

XLinguae.eu

A Trimestrial European Scientific Language Review

J
a
n.

2
0
0
9

ISSN 1337-8384

1/2009

*Language
is an
anonymous,
collective
and
unconscious
art;
the result
of the
creativity
of
thousands
of
generations.*

(Edward Sapir)



Vzdelávanie Don Bosca ; P.O. BOX 33, 949 11 Nitra, Slovakia
Tel.: 00421907522655, Fax: 00421377731437 ; Mail: xlinguae@xlinguae.eu ;
www.xlinguae.eu
XLinguae.eu , Issue 1, January 2009 ISSN 1337-8384
XLinguae.eu © Vzdelávanie Don Bosca

Vzdelávanie Don Bosca ; P.O. BOX 33, 949 11 Nitra, Slovakia
Tel.: 00421907522655 ; Fax: 00421377731437 ; Mail: xlinguae@xlinguae.eu ; Web: www.xlinguae.eu
XLinguae.eu scientific review registered on Ministry of Culture no 2747/2008
XLinguae.eu © Vzdelávanie Don Bosca, January 2009 ISSN 1337-8384

Editor-in-chief:

Doc. PaedDr. Silvia POKRIVČÁKOVÁ, PhD. (assoc.prof.), Department of Foreign Languages, Constantine the Philosopher University, Nitra, Slovakia

Managing editor:

Jana BÍROVÁ, Department of Romance Languages, Constantine the Philosopher University, Nitra, Slovakia

Scientific board:

Assoc. prof. doctor Tibor BERTA, Department of Hispanic Studies, University of Szeged, Hungary ; (**Assoc. prof. doc. PhDr. Eva DEKANOVÁ, PhD.,**

Department of Russian Studies, Constantine the Philosopher University, Nitra, Slovakia ; **Doctor Armand HENRION,** Haute école de Blaise Pascal, Faculty of Pedagogy, Bastogne, Belgium ;

Prof. PaedDr. Zdenka GADUŠOVÁ, CSc., Department of English and American Studies, Constantine the Philosopher University, Nitra, Slovakia ; **Prof. Olga GALATANU,** University of Nantes, France ; **Beáta HOCKICKOVÁ, PhD.,**

Department of German Studies, Constantine the Philosopher University, Nitra, Slovakia ; **Prof. PhDr. Pavol KOPRDA, CSc.,** Department of Romance

Constantine the Philosopher University, Nitra, Slovakia ; **assoc.prof. doctor Linas SELMISTRAITIS,** Department of English Philology, Faculty of Foreign Languages, Vilnius Pedagogical University, Vilnius, Lithuania ; **PhDr. Jitka SMÍČEKOVÁ, CSc.,** Department of Romance Languages, Ostrava, Czech republic ; **Prof. PhDr. Ján TARABA, CSc.,** Department of Romances Applied Languages, University of St. Cyril and Method, Trnava, Slovakia, **doc. PhDr. Viera MARKOVÁ, PhD.**

The **XLinguae.eu** (ISSN 1337-8384) is the European scientific journal, published with the financial aid of Vzdelávanie Don Bosca, P.O.BOX 33, 949 11 Nitra four times during the year: January, April, June, and October. This scientific review is free of charge and you can download it from the page of the same name.

It follows these fields of research: European languages, field of linguistic, literature, methodology, translation and any other field concerning languages.

Guide for Authors

How to offer a manuscript?

Manuscripts offered for publication may be sent to the editor upon request: Silvia Pokrivčáková, editor-in-chief (silvia@aspa.sk) or managing editor (xlinguae@xlinguae.eu).

Directions to follow when submitting the article or the scientific study

All articles or studies (written in one of the European Union languages or Russian) must be accompanied by an abstract of about 100 words, in English. They are to be prefaced by the title of the article, the author's name, address, institution, and, e-mail address.

All contributions must be typed (12 Times New Roman), including a rich list of works cited, (and endnotes). If the manuscript includes images or photos, please note, you have to be the author or have permission to publish them. Please send your contributions by mail according to the language of the article. Articles written in English, are to be sent to english@xlinguae.eu, in Spanish to spanish@xlinguae.eu, French french@xlinguae.eu,

Italian italian@xlinguae.eu,

German german@xlinguae.eu,

Slovak and Czech slovakandczech@xlinguae.eu,

Russian russian@xlinguae.eu or to xlinguae@xlinguae.eu.

