zlyhala, no vyučujúci jej napriek tomu dal pozitívne hodnotenie, čo absolútne nečakala, ba „vo chvíli, keď ma pohľadom vypravádzal z miestnosti, sa na mňa ešte otcovsky usmieval“ (s. 35). Z textu možno vnímať, že autorka túto skúsenosť chápala ako metaforu Božieho otcovského postoja milosrdenstva.

Celá jedna podkapitola knihy je venovaná skupinovej referencii *Moji ôsmaci* (s. 142–146). Autorka sa s čitateľom delí o svoje skúsenosti s jednou problémovou triedou, ktorú učila, pričom za zdanlivo banálnymi udalosťami a skúsenosťami odhaľuje hlbšie, ba hlboké duchovné významy. V závere podkapitoly opäť siaha po perifrázach, ktoré enumeratívne usporadúva a v ktorých skratkovito naznačuje motivácie negatívneho správania svojich žiakov, znovu s podtónom láskavého smútku:

„Dodatok: moji ôsmaci, ktorých On miloval

Chlapec, ktorého obidvaja rodičia boli alkoholici a ktorý kradol peniaze, aby sa mohol najesť...

Dvojčatá, ktorým otec spáchal samovraždu...

Chlapec, ktorý už žil promiskuitný život...

Toto som sa o nich dozvedela „úplne náhodou“, ale o ďalších som ani netušila, aké mohli byť ich životné príbehy.“

V pertraktovanom pedagogickom kontexte príznaково pôsobí spojenie *Drobná žena*, figurujúce aj ako názov jednej z podkapitol. Na prvý pohľad pripomína vyššie spomínané pomenovanie *Drobný človečik*, v tomto prípade však ide o úplne profánnu postavu autorkinej kolegyne – učiteľky s veľmi ťažkým životným príbehom. Ten autorka reprodukuje čiastočne ich-formou, čiastočne er-formou z pozície človeka, ktorý sa len bezmocne s láskavým smútkom prizera – a modlí. V tejto časti knihy je veľmi dobre využitý a rozvinutý metaforický potenciál slova „skúška“. *Drobná žena* je učiteľka, ktorú má autorka doučovať z istého predmetu za účelom zvýšenia kvalifikácie. Ich spoločné stretnutia oficiálneho charakteru sa postupne menia na chvíle zdieľania najhlbších duševných rán a autorka sa pre kolegyňu stáva akýmsi duchovným vodcom. Zdá sa, že všetko smeruje k happy endu, no nečakane nastáva zvrät: „A potom prišiel deň skúšky (...) Strach zo skúšky ju donútil prečítať

horoskop a vypiť pleskáča rumu schovaného v kabelke. A potom už len úplná strata sebakontroly... Opitá na mol v stopnutom aute, odbočenie z hlavnej cesty do lesa, čas strávený v aute s cudzím mužom, tehotenstvo... a smrť dieťaťa.“ (s. 150). Autorka opäť na malej ploche enumeratívne kumuluje niekoľko existenciálnych motívov, čo do určitej miery a izolovane môže pôsobiť bulvárnym dojmom; v prepojení s autorkiným autenticky zaangažovaným postojom a v kontexte celej knihy sebareflexívneho aj lyrizovaného charakteru je to však celkom zaujímavé oživenie – a zrejme i jeden z vhodných spôsobov tematizácie cudzieho svedectva.

Ako to vo svedectvách býva, i v knihe *Som plná Jeho slov* môžeme nájsť referenciu na významné osobnosti, najmä z profánnej sféry. V prvom rade je to spisovateľ Exupéry, ktorého text *Citadela* „spustil“ autorkinu konverziu. Citáciu z neho nájdeme v úvodnej kapitole a aj neskôr sa k tomuto fragmentu autorka vracia a motívy z neho začleňuje do svojho príbehu. Inou osobnosťou je výtvarník Albrecht Dürer – časť jeho životopisu autorka v knihe voľným spôsobom reprodukuje, pričom v závere reprodukcie ponúka aj fotografiu jeho diela „Modliace sa ruky“, ktoré takisto zohralo dôležitú úlohu v procese jej konverzie. Napokon sa v knihe stretne ešte s exponovaním dvoch mien – Jason Stillwell a Bruce Lee, a to v súvislosti s reprodukciou scenára filmu *Karate Tiger*. V číro profánnom texte autorka nachádza duchovné významy, ktoré boli dôležité v procese jej pokonverznej formácie.

5.3 Autoreferencia

Na nepríznakovom pozadí mennej a slovesnej autoreferencie v prvej osobe singuláru sa vynímajú prípady, keď autorka referuje o sebe v tretej osobe. Ide najmä o tri prípady:

- (1) „Nikto z nich tam netušil, že iné dievča, ktoré sedelo na nejakom nenápadnom mieste, to počulo prvýkrát vo svojom živote.“ (s. 51)

Menným prostriedkom autoreferencie je tu spojenie *iné dievča* a naň nadväzujúca atribútová veta. Autorka sa konfrontuje s dievčaťom, ktoré osobne bližšie nepozná, no vypočula si jeho svedectvo obrátenia a to ju veľmi zasiahlo. Zámenná referencia *nikto z nich tam* sa vzťahuje na laické spoločenstvo označené inde ako *Veľká rodina*, kde prebieha proces autorkinej pokonverznej formácie. Dá sa povedať, že autorka na exponovanom mieste referuje o sebe cez kognitívnu prizmu iných (*netušil*), no v konečnom dôsledku ide aj tak o vlastnú seba projekciu. Týmto postupom sa snaží prispieť k istej tajomnosti v tematizácii procesu svojho obrátenia.

- (2) „stará normálna Ľudka“ (s. 76)

Ak autorka v knihe referuje na seba propriálne, používa vždy deminutívnu formu vlastného mena. Dokonca túto formu volí i pri uvádzaní oficiálneho autorstva (napr. na obálke). Zdá sa, že je to do určitej miery aj reflexia väčšinovej cudzej referencie (ako autorku volajú iní). Referencia oficiálnou podobou autorkinho vlastného mena sa javí príznaková, ako vyplýva zo slov jednej z jazykových redaktoriek na prebale knihy: „Volá sa *Ľudka Lipovská* a ja ju rada volám *Ľudmila*.“ Exponované spojenie „stará normálna Ľudka“ je na danom mieste uvedené v úvodzovkách a autorka ním v tomto prípade referuje o sebe cez prizmu vlastnej rodiny, ktorá ešte nechápe a neprijíma výsledok jej konverzie reflektovaný najmä ako posun morálno-axiologický: „Naši doma sa stali svedkami mojej premeny. Neverili tomu, že mi toto dlho vydrží, byť na nich iba samá добрôta.“ (ibid.).

- (3) „Bol na konferencii, kde bola aj ona. Zbadal ju v bufete. Do izby vošla skupina ľudí a medzi nimi bola zase ona. Boli tam spolu, on aj ona, celý večer. Ale to krásne dievča netušilo, že tam bol aj on.“ (s. 134)

V podkapitole *Rozhovory s Mojím Otcom* sa nachádza časť nazvaná *Kto je toto dievča?* (s. 134) a neskôr časť *A potom...* (s. 139), v ktorých autoreferencia prebieha jednak cez singulárne feminínne zámeno tretej osoby *ona*, jednak cez adjektívno-substantívne spojenie *krásne dievča* (bez veľkého začiatočného písmena). Maskulínna zámenná referencia sa

vzťahuje na autorkinho budúceho manžela. Hrou ona a on sa dosahuje efekt „stajomnenia“ a postupného odhaľovania tajomstva – tajomstva stretnutia dvoch ľudí, ktorí „sú si navždy súdení“. Zároveň a do určitej miery ikonicky sa v tejto zámennej hre odráža anonymita stretnutia dvoch neznámych. Adjektívno-substantívna referencia *krásne dievča* má podľa všetkého pôvod v časovo predchádzajúcim svedectve Mariána Lipovského o vlastnom obrátení, evanjelizačnej činnosti i o manželskom povolaní, publikovanom na stránke www.mojpribeh.sk 31. 5. 2011: „Na jednej konferencii v strede Slovenska, počas skupiniek, som si všimol krásne dievča.“⁵ Zjavne teda ide o autoreferenciu cez prizmu inej osoby – autorkinho manžela.

5.4 Referencia na veci a priestory

Ďalším pozoruhodným aspektom knihy *Som plná Jeho slov* sú prostriedky priestorovej a takpovediac vecnej (predmetovej) deixy. Inak povedané, pre autorku a jej konverziu mali popri určitých osobách a skupinách osôb osobitný význam niektoré priestory a veci. Náznak osobitosti týchto skutočností môžeme opäť pozorovať v použití veľkého začiatočného písmena.

Okrem už spomínanej Exupéryho *Citadely* autorka referuje ešte na jednu knihu, ktorú čitateľovi najskôr predstavuje iba opisne, perifrasticky v časti istej podkapitoly nazvanej *O knihe, ku ktorej som sa tiež dostala*: „Bola to malá čierna knižôčka. Mali sme ju doma, ale nikto z nás ju nečítal. A ja som si tiež myslela, že je len pre staré babky a že sa číta iba v kostole.“ (s. 29). Z citovaného úryvku je referenčne kľúčové spojenie *malá čierna knižôčka*, autorka sa k nemu bude na nasledujúcich stranách často vracáť. Čitateľ zatiaľ iba jemne tuší, že pôjde o nejaký náboženský či cirkevne relevantný text z okruhu tradičnej kresťanskej kultúry. V bezprostredne nasledujúcej časti danej podkapitoly sa k týmto referenčným charakteristikám pridávajú ďalšie: „Mala som ju rada, aj keď som sa jej bála. Záležalo len na tom, kde som ju otvorila. Bola plná príbehov, ktoré som milovala, ale aj plná niečoho, čo ma desilo.“ (s. 30). Z textu badať autorkin rozpačitý, rozporuplný, citovo ambivalentný vzťah k exponovanému predmetu, čo ostatne môže byť naznačené už spojením adjektíva *čierny* a dvojnásobne deminutivizovaného substantíva *knižôčka* do jednej perifrázy. Ďalšia časť s názvom *Úryvok z malej čiernej knižôčky* už dosť výrazne potvrdzuje čitateľskú hypotézu, že by mohlo ísť aj o biblický text – autorka ju totiž celú venovala prerozprávaniu niektorých veršov z Matúšovho evanjelia. V rámci ďalších podkapitol sa ešte príležitostne môžu objaviť časti predstavujúce transformácie známych biblických veršov (*Z čiernej knižôčky*, *Príbeh z čiernej knižôčky*). Zlom v referencii o tomto knižnom objekte nastáva v druhej knihe, konkrétne v podkapitole *Čierna knižôčka, ktorej som sa aj bála*. Tam autorka definitívne identifikuje *malú čiernu knižôčku* ako Bibliu, premenuje ju na *Moju Bibliu* a s týmto referenčným prostriedkom už pracuje až do konca knihy (*Z Mojej Biblie*). Podobne ako v prípade referencie na prvú božskú osobu i tu autorkin postup pre-menovania ukazuje na zmeny, ktoré sa postupom času odohrali v jej vnútri vo vzťahu ku kľúčovému kresťanskému textu a Božiemu slovu.

Referencia na priestory sa týka interiérov i exteriérov. Interiérmi sú sakrálné i takpovediac sakralizované priestory, exteriérmi skôr priestory profánneho charakteru. Z interiérov je exponovaná *krásna/nádherná tmavá katedrála* s obligátnym prívlastkom „moja“, kde autorka zažila prvý kontakt s božským, a *nenápadný chrám v skrytej ulici*, kde stretáva Spovedníka a získava odpustenie hriechu smilstva. Perifrastický spôsob referencie na oba priestory poukazuje na ich opozitnosť (vznešené – nízke/obyčajné) a zároveň synekdochicky naznačuje prvotný kontakt autorky s Bohom, ktorý je ešte vzdialený, kým ona

⁵ Dostupné na internete: <http://www.mojpribeh.sk/pribeh/marian-lipovsky-zivot-s-bohom/>

je ešte čistá (*katedrála*), a nasledujúci kontakt, ktorý je už poznačený zlyhaním a hanbou (*nenápadný, skrytá*).

Ako sakralizovaný priestor chápeme *Dom s dreveným krížom* a jeho eventualitu *Krásny dom*. Prvé pomenovanie je viac opisné, druhé viac hodnotiace, obe však referujú na priestor, zrejme posvätený, kde sa stretávalo laické spoločenstvo, v ktorom prebiehala formácia autorky po konverzii.

Predstavené interiéry autorka začleňuje do exteriérov ako *Moje mesto* či *Blízke mesto*. Posesívum v prvom spojení zrejme naznačuje, že ide o rodné mesto autorky; adjektívum v druhom spojení by mohlo indikovať malú priestorovú vzdialenosť medzi autorkiným rodným mestom a mestom, z ktorého pochádzal jej budúci manžel.

6 Záver

Napriek tomu, že kniha *Som plná Jeho slov* je formálne z väčšej časti prozaickým textom, nemožno jej uprieť výraznú lyrizujúcu či poetizujúcu tendenciu. Z hľadiska deixy je markantná snaha autorky používať apelatíva na úkor proprií, proprializácia apelatívnych spojení a perifrastickosť. Takéto prostriedky a postupy okrem vyššie explikovaných motivácií (zvýznamnenie, stajomnenie a i.) majú slúžiť i na zachovanie anonymity osôb i priestorov, čo je pomerne logické, keďže svedectvo je textom, v ktorom sa jeho autor priznáva k mnohým intímnym skutočnostiam svojho života, k morálnym zlyhaniam, k rôznym defektom a pod., príp. parciálne odhaľuje i poklesky iných ľudí.

Neprehliadnuteľnou, ba azda až stereotypne pôsobiacou tendenciou knihy je pridávanie posesíva prvej osoby *môj* takmer ku všetkým menným prostriedkom referencie. Okrem niekoľkých výnimiek, kde sa dá toto zámenné posesívum nahradiť adjektívom (*Moje mesto* = rodné mesto), ide o prostriedok zahrnutia osoby či objektu alebo priestoru do blízkej sféry posesora, čo je jedna z významových konkretizácií posesívnych zámen nazvaná A. Chomovou (2011, s. 75) ako „vyjadrenie integrity“. Manifestuje sa tak „celistvosť, neporušenosť, zvnútornenie existenčného poľa, seba prezentácia, ale aj identifikácia a integrácia do istej sociálnej skupiny“. Pre text náboženského charakteru, akým je aj svedectvo, je v tejto súvislosti príznačné, že toto zahrnutie entít sa týka aj Boha ako nieľudskej osoby, čím dochádza k možno stereotypnému, no v skutočnosti hlboko intímnemu vyjadreniu vzťahu stvorenia k svojmu Stvoriteľovi.

Na Slovensku v súčasnosti niet mnoho knižných svedectiev domácej proveniencie, ba možno povedať, že sú veľmi ojedinelé.⁶ Kniha *Som plná Jeho slov* sa medzi nimi vyníma svojou modernosťou, originalnosťou i umeleckou hodnotou. Predstavuje vyšší štandard a dobrú platformu pre ďalšie beletrizované svedecké výpovede – možno aj samotnej autorky...

Literatúra:

- BODNÁROVÁ, M. (2015a): K problematike typológie svedectva ako žánru náboženskej komunikácie. In: *Synchrónne a diachrónne kontexty jazykovej komunikácie*. 9. medzinárodná vedecká konferencia o komunikácii. Banská Bystrica (v tlači).
- BODNÁROVÁ, M. (2015b): Osobné zámená v texte svedectva ako žánru náboženskej komunikácie. In: *XXIV. kolokvium mladých jazykovedcov*. Praha (v tlači).
- BODNÁROVÁ, M. (2015c): Svedectvo ako žáner náboženskej komunikácie. In: *Slovenská reč*, 80/3–4, s. 194–209.
- BODNÁROVÁ, M. (2016): Svedectvo ako prostriedok novej evanjelizácie z pohľadu lingvistiky. In: *Theologos*, 18/2, s. 157–176.
- ČERMÁK, F. (1997): *Jazyk a jazykoveda*. Praha: Pražská imaginace.

⁶ Porov. Hargašová, 2011; Kováč, 2014; *Kvapky požehnaní*, 2015; Marthini, 2015, 2017.

- GAVENDA, M. (2014): Duchovná skúsenosť a možnosti jej komunikácie. In: *Otázky žurnalistiky*, 57/3–4, s. 71–84.
- HARGAŠOVÁ, M. (2011): *Realita s Bohom*. Bratislava: ACS Kresťanský život.
- HIRSCHOVÁ, M. (2006): *Pragmatika v češtině*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- CHOMOVÁ, A. (2011): *Synchrónno-diachrónne parametre posesívnosti v slovenčine*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, Fakulta humanitných vied.
- KOVÁČ, Š. P. (2014): *Život v Božom požehnaní*. Piešťany: Lingua XP.
- Kvapky požehnaní*. Stará Ľubovňa: Kumran.
- KVÍTKOVÁ, N. (2010): Jazyk, jeho užívání a funkce při bohoslužbě. In: *Užívání a prožívání jazyka. K 90. narozeninám Františka Daneše*. Praha: Karolinum, s. 375–378.
- LIBA, P. (1998): „Sakrálné“ a „profánne“ v kultúre a literatúre (tézy metodologických východísk). In: *Człowiek – dzieło – sacrum*. Opole: Uniwersytet Opolski, Instytut Filologii Polskiej, s. 381–388.
- LIPOVSKÁ, Ľ. (2017): *Som plná Jeho slov*. Prešov: Timothy Sound.
- LIPOVSKÝ, M. (2011): *Život s Bohom*. [Cit. 2018-12-04.]
- Dostupné na internete: <<http://www.mojpribeh.sk/pribeh/marian-lipovsky-zivot-s-bohom/>>
- MARTHINI, M. M. (2015): *(Za)milovaná. Moja cesta s Cestou*. Košice: Zachej.
- MARTHINI, M. M. (2017): *Lazár, pod' (von)! Svedectvo potrápanej viery*. Košice: Zachej.
- MARTIN, C. (2000): *Svedecká služba – nástroj na premenu sveta*. Vrútky: Advent-Orion.
- MOLINA ROA, N. A. (2009): Análisis narratológico del testimonio, género discursivo evangélico cristiano. In: *Forma y Función*, 22/2, s. 143–163.
- NOWAK, M. D. (1998): Cechy językowe tak zwanych świadectw. In: *Funkcja słowa w ewangelizacji*. Łódź, s. 401–414.
- NOWAK, M. D. (2004): Emocjonalizmy w świadectwach – gatunkowej formie wypowiedzi języka religijnego. In: *Funkcja emocjonalna jednostek językowych i tekstowych*. Siedlce, s. 157–165.
- NOWAK, M. D. (2005): *Świadectwo religijne. Gatunek – język – styl*. Lublin: Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL.
- PAVOL VI. (1975): *Evangelii nuntiandi*. [Cit. 2018-12-04.]
- Dostupné na internete: <<https://www.kbs.sk/obsah/sekcia/h/dokumenty-a-vyhlasenia/p/dokumenty-papezov/c/evangelii-nuntiandi>>
- PRADO FLORES, J. H. (1993): *Jak ewangelizować ochrzczonych*. Łódź: Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie.
- PRADO FLORES, J. H. (2011): *Chod'te a evanjelizujte pokrstených*. Prešov: Réma.
- RAKÚS, S. (2004): *Poetika prozaického textu. (Látka, téma, problém, tvar)*. Prešov: Náuka.
- RONČÁKOVÁ, T. (2010): *Môže cirkev hovoriť mediálnym jazykom? Prienik náboženského a publicistického štýlu III*. Praha: Paulínky.
- SŁABEK, P. (1995): Jak przygotowywać i wygłaszać świadectwo? *Zeszyty Odnowy w Duchu Świętym*, 8, s. 79–86.
- ZONČOVÁ, M. (2004): Svědectví jako specifický slohový útvar v církevním prostředí. In: *Bohemistika*, 4, s. 297–300.

Summary

Deictic Aspects in the Literary Testimony *Som plná Jeho slov* (between Study and Review)

In our article we focus on a debut novel *Som plná Jeho slov* written by Slovak author Ľudka Lipovská from linguistic point of view. Its genre can be characterized as a belletrized religious testimony which primarily thematises the conversion of the author herself. We briefly reflect on the interesting composition of the book and focus in more detail on the nominal means of social, personal and spatial deixis. We take notice of means by which the author is referring to persons from the profane and the sacred sphere and persons from the sacral sphere. Author is also referring to herself, to items and spaces which played an important key role in the process of her conversion. The written work *Som plná Jeho slov* is a prosaic text with significant poetic/lyrical tendencies. For those reasons our article is one that stands between study and review.

Tento príspevok je súčasťou riešenia grantového projektu MŠ SR VEGA č. 1/0099/16 Personálna a sociálna deiza v slovenčine (človek v jazyku, jazyk o človeku).

Obráz literárneho diela a slobody v básnickej tvorbe Anne Hébertovej

Ján Drengubiak

Inštitút romanistiky, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove

jan.drengubiak@unipo.sk

Kľúčové slová: québecká literatúra, poézia, 20. storočie, Anne Hébertová, obraz vtáka, sloboda, metafora, literárne dielo

Key words: Québécois literature, poetry, 20th century, Anne Hébert, imagery of the bird, freedom, metaphor, literary work of art

Québecká literatúra sa pomerne neskoro stáva autonómnou a esteticky presvedčivou. Dlho bola prostriedkom národnej emancipácie a využívala tradičné výrazové prostriedky, najmä v porovnaní so svojím starším francúzskym vzorom. Bola súčasťou frankofónnej literatúry a považovala sa za jej exotickú či etnickú odnož. V kontexte konštituovania samostatnej, obsahovo a hlavne esteticky sebestačnej literatúry hrá Anne Hébertová významnú úlohu. Jej „poetické“ romány sú protipólom tradičného románu rodnej hrudy a jej básne sú jedným z vrcholných diel modernej québeckej poézie. Prvotinou Anne Hébertovej je básnická zbierka *Sny v rovnováhe*¹ (*Les songes en équilibre*) z roku 1942. Prvé prozaické dielo, zbierku poviedok *Bystrina* (*Le Torrent*), vydáva autorka až v roku 1950 a prvú drámu *Hostia na súdnom procese* (*Les Invités au procès*) v roku 1952. Autorka zomiera v roku 2000, pričom len rok pred smrťou vydáva svoj posledný román *Rúcho zo svetla* (*Un habit de lumière*). Básnické dielo uzatvára zbierka *Dňu sa vyrovná iba noc* (*Le Jour n'a d'égal que la nuit*) z roku 1992.

Počas šesťdesiatich rokov sa v tvorbe Anne Hébertovej neustále vracajú rovnaké témy, medzi ktoré patrí aj obraz vtáka. Ten možno interpretovať ako odkaz na samotné literárne dielo, ale aj ako symbol slobody. Cieľom štúdie je chronologicky – na príklade štyroch básní – sledovať premeny obrazu vtáka a tém, ktoré s ním súvisia (ruky a srdce).

Už Denis Bouchard v roku 1977 poznamenáva, že „obraz vtáka je konštantný“². Konštantným je však predovšetkým svojou prítomnosťou naprieč Hébertovej tvorbou: v zbierke *Hrobka kráľov* sa objavuje šesťnásťkrát, v zbierke *Tajomstvo reči* štyrikrát a v zbierke *Dňu sa vyrovná iba noc* sedemkrát. Vták je tiež významným prvkom dvoch básní, na ktorých stavia svoje tvrdenia Denis Bouchard: *Básnikovo vtáča* (*Oiseau de poète*) zo zbierky *Sny v rovnováhe* (*Les Songes en équilibre*) z roku 1942 a *Hrobka kráľov* (*Tombeau des rois*) z rovnomennej zbierky z roku 1953. Bouchard identifikuje báseň *Básnikovo vtáča* ako programovú. Anne Hébertová v nej odhaľuje princípy, ktorými sa riadi pri písaní. Bouchard v komentári k básni nepozná zľutovanie: „toto *ars poetica* je natoľko neobratné, že poteší jedine zberateľov klišé [...] i názov je komický. Vták je zidealizovaným zosobením poeta, hlásnikom, mystickým symbolom básne, predstavuje skrátka všetko

¹ Dielo Anne Hébertovej je, prístupné iba po francúzsky a po anglicky. V texte práce preto pri citovaných pasážach uvádzame vlastný preklad. Usilujeme sa o verný, nie o idiomatický preklad umeleckého textu, aby sme recipientovi reprodukovali presný kontextový význam Hébertovej originálu a vyjadrili autorkin zámer vo východiskovom jazyku, a to aj za cenu obmedzení týkajúcich sa gramatických a lexikálnych štruktúr slovenčiny. Pôvodné znenie textu ponechávame v poznámke pod čiarou.

² „[...] la constance de l'image de l'oiseau“ (Bouchard, 1977, s. 69).

najkonvenčnejšie“³. Z logiky básne však vyplýva iba to, že vták je metaforou básne, zatiaľ čo zdrojom literárnej inšpirácie je srdce. Keď iba o niekoľko riadkov ďalej Bouchard hovorí o básni *Tombeau des rois*, vyzdvihuje jej kvality oproti predchádzajúcej básni: „aký kontrast [...] slepý sokol, ktorý predstavuje srdce básnika“⁴. Lenže slepý sokol predstavuje srdce iba tým, že sám je metaforou básne a tá má svoj pôvod v srdci. Bouchard vo svojich komentároch zabúda tiež na potenciál „neobratnej“ básene. Môže pomôcť odhaliť také nuansy Hébertovej poetiky, ktoré autorka v iných textoch ukrýva oveľa zručnejšie. Navyše, ak je obraz vtáka v tvorbe Anne Hébertovej všadeprítomný, vynechanie jeho prvej zmienky znamená ochudobnenie interpretácie.

Básnická iniciácia

Dôležitosť obrazu vtáka je zrejmá už z Hébertovej prvotiny. Básnická zbierka⁵ *Sny v rovnováhe* je rozdelená na štyri celky, pričom poslednú tvorí jediná báseň, *Básnikovo vtáča*. Napriek názvu sa vták v básni objavuje až v posledných veršoch. Celá úvodná časť zobrazuje básnika, ktorý tvorí dielo: „Básnik narába so symbolmi / Má rozviazané ruky“⁶, alebo ďalej: „Vesmír sa zohýba a kľže, / V jeho ruke, / Miesta, ktoré halí tieň, / Ukrývajú tajomstvá“⁷. Rozviazané ruky a vesmír v neustálom pohybe evokujú voľnosť a slobodu tvorcu. Básnik využíva slobodu na odhalenie toho, čo je bežne ukryté pred zrakom ľudí. Voľnosť však má svoju cenu: „básnik vie, že je omylný / Pretože je slobodný“⁸. Nenárokuje si univerzálnu pravdu a ešte menej prahne po dokonalosti. O realite, z ktorej celá tvorba nevyhnutne vychádza, nechce podať nezúčastnený pohľad. Práve v interpretácii a v pretvorení reality do básne vidí zmysel tvorby. Báseň teda vypovedá o skúsenosti básnika, ktorý má pochybnosti, či bude pochopený. Chce vypovedať všetko, čo má na srdci, aj s rizikom, že nie každý túto otvorenosť ocení alebo jej porozumie. Preto sa prihovára čitateľovi:

[Básnik] nás sleduje pohľadom,
Kým sa neotočíme.
Vie, že nám niečo zveril?
Vie, že budeme nevďační?
Dáva viac, ako sa žiada,
Žiari šťastím,
Nemyslí na to,
Ako mu zrak
Zablúdi
Ďalej, ako by sme chceli.⁹

³ „Le poème „C'est un art poétique [...] exécuté avec une gaucherie digne de réjouir les collectionneurs de clichés [...] Le titre est comique. L'oiseau est la personification idéalisée du poète, le messenger du recueil, le symbole mystique du poème, enfin tout ce qu'il y a de plus conventionnel“ (Bouchard, 1977, s. 67).

⁴ „[...] quel contraste [...] un faucon aveugle qui représente le cœur du poète“ (Bouchard, 1977, s. 68).

⁵ Prvá časť *Sny* má dvadsaťšesť básní, druhá s názvom *Deti* iba sedem, tretou je časť *Modlitby* so sedemástimi básňami a poslednú tvorí jediná báseň, *Básnikovo vtáča*.

⁶ „Le poète manie les symboles / Avec ses mains déliées“ (Hébert, 2010 [1942], s. 151).

⁷ „L'univers penche et glisse / Dans sa main, / Avec ses parties d'ombre / Qui sont les mystères“ (Hébert, 2010 [1942], s. 152).

⁸ „[...] le poète sait qu'il est faillible / Puisqu'il est libre“ (Hébert, 2010 [1942], s. 152).

⁹ „Il nous suit des yeux / Lorsque nous nous en retournons. / Sait-il qu'il nous a confié quelque chose ? / Sait-il que nous serons ingrats ? / Il donne par surabondance, / En plein rayonnement, / Sans compter, / Ainsi que son regard / Qui lui échappe / Plus loin que nous ne le voudrions“ (Hébert, 2010 [1942], s. 152).

Básnik sám niekedy povie viac, než si myslí, resp. viac, ako by chcel. Nie je to však on, kto v konečnom dôsledku rozhoduje, ako a čo vytvorí? Vysvetlenie paradoxu ponúkajú záverečné verše básne:

Ale čas sa naplnil.
Boh čakal len na túto chvíľu.
Z celej zeme,
S jej slnkami
A jej moriami,
Vykrojí kus,
Na stvorenie básne.
Potom podá božský úlomok
Oslnenému básnikovi.
Nech zovrie v hrsti,
Kus hliny s tajomstvom.

[...]
A keď Boh zovretie popustí,
básnik zistí,
že rukami vytvoril živé stvorenie.
Ani celé nebo nie je dosť veľké
Pre prvý let
Jasajúceho vtáka
Stvoreného z hliny a tajomstva,
Požehnaným básnikom.¹⁰

Čím viac sa blíži završenie tvorivého procesu, tým sebestačnejší je výtvor a tým menší má naň tvorca vedomý vplyv. Strata kontroly vrcholí v momente stvorenia. Ruky totiž „dielo“ dotvoria tak, že výsledok je ukrytý pred zrakom stvoriteľa, ktorý nevie, čomu dal život, kým neuvidí výsledok. Keď napokon z rúk vyletí vták (výtvor), začne žiť vlastným životom. Rovnako aj báseň „ožije“ po napísaní a otvorí sa najrôznejším interpretáciám, pre ktoré „ani nebo nie je dosť veľké“ (Hébert, 2010 [1942], s. 155). Završenie tvorivého procesu prezentované ako zrod živého tvora za pomoci rúk, ako i metafora básne ako vtáka sú možno málo invenčné a príliš priehľadné, ale dávajú čitateľovi referenčný bod, s ktorým môže konfrontovať variácie obrazu vtáka v neskoršej tvorbe Anne Hébertovej.

Báseň ako svedectvo nekončiaceho sa boja o slobodu

Druhú zbierku¹¹ Anne Hébertovej, *Hrobku kráľov* (*Le Tombeau des rois*) z roku 1953, tvorí dvadsaťsedem básní. Nájdeme v nej rovnomennú báseň, ktorú kritici jednomyselne označujú za najvýznamnejšiu a najznámejšiu quebeckú báseň vôbec¹². Táto epická báseň

¹⁰ „Or, voici que la mesure est pleine. / Dieu n’attendait que cela. / De la terre entière, / Avec ses soleils / Et ses mers / Il coupe / De quoi faire un poème, / Et tend cette fraction divine / Au poète ébloui / Que serre dans ses paumes / L’argile et le mystère.// [...] // Et, quand Dieu a desserré son étreinte, / Le poète s’est aperçu / Que ça bougeait dans le moule. / Alors le ciel n’a pas été assez grand / Pour le premier vol / De cet oiseau triomphant, / Sorti de l’argile et du mystère / D’un poète en état de grâce“ (Hébert, 2010 [1942], s. 154–155).

¹¹ Na začiatku zbierky rozvíja obraznosť spätú s vodou. Na jednej strane je priezračná voda horskej bystriny a studničky uprostred lesa, na druhej temná bahnitá voda močiarov. Ďalej sa pozornosť presúva k detstvu a izbe.

¹² Denis Bouchard dokonca zachádza tak ďaleko, že ju považuje za úplnejšiu ako zvyšok zbierky („[le poème] est beaucoup plus complet en soi que les vingt-six autres poèmes dans leur ensemble ou séparément“ (Bouchard, 1977, s. 81–82)), za akési résumé všetkých básní („le poème qui résume tous les poèmes“ (Bouchard, 1977, s.

sumarizuje Hébertovej poetiku podobne ako báseň *Básnikovo vtáča*. Paralely však siahajú hlbšie. Aj *Hrobka kráľov* je zaradená na záver zbierky a nájdeme v nej ďalšiu inkarnáciu vtáka, slepého sokola. To, čo by sme mohli nazvať „programovým“ významom básne, je však ukryté dôkladnejšie ako v autorkinej prvotine.

Pre sémantického čitateľa je *Hrobka kráľov* prerozpráváním zvláštnej nočnej mory. Lyrickým subjektom je dievčina, ktorá prechádza podzemnými komnatami, hrobkou kráľov, až sa napokon ocitne v miestnosti s múmiami faraónov. Múmie ju znásilnia a vysajú z nej krv. Keď sa dievčina prebudí z nočnej mory, zmocní sa jej neistota. Sen sa síce rozplynul a izba vyzerá ako predtým, ale nachádza sa v nej nepokojný a oslepnutý vták.

Pre semiotického čitateľa báseň otvára celé spektrum interpretačných možností. Zo začiatku mnohí v básni videli iba alegóriu na politickú situáciu v Québecu, ale napríklad Francis Macri ju už v roku 1973 interpretuje ako „zostúpenie do hrobu, ako tézeovské putovanie labyrintom“¹³. Macri prichádza k záveru, že sen je akýmsi iniciačným obradom a po symbolickej (či skutočnej) smrti sa lyrický subjekt napokon prebudí¹⁴. O takmer štyridsať rokov neskôr Robert Stacey vidí v básni tiež iniciačný rituál. Na rozdiel od Macriho však nevidí zmysel iniciácie v prebudení zo sna. Putovanie podzemnými chodbami vníma ako „cestu sebazpoznania ženskej hrdinky“¹⁵. Dievča z labyrintu neuteká, ale ponára sa doň stále hlbšie a nakoniec sa nevyhne záverečnej konfrontácii (porov. Stacey, 2010, s. 31–32).

Interpretácia básne ako iniciačného rituálu je snáď jej najrozšírenejším čítaním. Útroby labyrintu však nemusia byť miestom iniciácie. Iniciácia sa mohla odohrať ešte pred zobudením dievčaťa, prv než sa srdce a sokol ocitli na jej ruke a dokonca skôr, než vykročila do labyrintu. V druhej strofe dievča tvrdí: „Zostupujem / K hrobkám kráľov / Prekvapená / Sotva zrodená“¹⁶. Z textu je zrejmé, že „sotva zrodená“ odkazuje na významnú zmenu vo vnímaní dievčaťa. Vo chvíli, keď si uvedomí svoju jedinečnosť, nové zistenie ju prekvapí a vzápätí musí čeliť nástrahám sveta. Nebezpečenstvo je zobrazené ako zostup do hroživých komnát. Otázkou, prečo dievčina zostupuje do podzemia a prečo je okamžite ohrozená, je možné odpovedať tak, že príbeh vyrozprávany v básni bude interpretovaný ako dôsledok iniciácie.

Báseň *Hrobka kráľov* sa začína dvojverším „Srdce mi zviera hrst' / Ako slepý sokol“¹⁷, ktoré okamžite upriamuje pozornosť čitateľa na obrazy vtáka, srdca a zovretej ruky. Všetky tri boli kľúčovými už v básni *Básnikovo vtáča*, v ktorej vták reprezentuje báseň a srdce priestor, kde báseň vzniká. Sokola a srdce spája ruka, ktorá je nevyhnutná na písanie básne.¹⁸ Ďalšou významnou indíciou, ktorá by mohla upozorniť na súvislosti medzi srdcom, vtákom a rukou, je to, že sokol na začiatku básne nie je ten istý ako v jej závere. V úvodných veršoch sedí na básnikovej ruke srdce a nie vták.¹⁹ Srdce je iba prirovnané k vtákovi. Sokol – metafora básne – ešte neexistuje, pretože báseň sotva začala vznikať. Neskôr si už málokto spomenie na to, že sokol bol na začiatku básne srdcom, pretože postupný proces metaforizácie sa začína už

81)). Tvrdí, že báseň je univerzálna, čo sa ale nedá povedať o zvyšku zbierky („universalité que ne possède pas vraiment le reste du recueil“ (Bouchard, 1977, s. 82)).

¹³ „The descent into the tomb is a Thesian voyage through the labyrinth of the mind“ (Macri, 1973, s. 11).

¹⁴ „To be initiated into life, one must die, literally or symbolically, in order to be reanimated.“ (Macri, 1973, s. 16)

¹⁵ „But unlike Theseus, the speaker is not a male hero in search of love object, but a female quester in search of self-knowledge. Nor does she follow the thread out of the labyrinth, but deeper into it toward the final confrontation“ (Stacey, 2010, s. 31–32).

¹⁶ „Je descends / Vers les tombeaux des rois / Étonnée / À peine née“ (Hébert, 1992a [1953], s. 52).

¹⁷ „J'ai mon cœur au poing. / Comme un faucon aveugle“ (Hébert, 1992a [1953], s. 52).

¹⁸ Pripomeňme si, že práve zo zovretia rúk nakoniec vyletí vták na konci básne *Básnikovo vtáča*, pričom básnik modeluje svoje dielo – vtáča – z hliny.

¹⁹ Srdce ako zdroj básne nemôže byť zovreté v hrsti. Hoci sa táto možnosť na prvý pohľad javí ako schodná, ruky sú len nástroj, pričom ich vedie srdce (inšpirácia) a nie naopak.

v prvom verši druhej strofy: „Vták mlčky sedí na ruce“²⁰. V nasledujúcom verši Anne Hébertová ďalej rozvíja metaforu: „Lampa prekypujúca vínom a krvou“²¹. Srdce, vták a ruky tak dopĺňa o obraz lampy. Lampa plná krvi a vína odkazuje rovnako účinne na sokola, ako i na srdce. Všetky štyri obrazy sú variáciou na jedinú tému, ktorá sa neobjavuje nikde v texte: na báseň. Srdce je zdrojom tvorby, ruky sú nástrojom, vták je básňou a výsledkom tvorivého procesu. Lampa je napokon funkciou básne a umeleckej tvorby všeobecne. Lampa odhaľuje to, čo je ukryté pred zrakom bežných ľudí. Úlohou autora je totiž – ako to vieme zo zbierky *Sny v rovnováhe* – odhaľovať „Miesta, ktoré halí tieň, [ktoré] ukrývajú tajomstvá“²².

Schematicky by sme mohli vzťah medzi srdcom, rukami, vtákom (básňou) a lampou vyjadriť takto:



Grafické znázornenie tvorivého procesu u Anne Hébertovej

Počas celého putovania robí lyrickej hrdinke spoločníka sokol (báseň), ktorý bol na začiatku srdcom. Srdce sa znovu objavuje až v predposlednej scéne, keď dievča znásilňuje mŕtvi faraóni. Keď sa totiž múmie usilujú vysať z dievčaťa život²³, pokúšajú sa zničiť práve srdce: „Sedemkrát ma zomkli kostnatým zverákom, / sedemkrát mi vyschnutými rukami chceli rozpučiť srdce“²⁴. Múmie faraónov sú tak prvými v sérii „upírov“²⁵, ktorí sa v diele Anne Hébertovej objavujú. Lyrická hrdinka nemusí s nimi v *Hrobke kráľov* bojovať o voľnosť, pretože tú už získala. Zápasí o jej udržanie, ako aj o svoj nový život („Sotva zrodená“ Hébert, 1992a [1953], s. 52). Celý boj sa odohráva v jej vnútri. Je konfrontovaná s minulosťou (kráľmi, faraónmi), tradičnými hodnotami a zvykmi, ktoré boli donedávna neotrasiteľné. Počas zápasu nie je osamotená. Sprevádza ju sokol, čiže samotná báseň. Tá zostáva aj po súboji ako jediný dôkaz a svedok zápasu o život. Keď si sama hrdinka básne na konci hovorí, že šlo iba o zlý sen, vzápätí dodáva: „Ale ako je možné, že vták sa chveje / A natáča sa k úsvitu / S vypichnutými zreničkami?“²⁶. Sokol je tu po prvýkrát zobrazený inde ako na ruke dievčaťa. Navyše, obracia hlavu za vychádzajúcim slnkom, a teda k šíremu nebu. Odvracia sa tým od lyrickej hrdinky a je pripravený vzlietnuť, podobne ako vtáča z prvej zbierky. Keďže je slepý, o to nevyspytateľnejší bude jeho let. Rovnako rôznorodé môžu byť aj následné interpretácie.

Vyčerpanie kreativity a rezignácia?

V predposlednej zbierke z roku 1992, *Dňu sa vyrovná iba noc* (*Le Jour n'a d'égal que la nuit*), Anne Hébertová deklaruje princípy svojej poetiky v predhovore rovnako ako v minulosti. Priznáva, že aj po takmer štyridsiatich rokoch je „písanie básne pokusom zjaviť

²⁰ „Le taciturne oiseau pris à mes doigts“ (Hébert, 1992a [1953], s. 52).

²¹ „Lampe gonflée de vin et de sang“ (Hébert, 1992a [1953], s. 52).

²² „Avec ses parties d'ombre / Qui sont les mystères“ (Hébert, 2010 [1942], s. 152).

²³ „Ils me couchent et me boivent“ (Hébert, 1992a [1953], s. 54).

²⁴ „Sept fois, je connais l'étau des os / Et la main sèche qui cherche le cœur pour le rompre“ (Hébert, 1992a [1953], s. 54).

²⁵ Upír sa v Hébertovej literárnom svete pokúša priživiť na postavách, ktoré prekypujú životom. Ako upír identifikuje kráľov egyptskej mytológie Janis Pallisterová: „the kings of the Hebertian Inferno [...] are vampires. [...] They are, it seems, not only the kings of Egyptian mythology but also the seven deadly or mortal sins“ (Pallister, 2001, s. 141). Kritička spája múmie aj so siedmimi smrteľnými hriechmi.

²⁶ „D'où vient donc que cet oiseau frémit / Et tourne vers le matin / Ses prunelles crevées ?“ (Hébert, 1992a [1953], s. 54).

niečo ukryté“²⁷ a autorka stále vníma umelca, básnika, ako človeka, ktorý žije dva životy. „V prvom rade je zžitý so svetom, drží sa ho z celej sily a vníma ho všetkými pórmí kože. Rovnako intenzívne žije svoj druhý život, keď vypovedá o svete, ktorý ho obklopuje a ktorý je v ňom“²⁸. Anne Hébertová však potvrdzuje pôvodné východiská tvorby predovšetkým v samotných básňach.

Otázka tvorivého procesu v súvislosti s básňou sa tentoraz objavuje v tandeme s obrazom slnka. Slnko, páľava a vyschnutá zem sa po prvýkrát objavujú už v predhovore k zbierke *Tajomstvo reči* (1960), keď autorka hovorí o tom, aké pocity by mala poézia vzbudzovať v čitateľovi: „Ten, kto sa odváži vkročiť na neznáme územie, na územie nového básnika, sa musí cítiť vykorenený a odzbrojený. Musí mať pocit ako cestovateľ, ktorý po dlhej ceste vyschnutými chodníkmi a v oslepujúcej páľave slnka zrazu vkročí do lesa“²⁹. Kombinácia páľavy, oslepujúceho svetla a vyschnutej zeme evokuje nehostinné prostredie, v ktorom niet úkrytu a v ktorom všetko živé zahynie. Pustatina je prostredím predmetnej reality, z ktorého čitateľ uniká a hľadá útočisko v básni, čiže v realite, ktorú vytvoril básnik. Slnko v Hébertovej literárnom svete nemôže získať pozitívne konotácie, pretože vysušuje a vyciciava život – rovnako ako ho vyciciavajú upíry. Navyše, v slnečnom svetle sa nič neukryje, a preto nezostáva čo objavovať a odkrývať. Keď v básni *Spálená zem* (*Terre brûlée*) zo zbierky *Dňu sa vyrovná iba noc* (1992) autorka hovorí o páľave a slnku, zachováva túto logiku obraznosti.

Báseň *Spálená zem* môžeme rozdeliť na dve časti. V prvej, ktorú tvoria prvé dve strofy, vládne slnko a páľava:

Žeravé slnká spálenej zeme
Vyžarujú tajomnú horúčavu mŕtvych kameňov

Ich zreničky už dávno vyhasli ako knôť sviečky
Ich svetlo sa nemo mihoce v puklinách zeme
Ako spiace vulkány.³⁰

Verše privádzajú čitateľa do nehostinnej krajiny, v ktorej nezostalo nič živé, a na prvý pohľad sa zdá, že nič živé by tu ani nedokázalo prežiť. Slnkom spálená zem je obrazom zániku, absolútnej skazy a smrti, avšak druhá časť básne, ktorú tvoria tiež dve strofy, prináša nádej:

Z útočiska chladného ako svit luny
Spod popola a sivej lávy
Potajomky vyžarujú prapodivné lúče

Vtáky schovávajú hlavy pod krídla
Kŕmia sa vlastným srdcom
Ktoré sa trbliece

²⁷ „Écrire un poème c'est tenter de faire venir au grand jour quelque chose qui est caché“ (Hébert, 1992b, s. 97).

²⁸ „Le poète est au monde deux fois plutôt qu'une. Une première fois il s'incarne fortement dans le monde, adhérant au monde le plus étroitement possible, par tous les pores de sa peau vivante. Une seconde fois il dit le monde qui est autour de lui et en lui et c'est une seconde vie aussi intense que la première“ (Hébert, 1992b, s. 97).

²⁹ „La poésie ne s'explique pas, elle se vit. [...] Celui qui aborde cette terre inconnue qui est l'œuvre d'un poète nouveau ne se sent-il pas dépaysé, désarmé, tel un voyageur qui, après avoir marché longtemps sur des routes sèches, aveuglantes de soleil, tout à coup, entre en forêt?“ (Hébert, 1992a [1960], s. 60).

³⁰ „Les soleils excessifs de ces sols brûlés / Ont l'ardeur secrète des pierres mortes. // Leurs prunelles depuis longtemps soufflées pareilles à des bougies / Luisent sourdement au plus creux de la terre / Semblables à des volcans endormis“ (Hébert, 1992b, s. 135).

Ako sneh.³¹

Akokoľvek zvláštne sa možno javí kŕmenie sa vlastným srdcom, keď si pripomenieme, že vták predstavuje v Hébertovej poetike báseň (teda slobodu, život) a že srdce je zdrojom písania, je zrejmé, že jediným útočiskom pred spálenou zemou je čerpať životnú silu z vlastného vnútra, z vlastného srdca. Na prvý pohľad bezútešná báseň je oslavou umenia, ktoré si aj v najnehostinnejšom prostredí dokáže zachovať svoju slobodu a neustále dokazovať životaschopnosť.

Druhou básňou, ktorá v zbierke odkazuje na slnko a rozvíja zároveň problematiku slobody, je záverečná báseň zbierky *Smiešne slnko* (*Soleil dérisoire*). Poukazuje na ňu už André Brochu, ale vychádza z nie celkom presnej premisy. Identifikuje síce tému slobody ako jeden z pilierov básne, „ako niečo, čo je potrebné získať“³², no vzápätí dodáva, že v básni *Smiešne slnko*, „tridsaťšesť rokov“³³ [po *Hrobke kráľov*], sa zo slobody stala alegória, skostnatená figúra, kliše, ktoré vyzerá ako socha“³⁴. Svoju úvahu o básni uzatvára tvrdením, že „[s]loboda už ničomu nevládne a v meste iba *ponapráva okovy na členkoch otrokov*“³⁵. Brochu teda číta báseň v pesimistickom duchu a postoj autorky vníma ako rezignáciu či ako priznanie, že poézia vedie do slepej uličky. Brochu svoje tvrdenie podporuje aj tým, že autorka sa predsa písaniu básní venuje iba ako vedľajšej aktivite popri románoch³⁶ (porov. Brochu, 2000, s. 234). Anne Hébertová sa však pravdepodobne vracia k písaniu poézie, pretože poetická forma vyjadrovania sa vracia do celej jej tvorby – posledné autorkine romány sú oveľa lyrickejšie a skratkovitejšie ako predchádzajúca tvorba. Je tiež zrejmé, že autorka nezanevrela na slobodu. Naopak, upozorňuje na nástrahy, ktoré na ňu číhajú a ktoré môžu človeka o slobodu pripraviť.

Báseň *Smiešne slnko* zapadá do kontextu ostatných diel a nie je deviáciou od línie, ktorú autorka sleduje od začiatku svojej tvorby. Dôkazom sú medziiným aj paralely medzi *Smiešnym slnkom* a básňou *Hrobka kráľov*. Tie sú až príliš explicitné na to, aby ich čitateľ prehliadol. „J'ai mon cœur au poing“ (Hébert, 1992a [1953], s. 52) vystrieda „Soleil jaune au poing“ (Hébert, 1992b, s. 161), pričom oba päťslabičné verše majú takmer identickú skladbu a identické zakončenie. Zámerne uvádzame prvé verše v pôvodnom znení, pretože v slovenskom preklade podobnosť veršov nie je natoľko zrejmá. V prvom prípade srdce zvierá hrst' ako slepý sokol (Hébert, 1992a [1953], s. 52) a v druhom socha, ktorá sa volá Sloboda drží v hrsti žlté slnko (Hébert, 1992b, s. 161). Formálna podobnosť samozrejme nezaručuje podobnosť významovú. Srdce a slnko majú v hébertovskej poetike protichodnú funkciu. Zatiaľ čo srdce je zdrojom poézie, ktorá je prejavom života a slobody, slnko človeka o slobodu a život oberá. Ak teda Sloboda³⁷ drží v ruke slnko, ide o oxymoron a signál, že so slobodou nie je niečo v poriadku.

³¹ „D'un lieu d'exil froid comme la lune / Dans la cendre et la lave grise / Ils émettent d'étranges rayons en secret // Oiseaux fous la tête sous l'aile / Occupés à manger leur cœur / Qui scintille / Comme la neige“ (Hébert, 1992b, s. 135).

³² „La liberté, c'est quelque chose que l'on gagne“ (Brochu, 2000, s. 230).

³³ Hoci báseň vyšla v zbierke z roku 1992, napísaná bola o niekoľko rokov skôr.

³⁴ „[...] trente-six ans plus tard —, la liberté est devenue une allégorie, une vérité figée, une sorte de cliché ayant l'allure d'une statue“ (Brochu, 2000, s. 231).

³⁵ „[...] la Liberté ne règne sur rien alors que, dans la ville, on rajuste les chaînes aux chevilles des esclaves“ (Brochu, 2000, s. 232).

³⁶ „Tout se passe comme si le dernier moment de la trajectoire échappait à la possibilité de construire, d'articuler le réel, et qu'il ne restait plus qu'à vivre chaque moment pour lui-même. On peut penser aussi que, après *Mystère de la parole*, c'est l'écriture romanesque qui passe au premier plan et que le poème ne s'écrit plus que dans les marges du roman“ (Brochu, 2000, s. 234).

³⁷ Slobodu budeme písať s veľkým začiatočným písmenom v prípade, ak odkazuje na sochu, na lyrický subjekt v básni.

Smiešne slnko

So žltým slnkom v hrsti
Volá sa Sloboda
Postavili ju na najvyšší kopec
S výhľadom na mesto
Sivé holuby na ňu špinia
Deň za dňom

Skamenela

Záhyby jej kabáta sú nehybné
Jej oči slepé
A na majestátnej hlave nosí trňovú korunu s vtáčím trusom

Vládne ľudu zatrpknutých slnečníc
Kníšu sa vo vetre vanúcom zo šírych plání
A zatiaľ obďaleč stojí dymiace mesto
Obráti sa na bidle
A ponapráva okovy na členkoch otrokov.³⁸

Na prvý pohľad sa báseň začína v negatívnom duchu. Sloboda, lyrický subjekt, drží v ruke slnko, ktoré predstavuje ničenie. Báseň ale nehovorí o slobode, ktorá je nenávratne zničená. Čitateľovi dáva nádej samotný názov básne, hovoriaci o slnku, ktoré je bezvýznamné či dokonca na smiech. Na smiech je samozrejme aj takto degenerovaná sloboda, pretože nemá s voľnosťou a životom nič spoločné. Z pôvodnej myšlienky slobody sa stala karikatúra. Táto karikatúra je však výstrahou, čo by sa so slobodou mohlo stať, ak by ju ľudia prestali neustále potvrdzovať skutkami. Preto sa všetci Hébertovej románovi protagonisti, ktorí sa postavili voči konvenciám, musia okamžite začať brániť. Nesmú vo svojom úsilí ani na chvíľu poľaviť, aby si voľnosť uchránili, a neraz na to doplatia vlastným životom.

Ďalším významným prvkom básne je, že zo Slobody sa stala nehybná socha a modla. Stojí na piedestáli, ktorý je dehonestovaný, pretože je aj bidlom. Sochu postavili na kopci nad mestom, odkiaľ vládne ľudu slnečníc. Slnečnice prinášajú do básne rozmer bezduchej masy. Tak, ako slnečnice obracajú automaticky svoje kvety za slnkom (ktoré v tomto prípade Sloboda drží v ruke), aj ľud sa zmenil na kolektív, ktorý slepo uctieva ideál slobody napriek tomu, že ho už ani nechápe. A napokon, je otázne, či Sloboda niekomu ešte vôbec vládne, pretože jej hlava a trňová koruna sú pokryté vtáčim trusom. Stojí za pozornosť, že v básni, v ktorej Anne Hébertová nahradí sokola smiešnym slnkom, obraz vtáka úplne nezmizol. Vtáacie výkaly z prvých dvoch strof patria holubom a ak sa Sloboda nedokáže ubrániť ani pred mierumilovnými a bezbrannými vtákmi, nezmôže sa už na nič. Zostáva jej len sedieť na bidle a prizerať sa zotročovaniu „ľudu slnečníc“. Sloboda sediac na bidle evokuje okrem nečinnosti aj to, že sama je vtákom, zdomácnenou sliepku, ktorá však o svoju voľnosť prišla. Sloboda z básne *Smiešne slnko* viac nepredstavuje voľnosť, no porazená nie je. V básni ju predstavujú holuby a nespútaný vietor vanúci zo šírych plání, ku ktorému skamenená Sloboda občas nostalgicky obráti zrak.