Book reviews have to be written in English even the book itself is written in other language. The following data must always be furnished: author's names, title, place of publication, publisher, date of publication, ISBN number, number of pages in the case of a book.

We publish only material that has not appeared elsewhere. We do not either publish book reviews of translated works. **Authors are forbidden to submit articles that have been published in other journals or books. If, the XLinguae.eu's editors learn that the article has been accepted elsewhere, we will not entertain a submission from that person again.** If the article is not accepted, the editor will announce what to remake.

Useful details may be obtained from consulting the XLinguae.eu's web site: www.xlinguae.eu. All members and authors can consult and print the numbers from the web site which is free of charge.

Dear readers,

here comes the new issue of our XLinguae EU Journal and we hope that you will find some challenging ideas for reading, teaching and your scientific work in it. The main part of this issue is devoted to literature and culture, therefore we would like to quote Barbara W. Tuchman's (the American popular historian), who sums up manifold functions of books:

"Books are the carriers of civilization. Without books, history is silent, literature dumb, science crippled, thought and speculation at a standstill. They are engines of change, windows on the world, lighthouses erected in the sea of time."

Yes, books have always been important for us. Literature accompanies people hand in hand with their culture as these two create an inseparable unit mutually enriching each other. Literature and culture form the core of our articles that focus on works of European writers Italo Calvino and Milan Kundera as well as at the one on literature from Czech Tesin region with regard to its cultural and historical aspects. Some readers may enjoy reading about Russian jokes, their creation, functioning as a genre and others about influence religion can have over human language.

Finally, we wish you nice and challenging moments with this issue.

The editors



Tomáš Krčméry: The Reader

CONTENTS

Literature

Calvinov cestujúci z pohľadu štrukturalistickej analýzy a teórie fikčných svetov

(Calvino's Traveler from as an Object of Structuralistic Analysis and Theory of Fictional Worlds)

JANA WALDNEROVÁ ... 5

Po stopách mýtu Milana Kunderu

(Tracing the Myth of Milan Kundera)

LUCIA RÁKAYOVÁ... 13

Ruský vtip? Vtip ako literárny žáner

(Russian Joke? Joke as Literary Genre)

PAVOL ADAMKA ... 24

Problémy literárneho kánonu polskej literatúry českého Těšínska

(Literary Canon of Polish Literature from Těšín Region)

LIBOR MARTINEK ... 33

Linguistics

Náboženský diskurz a lexika (rusko-slovenský aspekt)

(Religions discourse and Christian vocabulary in the Russian and Slovak language)

ANNA PETRÍKOVÁ ... 37

Book reviews

Viera Žemberová: Regionalistika a globalizujúca sa kultúry ... 43

ABSTRACT

The text deals with Italo Calvino's experimental novel *If on a Winter's Night a Traveler...* and its unusual fictional world. Composition of the novel is so unusual that it seems as if the author tried to destroy traditional narrative patterns and principles. Its text is divided into twelve chapters with ten fragments – pastiches - of various novel beginnings embedded into them. The first strange feature appears immediately with the first sentence of the text, when the writer starts his communication with the implied Reader, who is the main character of the novel. He and Ludmilla, his companion in reading, suffer from impossibility to finish reading of aforementioned Calvino's novel, which is the main conflict of the book. All the characters of main text lack personal qualities and their role is reduced to pure functions to show various ways of reading, writing, as well as the frustration, that comes from the conflict. Several forms of mise-en-abyme in micro and macro structure of the book give the text seemingly circular form. All these signs reduce usual pleasure of reading drawing reader's attention from the story to its structure. According to its signs, the world of this fiction is that of impossible type, the forking paths category.

Na rozdiel od postštrukturalistických umelecko-kritických teórií, založených na posudzovaní externých podmienok vzniku diela, štrukturalistická literárna kritika sa svojimi vlastnými prostriedkami snaží odhaľovať skrytú štruktúru a vysvetľovať vzájomné vzťahy systémov znakov, ktoré sa v latentnej forme nachádzajú v každom texte.

Francúzsky literárny teoretik G. Genette, v jadre považovaný za štrukturalistu, síce nepovažuje uplatňovanie štrukturalistického prístupu k dielu za výlučné, ale oprávnenosť a relevantnosť takejto analýzy vidí v prípade literárnych diel, ktorých pochopeniu nám bráni kultúrno-geograficko-temporálna vzdialenosť a ich zmysel uniká kritickému a tvorivému prístupu. Okrem už spomínaných literatúr vzdialených kultúr radí Genette do rovnakej kategórie aj detskú literatúru, populárnu literatúru, vrátane žánrov ako melodráma, seriálová fikcia, spolu s rôznymi postmodernými literárnymi experimentmi. Do poslednej kategórie sa svojim druhom textu radí aj román *Keď cestujúci jednej zimnej noci...* z pera známeho talianskeho autora Itala Calvina.

Inakosť románu prichádza už s jeho názvom, ktorý svojou netypickosťou nielen narúša zaužívané paradigmy, ale predznačuje experimentálny charakter celého textu. Veď *Keď cestujúci jednej zimnej noci...* je z formálneho hľadiska iba nedopovedaná veta indikujúca isté aktivity alebo udalosti a ich svedka či aktéra. Tento rozsahom síce útlý román, aj keď rozdelený do dvanástich kapitol, má natoľko komplikovanú štruktúru, že recipient môže pociťovať určitý problém pri sledovaní všetkých motívov.

Ďalšou nevšednou črtou diela je skoro úplná absencia zápletky v jeho makroštruktúre. Hlavné postavy románu sa premiestňujú z miesta na miesto v neustálom hľadaní pokračovania románu. Veď hlavná zápleтка textu je nemožnosť dočítať román, vlastne niekoľko románov, a preto sú jeho protagonisti hnaní podvedomým imperatívom, ktorý ich posúva z miesta na miesto v nádeji na úspech. Okrem čítania venuje autor pozornosť aj tvorbe a spisovateľskému postupu pri tvorbe románov, dostatku a nedostatku inšpirácie, spisovateľským krízam ovplyvňujúcim aj jeho postavy autorov prítomných v texte.

Príbeh o čítaní

Vzhľadom na rozsah priestoru a pozornosti, ktorý autor v románe venuje čitateľskej recepcii, môžeme pokladať túto tému za jednu z ústredných. Veď na svojho čitateľa sa obracia už v incipite: „Začínaš čítať nový román Keď cestujúci jednej zimnej noci... Itala Calvina.“ Jemu, neznámemu človeku, je určená táto veta, toto dôverné tykanie. Autor sa mu prihovára a vzápätí aj dáva niekoľko rád, ako si vytvoriť čo najlepšie podmienky na nerušenú recepciu tohto konkrétneho diela:

„Uvoľni sa. Sústreď sa. Zbav sa všetkých ostatných myšlienok. Nech sa okolitý svet rozplynie v diaľke“ (Calvino, 2005, s. 7).

Inštrukcie, podobné príkazom hypnotizéra, pokračujú ďalej niekoľkými odsekmi a prechádzajú od návodov na spríjemnenie čítania až k zamýšľaniu sa nad okolnosťami, ktoré by mohli čitateľa odtrhnúť od románu alebo mu nejakým spôsobom narušiť radosť spojenú s touto aktivitou. Naozaj zvláštny začiatok, keď namiesto skutočného deja, samozrejme, o cestujúcom v zimnej noci, vzhľadom na názov diela, sa na prvých siedmich stránkach autor stále prihovára svojmu imaginárnemu čitateľovi, ktorým sa stáva každý človek čítajúci túto knihu. Od inštrukcií prechádza k úvahám o tom, ako sa čitateľ dozvedel o románe, akým spôsobom si ho zaobstaral, a hneď aj predvída priebeh celého procesu začínajúceho sa nájdením knihy v kníhkupectve cez cestu autobusom so zabalenou knihou až po nedočkavý príchod domov a začiatok čítania.

Text prvej kapitoly je akoby jednosmernou komunikáciou od autora/rozprávača k fiktívnemu čitateľovi. Tento dojem vytvára použitie druhej osoby jednotného čísla – tak rozprávač dôverne oslovuje čitateľa – a umocňuje ho použitie prezenta. Autor ním dosahuje zdanie aktuálnosti deja a silnej väzby s každým čitateľom románu v aktuálnom svete. Osoba z aktuálneho sveta čítajúca riadky románu sa v momente začiatku čítania stáva modelovým čitateľom, partnerom implicitného autora. Prítomnosť čitateľa ako pevného komponentu daného textu je nespochybniteľná a rovnako nespochybniteľná je aj jeho dôležitosť, veď každý spisovateľ píše pre čitateľov alebo pre určitého čitateľa, ktorý porozumie jeho výpovedi. Podobným úvahám sa venuje aj U. Eco v teoretickej práci *The Role of the Reader*:

„Čitateľ ako hlavná aktívna osoba interpretácie je súčasťou obrazu procesu vytvárania textu.“ (Prel.: autorka)¹.