³⁸ „Soleil jaune au poing / Elle s'appelle Liberté / On l'a placée sur la plus haute montagne / Qui regarde la ville / Et les pigeons gris l'ont souillée / Jour après jour // Changée en pierre/ Les plis de son manteau sont immobiles / Et ses yeux sont aveugles / Sur sa tête superbe une couronne d'épines et de fiente // Elle règne sur un peuple de tournesols amers / Agités par le vent des terrains vagues / Tandis qu'au loin la ville fumante / Se retourne sur son aire / Et rajuste les chaînes aux chevilles des esclaves“ (Hébert, 1992b, s. 161).

Záver

Téma slobody sa v celej básnickej tvorbe Anne Hébertovej vracia so stále rovnakou intenzitou. Mení sa u nej iba povaha konfliktu, ktorý tému sprevádza. Básne z prvej zbierky sú deskriptívne a cítiť z nich bezpečné zázemie domova. Evokuje to aj názov zbierky, v ktorom rezonuje slovo *rovnováha*. Bezstarostné básne sa dokonca môžu javiť ako detinské. Neskúsené vtáča, ktoré na konci zbierky vyletí z rúk básnika, možno vnímať ako obraz nevinnosti Hébertovej detského sveta. Vtáča ani básnika nikto neohrozuje, pretože autorka zásadnejším spôsobom nič a nikoho nekonfrontuje. Je príznačné, že vtáča – metafora básne a symbol slobody – sa zrodí až v posledných veršoch zbierky. Ak samotné tvorenie je prejavom sebauvedomenia a slobodného ducha, až vypustenie vtáčaťa (vydanie básne) avizuje tento akt nezávislosti voči vonkajšiemu svetu a vzápätí vystaví básnika hrozbe útokov od všetkých tých, ktorí sa považujú za strážcov tradície. Prvú zbierku preto možno považovať za nevyhnutný iniciačný prológ ku zvyšku Hébertovej tvorby.

Zbierka *Hrobka kráľov* je logickým pokračovaním *Snov v rovnováhe*. Nevinnosť prvej zbierky už nemožno získať späť a jednou z najvýznamnejších zmien je v *Hrobke kráľov* prítomnosť smrteľného nebezpečenstva. Básne sa nesú v znamení systematicky rozvíjaného konfliktu medzi voľnosťou (tečúca voda, tanec atď.) a ustrnutosťou (močiar, socha atď.). Vyvrcholením tohto konfliktu je posledná báseň, *Hrobka kráľov*, ktorá akoby priamo nadväzovala na báseň *Básnikovo vtáča*. Stretávame sa znova s dievčaťom, lyrickou hrdinkou. Významnou zmenou oproti prvotine je nahradenie vtáčaťa dravým sokolom, ktorý sa usadí na ruke dievčaťa. Premena vtáčaťa na sokola je spojená s potrebou zobrazenia problematického vzťahu k predmetnej realite a predovšetkým potrebou konfrontovať všetko tradičné. Sokol si z pôvodného obrazu vtáčaťa zachováva konotácie, ako sú život, sloboda, voľnosť či nepredvídateľnosť, ale zároveň prináša konotácie nové: bojovnosť, dravosť, nebojácnosť či noblesu. Všetky tieto konotácie zdôrazňujú novú funkciu básne: báseň už nie je iba cieľom, ale stáva sa spoločníkom, prostriedkom, svedectvom.

V poslednej zbierke *Dňu sa vyrovná iba noc* rezonuje napokon myšlienka zachovania slobody napriek nepriaznivým okolnostiam. Básne zbierky sú presýtné negatívnymi konotáciami: smrť, spálenie, zničenie, zotročenie atď., a preto môžu na prvý pohľad vyznieť pesimisticky. Ich posolstvo je však opačné. *Spálená zem* pripomína, že skutočným zdrojom kreativity – a teda aj slobody – je srdce, vnútro jedinca, ktoré nezničí slnko ani láva. Báseň *Smiešne slnko* je zase mementom pre všetkých, ktorí berú slobodu ako samozrejmosť. Akokoľvek vznešené sú totiž ideály, ktoré sloboda predstavuje, ak ju ľudia prestanú potvrdzovať svojimi činmi, akoby si sami nasadili okovy otrokov.³⁹ Nestačí totiž slobodu ubrániť pred vnútornými a vonkajšími hrozbami. Je potrebné naďalej ju pestovať, šíriť. Iba tak sa z nej nestane nová modla. Práve preto sa symbolika voľnosti u Hébertovej nemôže prestať vyvíjať, obmieňať a aktualizovať.

Literatúra:

- BROCHU, A. (2000): *Anne Hébert – Le secret de vie et de mort*. Ottawa: Presses de l'université d'Ottawa.
- BOUCHARD, D. (1977): *Une lecture d'Anne Hébert: La recherche d'une mythologie*. Montréal: Hurtubise HMH.
- HÉBERT, A. (2010): *Les Songes en équilibre*. Montréal: Hurtubise [1942].
- HÉBERT, A. (1989): *Le Torrent*. Montréal: BQ [1950].
- HÉBERT, A. (1992a): *Œuvre poétique; 1950–1990*. Montréal: Boréal compact.

³⁹ Zdá sa, že práve tento aspekt slobody potvrdzujú aj postavy z posledných dvoch románov autorky, keď si namiesto konvenčného života vnúteného okolím dobrovoľne zvolia smrť.

HÉBERT, A. (1992b): *Le Jour n'a d'égal que la nuit*. Montréal: Éditions du Boréal.

PALLISTER, J. L. (2001): Thanatos and Logos in the Poetry of Anne Hébert. In: J. L. Pallister (ed.): *The art and genius of Anne Hébert: essays on her works: night and day are one*. Madison: Farleigh UP & London: Associated University Presses 2001, s. 139–138.

STACEY, R. D. (2010): Hébert's uncanny: death and 'radical speech' in *Le Tombeau des rois*. In: L. Skallerup (ed.): *Anne Hébert. Essays on Her Works*. Toronto: Guernica, s. 19–38.

Summary

Imagery of Literary Work of Art and of Freedom in the Poetry of Anne Hébert

Anne Hébert is a Québécois author whose literary career spans over the second half of the 20th century. Her first poetic work appeared in 1942 and the last published poems date from 1992. The aim of this study is to analyze the evolution of the imagery of the bird that constantly reappears in Hébert's poetry. The image stands for both, literary work of art, as well as for freedom. These two aspects are intertwined and other images (heart, lamp, hands) concur to create a complex web of relations. This complexity permits the author to explore the question of freedom from various vantage points.

Монореферентный антропоним Бен Джонсон: некоторые особенности интерпретации на основе написания

Наталья Кирилловна Иванова

Ивановский государственный химико-технологический университет
nkiisuct@mail.ru

Key words: monoreference proper name Ben Jonson (Ben:Jonson), spelling, etymology, semantics of a proper name, diachronic approach

Ключевые слова: монореферентный антропоним Бен Джонсон (Ben:Jonson), написание, этимология, семантика имени собственного, диахронический подход.

Введение

Антропонимика, являясь одной из самых активно изучаемых областей ономастики, в сферу исследования которой входят и традиционные, и новые разряды имен собственных (ИС), стала междисциплинарной лингвистической дисциплиной, рассматривающей имена собственные как культурные и социальные феномены, важные элементы дискурса и лингвистического ландшафта, как результат когнитивной деятельности нескольких поколений носителей языка (Hough – Izdebska, с. 2016). Такой подход позволяет более полно определить и описать национальный культурный код, получить через систему имянаращения важную лингвистическую и экстралингвистическую информацию о феноменах материального или культурного мира определенной эпохи и изучать ИС сквозь призму социолингвистики и других наук. Современная ономастика представляет собой «проблемное поле с открытыми границами, различными векторами исследования и национальными традициями» (Горяев – Спиридонов, 2016, с. 190–218). Следовательно, возможны различные ракурсы изучения и новые подходы к интерпретации онимов.

При изучении антропонимов, в том числе имен выдающихся людей, обычно недостаточное внимание обращается на орфографию: варианты написания имен и их соотносительность с языковыми нормами того времени, на взаимосвязь орфографических характеристик с произношением, морфологией, этимологией, т.е. с комплексом внутренних языковых средств, которые придают именам собственным свойства лингвистического знака, обеспечивают их различительные характеристики звуковой и письменной формы.

В данной статье в контексте лингвистических взглядов Б. Джонсона, друга-соперника и современника У. Шекспира, отраженных в его «Грамматике» (1640 г.), рассматриваются этимология и семантика этого монореферентного имени собственного и особенности его написания как Ben:Jonson (с двоеточием после деривата имени, без символа <h> в фамилии и вариантным написанием начала фамилии I/J). Анализ этого антропонима в диахроническом аспекте позволяет выявить на англоязычном материале некоторые интересные факты, релевантные для понимания ряда важных вопросов формирования нормы английской орфографии, обратить внимание на изменения в системе пунктуации, предложенные Б. Джонсоном, соотнести эти факты с культурно-историческими реалиями XVII века, а также подчеркнуть роль Б. Джонсона в подготовке перехода Англии на систему пунктуации в соответствии с европейской (гуманистической) теорией текста.

Бен Джонсон – выдающийся современник У. Шекспира и носитель популярного ветхозаветного имени

Как известно, выдающийся поэт и драматург-трагик Бенджамин Джонсон (1573?-1637) (в некоторых русских источниках, согласно исторически сложившейся практике передачи иноязычных персоналий и географических названий, – Веньямин) прочно вошел в литературу Британии. Он автор нескольких пьес, стихотворных произведений, многочисленных эпитафий, эпиграмм, сценариев маскарадов, а также серьезного лингвистического труда «Грамматика английского языка» (1640). Эта работа Б. Джонсона до настоящего времени изучается в курсе истории английского языка как важный источник информации о формировании британской орфоэпической и орфографической нормы. Она же была использована лексикографом С. Джонсоном при составлении «Словаря английского языка» (Johnson, 1755; Иванова, 2016).

Некоторые драматургические произведения Б. Джонсона до сих пор переиздаются и появляются на театральных подмостках, а его неординарная личность, современника У. Шекспира, привлекает многих исследователей. Об этом свидетельствует обширная библиография и многочисленные интернет-источники, посвященные его жизни и творчеству, соперничеству с Бардом (Смирнов, 1960; Cave, 1991; Donaldson, 2011; Jokinen, 2003 и др.). Популярны среди пользователей Сети его едкие афоризмы и ироничные суждения; он даже виртуально присутствует там: в Твиттере можно найти описание от его имени (согласно правилам орфографии того времени) пешего путешествия в 1618 г. в Шотландию (Anonymous, 2016).

Дошедшие до нас сведения о *Бене Джонсоне* (именно с таким усеченным дериватом имени он вошел в мировую историю, культуру и лингвистику)¹ содержатся в воспоминаниях его друзей и современников, давших весьма противоречивую оценку его личности и творчества, в его собственных записках и литературных произведениях, в сохранившихся материалах тюремных архивов. До сих пор не установлены точная дата и место рождения драматурга, неполны сведения о его семье. Не имея завершеного университетского образования, он, однако, получил в 1619 г. почетную степень магистра гуманитарных наук за литературные заслуги. Б. Джонсон был выдающимся автодидактом: на протяжении всей своей жизни он много читал, совершенствовался в знании иностранных языков – французского, итальянского и греческого, изучил иврит, блестяще знал латынь, очень интересовался лингвистическими проблемами и историей английского языка.

Знаток античности и сторонник европейской гуманистической теории текста, Б. Джонсон в своих лингвистических трудах пытался утвердить в англоязычной печатной практике новые пунктуационные знаки (вопросительный, восклицательный, специальный знак для риторического вопроса, двоеточие, точку с запятой), придавая важную роль логической пунктуации не только в теории, но и на практике – в своих литературных произведениях. Кроме того, пунктуацию Б. Джонсон считал существенным признаком авторского стиля, средством передачи просодии речи (риторическая пунктуация). Как поэт, актер и драматург он указал на важность взаимодействия пунктуации и интонации в сценической речи. В главах «Грамматики», посвященных пунктуации (“distinction of sentences”), Б. Джонсон пытается дать иностранцам, для которых и был предназначен его лингвистический труд, представление о просодической организации поэтической речи (на примере древних и

¹ Необходимо учитывать, что усеченный дериват имени широко применялся в театральной среде того времени (ср.: Will Shakespeare, Tom Kid, etc.). Как указывал американский лингвист Э. Смит, за дериватами долго сохранялся определенный стереотип социального восприятия (Smith, 1967, p.176).

современных образцов), об особенностях ритма и паузации через применение знаков препинания в речи и чтении (Jonson, 1928). Напомним его широко известный афоризм: *Speak, that I may see thee* (Jonson, 1966, p. 118). Важным мерилom «элегантной речи» был для него эвфуизм, над которым иронизировал Шекспир в своих произведениях, но который был для Б. Джонсона, сторонника теории узуса как основы нормы, важной характеристикой речи образованных людей.

Заметим, что авторская пунктуация Б. Джонсона не была одинаковой в его ранних и поздних произведениях; в посмертных изданиях, как и в прижизненных, она обычно существенно исправлялась печатниками. Таким образом, более надежными источниками являются его лингвистические эссе и «Грамматика», чем литературные произведения.

Как и многие английские грамматисты до него и после него, Б. Джонсон предлагал пересмотреть традиционное для английского языка того времени соотношение между звуком и буквой, ориентироваться в орфографии на этимологию и аналогии в написании слов в древних языках.

Все эти сведения необходимы, чтобы описать тот культурно-исторический этап, на котором осуществлялась творческая и научно-лингвистическая деятельность этого актера, поэта и драматурга.

В русскоязычной культуре его простое личное имя, транспонированное с английского, воспринимается как один из типичных маркеров иностранного имени, поскольку состоит из сокращенного варианта имени **Бенджамин**, хорошо известного русским читателям по произведениям классической британской и американской литературы и по имени видного американского политического деятеля Бенджамина Франклина.

Однако для представителей англоязычного мира и его культуры, это имя было традиционно наполнено смыслом и являлось, вместе с информацией о других национальных именах, частью когнитивного пространства, соотносимого с национальными традициями и религиозными убеждениями. Имя *Benjamin*, древнееврейское по своему происхождению, означает «сын правой руки», «сын юга», «сын моей старости». Оно известно из Ветхого завета как *Benyamin*: именно так звали двенадцатого, самого младшего и любимого сына Иакова и Рахили. В средние века это имя обычно получали мальчики, матери которых умерли при родах подобно библейской Рахили (Smith, 1967). Поскольку незадолго до рождения Бенджамина Джонсона умер его отец (протестантский священник), можно предположить, что выбор имени для сына, потерявшего отца, не был случайным. Заметим, что личное имя отца Б. Джонсона исследователям неизвестно, а полное имя знаменитого сына, по обычаю того времени, было двучленным (этот факт вызывает недоумение у пользователей Сети и провоцирует их на настойчивые поиски второго имени, «среднего», мода на которое распространилась в Британии позднее – к середине XIX века).

С древности библейское имя *Benjamin* имело в английском языке несколько вариантов написания и произношения: *Benejamen*, *Beniamino*, *Benjaman*, *Benjamen*, *Benjamon*, *Benjimen*, *Benyamin*, *Benyamino*, *Veniamin*, *Benjee*, *Benjey*, etc. (Smith, 1967). Обращает на себя внимание вариантность в употреблении букв <i/i> и <b/v>, а также в написании заударной части имени (-*men*, -*tan*, -*min*, -*mon*, etc), что отражает неопределенность правил орфографии, характерную для средне- и новоанглийского периода развития языка. Напомним, что в то время ещё отсутствовала единая орфографическая и фонетическая норма, особенно – по отношению к именам собственным, поскольку разнообразная номенклатура ИС, принятых в Англии, восходила к различным источникам. Специалисты насчитывают у этого имени, распространенного, в том числе стараниями пуритан по всему миру, 52 варианта в

английском, немецком, датском, еврейском, французском, испанском, арабском и др. языках (Крюков, 1989, с. 37–40).

Ономастические справочники и словари свидетельствуют, что в конце XVI – начале XVII века мужское имя Бенджамин (Benjamin) было очень распространено, как и имя John (Algeo, 1973; Рыбакин, 1989).

Известно, что и сам Б. Джонсон, и его знаменитые друзья (У. Шекспир, Дж. Донн, Ф. Бэкон и др.) предпочитали сокращенный вариант этого имени. Можно предположить, что Джонсон как знаток древнееврейской культуры и иврита вкладывал в свое имя большой смысл. Примечательно, что в эпитафии на смерть своего семилетнего сына Б. Джонсон метафорически употребляет вместо имени сына, умершего от чумы, англоязычное значение имени Бенджамин: *Farewell, thou child of my right hand, and joy*². Это же имя носил и второй сын Джонсона.

Попытка самоидентификации через фамилию: Jonson vs. Johnson

Широко распространенная во всем мире фамилия, которую носил драматург, также восходит к древнееврейскому источнику и образована неморфологическим способом от отцовского личного имени. Она содержит тот же самый элемент («сын»), что и имя Benjamin, буквально означая «сын Джона»: *The son of John (gracious gift of Jehovah)* (Smith, 1956). Специалистам хорошо известно, что в англоязычную номенклатуру подобные фамильные антропонимы (с элементом -sen, -son от др.-англ. sunu ~ son) вошли в древности из «генеалогических прозвищ, из которых строилась цепочка, указывающая на родословность по отцовской, редко материнской линии» (Крюков, 1989, с. 38). Подобные ИС с компонентом «сын», как известно, присутствуют в фамилиях разных народов мира.

Проанализируем некоторые особенности написания этой фамилии на английском языке. Согласно словарным источникам, мужское имя John (середина XII века) и фамилия Johnson появились как англоязычная (сокращенная) версия от следующих имен собственных: старофранцузских *Jan, Jean, Jehn* от *Iohannes* из среднелатинской формы древнелатинского *Joannes* – от греческого имени *Ιωαννης* (Ioannes), возникшего из древнееврейского *יְחִיָּה* (Yochanan – «милостивый») (Рыбакин, 1989; Smith, 1956). Как видно из приведенных выше примеров, буква <h> в написании личного имени John присутствовала не всегда. Она была введена средневековыми писцами как имитация псевдоэтимологического («латинского») написания, но на протяжении нескольких веков ее употребление в различных дериватах этого имени собственного было неустойчиво.

Поздно начав свою литературную деятельность, Б. Джонсон, как считают некоторые американские исследователи (Riggs, 1989, p. 114), начал историю своего авторства (1602–1604 гг.) с изменения написания своей фамилии – без буквы <h> и с двоеточием после усеченного имени – *Ben:Jonson*, т.е. с попытки самоидентификации через личное имя.

Долгое время считалось, что амбициозный автор, любящий демонстрировать своё интеллектуальное превосходство, сделал это ради того, чтобы «выделиться» среди множества других лондонских носителей этой распространенной фамилии, но это не было принято ни его друзьями, ни его врагами, ни печатниками (Chute, 1953). Тем не менее, в результате устранения из написания фамилии нечитаемого символа, Б. Джонсон, в самом деле, сделал свою фамилию уникальной, узнаваемой, отделив себя от множества однофамильцев, причем, не только своего времени, но и последующих веков: такое неканоническое написание «срабатывает» сейчас и в Сети

² “On My First Son” by Ben Jonson, 1603.

(ср.: единичные антропонимы *Ben Johnson* – американский спортсмен, *Ben Jonson* – английский драматург).³

Желание выделиться можно считать одним из мотивов, однако, надо учитывать, на наш взгляд, лингвистические взгляды на систему английского языка и основы его нормативности, присущие Б. Джонсону, его ориентацию на классическое античное наследие. Авторские надписи и маргиналии на книгах, обнаруженные исследователями творчества Б. Джонсона, показывают, что обычно он подписывал собственные книги на латинском языке: "*Sum Ben: Jonsonij Liber*", "*Ben:Jonsonii ex dono amplissimi illustrissq' Herois* или просто "*Ben:Jonson*" (McPherson, 1974). Обратим внимание на отсутствие <h> в латинской версии. Таким образом, как мы полагаем, было преднамеренное желание автора произведений (и носителя имени) выразить через неканоническое написание собственный взгляд на систему английского письма и его звуковой строй, своё убеждение, что английская языковая норма должна формироваться с ориентацией на античные образцы, учитывать имеющиеся аналогии в других языках и источник заимствованных словарных единиц.

Примечательно, что сохранившаяся в Лондонской Бодлеанской библиотеке версия «Грамматики» Б. Джонсона 1692 года, к которой мы обращались, имеет следующий титул: "The English Grammar. Made by BEN. J^hOHNSON", т.е. с каноническим написанием фамилии и точкой после имени. Это доказывает, что авторское написание фамилии драматурга утвердилось далеко не сразу. Сходным примером вариантного написания является фамилия друга и литературного соперника Б.Джонсона – Уильяма Шекспира, о чем свидетельствуют сохранившиеся издания того времени и театральные афиши.⁴

Есть еще одна характерная особенность написания фамилии драматурга. В рассматриваемый период развития английского языка начальные буквы **I** и **J** еще четко не дифференцировались как разные графические знаки, и многие слова, в том числе имена собственные, не имели устойчивой орфографии и писались то с начальной буквой **I**, то **J**. Так, в сохранившемся печатном варианте Первого фолио Шекспира, со стихотворным предисловием Б. Джонсона, инициалы последнего обозначены как **B. I.**

Обращение к основному лингвистическому произведению Б. Джонсона, его «Грамматике английского языка», впервые напечатанной в 1640 году (мы работали с репринтным британским изданием 1928 года по версии 1692 г.), показывает, что буква **J** в нем как отдельный алфавитный символ автором не описывается. Он очень осторожно замечает, что у буквы **I** есть и другое качество – для обозначения согласного звука в определенной позиции: в начале слова и с последующим гласным ("where it leads to sounding vowel, and beginneth the Syllable, it is ever a consonant")⁵. Б. Джонсон предполагает, что в будущем для обозначения этого качества звука потребуется новый символ, «подобно **Jod** в иврите и **Gi** в итальянском» (Jonson 1928, p. 8). В данном случае, Б. Джонсон разделяет мнение других грамматистов своего времени (Т. Смита, А. Гилла, Дж. Харта и др.).

³ Заметим, что после смерти Б. Джонсона авторское и нетрадиционное написание популярной фамилии стало причиной курьеза: каменотес по привычке высек на могильной плите фамилию с каноническим написанием: *O Rare Ben Johnson*. См.: *Westminster Abbey. Faith at the Heart of the Nation*. [Cit. 2017-12-11]. Доступно на: <<http://westminster-abbey.org/our-history/famous-people>>.

⁴ Шекспироведы считают, что самым недостоверным источником являются печатные произведения того времени: типографы (они же наборщики и редакторы) не всегда придерживались авторской орфографии и произвольно выбирали знаки препинания (Аникст, 1974, с. 112–115). Известно, что прижизненное издание трудов Б. Джонсона отличалось внутритекстовой вариантностью: проверенная им часть текста имела одну орфографию и пунктуацию, а непроверенная представляла собой орфографические предпочтения типографов.

⁵ Цитата приводится согласно орфографии источника.

Почти слово в слово предложение разделить функции символов <i> и <j> повторит в своем словаре, спустя почти сто лет, и С. Джонсон (См. подробнее: Иванова 2016).

Первая серьезная реформа английской орфографии была осуществлена в конце XVII века, спустя несколько десятилетий после смерти Б. Джонсона. В ее результате были устранены некоторые нечитаемые символы, введены новые графические и пунктуационные знаки, но буква J еще не получила полной автономности и приводилась в словарях в одной словарной статье с буквой I.

Авторское двоеточие в подписи Ben:Jonson

Оригинальность авторской подписи Б. Джонсона заключалась и в использовании двоеточия (*double punctus*) после имени. По мнению американского лингвиста Сары Ван ден Берг, в этом случае Джонсон поступил по примеру ученых или священников того времени, среди которых было принято таким образом сокращать свою латинизированную подпись (Berg, 1995). Как же следует это трактовать? Несомненно, учитывая известные факты из жизни Б. Джонсона и его постоянное стремление продемонстрировать свое хорошее образование, самостоятельно приобретенное, и знание иностранных языков, что он имплицитно демонстрировал через подпись свою ученость. Есть и другие коннотации, декодировать которые до сих пор стремятся лингвисты. Так, С. Берг усматривает в применении двоеточия Б. Джонсоном стремление, с одной стороны, дополнить информацию об имени, данном при крещении, фамилией, а с другой, видит попытку отделить два личных антропонима друг от друга, т.е. личное имя Бен противопоставить официальному Джонсон («the colon may signify the disjunction of the two names, separating the personal "Ben" from the public "Jonson"»), или, как в некоторых литературных произведениях того времени, это может иметь глубокий символический смысл: разделить имя в жизни и в искусстве (Berg, 1995). Вероятно, когда-то ученым удастся разгадать трактовку Б. Джонсоном своей подписи, однако, уже сейчас несомненно, что и в этом случае он хотел выразить собственное мнение и продемонстрировать свою приверженность (об этом много в «Грамматике» Б. Джонсона и в его эссе о языке) европейской (континентальной) теории текста (Jonson, 1966; Jonson, 1928). Поставив после личного имени двоеточие, Б. Джонсон по-другому оформил его и фонетически: пунктуационный знак разделяет два элемента (имя и фамилию) и обуславливает между ними паузу. Напомним, что в настоящее время основная функция двоеточия в английской пунктуации – введение информации, но английский первопечатник У. Кэкстон впервые использовал двоеточие в 1474 году для обозначения в предложении паузы. И в первой половине XVII века, во времена Б. Джонсона, двоеточие (как и точка с запятой, тире, запятая) еще не имели четких функций и часто применялись в печати взаимозаменяемо (Gram, 1989). На наш взгляд, это подтверждает версию относительно наличия авторской «фонетической коннотации» - пауза передается через двоеточие, чтобы сделать визуальный акцент на фамилии в нетрадиционном написании. Вероятно, возможны и другие трактовки применения двоеточия.

Заключение

Таким образом, несмотря на то, что в посмертных изданиях работ Б. Джонсона редакторами и печатниками были исправлены авторская пунктуация и написание личного имени, его оригинальная версия собственного имени представляет исследовательский интерес. Во-первых, она непосредственно связана с лингвистическими взглядами Б. Джонсона на путь развития английского языка и изменения его фонетико-орфографической системы, проблемы до сих пор актуальной.

А во-вторых, подпись Б. Джонсона, рассматриваемая в контексте его профессиональной деятельности актера и драматурга, ясно свидетельствует, что он не только предвосхитил кодификацию в Англии континентальной гуманистической теории текста, но и высказал некоторые идеи относительно звучания «голоса автора» через текст и его пунктуацию. Спустя много лет, они получили обсуждение в работах Т. Адорно, М. Фуко, Ж. Деррида⁶, нашли практическое применение в учении о сценической речи К.С.Станиславского и успешно разрабатываются школой филологической фонетики О. С. Ахмановой и ее последователей в МГУ им. М. В. Ломоносова при исследовании просодии текста и экспрессивного синтаксиса.

В заключение отметим, что рассмотренные в диахроническом аспекте некоторые особенности семантики, этимологии и орфографии ИС, проанализированные на примере единичного антропонима Бен Джонсон, для нас выступают связующим звеном с культурно-историческими и социальными условиями XVII века, когда утверждались языковые нормы английского языка. Следовательно, их необходимо изучать не только в синхроническом, но и в диахроническом аспектах, в контексте эпохи их бытования и идентификации – личностной, социальной, культурной, а в настоящее время, и в сетевом пространстве. Например, в русскоязычном интернете, с присущей ему орфографической неаккуратностью, можно найти как некорректное написание фамилии драматурга по-английски, так и неточную транскрипцию имени по-русски⁷.

При изучении антропонимов, в том числе монореферентных имен выдающихся людей, следует обращать внимание на их орфографию: существовавшие варианты написания и их соотнесенность с языковыми нормами того времени⁸, на комплекс языковых средств, которые придают ИС особенности лингвистического знака и обеспечивает их различительные свойства. Это особенно важно в современных условиях интенсивных межкультурных и межъязыковых контактов.

Литература:

- АНИКСТ, А. А. (1964): *Шекспир. Серия «Жизнь замечательных людей»*. Москва: Молодая гвардия.
- ГОРЯЕВ, С. Д. – СПИРИДОНОВ, Д. В. (2016): Итоги и перспективы ономастической науки: взгляд из Оксфорда. Рец. на кн. *The Oxford Handbook of Names and Naming*. Eds. C. Hough, L. Izdebska. In: *Вопросы ономастики*, 2016, № 2, с.190–218.
- ИВАНОВА, Н. К. (2016): Особенности представления английского произношения и написания в «Грамматике» Б. Джонсона и словаре С. Джонсона. In: *Известия вузов. Серия «Гуманитарные науки*, 2016, № 2. Иваново: Ивановский государственный химико-технологический университет» ФГБОУ ВПО «ИГХТУ», с. 109–115.
- ИВАНОВА, Н. К. (2017): Вокруг Шекспира. “О Rare Ben Jonson”: лингвистическое наследие. In: *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*, № 2, Нижний Новгород: Издательство Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского, с. 210–217.
- КРЮКОВ, М. В. (1989): *Системы личных имен у народов мира*. Москва: Наука
- РЫБАКИН, А. И. (1989): *Словарь английских личных имен*. Москва: Русский язык.

⁶ См. подробнее: Berg S. van den (1995). Marking his Place: Ben Jonson's Punctuation. In: *Early Modern Literary Studies*, 2.1-25. [Cit. 2017-12-11]. Доступно на: <http://purl.oclc.org/emls/01-3/bergjons.html>.

⁷ См., например, написание в ссылке на материалы сайта теолога и переводчика Д.В.Щедровицкого: Поэзия Бэна Джонсона в переводах Дмитрия Щедровицкого. [Цитировано: 2017-08-08]. Доступно на: <http://shchedrovitskiy.ru/BenJohnson.php?page=2>.

⁸ Известно, что одним из главных аргументов «антистратфордицев» в поддержку версии о существовании в одно и то же время двух разных людей – простого актера из Стратфорда-на-Эйвоне и образованного поэта и драматурга – является различное написание их фамилий (Shakespear, Shaksper, Shakespeare, etc.).

- СМИРНОВ, А. (1969): Драматургия Бена Джонсона. In: *Джонсон, Бен. Пьесы*. Москва, Ленинград: Искусство.
- ALGERO, J. (1973): *On defining a proper name*. Gainesville: Univ. Press.
- ANONYMOUS (2013): Ben Jonson begins twitter travel journal, rather late. In: *The Guardian*, 3 July 2013. [Cit. 2017-09-23]. Доступно на: <http://theguardian.com/culture/jonson>.
- CAVE, R. (1991): *Ben Jonson*. New York: St. Martin's Press.
- CHUTE, M. (1953): *Ben Jonson of Westminster*. New-York: Condor Books / Souvenir Press Ltd.
- CRAM, D. (1989): Seventeenth-Century Punctuation Theory: Butler's Philosophical Analysis and Wilkins' Philosophical Critique. In: *Folia Linguistica Historica*, 8/1-2. P. 309–349.
- DONALDSON, I. (2011): *Ben Jonson: Life*. Oxford: University Press.
- JOHNSON, S. (1755): *A Dictionary of the English Language*. London, 1755.
- JONSON, B. (1928): *The English Grammar: For the Benefit of All Strangers Out of His Observation of the English Language Now Spoken, and in Use*. [Cit. 2017-09-09]. Доступно на: http://play.google.com/store/books/details/BenJonson-TheEnglishGrammar_madebyBenjaminJonson.
- JONSON, B. (1966): *Timber, or Discoveries made upon men and matter, as they have flowed out of his daily readings, or had their reflux to his peculiar notion of the times (1641)*. Ed. G. B. Harrison. New York: Barnes & Noble.
- HOUGH, C. – IZDEBSKA, D. (2016): *The Oxford Handbook of Names and Naming*. Oxford: Oxford University Press.
- JOKINEN, A. (2003): The Life of Ben Jonson. In: *Luminarium*, 9 Sept. [Cit. 2017-03-04]. Доступно на: <http://www.luminarium.org/sevenlit/jonson/benbio.html>.
- McPHERSON, D. (1974): Ben Jonson's Library and Marginalia: An Annotated Catalogue. In: *Studies in Philology*, 71.5, p. 1-106.
- RIGGS, D. (1989): *Ben Jonson: A Life*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- SMITH, E. C. (1956): *Dictionary of American Family Names*. New-York: Evanston.
- SMITH, E. C. (1967): *Treasury of Name Lore*. New -York: Evanston; London: Harper & Row.
- VAN DEN BERG, S. (1995): Marking his Place: Ben Jonson's Punctuation In: *Early Modern Literary Studies*, 2.1-25. [Cit. 2017-12-11]. Доступно на: <http://purl.oclc.org/emls/01-3/bergjons.html>.
- WESTMINSTER ABBEY: *Faith at the Heart of the Nation*. [Cit. 2017-02-03]. Доступно на: <http://westminster-abbey.org/our-history/famous-people>

Summary

Monoreference Proper Name Ben Jonson: Some Specific Features of Interpretation on the Basis of its Spelling

The paper considers etymology, semantics and specific features of spelling of the proper name Ben Jonson, W. Shakespeare's friend and literary rival, in the context of his linguistic views, reflected in his "Grammar" (1640). Special attention is paid to the spelling variant as Ben:Jonson (with a colon after the first name and without <h> symbol in the family name and its initial letters as <I/J>). The analysis of this proper name enables to reveal, on the basis of the English language material, some interesting facts, relevant to the understanding of a number of significant problems dealing with the English language orthography standardization, as well as to point to some important changes in the system of English punctuation suggested by B. Jonson, referring them to the context of cultural and historical realities of the XVIIth century.

Особенности продвижения фестивальных театральных изданий в цифровой среде (на примере изданий «Театральная газета» и «Реальная газета»)

Дарья Андреевна Кузнецова

Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Россия

dasheka66@mail.ru

Ключевые слова: фестивальные театральные издания, цифровая среда, инструменты продвижения, театральная газета

Key words: festival theater publications, digital environment, promotion tools, theater newspaper

Фестивальные издания – явление, зародившееся в России еще в советское время. Первые фестивальные выпуски газет появились 60 лет назад, и «фестивали стали главным культурным событием в жизни советской молодежи и истории страны» (Наумова, 2017). Однако если в советское время фестиваль предполагал массовое празднество, то сейчас популярность приобретают фестивали искусств, например, театральные фестивали.

Цель настоящей работы – определить специфику продвижения фестивальных театральных изданий в цифровой среде. Поле нашего исследования ограничено изданиями фестивалей драматических театров Екатеринбурга, т. к. представляется интересным рассмотреть региональную специфику фестивальных театральных изданий, которая на сегодняшний день представляет собой лакуну научного знания.

Материалом исследования выступили фестивальные театральные издания «Театральная газета» Международного театрального фестиваля современной драматургии «КОЛЯДА-PLAYS» и «Реальная газета» Всероссийского фестиваля «Реальный театр». Для анализа были выбраны 32 фестивальных выпуска «Театральной газеты» за 2008, 2012–2015, 2017 годы и 22 выпуска «Реальной газеты» за 2013, 2015, 2017 годы. Выбор данных изданий обусловлен тем, что они относятся к одной группе – фестивали драматических театров, и, следовательно, дают основания для исследования и сравнения двух изданий одной группы.

Анализ изданий проводился на основе трех инструментов продвижения, таких как язык издания, дизайн издания и социальные сети. Данные инструменты относятся к двум разным видам продвижения, которые выделяет А. Е. Асташева: язык и дизайн издания представляют продвижение в редакции, т. е. на страницах издания, а социальные сети представляют продвижение вне редакции, т. е. во внешней среде (Асташева, 2014, с. 75). Представим особенности инструментов продвижения «Театральной газеты» и «Реальной газеты» на основе полученных результатов.

1. Продвижение в редакции: язык издания.

В первую очередь обратимся к продвижению в редакции, т. к. первоначально издатели создают привлекательное издание, а уже потом обращаются к его продвижению во внешней среде. Важным методом продвижения издания в редакции является язык издания, поскольку контент задает дизайн, связанный с темой текстового наполнения.

Обратимся к «Театральной газете». Общий взгляд на данное издание позволяет выявить его жанровую специфику: в газете преобладают объемные интервью, рецензии, статьи, эссе, отрывки из пьес, а также мнения экспертов и зрителей. В целом жанровая палитра выглядит достаточно строго и складывается впечатление, что

издание позиционируется как серьезное, рассчитанное на четко определенную аудиторию – людей, интересующихся жизнью современного театра. Данное заключение подтверждает А. А. Тертычный, выделяя большинство перечисленных выше жанров в группу жанров аналитической журналистики (Тертычный, 2010, с. 204). Аналитика утяжеляет характер изданий, т. к. она служит осмыслению и обсуждению важных событий и проблем, а также оставляет за читателем право дать самостоятельную оценку описанного. Именно поэтому аналитические жанры представляют преимущественно специализированные издания, рассчитанные на профессиональную аудиторию.

В «Театральной газете» наблюдается использование профессиональных театральных жаргонных слов, но не грубых и не в большом количестве, например: «Они же стали костюмерами, **помрежками**, **монтировщиками**, **звуковиками**...» (Театральная газета, 2016), «Актёрские работы неоднородны, труппа приехала большая: есть тут и свои **«локомотивы»**, и **«середняк»**» (Театральная газета, 2017). Отметим, что жаргонные слова, используемые в «Театральной газете», являются театральными жаргонизмами, что свидетельствует о принадлежности газеты к разряду специализированных изданий, т. к. многие профессиональные жаргонизмы непонятны непосвященным людям и используются с целью языкового обособления. Наличие жаргонизмов в «Театральной газете» для лиц, имеющих отношение к театральной жизни, служит сигналом к прочтению издания и дальнейшему взаимодействию с ним.

Важным инструментом воздействия на аудиторию является использование цитат и передача чужой речи через экспертное мнение. Ко многим материалам «Театральной газеты» привлекается мнение эксперта, что делает информацию более достоверной, а издание более влиятельным в глазах читателя. Также чрезвычайно важно привлечение мнений зрителей, которые могут оценить ту или иную постановку не экспертным взглядом, а с точки зрения общества.

За счет большого количества интервью язык «Театральной газеты» выглядит простым и «дружеским»: в интервью передается живая речь собеседника, соответственно, разговорная манера общения на страницах газеты подкупает даже непрофессионального читателя.

Обратимся к «Реальной газете». Данная газета по объему в два раза меньше «Театральной газеты», однако жанровая палитра здесь более разнообразна: большое количество небольших интервью, мнений экспертов, зрителей и участников фестиваля, встречаются рецензии и статьи, также присутствуют развлекательные элементы – тематические тесты, игры, раскраски, конкурсы и т. д. Общий взгляд на газету устанавливает, что она рассчитана на более массовую аудиторию, нежели «Театральная газета»: подача материалов в игровой манере, небольшой объем серьезных материалов (интервью, рецензий, статей) по отношению к страницам с развлекательными материалами. Принадлежность газеты к массовому изданию подтверждает А. А. Тертычный, говоря о том, что аналитика – нежеланный гость в массовом издании, т. к. она утяжеляет его характер, но вместе с тем, массовые издания нуждаются в комментариях и мнениях (Тертычный, 2010, с. 13), что присутствует в «Реальной газете» в большом количестве.

Рецензии больше похожи на краткое изложение содержания спектаклей, чем на серьезный осмысленный журналистский материал. Это можно объяснить стремлением «Реальной газеты» к аналитичности, но, возможно, из-за недостаточного уровня мастерства авторов, тексты издания выглядят слабыми.

В отличие от «Театральной газеты», в «Реальной газете» профессиональный театральный жаргон практически отсутствует, что еще раз подтверждает массовую направленность газеты.

Таким образом, «Реальная газета» стремится привлечь на фестиваль широкую непрофессиональную аудиторию, показывая ей, что для того, чтобы говорить о театре, не обязательно быть профессионалом.

2. Продвижение в редакции: дизайн издания.

Рассмотрим дизайн фестивальных театральных газет. «Театральная газета» имеет непостоянное число полос – от 4 до 8, в «Реальной газете» всегда 4 полосы. «Театральная газета» на протяжении всего своего существования имеет неизменный дизайн и постоянные элементы газетного номера: логотип, название газеты и фестиваля. Дизайн «Реальной газеты» подвергся изменениям в 2015 году, после чего также не менялся. Именно постоянство является важной характеристикой газетного дизайна, т. к. дизайн в первую очередь должен быть узнаваемым для читателя.

Отметим, что обе газеты представлены в черно-белом варианте, учитывая то, что они находятся в электронном виде (PDF). Если в бумажной версии газеты можно сослаться на ограниченные возможности печати – дизайн, цвет, четкость печати, то для версии в электронном виде ограничений не существует. Черно-белый вариант фестивальных театральных газет не удобен и не читабелен, и к тому же портит имидж издания и фестиваля. Если в «Театральной газете» такой вариант смотрится неплохо за счет стандартной газетной верстки без дизайнерских ухищрений, где текст преобладает над иллюстрациями и фотографиями, то в «Реальной газете» ситуация совсем иная – преобладание иллюстраций над текстом.

Если сравнивать «Театральную газету» и «Реальную газету» по их дизайну и верстке, то первое отличие, привлекающее внимание – это простота первой и излишняя декоративность второй.

В «Театральной газете» используется простая двухколоночная верстка, вверху первой полосы – название газеты, логотип и название фестиваля, номер газеты. Данные элементы занимают $\frac{1}{4}$ полосы и выглядят органично. Все используемые фотографии и иллюстрации вписаны в одну колонку, т. е. используется открытая верстка в оборку, когда изображение размещается вверху или внизу полосы и соприкасается с текстом двумя сторонами, и закрытая верстка в оборку, когда изображение размещается внутри текста полосы и соприкасается с текстом тремя сторонами.

Шрифтовое оформление газеты также выполнено традиционно: заголовки – полужирным начертанием, вопросы в интервью – полужирным курсивом, основной текст выполнен классическим шрифтом Times New Roman, являющимся одним из самых популярных шрифтов в мире. Как пишет В. В. Ефимов, Times применяется и будет применяться везде, где нужен «обычный», спокойный, общепринятый, «как у всех», «как у людей», шрифт (Ефимов, 2007, с. 135). Несмотря на то, что в адрес данного шрифта сказано достаточно противоречивых отзывов, его использование в «Театральной газете» видится нам уместным, потому что иногда лучше воспользоваться устоявшимся и всем знакомым, чем использовать редкие, декоративные и не всегда читабельные шрифты, которые могут, например, быть не оптимизированы для экранов или различных устройств.

Сопоставляя дизайн «Театральной газеты» с постулатами хорошего дизайна газет М. А. Картер (Картер, 1995), можно сделать вывод о том, что данная фестивальная газета полностью им соответствует, а именно:

1) дизайн является функциональным, а не украшающим, т. к. в «Театральной газете» все материалы представлены удобно, четко и читабельно, без какого-либо декора;

2) дизайн не приносит в жертву журналистику и полезное содержание для повышения уровня оформления газеты: в «Театральной газете» главенствующим

элементом является текст, под который подстраиваются остальные элементы дизайна, используемые для законченности в понимании представленной информации;

3) дизайн обеспечивает разумную и приятную подачу информации, т. к. благодаря простой верстке, читабельному шрифту, уместным и не многочисленным иллюстрациям информация в «Театральной газете» располагает к чтению.

Обратимся к дизайну «Реальной газеты». В первую очередь необходимо сказать о том, что данная газета подверглась редизайну в 2015 году, поэтому существует потребность проанализировать газету до и после изменения дизайна.

Выпуски за 2013 год отличаются сдержанным, по сравнению с современным, дизайном. Данные выпуски имеют трехколоночную верстку, расположение текста, включая все дизайнерские элементы (логотип, название газеты, номер выпуска, заголовки и т. д.), строго вертикальное, что является удачным, т. к. текст в одном направлении намного читабельнее по той причине, что у читателя нет необходимости переворачивать газету для того, чтобы прочитать текст. Фотографии и иллюстрации в выпусках 2013 года представлены в большом количестве, иллюстративные материалы достаточно крупные и однозначно превалируют над текстом. При всем этом нужно заметить, что фотографии являются более предпочтительными для аудитории, т. к. они передают реальность и вызывают доверие.

Что касается шрифтового оформления выпусков 2013 года, то здесь так же, как и в «Театральной газете», для основного текста используется классический шрифт Times New Roman, что делает текст читабельным и не тяжеловесным. Для названия газеты и заголовков используются разные шрифты, оба декоративные. Однако, чтобы облегчить восприятие для читателя, необходимо выбрать и использовать один шрифт для всего газетного материала, изменяя лишь его начертание и размер (Олешко, 2012, с. 41). На одном развороте «Реальной газеты» использование трех разных шрифтов выглядит разрозненно, учитывая и обилие крупных иллюстраций. В газете не остается белого пространства, которое делает полосы привлекательными, в результате полосы «Реальной газеты» выглядят загроможденными и не располагают к чтению.

Современные выпуски «Реальной газеты» после редизайна сильно отличаются от варианта 2013 года. Изменениям подверглись все элементы дизайна: изменился логотип путем добавления к нему названия, места и года проведения фестиваля. Название газеты и ее номер разместились по правому краю первой полосы, т. е. текст оказался перевернутым. Все заголовки разместились аналогично названию газеты – по краям полос в перевернутом виде. Таким образом, для того, чтобы прочитать заголовки, необходимо перевернуть газету, что является не удобным для читателя. Кроме того, для заголовков выбран декоративный, крупный полужирный шрифт, который выглядит массивно и нечитабельно.

Помимо текста и иллюстраций в «Реальной газете» присутствуют различные дизайнерские элементы в виде черных рамок, обрамляющих текстовые блоки, крупных рисунков, нарушающих целостность рамок, больших по размеру заголовков и рубрик, множества выворотов, нарушающих удобочитаемость текста и т. д. Таким образом, газета выглядит очень пестро и тяжеловесно, а черно-белое выражение еще больше усугубляет эти качества.

Редизайн – это изменение внешнего вида с целью повышения привлекательности издания. Однако к случаю с «Реальной газетой» данное определение не подходит, т. к. изначально более сдержанное издание превратилось в чрезмерно украшенную и не отвечающую основным постулатам хорошего дизайна газету. Сопоставим современный дизайн «Реальной газеты» с постулатами М. А. Картер (Картер, 1995).

Во-первых, хороший дизайн является функциональным, а не украшающим: «Реальная газета» не соответствует данному постулату, т. к. в газете преобладают

сложные и ненужные читателю элементы дизайна, которые мешают чтению и восприятию информации.

Во-вторых, хороший дизайн никогда не приносит в жертву журналистику и полезное содержание для повышения уровня оформления газеты: «Реальная газета» не соблюдает данный постулат, т. к. неудобное расположение текстовых блоков, белый текст на черном фоне, черные рамки вокруг фото и текста не располагают к чтению данной газеты.

В-третьих, хороший дизайн обеспечивает разумную и приятную подачу информации: данный постулат не используется «Реальной газетой», т. к. сумбурное расположение текста и иллюстраций не ориентируют читателя на страницах газеты.

3. Продвижение вне редакции: социальные сети.

Обратимся ко второму виду продвижения – продвижению вне редакции. Одним из методов такого продвижения являются социальные сети, Интернет, т. е. та коммуникативная среда, с помощью которой можно привлечь внимание аудитории к изданию. Д. В. Трубочкин отмечает, что Интернет – это мощный инструмент современного театрального деятеля, т. к. во-первых, он может приблизить театр к зрителю, во-вторых, Интернет интересен профессионалам, в-третьих, незаменим для театроведов. От театров прошлого остались только воспоминания и критика, а Интернет дает новые возможности для хранения информации, выступая архивом, куда можно складывать информацию о театре, делая ее доступной спустя десятки лет (Трубочкин, 2006, с. 18).

Архивная функция Интернета очень полезна, она позволяет найти выпуск газеты за любой год, может быть помощником и в научных целях. Функция приближения театра к зрителю реализуется в большей степени в социальных сетях, т. к. именно там представляется больше возможностей для взаимодействия с аудиторией.

Что касается рассматриваемых изданий, то здесь необходимо отметить, что социальные сети как метод продвижения газет фестиваль современной драматургии «КОЛЯДА-PLAYS» начал использовать только в 2017 году, при том, что первый фестиваль состоялся в 2007 году. До того как «Театральная газета» появилась в пространстве социальной сети «Вконтакте», ее архив был представлен на сайте «Коляда-Театра», однако после обновления сайта 1 декабря 2017 года архив был удален. Таким образом, организаторы фестиваля и издатели фестивальной газеты проигнорировали архивную функцию Интернета, полезную для аудитории фестиваля и фестивальной газеты, не учли интересы аудитории, для которой чрезвычайно важно получать газету и любую информацию в электронном виде, т. к. человек в современном мире ценит удобство, легкость и свое время.

«Реальная газета» фестиваля «Реальный театр» появилась в социальных сетях значительно раньше, в 2013 году, однако фестиваль существует с 1990 года, являясь одним из старейших фестивалей в России.

В качестве важного элемента продвижения в социальных сетях используется «юзабилити», характеризующееся удобством использования, простотой и понятностью интерфейса.

Согласно ГОСТ Р ИСО/МЭК 25010–2015, удобство использования является важной характеристикой качества продукта и обозначает степень, в которой продукт или система могут быть использованы определенными пользователями для достижения конкретных целей с эффективностью, результативностью и удовлетворенностью в заданном контексте использования (ГОСТ, 2015, с. 12).

Юзабилити как характеристика качества, в свою очередь, состоит из ряда подхарактеристик, к которым относятся (Там же, с. 4):

- 1) определимость пригодности – возможность пользователей на основе первоначальных впечатлений, документации и другой предоставленной информации понять, подходит ли продукт или система для их потребностей;
- 2) управляемость – наличие в продукте или системе атрибутов, обеспечивающих простое управление и контроль;
- 3) защищенность от ошибки пользователя – уровень системной защиты пользователей от ошибок;
- 4) эстетика пользовательского интерфейса – степень «приятности» и «удовлетворенности» пользователя интерфейсом;
- 5) доступность – возможность использования продукта или системы для достижения определенной цели в указанном контексте использования широким кругом людей с самыми разными возможностями.

Рассмотрим перечисленные характеристики на примере фестивальных театральных изданий «Театральная газета» и «Реальная газета».

Первое – это определимость пригодности. Человеку, заходящему на страницу фестивалей в социальных сетях необходимо сразу понять, соответствует ли данная страница его потребностям, найдет ли он здесь то, что ему нужно. Т. к. мы анализируем продвижение газет, то будем понимать под основной потребностью пользователя поиск того или иного выпуска фестивальной газеты. При этом существует зависимость от промежутка времени, в который пользователь обращается за газетой в социальные сети. Если данное действие происходит во время проведения фестиваля, то газета будет представлена вверху страницы, привлекая пользователей к просмотру. Если же пользователь захочет почитать газету спустя продолжительное после проведения фестиваля время, то столкнется с проблемой поиска.

Я. Нильсен и Х. Лоранжер, говоря о пяти важнейших причинах неудачной работы пользователей, которые заставляют их отказаться от использования того или иного ресурса, на первое место ставят систему поиска (Нильсен, Лоранжер, 2009, с. 136). К данному высказыванию относится и третья характеристика юзабилити – защищенность от ошибки пользователя. Применение элементов системы поиска и структуры информации являются основной причиной неудачного выполнения задач пользователями, ошибок пользователей. Нужно понимать, что для пользователя нет ничего важнее, чем найти то, что нужно.

«Театральная газета» и «Реальная газета» представлены в группах социальной сети «ВКонтакте» в PDF-версиях в общей ленте новостей, при этом каждый выпуск «Реальной газеты» сопровождается узнаваемой фотографией и коротким текстом, анонсирующим содержание газеты. Однако лишь немногие выпуски «Театральной газеты» сопровождаются пояснительным текстом, вследствие чего запись становится не броской, не привлекающей внимание читателя, который может просто не увидеть короткую ссылку на документ среди множества новостей.

Также нужно сказать о том, что все выпуски газет представлены разрозненно, что усложняет их поиск. Например, если нам необходим выпуск за 2013 год, то для того, чтобы найти его, нужно либо пролистать все записи сообщества, либо воспользоваться поиском по записям, что, однако, невозможно без полной загрузки всех записей. Таким образом, для достижения желаемого результата пользователю необходимо потратить значительное количество времени, что противоречит важному принципу юзабилити: чем больших временных затрат что-либо требует или может потребовать, тем меньше вероятность того, что это будет кем-либо использовано (Круг, 2005, с. 14). Отсюда и нарушение второй характеристики юзабилити – управляемости, подразумевающей простоту управления ресурсом. С. Круг приводит следующее определение юзабилити: приспособленность любого продукта к использованию настолько хорошо, что человек со

средними или ниже средних способностями и обычным жизненным опытом сможет легко применить продукт по назначению (Круг, 2005, с. 13). В данное определение входит и пятая характеристика юзабилити – доступность для людей с самыми разными возможностями.

Нужно сказать, что страницы и группы социальных сетей представляют собой строгие шаблоны, в которых отсутствуют возможности для создания уникального и выделяющегося на фоне других групп ресурса. Единственной возможностью для идентификации является дизайн «шапки» страницы, с помощью которого можно повысить узнаваемость страницы. Данной возможностью удачно воспользовалась страница «Театра юного зрителя», организатора фестиваля «Реальный театр»: «шапка» страницы имеет сдержанный дизайн, использовавший минимум цветов, содержащий основную информацию о странице, а также имеющий зависимость от времени года. Данная особенность выгодно отличает страницу от страницы «Коляда-Театра», организатора фестиваля «КОЛЯДА-PLAYS»: страница не имеет дизайна «шапки», что делает ее непримечательной и ничем не отличающейся от множества других страниц.