Vzhľadom na túto Ecovu charakteristiku je čitateľ implicitnou zložkou každého textu. Ak akceptujeme tvrdenie, že autor vytvára text pre svojho čitateľa, potom podľa jednotlivých vlastností textu môžeme definovať aj druh recipienta, ktorému je dielo určené. Pri zostavovaní textu autor využíva sériu osobných kódov zadávajúcich istý obsah použitým textotvorným výrazom. V záujme zabezpečenia jeho komunikatívnosti sa tvorca musí uistiť, že súbor kódov, ktoré sú mu vlastné, sa zhoduje so súborom kódov používaných jeho možným recipientom. To znamená, že autor musí predvídať svojho modelového čitateľa, ktorý bude schopný interpretovať text v zhode s tvorcovým zámerom. Ukazovateľom vo vzťahu k jeho určeniu je použitie špecifických lingvistických kódov, literárneho štýlu, istej špecializácie, dokonca i grafických prostriedkov.

Modelový čitateľ románu

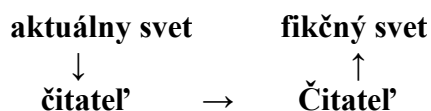
Aký je teda modelový čitateľ románu Itala Calvina? Okrem toho, že je to určite človek, ktorý má rád romány a Calvinove romány obzvlášť, pretože sa rozhodne urýchlene získať jeho najnovšie dielo, je to aj znalec tvorby tohto autora, lebo okamžite zisťuje, že najnovší román Keď cestujúci jednej zimnej noci... je odlišný od ostatných Calvinových diel, a to až do takej miery, že nie je schopný určiť, či je to naozaj román zmieneného spisovateľa, alebo chybné zviazané dielo Poliaka Tazia Bazakbala. Toto platí o Čitateľovi, ktorý je v Calvinovom románe explicitný, pretože je hlavnou postavou spomínanej fikcie. Ak však rozmýšľame o implicitnom čitateľovi, ktorý žije v aktuálnom svete, potom modelový čitateľ tohto románu musí byť človekom, pre ktorého čítanie predstavuje určitú intelektuálnu hru. Musí mať isté znalosti z oblasti literárnych teórií postmoderného románu (vzhľadom na komplikovanosť románu).

Toto Calvinovo dielo je nepochybne veľmi zložitý literárny experiment, upútavajúci viac zložitou a rafinovanosťou svojej štruktúry než dejom. To bol, zdá sa, aj autorov zámer. Calvino hľadá čitateľa schopného

¹ „The reader as an active principal of interpretation is a part of the picture of the generative process of the text“ (Eco, 1984, s. 4).

oceniť vtip, s akým napísal to, čo sa zdá nenapísateľné, a skombinoval neskombinovateľné. I. Fink¹ klasifikuje tento Calvinov román ako bachtinovský karnevalový naratív vysmievať sa existujúci poriadok.

Pre román a jeho štruktúru je funkcia čitateľa natoľko dôležitá, že ho autor dosadil ako hlavnú postavu nadradeného textu. Do tohto textu je vložených desať podradených textov, fragmentov desiatich odlišných románov. Čitateľ z hlavného textu nemá vlastné meno, zrejme preto autor používa veľké písmeno na začiatku tohto výrazu (Lettore). Na základe textu môžeme usúdiť, že je to slobodný muž, heterosexuál (zamiluje sa do Ludmily a vezme si ju), ktorý vášnivo rád číta a jeho život prakticky prebieha v knihách. Inak k tejto postave nemôžeme priradiť žiadne znaky. Postava Čitateľa a postava jeho partnerky reprezentujú v diele funkcie a sú vytvorené takmer bez charakterových elementov. S Čitateľom sa teoreticky môže identifikovať každý muž čítajúci Calvinov román v aktuálnom svete a počas obdobia stráveného recepciou diela môže splynúť s postavou. Dopomáha tomu absencia vonkajších a vnútorných znakov tohto protagonistu. Identifikáciu zobrazuje nasledujúca schéma:



O rovnakej identifikácii píše aj samotný autor:

„Táto kniha doteraz dbala na to, aby nechala Čitateľovi, ktorý číta, možnosť identifikovať sa s Čitateľom, o ktorom číta: preto ani nedostal meno, čo by ho automaticky postavilo na úroveň Tretej Osobe, postave (zatiaľ čo tebe ako Tretej Osobe bolo nutné dať meno Ludmilla)...“ (Calvino, 2005, s. 135).