Последняя характеристика юзабилити – эстетика пользовательского интерфейса. Согласно ГОСТ Р ИСО/МЭК 25010–2015, данное свойство относится к тем свойствам продукта или системы, которые повышают привлекательность интерфейса для пользователя, таким как использование цвета и естественного графического дизайна (ГОСТ, 2015, с. 12). Думается, что данная характеристика не характерна для страниц в социальных сетях, т. к. им присуща шаблонность и ограниченность в использовании элементов дизайна.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что присутствие фестивальных театральных изданий в пространстве социальных сетей, безусловно, дает несомненные преимущества: поддержание связей с аудиторией и прямое обращение к ней; управление брендом и поддержка его репутации; оповещение читателей о новых выпусках издания. Однако все перечисленные возможности действуют только тогда, когда их правильно используют. В случае с рассматриваемыми фестивальными театральными изданиями весь потенциал социальных сетей практически не задействован, т. к. во-первых, у страницы «Коляда-Театра» и записей с «Театральной газетой» отсутствует внешняя, привлекающая внимание особенность, а во-вторых, нет простоты и удобства поиска изданий.

Представленные положительные и отрицательные черты продвижения позволили говорить о существовании сложностей при продвижении фестивальных театральных изданий вследствие неизученности данного вопроса. Перспективой для дальнейшего изучения является анализ особенностей продвижения центральных фестивальных театральных изданий, а также сравнительный анализ изданий разных временных периодов.

Литература:

- АСТАШЕВА, А. Е. (2014): Особенности продвижения печатных СМИ на информационном рынке. In: *Вестник Российского университета дружбы народов*, № 2, с. 71–76.
- ГОСТ Р ИСО/МЭК 25010–2015 (2015): *Системная и программная инженерия. Требования и оценка качества систем и программного обеспечения (SQuaRE). Модели качества систем и программных продуктов*. Москва: Стандартинформ.
- ЕФИМОВ, В. В. (2007): *Великие шрифты. Шесть из тринадцати. Книга вторая: Антика*. Москва: ПараТайп.
- КАРТЕР, М. А. (1995): *Современный дизайн газет*. Москва: Академия.
- КРУГ, С. (2005): *Веб-дизайн. Перевод с английского Ю. Асотова*. СПб: Символ-Плюс.

- НАУМОВА, Ю. (2017): Всемирные фестивали молодежи и студентов на страницах газет и книг. In: *Информационный интернет-портал о культуре в России и за рубежом Ревизор.ru*. [Цитировано: 2017-12-27]. Доступно на: <http://bit.ly/2BCvyDG>
- НИЛЬСЕН, Я., – ЛОРАНЖЕР, Х. (2009): *Web-дизайн: удобство использования Web-сайтов*. Перевод с английского В. С. Иващенко. Москва: Вильямс.
- ОЛЕШКО, Е. В. (2012): *Техника и технология СМИ: шрифтовая культура массмедиа*. Екатеринбург: УГТУ-УПИ.
- ТЕРТЫЧНЫЙ, А. А. (2010): *Аналитическая журналистика*. Москва: Аспект Пресс.
- ТРУБОЧКИН, Д. В. (2006): Театр в киберпространстве. In: *Театральная жизнь*, № 2, с. 14–18.

Summary

The Promotion Features of the Festival Theatre Editions in Digital Environment (on the Base of the «Theatre Newspaper» and « The Real Newspaper» Issues)

This article is devoted to festival theatre publications, which purpose is to promote festivals of theatre art. The author analyzes three tools for promoting festival theatre publications: the language of the publication, the design of the publication, social networks. In this article particular attention is given to the division of these promotion tools into two groups, which A. E. Astasheva singled out: promotion in the editorial office and promotion outside the editorial office. The analysis is carried out on «Theatre newspaper» and «The real newspaper», which represent the materials of festival publications of Ekaterinburg's drama theaters. The results of the analysis demonstrate the regional peculiarities and specificity of the promotion of theaters' festival publications in the digital environment.

Obráz diplomatického tlmočenia nielen v odbornej translatologickej literatúre (stav skúmanej problematiky na príklade slovenských a ruských zdrojov)

Lizaveta Madej

Filozofická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave
lizaveta.madej@uniba.sk

Kľúčové slová: konzekutívne tlmočenie, diplomatické tlmočenie, prehľad literatúry o tlmočení
Key words: consecutive interpreting, diplomatic interpreting, overview of the interpreting literature

Problemátike, klasifikácii, osobitostiam jednotlivých druhov tlmočenia boli v 20. a 21. storočí venované viaceré práce tak slovenských, ako aj ruskojazyčných autorov. Väčšinu týchto prác tvoria publikácie translatologického charakteru, avšak existujú aj také, ktoré skúmajú tlmočenie z lingvistického, literárneho, psychologického, sociologického, dokonca fyziologického hľadiska. Analýza tlmočenia ako translačného procesu cez interdisciplinárnu prizmu je užitočná hlavne preto, že odzrkadľuje širší a detailnejší obraz danej činnosti a jej jednotlivých špecifik. Výnimkou nie je ani tzv. *diplomatické tlmočenie*, ktoré sa môže skúmať v rámci vedy o preklade aj vedy o diplomacii. Ponuka slovenských a ruskojazyčných zdrojov z oblasti translatológie a diplomacie je dostatočne pestrá, avšak len v malom počte vedeckých publikácií sa objavuje téma diplomatického tlmočenia ako taká. V slovenských a ruskojazyčných prácach venovaných translatológii diplomatické tlmočenie stále nie je zaradené do klasifikácie ako samostatný žáner. Pokiaľ ide o práce z oblasti diplomacie, aj v tých je deficitné množstvo informácií o statuse tlmočníka v diplomatickej sfére. V dôsledku nedostatku odbornej literatúry o diplomatickom tlmočení skúmanie tejto problematiky sa v značnej miere komplikuje. Hoci daný žáner tlmočenia je v súčasnej dobe dostatočne žiadaný a populárny, odborný výraz na jeho pomenovanie v slovenskej a ruskej translatológii stále absentuje. Preto je vhodné si položiť otázky, prečo došlo k existencii tejto terminologickej lakúny, aké miesto v klasifikácii tlmočenia má diplomatické tlmočenie a aké zdroje môžu byť nápomocné pri analýze problematiky tohto žánru.

S cieľom odpovedať na spomenuté otázky je predovšetkým potrebné určiť definíciu pojmu *diplomatické tlmočenie*. Pod diplomatickým tlmočením sa chápe konzekutívne tlmočenie realizované mediátorom (tlmočníkom) pre najvyšších predstaviteľov štátu alebo členov zahraničných diplomatických misií. Špecifickosť tohto žánru tlmočenia spočíva najmä v technike prenosu informácií, typoch rečníka, ako aj charakteristike komunikačných situácií, v rámci ktorých sa translácia realizuje.

Diplomatické tlmočenie je výlučne konzekutívnym tlmočením, vyžadujúcim bezprostrednú prítomnosť mediátora. Počas politických a diplomatických rokovaní preto tlmočník musí nielen preukazovať svoje lingvistické a translátorské kompetencie, ale aj aplikovať v praxi rad ďalších mimoprekladateľských schopností, ku ktorým patrí, napríklad, aj dokonalá znalosť diplomatického protokolu a etikety. Na rozdiel od simultánnych tlmočníkov, pracujúcich v kabínach, konzekutívny tlmočník sa musí nachádzať na rokovaní spolu s rečníkom, a teda správať sa nielen ako profesionálny tlmočník, ale aj ako skúsený diplomat. Počas sprevádzania najvyšších titulárov nesmie podľahnúť stresu či panike, stratiť ostražitosť, začať sa báť. Tlmočník je povinný byť hodnou reprezentáciou svojho štátu. Ako diplomat je povinný sa vyznať v otázkach medzinárodných vzťahov, hospodárstva,

politiky a diplomacie, poznať oficiálnu pozíciu štátu, na ktorého strane pri tlmočení stojí. Z tlmočeného prejavu musí vyvodit' a správne interpretovať nielen denotatívne, ale aj konotatívne významy. Vo východiskovom texte musí vedieť rozlíšiť alúzie, alegórie a náznaky, a teda pri tlmočení je povinný sa zameriavať na transláciu nielen explicitných, ale aj implicitných významov (Dulebová, 2009, s. 107). Od schopnosti tlmočníka správne pochopiť ilokúciu výpovede odosielateľa závisí úspešnosť alebo neúspešnosť komunikácie medzi rečníkmi. Diplomacký tlmočník je teda osoba schopná prostredníctvom svojho (ne)profesionalizmu, (ne)inteligencie a (ne)znalosti predmetu rozhovoru, osnôv diplomacie a komunikácie či aj psychológie ovplyvniť proces a výsledok prebiehajúcich medzištátnych rokovaní.

Špecifickou v diplomatickom tlmočení je aj kategória rečníkov, do ktorej patria najvyšší štátni titulári (prezident, predseda parlamentu, predseda vlády, príp. kancelár, členovia kabinetu ministrov), diplomatickí zástupcovia (veľvyslanci, príp. nunciovia, vyslanci, chargé d'affaires) a predstavitelia konzulárnych tried (generálny konzul, konzul, vicekonzul, konzulárny zástupca) (MZV, 1996, s. 17, s. 41). Pri tlmočení realizovanom pre vyššie spomenuté osoby tlmočník nesmie zabúdať na subordináciu a pravidlá diplomatického protokolu, podľa ktorého s rečníkom nemôže prvý začať konverzáciu, na pochvalu odvedenej tlmočnickej práce je povinný reagovať zdržanlivo atď..

Zámerom komunikačných situácií, v rámci ktorých sa realizuje diplomatické tlmočenie, vo väčšine prípadov je nadviazať, udržať alebo zlepšiť diplomatické styky s príslušnou krajinou. Tlmočník si preto musí plne uvedomovať dôležitosť rokovaní, ktorých je priamym účastníkom, a zodpovednosť, ktorú má voči svojmu štátu.

Dôležitosť diplomatického tlmočenia a úlohy mediátora v ňom je nepochybná. Avšak napriek tomu toto tlmočenie stále neobsadilo svoje miesto v slovenskej ani ruskej translatologickej klasifikácii. Slovenskí translatológovia podľa spôsobu realizácie translácie vyčleňujú nasledujúce druhy konzekutívneho tlmočenia: *tlmočenie s notáciou a bez notácie, prerušované tlmočenie, úplné tlmočenie, referujúce tlmočenie, sprievodcovské tlmočenie* (Keníž, 1980, s. 76) a *tlmočenie s notáciou a bez notácie, transkódovanie, súvislé tlmočenie, referujúce tlmočenie, sprievodcovské tlmočenie* (Müglová, 2009, s. 170–171). Autori týchto klasifikácií nehovoria o aplikácii vymenovaných druhov tlmočenia pri jednotlivých komunikačných situáciách, nevymedzujú okruh komunikačných udalostí, pri ktorých by sa tieto druhy mohli realizovať (napr. výlučne v rámci súdneho pojednávania alebo výlučne na obchodných rokovaníach a pod.). Preto sa dá predpokladať, že žáner diplomatického tlmočenia je možné aplikovať v rámci každého z týchto druhov tlmočenia (s výnimkou referujúceho).

Pokiaľ ide o klasifikáciu žánrov tlmočenia, D. Müglová vyčleňuje *konferenčné, mediálne, súdne, komunitárne a rokovacie tlmočenie* s tým, že diplomatické tlmočenie spadá pod kategóriu buď konferenčného, alebo rokovacieho tlmočenia (Müglová, 2009, s. 196–203). Konferenčné tlmočenie, ako píše sama autorka klasifikácie, nemá svoje výrazné špecifiká a využíva sa hlavne v rámci inštitucionálneho kontextu. Aj keď sa daný žáner môže využívať pri simultánnom aj konzekutívnom tlmočení, v praxi ide najmä o simultánne konferenčné tlmočenie, čo vylučuje možnosť zaraďovania vyššie definovaného diplomatického tlmočenia do tohto typu. Diplomacké tlmočenie je konzekutívnym tlmočením, pri ktorom translátor je povinný byť fyzicky prítomný na rokovaníach. V praxi sa však často stretáme s tým, že diplomatické tlmočenie je vnímané ako súčasť konferenčného tlmočenia. Hlavným dôvodom takehoto názoru je najmä to, že v oboch prípadoch ide o tlmočenie pre najvyšších predstaviteľov rôznych krajín sústredených na konkrétnom podujatí. Typ rečníka však pri diplomatickom tlmočení nie je jedinou osobitosťou tohto žánru konzekutívny. Preto považujeme za nevhodné porovnávať diplomatické a konferenčné tlmočenie, resp. klasifikovať ho ako jeden z typov konferenčného tlmočenia.

V prípade rokovacieho tlmočenia ide podľa autorky o tlmočenie pri diplomatických, politických a obchodných rokovaníach (tamtiež, s. 202–203). Hoci pri charakteristike rokovacieho žánru D. Müglová zdôrazňuje osobitosti a výnimočnosť tlmočenia na diplomatických rokovaníach, pri ktorých sú potrebné mnohé extralingválne kompetencie tlmočníka, ako osobitný žánr diplomatické tlmočenie nevydeľuje. Zaujímavé je aj to, že tlmočenie na diplomatických a politických rokovaníach zaraďuje spolu s tlmočením na obchodných rokovaníach do jednej kategórie. Odborná príprava sa síce vyžaduje aj od tlmočníka obchodných rokovaní, nedá sa však porovnať s prípravou a kompetenciami očakávanými od tlmočníka politických, resp. diplomatických podujatí. Hoci aj konferenčný, aj rokovací žánr majú isté spoločné črty so žánrom diplomatickým, úplne sa však nezhodujú. Je preto možné tvrdiť, že diplomatické tlmočenie nie je súčasťou konferenčného ani rokovacieho žánru.

Ďalšia predstaviteľka slovenskej translatológie a súčasne aj aktívna tlmočníčka Viera Makarová v rámci praxeologického nazerania na translačný proces venuje osobitnú pozornosť analýze jednotlivých komunikačných situácií, pri ktorých sa môže realizovať tlmočenie. Na základe klasifikácie komunikačných situácií vydeľuje *tlmočenie na vedeckých konferenciách*, *tlmočenie pri oficiálnych a pracovných návštevách*, *kde sa uplatňuje diplomatický protokol*, a *tlmočenie na ministerstvách*; analyzuje pritom aj iné komunikačné situácie (Makarová, 2004, s. 145–164). Z jej charakteristiky komunikačných udalostí, v rámci ktorých je nevyhnutné dodržiavanie diplomatického protokolu, vyplýva, že ide o prípady, kde sa využíva konzekutívne tlmočenie, čo potvrdzuje nami danú definíciu diplomatického tlmočenia. Hoci V. Makarová tento žánr tlmočenia nepomenúva ako *diplomatické tlmočenie* a skôr využíva pojem *tlmočenie na diplomatických rokovaníach*, je zrejmé, že diplomatickému tlmočeniu pridieľuje osobitný charakter. Pri charakteristike diplomatického tlmočenia autorka zdôrazňuje dôležitosť poznania diplomatického protokolu a jeho nuansí, spoločenskej etikety a ďalších pravidiel a noriem. Pri opise tlmočenia na vedeckých a iných konferenciách, t. j. pri opise konferenčného tlmočenia, však hovorí o tlmočení simultánnom a nezmiňuje sa pritom o potrebe tlmočníka ovládať akékoľvek pravidlá diplomatického a spoločenského správania, čo je ďalším argumentom pre tvrdenie, že konferenčné tlmočenie nie je ekvivalentné s tlmočením diplomatickým.

Pri rešerši translatologickej odbornej literatúry o diplomatickom tlmočení nájdeme článok Márie Smetanovej *Tlmočník ako člen administratívneho personálu diplomatickej misie* (2010). V ňom sa autorka pozerá na translačný proces jednak z hľadiska translatológie, jednak z hľadiska diplomacie. Venuje sa charakteristike diplomatického protokolu, diplomatickej služby a diplomatickej misie, vymenúva diplomatické hodnosti, sústreďuje sa na postavenie tlmočníka v diplomatickej sfére, prezentuje jednotlivé rozdiely medzi diplomatickým a rokovacím tlmočením. Pri charakteristike diplomatického tlmočenia autorka hovorí o dvoch možných podobách, v ktorých sa daný žánr môže realizovať, a to podobe konzekutívnej a simultánnej (Smetanová, 2010). Z tohto je teda zrejmé, že podľa M. Smetanovej rozdiel medzi konferenčným a diplomatickým tlmočením nie je. V článku autorka zdôrazňuje špecifiká diplomatického tlmočenia, ktoré sa však nemôžu vzťahovať na niektoré žánre simultánneho tlmočenia, a to na konferenčné tlmočenie. Pod týmito osobitosťami rozumieme najmä nevyhnutnosť dodržiavania mnohých protokolárnych pravidiel, znalosť spoločenských zvyklostí jednotlivých krajín, dokonalé poznanie profesionálneho kódexu atď. Príspevok M. Smetanovej poskytuje všeobecnú charakteristiku tlmočenia realizovaného v diplomatických kruhoch, pritom autorka nazerá na translačný proces a úlohu translátora z uhla pohľadu translatológa, ale aj diplomata.

Skúmať diplomatické tlmočenie je možné aj z pozície diplomacie. Slovenská odborná literatúra z oblasti diplomacie poskytuje bohatý výber publikácií, v ktorých sa dočítame o dejinách diplomacie (Straka: *Diplomacia slovenských predkov*; Veselý: *Diplomacia: teória*,

prax, dejiny), základoch diplomacie (Bystrický: *Základy diplomacie*; Kopecký: *Diplomacia – vec verejná?*; Vršanský: *Základy diplomatickej komunikácie*), diplomacii ako umení (Balušík: *Umenie diplomacie*; Vandová: *Kultúrna diplomacia*), regionálnej diplomacii (Syrúček: *Diplomacia v neglíze*; Straka: *Byzantská diplomacia*; Straka: *Diplomacia v Izraeli*; Sidák: *Zahraničná politika a diplomacia Ukrajiny*), diplomatickom protokole (MZV SR: *Diplomatická prax*; Dömök: *Diplomacia a diplomatický protokol*; Mattoš: *Diplomatický protokol Slovenskej republiky*; Tóth: *Diplomatický protokol*) a i.

Z vyššie uvedených prác spomenieme bližšie publikáciu *Diplomatická prax* pripravenú Ministerstvom zahraničných vecí Slovenskej republiky v roku 1996 na základe Viedenského dohovoru o diplomatických stykoch (1961) a Viedenského dohovoru o konzulárnych stykoch (1963). Kniha ponúka súhrn informácií o nadviazaní diplomatických stykov, zriadení diplomatických misií, diplomatických výsadách a imunitách, diplomatickom protokole a ceremoniáli, klasifikácii diplomatických podnikov a zvláštnych slávnostných príležitostí, diplomatickej korešpondencii a diplomatickom písomnom styku atď. Úlohe tlmočníka v diplomatickom protokole kniha pozornosť nevenuje, avšak sa z nej dozvieme, že aj tlmočníci patria do administratívneho a technického personálu diplomatických misií. Hoci publikácia takmer neobsahuje informácie o mieste tlmočníka v protokole, je potrebné zdôrazniť jej užitočnosť pre translátora. Tlmočník, pripravujúci sa na diplomatické tlmočenie, je povinný sa oboznámiť nielen s tematikou plánovaných rokovaní, ale aj s pravidlami diplomatického protokolu. Publikácia *Diplomatická prax* poskytuje odpovede na mnohé otázky, ktoré môžu vzniknúť počas prípravy tlmočníka na diplomatické rokovania. Aj keď sa v knihe priamo neuvádza, ako má byť tlmočník oblečený na jednotlivom diplomatickom podniku, kde má miesto pri rokovaní, obede, premiestňovaní sa dopravným prostriedkom, ako sa má správať počas jednotlivých diplomatických akcií a pod., z kontextu to nie je ťažké vyvodiť. Napríklad, ak si tlmočník prečíta článok o odovzdaní poverovacích listín, tak sa dozvie, ako prebieha daná slávnostná príležitosť, aké formality sa povinne absolvujú, čo sa môže očakávať od daného typu akcie a teda aj na čo sa môže profesionálne pripraviť. Napríklad, ženy tlmočnice sa v *Diplomatickej praxi* dočítajú, že podľa diplomatického protokolu si povinne musia obliecť pančuchy, a to aj za horúceho počasia, na slávnostných príležitostiach môžu použiť výlučne biele alebo čipkované vreckovky atď. (*Diplomatická prax*, 1996, s. 42). Tieto informácie sú pre diplomatického tlmočníka neoceniteľné najmä z dôvodu organizačnej a psychickej prípravy. Tlmočník nesmie zlyhať pri práci, dostať sa do stresu, byť zaskočený jemu neznámou tradíciou, resp. zaužívaným diplomatickým rituálom, a hlavne nesmie sklamať svojho rečníka, a teda aj ním reprezentovanú krajinu. Aj keď vo väčšine prípadov (avšak nie vždy) na politických, resp. diplomatických akciách je prítomný vedúci odboru diplomatického protokolu, tlmočník sa nesmie spoliehať na to, že sa mu niekto pred rokovaniami bude v dostatočnej miere venovať a vysvetľovať základy spoločenského a protokolárneho správania.

Diplomatickému tlmočníkovi budú nápomocné aj knihy venované základom diplomacie, z ktorých sa dozvie, čo je diplomacia, aká je jej úloha, kam siahajú jej korene. V knihách Petra Kopeckého – slovenského diplomata, bývalého veľvyslanca SR v Rumunsku a Moldavskej republike, a zároveň romanistu, prekladateľa a diplomatického tlmočníka – *Úvod do diplomacie* (2011) a *Diplomacia – vec verejná?* (2006) sa diplomacia podáva tak cez teoretickú prizmu, ako aj cez prizmu jej praktického aplikovania. Tlmočníka by preto mohli zaujať bloky *Diskusie* v knihe *Úvod do diplomacie* a viaceré kapitoly z knihy *Diplomacia – vec verejná?*, v rámci ktorých autor predstavuje konkrétne problematiku situácie z dejín slovenskej a medzinárodnej diplomacie. Na základe opisu autorom spomínaných situácií je možné usúdiť, že sa mnohé z nich odohrali za účasti tlmočníkov. Počas prípravy na tlmočenie si preto tlmočník cez modelovanie jednotlivých diplomatických príbehov a prekladateľských tvrdých orieškov môže premyslieť svoje prekladateľské postupy.

Okrem odbornej slovenskej literatúry sa téme diplomatov-tlmočníkov venuje aj literatúra faktu (memoáre). Kniha slovenského kariérneho diplomata, bývalého chargé d'affaires a.i. na Kube, chargé d'affaires a.i. v Mongolsku, mimoriadneho a splnomocneného veľvyslanca v Japonsku, chargé d'affaires a.i. vo Veľkej Británii a vedúceho diplomatickej misie v Alžírsku, ako aj dlhoročného diplomatického tlmočníka Jána Dömöka *Diplomat na štyroch kontinentoch* ponúka pútavý príbeh o pôsobení autora na Ministerstve zahraničných vecí ČSSR (neskôr ČSFR a SR) a v zahraničí v role diplomata. Okrem spomienok týkajúcich sa samotnej diplomacie je zaujímavé si prečítať o pôsobení autora v úlohe tlmočníka. Autor, ktorý na začiatku svojej kariéry pracoval ako hlavný tlmočník predsedu vlády z/do angličtiny, ruštiny, nemčiny, maďarčiny a francúzštiny, vo svojich memoároch predstavuje problémové situácie, s ktorými sa stretol vo svojej kariére a ktoré musel riešiť nielen ako translátor, ale aj ako diplomat (Dömök, 2007, s. 19–33). Ján Dömök zdôrazňuje úlohu a náročnosť diplomatického tlmočenia, nevyhnutnosť nadštandardnej odbornej a interkultúrnej prípravy, ako aj zodpovednosť tejto práce.

Ďalším zdrojom informácií o špecifikách diplomatického tlmočenia sú zverejnené rozhovory so slovenskými diplomatickými tlmočníkmi (J. Dömök, I. Šechnyová, P. Kopecký, O. Vízdalová), ktoré obsahujú množstvo užitočných informácií o osobitostiach diplomatického tlmočenia. Translători odpovedajú na otázky o najnáročnejších tlmočených rokovaníach, o mieste tlmočníka v protokole, lapsusoch, ku ktorým došlo počas tlmočenia atď.¹ Začínajúci tlmočníci taktiež môžu absolvovať osobne stretnutia so skúsenými tlmočníkmi, a tak sa nachystať na plánované rokovania (napr. V. Makarová, T. Sovinec, P. Šveda, V. Behran, F. Kolačáni, K. Peteraj, P. Kopecký, O. Vízdalová a iní).

Podobne ako v slovenskej literatúre aj medzi ruskojazyčnými publikáciami je deficitné množstvo prác venovaných diplomatickému tlmočeniu. Dôvodom môže byť totiž to, že sa v ruskej translatológii nevydeľuje diplomatické tlmočenie ako osobitný žáner, aj keď vo viacerých literárnych zdrojoch sa tento termín bežne používa.² Podľa translatologického slovníka *Základné pojmy translatológie* (rus. *Osnovnye poňatija perevodovedenija*) vydaného Ruskou akadémiou vied v roku 2010 konzekutívne tlmočenie sa môže vyskytovať v nasledujúcich podobách: *jednosmerné konzekutívne tlmočenie*, *odsekovo-frázové jednosmerné tlmočenie* a *odsekovo-frázové obojsmerné tlmočenie* (porov. rus. *последовательный односторонний перевод*, *последовательный абзацно-фразовый односторонний перевод*, *последовательный абзацно-фразовый двусторонний перевод*) (Rarenko, 2010, s. 212). Uvedená klasifikácia druhov konzekutívneho tlmočenia je však veľmi všeobecná a nezameriava sa na charakteristiku žánrov konzekutívy.

V knihe *Teória prekladu*³ (rus. *Teorija perevoda*) (1990) ruského translatológa V. N. Komissarova je predstavená len základná klasifikácia druhov tlmočenia, a to rozdelenie tlmočenia na simultánne a konzekutívne. Kapitola *Žánrová a stylistická klasifikácia druhov translácie*, od ktorej by sa mohol očakávať aj detailnejší rozbor žánrov tlmočenia, však predstavuje len niektoré zo špecifických žánrov prekladu, o žánroch tlmočenia sa v tejto časti, ako aj v celej knihe autor nezmieňuje (Komissarov, 1990, s. 97–98). Kniha V. N. Komissarova *Súčasná translatológia* (rus. *Sovremennoje perevodovedenije*) (2002) podobne ako vyššie spomenutá publikácia uvádza len základnú klasifikáciu druhov prekladu

¹ Rozhovory so slovenskými diplomatickými tlmočníkmi je možné nájsť na internete, napr. Božena Volková (<https://zena.sme.sk/c/20776172/bozena-volkova-v-indii-som-sa-naucila-hovorit-nie.html>); Iveta Šechnyová (<https://www.sme.sk/c/3696194/iveta-sechnyova-tlmcenie-sa-vyrovna-faraniu-do-bane.html>); Oxana Vizdalová (<https://slovensko.rtvs.sk/clanky/ludia/116014/prekladatelka-oxana-vizdalova-slovencina-jetazky-jazyk>).

² Termín *diplomatické tlmočenie*, resp. *diplomatický tlmočník* sa vyskytuje v prácach Palažčenka, Brodského, Komissarova, Aleksejevovej a iných.

³ Tu a ďalej v texte pod pojmom *preklad* rozumej preklad a tlmočenie.

a tlmočenia. V tejto práci sa stretneme aj s výrazom *diplomatický preklad a tlmočenie* (porov. rus. *дипломатический перевод*) (Komissarov, 2002, s. 73, 87). Viaceré práce jedného z najvýznamnejších ruských translatológov R. K. Miniara-Beloručeva taktiež uvádzajú len základnú klasifikáciu druhov tlmočenia, v publikácii *Teória a metódy prekladu* (rus. *Теория и методы перевода*) (1996) sa však spomínajú aj špecifické žánre konzekutívneho tlmočenia, a to *tlmočenie počas výsluchu vojnového zajatca* a *tlmočenie rokovaní cez vysielacie zariadenie* (porov. rus. *перевод допроса военнопленного* a *перевод радиопереговоров*) (Miňar-Beloručev, 1996, s. 135). Diplomacie tlmočenie autor neanalyzuje.

Ďalšia významná ruská autorka I. S. Aleksejevová v knihe *Úvod do translatológie* (rus. *Введение в переводоведение*) (2004) predstavuje vyššie spomenutú základnú klasifikáciu druhov tlmočenia a zároveň sa venuje aj niektorým konkrétnym žánrom tlmočenia, a to *konferenčnému* a *komunitárnemu tlmočeniu* (porov. rus. *конференц-перевод*, *коммунальный перевод*) (Aleksejevová, 2004, s. 16–20). Na diplomatické tlmočenie sa autorka v tejto práci nezameriava, avšak podobne ako Komissarov vo svojej knihe bežne týmto termínom operuje.

M. J. Brodskij v knihe *Tlmočenie: história a súčasnosť* (rus. *Устный перевод: история и современность*) (2012) okrem žánru *komunitárneho tlmočenia* spomína aj *sprievodcovské tlmočenie* (porov. rus. *эскорт-перевод*). Hoci autor nevydeľuje diplomatické tlmočenie ako osobitný žáner, vo svojej práci sa o ňom nielen zmieňuje, ale aj opisuje niektoré jeho špecifiká. V publikácii sa venuje aj úlohe diplomatického tlmočníka pri rokovaníach uskutočňovaných na najvyššej úrovni, pritom tlmočníka pomenúva ako *tlmočník-diplomat* alebo *tlmočník so statusom diplomata* (Brodskij, 2012, s. 107, s. 162).

V didakticky ladenej práci L. L. Neľubina a J. G. Kňazevovej *Translatologická lingvodidaktika* (rus. *Переводоведческая лингводидактика*) (2009) nájdeme niekoľko kapitol venovaných tzv. *vojenskému prekladu a tlmočeniu* (porov. rus. *военный перевод*) a *spoločensko-politickému prekladu a tlmočeniu* (porov. rus. *общественно-политический перевод*), ktoré môžeme považovať za varianty diplomatického tlmočenia (Neľubin – Kňazevová, 2009, s. 36, 55, 79). Autori vysvetľujú osobitosti týchto žánrov tlmočenia a dávajú didaktické rady týkajúce sa ich výučby. Pod vojenským tlmočením sa pritom chápe tlmočenie vojenských, vojensko-technických a vojensko-politických textov, tlmočenie pre príslušníkov armády, tlmočenie pri výsluchu vojnových zajatcov atď. Daný žáner tlmočenia je možné považovať za variant diplomatického tlmočenia najmä preto, lebo je všeobecne známe, že sa v rámci diplomatických rokovaní často diskutuje o otázkach vojensko-technického zabezpečenia krajín, vojenskej pomoci, ako aj o mierových dohodách a i. Spoločensko-politické tlmočenie spočíva najmä v tlmočení textov s ekonomickou, sociálnou a politickou tematikou. Hoci publikácia *Translatologická lingvodidaktika* neobsahuje informácie o diplomatickom tlmočení, je možné konštatovať, že ide o nápomocný zdroj pre diplomatického tlmočníka, poskytujúci konkrétne rady, pokiaľ ide o prípravu na plánované rokovania diplomatického a politického charakteru.

Na základe rešerše ruskojazyčnej translatologickej literatúry predpokladáme, že žánrom konzekutívneho tlmočenia, medzi ktoré by mohlo patriť aj diplomatické tlmočenie, doteraz nebola venovaná dostatočná pozornosť. Kľúčové osobnosti z oblasti ruskej translatológie sa vo svojich prácach spravidla venujú charakteristike druhov konzekutívneho tlmočenia, žánre spomínajú len úryvkovito. Klasifikáciu žánrov tlmočenia v ruskej odbornej literatúre podobnú klasifikácii, ktorú spracovala slovenská autorka Daniela Müglová, sa nám nepodarilo nájsť. Vo viacerých ruskojazyčných publikáciách sa analyzujú len jednotlivé žánre tlmočenia podľa výberu autora (konferenčné, komunitárne, sprievodcovské, vojenské atď.), v týchto prácach však nie je predstavená úplná klasifikácia možných žánrov konzekutívy, medzi ktoré patrí aj žáner diplomatického tlmočenia.

Sú však aj takí ruskí autori, ktorí v svojich prácach venovali pomerne veľkú pozornosť diplomatickému tlmočeniu. Takými autormi sú spravidla diplomatickí tlmočníci, t.j.

translátori, ktorí pracovali, resp. stále pracujú pre vysokých a najvyšších predstaviteľov štátu. Najproduktívnejšími v tomto smere sú Pavel Palažčenko a Andrej Čužakin, ktorí píšu tak osobitne, ako aj vo dvojici. Ich spoločné publikácie *Svet prekladu – 1 a Svet prekladu alebo Neustále hľadanie vzájomného porozumenia* (rus. *Mir perevoda – 1 a Mir perevoda, ili Večnyj poisk vzaimoponimaniija*) okrem základných informácií z oblasti translatológie obsahujú aj kapitoly venované diplomatickému tlmočeniu, diplomatickému protokolu, analýze konkrétnych diplomatických podnikov a miestu tlmočníka na nich a i. V oboch knihách sú nielen spomenuté, ale aj zanalyzované viaceré príklady náročných situácií z profesionálneho života diplomatických tlmočníkov (z praxe samotných autorov a iných tlmočníkov – V. Suchodreva, V. Berežkova, O. Trojanovského a i.). Autori sa venujú rozboru prekladateľských orieškov, s ktorými sa diplomatickí tlmočníci stretli, ponúkajú aj ich konkrétne riešenia (Čužakin – Palažčenko, 2000) (Čužakin – Palažčenko, 1999). Niektorým otázkam o diplomatickom tlmočení je venovaná aj publikácia A. P. Čužakina *Svet prekladu – 5* (rus. *Mir perevoda – 5*), v ktorej autor zdôrazňuje významnosť úlohy diplomatického tlmočníka a vyslovuje myšlienku, že diplomatických tlmočníkov by mali pripravovať v rámci ministerstiev zahraničných vecí, a to najmä z dôvodu zabezpečenia riadnej diplomatickej prípravy a povinnosti mlčanlivosti zo strany tlmočníkov.

A. P. Čužakin diplomatickému tlmočeniu venoval aj článok *Lídri a ich tiene* (rus. *Lidery i ich teni*) v ruskom translatologickom časopise *Mosty*. O diplomatickom tlmočníkovi autor hovorí ako o rečníkovom splnomocnencovi, ba dokonca radcovi a zdôrazňuje významnú rolu tlmočníka v diplomacii. Ako je ale zrejme z názvu článku, autor sa predovšetkým venuje rečníkom a ich osobným tlmočníkom. V článku sa preto dočítame o V. I. Leninovi a jeho vzťahu s tlmočníkmi, I. V. Stalinovi a jeho tlmočníkoch V. Berežkovovi, O. Trojanovskom, N. Fedorenkovi, N. S. Chruščovovi a V. I. Brežnevovi a ich stálom tlmočníkovi V. Suchodrevovi, M. S. Gorbačovovi a jeho tlmočníkovi P. R. Palažčenkovi, ako aj o ďalších lídroch ZSSR a ich tlmočníkoch (Čužakin, 2004, s. 69–79). Článok poskytuje informácie o kľúčových osobnostiach pôsobiach v role diplomatických tlmočníkov počas existencie Sovietskeho zväzu, ako aj konkrétne prípady z ich praxe a s tým súvisiace úlohy, ťažkosti a ich možné riešenia.

Okrem vyššie uvedených autorov o diplomatickom tlmočení písali aj stáli tlmočníci sovietskych lídrov V. Berežkov, V. Suchodrev, O. Trojanovskij, ako aj diplomati V. Popov, A. Dobrynin.⁴ Publikácie týchto autorov sú napísané v žánri memoárov a z nich je zrejme, že pre špecifickosť svojho povolania autori uvažujú už nielen ako tlmočníci, ale aj ako diplomati (Suchodrev, Berežkov a Trojanovskij po tlmočnickej kariére pôsobili ako diplomati, A. Dobrynin pôsobil ako diplomat, ktorý zároveň často musel vykonávať aj úlohu tlmočníka). Knihy obsahujú množstvo príbehov z politického a diplomatického diania ZSSR, ktorých autori boli svedkami a ktoré popísali z pozície diplomatických tlmočníkov. Spôsob, akým autori predstavujú svoje profesionálne zážitky, svedčí o tom, že sa vždy museli správať a uvažovať ako diplomatickí pracovníci reprezentujúci svoj štát a nesúci za svoje výkony veľkú zodpovednosť. Okrem spomienok z profesionálneho života každý z autorov píše aj o svojom súkromí, vyjadruje vlastný postoj k udalostiam, ktorých bol účastníkom. Z týchto memoárov sa tlmočník dozvie veľa faktov z histórie, politiky, diplomacie a vďaka viacerým radám z oblasti translatológie si zlepší aj svoje prekladateľské kompetencie.

Nápomocným zdrojom pre tlmočníka do ruštiny sú aj osobné rozhovory s bývalými a súčasnými diplomatickými tlmočníkmi (V. Suchodrev, P. Palažčenko, V. Rodin, A. Sadyko,

⁴ Tým sa myslia nasledujúce publikácie spomenutých autorov: V. Berežkov: *Ako som sa stal tlmočníkom Stalina; Mohol som zavraždiť Stalina* (rus. *Kak ja stal perevodčikom Stalina, Ja mog ubit' Stalina*) a iné. V. Suchodrev: *Jazyk môj je kamarát môj* (rus. *Jazyk moj – drug moj*). O. Trojanovskij: *Skrz roky a vzdialenosti: príbeh jednej rodiny* (rus. *Čerez gody i rasstojania: istorija odnoj semji*). V. Popov: *Súčasná diplomacia* (rus. *Sovremennaja diplomatija*). A. Dobrynin: *Prísne dôverné* (rus. *Sugubo doveritel'no*).

A. Cybenko, S. Parinov, A. Uspenskij a i.⁵). Z uvedených rozhovorov sa okrem iného dozvieme aj o organizácii práce diplomatického tlmočníka v Ruskej federácii, a to o pôsobení Odboru lingvistického zabezpečenia MZV RF (porov. rus. *Департамент лингвистического обеспечения МИД РФ*). Ministerstvo zahraničných vecí Slovenskej republiky nemá v rámci svojho rezortu podobný odbor, všetky otázky vo vzťahu k zabezpečeniu prekladateľských a tlmočnických služieb sa preto riešia na báze Diplomatického protokolu MZVaEZ SR. Úlohou Odboru lingvistického zabezpečenia MZV RF je vždy mať k dispozícii kvalitných profesionálnych prekladateľov a tlmočníkov poskytujúcich služby pre najvyšších predstaviteľov štátu. Oddelenie má na starosti výber šikovných absolventov vysokých škôl z odboru translatológie, ich následné zaškolenie a prípravu na výkon povolania (v rámci školenia sa tlmočníci o. i. venujú vede o diplomacii, diplomatickému protokolu, spoločenskému správaniu, etikete, komunikácii, literatúre, analýze Biblie a biblických výrokov a i.), ako aj oboznamovanie tlmočníkov s povinnosťou mlčanlivosti a tlmočnickým kódexom atď. Prekladatelia a tlmočníci, ktorí prešli takouto prípravou, sú internými zamestnancami MZV RF. Keďže sú zamestnancami ministerstva, majú nárok na získanie diplomatického titulu.

Vzhľadom na to, že diplomatické tlmočenie môže byť skúmané aj v rámci vedy o diplomacii, uvádzame niektoré užitočné zdroje z ruskojazyčného prostredia na túto tému: Borunkov: *Diplomatický protokol v Rusku* (rus. *Diplomatičeskij protokol v Rossiji*), Lojko – Michal'kevič: *Prijatie zahraničných delegácií* (rus. *Prijom zarubežnych delegacij*), Nikiforov, Borunkov: *Diplomatický protokol v ZSSR* (rus. *Diplomatičeskij protokol v SSSR*), Sacharov: *Diplomacia Starého Ruska* (rus. *Diplomatija Drevnej Rusi*), Semiletnikov: *Diplomatický a obchodný protokol* (rus. *Diplomatičeskij i delovoj protokol*), Torkunov – Panov: *Diplomatická služba cudzích krajín* (rus. *Diplomatičeskaja služba zarubežnych stran*), Ulachovič: *Protokol a etiketa v súčasnej diplomacii* (rus. *Protokol i etiket v sovremennoj diplomatiji*). Tak ako aj v prípade slovenských publikácií venovaných diplomacii aj z ruských zdrojov sa tlmočník veľa dozvie o diplomacii a diplomatickom protokole.

Napriek tomu že slovenská ani ruská translatológia v rámci existujúcich klasifikácií žánrov konzekutívy nevydeľuje *diplomatické tlmočenie*, tento pojem sa vyskytuje vo viacerých zdrojoch venovaných translatológii a diplomacii. S výnimkou niektorých menších prác z oblasti tlmočníctva neexistuje žiadna publikácia zaoberajúca sa výlučne diplomatickým tlmočením, jeho špecifikami a osobitosťami. Príčinou môže byť jednak to, že ani v ruskej, ani v slovenskej translatologickej literatúre nenájdeme kompletnú klasifikáciu žánrov konzekutívneho tlmočenia, medzi ktoré by o. i. patrilo aj diplomatické tlmočenie, a jednak to, že jednotliví autori nepovažujú daný žáner konzekutívy za žáner, ktorý by sa niečím líšil od iných druhov konzekutívneho tlmočenia. Podľa nášho názoru však diplomatické tlmočenie má právo na existenciu najmä z toho dôvodu, že má množstvo takých charakteristík, ktoré sa vyskytujú výlučne pri realizácii tohto druhu translácie. Diplomatické tlmočenie v porovnaní s inými druhmi konzekutívy je výnimočné aj preto, že je realizáciou nielen translatologickej činnosti, ale aj činnosti diplomatickej. Ako už niekoľkokrát bolo spomenuté v tomto článku, pri diplomatickom tlmočení ide nielen o proces translácie, ale aj o výkon určitej diplomatickej misie, resp. jednotlivej diplomatickej úlohy. Vyvodzovaná miera zodpovednosti, požadovaná úroveň prípravy, ako aj povinnosti vyplývajúce z tejto činnosti sú ďalším dôkazom výnimočnosti tohto žánru. Nemôžeme preto súhlasiť s autormi zaraďujúcimi diplomatické tlmočenie do podkategórie iných tlmočnických žánrov. Keďže termínom *diplomatické*

⁵ Rozhovory so sovietskymi a ruskými diplomatickými tlmočníkmi je možné nájsť na internete, napr. Viktor Suchodrev (http://bulvar.com.ua/gazeta/archive/s45_65014/7150.html; http://www.trud.ru/article/21-10-2008/134649_zapoved_ne_perevri.html); Pavel Palažčenko (<http://pavelpal.ru/node/267>); Andrej Cybenko (<http://vumo.ru/use/tr-president/34-kak-rabotayut-perevodchiki-prezidenta.html>).

tlmočenie operujú viacerí autori ruských, ale aj slovenských translatologických diel, je možné predpokladať, že daný žáner konzekutívy je translatológmi čiastočne uznávaný. V prípade zostavenia kompletnej klasifikácie žánrov konzekutívy sa preto diplomatické tlmočenie môže stať jej neoddeliteľnou súčasťou. Podobne ako konferenčné, súdne či komunitárne tlmočenie, ktoré sa postupne začali vydeľovať ako osobitné žánre tlmočenia, aj diplomatické tlmočenie má šancu nadobudnúť samostatnosť, a tým aj eliminovať terminologickú lakúnu v oblasti translatológie.

Literatúra:

- ALEKSEJEVA, I. (2004): *Vvedenije v perevodovedenije*. Petrohrad: Akademiya.
- ANGHEL, I. – KOPECKÝ, P. – LAZAROVÁ, M. (2011): *Úvod do diplomacie*. Bratislava: AnaPress.
- BRODSKIJ, M. (2012): *Ustnyj perevod: istorija i sovremennost'*. Jekaterinburg: AMB.
- ČUŽAKIN, A. (2004): Lidery i ich teni. In: *Mosty*, 1/2004, s. 69–79.
- ČUŽAKIN, A. – PALAŽČENKO, R. (2000): *Mir perevoda – 1*. Moskva: R.Valent.
- ČUŽAKIN, A. – PALAŽČENKO, R. (1999): *Mir perevoda, ili večnyj poisk vzaimoponimaniya*. Moskva: Valent.
- DÖMÖK, J. (2007): *Diplomat na štyroch kontinentoch*. Bratislava: Ikar.
- DULEBOVÁ, I. (2009). Jazyková manipulácia v politickom diskurze Slovenska a Ruska a internacionálna frazéma. In: *Lingvistika a lingvodidaktika* 5. Bratislava: Z-F Lingua, s. 105–111.
- KENÍŽ, A. (1980): *Úvod do komunikačnej teórie tlmočenia*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave.
- KOMISSAROV, V. (2002): *Sovremennoje perevodovedenije*. Moskva: ETS.
- KOMISSAROV, V. (1990): *Teorija perevoda*. Moskva: Vyššaja škola.
- KOPECKÝ, P. (2006): *Diplomacia – vec verejná?* Bratislava: FSEV Univerzity Komenského.
- MAKAROVÁ, V. (2004): *Tlmočenie: hraničná oblasť medzi vedou, skúsenosťou a umením možného*. Bratislava: Stimul.
- MIŇAR-BELORUČEV, R. (1996): *Teorija i metody perevoda*. Moskva: Moskovskij licej.
- MÜGLOVÁ, D. (2009): *Komunikácia, tlmočenie, preklad, alebo Prečo spadla Babylonská veža?* Bratislava: Enigma.
- MZV SR (1996), *Diplomatická prax*. Bratislava: Ministerstvo zahraničných vecí SR, Diplomatický protokol.
- NELUBIN, L. – KŇAZEVA, J. (2009): *Perevodovedčeskaja lingvodidaktika*. Moskva: Flinta.
- RARENKO, M. (2010): *Osnovnyje poňatija perevodovedenija*. Moskva: INION RAN.
- SMETANOVÁ, M. (2010): Tlmočník ako člen administratívneho personálu diplomatickej misie. In: M. Chovanec – J. Sipko (eds.): *6. študentská vedecká konferencia, zborník príspevkov*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, s. 695–705.

Summary

Depiction of Diplomatic Interpreting in Professional Literature from the field of Translation Studies (Status of Research on the Example of Slovak and Russian Sources)

This paper is devoted to the so-called diplomatic interpreting, its definition, specifics and position in the current Slovak and Russian translation studies. The article presents an overview of publications related to the subject of diplomatic interpreting, not only from the area of translation studies, but also from sources devoted to diplomacy. On the basis of bibliographic research the target of this paper was to prove the interdisciplinary nature of this type of interpreting as well as to highlight its significance in the current translation studies.

Tento článok bol pripravený v rámci projektu KEGA Vysokoškolská učebnica Kultúrnej regióny Ruska v cestovnom ruchu, reg. číslo 052UK-4/2018.

Gustaw Sajdok – básník krize základních civilizačních hodnot

Libor Martinek

Slezská univerzita v Opavě – Vratislavská univerzita ve Vratislavi

martinek.libor@centrum.cz

Klíčová slova: české Těšínsko, polská národnostní menšina, literární tvorba, Gustaw Sajdok, poezie, axiologie

Key words: Czech Teschen Silesia, Polish national minority, literary creation, Gustaw Sajdok, poetry, axiology

Básník a aforista Gustaw Sajdok (12. 1. 1935 Bystřice nad Olší – 11. 11. 2002 Český Těšín) patřil k nejoblíbenějším současným spisovatelům z řad polské národnostní menšiny na českém Těšínsku. Kromě poezie a aforistiky pro dospělé byl znám jako autor poezie pro děti, ostatně působil v redakci polského časopisu pro děti a mládež v Českém Těšíně *Ogniwo*.

Gustaw Sajdok byl po absolvování Pedagogického gymnázia v Orlové postupně učitelem na Kamenitém, v Karpentné, Bystřici nad Olší, Nýdku, Třinci a Mostech u Jablunkova. Dálkově vystudoval Pedagogickou fakultu v Ostravě. V letech 1981–1983 řídil jako šéfredaktor měsíčník *Zwrot* („Obrat“), v letech 1983–1985 působil ve funkci tajemníka pro kulturu Hlavního výboru Polského kulturně-osvětového svazu (HV PZKO), byl členem polské ediční rady nakladatelství Profil v Ostravě.

Poezie Gustawa Sajdoka dozrávala na stránkách almanachů Literární skupiny '63 (Grupa Literacka 63), mj. *Profile* („Profily“; Třinec, 1966), *Městu – Miastu Třinec 50* (Třinec, 1981), *Samosiewy I, II, Almanach 25-lecia GL 63* („Samovýsevné stromy, I, II, Almanach u příležitosti Literární skupiny 63“; Třinec, 1988), posmrtně v *Odnajdywanie siebie, 1963–2003* („Nacházení sebe“; Třinec, 2003), na stránkách časopisů a kalendářů, mj. *Alternativa*, *Głos Ludu* (Hlas lidu), *Jutrzenka* (Jitřenka), *Kalendarz Śląski* (Slezský kalendář), *Kulturní měsíčník*, *Literární měsíčník*, *Ogniwo* (Pouto), *Nasza Gazetka* (Naše novinky), *Sluníčko*, *Szpilki* (Hřebíčky), *Zwrot* (Obrat), ale i ve sbornících vydaných v Polsku, mj. *Spojrzenia i refleksje* („Pohledy a zamyšlení“; Warszawa, 1970); *Słowa i krajobrazy* („Slova a krajiny“; Katowice, 1980); *Suita zaolziańska* („Záolžská suite“; Opole, 1985; *Zaproszenie do źródła* („Pozvání k prameni“; Toruń, 1987); *IV Pszczyńska Biesiada Poetycka 1988* (IV. Pštinská básnická beseda“; Pszczyna, 1988; *Z biegiem Olzy* („S proudem Olše“; Katowice, 1990); *Nocny list z Krakowa, Wiersze Poetów z Zaolzia* („Noční dopis z Krakova, Básně básníků ze Záolží“; Kraków, 1990; *II Najazd Poetów na Zamek Książąt Śląskich w Brzegu* („II. Nájezd básníků na Zámek slezských knížat v Břehu“; Opole, 1991); *Trudniejszy brzeg rzeki, Antologia polskiej poezji z Zaolzia* („Obtížnější břeh řeky, Antologie polské poezie ze Záolží“; Warszawa, 1995), na Slovensku (*Wolkrova Polianka*, Martin, 1983). G. Sajdok přispěl také do skupinového sborníku *Mrowisko* („Mraveniště“; Český Těšín, 1964), zastoupen je v antologii milostné poezie *Větrná pošta* (Ostrava, 1988). Debutoval v r. 1975 v ostravském Profilu sbírkou básní *Zanim rozdzwonią się kosy* („Než se rozezvoní kosy“) následovaly *Korzenie* („Kořeny“; Český Těšín 1980). Sbírkou milostné lyriky *Kocham* („Miluji“) vydal v r. 1991 v Třinci. Příležitostně užíval pseudonym Tadeusz Bystrzycki.

Gustaw Sajdok napsal také divadelní hry pro děti *Pastereczka* („Pastýřka“), *Jemiołka* („Jmelíčka“), pro loutkové divadlo *Bajka v Českém Těšíně Halo, tu wieś!* („Haló, tady je venkov“; 1959) i pro dospělé *Śląska jesień* („Slezský podzim“). Těšínský publicista

Franciszek Bałon o něm prohlásil, že „był czarodziejem słowa dla dorosłych i, co o wiele trudniejsze, też dla dzieci“¹ (Bałon, 2003, s. 76).

Tento rodák z Bystřice nad Olší se mimo to projevil jako výborný autor poezie pro děti ve sbírce *Zaczarowany młynek* („Kouzelný mlýnek“; Ostrava, 1987), v níž navázal na dětský folklor; sbírku přeložil do češtiny Karel Vůjtek pod názvem *Kouzelný mlýnek* (Ostrava, 1987). Sbírká se dočkala příznivého přijetí kritiky (mj. Urbanová, 1987, s. 7; Damborský, 1987, s. 27). Několik básní pro dospělé čtenáře přeložil kromě Vůjtky také autor tohoto příspěvku.² V r. 1995 vyšla v českotěšínském vydavatelství Olza další Sajdokova sbírka veršů pro děti *Na podwórku* („Nad vtvorku“), ve stejném roce *Zagadki wujka Gucia* („Hádanky strýčka Gustíka“; Třinec, 1995). Dětem je určena omalovánka *Piaskownica* („Pískoviště“; Český Těšín, 1994) s kresbami Józefa Dronga. Proslul i jako autor aforismů a frašek, jež byly sebrány a vydány pod názvem *Świat do góry nogami* („Svět vzhůru nohama“; Třinec, 1992), část z nich pak v knize *Złote myśli, sentencje, aforyzmy, gnomy* („Zlaté myšlenky, sentence, aforismy, gnomy“; Český Těšín, 1996).

Sajdokův debut označil literární kritik z polské Vratislavi Bogusław Sławomir Kunda (1943–1991) za umělecky úspěšný: „Czytelnik debiutanckiego tomu wierszy Gustawa Sajdoka »Zanim rozdzwonią się kosy« (...), zwłaszcza ten, który kiedyś był w Beskidach, z miejsca zostaje wprowadzony w krajobraz tych gór, umieszczony niejako na łące, pokrywającej któryś ze stoków, gdzie »Dzieża podglebia zielenią kipi«. Poeta chce przekonać go do wartości tego skrawka ziemi, pokazać mu grę kolorów, światel i cieni, roztoczyć przed nim bukiet zapachów, w którym miesza się woń żywicy z wonią kwiatów. Stąd w wielu wierszach konstrukcje, w których podmiot liryczny zapowiada, że osiągnie jakiś stan rzeczy lub informuje, że powodują nim chęci dokonania czegoś, lub udziela wskazówek, jak zachować się w miejscach, w które zaprasza. (...) Powierzchniowy odbiorca może uznać tę poezję za naiwno-optimistyczną utopię, ale wydaje się, że nie byłoby to właściwe odczytanie wierszy Sajdoka. Zważmy bowiem, że podmiot liryczny nie występuje tutaj z dogmatyczną wiarą w niepodważalność głoszonych przez siebie wartości, że perswazja, przekonywanie, jest skierowana zarówno do odbiorcy, jak i do samego siebie. (...) W zbiorku, który czytamy obecnie, ten trudny optymizm został zamącony. Czytelnik znajdzie tu wiele zwrotów, świadczących o zawodzie, braku zaufania, demaskacji »manekinów cywilizacji«. (...) Znajdzie też całkowicie zmieniony pejzaż – jego elementy (...) Akcent został przesunięty na przeżycia wewnętrzne podmiotu, rejestrację objawów kryzysu współczesnej cywilizacji.“³ (Kunda, 1980, nestr.)