Čitateľka, ďalšia dôležitá postava románu, je partnerkou Čitateľa. Na základe textu ju môžeme definovať ako mladú a príťažlivú ženu:

„Oči široké a bystré, pleť peknej farby s dostatočným množstvom pigmentu, vlasy vlnité a bohaté. Toto je teda Čitateľka...“ (tamže, s. 31).

Na rozdiel od postavy Čitateľa má meno, volá sa Ludmilla. Rovnako ako Čitateľ aj Ludmilla prežíva svoj život čítaním románov. Jej čítanie je však inej kvality. Ludmilla si je schopná dobre zapamätať jednotlivé texty aj s detailmi. Táto postava má vo fikcii niekoľko funkcií. Tvorí pár s Čitateľom, spolu so sestrou Lotariou reprezentujú dva odlišné prístupy k čítaniu, okrem toho je múzou spisovateľa Silasa Flanneryho a platonickou láskou Ermesa Maranu, prekladateľa a plagiátora. Motivuje ho k sérii skutkov, ktoré vedú k zmiešaniu jednotlivých románov a nemožnosti ich dočítania.

Ďalšími postavami nadradeného textu sú profesor kimmerijskej literatúry Uzzi-Tuzii, profesor Galligani, kolega a rival Uzzi-Tuziiho, pracovník vydavateľstva doktor Cavedagna, Ludmillin priateľ Inerio. Všetky postavy nadradeného textu plnia isté funkcie, čo spôsobuje markantnú absenciu ich vonkajších aj vnútorných znakov. O Lotarii a jej funkcii sme sa už zmienili. Profesor Uzzi-Tuzii a jeho rival Galligani predstavujú hašterenie sa a rivalitu literárnych vedcov, sporiacich sa o absurdity a slovíčka. Nereálnosť celého problému signalizuje aj slovná hračka v mene prvého (Uzzi-Tuzii) a názvy jazykov, ktorých literatúru študujú – kimmerijský a kimberský. Doktor Cavedagna pôsobí ako médium medzi hlavnými protagonistami a Ermesom Maranom – prináša jeho listy, z ktorých sa Čitateľ dozvie o Maranových dobrodružstvách a o spisovateľovi Silasovi Flannerym. Inerio reprezentuje protiklad Čitateľa a Čitateľky. On knihy vôbec nečíta, ale svojím spôsobom ich ničí. Používa ich na vytváranie vlastných umeleckých diel, čo je veľmi postmoderný druh kreativity – pretváranie, pridelovanie nového významu starým veciam, ich použitie v novom prostredí (dekonštrukcia).

Všetky uvedené postavy sa podieľajú na zdanlivo jednoduchom príbehu o nemožnosti dočítať román. Na začiatku textu si Čitateľ kúpi nový román Itala Calvina s názvom Keď cestujúci jednej zimnej noci... Román je však neúplný, stránky sú chybné zviazané a zmiešané s románom iného autora. Čitateľ sa snaží vymeniť knihu v kníhkupectve, ale domov prinesie opäť odlišnú knihu od poľského autora. Situácia sa z rôznych dôvodov

¹ „... we are dealing here with a playful text, a narrative carnival designed to mock the existing order, ringing with what Mikhail Bakhtin describes as the „laughter of carnival“ that asserts and denies (...) buries and revives“ (Fink, 1991, s. 93; cit. podľa Bakhtin, 1986, s. 12).

opakuje desaťkrát. Pri hľadaní pokračovania prvého románu sa v kníhkupectve stretne s Čitateľkou Ludmillou. Zamiluje sa do nej a neskôr spolu hľadajú záver rozčítaného románu a spolu čítajú ďalšie začiatky.

Čitateľovo úsilie o dočítanie je rozložené do dvanástich kapitol. V nich sú vložené fragmenty románov, vlastne pastiše vytvorené v štýle rôznych žánrov: špionážny, historický, dobrodružný, detektívny, thriller atď. Texty považujeme za pastiše vzhľadom na Genettovu definíciu. Genette označuje za pastiš dielo, text či časť celku imitujúce štýl určitého autora (alebo túto podmienku plnia iba štýl a texty začiatkov románov). Čitateľ a Čitateľka, ktorých jediným vzrušením v živote je čítanie dobrého románu, zažívajú vzrastajúcu frustráciu prehľbujúcu sa s každým ďalším chybným románom, ktorý nie je možné dočítať. Rovnakú frustráciu môže zažívať aj čitateľ v aktuálnom svete, pretože na rozdiel od povrchnosti, slabej zápletky a nedostatku napätia v hlavnom texte fragmenty vložených textov majú hĺbku, napätie. Aj postavy týchto diel sa vyznačujú jemnou kresbou charakterov, ktorú možno rozoznať aj napriek obmedzenému priestoru. Každý z fragmentov románov sa končí v najnapínavejšom momente. Tajomstvo zostalo neodhalené pre Čitateľa z fikčného sveta, ako aj pre čitateľa v aktuálnom svete.