Pro Sajdokovu další tvorbu je příznačné, že v ní nedošlo k žádnému výraznějšímu vývoji, jeho poezie je řemeslně dobře zvládnutá, básník zůstává věrný základním a

¹ „był czarodziejem słowa pro dorosłych a, co jest o wiele trudniejsze, także dla dzieci“ (není-li uvedeno jinak, překlady v tomto článku provedl jeho autor).

² Gustaw Sajdok, Svatý oheň, Dozrávání. In: *Literární noviny*, 24. 11. 1999, č. 47, s. 14; týž, Zvony, Vzájemnost. In: *Těšínsko*, 2002, č. 1, s. 20.

³ „Čtenář debutantské sbírky Gustawa Sajdoka »Něž se rozezvoní kosy« (...), zejména ten, který byl někdy v Beskydech, je ihned uveden do krajiny těchto hor, jaksi situován na louce, která pokrývá některý ze svahů, kde »Díže podloží kypí zelení«. Básník ho chce přesvědčit o hodnotě tohoto kousku země, ukázat mu hru barev, světla a stínů, rozehrát před ním kytici vůní, v níž se mísí vůně pryskyřice s vůní květů. Odtud se v mnoha básních berou konstrukce, v nichž lyrický subjekt slibuje, že dosáhne nějaký stav věcí nebo informuje, že má snahu něco udělat, nebo poskytuje informace, jak se chovat v místech, kam zve. (...) Povrchní vnímatel může tuto poezii považovat za naivně-optimistickou utopii, ale zdá se, že by to nebylo správné přečtení Sajdokových básní. Vezměme v úvahu, že lyrický subjekt tady nevystupuje s dogmatickou vírou v nezpochybnitelnost hodnot, kterou hlásá, že persvaze, přesvědčování je orientováno zároveň na recipienta, jak na sebe sama. (...) Ve sbírce, kterou právě čteme, ten obtížný optimismus je skryt. Čtenář zde najde mnoho obrátů, svědčících o zklamání, nedostatku důvěry, demaskování »manekýnů civilizace«. (...) Najde také úplně změněnou krajinu – její prvky (...) Důraz byl přesunut na vnitřní prožitky subjektu, registraci projevů krize současné civilizace.“

univerzálním hodnotám, jejichž repertoár později již nerozšiřuje. Také Sajdokova lyrika po r. 1990 se v ničem výrazně neodlišuje od předchozí. G. Sajdok je až do smrti básníkem dobrého vkusu, jemuž se dá vytknout jediné snad to, že ničím příliš neprovokuje a nenutí čtenáře, aby se k jeho postojům stavěl polemicky: „*Nie mogłem zostać / poetą wszystkich / Nie chcieliście słuchać / koncertu pasikoników / dzwonienia polnych dzwonek / Nie chcieliście szukać / zakoli z świetlikującymi / ogniskami / Nie chcieliście odwiedzać / starych kątów / zagród z lipami / Śpieszno wam / ciągle gdzieś dalej / na ośle / jakśmy / rzucone na ofiarę / nowym bogom / fruwać / Zatrzymujecie się zaledwie / u podnóża góry / a święte ognie / płoną na szczytach*“ (Święty ogień).⁴ Hodnoty jsou potvrzeny, přichází šťastná harmonie mezi dílem a čtenářem: „*Słyszę dzwony / muzykę obiecaną / Niosę w sobie / wiarę / na dziś / na jutro / Narodziłem się / na Anioł Pański / żyję / z sercem dzwonu / odejdę / pojednany z światem / dzwonieniem / między wieki*“ (Dzwony).⁵

Sajdok tvořil ve spisovné polštině, nicméně těšínské horalské nářečí mu znělo velmi libozvučně. Autorovi tohoto článku utkvěla v paměti vzpomínka, kdy jsme seděli společně u stolu ještě s polským básníkem z českého Těšínska Wilhelmem Przeczkem (1936–2006) a pan Gustaw s nadšením mluvil o jedné své žákyni ze základní školy v Mostech u Jablunkova, jak krásně a čistě hovoří nářečím.⁶

Dále se zaměříme na některé aspekty Sajdokovy poezie, zejména na její hodnotovou složku. Základem pro přítomnou analýzu a interpretaci budou tři výše zmíněné Sajdokovy knižně publikované sbírky pro dospělé – *Zanim rozdzwonią się kosy* (Ostrava: Profil, 1975), *Korzenie* (Český Těšín: PZKO-SLA, 1980) a *Kocham* (Třinec: GL '63, 1991). (Poezii pro děti se zde podrobněji nevěnujeme, je to nicméně námět do budoucna.)

Předmětem literární komunikace jsou zejména hodnoty a jako základ kultury určují její funkci. Do popředí se v uměleckém díle dostávají estetické a umělecké hodnoty, které rozhodují o způsobu předání mimoestetických hodnot (morálních, poznávacích, životních, osobních). Autor suverénním způsobem zároveň rozhoduje o tom, jak do díla zapojí mimoestetickou skutečnost. Sajdok se již ve své debutantské sbírce vyhnul jednomu ze základních nebezpečí, které spočívá v tom, že se z různých příčin může vytratit vědomí souvislosti mezi estetikou a etikou. Sféra etiky a estetiky se vzájemně prostupuje, doplňuje, jedna bez druhé není myslitelná. Básník již v první básni bez názvu (ostatně všechny básně v této sbírce nemají konkrétní titul, ve druhé Sajdokově sbírce je tomu již jinak), která tvoří introdukcí celé sbírky *Zanim rozdzwonią się kosy*, zcela vědomě ukázal na několik základních hodnot, kolem kterých lyrický subjekt organizuje svůj básnický svět. Ke klíčovým pojmům zde patří řeka, květiny, srdce lidí, víra a slunce, které jsou obdařeny specifickými přívlastky nebo s jejichž pomocí jsou budovány metaforické významy: „*Wyrośłem / patrząc / czy na dnie rzeki / nie połyskuje złoto / czy w kielichach kwiatów nie tkwią brylanty / czy w sercach ludzi / nie płacze skrzywdzona wiara // Znalazłem w rzece / złote dno słońca / w kwiatach / diamentową oś / a w sercach / pragnienie dochowania wiary*“⁷ (s. 7). Pro zdůraznění několika bazálních hodnot básník používá ustálenou symboliku, jako je zlato, diamanty, brilianty

⁴ Gustaw Sajdok, Święty ogień. In: Zwrot, 1995, č. 3, s. 57: „*Nemohl jsem být / básníkem všech / Nechtěli jste poslouchat / koncert kobytek / zvonění polních zvonků / Nechtěli jste hledat / meandry se světlíky / ohniš / Nechtěli jste navštěvovat / staré kouty / usedlostí s lipami / Pořád někde slepě / spěcháte dál / letíte / jako mury / předhozené jako oběť / novým bohům / Zastavujete se sotva / u úpatí hory / a svaté ohně / hoří na vrcholech*“ (Svatý oheň).

⁵ Tamtéž: „*Slyším zvony / zaslíbenou hudbu / Nesu v sobě / víru / na dnes / na zítřek / Narodil jsem se / na Anděl Páně / žiji / se srdcem zvonu / odejdu / smířený se světem / zvoněním / mezi věky*“ (Zvony).

⁶ Píšíci tyto řádky zveřejnil rovněž obsáhlejší vzpomínku na Gustawa Sajdoka v Bulletinu Obce spisovatelů ČR Dokořán (Martinek, 2002, s. 58).

⁷ „*Vyrostl jsem / a sledoval / jestli na dně řeky / se neblyští zlato / jestli v kalichách květin nespočívají drahokamy / jestli v srdcích lidí / nepláče ukřivděná víra // Našel jsem v rzece / zlaté dno slunce / v květech / diamentovou osu / a v srdcích / touhu po uchování víry*“ (Než se rozezvóní kosy).

(kapky rosy v kališích květů jednoduše takovou asociaci vyvolávají), neboť Sajdok nikdy nebyl nějakým avantgardním poetou, což si sám uvědomoval, k čemuž se ještě dostaneme, ale spíše básníkem dobrého gusta. Ideové poslání básně je nicméně záměrně komplikováno podobou víry, která může být poškozená, nebo naopak lidé mohou toužit po jejím zachování – tím se vyznění básně dramatizuje. Jde také o to, jakou víru měl básník na mysli v době, kdy tato jeho poezie vznikala. Sajdok rozhodně nebyl religiózní básník katolické orientace. Mohlo jít o jiné významy víry, například v tradice svých předků, která souvisí s otázkami skupinové identity, v našem případě polského etnika na Záolží, mohlo běžet o víru jedince, že lidé jsou – řečeno s karvinským rodákem, proslulým spisovatelem próz z hornického prostředí Gustawem Morcinkem – dobří, nebo – po zážitku koncentračního tábora autora *Listów spod morwy* („Listy zpod moruše“, 1945) – alespoň mohou být dobří; to znamená, kdyby chtěli, mohou být dobrými lidmi. Sajdokův světonázor se jeví spíše panteistický, což u básníků opěvujících horskou přírodu a život horalů není ničím neobvyklým. Zároveň se v citované básni čítající pouhé dvě strofy působivě pracuje s prostorem, neboť ten je organizován jak horizontálně (dno řeky), tak vertikálně, květinami (jejichž stonky a stvoły jsou uspořádány dokonce podle „diamantové“ osy) a také růst subjektu představuje pohyb vzhůru, přičemž pohled do srdce lidí je esteticky vyznačen průřezem na této časové ose či úsečce.

Je nasnadě, že další hodnotu v Sajdokově poezii bude představovat rodný dům a domov. Rodinný život je pochopitelně symbolizován zejména matkou: „*Matko / nie na płacz urodziłaś*“ (*** *I to prawda*;⁸ s. 8); jednou však nastane čas, kdy „*Odejdę / by raz jeszczé być / człowiekiem*“⁹ (ibidem). Pozornost na sebe bezpochyby obrací použití tautologie, tedy básnické figury spočívající v hromadění významů – vždyť subjekt odchází z domu jako člověk, avšak autorské „já“ zde zdůrazňuje, že musí odejít, aby se ještě jednou stal člověkem. Jde o dobově přijatelný humanistický hodnotový rámec, nikoli netypický pro určitou část poezie poloviny 70. let minulého století.

Rodný dům je součástí emotivního rámce řady Sajdokových básní, jimž dominuje pocit samoty, nostalgické vzpomínky, touhy po návratu domů, do míst důvěrně známých. Domov, dům, rodina umožňuje „osídlení“ určitého území, oblasti a místa. Díky domovu a hodnotám, které představuje, se v ontologickém smyslu „zabydlujeme“ ve světě. Dobře je to patrné v další básni bez názvu, jejíž pojetí je poněkud deklarativní: „*Ojciec – tyle co dom / Matka – tyle co rodzinny // Dzieckiem jesteś / wydoroślejesz // Ziemia – tyle co chleb / ojczysta – tyle co twoja // Dzieckiem jesteś / wydoroślejesz // Domem zostań / Ziemi ojczystej pokosem żyta / ogrodem prostych słów*“¹⁰ (s. 27). Refrénovitě se opakující dvojverší „*Dzieckiem jesteś / wydoroślejesz*“ upomene na již zmíněnou skutečnost, že rodný dům bude třeba jednou opustit a vyzkoušet vlastní síly, zjistit, co jsme zač, co dokážeme a co ne; například spisovatel snad něco zmůže tím, že bude pečovat o onu zahradu prostých slov a stane se pásem žita rodné země (důraz je ovšem kladen na slovo „prosté“, což je metapoetická úvaha o charakteru básnickovy vlastní poezie, tedy že není a nechce být komplikovaná, ale sdělná či komunikativní, poté na slově „rodné“, kdy jde o prvek deklarace lokálního patriotismu). Sajdok velmi pěkně demonstruje úsilí postavit se na vlastní nohy metaforou hejna hus a jejich křídel v básni s názvem *Ślady* (Stopy) z následující sbírky *Korzenie*: „*Kiedy byłem chłopcem / bałem się gęsi / uciekałem / a one rozpościerały skrzydła / goniły mnie // Noszę ten uraz / od dzieciństwa / w sobie / Obawiam się / że nie sprostat / nie podołam / Zalegniony boję się / najeść do syta / Może / na białych skrzydłach gęsi / znów ktoś / zacznie mnie ścigać // Szum*

⁸ „*Matko / neporodilas kvůli pláči*“ (*** *A to je pravda*).

⁹ „*Odejdu / abych ještě jednou byl / člověkem*“

¹⁰ „*Otec – tolik co dům / Matka – tolik co rodinný // Jsi dítětem / vyrostěš // Země – tolik co chléb / rodná – tolik co tvá // Jsi dítětem / vyrostěš // Staň se domem / Otcovské zemi skosením žita / zahradou prostých slov*“

*niepokoju / zabiera mi / spokój tworzenia*¹¹ (s. 22). V pointě básně opět nacházíme úvahu na téma *ars poetica*, poněkud różewiczovsky laděnou, jelikož v ní nejde jen o šelest imaginárních husích křídel, který lyrickému subjektu nedopřává klid na tvorbu, ale o existenciální neklid, napětí mezi vnitřkem a vnějškem, o externalizaci (přenesení do vnějšku) básníkovy vlastního pocitu, jeho vlastní vnitřní nedostatečnosti, tedy o neklid tvůrčí i existenciální.

Se symbolickým významem domova korespondují jeho jednotlivé prvky, které ho teprve vytvářejí, a o nich bude dále řeč. Život rodiny býval organizován kolem stolu, jenž dříve býval velký, z dubového dřeva, jako ve starém mlýně na Kamenitém, který je už opuštěn, pouze stůl „*.../ każe żyć dalej // Położą na nim dziecko / kiedy przyjdzie na świat / Położą talerz / gorących ziemniaków / pękate garnuszki / i dzbanek z maślanką / Położą na nim / spracowane ręce / by odpoczęły / I głowę pochylą nad nim / kiedy ból dokuczy // Ale kiedy stół / zostanie osierocony / puste talerze / krzesła / Wtedy / i stół płacze*“ (***) *Deptałem te ścieżki*,¹² in: *Zanim rozdzwonią się kosy*, s. 18).

Do jakého času a prostoru vstupuje lyrický subjekt, když nazrál čas, aby opustil rodný dům? Především se svěřuje, že „*Wstanę wscześnie / raniutko / przed świtem .../ Pootwieram drzwi / wiejskich chat / Rozdzwonię dzwony / wysokich wież / Zapukam do okien / milionowych miast // Wyprowadzę was / wyprowadzę / w świat zielonej nadziei*“¹³ (s. 9); to, co je však velmi důležité, je onen svět zelené naděje, do kterého chce básník zavést lidi, neboť se domnívá, že tam jim bude dobře, ba nejlépe. Tento zelený svět – zelená barva je pochopitelně v této poezii významná – je již kýmsi zabydlen, někým, kdo je s ním neodmyslitelně spjat – horalem. „*Kiedy umarł góral / buki płakały / brzozy kładły żałobny dywan / dęby stały na baczność // Na pastwiskach / krowy brzękały dzwonkami / owce przestały skubać // Szpalery świerków / zegnały / króla gór .../*“¹⁴ (s. 19).

Spolu s dospíváním subjektu přichází první lásky, první milostná okouzlení. Sajdok je decentní lyrik, avšak i zde se z hlediska autorské poetiky projevuje jako pozdní následovník generace polských básníků z přelomu vývoje polské poezie kolem roku 1956, tzv. różewiczovské školy, zejména jejího klasicizujícího proudu. „*Wiersz jukstapozycyjny dawał szansę na – jednocześnie – emocjonalną i intelektualną formułę opisu rzeczywistości, była mową prostą, odartą z wszelkich ozdobników, pozwalał nawiązać bezpośredni kontakt z czytelnikiem, nie agitował tego czytelnika, przeciwnie – czynił go równorzędnym partnerem rozmowy. Poeta i czytelnik stawali się w ten sposób dwoma podmiotami tej samej sytuacji społecznej, politycznej, obyczajowej, światopoglądowej wreszcie, której nie potrafią ująć w ramy sensownej struktury. Ujawniali stan własnej dezintegracji, swoją świadomość rozpadu wartości i swoją tęsknotę za ładem, porządkiem w sferze wartości.*“¹⁵ (Kisiel, b. d.). Z české

¹¹ „*Když jsem byl chlapcem / bál jsem se hus / utíkal jsem / a ony rozevřely křídla / honily mě // Nosím tu křivdu / v sobě / od dětství / Obávám se / že to nezvládnou / neudělám / Zastrášený bojím se / najíst dosyta / Možná / na bílých křídlech hus / mě znovu / někdo začne pronásledovat // Šum neklidu / mi odebírá / klid tvorby*“ (Stopy).

¹² „*.../ prikazuje žít dál // Položí na něm dítě / když přijde na svět / Položí talíř / horkých brambor / vypouklé hrnce / a džbánky s podmašlím / Položí na něm / upracované ruce / aby si odpočinuly / A skloní nad ním hlavu / když trápí bolest // Ale když je stůl / osiřelý / prázdné talíře / židle / Tehdy / pláče i stůl*“ (***) *Šlapal jsem po těch stezkách*.

¹³ „*Vstanu brzo / ráno / před svítáním .../ Otevřu dveře / venkovských chalup / Rozezvoním zvony / vysokých věží / Zaklepu na okna / milionových měst // Vyvedu vás / vyvedu / do světa zelené naděje*“ (***) *Vstanu brzo*.

¹⁴ „*Když zemřel horal / buky plakaly / břízy rozkládaly smutečný koberec / duby stály čestnou stráž // Na pastvinách / krásy bříňkaly zvonky / ovce přestaly škubat travu // Špalíry smrků / se loučily / s králem hor .../*“

¹⁵ „*Juxtapoziční verš poskytoval šanci na – zároveň – emocionální a intelektuální formu popisu skutečnosti, byl prostou řečí, zbavenou všech ozdob, dovoľoval navázat bezprostřední kontakt se čtenářem, neagitoval tohoto čtenáře, naopak – činil ho rovným partnerem rozhovoru. Básník a čtenář se stávali tímto způsobem dvěma subjekty konečně stejné sociální, politické, morální, světonázorové situace, kterou jinak nedokázali uchopit do rámců smysluplné struktury. Tímto způsobem odhalovali stav vlastní dezintegrace, své vědomí rozkladu hodnot a svůj stesk za řádem, pořádkem v hodnotové oblasti.*“

literatury můžeme rovněž připomenout lyriku autorů poezie všedního dne, tedy tvorbu básníků soustředěných kolem časopisu Květen, jenž vycházel v letech 1955–1959. Na mysl rovněž vytanou verše generačně o něco staršího Jaromíra Hořce, dokonce jeho písňové texty z 50. let, jejichž lyrický subjekt se záměrnou naivitou obhlíží svět kolem sebe, podobný dobově podmíněný přístup sledujeme i u polského básníka Zdzisława Łączkowského (*1927) z již zmíněné różewiczovské školy. Ostatně posuďme sami už z prvních veršů básně bez názvu ze sbírky *Zanim rozdzwonią się kosy*: „Mój różowy balonik / kto zdeptał? // Dlaczego ja / dlaczego ja głupi / w dłoni zaciskam sznurek? // Prysł bajkowy wątek / Jak mały chłopczyk / płacze / Nie uchroniłem go // Odpisałem z pamięci / dni / kiedy w złoto twoich warkoczy / wplatałem wstążki / odpisałem / błękitną przestrzeń nieba / żarliwej miłości“¹⁶ (s. 42). Sajdok zdařile pracuje s dalšími figurami, jak prozrazuje poslední úryvek, ale i fragment jedné z předchozích básní: *** *Wstanę wcześniej* („Vstanu brzy“), a sice s epanastrofou (palilogií) – opakováním slov na konci a na začátku verše (větného celku) následujícího: „Dlaczego ja / dlaczego ja głupi“ („Proč já / proč já hloupý“); „Wyprowadzę was / wyprowadzę“ („Vyvedu vás / vyvedu“). Jiná báseň obsahuje roztomile pojatou matematiku, která se projevuje v nepřesném počítání knoflíků (snad na dívčí blůzce?). Lyrický subjekt nás nechává v nejistotě, co do jejich počtu – avšak to je právě záměrem, neboť při rozčilení, které subjekt nepochybně prožíval, když prováděl tuto činnost, jakou je rozepínání knoflíků, kdy se mu mohly navíc trást vzrušením ruce, nemohl si přece něco takového dobře zapamatovat: „Zwariowane guziki / a może nie? / Włóczką obszyte / czerwona / białą / czerwona / białą / czerwona / białą / czerwona / A więc cztery czerwone / i trzy białe // Nie jestem pewien / a może było tak / biały / czerwony / biały / czerwony / biały / czerwony / biały / Wtedy byłyby / cztery białe / a czerwone tylko trzy // To jednak nie guziki / a ja zwariowałem // Przysięgam / policzę dokładniej / zapamiętam / Tylko kiedy? / Kiedy / znów cię zobaczę?“¹⁷ (s. 47–48). V Sajdokově tvorbě tedy humor nechybí, ostatně byl také oblíbeným autorem četných aforismů. Máme tedy již při knižním básnickém debutu co činit s lyrikem, který poměrně dobře ovládl básnické řemeslo, byť se celkem pochopitelně zpočátku učil jinde, u jiných mistrů slova.

Po prvních milostných vzplanutích konečně nastal čas, aby básník, jak říká známé úsloví, sám postavil dům, zplodil syna a zasadil strom. Mladistvá láska přechází pozvolna do trvalého svazku, ale i v něm se rodí pochyby. Aniž bych chtěl vyvozovat ze života básníka jako psychofyzické osobnosti nějaké vlivy na jeho tvorbu, neboť literární dílo je zde v tomto vztahu jedinečným znakem, přemýšlím o tom, jestli to byla Sajdokova skepse jakožto člověka narozeného ve znamení kozoroha, která mu neumožňovala harmonický prožitek lásky a která mu nadiktovala takovéto pochybovačné verše: „Codziennie wkładasz do wazonika / kwiaty / przywołujesz zapach ogrodów / Uwrażliwiona / na skrzywienie zawiasów / na widok żaby / na żdźbło słomy w dotyku // Nie umiesz kroić chleba // Kiedy płaczesz / szukasz chusteczki / byś dłużej płakać mogła / kiedy się śmiejesz / nie zawsze wiesz dlaczego // Powiedz mi / czy urodzić chcesz / boś mnie poznała / Czy poznałaś po to / by urodzić“¹⁸ (s. 37). Důležité je v neposlední řadě posláním otce synovi, ba i vnukům, přestože se vlivem civilizace a

¹⁶ „Mój różowy balonek / kdo rozdupal? // Proč já / proč já hloupý / tisknu v dlaní provázek? // Praskl pohádkový prvek / Pláču jako malý / chlapec / Neuchránil jsem ho // Odepsal z paměti / dny / kdy jsem do zlata tvých copánků / vplétal stužky / odepsal jsem / blankytný prostor nebe / vroucné lásky“

¹⁷ „Poblázněné knoflíčky / a možná že ne? / Obsité přízí / červenou / bílou / červenou / bílou / červenou / červenou / červenou / Takže čtyři červenou / a tři bílé // Nejsem si jist / možná to bylo tak / bílá / červená / bílá / červená / bílá / červená / bílá / Pak by byly / čtyři bílé / a červené jenom tři // To však nejsou knoflíky / a já jsem se zbláznil // Přísahám / spočítám to přesněji / zapamatuji si to / jenomže kdy? / Kdy / tě znovu uvidím?“

¹⁸ „Každý den vkládáš do vázy / květiny / přivoláváš vůni zahrad / Citlivá / na skřípání pantů / na pohled na žabu / na stébko slámy na dotek // Neumíš krájet chléb // Když pláčeš / hledáš kapesníček / abys mohla plakat déle / když se směješ / nevíš vždy proč // Řekni mi / jestli chceš porodit / protože jsi mne poznala / Nebo jsi mne poznala pro to / abys porodila“

takzvaného pokroku ztrácí mnohé z dosavadních tradic regionu: „Zardzewiały gwoździe / w dłoniach sztachet // Nie pieją koguty / znad gnojowisk / na poranną mszę // Kiedyś wnuk zapyta cię synu / Dlaczego dawniej lazał kotek na płotek / a dziś nie“¹⁹ (s. 26). Parafráze známé polské říkanky tady nabývá širšího významu a stává se symbolem odumírání tradičních forem života těšínského venkova. Podobně symbolická je dojímavá báseň věnovaná dceři, která nás zároveň přivádí k otázce, co vlastně básník může předat svým dětem: „Córeczko daruję ci / sad jabłoni / z koncertem kosów / z oddechem wiosny / z bielą / czerwienią / i złotem // Nauczę cię rozumieć / rzeki szerokie / Dęby / strzaskane piorunem / Oczy / łzami przeczące / żarliwością nieme // Nie płacz // Ojciec dębem był / i jabłonią // Przytul się mocniej“²⁰ (s. 28). Opět je zde přítomen repertoár základních symbolů a klíčových slov: z rostlinné říše jsou tu jabloně, které tvoří sad, duby, jež jsou symbolem trvalosti a jistoty, snad i bezpečí; z ročních období je personifikováno „oddechující“ jaro, jež je doprovázeno škálou barev, jako je bílá, červená a zlatá; z lidských orgánů jsou tematizovány oči, neboť tyto zmíněné jevy je třeba nějakým způsobem uvidět, spatřit, ale nebyl by to něžně tklivý až sentimentální Sajdok, aby oči neplakaly; obranou před dětským strachem je přirozeně otcova přítomnost jako pevného a mocného dubu. Co do dalších barev se snad méně překvapivě, když si uvědomíme, že Sajdok byl rovněž básníkem píšícím poezii pro děti, kterým dobře rozuměl, objevuje růžová v kontextu odrůstajícího děvčátka, kdy tentokrát vede dialog s otcem jeho vlastní dcera: „Zatańczymy na balu / Różowe światła / roztańczone różowe cienie / w walcu / po ścianach migają // Z różą we włosach / sukienka / rumieńce / usta / poproszą / Tatusiu / świat taki różowy / proszę do różowego walca“²¹ (s. 29).

Tradiční systém hodnot novodobé Evropy je opřen o takovou hierarchii, v níž jsou nejvýše postaveny hodnoty religiozni (sacrum). Další stupeň představují hodnoty morální, na nižší příčce sledujeme soubor hodnot kulturních (poznávací, estetické, osobní hodnoty), nakonec stojí hodnoty vitalistické spolu s hodnotami užitnými a hedonistickými. V tomto systému hodnoty „vyšší“ dávají smysl hodnotám „nižším“²². S religiozními hodnotami souvisí zřetelně vystupující sakralizace prostoru a předmětů, tedy nadání sakrální hodnoty profánní sféře. Jde o proces popisovaný jako *sanctificatio* (posvěcování) světa. Typický sakrálním motivem je pochopitelně motiv chleba v básni bez názvu *** *Nie delikatne* („Ne jemně“). Jde o motiv tradičně spojený s eucharistií, u Sajdoka je chléb, kterým se navzájem dělíme, darem za tvrdou a poctivou práci na poli. Zároveň je chléb spojen se staropolskou tradicí, s tradičním životem a hodnotami venkova. „/.../ Z kamienistego gruntu / Wyciskam razowiec / i razowcem pachną mi słowa / i grudka ziemi ojczystej / razowcem tkwi we mnie“²³ (s. 24). Důležitým živlem v Sajdokových básních je voda, která obecně vystupuje jako fyzikálně-chemický jev, jako symbol života (v křesťanském náboženství křest vodou znamená nové narození člověka obdařeného novou hodnotou) i jako inspirace v umění. „Nie oddam was góry /.../ na ulewne deszcze / co splukać was chcą / na dno dolin / dno mulastych rzek

¹⁹ „Zrezawęły hřebíky / v rukou kolejnic // Nekokrhají kohouti / od hnojišť / na ranní mši // Jednou se tě vnuk zeptá synu / Proč dříve kočka lezla dírou / a dnes ne“ (překládáme frazeologismus „wlazł kotek na płotek“ – „vyskočila kočka na plot“ pomocí verše písně „kočka leze dírou, pes oknem“, nejde tedy o doslovný překlad fráze).

²⁰ „Dceruško daruji ti / jabloňový sad / s koncertem kosů / s dechem jara / s bílím / červením / a zlatem // Naučím tě rozumět / širokým řekám / Dubům / zasaženým bleskem / Očím / popírajícím slzami / vášní němým // Neplač // Otec byl dubem / i jabloní // Přitul se silněji“

²¹ „Zatancujme na plese / Růžová světla / roztańcené růžové stíny / ve valčíku / po stěnách se mihají // S růží ve vlasech / sukýnka / ruměnce / ústa / poprosí / Tatínku / svět je tak růžový / zvu tě na růžový valčík“

²² Srov. Henryk Markiewicz, *Wartości i oceny w badaniach literackich*, in: *Prace wybrane, III*. Kraków, Universitas, s. 316–339.

²³ „/.../ Z kamenné půdy / Stlačil jsem celozrnný chléb / a chlebem mi voní slova / a hrudka rodné země / tkví ve mně chlebem“

/.../“²⁴ (s. 20); „A może jednak / drzewa poruszają się / krople spadają / i znów popłyną rzeki / Tylko musisz bliżej / jeszcze bliżej / przy mnie być“ (*** *Dookoła pusto*,²⁵ s. 50). Obecně se dá říci, že v Sajdokově poezii figuruje představa vesnického domova jako zdroje životní jistoty.

Se sakralizací prostoru souvisí další báseň bez názvu upomínající na lidovou zbožnost beskydských horalů, která pod nápoem civilizačních změn rovněž vyhasíná: „*Po co ludziom kaplice / w których nie chcą się modlić / Po co kaplicom dzwony / które milczą / Po co dzwonom serca / zastygłe // Altem / sopranem / basem / chorałem spiżu / użyźniaj ziemię / Helokaniem / szeptem / światłem / napełń wieże jodłowych kaplic / rozdzwonź zastygłe serca*“²⁶ (s. 34). Metafora zvonu a jeho srdce, což je slovo homonymní k srdci lidskému, odtud časté personifikace předmětu, jenž často svým tvarem připomíná tento veledůležitý lidský orgán, je v jiné básni použita k vyjádření až bratrské sounáležitosti dvou slovanských národů – Poláků a Čechů: „*Dzwon Zygmunta w Krakowie / Dzwon Zygmunta w Pradze // Dzwony w serca wrosły // Od Węławy // od Wisły // wiatr muzykujący / zaplątał się / w warkocze drzew / nad Olzą*“²⁷ (s. 10). Slovní spojení muzicírující vítr a výše připomenuté „helokanie“ přivádí interpretační pozornost k problematice hudebních motivů a symbolů Sajdokovy lyriky a k melodičnosti jeho veršů. Jde o poměrně časté, avšak nikoli nějak převratné využití motivů typu: zvuky harfy a zpěv žalmů: „*Kto przy dźwiękach harfy / za ołtarze / za ogniska domowe / zaintonuje psalm*“²⁸ (s. 14), muzicíruje také jedle na stráni: „*posłuchaj jodły na ustroniu / to ona muzykuje / koncertem / drzemiących skrzypiec*“²⁹ (s. 15), hraje Symfonie g-moll W. A. Mozarta a zpěv či koncertování ptáků snad ani není třeba připomínat, ale důležité je i ticho – opak hluku: „*Wpłatom słowa / w porywy wiatru / w szelest niespokojnych kłosów / dojrzewającej pszenicy // Wiatr pokornieje / Słowa milkną / i znowu spadają / na same dno / ciszy*“³⁰ (s. 53). Jak je rovněž patrné z výše uvedených ukázek, Sajdokova poezie není rozhodně kakofonická, naopak je melodická, k čemuž přispívají různé stylistické postupy a rétorické figury.

Nepochybně je třeba v tomto kontextu *ars poetica* připomenout ještě jiný druh motivů a symbolů z oblasti umění, a tím jsou výtvarné a barevné kvality Sajdokových veršů. Zmínil jsem již barevnou škálu obrazů jeho lyriky, malířská práce je pak konkrétně tematizována v již citované básni bez názvu (*** *Wstanę wcześniej*): „*Włożę duży palec / w uchwyt palety / pędzlem / raz po raz / ubarwię światło / jeszcze jednego poranku*“³¹ (s. 9). Kupříkladu v básni *W pracowni* („V ateliéru“) ze sbírky *Korzenie*, která je věnována místnímu malíři Stanisławu Krausovi, můžeme již hovořit o ekfrázi, což je literární popis výtvarného díla. Nejčastěji bývá tento pojem omezen na popis tvůrčí, který má ambice sdělit čtenáři vedle fyzického popisu obrazu či sochy i jeho účinek na diváka. Ostatně, posuďme sami: „*Kiedy bierzesz / farbę na pędzel / jeszcze nie wiesz / czy będzie w niej / dość białego ognia / by mangan upokorzyć / by strużką rwała / surówka // Jeszcze się wahasz / czy w pociągnięciu / nie będzie / za mało*

²⁴ „Nevzdám se vás hory /.../ na silné deště / které vás chtějí spláchnout / na dno údolí / dno bahnitých řek /.../“.

²⁵ „A možná se / stromy pohnou / kapky spadnou / a znovu budou řeky plynout / Jenom musíš blíž / ještě blíž / být u mne“ (*** *Kolem prázdno*).

²⁶ „K čemu jsou lidem chrámy / ve kterých se nechtějí modlit / K čemu jsou chrámům zvony / které mlčí / K čemu jsou zvonům zatuhlá / srdce // Altem / sopranem / basem / chorałem mědi / oplodňuj zemi / Halekáním / šeptem / světlem / naplň věže jedlových chrámů / rozedzvoň ztuhlá srdce“

²⁷ „Zikmundův zvon v Krakově / Zikmundův zvon v Praze // Zvony vrostly do srdcí // Od Vltavy // od Visly // muzicírující vítr / se zapletl / do vrkočů stromů / nad Olší“

²⁸ „Kdo při zvuku harfy / za oltáře / za ohniště domova / zaintonuje žalm“

²⁹ „poslouchej jedle na stráni / to ona muzicíruje / koncertem / snících houslí“

³⁰ „Zaplétám slova / do poryvů větru / do šumu neklidných klasů / dozrávající pšenice // Vítr se ztišuje / Slova umlkají / a opět padám / na samé dno / ticha“

³¹ „Vložím velký palec / do držáku palety / štětcem / ráz na ráz / zbarvím světlo / ještě jednoho rána“

*ruchu // Chciałbyś aby fiolet / czerwień / i płomień świecy / tak się wymieszały / by do białości rozpalona lawa / wybuchła / miliardami gwiazd*³² (s. 6).

Připomeňme, že podle Henryka Markiewicze je nositelem hodnot v poezii subjekt a hodnota se projevuje v lyrických situacích, odpověď na hodnoty je pak závislá na apelativní funkci textu. Hodnoty vyvolávají u vnímatele axiologický zážitek, což se pojí také s hodnocením samotného díla a zároveň s inkluzí sféry hodnot v díle. Proto je dílo přijímáno a hodnoceno mimo jiné s ohledem na svět hodnot, který je v něm osvojený, je konfrontováno s různými úrovněmi hodnot a také s jejich systémy. Hodnoty evokované v díle mají různé historicko-prostorové výměry, avšak jádrem každé kultury jsou transcendentálie (Dobro, Krása, Pravda). Tyto tři fenomény šťastně spojuje v jeden celek báseň *Credo*, která otevírá druhou Sajdokovu sbírku *Korzenie*: „*Idę bruzdami błyskawic / depczę gniewne niebo / Nikt nie rozumie dlaczego chadzam ścieżkami / które wygasają / zanim lekliwi / zdążą się przeżegnać // Luną deszcz / zieleń wciska się w oczy / Patrzę / i wiem / Ziemia się kręci / Żyjemy / Aby prócz słońca / i gwiazdnych gniazd / dać Ziemi / serce*“³³ (s. 3). Vztah k zemi splývá v této poezii se vztahem k matce zemi. V tom spatřujeme univerzální poselství Sajdokovy poezie, jelikož v tomto případě není důležité, je-li autorovým rodištěm konkrétní vesnice ve východní části českého Těšínska, neboť je to země jako taková, z níž vzešel a do níž se všichni jednou vrátíme: „*.../ Od ludzi / dostałaś złote runo / ziemio .../*“ (*Ziemi ojczystej i ludziom*,³⁴ s. 3).

Sbírka *Korzenie* není sestavena výlučně z básní bez titulu, které by mohly být obsaženy i v předchozí básnické knižce, neboť se od předešlých nikterak výrazně neliší. Najdeme zde i rozsáhlejší poemty, například *Ziemi ojczystej i ludziom* („Rodné zemi a lidem“), která obsahuje tři zpěvy, *Wyznanie* („Vyznání“) dedikované básníkově ženě, má rovněž tři zpěvy s efektní pointou: „*Mała chmurka / może przesłonić słońce / Małe kłamstwo / może przesłonić prawdę / ale noc / nie może przesłonić / dnia / w którym Ty / urodziłaś mi syna*“³⁵ (s. 20). Mění se především nálada básní, najdeme zde totiž dílka, která svým lehce existencialistickým naladěním připomenou pozdní poezii Henryka Jasiczka (1919–1976), tedy vyzrálou tvorbu těšínského básníka, jenž byl odsouzen k mlčení za tzv. husákovské normalizace, zahrnutou do posmrtně vydané sbírky *Jak ten obłok* („Jako ten oblak“; Katowice, 1990). Již zmíněný autor doslovu ke sbírce *Korzenie* B. S. Kunda si na Sajdokově sbírce, která byla nejprve oceněna v soutěži HV PZKO vyhlášené u příležitosti a k uctění památky 35. výročí osvobození Československa Rudou armádou, povšiml, že „*Świat, który objecuje nam Sajdok nie jest więc czekającą na nas wysnioną krainą, gdzie wszystko odbywa się wedle zasady »stoliczku, nakryj się«, ale jedynie szansą, którą można zarówno wygrać, jak i zaprzepaścić. Pełnia życia, podobnie jak »pełnia łąki« przed skoszeniem jej przez »rozdzwonione kosy« może zostać w każdej chwili unicestwiona. Poeta nie mówi nam jednak wprost jakie siły mogą to czynić.*“³⁶ (Potisk envelopey, nestr.) Příkladem může být další báseň bez názvu: „*Pieczątka u góry / Pieczętka u dołu / podpis / data / numerek / I już wiesz / że*

³² „*Když bereš / barvu na štětec / ještě nevíš / jestli v ní bude / dost bílého ohně / aby byl mangan pokořen / tak že pramen rozdrobí / salát // Ještě pochybuješ / jestli v tahu / nebude / příliš málo pohybu // Chtěl bys aby fialová / červeň / a plamen svíčky / se smísily tak / aby do bělosti rozpálená láva / vybuchla / miliardami hvězd*“

³³ „*Jdu brázdami blesků / dupu po hněvném nebi / Nikdo nerozumí proč chodím stezkami / které vyhasnou / než se bojácní / stačí pomodlit // Spadl déšť / zeleň se dere do očí / Hledím / a vím / Země se točí / Žijeme / Abychom kromě slunce / a hvězdných hnízd / dali Zemi / srdce*“ (Krédo).

³⁴ „*.../ Od lidí / jsi dostala zlaté rouno / země .../*“ (Rodné zemi a lidem).

³⁵ „*Malý mráček / může zaclonit slunce / Malá lež / může zaclonit pravdu / ale noc / nemůže zaclonit / den / v kterém jsi mi Ty / porodila syna*“

³⁶ „*Svět, který nám Sajdok slibuje, není tedy na nás čekající vysněnou krajinou, kde vše probíhá podle »stolečku, prostří se«, ale jediné šanci, kterou můžeme jak vyhrát, tak promarnit. Plnost života, podobně jako »plnost louky« před jejím skosením »rozezvoněnými kosami« může být v každém okamžiku zničena. Básník nám však přímo nesděluje, jaké síly by tak mohly učinit.*“

ktoś cię zaszeregował / że czegoś chcą / proponują / przyznają awans / degradują / Nie sposób pominąć tych decyzji / zwłaszcza / kiedy i w sobie / odkrywamy chęć stempelkowania“³⁷ (s. 11). Jak aktuálně nám dnes, po mnoha letech od vydání sbírky *Korzenie*, kdy technický pokrok je nerovnoměrný k sociálnímu a následně způsobuje regresi v kultuře, zní slova z básně *W co się bawić*: „/.../ za wiele manekinów cywilizacji / płacze się po głowie / I tak każdy sobie rzepkę skrobie / Na własnym piaseczku / piaskowe pałace / Dziś je budujemy / jutro / innej szukamy zabawy“³⁸ (s. 28).

Shrneme-li výše řečené, pak Sajdokovy básně se vyznačují vhodným výběrem slov, zvukovými prvky, lyrickou zkratkou a předmětnou konkrétností básnického obrazu. A že bystrický básník nebyl žádný avantgardista? S tím si sám nedělal těžkou hlavu, jak o tom svědčí báseň bez titulu ze sbírky *Korzenie*: „Ktoś mi powiedział / Nie bądź sentymentalny / Spójrz jak pisze / n o w a f a l a / Nie zrozumiałem / nowej fali / Od młodości / fale zbijają mnie z nóg / a ja uparcie / płynę dalej“³⁹ (s. 8).

Sajdokovu poezii čtete nejlépe tak, jak on sám si to přál, neboť „Komu potrzebne słowa / puste wiadra powietrza // Można ze słów / ułożyć powracanie w przeszłość / ale po co? // Szara godzinka / przysnęła / jak nadeptnięta / choinkowa bombka / i srebrem się czai / po strychach chat“⁴⁰ (in: *Zanim rozdzwonią się kosy*, s. 11).

Třetí Sajdokova sbírka básní pro dospělé čtenáře *Kocham* byla vydána v Trinci „Literární skupinou '63“ (Grupa Literacka '63) s podporou „Pracovní rady při Generálním konzulátu PR v Ostravě“ (Rada Pracownicza przy Konsulacie Generalnym RP w Ostrawie) v červenci 1991 v nákladu pouhých 500 kusů. Ilustracemi ji doprovodil Josef Drong, redakce se ujal básník a předseda zmíněné literární skupiny Piotr Horzyk, vydal ji Kulturní dům Trineckých železáren v Trinci (Dom Kultury Huty Trzynieckiej w Trzyńcu). Básník a novinář Władysław Sikora (1933–2015) ji přivítal na stránkách *Głosu Ludu* (10. 8. 1991) recenzí *Chcę powierzyć ci spokój mego snu* („Chci ti svěřit klid mého spánku“): „Sam tytuł mówi wprost, że idzie tutaj o zbiorek erotyków. Podmiot liryczny bezpośrednich wierszy G. Sajdoka poddaje się całej skali miłosnych doznań od tytułowego wyznania, prostego požądania młodzieńczego po świadomość odradzania się odeszłych łądów. A tkwi niezmiennie w oryginalnej, płynnej poetyce Sajdokowego wiersza, mieści się w przeciskającej przez złożone dłonie ciepłej metaforyce bliskiej rozrzewnienia.“⁴¹ Hodnocení je stručné a výstižné. Pokud byly básně ve sbírce uspořádány alespoň zčásti chronologicky podle doby vzniku, na těch starších z básníková mládí lze sice již sledovat plynulost básnického sdělení (básně jsou v celé sbírce opět bez názvu), avšak užívá se tu značně opotřebovaných výrazových prostředků, ba klišé, například banální srovnání s pomocí adverbia „ponad“ („víc než“): „Kocham cię / ponad białe brzozy / ponad strzeliste topole / ponad białe chmurki / w niebo / wstępujące /...“⁴² (s. 4). Posléze tato milostná poezie skutečně vyzrává nejen tematicky, jak naznačuje Sikora, ale i z hlediska autorské poetiky, takže ke konci sbírky nacházíme již

³⁷ „Razítka nahoře / Razítka dole / podpis / datum / číslička / A už víš / že tě někdo zařadil / že něco chtějí / nabízejí / navrhnou povýšení / degradují / Nelze opomenout tato rozhodnutí / zejména / když sami v sobě / odhalujeme chuť razítkovat“

³⁸ „/.../ příliš manekýnů civilizace / se motá po zeměkouli / A tak si každý strouhá řepku / Na vlastním písečku / zámky z písku / Dnes je stavíme / zítra / si hledáme jinou zábavu“ (Na co si hrát).

³⁹ „Někdo mi řekl / Nebud' sentimentální / Podívej jak píše / n o v á v l n a / Nerozuměl jsem / nové vlně / Od mládí / mi vlny podráždějí nohy / a já tvrdohlavě / plynou dál“

⁴⁰ „Komu jsou zapotřebí slova / prázdná vědra vzduchu // Můžeme ze slov / složit návrat do minulosti / ale proč? // Černá hodinka / usnula / jako nafouknutá / vánoční koule / a stříbrem číhá / na střeších chalup“

⁴¹ „Sám titul říká přímo, že tady jde o sbírku milostných básní. Lyrický subjekt bezprostředních básní G. Sajdoka se poddává celé škále milostných zkušeností od titulního vyznání, prosté mladistvé touhy až po vědomí obnovení odeslých pevnin. A spočívá neměnně v originální, hladké poetice Sajdokova verše, která je umístěna v teplé metaforice blízké stesku, prosakující složenými dlaněmi.“

⁴² „Miluji tě / víc než bílé brzozy / víc než štíhlé topoly / víc než bílé mráčky / vstupující / do nebe /...“

podstatně originálnější a odvážnější metafory: „*Lepiej cię znam / niż matka / ze zabliznionym po tobie urodzeniem*“⁴³ (s. 11); „*Kto cię położył / tak długą na czerwony tapczan / Kto przywołał sny / Dotykam szorstką dłońią / policzków / włosów / warg / Wychodzisz z ciszy / jak refren Poloneza Wieniawskiego / jak wydłużony płomień świecy / cieniem sięgasz pod sam strop / Przytul się mocniej / bo i tak jesteś / we mnie obecna...*“⁴⁴ (s. 15). Opět zde máme co do činění s jemnou, byť poněkud sentimentálně laděnou poezií, která potěší a neurazí.

Gustaw Sajdok má v kontextu polské literatury českého Těšínska významné místo rovněž jako autor poezie pro děti, v lokálním prostředí byl ceněný i jako výborný aforista, ale o těchto literárních žánrech jeho tvorby bude třeba pojednat při jiné příležitosti.

Literatura:

- BAŁON, F. (2003): Gustaw Sajdok – godny pamięci. In: *Zwrot*, č. 1, s. 76.
 DAMBORSKÝ, J. (1987): Zrcadlové přebásnění. In: *Literární měsíčník*, č. 9, s. 27.
 JASICZEK, H. (1990): *Jak ten obłok*. Katowice: ZLP.
 KISIEL, M. (b. d.): Poezja przełomu 1956. In: [internetový] *Słownik literatury polskiej*. [Cit. 2018-18-03.] Dostupné na internete:
 <http://www.edupedia.pl/words/index/show/493056_slownik_literatury_polskiej-_poezja_przeomu_1956.html>
 KUNDA, B. S. (1980): Posłowie. In: *Gustaw Sajdok, Korzenie*. Český Těšín: PZKO-SLA [vnitřní strana obálky].
 MARKIEWICZ H. (1995): Wartości i oceny w badaniach literackich. In: *Prace wybrane, III*. Kraków: Universitas, s. 316–339.
 MARTINEK, L. (2002): Vzpomínka na Gustawa Sajdoka. In: *Dokořán*, č. 24, s. 58.
 SAJDOK, G. (1975): *Zanim rozdzwonią się kosy*. Ostrava: Profil.
 SAJDOK, G. (1980): *Korzenie*. Český Těšín: PZKO-SLA.
 SAJDOK, G. (1991): *Kocham*. Třinec: DK RZZ HT WSRP.
 SIKORA, W. (1991): Chcę powierzyć ci spokój mego snu. In: *Głos Ludu*, 10. 8., č. 64, s. 5.
 URBANOVÁ, S. (1987): Pro polské a české děti. In: *Nová svoboda*, 17. 7., č. 87, s. 7.

Summary

Gustaw Sajdok – Poet of the Crisis of Basic Civilization Values

Poet and aphorist Gustaw Sajdok (12. 1. 1935 Bystrzyca nad Olśią – 11. 11. 2002 Český Těšín) was one of the most popular contemporary writers from the Polish national minority in the Czech Teschen region. Besides poetry and aphorism for adults, he was known as the author of poetry for children. The author of the article focuses mainly on the basic civilization values that the poetry of Gustaw Sajdok brings into his poetry and how this poetry represents their current crisis. Sajdok was also an excellent author of poetry for children, but the author of the article does not pay attention to this issue, but it is a theme for the future.

⁴³ „Znam tě lépe / než matka / s jizvou po tobě po porodu“

⁴⁴ „Kdo tě položil / tak dlouhou na červený koberec / Kdo přivolal sny / Dotýkám se drsnou dlaní / tváře / vlasů / rtů / Vystupuješ z ticha / jako refrén Polonézy Wieniawského / jako prodloužený plamen svíce / stínem dosahuješ ke stropu / Přitul se silněji / protože i tak jsi / ve mně přítomna...“

Detstvo s hendikepom vo svetových dramatických textoch pre deti a mládež v slovenskom preklade (60. – 90. roky 20. storočia)

Adela Mitrová

Kabinet výskumu detskej reči a kultúry, Pedagogická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove
adela.mitrova@unipo.sk

Kľúčové slová: prekladová literatúra, svetová dramatická tvorba pre deti a mládež, obdobie 60. rokov až 90. rokov 20. storočia

Key words: literature in Slovak translation, world drama works for children and youth, period of 60's to 90's of the 20th century

Úvod

Štúdia je výsledkom hľadania spôsobov stvárnenia hendikepu vo svetových dramatických textoch pre deti a mládež v slovenskom preklade v rozmedzí štyroch desaťročí (od 60. rokov do 90. rokov 20. storočia). Uvedený časový horizont bol zvolený z dôvodu dlhodobého výskumu daného obdobia v rámci dvoch projektov, prvý sa zameriava na históriu literatúry pre deti a mládež v slovenskom preklade (VEGA – Svetová literatúra pre deti a mládež v slovenskom preklade po roku 1960) a druhý projekt skúma zobrazovanie hendikepu v intencionálnej literatúre pre deti (APVV – Človek s hendikepom v literatúre pre deti a mládež). 60. roky sme zvolili pre potreby štúdie ako počiatočný medzník, pretože sú v umení a špeciálne v dramatickej tvorbe pre deti a mládež na Slovensku obdobím nadobúdania umeleckých kvalít. Navyše, edičná činnosť dominantných vydavateľov dramatických textov – Slovenského divadelného a literárneho zastupiteľstva v Bratislave (DILIZA) a neskôr Slovenskej literárnej agentúry (LITA) – spadá práve do obdobia 60. až začiatku 90. rokov 20. storočia. Výskumný materiál tvoria dramatické texty, ktoré boli v uvedenom období preložené do slovenčiny a vyšli knižne, resp. v tzv. tlačených rukopisoch prevažne v edícii DILIZA a LITA. Vyňali sme texty, ktoré boli preložené pre konkrétne divadlá i rozhlas a televíziu a majú formu scenára. K téme hendikepu sme zaradili nielen zdravotné znevýhodnenie (mentálne, fyzické), ale aj sociálne znevýhodnenie či nadpriemerné nadanie. V skúmanom období sme objavili štyridsať dramatických textov zo zahraničia preložených do slovenčiny, v ktorých je prítomná niektorá z uvedených foriem hendikepu. V nasledujúcej časti na základe interpretácií tematickej štruktúry vybraných dramatických textov pre deti a mládež poukážeme na to, aké kategórie znevýhodnenia sa vyskytovali v dramatických textoch, akým spôsobom sú tieto znevýhodnenia v textoch stváňované a uvedieme aj ich frekvenciu. Upozorňujeme na skutočnosť, že v niektorých textoch ide o kombináciu viacerých druhov hendikepu (najčastejšie z kategórie sociálneho znevýhodnenia – chudoba a osirelosť).

Vychádzajúc z koncepcie L. Lederbuchovej (2002) za tému považujeme významy textu, ktoré prostredníctvom jazyka a kompozície textu odkazujú na jeho námet, ale i na autorský a čitateľský subjekt. Za motív považujeme základnú jednotku tematickej výstavby, tematicky ďalej nedeliteľnú, majúci pri tom na mysli, že na utváraní hlavnej témy a jeho zmyslu sa významne podieľajú motívy hlavné (nosné), z ktorých je jeden vedúci leitmotív. Vedľajšie motívy zasa komponujú vedľajšie témy, digresie a epizódy a vo výstavbe hlavnej témy môžu mať napríklad dekoratívnu funkciu. Naším záujmom bolo primárne vybrať tie dramatické texty, v ktorých sa na téme hendikepu podieľajú hlavné motívy, ale uviesť aj texty, v ktorých je téma hendikepu okrajovou záležitosťou.

1 Téma sociálneho znevýhodnenia

1.1 Motív osirelosti

Najčastejším motívom z kategórie sociálneho znevýhodnenia v predmetných textoch je **motív osirelosti**. Ten má modifikácie v podobe postáv, ktoré sú úplnými sirotami alebo polosirotami (žijúce len s jedným rodičom, so starým rodičom a pod.). Pomerne častým problémom pri postave siroty je zobrazenie problematického vzťahu s nevlastným rodičom. Utláčanie zo strany macochy sa napríklad vyskytuje v slovinskej (kvalitatívne problematickej) rozprávkeovej hre **Pavla Goliu** *Úbohá Anička* (1960, prel. V. Hečko), ktorá je aktualizáciou známej rozprávky Popoluška. Podobne je aj rozprávková hra na motívy klasickej rozprávky *Snehulienka a sedem trpaslíkov* (1983, prel. E. Levárska) dvojice ruských autorov **Leva Ustinova** a **Olega Tabakova** postavená na výrazne konfliktnom vzťahu polosirota – nevlastný rodič, pretože macocha ohrozuje život Snehulienky. Pri oboch divadelných hrách je motív osirelosti hlavným motívom, pretože má kľúčové postavenie pri výstavbe hlavnej témy, konfliktu a dramatickej zápletky.

V bábkovej poéme *Bohatier Ural* (1982, prel. J. Mokoš) na motívy baškirských povestí o vzniku Uralu sú sirotami dvaja bratia: Ural a Šulgen, ktorí prišli o rodičov vďaka sedemhlavému cárovi vodnej ríše, preto sa mu chcú pomstiť a vrátiť ľuďom ukradnutú vodu. **Gazim Šafikov** koncipuje postavy bratov s kontrastnými charaktermi. Bratia nie sú spoločníkmi, ale oponentmi. Ural je trpezlivý, pokorný a odvážny, zatiaľ čo Šulgen, naopak, netrpezlivý, egoistický a pyšný. Šulgen zradí vlastného brata, obráti proti nemu meč, no je potrestaný tým, že spadne do močiara a zomiera. Hynie však aj Ural, lebo obetuje život za svoju zem. Keď mu totiž storočný baškirský starček donesie živú vodu s možnosťou výberu: ak ju vypije, bude žiť, ale zem zahynie, zvolí si radšej druhú alternatívu – vyberá si smrť a poleje živou vodou zem. Ural sa premení na skalú. Finále hry teda vrcholí typicky v duchu hrdinských poém.

Na námety maďarských ľudových rozprávok vznikla rozprávková komédia **Györgya Turiána** *Čarovná palička* (1980, prel. L. Obuch). Sociálne znevýhodnenie – osirelosť mladého dievčaťa Hanky, patriace v tomto texte k hlavným motívom, je kompenzované zázračným darom. Zvláštne dedičstvo v košíku od víly môže využívať, keď dovŕši šesťnásť rokov. Držgroš Horác Hrabaj prijme pod strechu osirelú neter Hanku iba kvôli ziskuchtivosti. Hanka zistí, že ako veno dostala od víly striebornú paličku s ružou navrchu. Ak sa niekoho touto paličkou dotkne a vyriekne čarovné zaklínadlo „hokus-pokus, buď ako...“, tak sa zmení podľa vyrieknutého želania. Uvedená zápleтка je zdrojom mnohých komických situácií. Osirelosť Hanky je síce znevýhodnením, ale vďaka daru a skutočnému, nie falošnému záujmu nápadníka z podobných sociálnych pomerov je riešiteľným problémom. Finále ústi do klasického rozprávkového šťastného konca v podobe svadby.

V skúmaných textoch s témou sociálneho znevýhodnenia je pomerne časté aj spojenie motívu osirelosti s motívom chudoby, tak ako to je v bábkovej rozprávkeovej hre ruskej autorky **Iriny Tokmakovej** s názvom *Sestrička Al'onuška a braček Ivanuško* (1978, prel. M. Weissová), v ktorej sú oba uvedené motívy nosné. Obraz biednych súrodencov, ktorí sa túlajú a majú oporu jeden v druhom je dramatizovaný rozprávkovou negatívnou postavou strigy, ktorá im siaha na život. Stav osirelosti pomáha postavám zmierniť žienich Al'onušky, ktorý sa oboch súrodencov ujme a prijme ich pod svoju strechu.¹

Typický sociálny motív siroty v kombinácii s motívom chudoby je prítomný v rozprávkeovej hre s pesničkami *Strieborné kopýtko* (1980, prel. Ľ. Lesná, verše B. Trilecová), ktorú napísal ruský autor **Jevgenij Permiak** na motívy rovnomennej povesti P.

¹ Dramatickému textu I. Tokmakovej sa venujeme aj v časti 1.2, zameranej na motívy chudoby.

Bažova. Obe detské postavy, protagonista Sančik i vedľajšia postava dievčatko Dariuška, sú sirotami, ukrátenými o detstvo. Sančik musí ťažko pracovať v bani, aby prežil, a Dariušku zasa využíva pestúnka (Tetka) na ťažké práce v domácnosti. Vykúpenie síce prichádza v podobe súcitnej postavy starčeka Kokovaňa, ktorý si chce obe deti vziať k sebe na výchovu, ale kým sa tak stane, musí Sančik prejsť tvrdou skúškou. Motívy sirôt sú v interpretovanej hre umocnené motívom týraného dieťaťa (Dariuška, ktorú až vykúpením peniazmi Kokovaňa oslobodí od tyranie Tetky) a motívom trestu za zlý skutok – zakliatie siroty do podoby zvierat'a. Chlapec Sančik je zakliaty na kamzíka so zlatými rohami a strieborným kopýtkom. Prekliatie spočíva jednak vo zvieracej podobe, jednak v osude štvanca. Zovšadiaľ, kde sa Sančik kopýtkom dotkne zeme, totiž tryskajú drahokamy, pretože ukradol pre Tetku drahokamy z bane výmenou za cukrového kamzíka, ktorému telo dorastá, takže sa nikdy nemína. Sančik v podobe kamzíka sa tak za trest stáva štvancom, pretože Vlčica a Líška ho chcú „dostať“ (drastická predstava, že mu chcú odtrhnúť nohu a vytĺkať kopýtkom drahokamy). Motív o zakliatí chlapca v sebe nesie hlbokú symboliku. Za zlý skutok či chybu, hoci malú (túžba po sladkosti), je potrestaný. K oslobodeniu Sančika vedie náročná a dlhá cesta a deje sa tak stupňovito, s trojnásobnou gradáciou. Sančik sa Kokovaňovi, ktorý ho na poľovačke nespoznal, ponúka, aby ho zastrelil, ale Kokovaňa dal Dariuške sľub (že žiadneho kamzíka nezabije), preto ho ušetrí. Dramatická situácia vyslobodenia Sančika je kreovaná ako skúška. Tie postavy, ktoré ju zvládnu, sú vyslobodené a šťastné (Sančik, Dariuška, Kokovaňa), tie, ktoré skúšku nezvládnu, musia pykať (Líška, Vlk). Hoci je Sančik zachránený pred zvermi i strelou poľovníka, stále nemá ľudskú podobu, preto nasleduje skúška pre starca Kokovaňa. Výr upozorní Sančika, že ak sa Kokovaňa ulakomí na drahokamy, Sančik navždy ostane kamzíkom. Trojnásobná skúška je skúškou charakterov ľudí okolo Sančika. Ten síce oľutoval svoj čin, ale nemôže sa zachrániť sám. V jednom zo záverečných obrazov Sančik pred domom ťuká kopýtkom na zem, aby sa drahokamami poďakoval Kokovaňovi. Kokovaňa však v skúške ob stojí a drahokamy odmietne a zviaže Vlka a Líšku, ktorí sa na drahokamy hneď vrhli. Až vtedy, keď si starček nechce vziať naposledy zo striebra z kopýtka, z kamzíka sa stane znova chlapec a spoločne s Dariuškou ostáva žiť u súcitného a obetavého Kokovaňa.

Zaujímavým spôsobom pracuje s témou hendikepu, a to s oboma druhmi znevýhodnenia – so sociálnym i zdravotným² – švédka autorka, herečka a filmová režisérka **Med Reventbergová** v mimoriadne kvalitnej rozprávkovej hre *Malé divé zvieratko* (1985, prel. J. Rakšányová). Motív osirelosti je v nej dominantný a je kreovaný s vážnym akcentom. Protagonista, malý chlapec, už na začiatku stojí v neštandardnej pozícii, pretože žije iba so starou mamou. Čoskoro je postavený do ešte náročnejšej situácie. Musí sa vyrovnávať so smrťou starej mamy a postarať sa sám o seba. Z tematickej i realizačnej stránky sa hra vyznačuje originalitou, nielen pre motívy smrti a hendikepu, ale aj pre netradičný divadelný priestor (stan) a participáciu divákov na predstavení. Reventbergová prostredníctvom jednoduchých prostriedkov vtáhuje deti do deja a podnecuje ich predstavivosť. *Malé divé zvieratko* patrí k tým nemnohým dielam pre deti, v ktorých sa otvorene tematizuje motív smrti, a patrí k vážnym hrám, pretože detský protagonista prechádza ťažkými útrapami. Hneď v úvodných pasážach sa odohrá „odchod“ (úmrtie) Starej mamy od protagonistu. S motívom smrti sa tu detský divák stretáva otvorene ako s faktom, ktorý je súčasťou života. Chlapec následne putuje za šťastím a hoci ho Starena vystríha, aby nevstúpil do domu Obra, on neposlúchne, a keďže je hladný, zje, čo nájde, a zaspí v jeho posteli. Podobne ako sirota v hre *Strieborné kopýtko* aj sirota v *Malom divom zvieratku* trpí špecifickým druhom vyhnanstva vo forme zakliatia do podoby zvierat'a. Obor chlapca za trest premení na Malé divé zvieratko podobné vlkovi. Odkliatie je možné výlučne prostredníctvom nezištnej lásky. Ak Chlapca bude mať niekto rád takého, aký je, zmení sa opäť na chlapca.

² Motívu zdravotného hendikepu v rozprávkovej hre *Malé divé zvieratko* sa venujeme v časti 2.4.

Chlapec na ceste za šťastím živorí v koži zvieratka a hľadá lásku. Na ceste stretáva rôznych obyvateľov lesa, v lese ho naháňa Horár, ktorý ho zaženie až na svoj dvor. Na dvore ho ochráni Dievčatko a vyvinie sa medzi nimi puto. Autorka detskému divákovi ponúka rozmer lásky prostredníctvom obety. Horár prichytí Dievčatko s Malým divým zvieratkom a namieri na nich zbraň. Dievčatko sa vrhá do strely a tento akt lásky spôsobí, že Malé divé zvieratko sa premení znovu na Chlapca.

Mimoriadne vážny problém nastoľuje srbská hra pre deti s historickou témou druhej svetovej vojny **Guľkáři** (1975, prel. J. Jankovič). Dramatický text **Rade Pavelkiča** je na jednej strane poplatný dobovej (socialistickej) ideológii, ale z divadelného hľadiska je kvalitný. Exponuje dramatický problém vojny a smrti. Z hľadiska sociálneho znevýhodnenia a tematickej výstavby textu je v ňom prítomný nosný motív siroty medzi partizánmi. Protagonistom je dvanásťročný chlapec Danko, ktorý má tragickú minulosť: fašisti mu upálili rodičov. Pri partizánoch sa stáva vojnovým kuriérom a má za úlohu spojiť dve partizánske divízie ako spojka. Za splnenú úlohu dostane za odmenu zbraň – pušku. Danko a iný chlapec Jovica trávajú spoločne voľný čas na prechádzke a chvália sa, kto má lepšiu pušku a viac nábojov. Postupne sa dostávajú k bežným veciam. Danko sa chváli vreckovkou od peknej ošetrovateľky a Jovica guľkami. Dohadujú sa, že Jovica dá za dva náboje Dankovi guľku, až napokon Danko príde kvôli guľkám nielen o náboje, ale aj o pušku. Kontrast hry o guľky a náboje uprostred vojnových udalostí je silný. Autor ho exponuje až do situácie, keď počas hry o guľky náhle začne nálet lietadiel a obaja chlapci na ne strieľajú. Privátny „konflikt“ Danko a Jovicu vyrieši po nálete veliteľ Vojo. Síce Danko karhá, že sa nechal odzbrojiť, ale na druhej strane ho chápe a nechá sa strhnúť k hre. Jovica napokon vracia Dankovi zbraň, sľubuje, že neprezradí, že sa dal odzbrojiť guľkami, a stávajú sa z nich priatelia. Autor v texte exponuje stále aktuálny problém detí vo vojne, ktoré nepoznajú hru, ale zbrane, a prichádzajú o najbližších a vlastné životy.

Motív osirelosti ako vedľajší motív možno nájsť napríklad v dramatizácii známeho rozprávkového príbehu od českého autora **Jana Makaria**. Postavu Pinochia z jeho rozprávkovej hry *Nosáček Pinocchio a jeho slávne dobrodružstvá* (1963, prel. R. Krajčíková) možno považovať čiastočne za polosirotu.

Kombinácia vedľajšieho motívu osirelosti a chudoby je prítomná i v bábkovej hre na motívy bulharských ľudových rozprávok *Chlapec a vietor* od **Nade Trendafilovej** (1971, prel. J. Turan). Autenticky kreovaná postava chlapca žijúceho iba so starou mamou je odmenená vďaka svojej húževnatosti a odvahe.³

Motív siroty je prítomný len okrajovo v českej rozprávkovej komédii *O veselom hrobárovi* (1960, prel. V. Kukumberg) **Hany** a **Josefa Lamkovcov** vo vedľajšej postave dedinskej siroty Janka, ktorý podobne ako ostatné postavy vyniká „živým“ charakterom, čomu výrazne napomáha autentický, dynamický jazyk a dialógy.

Josef Mlejnek je autorom sociálnej činohry zo života mládeže (výrazne poznačenej spoločenskou objednávkou vychovávať socialisticky zmýšľajúcich občanov) s názvom *Prvá skúška* (1960, prel. M. Jančuška), ktorej protagonistom je „sirota“, presnejšie chlapec z detského domova (z textu nie je zrejmé, či je skutočná sirota alebo opustené dieťa žijúcich rodičov). Sociálne znevýhodnenie sa ukazuje relevantné v šikanovaní a komplikovanom prijatí nového člena pochádzajúceho z detského domova do kolektívu detí v modelárskom krúžku.

Motív osirelosti je prítomný aj v textoch, v ktorých vystupujú *animálne postavy*. Keďže uvedený typ personifikovaných postáv má v textoch pre deti svoje nezastupiteľné miesto, zamerali sme pozornosť na zobrazenie sociálneho i zdravotného znevýhodnenia aj v tejto žánrovej kategórii. Česká autorka **Hana Sekyrková** sa venuje problematickému procesu

³ Viac k sujetu bábkovej hry *Chlapec a vietor* pozri v časti 1.2.

prijatia siroty do rodiny, a to z pohľadu potencionálneho súrodenca, vo zvieracej bábkovej hre pre najmenších *Dobrodružstvá levíčaťa Sunara* (1971, prel. J. Ozábal). V umelecky a esteticky kvalitnom diele autorka prenáša model ľudskej rodiny do zvieracieho sveta a vytvára pútavý príbeh: keď otec levíčaťa Sunara privedie zo savany malú levicu Cinku, ktorá stratila rodičov, Sunar na ňu spočiatku žiarli. Odmietá lov, lebo sa mu antilopy páčia živé, preto utečie z domu. Cinka ho nájde, ale Sunar ju odoženie. Na ceste savanou stretne fenku Foliu, z ktorej je uveličený, až kým neprekukne, že Folia ho chce len využívať. Sklamáný Sunar hľadá Cinku a nájde ju vo chvíli, keď sa k nej blíži had. Sunar hada uloví, zachráni tak Cinku a spoločne s ňou sa vracia domov už ako veľký brat, ktorý prijal malú nevlastnú sestru. Zo stručného opisu sujetu je zrejmé, že motív siroty tu nie je len okrajový, ale podieľa sa ako jeden z nosných motívov na výstavbe hlavnej témy a hlavnej dejovej línie dramatického textu.

1.2 Motív chudoby

Motív chudoby ako jeden z hlavných motívov je druhým najpočetnejšie sa vyskytujúcim motívom z kategórie sociálneho znevýhodnenia. V prevažnej miere ide o rozprávkové hry na ľudové motívy, v ktorých je protagonista pochádzajúci z chudobných pomerov. Tie sú prekážkou na získanie vytúženého šťastia najčastejšie v podobe lásky partnera, ktorý má vysoký sociálny status. Typickým subjektom v hernom modeli je chudobný sedliak alebo remeselník a objektom jeho lásky je princezná. Uvedený problém však v prevažnej miere postava prekonáva a získava vytúžené šťastie napriek znevýhodneným pomerom, ale vďaka charakteru a odvahe čeliť prekážkam. K uvedeným hrám možno zaradiť napr. českú rozprávkovú hru *Bajaja Františka Pavlíčka* (1968, prel. Z. Solivajsová), v ktorej je navyše prítomný aj motív narušenej komunikačnej schopnosti.⁴ Chudobný protagonista kvôli utajeniu a záchrane milovanej princeznej predstiera nemotu. Harmonicky je vyriešená aj zápleтка v ruskej bábkovej hre s pesničkami *Aladinova čarovná lampa* (1971, prel. J. Pivko) od **Niny Gernetovej**. Vznikla na známe motívy arabskej rozprávky a zobrazuje príbeh chudobného chlapca, ktorý sa stal vďaka náhode boháčom. Bohatstvo je odmenou za jeho správanie, za nepoddanie sa nepriaznivej životnej okolnosti a bojovanie s chudobou. Podstatným momentom je znova silný charakter protagonistu a nelipnutie na bohatstve. Detskí protagonisti, ktorí trpia sociálnym znevýhodnením, sú prítomní i vo vyššie spomínanej bábkovej rozprávковой hre ruskej autorky **Iriny Tokmakovej** s názvom *Sestrička Al'onuska a braček Ivanuško*. Motív chudoby je navyše posilnený aj motívom osirelosti a v tomto prípade sa na rozdiel od predchádzajúcich hra žánrovo odkláňa od komédie, presnejšie, od využitia komických prvkov. Hra s vysokou umeleckou hodnotou je poetická a má vážny akcent, napriek tomu, že záver ústi do rozprávkového šťastného konca. Utrpenie súrodencov s uvedenou kombináciou znevýhodnenia je priveľké, postava strigy im striehne na život (chce získať pre seba Ivanuškovu mladosť a Al'onuska ho chráni, preto sa aj ju snaží zničiť) a z ich neľahkej situácie im musí pomôcť jednak iná postava – kupec, budúci manžel Al'onusky, a jednak povestné rozprávkové šťastie. Rovnaká kombinácia znevýhodnenia je prítomná pri kreovaní detského protagonistu v bábkovej hre na motívy bulharských ľudových rozprávok *Chlapec a vietor* od **Nade Trendafilovej**, ktorú sme už uvádzali vyššie v súvislosti s motívmi osirelosti. Autentická postava chudobného chlapca žijúceho iba so starou mamou je vďaka húževnatosti a odvahe odmenená darom od vetra – zázračným obrúskom, ktorý kúzli jedlá. Po prekonaní peripetií s chamtivými hostinskými, ktorí mu zázračné predmety ukradnú (keďže sa podobná situácia opakuje podľa tradície rozprávkovkej symboliky trikrát), sa pri rozuzlení dramatickej zápletky znova ukáže ako kľúčový charakter postavy: chlapec nie je lakomý a o zázračné dary sa podelí aj s ostatnými ľuďmi z dediny. Srbský autor **Dragutin Dobričan** tematizuje v rozprávковой komédii *Remeslo má zlaté dno* (1973, prel. A. Vrbacký) sociálne

⁴ Pozri aj v časti 2.4, venujúcej sa motívom narušenej komunikačnej schopnosti.

znevýhodnenie ako paradox. Z bohatej a hrdej kráľovskej rodiny sa po stroskotaní lode (vďaka intrigám kráľových radcov) stáva chudobná a neznáma rodina v krajine, kam cestovali pôvodne na zásnuby svojej dcéry. Keďže v inom kráľovstve nik „žobrákom“ neverí, svoje nové postavenie v spoločnosti a aj živobytie si musí kráľ vydobýť prácou – naučením sa remeslu. Chudoba pôvodne bohatých postáv sa tak stáva prostriedkom zušľachtenia ich charakterov. Rozprávková komédia je parodizáciou bohatých a ukážkou toho, ako sa z nevýhody môže stať výhoda. Chudobou sú znevýhodnené niektoré vedľajšie a sčasti aj hlavné postavy v bábkovej hre na orientálne motívy *Čarovná čiapka* od **Said Čachkijeva** (1981, prel. B. Sauerová, verše B. Trilecová), preloženej z ruštiny. V téme rozprávkovej bábkovej hry je dominantný práve kontrast bohatých verzus chudobných, z čoho pramení aj dramatický konflikt. V úvode sa odohráva dramatická situácia sčasti evokujúca biblický motív o boháčovi a Lazárovi: traja boháči hodujú a chudobného Chasana, ktorý ich prosí o almužnu, vyženú. Chlapec Paši a jeho sestra Šaši Chasana prichýlia. Boháči chcú ožobrať aj súrodencov, ale tí im fíglom prejdú cez rozum a nenásytnosť boháčov ich potrestá sama (skončia v rokline, z ktorej už nedokážu vyjsť, lebo uverili, že je v nej zlato). Klasický model v stvárňovaní motívu chudoby ako sociálneho znevýhodnenia možno nájsť i v ďalšej bábkovej hre na motívy orientálnych rozprávok *Hasan, hľadač šťastia* (1982, prel. O. Ruppeltdtová) ruského autora **Jevgenija Speranského**. Chudoba protagonistu je vďaka jeho charakterovým vlastnostiam (odvaha, vernosť, húževnatosť, trpezlivosť, spravodlivosť a i.) prekonateľnou prekážkou a napokon získava za manželku vyvolenú ženu, pochádzajúcu z bohatej rodiny.

Porovnateľne s motívom chudoby pracuje aj český dramatik **Jaroslav Kvapil** vo výnimočnej poetickej rozprávkovej hre *Púpavienka* (1983, prel. J. Mokoš). Hlavnými postavami sú princezná Púpavienka a Kráľ, obaja pochádzajúci z najvyššej spoločenskej vrstvy, ale, paradoxne, z chudobného kráľovstva a oproti nim stojí chudobný Janík. Klasická zápleтка vychádza z kontrastu spoločenského statusu dvoch zaľúbencov (princeznej Púpavienky a sedliaka Janíka). Kráľ totiž chce vydať dcéru za bohatého princa. Napokon síce dochádza k naplneniu lásky Púpavienky a Janíka, ale dlho očakávané šťastie snúbencov naruší choroba, druhý dominantný motív znevýhodnenia baladicky ladenej hry.⁵ Láska snúbencov sa tak pre chorobu končí tragicky. Model motívu chudoby ako hendikepu pri získaní milovanej osoby funguje i v českej veršovanej bábkovej hre pre mládež **Mileny Markovej** *Diablov most* (1967, prel. J. Mokoš). Konkrétne v probléme lakomého otca, ktorý chce pre svoju dcéru Lenku bohatého ženícha, a preto jej bráni v láske s chudobným muzikantom Ondrejom. Sľúbi ju bohatému pánovi pod podmienkou, že za noc postaví cez rieku most, aby mohol vyberať mýto a nemusel viac pracovať. Až neskoro prichádza na to, že zo zištných dôvodov dcéru sľúbil samotnému diablovi. Ondrej napokon nad diablom vyhráva a získava ruku milovanej dievčiny. Motív chudoby ako nosný sémantický prvok je prítomný aj v hre pre mládež *Jánošíkova odmena* od **Jaroslava Vysušila** (1973, prel. Z. Eislerová). Vznikla na motívy romantických ľudových legiend o Jánošíkovi. Protagonistom je chudobný chlapec Ondřík, ktorý s babičkou ukryje v chalupe zbojníka pred drábmami. Riešenie krivdy i pomoc v znevýhodnenej situácii (chudoba) chlapec očakáva a napokon i získava od zástancu, idealizovanej postavy Jánošíka.

1.3 Motív týraného dieťaťa

Menšie zastúpenie z motívov sociálneho znevýhodnenia mali **motívy týraného dieťaťa**. V skúmanej vzorke dramatických textov sa objavil v troch hrách pre deti. Už v spomínanej rozprávkovej hre **Jevgenija Permiaka** *Strieborné kopytko* je motív týraného dieťaťa kombinovaný s motívom siroty. Sirotu Dariušku má stará pestúnka v „opatere“ iba

⁵ Motívom zdravotného znevýhodnenia v hre *Púpavienka* sa venujeme v častiach 2.4 a 2.5.

kvôli zisku. Tetka dievča týra a využíva na všetky domáce práce. Pomoc týranému dieťaťu prichádza v podobe starca Kokovaňa. Lakomá Tetka mu dievča predá za 10 rubľov (a nechá si aj jej šaty). Negatívna postava Tetky je potrestaná premenou na zviera (vlkolaka) a dievča nachádza útočisko u súciteľného starca. Odlišný charakter má stvárnenie týraného dieťaťa v hre gruzínskej autorky **Lali Rosebovej**, a to zobrazením dôsledkov týrania. Medzi postavami nonsensovo ladenej rozprávkovvej hry *Domáce strašidlá* (1988, prel. M. Pašková) sa totiž vyskytuje zlodej Valentín, ktorý sa s kumpánom Bobom vkradne do opusteného domu, obývaného strašidlami. Autorka ponúka invenčné, tragikomické zdôvodnenie motivácie negatívneho konania postavy Valentína. Na zlé konanie Valentína navádzal jeho spoločník (neskôr vysvitne, že je to čert). Valentín bol totiž týrané dieťa. Z prehistórie príbehu sa divák dozvedá, že čert Bobo Valentína uniesol, keď mal štyri roky. Prikázal mu, aby dal prsty medzi dvere, a vtedy ich Bobo privrel a spôsobil mu zranenie (v detskej reči „bobo“). Bobo si dieťa dokonca adoptoval a Valentín ho poslúchal. Keď dospel, situácia sa vymenila a Bobo sa teraz vyhovára, že za nič nemôže, a obviňuje Valentína, že je zlý a zrelý za mreže. V motíve výmeny rolí je prítomný symbolický rozmer textu. Hra postupne nadobúda absurdný charakter, a keď chaos kulminuje, na scénu vchádza detektív v turbanie ako antický deus ex machina. Znehybní Valentína injekciou a ten sa začne správať ako malé dieťa a dostáva novú šancu. Hlavný detektív odvedie Valentína k otcovi a tvrdí, že z neho vyrastie dobrý mládenec.

Na rozdiel od predchádzajúcich dvoch hier je motív týraného dieťaťa v sémantickej výstavbe textu jeden z nosných motívov, na ktorom je postavený dramatický konflikt i zápletká, v španielskej konverzačnej hre pre deti *Ako sa smutné deti rozveselili* (1990, prel. O. Hlaváčová) od **Sebastiána Bautistu de la Torre**. Protagonistami sú totiž deti, ktoré sú utláčané diktátorom. Dej je situovaný do súčasnosti, neurčito do fiktívneho mesta. Introdukciu tvorí dramatická situácia, v ktorej tri biele deti (postavy z vesmíru, resp. anjeli, pretože sú ochrancami detí) prichádzajú do mesta, lebo počuli detský plač. Vyberú si zástupcov mesta, tri smutné deti, a chcú im pomôcť. Postupne zbavia smutné deti strachu, tmy a vrátia im radosť. Hlavným oponentom smutných detí je vládca krajiny, autorom typizačne pomenovaný ako Superbachroš Bruchatý, ktorý dbá iba o svoje plné brucho. Vládca vydáva nezmyselné nariadenia, namierené proti deťom. V hre sú náznaky ekologických problémov: v motíve motoristov, ktorí sú agresívni a ohrozujú deti, ako aj v motíve problematickej architektúry mesta odtrhnutej od prírody. Príbeh sa končí rozprávkovovo šťastne a deti sa dostávajú spod tyranie, okrem iného aj pomocou zázraku. Biele deti všetkých v meste postupne čarovnou silou premenia, aby znova konali dobro. Okrem Superbachroša, ktorý chce stále vládnuť, hoci ho už nikto v meste nechce za vládcu. Deti si zvolia nového vládcu Superhračkára. Superbachroša chcú premeniť na balón plný vzduchu.

Ako je z motívov v uvedených troch hrách zrejmé, ide o zobrazenie kombinácie fyzického a psychického týrania. Vo všetkých troch hrách sa však akcia fyzického ataku na deti priamo na javisku nevyskytuje, čo súvisí s faktom, že sú hry určené detskému adresátovi.

1.4 Motívy opusteného dieťaťa, uneseného dieťaťa a dieťaťa z rozvedenej rodiny

Sporadicky sa v skúmaných dramatických textoch objavili aj sociálne **motívy opusteného dieťaťa** žijúcich rodičov (2 texty), **dieťaťa z rozvedenej rodiny** (1) a **uneseného dieťaťa**, resp. mláďaťa (1). Motív opusteného dieťaťa ako jeden z hlavných motívov je prítomný v divadelnej hre *Chlapec z lavice* (1963, prel. S. Ivaničová) s problematickým anti ekologickým posolstvom. Rumunský autor **Alexander Popovici** vytvoril protagonistu v podobe animálnej postavy medvedíka Marina, ktorého rodičov odvieďli do cirkusu. Medvedík sa cíti osamelý a svojich stratených rodičov zúfalo hľadá a napokon i nájde. Tí sú však spokojní s pohodlným životom v cirkuse a nabádajú medvedíka, aby aj on dobrovoľne žil v zajatí. Dejová línia je evidentne podriadená dobovej budovateľskej téme industrializácie krajiny a autor ju dovádza až do absurdnej roviny: je v poriadku, že

Ľudia ničia les, zvieratá im v tom majú pomáhať a učiť sa pracovať od ľudí, deti zvieratkám postavlia zverinec a budú ich chodiť kŕmiť a obzerať, rodičia medvedíka sú spokojní, že sú skrotení, lebo v cirkuse majú čo jesť, a pod.

Osamelosť opustených detí zobrazila ruská autorka **Ľudmila Petruševská** v divadelnom diele s vysokou umeleckou hodnotou. Sociálne znevýhodnenie v podobe motívu dvoch detí, očakávajúcich strateného otca, je metonymicky vyjadrené aj v názve *Dve okienka* (1988, prel. M. Takáčová). V modernej rozprávkovej hre so spevmi súrodencov – brata a sestru – rodičia neopustili dobrovoľne. Neverbalizuje sa, čo sa stalo s matkou, ale že otec, námorný kapitán, sa stratil na mori a deti naňho neprestali čakať. Tragikomický príbeh s absurdnými prvkami je komponovaný z dvoch dejových rovín. V expozícii sa nastolí prehistória príbehu o kapitánovi, ktorý ako posledný opustil potápajúcu sa loď, zatiaľ čo jeho námorníci sa zachránili v lodke, a zároveň sa paralelne začne odohrávať dramatická situácia pri majáku, kde žijú aj osamelé deti a dramatická situácia na mori. Dejová línia dvoch detí odlúčených od otca neskĺza do pátosu vďaka epickému rozprávačskému odstupu v komickej postave Kapitána lode Olympia, ktorý vtipkuje aj v dramatických situáciách a verbálne opisuje videné udalosti (napr. muža cez palubu, záchrannú akciu topiacich sa montérov a i.). Petruševská tak vytvára tragikomické situácie. Kapitán zachráni istého muža cez palubu. Ako sa neskôr ukáže, neznámy muž je otec dvoch detí, ktoré žijú v domčeku na kopci. Po peripetii s vyhoreným domčekom a mylnom domnení muža, že jeho deti v ňom prišli o život, záver ústi do šťastného stretnutia detí s otcom, a to znova prostredníctvom tragikomického verbálneho opisu postavy Kapitána, ktorý sa na udalosti díva cez ďalekohľad. Uvedený verbálny opis dramatickú situáciu neznehodnocuje, ale vytvára komický odstup a oslobodzuje ju od pátosu:

„Kapitán (berie ďalekohľad)... Už vyťahujú deti... A deti tiež doplávali k jednému, čo sa topí... Počujte, veď má bradu! Počujte, veď sa rovno ponoril pod hladinu! Vynoril sa! Ponoril! Vynoril sa! Niečo sa tam robí! Vyšťveral sa do člna! Objíma deti! Dôstojník (berie mu ďalekohľad). Kapitán, čosi tuším! Kapitán. No konečne! Lodná kuchyňa na môj povel! Praženicu z dvadsiatich piatich vajec! Keď hostina, tak poriadna! Signalista, signalizujte člnu: „Dve okienka! Čakáme vás! Dve okienka! Čakáme vás!“ Aj on je kapitán ako ja, pochopí!“ (Petruševská 1988, s. 26 – 27)

Motív dieťaťa z rozvedenej rodiny sa objavil v sledovanom období len v jednom texte. V konverzačnej hre zo života detí, poznačenej dobovou ideológiou, s názvom *Jablčko mladosti* (1983, prel. M. Fehér) českej autorky **Jarmily Hanzálkovej** je prítomná súrodenecká dvojica dievčat – Danko a Evka, ktoré žijú oddelene (jedna s otcom a druhá s matkou), pretože rodičia sú rozvedení. Motív dieťaťa z rozvedenej rodiny je prítomný síce len vo vedľajšej dejovej línii, ale autorka mu venuje dostatočnú pozornosť, pretože vstup druhej zo sestier do detského kolektívu je prekvapujúci a záujem o to, aby sestry boli znovu spolu, majú všetky zúčastnené detské postavy, rovnako i pani Hájková. Hlavnú dejovú líniu tvorí vzťah osamelej starej panej, ktorú si deti zo susedstva „adoptujú“ za babičku. Pani Hájková je spočiatku mrzutou a deti okríka, ale postupne sa jej postoj i správanie k deťom pod vplyvom tejto dohody na hru mení. Tendencia k harmonizácii vzťahov je u tejto autorky evidentná a z hľadiska sledovania sociálneho znevýhodnenia je do nádejného konca dovedená aj vedľajšia dejová zápleтка – Evkin a Dankin otec sa udobrí s ich mamou.

Motív uneseného mláďaťa je špecifickým spôsobom zobrazený (teda nejde o skutočnú sirotu) v hudobnej rozprávkovej hre s animálnymi postavami **Zlaté kuriatko** (1989, prel. J. Rezník). **Vladimír Orlov** v nej stvárňuje neštandardných adoptívnych rodičov. Vážnu tému autor zámerne posúva do komickej roviny. Zvieracie postavy, humor a zápleтка predurčujú hru pre najmenšieho adresáta. Dramatická zápleтка vychádza z nápaditej situácie, v ktorej

Líška nahovorí Vlka, aby ukradli sliepke zlaté vajíčko. Vlk vysedí Kuriatko – kohútika, ktoré si myslí, že Vlk je jeho otcom, a vo svojej detskej naivite si neuvedomuje svoju smutnú situáciu. To je zdrojom viacerých humorných situácií. „Adoptívnymi“ rodičmi Kuriatka sa teda stávajú zloději Vlk a Líška, no zatiaľ čo Vlk sa do roly otca vžíja a Kuriatko chráni, Líška podvádza, rolu matky predstiera, pretože chce Kuriatko zjesť. Uvedená dramatická situácia je zdrojom nielen komiky, ale je aj hnacím motorom konfliktu, pretože Vlk od istého momentu bráni Kuriatko pred Líškou. Záver rozprávkového hry ústi do šťastného konca. Vlk prezradí Kuriatku, že nie sú jeho ozajstnými rodičmi a pred Líškou sa musí chrániť. Vracia Kuriatko jeho rodičom a za odmenu môže ostať na dvore ako strážny pes.

1.5 Motív diskriminácie

Sociálne znevýhodnenie vo forme **diskriminácie** sme objavili v troch dramatických textoch pre deti a mládež. Motívy vylúčenia z komunity pre talent, resp. inakosť boli prítomné v dvoch textoch s animálnymi a antropomorfizovanými postavami. V bábkovej hre s pesničkami *Muzikálny zajac* (1975, prel. E. Galandová, V. Muránska) dvojice ruských autorov **Genrich Sapgir** a **Gennadij Cyferov** je stvárněný protagonista, ktorý sa vyznačuje špecifickou záľubou. Na rozdiel od ostatných postáv má múzické nadanie. Uvedená skutočnosť je dôvodom na diskrimináciu až vylúčenie z komunity. Protagonistom príbehu je muzikálny zajac, ktorého láska k bicím nástrojom sa stane zdrojom konfliktu v lese. Veverička a Bobor nevidia v hudbe žiadny úžitok a zavesia bubeníkovi bubon na strom. Zajac si vezme bubienok a smutne odchádza. Komunitu zvierať naruší votrelec – Krokodíl Naopak, ktorý ušiel zo ZOO a nepriamo sa stáva impulzom na vyriešenie konfliktu medzi Veveričkou, Bobrom a Zajacom, pretože je ich spoločným nepriateľom. Zajac im vďaka svojej schopnosti hudobne imitovať zvuky lesa pomôže a Krokodíla vyženie. Prijatie starými priateľmi má však dvojstupňový charakter. Veverička aj napriek tomu, že im Zajac pomohol od despotického Krokodíla, hudbu ani Zajaca neprijíma naspäť. Situácia priateľov sa zopakuje. Do deja vstupuje ďalšia postava „votrelca“, Starý lev z cirkusu, ktorého na čistinku Veveričky a Bobra pošle z pomsty Krokodíl. Paradoxne sa príčina diskriminácie stane zdrojom pomoci a opätovného prijatia vyhnanca späť do komunity. Zajacovo bubnovanie Leva neodstraší, ale povzbudí, pretože znova počuje svoje srdce a pri hudbe omladne. Rozuzlenie deja je teda sčasti prekvapivé: Lev ochráni Zajaca pred Krokodíлом a ten sľúbi, že sa vráti do ZOO a bude poslúchať. Komunita uzná kvality jedinca i jeho inakosť a prijíma ho späť za priateľa.

Pri postave z ďalšej bábkovej hry s pesničkami *Rozprávka o malej kvapke* (1983, prel. B. Sauerová) nemožno hovoriť o skutočnej diskriminácii. Ruská autorka **Nina Gernetová** vytvorila originálne a presvedčivé typy animálnych a antropomorfizovaných postáv. Protagonistkou je dažd'ová Kvapka, ktorá sa cíti osamelo, lebo sa zatúla a dostáva sa mimo svoju komunitu. Leitmotívom hry je putovanie. Otázka protagonistky „Čo má robiť ten, kto zostal sám?“ (Gernetová, 1983, s. 6) je vnútorným dramatickým konfliktom a hýbateľom vonkajšieho dramatického deja. Mnohé stretnutia Kvapky sa končia sklamaním, pretože ju spočiatku iné postavy nechcú prijať. Problém, ktorý sa stáva vnútornou motiváciou konania protagonistky, nastáva v situácii, v ktorej sa Kvapka dozvie, že pri páde z neba nechtiac ublížila Motýľovi, ktorému zmáčala krídlo, teraz nemôže lietať a hanbí sa ukázať iným. Kvapku to trápi a chcela by Motýľovi pomôcť. Vyvrcholenie deja nastáva v dramatickej situácii, v ktorej Kvapôčka zachráni Myšiačika pred Hadom. Nielenže s ňou chce vďačný Myšiačik ostať, ale prijme ju do rodiny aj jeho Mama Myš. Hoci Kvapka už má svoj domov, trápi ju svedomie. Odchádza späť za Motýľom. Peripetia má znova podobu putovania a hľadania. Keď Kvapka pomôže Veveričke zbierať žalude pre deti a daruje jej aj vodu (teda niečo zo seba), Veverička jej z vďačnosti daruje štetec, ktorým domaľuje Motýľovi farby na krídla. Rozuzlenie má klasickú podobu rozprávkového konca. Motýľ môže znova lietať, znova je krásny a šťastný a šťastie nachádza aj protagonistka, ktorá sa už necíti sama, pretože

našla uspokojivú odpoveď na svoju bytostnú otázku, ktorú vyjadruje zamlčaný podtext repliky: „Teraz už aj viem, čo treba robiť, keď zostaneš sám.“ (Gernetová, 1983, 25).

Explicitné motívy diskriminácie (umocňované motívmi týrania) vo forme rasovej neznášanlivosti boli ako nosné motívy prítomné v hre pre staršiu mládež až dospelých ruského dramatika **Leva Ustinova**. Už samotný názov *Cigánska rozprávka* (1989, prel. D. Farkašová) vypovedá, že v nej ide o problém diskriminácie Rómov. Ustinov v nej bravúrnym spôsobom zobrazuje modelovú, existenciálnu situáciu ľudí, držaných násilím v tábore. Jednou z hlavných postáv je cigánsky Chlapec, ktorý je spoločne s Matkou a ostatnými zajatcami (Starec, Mládenec, Dievča a i.) držaný v tábore ako otrok. Bližšie neurčené prostredie evokuje zajatecký tábor, ktorý funguje ako väzenie. Negatívne postavy Strážcov – Diplomata a Trojoký – udržiavajú zajatcov v strachu. Existenciálna neistota sa znásobuje stupňovaním napätia a strachu, nečinnosťou a čakaním na Baróna, postavu oplývajúcu absurdnými prvkami. Zákaz nádeje na slobodu je manipulatívnym prostriedkom Strážcov, ako zabrániť zajatcom v úteku. Uvedené metaforické motívy sa vzťahujú na existenciálnu filozofiu. Ustinov do hry vnáša aj absurdné a fantastické prvky. Postavy despotov majú totiž na rozdiel od zajatcov nereálne črty. Barón je postava s vizážou mládenca so sivou bradou, ktorý má nasledujúci deň osláviť viac ako tisíce narodeniny. Zároveň je postavou konajúcou ako rozmazané dieťa, ktoré nevie ovládať svoje emócie (výbuchy smútku, nervozity atď.). Na narodeniny má dostať vytúžený dar – večné otroctvo zajatcov v tábore. Napriek beznádejnej situácii sa niektoré diskriminované postavy snažia nájsť riešenie. Informáciu o narodeninách tajne vypočuje Chlapec v tábore, a preto sa zajatci pokúšajú vymyslieť, ako sa z otroctva vykúpiť. Väzni sa niekoľkonásobne neúspešne pokúšajú rozosmiať Baróna a neustále vymýšľajú nové „divadelné čísla“, pretože Barón im dal absurdnú ponuku: ak ho rozosmejú, môžu sa zachrániť. Ide však o vopred prehraný boj, pretože každý pokus o vykúpenie Barón ironizuje. Ďalšou bizarnou postavou, ale na strane pozitívnych postáv, je Kráľovná oblakov, efemérna bytosť z iného sveta, ktorá je symbolom nádeje a slobody a pridáva sa na stranu zajatcov. Stotožňuje sa s nimi natoľko, že trpí spolu s nimi a v istom zmysle prináša obeť. Chlapec sa vzbúri. Príde na to, že sloboda musí byť vykúpená obeťou. Nasleduje motív, ktorý evokuje motív obety Krista. Chlapec zistí, že strážcovia do dňa narodenín Baróna nesmú nikoho zo zajatcov zabiť, a preto provokuje Trojokého, aby mu ublížil, chce sa obetovať, a tak oslobodiť ostatných. Peripetiu tvorí situácia so symbolickou rovinou. Gul'ôčka, ktorú Chlapec priebežne leští v rukách, zrazu začne žiariť oslnivým svetlom, čo vzbudí Barónovu žiadostivosť a chamtivosť. Chlapec navrhne výmenu: gul'ôčku za slobodu národa. Keď mu Barón odpovie, že prepustí len jeho, Chlapec odmieta. Keďže sa nedohodnú a obe protichodné strany chcú dosiahnuť svoj cieľ, začnú chystať vzájomné pasce. Neriešiteľný problém a rozuzlenie sujetu sa udeje v štýle „deus ex machina“ a dej sa posúva do snovej, rozprávkovej roviny. Keď Chlapec gul'ôčkou zachytí posledné lúče slnka a chce tak svietiť neustále, aby nenastal ďalší deň, a keď Barón a Diplomata dajú kruto biť Cigánov, zasiahne Kráľovná oblakov. Všetko zahalí hmlou a napokon zajatcov oslobodí zázrak. Na rozdiel od vyššie uvedených hier s motívmi týraného dieťaťa sa v hre *Cigánska rozprávka* vyskytuje aj zobrazenie fyzického ataku na diskriminované postavy, a to bitie aj mladých postáv. Skutočnosť, že autor stvárňuje otvorené fyzické násilie priamo na scéne, pravdepodobne súvisí aj so starším adresátom Ustinovej hry.

2 Téma zdravotného znevýhodnenia

Téma zdravotného znevýhodnenia mala oproti sociálnemu znevýhodneniu (v 34 textoch) menšiu frekvenciu (v 18 textoch) a vyznačovala sa špecifikami v spôsoboch zobrazovania konkrétneho hendikepu. Z hľadiska psychológie detského diváka je zaujímavé, že téma fyzického hendikepu sa iba ojedinele vyskytla v súvislosti s detskými postavami. Najmä motívy telesného a sluchového postihnutia boli zvyčajne stvárnené prostredníctvom

personifikovaných postáv, resp. postáv dospelého. Jedinou kategóriou z oblasti zdravotných hendikepov, ktorá sa neobjavila v skúmaných dramatických textoch pre deti a mládež v slovenskom preklade, bolo mentálne postihnutie.

2.1 Motív zrakového postihnutia

Zrakové postihnutie bolo prítomné v dvoch z analyzovaných dramatických textov. Kým v rozprávkovej hre **Jemel'kovo št'astie** (1977, prel. M. Kováčik) dvojice ruských autorov **V. Novackij** a **R. Sef** je slepota epizódnej postavy žobráka len domnelá, pretože šlo o klamstvo na vzbudenie súcitu a zámienku na získanie majetku, v litovskej bábkovej hre **Hej, z cesty! Kazisa Saju** (1975, prel. M. Krásnohorská) je už zobrazená krátkozraká detská postava nosiaca okuliare. S krátkozrakosťou, resp. s videním tu však autor zámerne narába najmä v prenesenom zmysle slova. Fyzický hendikep krátkozrakosti posúva do metaforickej roviny v motíve schopnosti, resp. neschopnosti vidieť fantazijný svet a škriatkov, vnímať svet detskými očami. Protagonistami je dvojica detí: Slávinka (budúca prváčka), ktorá vidí škriatkov, a Romko (budúci piatač), ktorý spočiatku na škriatkov neverí, pretože ich nevidí. Slávinka sa priatelí so škriatkami v kontrabase a tí nechtiac podpália zásuvku, pretože si v nej chcú upiecť zemiaky. Z vďačnosti, že Romko zachránil pred ohňom kontrabas, mu nájdú okuliare, ktoré stratil v dome, a kúzlom i sebaobetovaním spôsobia, že ich uvidí a napokon nahliadne do tajomného sveta škriatkov.

2.2 Motív sluchového postihnutia

Sluchové postihnutie bolo v náznakoch stvárnené len v dvoch dramatických textoch. V rozprávkovej hre pre najmenšie deti *Medzi rozprávkami* (1965, prel. A. Vrbický, texty piesní J. Elen) chorvátskeho spisovateľa **Branka Mihaljeviča** je sluchové postihnutie – hluchota využité ako výchovný prvok a je kľúčovým motívom na vyriešenie dramatického konfliktu. Hluchota je tu úzko spätá s neposlušnosťou, je trestom za negatívne správanie postavy. Následné odňatie hendikepu v závere sa udeje spolu s nápravou správania, ale bez presvedčivej vnútornej motivácie. Fabula je jednoduchá: personifikované postavy hračiek vo výklade v noci ožívajú a komunikujú s deťmi (v hľadisku). Chválenkárka Kačka je potrestaná tak, že pri hre detí a hračiek na vojakov od hluku pochodovania ohluchne. Na pomoc zavolajú lekára. Po vyčistení uší a návrate sluchu sa chválenkárka Kačka premení na dobroprajnú a skromnú.

Naopak, okrajovo je vedľajší motív domnelej hluchoty prítomný v dramatickom texte poľskej autorky **Urszuly Koziolovej**. V bábkovej hre *Bábkový kráľ* (1988, prel. D. Holáková), voľnej dramatizácii na Andersenovu rozprávku *Cisárovo nové šaty*, vytvorila jednu z postáv, ktorá hluchotu len predstiera. Kráľ má tajnú službu a na čele tzv. Ucháňov je ich veliteľ Hlucháň-Brucháň. Tejto vedľajšej dejovej línii je venovaná značná časť druhého dejstva v podobe parodizácie neschopnosti kráľových tajných služieb (napr. Hlucháň-Brucháň počuje len to, čo chce, teda všetko týkajúce sa jedla). Bábkový kráľ je rozprávková hra určená skôr staršiemu publiku a s podtextom spoločenskej revolúcie so sociálnym rozmerom, v ktorej je známy literárny motív H. Ch. Andersena transformovaný a využitý na aktualizovanie a parodizovanie spoločenských javov (i politických nešvárov), ktoré majú aj svoj univerzálny charakter.

2.3 Motív telesného postihnutia

Telesné postihnutie sa vyskytlo v šiestich dramatických textoch pre deti. Telesné postihnutie zobrazil rumunský autor **Alexander Popescu** v dvoch do slovenčiny preložených hrách. V bábkovej hre zo 60. rokov *Slniečny lúč* (1966, prel. S. Ivaničová) je motív telesného postihnutia prítomný v antropomorfizovanej postave porcelánovej bábiky, ktorá má odlomenú nôžku. Obetavá myška Muf chce tanečníci Pitt pomôcť a zlomenú nôžku jej prilepí suchým

glejtom, ktorý roztopí súcitnými slzami a zachráni ju pred mačkou. Bábková hra je určená pre najmenších a prostredníctvom hendikepu autor didaktizujúco zdôrazňuje hodnotu priateľstva. V inej Popescovej rozprávkovej hre *Strašiakov dar* (1990, prel. E. Melichárková) je telesný hendikep (kratšia noha) výnimočne prítomný pri detskej vedľajšej postave. Uvedený hendikep nie je hneď viditeľný, ale dievčatko Danku obmedzuje v hre s deťmi a spôsobuje jej komplex menejcennosti. Dominantným problémom a témou rozprávkovej hry je etický problém pravdovravnosti. Protagonistom je Chlapec, ktorý z vďačnosti za pomoc dostane od Strašiaka čierny zázračný gombík. Zázračnosť gombíka sa prejavuje vo chvíli, keď druhí klamú a „napádajú“ Chlapca, a to tak, že im narastú veľké nosy. Kým v expozičných častiach tento princíp funguje ako morálny imperatív, ktorý napráva krivdu, s nástupom postavy s hendikepom nastáva zmena. Dievčatko Danko neklame kvôli vlastnému prospechu, ale preto, že sa hanbí za svoje postihnutie. Keď Danko povie, že sa nechce s Chlapcom hrať preto, že je unavená, vzápätí jej narastie dlhý nos. Aby sa nosa zbavila, musela Chlapcovi prezradiť tajomstvo, že má jednu nohu kratšiu, čo ju zahanbilo. Schopnosť gombíka donútiť ľudí pod hrozbou trestu (dlhého nosa) hovoriť pravdu zapôsobí aj na Chlapca. Po peripetiách, v ktorých si zázračnosť gombíka vyskúšajú aj Chlapcovi rodičia, Chlapec Strašiakovi dar vráti s vysvetlením, že sú zlé a veľké klamstvá a drobné, ktoré skrývajú tajnú bolesť.

Dočasný telesný hendikep nachádzame aj vo voľnej dramatizácii **Jana Makaria** textu **Carla Collodiho** *Nosáčik Pinocchio a jeho slávne dobrodružstvá* (1963, prel. R. Krajčíková). Dlhý nos a somárske uši ako vedľajšie motívy sú dočasným postihnutím protagonistu ako trest za zlé správanie a didaktickým prostriedkom jeho nápravy. Hendikep je tu obdobne ako pri rozprávkovej hre zo 60. rokov B. Mihajleviča Medzi rozprávkami využitý ako morálny imperatív.

V nasledujúcich troch textoch sa motív telesného postihnutia vyskytuje pri kreovaní animálnych postáv. Už interpretovaný dramatický text pre bábkové divadlo ruskej autorky **Niny Gernetovej** *Rozprávka o malej kvapke* obsahuje fyzický hendikep vo vedľajšej postave motýľa. Zranenie krídla (zmáčanie a zmazanie farieb), ktoré znemožnilo postave lietať, vzniklo na základe konania protagonistky Kvapky. Fyzický hendikep je stvárnenný ako vážny problém a tento hlavný motív je hybnou silou vyriešenia vnútorného dramatického konfliktu protagonistky, ktorá v závere nechcene zavinené ublíženie napraví a farby na krídle motýľa domaluje.⁶

Komický akcent má naopak vedľajší motív telesného defektu vo zvieracej rozprávkovej hre s pesničkami *Vajíčko* (1984, prel. V. Prokešová) od bulharského autora **Borisa Aprilova**. Protagonistami kvalitnej grotesky pre najmenších divákov sú postavy kohút Perko a Sliepka čakajúci na vyliahnutie kuriatok. Tie sa jedno po druhom liahnu až do situácie, keď má prísť na rad posledné, piate kuriatko, ktoré sa nie a nie vyliahnuť. V snahe dieťaťku pomôcť postupne každá z postáv vymýšľa spôsoby, ako škrupinu vajíčka „naťuknúť“. Dramatický konflikt je postavený na tenzii z nemožnosti rozbitia vajíčka. Funkciou každej z reťaze následných situácií, v ktorých jednotlivé postavy pomáhajú rodičom i vajíčku, je stupňovanie napätia a vytvorenie komického efektu (verbálnymi i pohybovými prostriedkami). Ako prvý pomáha sebavedomo otec Perko a pokrívá si na vajíčku zobák. Z fyzického defektu postavy autor vyťaží jednoduchú verbálnu komiku. Snaha rozbiť vajce sa stupňuje „brutálnosťou“ techník, ktoré postavy (Moriak, Somár) aplikujú, a tým aj komikou až ku groteskným situáciám. Ďalší pomocník, Koza, namiesto reálnej fyzickej pomoci prednesie dlhé „odborné“ dohováranie vajcu, a keďže nič nedosiahne, upadne do mdlôb. Pointa jednoaktovky, ktorou bábková hra *Vajíčko* je, prichádza vo chvíli, keď sa všetky zvieratá mimo javiska venujú krieseniu Kozy a prilieta Motýľ, ktorý sa vajca nežne dotýka krídlami, a dlhoočakávané piate kuriatko sa vyliahne. Fyzický defekt hlavnej postavy má v tejto rozprávkovej hre primárne

⁶ Viac k interpretácii bábkovej hry *Rozprávka o malej kvapke* pozri v časti 1.5.

komický efekt, aj v súvislosti so stratou autority (keďže príkazy otca vyznievajú vďaka nezrozumiteľnému verbálnemu prejavu komicky).