Frustrácia prameniaca z prerušeného čítania a z nemožnosti dočítať jednotlivé texty aj napriek nesmiernemu úsiliu nie je jediným aspektom čítania prítomným v románe. Autor svoj záujem demonštruje opisom Čitateľa a Čitateľky pri tejto aktivite, ich pocitov, rôznymi výroky svojich postáv a v jedenástej kapitole dokonca konverzáciou o čítaní, ktorá sa rozprúdi v knižnici medzi siedmimi anonymnými návštevníkmi a Čitateľom. M. Salvatori poukazuje na skutočnosť, že názvy začiatkov románov, ak sú usporiadané v poradí, v akom sa nachádzajú v knihe (sú tak napokon zoradené autorom na strane 245), vytvoria istý mikrotext, ktorý nás vedie k jednoznačnej otázke:

„Ked' cestujúci jednej zimnej noci za osadou Malbork z vysokého strmého brehu, bez strachu z vetra a závratu skúma v hĺbke, kde hustne tieň, sieť prepletajúcich sa čiar, sieť pretínajúcich sa čiar na koberci lístia, kam dopadá mesačný svit okolo prázdneho hrobu. - Aký príbeh sa to práve končí? - pýta sa nedočkavo a čaká na príbeh“ (tamže, s. 245).

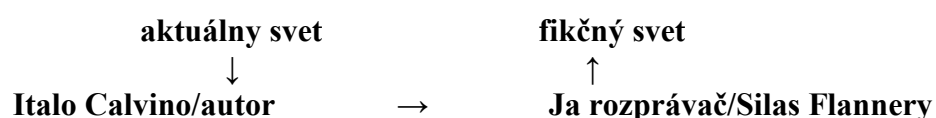
Takto zostavený text sa jasne spytuje, aký príbeh sa končí, pretože román obsahuje samé nedokončené príbehy. Odpoveď prináša posledná veta fikcie. Ak incipit oznamoval, že Č/čitateľ začal čítať román Itala Calvina, posledná veta mu oznámi, že Č/čitateľ tento román práve dočítal. Bol to teda román o peripetiách spojených s dočítaním románu.

Príbeh o písaní

Okrem čítania ako takého upiera Calvino nielen svoju, ale aj čitateľovu pozornosť na spôsob a techniku tvorby tohto konkrétneho textu. V jednotlivých kapitolách sa hlas jeho implikovaného autora neustále prihovára Č/čitateľovi a vysvetľuje mu niektoré autorské počiny:

„Aká si, Čitateľka? Už dosť dlho sa táto kniha, napísaná v druhej osobe, neobracia len na tvojho mužského partnera..., ale aj priamo na teba, ktorá si do Druhej kapitoly vstúpila ako Tretia Osoba nevyhnutne potrebná na to, aby bol román románom, aby sa medzi Druhou mužskou a Treťou ženskou Osobou čosi prihodilo, nadobudlo tvar, upevnilo sa alebo pokazilo, podľa mentálnych modelov, prostredníctvom ktorých prisudzujeme ľudským vzťahom významy...“ (tamže, s. 133).

Autorova neustála prítomnosť v románe je zreteľná a dôležitá. Ukážka vysvetľujúca prítomnosť Čitateľky a jej funkciu v texte potvrdzuje toto tvrdenie: Ak je z hľadiska hierarchie Čitateľ postavou číslo dva a Čitateľka postavou číslo tri, potom postava číslo jeden je postava rozprávača – autora komunikujúceho s Č/čitateľom. Kto je tento spisovateľ? V aktuálnom svete je to nesporne Italo Calvino, zdá sa však, že vo fikčnom svete na seba berie inú identitu, stáva sa írskym spisovateľom Silasom Flannerym. To znamená, že sa stotožňuje s touto postavou, používa ju ako svoju fiktívnu identitu. Ide o identifikáciu zhodného typu ako v prípade identifikácie čitateľa s Čitateľom:



V ôsmej kapitole sa autor vyjadruje k tvorbe románov prostredníctvom tohto spisovateľa, píšuceho pre tajomnú čitateľku Ludmillu, svoju múzu. Zodpovedá tomu aj štýl fragmentov románov, vopred naznačený

v rozhovore Čitateľa a Čitateľky. Začiatok románu, ktorý vždy nasleduje po ich rozhovore, je akoby vytvorený podľa Ludmilliných vyjadrených očakávaní. Po čítaní prvého románu sa vysloví:

„- Mám radšej romány, - dodá ona, - ktoré ma okamžite vovedú do sveta, kde je všetko presné, konkrétne, jasne špecifikované. Keď viem, že veci pôjdu určeným spôsobom a nie inak, spôsobuje mi to mimoriadne potešenie, a to aj vtedy, ak ide o veci, ktoré sú mi v reálnom živote ľahostajné -“ (tamže, s. 3).

Takto Ludmilla opísala svoj literárny vkus po čítaní prvého románu. Jeho dej sa odohráva v hmle na stanici, potom v staničnej krčme. Situácie sú len naznačené, nie je vôbec jasné, ako sa budú vyvíjať. Čitateľka nie je celkom spokojná ani s druhým románom:

„- Áno, je to tak, veľmi sa mi páči... Ale chcela by som, aby tam neboli všetky veci, o ktorých čítam, také hmatateľné, že sa ich takmer môžem dotknúť, ale aby bolo cítiť prítomnosť čohosi iného, čo len tuším, akoby len náznak neviem čoho...“ (tamže, s. 43).

Je to jej názor na historický román *Za osadou Malbork*. Štýl románu je veľmi realistický a pokračovanie je ľahko predvídateľné. Po definícii svojich preferencií sa Čitateľ a Čitateľka púšťajú do kimmerijského románu *Z vysokého strmého vrchu*. Zdá sa, že zodpovedá Ludmilliným požiadavkám. Je písaný vo forme denníka, a tak čitateľ môže v zápiskoch vycítiť prítomnosť niečoho nezvratného, čo síce protagonista príbehu netuší, ale čitatelia už áno. Po tomto texte chce Ludmilla niečo odlišné:

„- Teraz by som si rada prečítala román, z ktorého cítiť budúce dejiny, čosi ako nejasné hrmenie, ako celé dejiny spolu s osudom všetkých ľudí, román, čo by dal zmysel prežívanému prevratu, ktorý ešte nemá meno, nenadobudol tvar...“ (tamže, s. 71).

Nasleduje dielo *Bez strachu z vetra a závratu* (jeho dej sa odohráva pravdepodobne v revolučnom Rusku). Rovnaký postup sa opakuje aj v prípade ostatných fragmentov. Napokon na strane 163 Silas Flannery píše v denníku, že možno práve žena (Ludmilla) vie, čo by mal napísať, on ju pozoruje a snaží sa vyhovieť jej túžbam. Ja rozprávač komentujúci problémy písania románov a vzťah autor – čitateľ sa opäť vracia do textu v ôsmej kapitole, ktorá začína denníkom Silasa Flanneryho. Spisovateľove úvahy o písaní, inšpirácii, schopnosti a neschopnosti tvoriť sú zavŕšené príbehom o dvoch autoroch – produktívnom (P) a utrápenom (U). Kapitola obsahuje dve alternatívy tohto príbehu, tretia je zredukovaná na:

„To isté, len... atď.“ (tamže, s. 167).

Skratka „atď.“ znamená presne neurčené množstvo variácií príbehu o žene – čitateľke – a dvoch spisovateľoch – P a U. Jednotlivé verzie sa od seba môžu odlišovať jedným alebo viacerými detailmi, ktoré si čitateľ je schopný predstaviť. Akékoľvek by bolo pokračovanie príbehu, postava utrápeného spisovateľa je vlastne Silas Flannery, ktorý má problémy s písaním a najmä dopisovaním románu.

Za produktívneho spisovateľa môžeme dosadiť prekladateľa a falšovateľa Maranu, zodpovedného za zmätok so všetkými chybnými románmi. Sú výsledkom paranoidných konšpirovácií, do ktorých sa zaplietol v snahe o získanie Ludmillinej priazne. Čitateľkou, o ktorej priazeň sa obaja spisovatelia uchádzajú, je Ludmilla, rovnako ako vo fikčnom svete nadradeného textu. Príbeh o spisovateľovi je akýmsi vzorom, mikrovzorom, ktorý sa podieľa na vytváraní makrovzoru.