Komický akcent motívu telesného hendikepu nachádzame aj v bábkovej hre pre malé deti **Tridsaťosem papagájov** (1988, prel. D. Farkašová) ruského spisovateľa **Grigorija Ostera**. V tomto prípade však nejde o skutočný hendikep, ale iba o vedľajší motív domnelého fyzického postihnutia – nemožnosť chodiť, ktorý vzniká z omylu a má v konečnom dôsledku vyvolať komický efekt. Autor vytvára komické typy zvieracích postáv. Veľhad rieši dilemu, ako sa zmerať. Opica ho upozorňuje, že z toľkého rozmýšľania ochorie. Smutný povzdych Veľhada, že už nikdy nebude chodiť je podnetom na komickú zápletku. Z hadovho konštatovania reality Opica „vyrobí“ problém (komický efekt vyplývajúci z omylu) a beží po pomoc, aby Veľhad mohol chodiť. Komickosť situácie autor stupňuje až do absurdity. Opica v behu nechtiac vrazí do kokosového orecha, jeden orech jej padne na hlavu a ona zabudne, kam a prečo bežala. Dejová línia hľadania pomoci sa uzavrie po návrate všetkých postáv k Veľhadovi, ktorý omyl stoicky vysvetlí: chodiť predsa nemôže, lebo sa plazí. Dramatický konflikt tak nebol problémom. V tomto momente sa však dej vracia k prvej zápletke – ako zmerať Veľhada a nasleduje niekoľko pokusov s meraním (silným nábojom komickosti je naivita a nešikovnosť postáv). Rozuzlenie kvázipróblému prináša napokon Papagáj, ktorý dostane nápad zmerať Veľhada v jednoduchých jednotkách. Záver teda končí uspokojivo, Veľhad vie, že meria 2 sloníky, 5 opíc a 38 papagájov.

2.4 Motív narušenej komunikačnej schopnosti

Narušenú komunikačnú schopnosť sme objavili v šiestich predmetných textoch pre deti (v dvoch textoch sa vyskytovalo stváranie mutizmu, v štyroch rečovej chyby). Predstieraná nemota je napríklad prítomná už v spomínanej českej rozprávkovej hre *Bajaja* autora **Františka Pavlíčka** a je iba stratégiou protagonistu ostať v utajení pre lásku k žene (princeznej) pochádzajúcej zo sociálne odlišného prostredia⁷.

Motív skutočného mutizmu nachádzame v rozprávkovej hre švédskej autorky **Med Reventbergovej** *Malé divé zvieratko*, ktorú sme už interpretovali v súvislosti s motívom osirelosti.⁸ Kombinácia sociálneho znevýhodnenia a zdravotného hendikepu je tu prítomná v dvoch detských postavách a v dvoch nosných motívoch osirelosti a mutizmu. Oproti osirelému protagonistovi Chlapcovi stojí nemé Dievčatko, ktoré so zakliatym Chlapcom dokáže súcitiť (motivácia jej konania je presvedčivo posilnená hendikepom mutizmu) a obetavo mu pomáha. Dievčatko dokonca Chlapcovi zachráni život, keď sa vrhne do strely Horára a tento akt lásky spôsobí, že Malé divé zvieratko sa premení znovu na Chlapca. Autorka však neponecháva príbeh v tragickej rovine, ale v duchu šťastného rozprávkového konca dievčenskú hrdinku oživuje. Na mieste, kde Dievčatko padlo na zem, vyrástol kvietok. Starena dá Chlapcovi živú vodu, ktorou pri východe slnka pokropí kvietok. Z kvietka je znova Dievčatko, navyše je za odmenu zbavená postihnutia a je jej vrátená reč. Uvedenú kombináciu sociálneho znevýhodnenia a zdravotného hendikepu dokázala autorka v umelecky hodnotnom diele citlivo a nenásilne ponúknuť detskému divákovi prostredníctvom presvedčivo modelovaných detských postáv a príbehu s vážnymi témami, s ktorými sa musí vyrovnávať dieťa i dospelý.

Ako sme už vyššie uviedli v súvislosti s motívmi telesného postihnutia,⁹ bábková hra **Borisa Aprilova** *Vajíčko* kreuje rovnako motív narušenej komunikačnej schopnosti, ale s výrazne komickým akcentom. Protagonista kohút Perko v snahe pomôcť „naťuknúť“

⁷ Interpretácii motívu sociálneho znevýhodnenia v rozprávkovej hre *Bajaja* sa venujeme v časti 1.2.

⁸ K motívu osirelosti v rozprávkovej hre *Malé divé zvieratko* pozri časť 1.1.

⁹ Pozri v časti 2.3.

škrupinu vajíčka pri liahnutí svojho potomka si pokríví zobák. Od toho momentu má Perko defekt reči a čím väčšími ho to hnevá, tým väčšími pôsobí komicky:

„Perko. Vykivil tom ti tobák.

Sliepka (vystrašene). Ale čo teraz?

Perko. Tiko. Nit. Tehat nemotem vytlovit tlovo titel.

Sliepka (znepokojene, zadivené). Čo?

Perko. Titel.

Sliepka. Čo je to?

Perko. Tlovo titel.

Sliepka. Aha, slovo sysel', nemôžeš ho vysloviť.

Perko. No. (Kuriatka sa chichocú.) Tieto kuhente ma dhátdia.

Sliepka. Čože? Ktože?

Perko. Tieto.

Sliepka (nervózne sa obráti ku kuriatkam). Nebudete Perka znervózňovať!

Perko. Ony ta mi tmejú. Vykivil ta mi tobák a pheto ta mi tmejú.“ (Aprílov, 1984, s. 11)

Vedľajší motív narušenej komunikačnej schopnosti má primárne komický efekt a nie je stavebným prvkom dramatického konfliktu ani príčinou narušenia vzájomných vzťahov postáv. Nadobudnutý defekt reči v dramatickej situácii príchodu ďalšieho potomka na svet je jedným z motívov, ktoré majú funkciu gradovať komický efekt až ku grotesknosti. Z hľadiska recepcie je uvedený motív blízky detskej reči, a teda detskému divákovi.

Narušená komunikačná schopnosť ako typizácia postavy je zasa prítomná už v interpretovanej v rozprávkovej komédii **Dragutina Dobričana Remeslo má zlaté dno**, v ktorej sa opätovne nachádza kombinácia motívov sociálneho znevýhodnenia s narušenou komunikačnou schopnosťou.¹⁰ Jazyková chyba kráľovnej (nevie správne skloňovať a časovať) je parodizáciou mocných a ľudí z vyšších sociálnych vrstiev. Podobne na vytvorenie komického efektu je rečová chyba využitá v českej bábkovej hre s pesničkami **Muzikanti** (1982, prel. E. Michaličková) od **Oldřicha Augustu**. Vedľajší motív koktavosti je jednak rozlišovacím znakom vedľajšej postavy lúpežníka a jednak parodizáciou tejto negatívnej postavy. Dvojica lúpežníkov Grobián a Mordýján chce ukradnúť zlatú trúbku kapelníkovi Amadeovi, ktorý túži koncertovať, ale nemá zatiaľ žiadny orchester. Lúpežníci sú typickou klaunskou dvojicou, ich rozlišovacím znakom je koktavosť jedného z nich (Grobián). Grotesknosť, ktorú autor vnáša do spracovania známej rozprávky (na motívy rozprávok bratov Grimmovcov), je evidentná nielen v komických výstupoch kapelníka Amadea, ale aj v komických gagoch dvojice lúpežníkov. Kým v prvom prípade je zosmiešňovaná pozitívna postava, v druhom až neľútostným satirickým spôsobom dvojica lúpežníkov, na čo je sčasti využitá aj rečová chyba jedného z nich. Napokon, narušenú komunikačnú schopnosť využitú iba na komický efekt nachádzame v už interpretovanej poetickej hre¹¹ s baladickým akcentom **Púpavienka** významného českého dramatika **Jaroslava Kvapila**. Znova ide o vedľajší motív koktavosti negatívnych postáv – dvojice pastierov, ktorá chce zbiť a okradnúť princeznú Púpavienku. Pastieri vnášajú do baladického deja spočiatku komický prvok práve prostredníctvom karikovanej reči.

2.5 Motív zdravotného oslabenia

Motívy zdravotného oslabenia sme identifikovali v dvoch hrách pre deti a mládež v slovenskom preklade. Jednou z nich je poetická hra **Jaroslava Kvapila Púpavienka**,

¹⁰ Motívu sociálneho znevýhodnenia v hre *Remeslo má zlaté dno* sa venujeme v časti 1.2.

¹¹ V súvislosti s motívom chudoby v časti 1.2.

v ktorej sa stretla trojkombinácia rôznych kategórií znevýhodnení: vedľajší motív narušenej komunikačnej schopnosti a hlavné motívy chudoby a zdravotného oslabenia, konkrétne choroba končiaca až smrťou protagonistky. V momente, keď konečne dochádza k naplneniu lásky snúbencov Púpavienky a Janíka, do ich životov zasiahne choroba. Motív odkvitnutej púpavy sa pretaví do bielych vlasov Púpavienky a stáva sa tak symbolom nadchádzajúcej smrti. Motív smrti kulminuje i v ďalších motívoch: Púpavienka v blúznení prosí Janka, aby zhotovil máry, lebo počuje matkin hlas (ktorá je po smrti). V záverečných pasážach krehkú Púpavienku zodvihne vietor a odnesie. Autor prepája motívy smrti a svadby, na čo účinne využíva princípy paradoxu a kontrastu. Zdravotné oslabenie protagonistky tak zásadným spôsobom zasahuje do rozuzlenia dramatického deja. Láska snúbencov pre chorobu a smrť sa končí tragicky.

Dominantným je motív zdravotného oslabenia i v kvalitnej dramatizácii **Jiřího Barteka** *O veľmi chorej princeznej* (1984, prel. J. Mokoš). Okrajovo síce táto česká bábková hra na motívy rozprávky K. Čapka *O princeznej Solimánskej* narába aj s motívom chudoby (postava drevorubača), ale dominantným problémom je v nej domnelá choroba princeznej, ktorá sa v podstate nudí. Bábková hra je postavená na verbálnej komike a princíp hry je využitý aj pri kreovaní dramatickej zápletky. Sultánovi sluhovia Bublifuk a Alejkum hľadajú (po neúspešných pokusoch šarlatánov a mágov) skutočného doktora, ktorý by vyliečil princeznú Zubejdu. Na radu obchodného cestujúceho, že skutočný doktor má pred menom Dr., sa začne odvíjať klasická putovačka hľadania lekára s komickým vyústením, pretože sluhovia sa uspokojia s nájdením drevorubača Jána, keďže si jeho remeslo vysvetlia ako meno s titulom „Dr. Evorubač“, a pozvú ho na dvor. Autor tak na základe slovného omylu, resp. jazykovej a intelektuálnej bariéry vytvára komickú zápletku i komické rozuzlenie, ktoré je paradoxné, pretože drevorubač princeznej skutočne pomôže. Názov má teda ironický význam a hra tenduje ku komickému žánru. Napokon princeznú Zubejdu pomôže vyliečiť nie lekár, ktorého ani nepotrebuje, ale chudobný drevorubač Ján, ktorý jej „naordinuje“ čerstvý vzduch a prácu.

3 Záver

Z analýzy predmetnej vzorky vyplýva, že preferovanejšou témou, prítomnou v skúmaných dramatických textoch pre deti a mládež, bola téma sociálneho znevýhodnenia, a to najmä v rozprávkových hrách na ľudové námety. V porovnaní s fyzickým hendikepom ide o frekvenciu 34 textov s témou sociálneho znevýhodnenia k 18 textom s témou zdravotného znevýhodnenia. Mentálny hendikep sme v skúmaných dramatických textoch nezaznamenali.

Ako sme už uviedli, z kategórie **sociálneho znevýhodnenia** sú teda najpočetnejšie zastúpené motívy siroty, resp. polosiroty (v trinástich textoch) a motívy chudoby (v jedenástich textoch). Menšie zastúpenie mali motívy týraného dieťaťa (v troch textoch), opusteného (v dvoch hrách) a dieťaťa z rozvedenej rodiny (v jednej hre). Osobitnú kategóriu tvorili texty, v ktorých možno vystopovať sociálne znevýhodnenie v motívoch diskriminácie: vylúčenie z komunity pre talent, resp. inakosť (v dvoch hrách) a rovnako v jednej hre je dominantnou rasová diskriminácia (rómskej komunity).

Nazdávame sa, že početnejšie zastúpenie témy sociálneho znevýhodnenia môže mať svoje opodstatnenie. Sociálne motívy osirelosti, chudoby atď. ponúkajú dramatickú zápletku a dramatický konflikt, ktorý má dostatočný dramatický potenciál, ale aj rozuzlenie, ktoré môže viesť k uspokojivému šťastnému rozprávkovému koncu, resp. ku koncu s nádejou, čo je v dramatických textoch pre deti pochopiteľne najčastejšie kreované rozuzlenie dramatického deja.

Pokiaľ ide o motívy týraného dieťaťa, je zaujímavé a vzhľadom na detského adresáta pochopiteľné, že vo všetkých troch hrách sa akcia fyzického ataku na deti priamo na javisku nevyskytuje. Fyzické ubližovanie však bolo prítomné v jednej hre pre mládež až dospelých

s motívmi rasovej diskriminácie (Cigánska rozprávka L. Ustinova), a to bitie mladých i starších otrokov. Zobrazenie otvoreného fyzického násillia priamo na scéne však súvisí so starším adresátom Ustinovej hry.

Z kategórie **zdravotných znevýhodnení** sme objavili motívy narušenej komunikačnej schopnosti – nemota a rečová chyba (v šiestich hrách), sluchového postihnutia (v dvoch hrách), zrakového (v dvoch hrách), telesného postihnutia (v šiestich hrách) a zdravotné oslabenie (v dvoch hrách).

Z hľadiska psychológie detského adresáta je zaujímavé, že zdravotné znevýhodnenie sa iba ojedinele vyskytlo v súvislosti s detskými postavami. Špecifikom kategórie motívov telesného postihnutia je jednoznačná prevaha ich stvárnenia v personifikovaných či antropomorfizovaných a nie v detských postavách (až na jediný prípad) ani v dospelých postavách. Telesné postihnutie – narušenie tela – je v tvorbe pre deti chúlостivou kategóriou a v uvedených textoch je prenesené do animálneho sveta, resp. antropomorfizovaného sveta vecí. S takto kreovanými postavami sa vie detský divák stotožniť i súcitiť, ale autori sa väčšinou akoby diskrétno vyhli zobrazovaniu telesného postihu v podobe osôb. Na rozdiel od prozaickej literatúry má divadelná fikcia aj svoje materiálne stvárnenie, divadelné predstavenie sa deje „tu a teraz“ a predpokladáme, že aj uvedené špecifikum divadelného umenia mohlo zohrávať pri zobrazovaní telesného hendikepu svoju úlohu.

Zo žánrového hľadiska v realisticky kreovaných hrách bolo na rozdiel od hier s fantazijnými, metaforickými či symbolickými prvkami spracovanie témy hendikepu explicitnejšie, zväčša v súvislosti s postavou zo sveta ľudí (či už dieťaťom alebo dospelou osobou) a s vážnym významovým akcentom (napr. motívy osirelosti v hre Gul'kari od autora R. Pavelkiča alebo v hre Prvá skúška od J. Mlejneka). Prevažnú väčšinu hier pre deti však tvorili fantazijné rozprávkové žánre, ktoré umožnili problematiku hendikepu zobraziť pre detského adresáta prijateľnejšie i variabilnejšie.

Pomerne frekventovaná bola téma hendikepu v komickom spracovaní. Komický žánr mohol slúžiť ako prostriedok odľahčenia tejto problémovej témy. Najmä hry pre najmenšieho diváka, v ktorých sme zaznamenali tému hendikepu komponovanú z konkrétnych motívov, tendovali ku komickému žánru. Detský divák priam bytostne inklinuje ku komickým žánrom a recepcia znevýhodnenia môže byť vďaka tomu preňho prístupná iným, odľahčeným spôsobom. Kreovanie témy hendikepu malo v skúmaných komických žánroch viacero alternatív. V niektorých textoch bol istý typ znevýhodnenia (často šlo o narušenie komunikačnú schopnosť) využívaný ako prostriedok na zosmiešnenie negatívnych postáv, istého ľudského nešváru či negatívneho konania. V iných komicky kreovaných hrách malo podobu iba domnelého postihnutia, ktoré fungovalo buď ako omyl, alebo ako zámerné využitie hendikepu na dosiahnutie istého cieľa. Výnimočne sa špecifický typ znevýhodnenia objavil ako prostriedok prítomnosti detského aspektu v dramatickom texte. Napríklad vtedy, keď postava dospelého s hendikepom v komickom stvárnení bola priblížená k svetu dieťaťa (napr. rečová chyba animálnej postavy otca v hre Vajíčko B. Aprilova).

V závere možno konštatovať, že problematická téma hendikepu v dramatických textoch pre deti a mládež sa v skúmanom období vyskytovala s miernou frekvenciou. V tejto fáze nášho výskumu sa jednoznačne nedá konštatovať, že by v niektorých desaťročiach bol jej výskyt výrazne frekventovanejší. Skutočné počty v jednotlivých dekádach totiž súvisia s rozdielnou kvantitou edičnej činnosti DILIZA a LITA (po páde totalitného režimu prakticky jej edičná činnosť zanikla). Nazdávame sa, že spoločenské pozadie výskytu tejto témy sa nedá jednoznačne doložiť dôkazmi. Skutočnosťou však je, že téma hendikepu v dramatickej literatúre pre deti bola do roku 1989 skôr tabu. Výnimku tvorila téma sociálneho znevýhodnenia (frekventovaná najmä v rozprávkových hrách na folklórne námety), ktorá by mohla mať spoločenské pozadie v uprednostňovaní pozitívnych hrdinov z nižšej sociálnej vrstvy v čase totality (evidentne pri realisticky kreovaných hrách pre deti). Skutočnosť, že

v 90. rokoch téma hendikepu v literatúre pre deti prestala byť spolu s inými problematickými témami tabuizovaná, sa však viac odrazila v epickej knižnej tvorbe pre deti a mládež.

Literatúra:

- APRILOV, B. (1984): *Vajíčko*. Prel. V. Prokešová. Bratislava: LITA.
- AUGUSTA, O. (1982): *Muzikanti*. Prel. E. Michaličková. Bratislava: LITA.
- BARTEK, J. (1984): *O veľmi chorej princeznej*. Prel. J. Mokoš. In: *České divadlo deťom*. Bratislava: LITA.
- ČACHKIJEV, S. (1981): *Čarovná čiapka*. Prel. B. Sauerová – B. Trilecová. Bratislava: LITA.
- DOBRIČAN, D. (1973): *Remeslo má zlaté dno*. Prel. A. Vrbacký. Bratislava: LITA.
- GERNETOVÁ, N. (1971): *Aladinova čarovná lampa*. Prel. J. Pivko. Bratislava: LITA.
- GERNETOVÁ, N. (1983): *Rozprávka o malej kvapke*. Prel. B. Sauerová. Bratislava: LITA.
- GOLIA, P. (1960): *Úbohá Anička*. Prel. V. Hečko. Bratislava: DILIZA.
- HANZÁLKOVÁ, J. (1983): *Jabĺčko mladosti*. Prel. M. Fehér. Bratislava: LITA.
- KOZIOLOVÁ, U. (1988): *Bábkový kráľ*. Prel. D. Holáková. Bratislava: LITA.
- KVAPIL, J. (1983): *Púpavienka*. Prel. J. Mokoš. Bratislava: LITA.
- LAMKOVÁ, H. – LAMKO, J. (1960): *O veselom hrobárovi*. Prel. V. Kukumberg. Bratislava: DILIZA.
- LEDERBUCHOVÁ, L. (2002): *Průvodce literárním dílem (Výkladový slovník základních pojmů literární teorie)*. Jihočany: Nakladatelství H&H.
- MARKOVÁ, M. (1965): *Diablov most*. Prel. J. Mokoš. Bratislava: DILIZA.
- MIHALJEVIČ, B. (1965): *Medzi rozprávkami*. Prel. A. Vrbacký – J. Elen. Bratislava: DILIZA.
- MLEJNEK, J. (1960): *Prvá skúška*. Prel. M. Jančuška. Bratislava: DILIZA.
- NOVACKIJ, V. – SEF, R. (1977): *Jemel'kovo šťastie*. Prel. M. Kováčik. Bratislava: LITA.
- ORLOV, V. (1989): *Zlaté kuriatko*. Prel. J. Rezník. Bratislava: LITA.
- OSTER, G. (1988): *Tridsaťosem papagájov*. Prel. D. Farkašová. Bratislava: LITA.
- PAVELKIČ, R. (1975): *Gul'kári*. Prel. J. Jankovič. Bratislava: LITA.
- PAVLÍČEK, F. (1968): *Bajaja*. Prel. Z. Solivajsová. Bratislava: DILIZA.
- PERMIK, J. (1980): *Strieborné kopýtko*. Prel. B. Trilecová. Bratislava: LITA.
- PETRUŠEVSKÁ, I. (1988): *Dve okienka*. Prel. M. Takáčová. Bratislava: LITA.
- POPESCU, A. (1966): *Slniečny lúč*. Prel. S. Ivaničová. In: IVANIČOVÁ, S., ed. (1966): *Slniečny lúč a iné bábkové hry*. Bratislava: DILIZA.
- POPESCU, A. (1990): *Strašiakov dar*. Prel. E. Melichárková. Bratislava: LITA.
- POPOVICI, A. (1963): *Chlapec z lavice*. Prel. S. Ivaničová. Bratislava: DILIZA.
- REVENTBERGOVÁ, M. (1985): *Malé divé zvieratko*. Prel. J. Rakšányová. Bratislava: LITA.
- ROSEBOVÁ, L. (1988): *Domáce strašidlá*. Prel. M. Pašková. Bratislava: LITA.
- SAJA, K. (1975): *Hej, z cesty!* Prel. M. Krásnohorská. Bratislava: LITA.
- SAPGIR, G. – CYFEROV, G. (1975): *Muzikálny zajac*. Prel. E. Galandová – V. Muránska. Bratislava: LITA.
- SEKYRKOVÁ, H. (1971): *Dobrodružstvá levičaťa Sunara*. Prel. J. Ozábal. Bratislava: LITA.
- SPERANSKIJ, J. (1982): *Hasan, hľadač šťastia*. Prel. O. Ruppeldtová. Bratislava: LITA.
- ŠAFIKOV, G. (1982): *Bohatier Ural*. Prel. J. Mokoš. Bratislava: LITA.
- TOKMAKOVÁ, I. (1978): *Sestrička Al'onuška a braček Ivanuško*. Prel. M. Weissová. Bratislava: LITA.
- TORE, S. Bautista de la (1990): *Ako sa smutné deti rozveselili*. Prel. O. Hlaváčová. Bratislava: LITA.
- TRENDAFILOVÁ, N. (1971): *Chlapec a vietor*. Prel. J. TURAN. Bratislava: LITA.
- TURIÁN, G. (1980): *Čarovná palička*. Prel. L. Obuch. Bratislava: LITA.
- USTINOV, L. – TABAKOV, O. (1983): *Snehulienka a sedem trpaslíkov*. Prel. E. Levárska. Bratislava: LITA.
- USTINOV, L. (1989): *Cigánska rozprávka*. Prel. D. Farkašová. Bratislava: LITA.
- VYSUŠIL, J. (1973): *Jánošíkova odmena*. Prel. Z. Eislerová. Bratislava: LITA.

Summary

Childhood with the Handicap in World's Drama Works for Children and Youth in Slovak Translation (1960s to 1990s)

In our study we focus on the exploration and research of the theme „handicap“ and the ways of its artistic representations in world drama works for children and youth designed for the theatre stages, which were in the Slovak translation published in a printed way, resp. via editorial activities of the Slovak Theatrical and Literary Council in Bratislava and Slovak Literary Agency. Our objective was to map out this specific area of the production for children and youth with the historical period of 1960's to the beginning of the 21th century. The most frequented themes were the theme of social disability, the theme of orphan or half orphan (in 13 texts) and of beggary (in 11 texts), specifically. In proportion to the physical handicap it is the social one: 34 (social disability) to 18 (physical handicap).

Štúdia je čiastkovým výstupom z grantového projektu APVV-15-0071 Človek s hendikepom v literatúre pre deti a mládež.

Rétorické hľadisko v súvislosti s tlmočením blokového jazyka v súdnej praxi

Lenka Poľaková

Inštitút germanistiky, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove
polakovaster@gmail.com

Kľúčové slová: tlmočenie, frázy, automatizácia, právo, rétorika, súdny diskurz

Key words: interpreting, formulaic expressions, automatization, law, rhetoric, legal discourse

Významnou súčasťou súdneho diskurzu je okrem mnohých iných dôležitých prvkov aj výskyt neustále sa opakujúcich ustálených fráz a slovných spojení, ktoré sú súčasťou nejedného súdneho pojednávania. Tým, že tieto výrazy tvoria širšie celky ako len samostatné termíny alebo dvoj- či trojslovné spojenia, ide v ich prípade skôr o bloky textu, čím tieto jazykové formulácie predstavujú blokový jazyk v súdnom diskurze. Tento jazyk pritom plní dôležitú úlohu aj v rámci právnej rétoriky, pretože dotvára prejavy, ktoré za dverami súdnych siení prebiehajú. Z rétorického hľadiska tak dané frázy nepredstavujú len bežnému poslucháčovi pomerne známe súdne jazykové klišé, ale užitočné prostriedky súdneho rečenia. Dôležité je však poukázať aj na ich funkciu v rámci profesie, akou je súdne tlmočenie. Súdny tlmočník sa totiž dá pri konkrétnom tlmočení považovať nielen za tlmočníka ako takého, ale aj za tieňového rečníka, ktorý si je týchto fráz a ich úlohy z pohľadu rétoriky tiež vedomý – niekedy možno ešte viac ako samotný rečník, keďže si s nimi musí poradiť pri ich prenose z jedného jazyka do druhého, a to za rôznymi okolnosťami sťažených podmienok. Zároveň sa mu však ich bližším skúmaním a vnímaním ponúka možnosť ich automatizácie vďaka ich viac-menej ustálenej forme a opakovanému výskytu. Zautomatizovanie fráz súdneho diskurzu by uľahčilo prácu súdneho tlmočníka nielen ako sprostredkovateľa komunikácie v tomto odbore, ale aj ako ďalšieho, sekundárneho rečníka. Na vyššie uvedené skutočnosti poukazuje aj tento príspevok, ktorého cieľom je upriamiť pozornosť na blokový jazyk súdneho diskurzu a jeho prínos pre tlmočenie. Jadrom jeho sprievodného výskumu sú frázy tohto druhu v slovenčine a v nemčine ako jedna z možných kombinácií pracovných jazykov, s ktorými môže súdny tlmočník pri vykonávaní svojej profesie operovať.

1 Právny jazyk a jeho rétorický aspekt

Náuka o umení rečniť, náuka o umení hovoreného slova – takto je všeobecne vnímaná rétorika, ktorá sa zaoberá aj tým, ako mať dobré, presvedčivé prejavy, a pritom správne využívať jazykové, ale aj mimojazykové prostriedky. Skúma metódy a techniky, ako sa dopracovať k úspešnému rečeniu. Už v staroveku Aristoteles vyzdvihuje význam rétoriky a oddeľuje ju od filozofie tým, že ju charakterizuje ako „schopnosť pozorovania v akejkoľvek situácii prostredníctvom prítomných prostriedkov persuázie“ (Moore, 1993, s. 57). Jej odborných definícií je pomerne mnoho. Zo starších zdrojov je zaujímavý napríklad nasledujúci pohľad z roku 1870, ktorý na rétoriku nazerá ako na „pomenovanie tej časti vedy o jazyku, ktorá rozprávačovi ukazuje, ako konštruovať výrazy pre svoje pocity a myšlienky, a ako ich urobiť atraktívnymi pre poslucháča“ (Cruttenden, 1870, s. 73). V 20. storočí rétoriku americký literárny teoretik a spisovateľ Kenneth Burke definoval ako „využitie jazyka ako symbolického prostriedku vyvolávania spolupráce medzi bytosťami, ktoré na základe svojej podstaty reagujú na symboly“ (Brummett, 2015, s. 43). Podľa nášho názoru sa obe definície

zhodujú v tom, že dobré rečnenie by malo zapôsobiť na poslucháča, a dosiahnuť tak cieľ, ktorý ním rečník sleduje.

Druhov rečnenia, ktorými sa rétorika zaoberá, je viacero. Pôvodne sa formovala tak, že vychádzala z politických, agitačných, slávnostných, príležitostných či súdnych prejavov. Práve „súdna reč“ odjakživa patrila k významným predmetom jej záujmu a tiež k vzdelávaniu budúcich právnikov. So súdnou rečou tak bezprostredne súvisí právna rétorika. Tá sa ako relatívne mladá odnož rétoriky nachádza na rozhraní viacerých disciplín. V jej prípade sú to hlavne právna veda, ale aj sociálne vedy, lingvistika a filozofia. Rečník žiada sudcu, resp. prítomných v súdnej sieni o posúdenie v prospech toho, koho zastupuje. Zastupovaný subjekt je pritom vystavený pochybnostiam, súhlasu i nesúhlasu či konfliktným verziám daných udalostí. Na rozdiel od napr. demonštratívnej rétoriky, ktorá dovoľuje určitú rétorickú ornamentálnosť slúžiacu na prilákanie a potešenie poslucháčov, v právnej rétorike by podľa Kvintiliána v *Institutio Oratoria* (Základy rétoriky) „umenie orátora malo ostať ukryté“ (Kempshall, 2011, s. 172). Veľkú pozornosť jej venoval Cicero, keď analyzoval rétorické princípy. Zaoberal sa ňou tak veľmi aj preto, že ju považoval za najťažšiu z dovtedy známych kategórií rétoriky.

Rétorika je však náuka o dobrom, presvedčivom rečnení, a teda primárne jej nejde ani tak o pravdu ako o účinok. Pôvodne sa vyvinula ako postup argumentovania a presvedčania či už pred súdom alebo vo verejnom priestore, a preto skúma stratégie, ako presvedčať, argumentovať, prehovárať – to platí pri právnej rétorike vo viac než významnej miere. Aby sa k niečomu takému rečník dopracoval, musí vo svoj prospech využiť všetky prostriedky a vlastnosti právneho jazyka ako jedného zo stavebných pilierov právnej rétoriky. Musí sa naučiť, ako ho zvládnuť a obrátiť vo svoj prospech, resp. v prospech subjektu, ktorý zastupuje – inými slovami, ako dosiahnuť svoj cieľ jazykovými, emocionálnymi a strategickými prostriedkami.

1.1 Špecifiká právneho jazyka ako nástroja súdneho diskurzu

Gustav Radbruch, významný nemecký politik a právnik, rozlišuje tri oblasti právneho jazyka (Gast, 2006, s. 443). Jazyk zákonov (*Gesetzessprache*) je podľa Radbrucha chladný, presný, rázny a strohý, pričom neudáva dôvod toho, čo sa príjemcovi prostredníctvom neho predkladá. Jazyk právneho sporu (*die Sprache des Rechtsstreits*) je jazykom boja za právo a spravodlivosť, ktorý sa vyznačuje zmesou chladu a zapálenia. Jazyk rozsudku (*die Sprache des Richterspruchs*) má za úlohu správne a elegantné predstavenie riešenia (v prípade právneho sporu), podľa možností jednoducho, ale zároveň nástojčivo a dôrazne.

Počas súdnych pojednávaní sa stretáme so všetkými tromi vyššie uvedenými vnímaniami právneho jazyka. „Suchý“ a vysoko formálne znejúci prednes zákonov a paragrafov sa prelína s obhajobou, dôrazom a aj emotívnejšie podfarbeným jazykom. Na mikrourovni sa však vlastnosti právneho jazyka dotýkajú aj nasledujúcich sémantických špecifik vymedzených Abrahámovou a Škvareninovou (2009).

Jedným z týchto špecifik je právna terminológia. Podľa nášho názoru ide o črtu právneho jazyka, ktorá je aj bežnému pozorovateľovi, resp. poslucháčovi, najviac nápadná. V neposlednom rade ide aj o „zložku právnych pojmov“ (Abrahámová – Škvareninová, 2009, s. 79). Vyznačuje sa okrem iného významovou presnosťou a jednoznačnosťou. Ďalším znakom je systémovosť – podľa nej sú právne termíny súčasťou systému patriaceho k určitému odvetviu práva. Avšak v jednom odvetví práva sa môže vyskytovať termín, ktorý má už iný zmysel v ďalšom právnom odvetví, pričom tlmočník musí vedieť zohľadniť aj právne systémy v rámci svojich pracovných jazykov. Ako uvádza Poľáková, napr. pre *spreneveru* existujú v nemeckom jazyku nasledujúce tri výrazy: *Unterschlagung*, *Veruntreuung* či *Untreue*, pričom *Unterschlagung* právny systém Nemecka definuje ako „nezákonné vlastníctvo cudzieho hnutelného majetku, ktoré sa (na rozdiel od krádeže) nachádza vo

vlastníctve alebo starostlivosti páchatel'a, napríklad na základe výpožičky alebo nájomného, ale aj fondu (tzv. sprenevera fondu)" (2017, s. 89). V rakúskom práve sa *Unterschlagung* vzťahuje na majetok získaný náhodne, kým pri *Veruntreuung* ide o zverený majetok. Rečník musí teda vedieť rozlíšiť aj tieto skutočnosti. V tomto kontexte je dôležité pripomenúť to, čo sme načrtli v úvode, a to, že v prípade tlmočeného súdneho pojednávania sa rečníkom do určitej miery stáva aj tlmočník. Napriek tomu, že je oproti „primárnemu“ rečníkovi pomerne v úzadí, právny jazyk (v jeho oboch jazykových podobách) musí mať veľmi dobre zvládnutý aj z hľadiska jeho systémovosti, pretože okrem iného sprostredkúva ucelený právny význam tvrdení medzi jednotlivými účastníkmi. Významnou charakteristikou právneho jazyka je aj jeho jednoznačnosť, predovšetkým tá, ktorá sa vzťahuje na právny pojem. Dôležitú úlohu tu zohrávajú substantíva – napokon, právny jazyk sa vyznačuje práve nominálnym vyjadrovaním, pričom substantívum možno z oboch jeho strán rozšíriť atribútom. Nominálne reťazce majú svoj významný podiel aj na utváraní fráz, ktoré sú predmetom tohto príspevku. Jednou z čŕt právneho vyjadrovania je aj jeho ustálenosť, v ktorej je zahrnutá nemennosť daného termínu a jeho využívania. Takúto ustálenosť je možné spozorovať aj pri širších jednotkách právneho jazyka, ako sú napr. spomínané frázy, ktoré majú viac-menej opakujúcu sa podobu. Na základe toho je možné považovať právny jazyk ako taký za pomerne ustálený. A napokon, k právnemu jazyku neodmysliteľne patrí aj formalizovanosť právneho pojmu. Pojem je určený zákonom, je v ňom zakotvený s ohľadom na právne definície.

2 Blokový jazyk ako súčasť právneho jazyka

Vyššie uvedené charakteristiky sa v právnom jazyku do určitej miery vzťahujú aj na preň typické (v takomto poradí ich uvádzajú aj Abrahámová a Škvareninová, príklady pochádzajú z nášho korpusu) širšie celky. Patria k nim slovné spojenia, ako napr. *ukladať povinnosť*, *vykonať dokazovanie*, *priznať poľahčujúcu okolnosť* atď., ale aj jazykové šablóny – napr. *Súd dospel k záveru...*, *Proti tomuto rozsudku nie je prípustné odvolanie*, *Vzhľadom na vykonané dokazovanie...* atď. Tieto jazykové šablóny ako blokový jazyk súdneho diskurzu sú dôležitou súčasťou rečenia na súde ako súčasť argumentovania, presviedčania. Ich zvládnutie je rečníkovi veľkou oporou. Aj napriek svojmu klišéovitému charakteru majú stále významnú výpovednú hodnotu, čím ich nemožno podceňovať a kedykoľvek vynechať, a tiež patria k výskumu a prostriedkom právnej rétoriky. Majú za cieľ uľahčiť rečníkovi prácu, slúžia aj v prospech jazykovej úspornosti. Hoci prejavy, ktoré v súdnej sieni prebiehajú, majú rozmanitý charakter, dané formulky majú tú vlastnosť, že vždy znejú pomerne povedome.

Ako sme už naznačili, právny jazyk je veľmi špecifický práve pre svoje syntaktické, sémantické a pragmatické vlastnosti. Právne dokumenty často využívajú jazykové javy typické pre túto oblasť, ako napr. redundanciu, cudzie slová, výrazy z latinčiny, syntaktickú diskontinuitu, neosobné a pasívne konštrukcie, nominalizáciu, komplexné vety a napokon konvencionalizované výrazy. Takýto výraz charakterizuje Wray ako „neprerušovanú alebo prerušovanú sekvenciu zloženú zo slov alebo iných zmysluplných prvkov, ktorá je, alebo sa zdá byť, prefabrikovaná: t. j. uložená v pamäti a vybavená z nej ako celok v čase, keď je potrebné ju použiť“ (Yoshitomi, 2012, s. 314).

Vo všeobecnosti, vychádzajúc z rétoriky ako takej, majú rečníci vedomí si svojej úlohy pripravené takéto série slov, ktoré často používajú ako samostatné jednotky v závislosti od situácie. Paul Hopper opisuje jazyk ako prevažne „veľkú kolekciu obnoseného šatstva“ (Fahnestock, 2011, s. 92), pričom to spomína v súvislosti so zaužívaným jazykom, s ustálenými frázami. Každá takáto fráza, ktorá znie povedome, bez potreby vybavenia si určitého kontextu, je pravdepodobne vopred pripravenou formuláciou. Tie si často neuvedomujeme práve vďaka rovine ich automatizácie.

Z rečníckeho hľadiska si využívanie ustálených fráz ako blokového jazyka na jednej strane protirečí s podporovaním originality vyjadrovania, no na druhej strane ich rozvážne

používanie môže dotvoriť jasnosť, persuzívnosť a úspornosť daného prejavu, čo je napr. prípadom v politických prejavoch (pri počúvaní prejavov politikov, nezávisle od príležitosti, je možné postrehnúť množstvo fráz, ktoré sa zvyknú familiárne nazývať aj ošúchanými). Poslucháč ich však podvedome počuť chce, pretože prejavu okrem vyššie uvedených prvkov dodávajú koherentnosť a plynulosť. Takýto jazyk fráz tiež predstavuje rozhodujúcu silu pri formulovaní argumentov a podľa Perelmana a Olbrechts-Tytecu je v tejto súvislosti „výsledkom zhody ako cesty na vyjadrenie skutočnosti, hodnoty, súvislosti medzi javmi alebo vzťahmi medzi ľuďmi“ (Fahnestock, 2011, s. 93).

2.1 Ustálené frázy v súdnych prejavoch z translatologického hľadiska

Pre rôzne typy rečníckych prejavov, vrátane tých súdneho charakteru, platí, že sa v nich dané frázy vyznačujú regulárnosťou svojho výskytu. Ak vezmeme do úvahy dianie v súdnej sieni, ide o situáciu, ktorá má takmer ritualizovaný priebeh, sledujúci určité pravidlá. A tento typ priebehu, nezávisle od skutočnosti, že každý prípad, ktorý sa pri tom dohráva, je jedinečný, predpokladá aj výskyt ritualizovaného jazyka v podobe daných fráz, jazykových šablón a kliše. Dajú sa deliť viacerými spôsobmi, napr. na lexikálne, vetné alebo konštrukčné. Sprevádzané príkladmi z prejavov súdneho diskurzu ich z funkčného hľadiska podľa Abrahámovej a Škvareninovej (2009) možno deliť aj na uvádzacie (*Otváram hlavné pojednávanie v trestnej veci prečinu zneužívania právomoci verejného činiteľa a vo veci podvodu...*), záverečné (*Obžalovaný/poškodený, máte právo záverečnej reči...*), vnútorné (*Vzhľadom na to, že konanie je ústne a bezprostredné, vyjadrite sa ku skutkom, ktoré sú Vám kladené za vinu...*). Avšak vzhľadom na prepojenie týchto fráz (z pohľadu právnej rétoriky) s tlmočníkom a jeho úlohou ako ďalšieho rečníka v súdnej sieni uvádzame ešte jedno delenie, ktoré nám pomáha porozumieť daným frázam na základe cieleného konania jednotlivých zúčastnených, ktoré v súdnej sieni prebieha. Ide o nasledujúci translačný rámec konania v súdnej sieni navrhovaný translatologičkou Mirou Kadrić.

Spomínaný rámec delí súdne pojednávanie na určité rámcové časti. Majú slúžiť ako pomôcka súdnym prekladateľom a tlmočníkom pri orientovaní sa v ich činnosti vzťahujúcej sa na dané pojednávania, predovšetkým v súvislosti s vytváraním vhodných tlmočnických stratégií. To je cieľom aj tohto príspevku – využiť potenciál súdnych fráz na ich automatizáciu ako na stratégiu, ktorá sa dá v procese tlmočenia efektívne využiť na ich rýchly a adekvátny prenos z jedného jazyka do druhého. Najprv však musíme poznať špecifiká prejavov, ktorých sú tieto frázy súčasťou.

Strategickým právnym konaním (a zároveň prehovorom) sa daná osoba orientuje na vlastné ciele, pričom nehľadá súhlas u iných. V rámci súdnej siene ide napr. o prehovor prokurátora ako prejav k obžalobe alebo o záverečnú reč (plaidoyer) či už prokurátora, alebo obhajcu (posledné slovo zvykne mať aj obžalovaný a poškodený). Ide prevažne o monológ. Dôležité je však aj to, že sú prejavy tohto druhu konania charakterizované vysokým stupňom výskytu daných fráz, replík, majú ustálený charakter. Ako príklad uvádzame niektoré nemecké frázy zo záverečného prejavu prokurátora spolu s ich slovenským prekladom:

Der Angeklagte bestreitet die ihm zur Last gelegte Tat. Er trägt statt dessen vor...

Obžalovaný popiera trestný čin, ktorý mu bol uložený. Namiesto toho prezentuje...

Der Angeklagte ist damit überführt, sich eines Vergehens nach §... schuldig gemacht zu haben.

Obvinený bol odsúdený za spáchanie trestného činu podľa §...

Ich beantrage daher, den Angeklagten zu einer Geldstrafe von... zu verurteilen.

Žiadam preto udeliť obžalovanému peňažnú pokutu vo výške...

V slovenských prejavoch tohto druhu sa vyskytujú napr. nasledujúce frázy:

Na začiatok: *Vážený súd, vážený obhajca ...*

Ďalej sa hodnotí skutkový stav na základe vykonaných dôkazov:

V danom prípade nešlo o náhodné reakčné konanie, prameniace z okamžitej situácie vyvolanej napríklad hádkou alebo momentálnym vzplanutím na mieste, ale išlo o vraždenie úkladné.

Skutok spáchal mimoriadne bezcitným spôsobom.

Pridáva sa zhodnotenie závažnosti konania obžalovaného a odôvodnenie druhu a výšky trestu, napokon nasleduje záverečný návrh:

Vzhľadom na dokazovanie, ktoré prebehlo, nedošlo z hľadiska obžaloby k žiadnej podstatnej zmene.

Žiadam preto, aby obžalovaný bol oslobodený.

Pri komunikatívnom právnom konaní ide o diskurzy, v ktorých by malo nasledovať porozumenie, resp. zhoda, dohoda. Majú formu dialógu a sú kontradiktórne. Ide napr. o časť, keď sudca kladie otázky svedkom.

Pán svedok, porozumeli ste poučeniu?

Pán poškodený, viete, čo je predmetom obžaloby?

Podnikli ste nejaké kroky, aby ste preukázali, že daná informácia nebola pravdivá?

Zaužívané frázy sú tu skryté predovšetkým v otázkach. Z našich skúseností, hlavne zo súdnych trestnoprávných pojednávaní, vyplýva, že svedok/obžalovaný/poškodený potom zvykne odpovedať štandardným jazykom. U mnohých bola zaznamenaná snaha o formálnejšie vyjadrovanie, pravdepodobne ako výsledok porady s advokátom (práve tí sa zvykli uchýliť k jazykovému kliše v rámci toho, ako sa snažili vyjadrovať spisovne a formálne). Iní volili emotívnejší prejav či dialekt. V niektorých prípadoch boli použité aj vulgarizmy.

Strategicko-komunikatívne konanie je orientované jednostranne, na vlastný profit zúčastnenej strany, ide napr. o dokazovanie s cieľom odvrátenia hrozby trestu.

Sodass im Zweifel zugunsten des Beschuldigten ein Freispruch zu fällen war.

Tak, že v prípade pochybností musí byť oslobodenie v prospech obvineného.

... aufgrund der bisherigen Unbescholtenheit des Beschuldigten

... na základe doterajšej bezúhonnosti obvineného

Ich nehme mein Recht in Anspruch, dem Strafantrag eine zusammenhängende Erklärung entgegen zu setzen.

Využívam svoje právo urobiť úplné vyhlásenie proti vynesnému trestu.

V transkultúrnom komunikatívnom konaní ide o udržiavanie porozumenia medzi zúčastnenými stranami a významnú úlohu tu zohráva práve tlmočník. Využíva sa bilaterálne konzekutívne tlmočenie, pri predčítavaní dokumentov ide prevažne o tlmočenie z listu a využíva sa aj simultánne tlmočenie vo forme šušotáže. Práve pri tlmočení dokumentov je rozhodujúce, ak tlmočník ovláda dané formulácie, resp. je s nimi dostatočne oboznámený, keďže mu to dokáže významne uľahčiť jeho prácu.

Musí mať na pamäti aj dve už spomínané črty právneho jazyka, a to nominálne vyjadrovanie a pasívum. Presnejšie ich vymedzíme prostredníctvom týchto príkladov:

Nominálne vyjadrovanie: Juristi uprednostňujú nominálny štýl – volia substantívne konštrukcie oproti slovesným. V súdnom diskurze slovesá svoju právnu podstatu nadobúdajú až vtedy, keď stoja pri podstatnom mene. Tento nominálny štýl tak dodáva právnomu jazyku vysoko formálny, až zastaraný charakter, čo tiež platí pre dané ustálené slovné spojenia. Ruka v ruke s touto črtou právneho jazyka ide aj jeho abstraktnosť. Súdni rečníci sú zvyknutí toto vyjadrovanie vhodne používať. V neposlednom rade evokuje moc slov a znie o čosi agresívnejšie oproti bežnému vyjadrovaniu.

Der Angeklagte wurde nach... gebracht.

Obžalovaný bol prenesený do...

Die Staatsanwaltschaft legt auf Grund ihrer Ermittlungen dem Angeklagten folgenden Sachverhalt zur Last.

Prokuratúra na základe svojich vyšetrovaní obviňuje obžalovaného z nasledujúcich skutočností.

Pasívum: Pre právny štýl je známa aj obľuba pasívnych konštrukcií, ktoré bránia zmene vykonávateľa deja. Umožňuje to objektívne a vecné pomenovanie skutočností, ktoré je v právnom jazyku také dôležité:

Der Angeklagte bestreitet die ihm zur Last gelegte Tat.

Obžalovaný popiera trestný čin, ktorý mu bol uložený.

Aufgrund des glaubhaften Geständnisses des Angeklagten steht fest, dass sich der Sachverhalt so zugetragen hat, wie er in der Anklageschrift beschrieben wurde.

Na základe dôveryhodného priznania odporcu je jasné, že skutočnosti sa stali tak, ako je to opísané v obžalobe.

Obe vyššie uvedené charakteristiky sú príznačné tak pre právny štýl nemeckej jazykovej oblasti, ako aj pre ten slovenský.

3 Aristotelovský rečnícky trojuholník v blokovanom jazyku súdneho diskurzu

Z rétorického hľadiska považujeme za vhodné uviesť aristotelovský rečnícky trojuholník v spojení s jedným z prejavov v súdnej sieni (čo je v tomto prípade záverečný prejav prokurátora) s poukázaním na spomínané frázy.

Prvkami trojuholníka sú *ethos*, *pathos* a *logos* (Killingsworth, 2005, s. 153).

Ethos by mal podčiarknuť dôveryhodnosť rečníka. Apeluje na vnímanie, inteligenciu, morálku. Aby v rečníkovom prejave vynikol, mohli by k tomu dopomôcť napr. frázy, ako:

Hohes Gericht, Herr Verteidiger...

Najvyšší súd, pán obhajca...

Aufgrund des glaubhaften Geständnisses des Angeklagten steht fest, daß sich der Sachverhalt so zugetragen hat, wie er in der Anklageschrift beschrieben wurde ...

Na základe dôveryhodného priznania odporcu je zrejmé, že skutočnosti sa stali tak, ako je to uvedené v obžalobe...

Dieses Geständnis des Angeklagten ist glaubhaft, weil...

Toto priznanie odporcu je dôveryhodné, pretože...

Aufgrund des festgestellten Sachverhalts hat sich der Angeklagte eines(r)... gemäß §§... schuldig gemacht.

Na základe uvedených skutočností je obžalovaný (...) podľa §§... vinný.

Pathos apeluje predovšetkým na emócie a pocity. V tomto prípade však prejavy obhajcov zvyknú byť emotívnejšie ako tie vedené prokurátormi. Aj *pathos* sa dá zvýrazniť nasledujúcimi frázami:

Das Versagen spielte sich in einem Klima der Sorglosigkeit und des mangelnden Risikobewusstseins ab.

Zlyhanie sa uskutočnilo v atmosfére nedbanlivosti a nedostatočnej informovanosti o rizikách.

Die Schwierigkeit der heutigen Entscheidung liegt nicht im Tatsächlichen; auch nicht in der rechtlichen Einordnung des Sachverhalts. Denn der Angeklagte ist glaubhaft geständig,

Obťažnosť dnešného rozhodnutia nie je faktická; ani v právnej kvalifikácii skutkového stavu, pretože obžalovaný sa dôveryhodne priznal, ...

Die Schwierigkeit besteht allein darin, für diesen Angeklagten eine schuldangemessene Strafe zu finden.

Jediným problémom je nájsť pre tohto obžalovaného trest primeraný jeho vine.

Logos sa opiera o (právne ukotvené) fakty, ktoré by podporili daný argument rečníka, ako napr.:

Der Angeklagte war zum Tatzeitpunkt... Jahre alt und damit gemäß §... besaß er zu dieser Zeit auch die strafrechtliche Verantwortlichkeit nach §..., da er nach seiner sittlichen und geistigen Entwicklung reif genug war, das Unrecht der Tat einzusehen und nach dieser Einsicht zu handeln.

Obžalovaný mal v čase trestného činu... rokov a teda podľa §... mal v tom čase aj trestnú zodpovednosť podľa §..., pretože bol vo svojom morálnom a duševnom vývoji dostatočne vyspelý, aby si uvedomil nezákonnosť svojho činu a na základe toho aj konal.

Zautomatizovanie aj takýchto fráz v rámci blokového jazyka súdneho diskurzu by uľahčilo tlmočnický proces tým, že by si tlmočník z týchto výrazov pomocou ich nacvičenia vytvoril automatizmy. Tie by tak dostali svoje pevné miesto v jeho pamäti, z ktorej by mohli byť v konkrétnej situácii za určitého impulzu vyvolané. Vychádza sa pri tom z predpokladu, že by bolo pre tlmočníka ľahšie nájsť vhodný ekvivalent v cieľovom jazyku pre frázu, ktorú už má zautomatizovanú, resp. nacvičenú. V neposlednom rade je tu aj psychologický aspekt, podľa ktorého pripravenosť tlmočníka na proces posilní istotu v jeho vystupovaní.

Na záver je potrebné pripomenúť, že je užitočné, aby súdny tlmočník vnímal aj rétorické hľadisko prejavov, ktoré tlmočí, a s ním aj vyššie, zložitejšie celky, ktoré sa netýkajú len samotnej terminológie. Blokový jazyk, na ktorý tu poukazujeme, predstavuje podstatnú časť prejavov na súde a z aspektu rétoriky je určite neprehliadnuteľný. Tieto frázy, ktoré správnou prípravou (napr. prostredníctvom dvojazyčného glosára, na ktorom pracujeme) dokážu byť zautomatizované, by tlmočeniu dodali vyššiu plynulosť spolu s efektívnou reakciou tlmočníka, ktoré sudca (a ostatní prítomní) od neho očakáva(jú). Odhliadnuc od toho tlmočník často tlmočí pri príležitostiach, ako sú napr. aj konferencie a pod., ktoré sú aj napriek odlišnému zameraniu charakteristické svojím vlastným blokovým jazykom z úst tlmočených rečníkov. V tomto kontexte nás ešte zaujal výrok ukrajinského profesora a lingvistu Igora Melčuka, ktorý sa vyslovil, že „ľudia pri rozprávaní viac využívajú ustálené frázy ako samostatné slová“ (Gavrilidou – Papadopouou – Chadjipapa, 2012, s. 64). To podľa nášho názoru indikuje, že blokový jazyk dozaista nie je veľmi vzdialený ani bežnej komunikácii.

Literatúra:

- ABRAHÁMOVÁ, E. – ŠKVARENINOVÁ, O. (2006): *Kapitoly zo štylistiky a rétoriky pre právnikov*. Bratislava: Univerzita Komenského Bratislava, Právnická fakulta, Vydavateľské oddelenie.
- BRUMMETT, B. (2015): *Rhetoric in Popular Culture*. 4th Edition. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC: SAGE Publications, Inc.
- CRUTTENDEN, D. H. (1870): *A Rhetorical Grammar of The English Language*. New York: J. M. Bradstreet & Son.
- FAHNESTOCK, J. (2011): *Rhetorical Style: The Uses of Language in Persuasion*. New York: Oxford University Press.
- GAST, W. (2006): *Juristische Rhetorik*. 4. neu bearbeitete Auflage. Heidelberg: C.F. Müller Verlag.
- GAVRILIDOU, Z. – PAPADOPOULOU, E. – CHADJIPAPA, E. (2012): Processing Greek Forzen Expressions with NOOJ. In: K. Vuckovic, B. Bekavac, M. Silberstein (eds.): *Automatic Processing of Various Levels of Linguistic Phenomena: Selected Papers from the NooJ 2011 International Conference*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, s. 63–75.
- KADRIĆ, M. (2009): *Dolmetschen bei Gericht. Erwartungen – Anforderungen – Kompetenzen*. Wien: Facultas AG.
- KEMPSHALL, M. (2011): *Rhetoric and the Writing of History, 400-1500*. Manchester: Manchester University Press.
- KILLINGSWORTH, J. M. (2005): *Appeals in Modern Rhetoric: An Ordinary Language Approach*. 1st edition. Carbondale: Southern Illinois University Press.

- LIN, Yen-Liang (2013): Discourse Functions of Recurrent Multi-word Sequences in Online and Spoken Intercultural Communication. In: Jesús Romero-Trillo (ed.): *Yearbook of Corpus Linguistics and Pragmatics: New Domains and Methodologies*. Springer, s. 105–131.
- MOORE, K. E. (1993): *The Passions of Rhetoric: Lessing's Theory of Argument and the German Enlightenment*. Dordrecht: Springer Science + Business Media.
- POĽAKOVÁ, L.: Recht, Ethik (Právo, Etika). Translatologický aspekt (2017). In: S. Tomášiková, M. Fedorko, M. Kášová, L. Poľaková ... [et al.]: *Kontrastívne aspekty nemeckej a slovenskej lexikografie*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, s. 82–90.
- YOSHITOMI, A. (2012): The Use of Multi-Word Units in Learner Language Narratives: Are there Qualitative and/or Quantitative Differences between Japanese ESL Learners and EFL Learners? In: Yukio Tono, Yuji Kawaguchi, Makoto Minegishi: *Developmental and Crosslinguistic Perspectives in Learner Corpus Research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s. 309–333.

Summary

A Rhetorical Aspect of Formulaic Expressions in Courtroom Discourse in the Context of Court Interpreting

The paper focuses on the set expressions in legal discourse and their use for the purposes of interpreting, as well as on their role from their rhetorical perspective. It begins with the basic characteristics of rhetoric as a scientific discipline, followed by judicial rhetoric as one of its branches. Further on it deals with legal language and its typical features, including the set expressions and language cliché. Their role in the legal discourse is emphasized. Moreover, it is being point out to them as to the important part of translatological framework related to the trials and the roles of its participants, reflected upon the characteristics of their speeches there. The paper then continues with going into more detail about the two of the key features of the legal language, including nominalization and passive constructions. It is being concluded with the Aristotelian rhetorical triangle in relation to the set expressions that have their own role in it. The above-mentioned parts of the paper are accompanied with the examples of the formulaic expressions from our own research and corpus, as well as from the internet sources. In the end, the importance of the formulaic expressions and their features that enable them to be automatized in the process of the interpreters' education and training, as well as their further practical benefits for the process of (not only) legal interpreting, are stressed.

Динамічне моделювання словотвірної системи

Щигло Лариса Володимирівна

Київський національний лінгвістичний університет

l.schiglo@gmail.com

Ключові слова: мовна динаміка, динамічний словотвір, словотвірна система, синхронно-діахронний метод, словотвірне гніздо, словотвірна парадигма.

Key words: language dynamics, dynamic word-formation, word-formation system, synchronous-diachronic method, word-formation nest, word-formation paradigm.

Як відомо, проблема співвідношення синхронії та діахронії вирішувалося упродовж тривалого часу по-різному: від абсолютного заперечування зв'язку між цими поняттями ("синхронічний" феномен не має нічого спільного з діахронічним" (Соссюр, 1998, с. 116) до ствердження, що діахронія є складовою частиною синхронії (Кацнельсон, 1975, с. 425; Келлер, 1997). Фердинанд де Соссюр пов'язував синхронічну лінгвістику зі статикою, а діахронічну – з еволюцією (тобто динамікою), вважаючи, що "синхронічним є все, що стосується статичного аспекту, діахронічним – усе, що стосується еволюції" (Соссюр, 1998, с. 103). Це не заважало йому стверджувати, що, "справді, абсолютної нерухомості не існує" (там само, с. 177).

Поняття статичної та динамічної у науковому лінгвістичному просторі також як і поняття діахронії та синхронії висвітлюється неоднозначно. До того ж проблему словотвірної динаміки мовознавці розв'язують теж по-різному. Так, М.Д. Степанова та В. Фляйшер (Степанова – Фляйшер, 1984, с. 182) вважають, що динаміка постійно існує у словотворі, зокрема й у синхронії. К. Бузашишова (Buzássyová, 1999, с. 218) розрізняє діахронічну та синхронічну динаміку. Вона вбачає різницю між ними у тривалості досліджуваного часового періоду близько 30–40 років. Натомість актуальним завданням досліджень із словотвору К. Бузашишова (Buzássyová, 1999, с. 224) вважає розв'язання питання про місце стикання синхронії та діахронії. З іншої концепції виходить О.А. Земська (Земская, 1999, с. 257). Вона наголошує, що словотвір може бути як синхронічним, так і діахронічним. При цьому синхронічний словотвір має на меті дослідження відношень у системі, натомість діахронічний — процеси розвитку. О.А. Земська пише: "Моя праця спрямована на вивчення мікроісторії, отже, вона належить до галузі діахронічного словотвору". Для новітньої лінгвістики властива точка зору, що її висловлює І.С. Шевченко (Шевченко, 1998, с. 10; Шевченко, 1999, с. 5): "Ми не абсолютизуємо ні синхронічного, ні діахронічного підходів. Кожний з них як інструмент пізнання характеризує певна ефективність, плідність та евристичні можливості і доповнює інший". Наприклад, під час синхронічного дослідження словотвору виокремлюють певний афікс і висвітлюють важливі реляції його функційного буття. Натомість за умови діахронічного підходу відносно статичний стан знову набуває динаміки, тобто історичного руху, і тільки так веде до повного розуміння синхронних здобутків (Шевченко, 1998, с. 93). Доцільність поєднання діахронічного та синхронічного підходів відчувають також інші лінгвісти, тому І.С. Улуханов (Улуханов, 1992; с. 5; Улуханов, 1999, с. 20), О.В. Никитевич (Никитевич, 2000, с. 217) пропонують застосовувати у словотворі синхронно-діахронний метод, що полягає, на думку І.С. Улуханова насамперед у визначенні того, "якою мірою синхронні зв'язки між явищами, що існують, відображають процес розвитку одного явища з іншого" (Улуханов, 1992, с. 5; Улуханов, 2003, с. 4). Синтез синхронічного та діахронічного підходів, статичної й динамічної сприяє виявленню цілісної картини словотвору

(Жаналина, 2004, с. 68), створенню адекватної мовної картини світу (Заметалина, 2002, с. 92).

Отже, незалежно від того, про яку мову йдеться, лінгвісти доходять висновку, що синхронія й діакронія, статика й динаміка нерозривно пов'язані між собою історичні словотвірні процеси знаходять своє відображення в сучасних мотиваційних відношеннях, які, у свою чергу, є базою для активних процесів словотвору в певний часовий проміжок існування мови та на перспективу" (Соколова, 2004, с. 66).

Застосування синхронно-діакронного підходу для дослідження словотвірних явищ і процесів, уявляється нам, тим ракурсом, який в повному обсязі дозволяє досягнути безперервності розвитку системи словотвору будь-якої мови, в нашому випадку – німецької. Варто також зауважити, що вивчення словотвірної системи в рамках синхронно-діакронного підходу уможливорює розгляд дериваційних процесів виходячи із системного статусу об'єктів, що змінюються на різних етапах розвитку німецької мови, що сприяє виявленню як тенденцій еволюції словотвірної системи загалом, так і динаміки словотвірних відношень зокрема (Дмитрієва, 2010; Дмитрієва, 2012, с. 42–46).

Нами вбачається, що для динамічного словотворення однією з найбільш релевантних комплексних одиниць опису системи словотвору є словотвірне гніздо. Проблеми складу типових гнізд, парадигм всередині гнізд, заповненості / незаповненості місць, призначених для тих чи інших похідних, залишаються актуальними для історичного словотвору. Для німецької мови дослідження такої діакронічної проблематики можна охарактеризувати як фрагментарні, однак, зауважимо, вивчення відношень, що виникають між словотворчими одиницями в рамках комплексних одиниць словотвірної системи (словотвірних парадигм і словотвірних гнізд), сприяє розумінню дериваційних механізмів мови (Дмитрієва, 2010; Иванова, 1999; Пелихов, 2009).

Під час опису синхронних словотвірних гнізд стає очевидним, що похідні слова, що їх формують, утворюється на ранніх зрізах розвитку мови. Тому для повного структурно-семантичного опису того чи іншого гнізда, на нашу думку, звернення до початкового етапу його формування та функціонування упродовж усієї історії мови є плідним і значущим. Історичний аспект вивчення словотвірних гнізд передбачає попереднє встановлення зрізів (етапів) в історії безперервних словотворчих процесів у досліджуваній мові. Розмежування зрізів здійснюється, зазвичай, відповідно до історії народу та історії мови цього народу. Звідси, найбільш результативним варто визнати вивчення того чи іншого гнізда упродовж історії цієї мови. Так, вивчення еволюції структури і семантики словотворчих процесів у словотвірному гнізді, в нашому дослідженні, базується на основі традиційної історичної періодизації німецької мови, запропонованої В. Шерер (Scherer, 1878), прийнятої О.І. Москальською, Ф. Клуге і отримала широке поширення завдяки можливості відображення основних етапів розвитку літературної німецької мови. Відповідно до даної періодизації в історії літературної німецької мови виокремлюються 4 періоди:

- 1) давньоверхньонімецький період (althochdeutsch) з 770 р. – 1050 р.;
- 2) середньоверхньонімецький період (mittelhochdeutsch) з 1050 р. – 1350 р.;
- 3) ранньоверхньонімецький період (frühneuhochdeutsch) 1350 р. – 1650 р.;
- 4) нововерхньонімецький період (neuhochdeutsch) з 1650 р. по теперішній час. (Москальская, 1985, с. 29)

Дієслово *gehen* належить до прагерманської лексики. Незважаючи на свій архаїчний характер, воно активно вживається в німецькій мові упродовж багатьох століть. Так, основне первинне значення слова *gehen* було сформовано вже в VIII ст. і

залишається незмінним до сьогодні. Таке явище можна пояснити тим, що лексема *gehen* як ядро семантичного поля безпосередньо пов'язана з життям людини і її діяльністю. Воно входить в ті фундаментальні елементи, на які спирається буття людини і всього живого. Майже всі значення слова *gehen* склалися до XVIII ст. На сучасному етапі розвитку мови збереглися і функціонують в повному об'ємі. Дієслово *gehen* займає центральну позицію в системі дієслова і є твірною основою в німецькій мові. Зазначене дієслово характеризується широким спектром вживання, глибоким історичним корінням, що й зумовило появу розгалуженої мережі похідних та слугує багатим матеріалом для дослідження словотвірного гнізда (і ширше – макрогнізда) з його основою-вершиною.

У площині нашого аналізу знаходиться словотвірне гніздо з основою-вершиною *geh-*, що реконструюється для кожного з позначених вище періодів мовного розвитку. Це гніздо ще не ставало об'єктом послідовного синхронно-діахронного аналізу в німецькій мові. За довгий час існування досліджуваного гнізда в німецькій мові з'явилося більше 100 слів з основою- вершиною *geh-*. Як засвідчує аналіз, в давньоверхньонімецькій мові воно являло собою малорозгалужену систему парадигм з незначною кількістю похідних. Так, словотвірне гніздо з основою- вершиною *geh-* налічувало лише 18 слів. У давньоверхньонімецький період формування словотвірного гнізда з основою- вершиною *geh-* утворюються основні дієслівні префіксальні парадигми: 7 префіксальних похідних від основи *gangan*, які в свою чергу ставали вершинами нових парадигм. У словотвірному гнізді давнього періоду з'являється 5 іменників зі значенням процесу, утворених шляхом конверсії: двн. (давньоверхньонімецький) *gang* “суч.(сучасний) *Gang*”, двн. *anagang* “суч. *Angang*”, двн. *duruhgang* “суч. *Durchgang*”, двн. *ubargang* “суч. *Untergang*”, двн. *Uzgang* “суч. *Ausgang*”. Інша ситуація в цей період в парадигмі прикметників Вона представлена лише 1 похідним словом, утвореним від префіксальної дієслівної основи *duruhgangan* зі значенням якості: двн. *durhgengig* „суч. *durchgängig*“.

На середньому етапі розвитку німецької мови словотвірне гніздо з основою-вершиною *geh-* успадковує похідні лексеми давньоверхньонімецького періоду. Зміни відбуваються лише на фонологічному рівні, пов'язані з появою умлауту. Так, порівняємо два префіксальних дієслова: двн. *ubargan* і свн. (середньоверхньонімецький) *übergan*.

Ключовою тенденцією динаміки словотвірного гнізда з основою- вершиною *geh-* в нововерхньонімецький період є розширення його словотвірних парадигм за рахунок дієслівних та іменникових похідних. Типовою для дієслова *gehen* в цей період є тризонна субстантивно-ад'єктивно-вербальна словотвірна парадигма з такими семантичними позиціями: в субстантивній зоні: “виконавець руху” – *m Gänger*, “предмет, названий твірною основою” – *m Abgänsel* “особа за видом діяльності” – *m Abgänger m 'Durchgänger*, “місце руху” – *m Ausgang, m Durchgang*, “опредметнений рух” – *m Gang*; у вербальній зоні: “просторова модифікація дії” – *aufgehen, 'durchgehen, eingehen*; в ад'єктивній зоні: “наділений ознакою, названою твірною основою” – *angängig*, “придатний до чого-небудь” – *gangbar*.

Важливим параметром, за яким виявляється якісний і кількісний словотвірний потенціал будь-якої основи-слова є глибина її словотвірного гнізда. Остання залежить від ступенів похідності, які є послідовно розташованими рядами слів, утворених за допомогою афіксів (з нульовим також) від твірної основи. Глибина словотвірного гнізда на різних ступенях похідності неоднакова: основний масив похідних слів у словотвірних гніздах припадає на I – II ступені. Так, інвентар словотворчих засобів, що слугує для творення похідних одиниць у словотвірному гнізді з основою-вершиною *geh-* на першому ступені словотворення характеризується найбільшим розмаїттям. В

утворенні дієслів беруть участь префікси: *er-*, *ver-*, *zer-*, напівпрефікси: *ab-*, *an-*, *aus-*, *durch-*, *um-* та інші, а також частотні компоненти: *auseinander-*, *dazwischen-*, *empor-* та багато інших. На першому ступені похідності (твірною є непохідна основа) утворюються віддієслівні афіксальні іменники (*m Geher*), прикметники (*geherisch*), дієслова (*umgehen*, *zugehen*). За конверсією на першому ступені утворюються переважно іменники (*n Gehen*). Поодинокими є суфіксальні іменники, що утворюються за допомогою суфіксів *-e*, *-er*, *-ling*, *-t*, *-ung*. Прикметники утворюються внаслідок ад'єктивації дієприкметника теперішнього часу (*gehend*). Другий ступінь похідності представлений іменниками, прикметниками, дієсловами. Прикметники утворюються суфіксальним способом від абстрактних імен, що виражають процес руху (*gänglich*, *gangbar*). Префіксальні основи відзначаються активністю у подальшому творенні іменників шляхом конверсії (*m Aufgang*, *m Ausgang*). На другому ступені похідності частотністю відзначаються утворення з подвійною префіксацією (*vorbeigehen*). Для наступних ступенів словотворення характерне поступове зниження словотвірної активності як твірної основи *geh-*, так і її словотворчих формантів. На третьому ступені похідності утворюється незначна кількість іменників та прикметників, утім, варто підкреслити, що їх характерною особливістю є втрата семантичного зв'язку з твірною основою, тобто вони не виражають значення руху, на четвертому ступені похідності словотворчий процес, пов'язаний з творенням віддієслівних похідних на позначення руху, завершується.

У межах віддієслівного словотвірного гнізда з основою- вершиною *geh-* його члени вступають у різні парадигматичні відношення. Найпоширенішими типом серед них виявлено синонімічні відношення, що ґрунтуються на твірних основах, тотожних або близьких за лексичним значенням, і словотворчих формантів, тотожних за функціями та семантичною структурою.

Характер семантичних синонімічних відношень зумовлюється такими чинниками:

- різним обсягом семантичних структур лексичних значень словотвірних синонімів;
- наявністю диференціальної смислової ознаки;
- уживанням синонімів у прямому й переносному значенні;
- різним ступенем характеру або результату дії, зумовленого твірною основою й афіксом;
- відтінками, мотивованими різними твірними основами (Щигло, 2009, с. 175).

Розглянемо семантичні розходження між словотвірними синонімами, що зумовлені словотвірними особливостями цих лексичних одиниць, на підставі яких будуються семантичні синонімічні відношення.

Під час зіставлення слів у всій сукупності їх значень семантичні розбіжності проявляються в різному обсязі значень цих слів. При близькості значень різний обсяг спільнокоренових синонімів пов'язаний із процесом перерозподілу семантичного навантаження між членами синонімічної пари або синонімічного ряду. Це означає, що одне зі слів семантично вужче, інше – семантично ширше. Так, від дієслівної основи *gehen*, утворюються словотвірні синоніми *begehen* = *umgehen*. Як лексеми, вони містять такі лексико-семантичні варіанти:

- begehen*: 1. Обходити (що-небудь), ходити (де-небудь);
 2. Обходити (що-небудь), робити обхід (чого-небудь) (з метою огляду);
 3. Святкувати, відзначати (свято, ювілей) ;
 4. Скоїти (злочин і т.п.);
 5. Створювати (здійснювати); поет. вершити (великі діяння).
umgehen: 1. Обходити (тж. військ.);

2. Спорт. обводити (противника);
3. Обходити (перешкоду); уникати (чого-небудь).

Свою синонімічність вони проявляють у таких інтегральних ознаках:

- значення процесуальності – лексико-граматична категорія;
- категорія охоплення рухом (чого-небудь) – поняттєво-категоріальне значення;
- спільний лексико-семантичний варіант “обходити що-небудь” – категоріально-лексичне значення.

Усі інші лексико-семантичні варіанти створюють індивідуальність слів і відрізняють ці слова одне від одного. Для слова *begehen* такими диференціальними ознаками є лексико-семантичні варіанти “обходити (що-небудь), робити обхід (чого-небудь) (з метою огляду)”, “святкувати, відзначати (свято, ювілей)”, “скоїти (злочин і т.п.)”, “створювати (здійснювати); поет. вершити (великі діяння)”, а для слова *umgehen* “спорт. обводити (противника)”, “обходити (перешкоду); уникати (чого-небудь)”.

Смислове розходження між даними синонімами створюється за рахунок індивідуальних лексико-семантичних варіантів у структурах лексичних значень даних слів і проявляється в різному семантичному обсязі слів *begehen* = *umg*□*ehen*.

Розходження у семантичному обсязі може бути незначним – в одне або декілька слів. Так, словотвірні синоніми *Gang* = *Hergang* як лексеми містять такі лексико-семантичні варіанти:

Gang: 1. перен. хід, перебіг (подій).

Hergang: 1. дорога, шлях (сюди); (напрямок руху в який-небудь бік, до якогось відомого або наміченого місця);

2. хід, перебіг (подій).

Дані синоніми виявляють синонімічність у спільності таких ознак:

- абстрактність;
- понятійна категорія – процес дії;
- спільність у лексико-семантичних варіантах “хід, перебіг (подій)”.

Диференціація виявляється лише в одному лексико-семантичному варіанті слова *Hergang*. Семантичне перевантаження у парі словотвірних синонімів пояснюється різним ступенем їхнього вживання. Під впливом цього чинника відбувається модифікація значення, тобто розширення або звуження семантичного обсягу слова. Розширення обсягу відбувається також за рахунок нових значень, набутих словом в результаті приєднання багатозначних афіксів.

Виходячи з нашої розвідки стає можливим також виведення загального алгоритму вивчення еволюційного розвитку словотвірного гнізда: 1) за допомогою етимологічних і історичних словників встановити походження твірного слова; 2) зі словників, що відображають давній період існування мови, здійснити вибірку всіх можливих похідних, історично вмотивованих твірним словом і на основі ретельного вивчення структурно-семантичних особливостей кожної одиниці побудувати історичне словотвірне гніздо; 3) на матеріалі тлумачних словників описати специфіку відповідного лексичного масиву, зміни в семантичних і словотвірних відношеннях слів і виявити словотвірний потенціал досліджуваної групи слів на певному часовому зрізі; 4) спираючись на дані тлумачних лексикографічних джерел, що репрезентують сучасний стан мови, прослідкувати еволюцію усіх слів, історично вмотивованих твірною лексемою.

Отже, на різних етапах розвитку німецької мови словотвірному гнізді з основою-вершиною *geh-* поповнюється новими одиницями неоднорідно. У кількісному відношенні гніздо змінювалося так: у давньоверхньонімецькій мові 16 слів, у середньовірхньонімецькій 14 слів, у нововерхньонімецькій і сучасній мовах 106 слів. Способи словотворення в уже згадуваному гнізді традиційні. Найчастіше слова

утворюються префіксальним і суфіксальним способами. У гнізді є і постфіксальні деривати, і похідні, утворені шляхом конверсії та словоскладання. Варто також підкреслити, що проведений аналіз мовного матеріалу в синхронно-діахронному аспекті дозволив простежити еволюцію словотвірного гнізда з основою вершиною *geh-*, висвітлити характер його формування на різних етапах діяхронії німецької мови, що дозволило визначити основні тенденції розвитку як словотворчих процесів, що сприяють його формуванню та визначаються потребою в номінації реалій навколишнього світу і внаслідок цього утворення нових словотвірних моделей, так і словотвірної системи загалом.

Література:

- ДМИТРИЕВА, О. И. (2010): *Динамика словообразовательных процессов: семантико - когнитивный, жанрово-стилистический, структурный аспекты*. Саратов: Научная книга.
- ДМИТРИЕВА, О. И. (2012): *Диахрония, синхрония, динамика: проблема синхронно-диахронного исследования словообразовательных подсистем*. In: *Вестник Волгоградского государственного университета*, № 2/16, с. 42–46.
- ИВАНОВА, А. В. (1999): *Гнездо с вершиной -каз- как системно-структурное образование*. Москва: МПГУ.
- ЖАНАЛИНА, Л. К. (2004): *Словообразовательное значение с позиций интегративного подхода*. In: *Филологические науки*, № 4, с. 67–78.
- ЗАМЕТАЛИНА, М. Н. (2002): *К проблеме описания функционально-семантического поля в синхронии и диахронии*. In: *Филологические науки*, № 5, с. 89–93.
- ЗЕМСКАЯ, Е. А. (1999): *Динамика системы современного русского словообразования и проблемы словообразовательной нормы*. In: *2. Tagung der Internationalen Kommission für slavische Wortbildung „Neue Wege der slavischen Wortbildungsforschung“ (Magdeburg, 9.–11.10.97) (Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen u. Literaturen, Bd. 3, s. 257–264.*
- КАЦНЕЛЬСОН, С. Д. (1975): *Значение и структура языка*. Москва: Прогресс.
- КЕЛЛЕР, Р. (1997): *Языковые изменения. О невидимой руке в языке*. Самара: Изд-во СамГПУ.
- МОСКАЛЬСКАЯ, СИ. (1985): *История немецкого языка*. Москва: Наука.
- НИКИТЕВИЧ, А. В. (2000): *Устойчивые глагольно-именные сочетания и аффиксальные производные как способы представления глагольной семантики*. In: *Materialien der ... Konferenz der Kommission für slavische Wortbildung beim Internationalen Slavistenkomitee "Wortbildung interaktiv im Sprachsystem – interdisziplinär als Forschungsgegenstand: Igor Stepanovic Uluchanov zum 65. Geburtstag. Slovoobrazovanie v ego otnosenijach k drugim sferam jazyka (Innsbrucker Beitrage zur Kulturwissenschaft: Slavica Aenipontana, Bd. 10, s. 217–230.*
- ПЕЛИХОВ, Д. А. (2009): *Эволюция корневых словообразовательных гнезд *vrac-, *lec-, *cel- в истории русского языка в сопоставлении с украинским и белорусским*. Челябинск.
- СОКОЛОВА, С. О. (2004): *Словотвірна мотивація в колі суміжних явищ*. In: *Мовознавство*, № 1, с. 62–68.
- СОСЮР, Ф. де. (1998): *Курс загальної лінгвістики*. Київ: Основи.
- СТЕПАНОВА, М. Д. – ФЛЯЙШЕР, В. (1984): *Теоретические основы словообразования в немецком языке*. Москва: Высш. школа.
- УЛУХАНОВ, И. С. (1992): *Мотивация и производность (о возможностях синхронно-диахронического описания языка)*. In: *Вопросы языкознания*, с. 5–20.
- УЛУХАНОВ, И. С. (1999): *Некоторые проблемы изучения словообразования славянских языков*. In: *2. Tagung der Internationalen Kommission für slavische Wortbildung „Neue Wege der slavischen Wortbildungsforschung“ (Magdeburg, 9. – 11.10.97) (Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen u. Literaturen, Bd. 3, s. 11– 22.*
- ШЕВЧЕНКО, И. С. (1998): *Историческая динамика прагматики предложения: английское вопросительное предложение 16 – 20вв*. Харьков: Константа.
- ШЕВЧЕНКО, І. С. (1999): *Історична динаміка прагматичних властивостей англійського питального речення (16 – 20 ст.)*. Київ: Вид-во: Київськ. держ. лінгвістичний ун-т.

ЩИГЛО, Л. В. (2009): *Словотвірний потенціал дієслівних основ з категоріальним значенням активного руху в сучасній німецькій мові*. Харків: Вид-во Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна.

BUZÁSSYOVÁ, K. (1999): Динамика в словообразовании (диахронный и синхронный аспекты). In: *2. Tagung der Internationalen Kommission für slavische Wortbildung „Neue Wege der slavischen Wortbildungsforschung“ (Magdeburg, 9. – 11.10.97) (Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen u. Literaturen, Bd. 3), s. 217– 222.*

SCHERER, W. (1878): *Zur Geschichte der deutschen Sprache*. Berlin: Schmidt.

Summary

Dynamic Modeling of Word-formation

The article substantiates the principles and methods of synchronous-diachronic analysis of the word-formation system of the German language, examines the possibilities of modeling the historical dynamics of the word-building nest as the main macro-unit of the word-formation system. In the analysis field there is a word-forming nest with the stem *geh-*, which formation is investigated at different periods of the history of the German language. The significance of the verbs of motion in the linguistic picture of the world determined the character and structure of this nest as one of the largest in the German language.

Komparatívna analýza slovenského a amerického etnického humoru

Alena Záborská

Katedra slovenského jazyka a komunikácie, Filozofická fakulta Univerzity Mateja Bela,
Banská Bystrica
alena.zaborska@umb.sk

Kľúčové slová: etnický humor, vtip, etnostereotyp, kultúra, etnikum, slovenský humor, americký humor

Key words: ethnic humor, joke, ethnic stereotype, culture, ethnic group, Slovak humor, American humor

Úvod

Humor je pre mnohých ľudí neodmysliteľnou súčasťou ich života vďaka jeho schopnosti zlepšiť náladu a odstrániť napätie. V dôsledku jeho využitia v rozmanitých sférach života sa humorom zaoberajú filozofi, historici, psychológovia, sociológovia i lingvisti. Prihliadajúc na spoločenský kontext, v ktorom vzniká a pôsobí, a v snahe čo najpresnejšie odhaliť podstatu, mechanizmy a základné princípy humoru je pri jeho výskume vhodné zvoliť komparatívny prístup. Cieľom nášho príspevku je určiť odlišné a spoločné črty etnických vtipov zo slovenského a amerického kultúrneho kontextu ako jedného zo žánrov etnického humoru, ktorý prostredníctvom zosmiešňovania reflektuje postoje istého etnika voči členom vlastného alebo cudzieho etnika. Pre etnický humor je príznačná univerzalita i špecifickosť – je vlastný všetkým etnickým spoločenstvám, no v každom z nich má jedinečnú podobu v dôsledku kultúrno-historických osobitostí a charakteru minulých i súčasných vzťahov s cudzími etnikami (porov. Gogová, 2013; Záborská, 2017b). Najbežnejším motívom etnického humoru je kontrastnosť dvoch alebo viacerých etníc, lebo tá vytvára základ pre výsmech cudziemu etniku a vyzdvihnutie kladných vlastností východiskového etnika. Táto dichotómia je podľa Ch. Daviesa (1990) prítomná v základných binárnych opozíciách (napr. *hlúpy – múdry* a *zbabělý – odvážny*) a zároveň naznačuje dominantné postavenie etnocentrického prístupu v modelovom interetnickom protiklade *my – oni*.

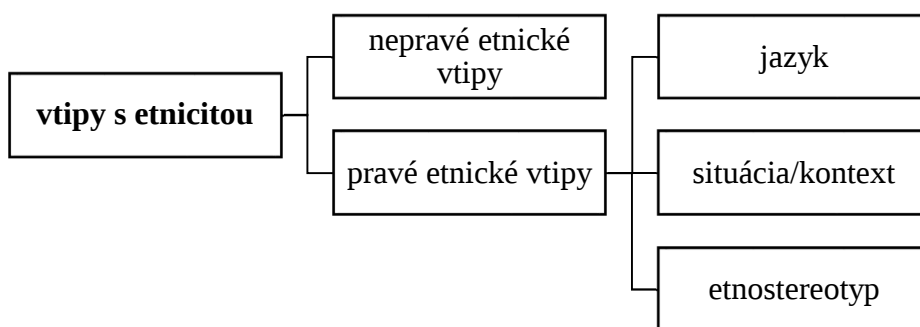
Tradične sa vtipy delia na vecné (zobrazujú nadkultúrne komické situácie z každodenného života) a slovné (ich pointa je spätá so špecifickými vlastnosťami daného jazyka, zvyčajne ide o lexikálno-sémantické javy). V kontexte etnických vtipov však môžeme nájsť i vecné vtipy bez nadkultúrneho rázu, lebo sa opierajú o isté kultúrne špecifikum (napr. etnický stereotyp), čím vyvolávajú komický efekt len u členov východiskovej kultúry (resp. u členov cudzích kultúr oboznámených s kultúrnym kontextom východiskovej kultúry). Kvôli správne pochopeniu etnického vtipu treba naň pozeriť z perspektívy východiskovej kultúry, v ktorej pôsobí.

Predložená analýza nadväzuje na naše predchádzajúce výskumy v oblasti etnického humoru, ktorý má v dôsledku globalizačných a multikultúrnych tendencií v súčasnej spoločnosti aktuálne postavenie. Teoretickým východiskom sa pre nás stali najmä odborné články zamerané na prítomnosť etnických konceptov v jazyku (Garančovská, 2012; Košková, 2006) a práce o etnickom humore (Gogová, 2013; Brzozowska, 2004) a výstavbových prvkoch vo vtipu (Glovňa, 2009).

1 Metodológia výskumu

Východiskovú materiálovú bázu tvorilo 120 slovenských a 210 amerických vtipov s etnickým komponentom.¹ Empirické dáta sme získali excerpciou potrebného výskumného materiálu z vybraných internetových stránok obsahujúcich etnické vtipy a z amerických zbierok vtipov.² Rozhodujúcim faktorom pritom pre nás nebola krajina pôvodu daného etnického vtipu, resp. kultúrny kontext, z ktorého vtip vzišiel (teda či istý vtip vznikol v slovenskej alebo americkej kultúre), ale krajina pôsobenia, teda aké etnické vtipy sa nachádzajú v slovenskom a americkom kultúrnom kontexte, lebo miera životnosti a šírenia istého etnického vtipu v rámci etnika poukazuje na prítomnosť stereotypných náhľadov a/alebo (ne)priateľských postojov voči iným etnikám vo svojej kultúre, a to bez ohľadu na pôvod vtipu.

Pri textovej analýze zozbieraných vtipov sme sa opierali o náš doterajší výskum etnických vtipov (porov. Záborská, 2017a, 2017b), v ktorom sme na základe motivického a obsahového kritéria vyčlenili niekoľko typov vtipov s etnicitou. Keďže etnický humor chápeme ako kultúrne špecifický fenomén úzko spätý s kultúrnym kontextom východiskového etnika, ako prvé sme vydelili nepravé etnické vtipy, teda vtipy, ktorých pointa sa neopiera o jazykové, kultúrne ani historické špecifiká istého etnika. Ich podobnosť s etnickými vtipmi v pravom zmysle slova zvyčajne vyplýva z využitia etnoným, ktoré možno v takýchto vtipoch zmeniť bez vplyvu na výsledný komický efekt. Keďže je pointa týchto vtipov zakotvená v inom (tzn. nie kultúrne špecifickom) extralingválnom jave, patria do skupiny nadkultúrnych vecných vtipov. Na druhej strane pravé etnické vtipy ako útvary späté so životom daného etnika ďalej členíme do troch kategórií podľa dominantného motívu. Prvou skupinou sú slovné etnické vtipy, ktoré zvyčajne prostredníctvom slovných hier a medzijazykovej homonymie poukazujú na jazykové odlišnosti cudzieho etnika vo vzťahu k východiskovému etniku. Ďalej existujú vtipy zobrazujúce dobovú alebo aktuálnu situáciu etnika (patriace do vecných vtipov) a poslednou skupinou sú vecné vtipy s reflexiou etnostereotypov, teda ustálených, petrifikovaných a generalizovaných predstáv etnickej skupiny o sebe a iných etnikách (porov. Darulová – Košťálová, 2010; Garančovská, 2012). Súhrnne možno vtipy s etnicitou rozdeliť nasledovne:



Tabuľka 1: Klasifikácia vtipov s etnicitou

¹ Keďže je naším cieľom komplexne zhrnúť zhody a odlišnosti etnických vtipov z uvedených kultúrnych kontextov, v štúdiu uvádzame len niekoľko príkladov vtipov reprezentujúcich istý opakujúci sa jav v etnických vtipoch.

² Zdroj uvádzame za každým analyzovaným vtipom i v zozname použitej literatúry na konci štúdie.

Následne sme porovnali slovenské a americké vtipy v rámci príslušných kategórií. Záverečnú fázu vo všeobecnosti charakterizoval indukčný prístup spätý so syntézou a generalizáciou poznatkov získaných výskumom.

2 Slovenská verzus americká kultúra

Keďže humor neexistuje ako izolovaný jav a možno ho považovať za súčasť kultúrneho kontextu istej spoločnosti, považujeme za dôležité predstaviť kultúrne kontexty nachádzajúce sa v pozadí analyzovaných etnických vtipov. Jednotlivé druhy humoru istých etníc sa od seba líšia, lebo každé etnikum charakterizujú špecifické znaky a hodnoty, ktoré vznikli pôsobením historických, geografických, spoločenských, politických a iných faktorov na dané spoločenstvo a ktoré pri porovnávaní humoru dvoch odlišných kultúr treba brať do úvahy.

Kultúra vzťahujúca sa na územie Slovenskej republiky je podľa J. Darulovej a K. Košťálovej (2010, s. 60) produktom historických okolností a kultúrnych prejavov rôznorodých etnických skupín, ktoré vďaka geografickej polohe Slovenska v strede Európy pôsobili na jeho obyvateľstvo zo všetkých strán (pochopteľne, išlo najmä o vplyv kultúrnych kontextov susedných etníc). Napriek multietnickým vplyvom a väčším či menším regionálnym rozdielom možno však tvrdiť, že slovenská kultúra má so svojimi tradíciami, folklórom i jazykom relatívne kompaktný charakter. Regionálne rozdiely na rovine jazyka a životného štýlu vytvárajú základ pre vnútroetnické vtipy (napr. vtipy o východniaroch, Záhorákoch a i.), no na národnej úrovni sa Slováci javia ako pomerne jednotný celok, ktorý vo svojich etnických vtipoch zobrazuje všeobecne známe a prijímané obrazy o sebe samom i iných etnikách.

Problematiku jednoznačného definovania americkej kultúry vo svojej podstate pravdepodobne najlepšie reflektuje slovné spojenie *krajina imigrantov*, ktoré podľa J. Javorčíkovej a M. E. Dova (2014, s. 40) odkazuje na paradox „americkosti“ – hoci Spojené štáty americké tvoria ľudia s nejednotnými teritoriálnymi, rasovými, jazykovými, historickými a kultúrnymi osobitosťami, viaceré historické udalosti, sociálne zmeny a neprestávajúci boj o zrovnoprávnenie všetkých členov spoločnosti dali základ pre vznik modernej a z hľadiska kultúrnej reality jedinečnej americkej spoločnosti. Na tento fakt nepriamo poukazuje aj prvá veta v preambule ústavy Spojených štátov amerických.³ USA sú treťou najľudnatejšou i najväčšou krajinou sveta, čo spolu s kultúrnou rozmanitosťou naznačuje isté ďalšie skutočnosti. Ako tvrdí D. Gillota (2013, s. 11), hoci sa v minulosti americká kultúra chápala dvojdomo (čiže ako spoločnosť s majoritným obyvateľstvom bielej rasy a minoritným obyvateľstvom čiernej rasy), v súčasnej krajine, ktorej multikultúrny a multietnický charakter je výsledkom migračných vln od 17. storočia až po súčasnosť, sa vyzdvihuje kultúrny pluralizmus a etnická rovnosť. Etnické menšiny nie sú v krajine rozmiestnené rovnomerne – z rôznych dôvodov sú v niektorých regiónoch dominantné isté etnické menšiny,⁴ vo veľkomestách sa nachádzajú rôzne etnické štvrte (napr. Chinatown, Little Italy). Tieto skutočnosti ovplyvňujú kultúrny ráz daného regiónu (resp. mestskej štvrte), ako i povahu humoru. Multietnický charakter americkej spoločnosti nepriamo podčiarkuje aj fakt, že v Spojených štátoch nemá žiadny jazyk postavenie úradného jazyka stanoveného federálnym zákonom.

Okrem očividných jazykových, geografických a historických odlišností slovenskej a americkej kultúry dávame do pozornosti rozdiely, ktoré vo svojom príspevku uviedla A. Kačmárová (2012). Autorka tvrdí, že typické znaky oboch kultúr sa vo veľkej miere zhodujú,

³ Zatiaľ čo sa v preambule Ústavy Slovenskej republiky nachádza slovné spojenie „my, národ slovenský“ (pozri Ústavný zákon č. 460/1992 Zb.), v ústave Spojených štátov je „We the People of the United States“ (pozri The Constitution of the United States), čiže „my, ľud Spojených štátov“ (preklad: A. Z.), čo naznačuje povahu americkej spoločnosti, ktorej členovia nepatria do jedného národa ani etnika.

⁴ Napr. Hispánci v Kalifornii alebo Američania s talianskym pôvodom v New Yorku.

výraznejšie rozdiely možno badať v miere formality v komunikácii, v postoji k zachovávaní tradícií pre budúce generácie, v spôsobe prijímania a dávania komplimentov a pri reakcii na ponúkané jedlo alebo pitie.

3 Slovenský verzus americký etnický humor

Hovorí sa, že primárnym terčom našich vtipov sú naši susedia. V dôsledku bezprostredného kontaktu a pozitívnych i negatívnych skúseností a historických okolností si ľahšie všímame kultúrne, jazykové a iné rozdiely, ktoré sa stávajú impulzom pre výsmech. V kontexte slovenského etnického humoru však okrem vtipov o piatich susedných národoch nájdeme aj vtipy o národnostných menšinách žijúcich na území Slovenskej republiky (napr. Rómovia, Židia a Rusíni) a o viac i menej vzdialených krajinách sveta, o ktorých Slováci vtipkujú na základe kontaktov a znalostí celosvetového diania v minulosti i súčasnosti (napr. USA, Rusko). Hoci Spojené štáty americké susedia len s Kanadou a Mexikom (a od Ruska, Kuby a Bahám ich delí morská hranica), ako multietnická krajina a jedna zo svetových veľmocí vystupujú v jej etnickom humore mnohé etniká aj z iných kútov sveta. Rozmanitosť a rozloženie etnických skupín v krajine navyše spôsobuje, že medzi jednotlivými oblasťami možno badať rozdiely v regionálnom charaktere etnického humoru.⁵

V nasledujúcej časti príspevku sa pozrieme na rozdiely medzi slovenskými a americkými etnickými vtipmi cez prizmu jednotlivých kategórií etnických vtipov tak, ako sme ich priblížili vyššie.

3.1 Jazyk

Súhrnne možno tvrdiť, že polysémia a homonymia lexém (i syntaktických štruktúr) majú v slovných vtipoch dominantné uplatnenie vďaka účasti na stavbe paralelných inkongruentných sémantických štruktúr, ktoré vytvárajú napätie potrebné na vznik pointy daného typu vtipov. Využitie, resp. uprednostňovanie istého lexikálno-sémantického javu podieľajúceho sa na konštrukcii komického efektu závisí od špecifických vlastností konkrétnych jazykov – slovenčina ako flektívny jazyk s relatívne voľným slovosledom využíva v slovných vtipoch popri homonymných a polysémických lexémach aj vnútrovetnú homonymiu a polysémické syntaktické štruktúry (porov. Glovňa, 2009). V súvislosti so slovnými vtipmi a etnickými vtipmi je na mieste spomenúť medzijazykovú homonymiu alebo tzv. „faux amis“, teda slová a slovné spojenia v dvoch jazykoch s rovnakou, príp. podobnou formou a odlišným významom.

V slovenských etnických vtipoch môžeme odlíšiť dve základné tendencie. Prvá reflektuje existenciu slovných vtipov založených na medzijazykovej homonymii⁶.

Príde Slovák do českého obchodu a pýta sa: „Máte vajcia?“

Predavačka: „A kolik?“

„Kolik si strčte do prdele, ja chcem vajcia,“ odpovie Slovák.⁷

V uvedenom vtype humorná pointa vyplýva zo sémantického kontrastu slovenského slova *kolík* a českého slova *kolik* (po slovensky „koľko“), ktoré majú takmer totožnú formu.

Druhá skupina vtipov v tejto kategórii má humornú pointu založenú na kontraste slovenčiny a jazyka cudzieho etnika, konkrétne na odlišnostiach viditeľných na jednotlivých jazykových rovinách a na rozdielnych ortografických a ortoepických pravidlách dvoch jazykov.

⁵ Napr. v Minnesote sú populárne vtipy o Nóroch, čo súvisí s výrazným počtom Američanov s nórsym pôvodom žijúcich v tejto oblasti.

⁶ Vďaka príslušnosti ku genetickej skupine vzájomne viac-menej zrozumiteľných slovanských jazykov sa v slovenských etnických vtipoch objavuje medzijazyková homonymia najmä v súvislosti s inými slovanskými jazykmi.

⁷ <http://www.smiechoty.sk/vtipy/cudzinci/6/>

Viete, ako sa povie blcha po poľsky?

*Turyst kożuchowy.*⁸

Komický efekt daného vtipu je podmienený stereotypným pohľadom na poľskú syntax v kontraste so slovenskou syntaxou (postponovanie zhodného prívlastku), zvýraznením ortografických špecifik poľštiny (využívanie grafémy *w*, umiestňovanie grafémy *y* na miestach, kde je v slovenčine *i*) a zobrazením jazykového stereotypu Slovákov o poľskej lexike z hľadiska prítomnosti humornej medzijazykovej homonymie.

Pre angličtinu je typický veľký počet homoným⁹, ktoré vznikli napr. v procese preberania z viacerých cudzích jazykov (porov. Kvetko, 2009). Ustálený slovosled navyše spôsobuje, že namiesto štruktúrnohomonymných vtipov majú v anglickom humore¹⁰ bohaté zastúpenie slovné hry. Problematika skúmania amerických vtipov z jazykového hľadiska tkvie v charaktere americkej angličtiny – ako najdominantnejší jazyk Spojených štátov je jedným z variantov anglického jazyka, ktorý sa od iných variantov líši výslovnosťou, pravopisom, lexikou i gramatikou, a heterogénnosť krajiny spôsobuje, že regionálne rozdiely sa prejavujú aj na jazykovej rovine americkej angličtiny. Angličtina je členom germánskej vetvy indoeurópskej jazykovej rodiny, no v dôsledku výrazného vplyvu jazykov iného genetického pôvodu je zrozumiteľnosť ostatných germánskych jazykov pre jej používateľov menšia ako napr. jednotlivých slovanských jazykov pre Slovanov. Uvedené skutočnosti naznačujú charakter amerických etnických vtipov s jazykovým motívom. Okrem vtipov zosmiešňujúcich jazykové špecifiká jednotlivých regiónov Spojených štátov¹¹ môžeme nájsť vtipy zamerané na odlišné varianty angličtiny používané v iných krajinách a na podobu cudzích jazykov.

Q: What do Canadians get on their tests?

*A: Eh's.*¹²

Otázka: Čo dostávajú Kanadania z testov?

Odpoveď: Ehčká.

Pointa uvedeného vtipu zvýrazňuje jazykový stereotyp o kanadskom variante angličtiny, konkrétne využívanie hlásky *eh*, ktorá znie podobne ako najnižší stupeň hodnotenia prospechu na vysokej škole E.

Vtipov s medzijazykovou homonymiou je menej ako v slovenskom humore, zatiaľ čo slovná hra ako výstavbový prvok vtipu sa vyskytuje častejšie.

Q: Did you hear about the Mexican train killer?

*A: He had locomotives.*¹³

Otázka: Počul si o mexickom vlakovom vrahovi?

Odpoveď: Mal locomotívy.

Pochopenie daného vtipu závisí od jazykových znalostí recipienta, lebo jeho pointa spočíva v správnej interpretácii slova *locomotives*. Hoci v angličtine má význam „lokomotívy“ (a tento význam umocňuje aj kontext vlakového vraha), vzhľadom na prítomnosť kultúrnej zložky (mexický vrah) sa treba na dané slovo pozrieť aj cez španielčinu – španielske *loco* („šialený“) s anglickým *motives* („motívy, podnety“) vytvára slovné spojenie „šialené motívy“, ktoré významovo a kontextovo odkazuje na postavu vraha vo vtipu.

⁸ <http://vtipy.zabinudu.sk/kategoria/polske-vyrazy/1>

⁹ V angličtine sa nachádza viac homonymných lexém ako v slovenčine, a to v dôsledku väčšieho počtu jednoslabičných slov, ktoré utvárajú takmer 90 % anglických homoným (porov. Štekauer, 2000; Jesenská – Štulajterová, 2013).

¹⁰ Myslíme tým humor v anglickom jazyku.

¹¹ Také vtipy sa nachádzajú aj v slovenskom etnickom humore (napr. vtipy o východnom variante slovenčiny).

¹² <http://www.jokes4us.com/miscellaneousjokes/worldjokes/canadajokes.html>

¹³ <http://www.jokes4us.com/miscellaneousjokes/worldjokes/mexicojokes.html>

V súvislosti so slovnými hrami dávame do pozornosti aj slovné vtipy s etnonymami, príp. toponymami. Tieto vtipy nevyjadrujú postoj východiskového etnika voči cudziemu etniku a etnický komponent má na výslednej humornej pointe vplyv len v dôsledku homonymného vzťahu s iným slovom. Komický efekt vtipu je teda zakotvený v jazykových vlastnostiach daného jazyka a za etnický vtip ho možno považovať len vďaka svojej forme, teda prítomnosti etnickej zložky.

If you're traveling in Scandinavia and you come to the last Lapp, you must be near the Finnish line.

(Moger, 1979, s. 65)

Ak cestuješ v Škandinávii a dostaneš sa do posledného kola, musíš byť blízko cieľovej čiary.

V slovenskom preklade komický efekt pôvodného vtipu nie je zachovaný, lebo je založený na kontraste homonymných významov anglických slov *Lapp* a *Finnish*. Prvé odkazuje na úsek cesty alebo kolo pretekov (angl. *lap*) a na Laponca, príslušníka etnika žijúceho na severe Škandinávského polostrova (angl. *Lapp*), druhé na cieľovú čiaru (angl. *finnish line*) a Fína (angl. *Finnish*). Kontext vtipu dotvára mimojazyková skutočnosť – Laponsko ako názov územia obývaného Laponcami sa rozprestiera sčasti aj na území Fínska.

3.2 Situácia

Do druhej skupiny etnických vtipov radíme vtipy o situácii doma a v zahraničí. Často ide o politicky ladené vtipy, ktoré zobrazujú atmosféru a postoje členov etnika v istom časovom období jeho existencie k vlastnému etniku i cudzím etnikám. Z tematického hľadiska rastie tendencia k jednotvárnosti práve vo vtipoch o minulých obdobiach, lebo pri pohľade do minulosti majú vďaka uzavretiu danej udalosti alebo situácie a znalosti jej výsledku ľudia zvyčajne jednotnejší názor a konštantnejší je i cieľ ich výsmechu. V slovenskom humore sú v tomto ohľade pomerne populárne najmä vtipy o období existencie Československej socialistickej republiky.

V totalitnom Československu vykopú vedci dve kostry a domnievajú sa, že sú to Cyril a Metod. Ale nevedia, ktorý je ktorý.

Poslú obe kostry do Sojuzu k špecialistom. O mesiac prídu vzorky naspäť v dvoch malých škatuliach, obe kostry sú úplne rozbité.

V jednej škatuli je malá cedulka: „To je Cyril, priznal sa.“¹⁴

Uvedený príklad humorným spôsobom odkazuje na politické praktiky bežné počas socializmu (v tomto prípade v bývalom Sovietskom zväze), konkrétne vypočúvanie, väznenie a mučenie ľudí.

Vtipy týkajúce sa súčasného diania sú tematicky i názorovo rôznorodejšie. Z hľadiska výskumu etnických postojov je však pre nás prvoradé členenie vtipov v tejto kategórii z etnického hľadiska bez ohľadu na časový faktor, teda kde (v súvislosti s akým etnikom) sa deje, príp. udiala situácia zobrazená vo vtype, lebo spôsob zosmiešnenia danej domácej alebo zahraničnej situácie reflektuje postoj východiskového etnika.

Na pochopenie vtipu o domácej situácii východiskového etnika sa od nečlena tohto etnika vyžaduje znalosť historického, spoločenského alebo politického kontextu.

Teacher: “Where’s your homework this morning?”

Student: “You’ll never believe this, but on the way to school I made a paper airplane out of it and someone hijacked it to Cuba!”

(Phillips, 1974, s. 87)

Učiteľ: „Kde máš dnes domácu úlohu?“

¹⁴ <https://www.aktuality.sk/clanok/436476/spomienky-na-november-89-necenzurovane-vtipy/>

Študent: „Tomuto nikdy neuveríte, ale na ceste do školy som z nej spravil papierové lietadielko a niekto ho uniesol na Kubu!“

Uvedený vtip odkazuje na viaceré únosy amerických lietadiel na Kubu v 60. a 70. rokoch minulého storočia.

Do tejto kategórie môžeme začleniť aj vtipy, ktoré sú zrozumiteľné vo viacerých kultúrnych kontextoch vďaka svojmu historickému, spoločenskému alebo politickému rozsahu a dosahu na zvyšok sveta. Ukázkovým príkladom sú vtipy súvisiace s druhou svetovou vojnou.

Čo nikdy nepovie žid v aute?

*Pridaj plyn!*¹⁵

*Use chemicals to remove polish and no one bats an eye. Use chemicals to remove the Polish and you're literally Hitler.*¹⁶

Použi chemikálie na odstránenie laku na nechty a nikto ani okom nemihne. Použi chemikálie na odstránenie Poliakov a je z teba doslova Hitler.

Oba vtipy tematicky odkazujú na zaobchádzanie nacistického Nemecka pod vládou Adolfa Hitlera so židmi a Poliakmi počas druhej svetovej vojny, ktorí boli posielaní do koncentračných táborov. V druhom prípade bola pri výstavbe vtipu využitá homonymia – kontrast významov „lak na nechty“ (angl. *polish*) a „Poliaci“ (angl. *the Polish*).

Ako jedna z ekonomických a vojenských veľmocí boli aj sú Spojené štáty americké do rozličnej miery angažované do života iných krajín, čím získali nálepku svetového policajta. Spolu s vnútroštátnymi minulými i súčasnými etnickými záležitosťami sú tieto tendencie obľúbeným zdrojom humoru z rôznych uhlov pohľadu. V dôsledku výraznej medializácie amerického diania doma i v zahraničí sú Slováci informovaní o aktivitách USA, čo reflektujú i slovenské vtipy.

Ako informuje svetová odborná archeologická tlač, americkým geológom-naftárom sa nedávno podaril veľmi zvláštny, mimoriadne nezvyčajný objav:

*Nad obrovskými zásobami americkej ropy objavili akúsi neznámu arabskú krajinu.*¹⁷

Tento vtip odkazuje na vojenské zásahy USA vo viacerých arabských krajinách (napr. Irak, Sýria, Líbya), ktorých hlavnou príčinou je podľa niektorých získanie ropy.

3.3 Etnostereotyp a nepravé etnické vtipy

V poslednej skupine pravých etnických vtipov je hlavným motívom etnostereotyp, a to nejazykový (bez fixnej jazykovej realizácie) i jazykový (obsiahnutý v jazyku napr. vo forme frazeologizmu, etnickej prezývky alebo viacslovného pomenovania) (porov. Košková, 2006). Podľa amerického sociológa E. Palmora (1962, s. 442–444) sa v jazyku každého etnika na svete nachádzajú etnostereotypné postoje jeho členov k iným etnikám, pričom počet etnických prezývok úzko súvisí s intenzitou predsudkov voči istému etniku. Väčšina etnických prezývok pramení z negatívneho stereotypu založeného na odlišnostiach vo fyzickom vzhľade ľudí alebo viditeľných kultúrnych rozdieloch. Tieto stereotypné postoje nachádzame v slovenských aj amerických vtipoch.

Viete, aký je ideál ženskej krásy v Amerike? 90-60-90.

Však to je aj u nás.

*To áno, lenže oni to majú v palcoch.*¹⁸

¹⁵ <http://www.najlepsie.eu/vtipy/o-zidoch/>

¹⁶ https://www.reddit.com/r/Jokes/comments/4efica/use_chemicals_to_remove_polish_and_no_one_bats_an/

¹⁷ <http://www.smiechoty.sk/vtipy/nezaraditelne/3/>

¹⁸ <http://vtipy.vychytane.sk/k/219/medzinarodne/s/5/>

How can you tell an Italian airplane? It's the one with hair under the wings.

(Wilde, 1973, s. 7)

Ako spoznáte talianske lietadlo? Má chlpy pod krídlami.

Oba vtipy sú zamerané na telesné stereotypy o členoch zobrazených etník. Prvý prezentuje stereotyp o tučných Američanoch – palec je dĺžková miera využívaná v Amerike, 1 palec sa rovná 2,54 cm, a teda v centimetroch sú uvedené miery 228,6-152,4-228,6. Druhý znázorňuje stereotyp o nadmernom ochlpení Talianov.

Pri skúmaní etnostereotypov v etnických vtipoch považujeme za dôležité poznať postoj členov etnika k iným etnikám. Niektoré vtipy totiž pôsobia, že obsahujú etnostereotyp a úzko súvisia s východiskovou kultúrou, ale v skutočnosti ide o nepravé etnické vtipy, v ktorých možno etnický komponent vymeniť bez vplyvu na pointu a komický efekt vtipu. Keďže zo všetkých kategórií pravých etnických vtipov majú najnejasnejšiu hranicu s nepravými etnickými vtipmi práve vtipy s etnostereotypom, uvádzame tieto dve kategórie v jednej podkapitole. Na odlíšenie týchto dvoch skupín je vhodný výskum stereotypov, lebo porovnaním jeho výsledkov s etnickými vtipmi môžeme ľahšie identifikovať tie, ktoré reflektujú nejaký stereotypný postoj. V štúdiu vtipy s reflexiou etnostereotypov bližšie neskúmame, lebo sme im venovali pozornosť v iných príspevkoch.¹⁹

Hoci sa nepravé etnické vtipy neviažu na žiadne konkrétne etnikum, môžu nadobudnúť etnický dojem vďaka využitiu jazykových špecifik etnika vystupujúceho vo vtipe.

Tony: Every night I dream of a sign on a the door and I push and a push but I no canna open it.

Patsy: What does a da sign say?

Tony: Pull!

(Wilde, 1973, s. 34)

Tony: Každú noc sa mi sníva o ceduli na dverách a ja tlačím a tlačím, ale nemôžem ich otvoriť.

Patsy: Čo je na tej ceduli napísané?

Tony: Ťahať!

Uvedený vtip odkazuje na Talianov prostredníctvom antroponým *Tony* a *Patsy*, typických mien vyskytujúcich sa vo vtipoch o Talianoch, a zaznačením jazykového stereotypu o nadmernom používaní hlásky *a* v reči anglicky hovoriacich Talianov.

Nepravé etnické vtipy nájdeme v slovenskom i americkom humore, frekventovanejšie sú však v tom americkom. V súčasnej americkej spoločnosti má silné postavenie tzv. politická korektnosť, ktorej jazyková manifestácia spočíva vo vyhýbaní sa výrazom s diskriminačným, šovinistickým alebo sexistickým podtónom (Javorčíková – Dove, 2014, s. 53). Podľa G. Hughesa (2006, s. 348) ide o snahu meniť fixné (čiže stereotypné) postoje spoločnosti vedomou zmenou jazyka, ktorá má za následok vznik umelých, zvyčajne mnohoslabičných eufemistických alternatív.²⁰ Isté prejavy politickej korektnosti možno spozorovať aj v niektorých etnických vtipoch. V nich sa však objavuje skôr na tematickej ako lexikálnej rovine – etniká zosmiešnené Američanmi sú v rámci opozície *my* – *oni* zobrazené s negatívnymi vlastnosťami, no často sa neopierajú o žiadnu konkrétnu situáciu. Vďaka vágnosti prezentovanej situácie môžeme nájsť viaceré vtipy s totožnou štruktúrou a témou.

What do you find on the bottom of cola bottles in Norway?

The inscription "Open other end."

¹⁹ Výskum slovenských jazykových i nejazykových etnostereotypov vo vtipoch sme detailnejšie prezentovali v predchádzajúcich prácach (Záborská 2017a, 2017b). V súčasnosti prebieha analýza amerických etnostereotypov.

²⁰ Napr. namiesto prídavného mena *blind* („slepý“) sa preferuje slovné spojenie *visually impaired* („zrakovo postihnutý“).

(Stangland, 1990, s. 19)

*What does it say on the bottom of a Coke bottle in Poland?
Open other end.*

(Wilde, 1973, s. 32)

Čo je napísané na spodku fliaš Coca Coly v Nórsku/Pol'sku? Otvor na druhej strane.

Tieto vtipy prezentujú Nórov a Poliakov ako hlúpych ľudí.

D. Brzozowska (2004) tvrdí, že stereotypy prezrádzajú viac o východiskovej skupine, teda o skupine prezentujúcej stereotypy, ako o tých, proti ktorým sú namierené a ktorí sú ich údajnými nositeľmi. Skutočnosť, že sú v americkom etnickom humore populárne najmä vtipy s možnosťou etniká vymeniť (teda v našom ponímaní ide o nepravé etnické vtipy), podľa autorky naznačuje, že Američania o cudzích etnikách veľa nevedia. Zároveň si myslíme, že vysoká frekvencia etnických vtipov reflektujúcich všeobecné témy sa viaže aj s fenoménom opísanej politickej korektnosti – identický postoj k rôznym etnikám zobrazený prostredníctvom univerzálnej situácie vo viacerých etnických vtipoch môže naznačovať etnickú a rasovú nezaújatosť Američanov voči iným spoločnostiam.

Záver

V príspevku sme sa pokúsili poukázať na osobitosti slovenského a amerického etnického humoru a prejavu oboch typov vo vtipoch. Komparatívna analýza nám dala možnosť nahliadnuť nielen do špecifik kultúrneho a sociálneho kontextu americkej spoločnosti, ale aj slovenskej, lebo charakter vlastného spoločenstva člen istého etnika lepšie spozná až v kontraste s iným etnikom.

Najevidentnejší rozdiel medzi slovenským a americkým humorom spočíva v cieli výsmechu daných kultúr, a to v dôsledku jedinečného charakteru kultúrnych, politických, spoločenských a historických kontaktov s cudzími etnikami. Túto skutočnosť reflektuje prítomnosť tých-ktorých cudzích etník v slovenských a amerických vtipoch (tzn. o akých etnikách Slováci a Američania vtipkujú), ako i rozdielny spôsob výsmechu rovnakého cudzieho etnika (napr. Slováci i Američania zosmiešňujú Rusov, ale tematicky sú tie vtipy rozdielne).

Nezávisle od hlavného motívu (jazyk, situácia, etnostereotyp) sa v amerických etnických vtipoch často využívajú slovné hry, v dôsledku čoho je problematický ich prenos do kultúry s iným jazykom. Hoci môžeme niektoré vtipy preložiť bez straty ich pointy (toto je napr. možné pri vtipoch o domácej alebo zahraničnej situácii), v preloženom vtipte môže byť zredukovaný, príp. úplne odstránený komický efekt, lebo je úzko zviazaný so špecifickými vlastnosťami jazyka originálu. Aj v slovenskom etnickom humore nájdeme vtipy s pointou zakotvenou v homonymii a polysémii, dominantne sa však využíva len v „jazykových“ etnických vtipoch. V americkom etnickom humore sa uvedené lexikálno-sémantické javy uplatňujú častejšie aj vo vtipoch iných kategórií, vďaka čomu možno charakter slovných vtipov prisudzovať vtipom, ktorých komický efekt závisí od lexikálno-sémantického napätia použitých výrazových prostriedkov, a to nezávisle od hlavného motívu vtipu.

Zatiaľ čo sme pri analýze amerických etnických vtipov našli viacero vtipov s totožnou témou i štruktúrou, v slovenskom humore sme identické vtipy nenašli. Slovenské etnické vtipy sú konkrétnejšie v cieli i spôsobe výsmechu, čo je do istej miery spôsobené bližšími kontaktmi so susedmi i medializáciou domácich a zahraničných udalostí. Z tohto dôvodu sa v slovenskom humore vyskytujú vtipy aj o vnútroštátnom dianí v USA. Navyše je Slovensko v porovnaní s USA malou krajinou, ktorá má napriek regionálnym a individuálnym rozdielom pomerne jednotný postoj k cudzím etnikám. Domnievame sa, že hlavná príčina popularity tematicky nešpecifikovaných vtipov na celoštátnej úrovni v Spojených štátoch amerických spočíva v rozlohe a kultúrnej i etnickej rôznorodosti krajiny a do istej miery aj vo fenoméne

politickej korektnosti. Do týchto vtipov možno totiž dosadiť akékoľvek etnikum, členovia ktorého môžu žiť aj v USA, vďaka čomu nie sú namierené proti špecifickému etniku. Na celoštátnej úrovni sú populárne i vtipy o etnikách, s ktorými Spojené štáty ako celok majú alebo mali intenzívnejší vzťah (napr. Rusi v dôsledku studenej vojny).

Súhrnne môžeme tvrdiť, že v slovenskom i americkom etnickom humore sa nachádzajú vtipy namierené na jazykové špecifiká cudzích etníc, vtipy zosmiešňujúce minulé a súčasné udalosti zo života cudzieho etnika, vtipy reflektujúce etnostereotypy, ako i bežné vtipy, ktoré nadobúdajú etnický dojem vďaka využitiu jazykových prostriedkov s etnickou zložkou. Konkrétny spôsob znázornenia daných javov a postojov a uprednostňovanie istej kategórie vtipov s etnicitou závisí od jazykových a kultúrnych osobitostí oboch spoločností. Veríme, že naša komparácia etnických vtipov zo slovenskej a americkej kultúry má potenciál stať sa podnetom pre ďalšie výskumy v danej oblasti, napr. pri porovnávaní regionálnych rozdielov etnických vtipov jedného etnika, pri etnolingvistickej analýze etnického humoru iných etníc, pri skúmaní vzájomných postojov vo vtipoch dvoch etníc a pod.

Literatúra:

- BRZOZOWSKA, D. (2004): *Polish Jokes about Americans*. [Cit. 2017-15-10.] Dostupné na internete: <http://inveling.amu.edu.pl/pdf/dorota_brzozowska_inve11.pdf>
- DARULOVÁ, J. – KOŠTIALOVÁ, K. (2010): *Multikultúrnosť a multietnicita*. Banská Bystrica: Ústav vedy a výskumu UMB.
- DAVIES, Ch. (1990): *Ethnic humor around the world : a comparative analysis*. Bloomington: Indiana University Press.
- GARANČOVSKÁ, L. (2012): Od ameriky cez talianov, maďarov, mongolov až po turecké hospodárenie (Národné stereotypy v jazykovej praxi). In: G. Múcsková (ed.): *VARIA XX*. Bratislava: Slovenská jazykovedná spoločnosť pri JÚLŠ SAV, s. 153–166.
- GILLOTA, D. (2013): *Ethnic Humor in Multiethnic America*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- GLOVNÁ, J. (2009): Viacvýznamovosť lexém ako výstavbový prostriedok vtipov „in verbis“. In: P. Ivanič – M. Hetényi – Z. Taneski (eds.): *Európske kontexty interkultúrnej komunikácie*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, s. 376–380.
- GOGOŤ, L. (2013): Humor na rozhraní dvoch etníc. In: *Jazyk a kultúra*, 4/5. [Cit. 2017-10-10.] Dostupné na internete: <<http://www.ff.unipo.sk/jak/cislo15.html>>
- HUGHES, G. (2006): *An Encyclopedia of Swearing*. Armonk, NY: M.E. Sharpe.
- JAVORČIKOVÁ, J. – DOVE, M. E. (2014): *Explorations in American Life and Culture*. Banská Bystrica: Belianum.
- JESENSKÁ, P. – ŠTULAJTEROVÁ, A. (2013): *Selected Chapters on English Lexical Semantics*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela.
- KAČMÁROVÁ, A. (2012): O kultúrnom kontexte: niektoré špecifiká slovenskej a americkej kultúry. In: *Jazyk a kultúra*, 3/9. [Cit. 2017-10-10.] Dostupné na internete: <<http://www.ff.unipo.sk/jak/cislo9.html>>
- KOŠKOVÁ, M. (2006): Etnické koncepty v jazyku (na bulharskom a slovenskom materiáli). In: *Slavica Slovaca*, 41/1, s. 17–31.
- KVETKO, P. (2009): *English Lexicology (In Theory and Practice)*. Trnava: Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave.
- PALMORE, E. B. (1962): Ethnophaulisms and Ethnocentrism. In: *American Journal of Sociology*, 67/4, s. 442–445.
- ŠTEKAUER, P. (2000): *Rudiments of English Linguistics*. Prešov: Slovacontact.
- The Constitution of the United States. [Cit. 2017-10-10.] Dostupné na internete: <<http://constitutionus.com/>>
- Ústavný zákon č. 460/1992 Zb. Ústava Slovenskej republiky.

ZÁBORSKÁ, A. (2017a): Reflection of National and Ethnic Stereotypes in Slovak Jokes. In: D. Grigorov – M. Stefanov – K. Aleksova (eds.): *Мультикультурализм и многоязычие. Том I. лингвистика*. Veliko Trnovo: Faber, s. 235–243.

ZÁBORSKÁ, A. (2017b): Jazykovo-kultúrne súvislosti vo vtipoch. In: K. Žeňuchová – M. Kitanova – P. Žeňuch (eds.): *Jazyk a kultúra v slovanských súvislostiach. Zo slovanskej etnolingvistiky*. Bratislava: VEDA, s. 301–309.

Zdroje:

Jokes4US.com. [Cit. 2017-14-10.] Dostupné na internete: <<http://www.jokes4us.com/>>

MOGER, A. (1979): *The Complete Pun Book*. New York: Ballantine Books.

O Židoch. [Cit. 2017-25-11.] Dostupné na internete: <<http://www.najlepsie.eu/vtipy/o-zidoch/>>

PHILLIPS, B. (1974): *The World's Greatest Collection of Clean Jokes*. Santa Ana: Vision House Publishers.

Smiechoty.sk. [Cit. 2017-13-10.] Dostupné na internete: <<http://www.smiechoty.sk/vtipy>>

Spomienky na November '89: Necenzurované vtipy. [Cit. 2017-14-10.] Dostupné na internete: <<https://www.aktuality.sk/clanok/436476/spomienky-na-november-89-necenzurovane-vtipy/>>

STANGLAND, R. (1990): *Norwegian Home Companion*. New York: Dorset Press.

Vychytané.sk. [Cit. 2017-25-11.] Dostupné na internete:

<<http://vtipy.vychytane.sk/k/219/medzinarodne/s/5/>>

Welcome to /r/ jokes. [Cit. 2017-25-11.] Dostupné na internete:

<https://www.reddit.com/r/Jokes/comments/4efica/use_chemicals_to_remove_polish_and_no_one_bats_an/>

WILDE, L. (1973): *The Official Polish-Italian Jokebook*. Los Angeles: Pinnacle Books.

Zabi nudu. [Cit. 2017-13-10.] Dostupné na internete: <<http://vtipy.zabinudu.sk>>

Summary

Comparative Analysis of Slovak and American Ethnic Humor

In the presented article, we compare Slovak and American ethnic humor by studying ethnic jokes from both cultures. Since humor does not exist as an isolated phenomenon but is connected to the cultural context of a given community, first we describe basic characteristics of both Slovak and American cultures. Then, relying on our categorization of jokes with ethnicity and theoretical background from linguistics, linguistic anthropology, and humor studies, we analyze selected Slovak and American ethnic jokes and synthesize our findings.

K slovenskej literatúre devätnásteho storočia

Kendra, Milan: *Korelácie témy a jazyka v slovenskom literárnom realizme.*

Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, 2017. 144 s. ISBN 978-80-555-1936-4

Mihalková, Gabriela: *Podoby slovenského literárneho romantizmu.*

Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, 2017. 340 s. ISBN 978-80-555-1766-7

Peter F. 'Rius Jílek

Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita

peterfrius@jilekonline.eu

V roku 2017 vyšli vo Vydavateľstve Prešovskej univerzity dve publikácie, ktoré sa zaoberajú nosnými slohovými smermi v slovenskej literatúre devätnásteho storočia. Kým prvá pod názvom *Podoby slovenského literárneho romantizmu* od Gabriely Mihalkovej je koncipovaná ako vysokoškolská učebnica, druhá s titulom *Korelácie témy a jazyka v slovenskom literárnom realizme* od Milana Kendru má zasa charakter vedeckej monografie. Z uvedeného jednoznačne vyplýva, že oba akademické príspevky sa zásadne odlišujú v zacielení na typ percipienta a vôbec v metodickom spôsobe spracovania látky. Bez ohľadu na túto rozdielnosť však do popredia vystupuje spoločná potreba aktualizovať odbornú diskusiu, či už synteticky alebo čiastkovo, o romantickej a realistickej literárnej epoche v slovenskom prostredí.

Mihalkovej práca sumarizuje dosiaľ získané poznatky o slovenskom literárnom romantizme, ale tým, že ich spracúva didakticky primárne pre potreby univerzitných študentov slovakistiky, dochádza, samozrejme, k redukcii analýzy. Napriek tomu sa autorke podarilo pripraviť unikátnu propedeutiku, lebo práve jej citlivý systémový prístup prehľadne a dôsledne prináša informácie podstatné pre kardinálnu orientáciu v problematike.

V prvej časti knihy sa Mihalková venuje najmä historickým a teoretickým otázkam, ktoré sa natískajú pri realizácii slovenského romantizmu, počnúc dištinkciou voči klasicizmu, ale aj preromantickým a biedermeierovským tendenciám.

Ďalej autorka ponúka dejinný prierez reflexií o romantizme od súdobých účastníkov cez pionierske vedecké pokusy Jaroslava Vlčka až po dnešok. Nechýba ani dôraz na rôznorodosť estetických koncepcií v romantizme, čím búra skreslenú predstavu o akejsi ucelenej štiúrovskej skupine, ktorú si môžu poslucháči slovenskej literatúry priniesť práve zo stredných škôl.

Mihalková chce svojou učebnicou osloviť okrem budúcich slovakistov filologického zamerania i tých s učiteľským, preto samostatná kapitola obracia pozornosť na školskú prax a potenciálne možnosti, ako postupovať pri interpretácii textov so žiakmi.

V druhej časti sa autorka sústreďuje na žánre básnickej, prozaickej a dramatickej tvorby. V rámci poézie kladie do popredia baladu, reflexívnu a príležitostnú lyriku, dumu či historicko-hrdinský spev s akcentom na druhovo-žánrový synkretizmus. Keďže Mihalková netvorí medailóny jednotlivých predstaviteľov obdobia, ale jej kľúčom sú genologické východiská, ponúka ucelenejší obraz o poetologických špecifikách slovenského romantizmu.

Kendrova monografia obsahujúca šesť analytických pohľadov na témy zo slovenského literárneho realizmu si, naopak, vyžaduje diskurzívneho čitateľa orientujúceho sa aj v teoreticko-metodologickej optike štrukturalizmu a semiotiky.

Vo vstupnej kapitole svojej knihy autor rozoberá interpretačný spôsob uchopenia predmetu výskumu opierajúc sa o viaceré významné mená nielen domácej literárnej vedy. Napríklad prostredníctvom teórie fiktívnych svetov Lubomíra Doležela a Bohumila Fořta zdôrazňuje referencialitu iluzívnej reality s aktuálnou.

Tým, že sú jednotlivé kapitoly prepracovanými štúdiami, ktoré v minulosti odznali na konferenciách a boli publikované samostatne, Kendrovu knihu treba vnímať skôr ako zbierku prác spojených témou slovenského literárneho realizmu. Neponúka sa v nej teda zjednocujúci naratív, ale v uzavretých príspevkoch sa predostierajú špecifické naratologické otázky významotvorných činiteľov kategórií postavy, priestoru a pohybu v tvorbe Gustáva Kazimíra Zechentera Laskomerského, Ľudovíta Kubániho, Eleny Maróthy-Šoltésovej, Terézie Vansovej, Martina Kukučina a Ladislava Nádašiho-Jégého. Tri príspevky v monografii sa jednotlivo venujú analýze Pavla Orságha-Hviezdoslava, Boženy Slančíkovej-Timravy a Jozefa Gregora Tajovského.

U Hviezdoslava Kendra skúma makrokompozičné aspekty z neskororomanticko-predrealistického obdobia, počas ktorého vznikol i manifestový almanach *Napred*. Kapitola venovaná Timravinej poviedke *Príbuzná* sa zameriava na semiotickosť postáv. Záverečný príspevok napokon hľadá súvislosti medzi literárnymi a neliterárnymi prvkami Tajovského tvorby v kontexte národooobrozenectva.

Oba publikačné výstupy Katedry slovenskej literatúry a literárnej vedy Inštitútu slovakistiky a mediálnych štúdií Filozofickej fakulty v Prešove sú výsledkom dlhodobého odborného výskumu, v ktorom sa odráža štruktúrna perspektíva sledovaného objektu. Mihalkovej učebný materiál má schopnosť stať sa odporúčaným vyučovacím zdrojom na obdobných vysokoškolských pracoviskách a Kendrova monografia otvára priestor na ďalšie mapovanie slovenskej literatúry v autorom vymedzených intenciách.

Autumn: A Short Tale of Art, Life, Nature, and Time **Ali Smith (2016): Autumn. London: Hamish Hamilton,** **Penguin Random House**

Silvia Rosivalová Baučeková

Faculty of Arts, Pavol Jozef Šafárik University, Košice
silvia.baucekova@upjs.sk

Autumn, published in 2016, is the second most recent novel by Ali Smith and the first book of an upcoming tetralogy, whose stories are loosely connected by the theme of the four seasons. The next book in the series, which is, of course, titled *Winter*, came out just a couple of days before this review was written. Smith begins *Autumn* by quoting the very famous introductory sentence from Charles Dickens' *Tale of Two Cities*. However, her version is slightly altered. It reads: "It was the worst of times, it was the worst of times." And it is the difference between the two that seemingly sets the tone for the whole book. While Dickens viewed the time of his novel, the 18th century, as confusing and conflicted, horrible and amazing all at once, Smith's time, the early 21st century, appears much bleaker. Ours are the worst of times, squared, she seems to be saying. But first impressions might be misleading and this is definitely the case with *Autumn*, because, ultimately, this novel is a very uplifting read.

The book tells the story of a friendship between two very different characters. Daniel Gluck is 101 years old. He is a retired songwriter and free spirit who has lived through much of the turmoil that wrecked Europe in the 20th century. Elisabeth Demand is a 32-year-old junior lecturer of art history at a London university. She temporarily returns to her hometown and to her mother's house in order to be closer to a comatose Daniel, who is spending what seem to be the last days of his life in a care home. The two first met when Daniel moved into the house next door to Elisabeth. At that time, Daniel was already an old man while Elisabeth was a little girl, just 8 years old. Despite the huge age difference, they were instantly drawn to each other. Daniel admired Elisabeth's perceptiveness and sincerity, whilst Elisabeth was fascinated by his imagination and by how he was able to mesmerise her with stories. Now they are reunited after a long period of estrangement, and Elisabeth clings to the hope that despite Daniel's age and obvious fragility, they might still be able to snatch a few moments of togetherness from the tight grip of passing time.

Although the book is undeniably a story about Daniel and Elisabeth, it is also much more than that. It is a story about friendship, time, transience, history, humanity, art, and nature. Elisabeth is every young woman, looking back at her short life and evaluating it, trying to find meaning. She is also a member of one British generation at a time of historic change, upheaval, and uncertainty. She is a human being in a world on the brink of an environmental disaster. And she is a female in what still seems to be a man's world. Daniel is not only a dying man, he is also a dying century, with its history, its struggles and conflicts, but also its breakthroughs and achievements. Daniel is a story, a long and complex narrative that offers numerous options for interpretation, a narrative that seems to be almost over, but still, somehow, goes on. In these two characters, Smith was able to masterfully blend a very human, everyday story with deep and complex political, philosophical, and metaphysical observations.

"And if I'm the storyteller I can tell it any way I like, Daniel said. So, it follows. If you are — So how do we ever know what's true? Elisabeth said.

Now you're talking, Daniel said."
(p. 121)

One of the themes that feature most prominently in the novel is that of dream and imagination versus reality. The book opens with a description of one of Daniel's visions. At first, he believes he might be dead, but he gradually realises that he is merely asleep. He already has experience deciphering situations like this, as his mental existence is now largely made up of such liminal states between hallucination and consciousness, between being here and being on the other side. Elisabeth also has dreams and visions. It is in them that she is able to investigate her emotions and look back at lost memories. But it is not just the two characters who frequently find themselves on the borderline between dream and reality. The world itself is presented as illusory and absurd. When Elisabeth tries to apply for a new passport, she enters a truly Kafkaian realm of bureaucracy and absurdity. The post office, with its sleepy atmosphere, desperate customers, and despondent employees is a surreal, nightmarish space that seems to fit more into *Brave New World*, the novel Elisabeth is reading while she waits in the queue, than into the mundane, everyday reality. The structure of the text clearly echoes this theme. At times, the whole novel seems like a dream sequence whose fragments are occasionally brought to the surface and then allowed to fade away. This is just one of the ways in which Smith integrates meaning into form. The disjointed narrative is like the disjointed memories the characters retain of their lives, but it is also just like the disjointed present in which they find themselves: a present where Britain has become a split nation and the future seems even less real than a dream.

"whoever makes up the story makes up the world"
(p. 119)

In a world where it is not possible to distinguish reality from imagination and dreaming from consciousness, life and history turn into a story people are in charge of. Thus, art and fiction become legitimate means of changing or even creating reality. Throughout *Autumn*, Smith emphasises this formative potential of art. Thanks to their ability to produce beauty and meaning, artists and storytellers can fight against absurdity, hopelessness, futility, or even evil. Daniel is presented as one such visionary creator. He adopts the postmodern view that "whoever makes up the story makes up the world" (p. 119). In *Autumn*, however, this standpoint does not lead to cynical relativism, but rather to an optimistic belief that we are, after all, able to shape our reality and create a new world, if the current one is not living up to our expectations. Daniel not only transforms reality into song lyrics, he also changes and moulds young Elisabeth with his stories about art and life. Later, Elisabeth discovers a similar creative power in the work of Pauline Boty, a British pop art painter, who used snippets of life's ugliness to create humorous colourful collages. Elisabeth describes Boty as a kind of vitality goddess who "arrives on earth equipped with the skill and the vision capable of blasting the tragic stuff that happens to us all into space, where it dissolves away to nothingness whenever you pay any attention to the life-force in her pictures" (p. 239).

"It's yet another day, weather, time, news, stuff happening all across the country/countries, etc."
(p. 253)

Although life and history are stories we can choose to write and rewrite, they also seem to be endlessly repeating themselves. Time is passing, but it is reborn with each new human being and each new generation. On the one hand, this means that the same mistakes are

constantly repeated and replayed, and the same problems need to be solved again and again. On the other hand, the cyclic nature of time enables each new generation to rediscover and build the world anew, find new excitement in the same experiences, be inspired by the same books, but learn new truths from them. Thus *Brave New World*, a novel that is old and boring for Daniel, can seem fresh and enthralling to Elisabeth.

Smith implies that the ruling principle of time and the force that creates variation and surprise in the fixed cycle of life is incidentality. Such as when, one day, while Elisabeth was aimlessly wandering the streets of London, she entered an art shop and found an old catalogue from one of Pauline Boty's exhibitions. Boty was a pioneer British feminist painter she had never been taught about in art school. So Elisabeth decided to take her up as the topic of her dissertation. She quickly realised that the pictures Daniel used to describe when she was a child were actually paintings by Boty. Boty was the woman Daniel was in love with a long time ago. As he later reveals to Elisabeth, she was actually the only woman he has ever loved. This is when Elisabeth realises that the love she feels for Daniel has never been mutual. Thus, a little random incident forever altered the course of Elisabeth's life, as well as the nature of her friendship with Daniel. Smith's fascination with incidentality and fluidity of time is also reflected in the formal structure of the novel, as the events and chapters are joined together based on associations, rather than chronology. The conclusion of the novel is left open, as well, as if to bring home the point that each ending is in fact just the beginning of yet another time cycle.

"It's as if the Angel Gabriel has appeared at the door of her mother's life, kneeled down, bowed his head and told her: in a shop full of junk, somewhere among all the thousands and thousands of abandoned, broken, outdated, tarnished, sold-on, long-gone and forgotten things, there is something of much greater worth than anyone realizes, and the person we have chosen to trust to unearth it from the dross of time and history is you."
(p. 129–130)

Autumn deals with the theme of time in many ways. Besides the interest in time's circular character and with the incidentality of events, Smith also explores the nature of memory and our complex relationship to the past and to history. This focus is very logical in the British context, not only because of the British obsession with tradition and heritage, but also because in 2016 much of the nation seemed to be guided by a strong sense of nostalgia, which made them look for solutions to their problems in the past, rather than in the future. Smith subtly criticises this infatuation with the times gone by, which is embodied in the recurring image of a junkshop. She points out that no matter how fond our memories, we should not cling to them too much, because memory is not reliable. As Daniel puts it, "memory and responsibility are strangers. They're foreign to each other. Memory always goes its own way quite regardless" (p. 160). Instead of searching dusty cupboards and antique stores for long lost treasures, what Smith suggests we should do is embrace the inevitable forgetting and move on from the past. In fact, that might be the only way to survive: "we have to forget things sometimes. [...] It means we get a bit of rest. [...] We have to forget. Or we'd never sleep ever again" (p. 210).

*"There's always, there'll always be, more story. That's what story is.
[...] It's the never-ending leaf-fall."*
(p. 193)

The inevitable loss of the past and the eternal forward motion of time are both connected to *Autumn's* central concern, which is transience. Whether it is Daniel's slow

progress towards death, or the change of seasons from autumn to the inescapable winter, Smith reminds us throughout the novel that things are anything but permanent. People are here and then they are gone, amazing artists create and are forgotten, and even huge historical changes, like world wars or Brexit referenda eventually fade into insignificance. The only thing that remains constant is nature, in its never-ending cycle of birth, growth, decay, and rebirth. That is why trees reappear in the novel frequently, always in contrast to humanity, its frivolousness, cruelty, and fragility. However, transience is not depicted as something depressing or demoralising. On the contrary, just like forgetting, the inevitable passing of time brings relief. It gives humankind an opportunity to erase and forget our mistakes and to move on into a future that might hold something a little bit brighter than the present. Thus, while the decay of autumn and the decay of Daniel's body seem to mirror the decay and dissipation within contemporary Britain, Smith reminds us that even on the darkest and shortest winter day, there is always the certainty of a spring to come. Rebirth is possible through art, through imagination, but above all else, through the unparalleled power of nature. The way out of despair is to remember that there is something larger than humanity to fall back on, and that nothing is ever completely lost. Time is infinite, and thus, there will always be more story.

Autumn is a complex novel. It explores themes that are difficult to think about, and undoubtedly also difficult to write about. It is a novel about art, time, memory, history, and death. But despite the philosophical weight of its subject matter and the density of metaphor, the writing never feels laboured or dull. Rather, the reader might have an impression that the book was written in one sitting, propelled by a spontaneous burst of inspiration. What is even more astounding is that it is actually possible to read the novel in one sitting, and still have a profound experience. Ali Smith manages a great feat. She paints heavy themes with a light hand; she injects humour into despair and creates beauty from ugliness. What is more, she edits herself ruthlessly. The formal structure of the novel is in alignment with the message at all times. There is no redundancy or superfluous ornamentation. The experimental elements are not pretentious, but serve a purpose. This is an uplifting book because it does not let the narrative slip into depression and gloom, but instead offers a plausible solution to some very tricky questions. Finally, it is a beautiful book because it aims to do good in the world and make it a more beautiful place. In this way, *Autumn* is an actual, physical realisation of one of its own central ideas: that art can transform the world for the better.

Jana a Bohuslav Hoffmannovi: Dialogické interpretace. Praha: Karolinum 2015. 392 s. ISBN 978-80-246-2942-1

Daniela Slančová

Filozofická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove
daniela.slancova@unipo.sk

Jedným z kľúčových pojmov tvorby poprednej českej lingvistky Jany Hoffmannovej je bezpochyby dialóg. Stretne sa s ním už pri prvom dotyku s jej bohatou tvorbou, a to v obsahoch aj názvoch početných knižných a časopiseckých štúdií, ktoré pripravila ako autorka alebo spoluautorka. Nie je to ináč ani v recenzovanej publikácii, ktorú zostavili spolu s manželom, významným českým literárnym vedcom Bohuslavom Hoffmannom. Manželská intelektuálna dvojica predstavuje výber zo svojich časopiseckých a zborníkových príspevkov, konferenčných a prednáškových vystúpení, ktoré pre potreby knižky autori prepracovali a upravili, ale aj nových textov, ktoré boli cielene pripravené pre danú publikáciu. Vznik príspevkov možno datovať do posledného štvrtstoročia, zhruba od konca 80. rokov minulého storočia. Celkovo publikácia obsahuje okrem úvodu 26 štúdií, z ktorých B. Hoffmann prispel osemnástimi, J. Hoffmannová troma a päť pochádza zo spoločnej dielne oboch autorov. Štúdie sú rozdelené do štyroch častí: *Dialogy epistolární*, *Dialogy dramatické*, *Dialogy intersémiotické*, *Mezi dialogem a monologem*. Knižka prináša zároveň zoznam pôvodných prác autorov, ktoré sa stali východiskom predmetných textov, zoznam prameňov, obsiahly súpis bibliografických odkazov a menný register.

Metodologicky nadväzuje uvažovanie oboch bádateľov na najnovšie trendy nielen v lingvistike, ale aj v ďalších humanitných a spoločenských vedách, kde má dialóg, dialogickosť a ich rozličné ponímania dominantnú pozíciu. V úvode sa pripomína chápanie dialogickosti, ako ju vidí napr. sociálna psychológia: dialogickosť je schopnosť ľudskej mysle (*ego*) vytvárať sociálne skutočnosti, vnímať ich, uvažovať a vyjadrovať sa o nich v zmysle *alter*, ale aj ďalší autori, podľa ktorých je vždy súčasťou dialógu pohyb medzi dvoma polaritami: na jednej strane symetria, vyrovnanosť, reciprocita, vzájomnosť, zdieľanie a porozumenie; na druhej strane asymetria, konkurencia, súťaživosť, napätie až konfliktosť. Okrem toho sa autori zmieňujú o prístupoch inšpirovaných prácami M. M. Bachtina, konverzačnou analýzou, kritickou analýzou diskurzu, teóriou rečových aktov, pragmaticko-logickými prístupmi či logickými teóriami dialogických hier. Dôstojné miesto inšpiračného zdroja zohráva pre dialogické interpretácie odkaz Pražskej školy, predovšetkým prác J. Mukařovského.

Prvá časť (*Dialogy epistolární*) obsahuje päť štúdií, ktoré sa venujú ľúbostnej korešpondencii klasikov českej kultúry (M. Aleš, J. Neruda, K. Čapek, K. Klostermann, V. Havel), osobnej korešpondencii J. Voskovca a J. Wericha po emigrácii J. Voskovca, ako aj špecifickej korešpondencii v podobe textov na pohľadnice a denníkových záznamov výtvarníka a literáta J. Koláři. Autori vychádzajú z predstavy korešpondencie ako dialógu prostredníctvom listov. Okrem problematiky dialogickosti, na ktorej sú založené detailné analýzy jej mnohorakých aspektov, napríklad textovej výstavby, písanosti a hovorenosti, spisovnosti a nespisovnosti, medzijazykových kontaktov, intertextuálnych vzťahov, si autori kladú viacero zaujímavých otázok, na ktoré hľadajú a len akoby mimochodom nachádzajú často teoreticky zovšeobecnené odpovede. Riešia napríklad otázku o podstate ľúbostnej korešpondencie – je nevyhnutnou súčasťou ľúbostného listu citová exaltovanosť – výrazná „emocionálna teplota“, alebo k žánru ľúbostnej korešpondencie patria napr. aj manželské listy a korešpondencia dlhoročných partnerov bez výrazných citových výlevov, expresivity

a exhibície? Osobitne sa analyzuje dynamika štýlu korešpondencie súčasných mladých ľudí v štúdiu s príznačným názvom *Korespondence současných mladých lidí: od klasických (nejen milostných) dopisů k elektronické komunikaci*, v ktorej sa poukazuje na zmenu noriem v tejto komunikačnej sfére s výrazným príklonom k tzv. prirodzenému jazyku.

V druhej časti (*Dialogy dramatické*) má čitateľ k dispozícii štyri štúdie, ktoré spája téma dramatického textu, pritom dialogickosť témy i prístupu k nej je chápaná značne široko – od vzťahu medzi režisérskou interpretáciou (P. Lébl) klasického textu L. Stroupežnického *Naši furianti* v Divadle Na zábradlí v r. 1994, cez cimrmanovskú poetiku dvoch hier *Blaník* a *České nebe*, vyprázdnenosť jazyka v hre V. Havla *Odcházení* až po analýzu hier českých dramatikov najmladšej generácie D. Drábka a P. Kolečka na báze teoretických postulátov kultúry a kultivovanosti reči. V závere posledne spomínanej štúdie (*Kultura/kultivovanost jazyka/reči ve vztahu k současné české kultuře: na příkladu textů dvou dramatiků*) sa J. Hoffmannová zamýšľa nad vzťahom jazyka hier spomínaných autorov a výraznou spoločenskou kritikou v nich obsiahnutou. Jednoznačne zaraďuje analyzované texty do kontextu súčasnej českej kultúry a pripisuje im v podstate kultivujúcu úlohu. Napriek tomu sa domnieva, že nespisovné vyjadrovanie, obecná čeština, expresivita, vulgarizmy,¹ ktoré tvoria súčasť poetiky analyzovaných hier a sú charakterizované ako „literárna nespisovnosť“, „štýlový chaos“, „jazyková apokalypsa“, znamenajú, že „se tu dostávame až do poloh, za ktoré se už dál jít nedá, a že žádoucí by byla určitá „jazyková katarze“, stylizační úsilí, které by literárním výtvorům neubralo na náležitosti a působivosti a přitom by umožnilo přece jen vyšší stupeň jazykové kultury a kultivovanosti“.

Najrozsiahlejšiu časť knihy predstavuje jej tretia časť (*Dialogy intersémiotické*), ktorú v podstate celú naplňajú texty B. Hoffmanna (s výnimkou jednej spoločnej štúdie oboch autorov venovanej českej literárnej klasike, moderne a postmoderne v komikse). Autor so značnou vnútornou zaujatosťou, ktorá plynulo prechádza aj na čitateľa, odhaľuje vzťah medzi *ego* a *alter* vo viackódovosti stvárnenia jednej témy alebo komplexu tém jednak v smere od literárneho textu k vizuálnemu (výtvarnému), napr. ilustrácie viacerých generačne aj výtvarným názorom často vzdialených autorov básnickej skladby Máj K. H. Máchu; Babičky B. Němcovej), zvukovému (hudobnému) kódu či k televíznej multimodalite (románový Český snář a televízny Valašský snář L. Vaculíka), ale aj späť – od výtvarného k literárnemu (texty F. Hrubína, J. Skácela, J. Seiferta, V. Nezvala ako reakcie na výtvarné „texty“ M. Aleša, J. Ladu, J. Čapka a K. Tichého), no najčastejšie v komplexnom pohľade vnútornej dialogickosti multikódového textu (cestopisné fejtóny a Dášenska K. Čapka; P. Nikl a jeho tvorba pre, ale nielen, deti; B. Hrabal a jeho koláže k vlastným literárnym textom, Jiří Suchý a jeho piesňové texty).

Posledná časť (*Mezi dialogem a monologem*) reaguje na teoreticky vymedzovanú dynamiku medzi dialogickosťou a monologickosťou v podobe dialogizovaných monológov a monologizovaných dialógov, fiktívnych a vnútorných dialógov, konkrétne v básnickej skladbe V. Dyka *Milá sedmi loupežníků*, v úľostnej lyrike M. Kunderu, beletrizovanej eseji V. Jiráta a v románe *Nesmrtelnost* rovnako M. Kunderu, ako aj v kázňach T. Halíka.

Dialóg a dialogickosť je základným uhlom pohľadu, ktorý si obaja autori zvolili pri svojich interpretačných, úvahových a esejistických štúdiách. Vedú v nich dialóg so samotnou témou, o čom svedčí napríklad výrazné zastúpenie ukážok z analyzovaných textov a ilustrácií, s ďalšími autormi, ktorí sa k téme vyjadrovali, s početnými citátmi, ale aj s dobou, historickou a kultúrnou klímou, v ktorej analyzované texty vznikali a v ktorej sú následne a opätovne

¹ Mimochodom, vo viacerých štúdiách zmieňované používanie vulgarizmov a ich ukážky sú v súlade s analýzou tabuizovanej lexiky v slovanských a niektorých ďalších jazykoch, ako ju predstavil začiatkom 90. rokov E. Ďurovič (Ďurovič, E.: *Typology of swearing in Slavonic and some adjacent languages*, 1992), podľa ktorej čeština patrí do „análna-exkrementálnej jazykovo-kultúrnej sféry“.

percipované. Vedú však aj dialóg sami so sebou, čoho dôkazom sú aj oscilujúce názvy jednotlivých kapitol s dichotomickou štruktúrou, posilnenou interpunkciou, parentézami, typografiou, a medzi sebou; v knižke funguje, mediálne povedané, „tá pravá chémia“. Nie nadarmo patrí k najobľúbenejším motívom oboch bádateľov stylistická kvalita hravosti, pretože vtip a nadhľad patria aj k ich individuálnemu štýlu, temperamentnejšiemu v prípade Jany Hoffmannovej, pokojnejšiemu, jemnejšiemu v prípade Bohuslava Hoffmanna. Sú to dialógy kultivované a kultivujúce, ktoré ani s odstupom času nestratili nič zo svojej príťažlivosti a hodnoty a s ktorými sa určite oplatí tráviť zmysluplne naplnený čas.

Rovnováha kríža na rázcestí

Лайкерт, Ёзаф: Крыжы на ростанях. Мінск: Мастацкая літаратура 2016. 208 с. ISBN 978-985-02-1721-9 (výber a preklad Viktoria Liashuk)

Ivana Slivková

Katedra stredoeurópskych štúdií IUSS, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove
ivana.slivkova@unipo.sk

Umelecký preklad zo slovenského do bieloruského jazyka je pomerne vzácny. Lepšie na tom nie je ani opačný transfer z bieloruštiny do slovenčiny. Aj preto výber z poézie Jozefa Leikerta, ktorý vyšiel v Bielorusku v roku 2016, vzbudzuje pozornosť. Zostavovateľkou a zároveň prekladateľkou publikácie pod názvom *Kríže na rázcestí* je Viktoria Liashuk. Básne sú vybraté z deviatich zbierok autora: *Potichu* (1995), *Odstrihnuté zvony* (1997), *Pokosená hlina* (1999), *Šepot krokov* (2000), *Pominuteľnosť* (2005), *Dotyky duše* (2006), *Zláskavenie I.* (2014), *Zláskavenie II.* (2014) a *Pavučina bytia* (2015). Kniha vyšla s finančnou podporou Komisie SLOLIA, Literárne informačné centrum Bratislava, a obsahuje paralelné texty v slovenskom aj v bieloruskom jazyku.

Jozefa Leikerta na Slovensku reflektujeme ako etablovaného básnika, ale tiež ako autora literatúry faktu (16 publikácií) a člena viacerých spisovateľských organizácií, o. i. Asociácie organizácií spisovateľov Slovenska či Klubu spisovateľov literatúry faktu na Slovensku. Jeho básnická tvorba sa už objavila vo viacerých prekladoch napr. do ruštiny, ukrajinčiny, maďarčiny, poľštiny, bulharčiny, macedónčiny, angličtiny či švédčiny. Autor získal viacero literárnych cien doma aj v zahraničí.

Básne v predloženom výbere sú usporiadané chronologicky. Úvodnú časť výberu tvoria básne zo zbierky *Potichu*, ktoré charakterizuje motív detskej pamäti a prirodzenosť bežných životných situácií v rodine. Nasledujú básne zo zbierky *Odstrihnuté zvony*, zamerané na porušovanie jednoty i symbolické obrazy delenia a rozdeľovania v každodenných dynamických emóciách, ako napr. nezhody, láska a pod. Zo zbierky *Pokosená hlina* V. Liashuk vybrala najmä básne, ktoré približujú slovenskú poéziu bieloruskej, teda básne s motívmi spätosti s krajinou, zemou, predkami. Okrem vzájomných podobností prekladateľka reflektuje aj to, čo slovenskú a bieloruskú krajinu odlišuje, t. j. rozdiely v povrchu (hory verzus rovina), ktoré by mohli byť pretavené do typických charakterových črt Slovákov a Bielorusov, jedného zo znakov kultúrnej identity a národných špecifik. Básne zo zbierky *Šepot krokov* sa vracajú k dôsledkom prežitého života, k motívu únavy a reflexie neúspešnosti, strát a prehratých bojov, ktoré každý občas prežíva.

Vo výbere nasledujú rozsiahle básnické monológy zamerané na vnútorné potreby básnika (hovoriť a byť vypočutý) zo zbierky *Pominuteľnosť*. Emocionálnosť básní z knihy *Dotyky duše*, ktorou autor vyjadruje svoju vďačnosť za prekonanie choroby a návrat do aktívneho života, je pretavená do koncentrovaných stručných výpovedí textov s ideami životnej rovnováhy a odpustenia. Výber básní z dvojknihy *Zláskavenie I.* a *Zláskavenie II.* poukazuje na typickú tvár básnika – ide o ľúbostnú poéziu, ktorá graduje v rôznych fázach vzťahu a definuje zámeno my ako konečný stav partnerského vzťahu. Básne, najmä z druhej časti zbierky, majú tiež spomienkový charakter a slúžia ako filozofické memoáre jednej lásky. Mottom poslednej zbierky, ktorú Liashuk zaradila do výberu (zb. *Pavučina bytia*), je duchovný odkaz, citovaný aj prekladateľkou v doslove k výberu z Leikertovej poézie: „Večnosť nosíme v dlani a vernosť v očiach“ (Liashuk, 2016, s. 188). Básnikova oddanosť

Bohu je vystupňovaná rovnakým začiatkom každej básne z tejto zbierky – Panemôj/Гасподз мой.

Preklad poézie patrí k najväčším prekladateľským výzvam. Riešenie otázky prenosu zmyslu básne je často sisyfovská práca. V doslove k výberu z Leikertovej poézie zostavovateľka a prekladateľka v jednej osobe o. i. píše: „Prekladať poéziu znamená vojsť do sveta autora, precítiť ho a stať sa jeho súčasťou. Ale aj pozerieť sa na svet očami básnika, žiť jeho emóciami, hovoriť jeho slovami. S takýmito pocitmi je ľahšie prekladať, byť kritikom (...)“ (Liashuk, 2016, s. 170).

Vojst' do sveta autora, vcítiť sa doňho a hovoriť jeho slovami v cudzom jazyku je však veľmi náročné, pretože prekladateľ a autor zväčša nie sú nositeľmi tej istej kultúry. Preto je veľmi zaujímavé čítať, ako si s touto situáciou poradila prekladateľka, často nútená hľadať ekvivalenty vo svojej vlastnej kreativite a intuícii, ako napr. v prípade prekladu Leikertovho autorského novotvaru *zláskavenie* – blr. *закаханне*. Slovenské básne v bieloruštine ne strácajú svoju hĺbku, prekladateľka vo väčšine prípadov použila vhodné ekvivalentné jednotky a vytvorila adekvátny preklad. Vydarený je napr. preklad básne *Kroky/Kроки* (s. 50–51), *Lúbme sa štyrmi rukami/Кахацьмем чатырма рукамі* (s. 144–145) či cyklus básní zo zbierky *Pavučina bytia*, pre ktoré je charakteristický rovnaký prvý verš – *Panemôj/Гасподз мой* (s. 158–167). Pozitívne tiež pôsobí zrkadlové zobrazenie textov v preloženej zbierke, ktoré umožňuje čítať text v origináli i v preklade, porovnať ich, prípadne nahliadnuť priamo do prekladateľkinej kuchyne – nájsť kritické miesta, pri ktorých je zásah do originálneho textu väčší (napr. substitúcia *veľké kuracie oči* (IS: v polievke) – *масля буйныя вочы* (s. 74–75)); a tiež poodhaliť, najmä lexikálnu, príbuznosť slovenčiny a bieloruštiny (vo veľmi podobne znejúcich slovách, ako napr. špehujú – *шпягуюць*, s. 74–75), ako i nájsť odlišnosti, ktoré sú v príbuzných jazykových kombináciách často zradné.

Preklad V. Liashuk má aj menej vydarené miesta, ako napr. používanie expresívnejších ekvivalentov v preklade slovík ako v prípade viacerých krátkych básní zo zbierky *Šepot krokov*, napr. *Smrť opretá o nebo* – *Смерць налегла на неба* (s. 58–59); *Noc steká* – *Ноч плыве* (s. 58–59); *Láska sa nedá stĺcť* – *Каханне нельга сцяць* (s. 62–63) a pod. Avšak ide prevažne o výnimky, dokazujúce prekladateľkinu prácu s textom a snahu nájsť vhodné riešenie. Ako celok považujeme výber z básní J. Leikerta v bieloruskom preklade za vydarený krok k zblíženiu, ešte stále navzájom pomerne neznámych, kultúr.

Poézia J. Leikerta je typická reflexívnou meditáciou, precíteným postojom lyrického hrdinu ku skutočnosti. Bieloruský preklad výberu z jeho tvorby vystihuje typológiu básnikovej obľúbenej tematiky – nosenia vlastného kríža, hľadania a nájdenia rovnováhy, nevyhnutnosti výberu, ktorý človek prežíva každodenne, nielen vtedy, keď sa musí rozhodnúť, ktorým smerom sa vydá na rázcestí.

Odišiel profesor Ľubomyr Beley

Mária Čižmárová

Inštitút ukrajinistiky a stredoeurópskych štúdií, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove

maria.cizmarova@unipo.sk



V sobotu 12. mája 2018 nás vo veku 57 rokov navždy opustil známy slavista a pedagóg Ľubomyr Beley, profesor, doktor vied z Užhorodskej národnej univerzity.

Narodil sa 18. marca 1962 vo Vojnylove v Ivanofrankovskej oblasti na Ukrajine. Absolvoval Filologickú fakultu Užhorodskej štátnej univerzity, kde od roku 1986 pôsobil ako asistent, od roku 1990 ako docent Katedry slovanskej jazykovedy a od roku 2000 ako profesor Katedry ukrajinského jazyka. Skúmal ukrajinskú a slovanskú onomastiku, dejiny ukrajinského jazyka, jazyk a kultúru ukrajinskej diaspóry a venoval sa aj lexikografii. Je autorom viacerých vedeckých monografií, štúdií a lexikografických prác. Bol zakladateľom a riaditeľom Vedeckovýskumného inštitútu ukrajinistiky Michala Molnára v Užhorode.

Profesor Ľubomyr Beley dlhé roky spolupracoval s Prešovskou univerzitou. V rokoch 2011 – 2014 prednášal na Filozofickej fakulte jazykovedné a kultúrovedné disciplíny, garantoval slavistické študijné programy a bol členom skúšobných komisií. Aktívne pracoval v Lingvokulturologickom a prekladateľsko-tlmočnickom centre excelentnosti, bol členom jeho vedeckej rady a členom redakčnej rady internetového časopisu *Jazyk a kultúra*.

V osobe pána profesora strácame vzácneho človeka, vynikajúceho slavistu a ukrajinistu, vysokoškolského pedagóga, pracovitého a dobrého človeka.

Česť jeho pamiatke!

Prednáška Franza Pöchhacker a v Banskej Bystrici

Marián Fedorko

Inštitút germanistiky, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove
marian.fedorko@unipo.sk

Dňa 18. 5. 2018 sa v priestoroch Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici konala prednáška profesora Franza Pöchhacker a z Inštitútu translatológie Viedenskej univerzity (Institut für Translationswissenschaft, Universität Wien). Franz Pöchhacker je v súčasnosti asi najvýznamnejší predstaviteľ a jeden zo zakladateľov teórie tlmočenia ako (relatívne) samostatnej, interdisciplinárnej akademickej vedy. Je autorom množstva štúdií a zásadných monografií k teórii tlmočenia, spomeňme aspoň *Introducing Interpreting Studies* (2016) – asi celosvetovo najpoužívanejšiu „učebnicu“ teórie tlmočenia pre študentov prekladateľstva a tlmočníctva – či monumentálnu a reprezentatívnu *Routledge Encyclopedia of Interpreting Studies* (2015), kde bol F. Pöchhacker nielen editorom a autorom viacerých hesiel, ale najmä ústrednou postavou celého projektu.

Franz Pöchhacker nás vo svojej prednáške *The Evolving Curriculum: Interpreter Education in Vienna* simultánne tlmočenej študentmi prekladateľstva a tlmočníctva Katedry anglistiky a amerikanistiky Filozofickej fakulty Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici previedol celým dejinným vývojom štúdia tlmočníctva vo Viedni od jeho počiatkov v 18. storočí (Cisársko-kráľovská akadémia pre orientálne jazyky založená Máriou Teréziou na diplomatické účely) až po súčasný model výučby na samostatnom inštitúte prekladateľstva a tlmočníctva. Na pozadí vývoja tohto typu štúdia vo Viedni F. Pöchhacker prezentoval „príbeh“ emancipácie a osamostatnenia štúdia prekladateľstva a najmä neustálu snahu o nájdenie čo najadekvátnejšieho modelu štúdia, ktorý by zohľadňoval tak potreby praxe prekladu a tlmočenia, ako aj nechával priestor na samostatný, akademický výskum translácie. Napriek niektorým odlišnostiam medzi štúdiom tlmočníctva na Slovensku a v Rakúsku (tou najpodstatnejšou je fakt, že prekladateľské a tlmočnicke štúdium v Rakúsku nie je a nikdy nebolo orientované filologicky) poukázal aj na spoločné problémy a viaceré styčné body medzi prekladateľským štúdiom v oboch krajinách. Napr. na problémy spojené s odstránením prijímacích skúšok či na všeobecnejší problém koexistencie humboldtovského ideálu všeobecnej vzdelanosti a z neho vyrastajúcej tradície európskych univerzít a špecifik prekladateľského a najmä tlmočnickeho štúdia, ktoré musí byť orientované predovšetkým prakticky. V tomto kontexte upozornil F. Pöchhacker aj na odlišnosti medzi Rakúskom a Nemeckom, kde je možné študovať prekladateľstvo a tlmočníctvo aj mimo univerzitného prostredia, a to na (väčšinou technicky orientovaných) vysokých odborných školách (Fachhochschulen).

Prednáška a najmä následná diskusia profesora Pöchhacker a bola naozaj veľmi podnetná a inšpiratívna a nám ostáva len dúfať, že niekedy v budúcnosti navštívi aj Filozofickú fakultu Prešovskej univerzity.

Literatúra:

PÖCHHACKER, F., ed. (2015): *Routledge Encyclopedia of Interpreting Studies*. London: Routledge.
PÖCHHACKER, F. (2003, 2nd new edition: 2016): *Introducing Interpreting Studies*. London: Routledge.