Ak vezmeme do úvahy spisovateľa v aktuálnom svete, teda Calvina alebo jeho implikované Ja, rozprávača, neustále oslovujúceho Č/čitateľov románu, potom tieto dve osoby – reálna a fiktívna – tvoria určitý vzor opakujúci sa v mikrosvete románu. V tomto vzore je prítomný spisovateľ, ktorý píše o spisovateľovi píšucom o spisovateľovi – takýto prvok sa nazýva *mise-en-abyme*.

Mise-en-abyme – zrkadlo v zrkadle

Výraz *mise-en-abyme* prenikol do literárnej teórie z francúzskej heraldiky. V heraldike sa používal na označenie malého štítového objektu namaľovaného v niektorej časti štítu erbu, teda išlo o malý štít vo veľkom štíte. Všeobecne povedané, je to malý objekt, ktorý je kópiou a zároveň aj komponentom veľkého objektu. Ekvivalentné formy sú dlho známe z vizuálneho umenia a literatúry. Dictionary of Critical Theory (Slovník teórie kritiky) uvádza ako príklad z oblasti vizuálneho umenia Velázquezovu maľbu *Las Meninas*, zobrazujúcu umelca pri maľovaní scény z rodinnej oslavy na kráľovskom dvore. Táto scéna je namaľovaná nielen na veľkom plátne, ale aj na malom plátne maliara, ktorý je jedným z komponentov scény obrazu. Príkladom z literárnej

oblasti je Shakespearova dráma Hamlet. Do jej deja je zakomponovaná divadelná hra, ktorú prídu hrať potulní herci do kráľovského paláca. Prvok mise-en-abyme sa v Calvinovom románe vyskytuje viackrát. Ak si uvedomíme, že čitateľ, ktorý číta Calvinov román Keď cestujúci jednej zimnej noci..., číta román o Čitateľovi, ktorý číta román Keď cestujúci jednej zimnej noci..., potom nachádzame veľmi výrazný príklad tohto prvku, vsadeného do románu.

Ďalšie uplatnenie mise-en-abyme nájdeme v šiestej kapitole, ktorá akoby dokazovala príbehovosť postmoderny. Čitateľ a Čitateľka pri riešení záhady nedokončených textov narazia na listy prekladateľa Ermesa Maranu, údajne zodpovedného za zmätok vo vydavateľstve, a teda aj vo fikčnom svete dvoch protagonistov.

Z informácií je ťažké identifikovať podstatu postavy Maranu, lebo všetky dostupné informácie sú veľmi kontroverzné. Prekladateľ sa javí skôr ako postava z metadiegetickej úrovne – aj v tomto fikčnom svete, ktorý sám osebe je čírou konštrukciou vypovedajúcou o jednotlivých zámeroch svojho tvorca. Ani Maranove listy, vlastne fragmenty niekoľkých listov (podobne ako fragmenty povkladaných začiatkov románov), neprehrádzajú viac o jeho osobe. Marana v nich opisuje svoje dobrodružstvá z rôznych kútov sveta, kam sa dostal pri svojej práci. V arabskom svete napríklad slúži sultánke závislej od čítania románov. Na základe sobášnej zmluvy ju manžel musí stále zásobovať množstvom kníh, lebo sultánka je na tom podobne ako Ludmilla – aj jej život prebieha v knihách. Sultán sa bojí prevratu a podozrieva prekladateľov románov z rozširovania šifrovaných správ prostredníctvom kníh určených manželke, a tak dodávky kníh zastaví. Aby však uspokojil manželku a splnil predmanželskú zmluvu, uvedie do hry Maranu a jeho prefikovaný plán inšpirovaný rozprávkou o Šeherezáde. Marana bude prekladať určitý román, v najnapínavejšej chvíli preklad preruší a začne s ďalším románom a potom s ďalším atď. Paradigma sultánkinho čítania sa rovná hľadaniu konca románu, ktoré podstupujú vo fikčnom svete Čitateľ a Čitateľka.

Príbeh o čítajúcej sultánke je aj jedným z vysvetlení situácie, do ktorej sa dostali Čitateľ a Čitateľka. Takéto neúplné knihy sa mohli nejakým spôsobom dostať nielen k sultánke, ale aj do vydavateľstva, ak sa čitateľ z aktuálneho sveta rozhodne aplikovať toto vysvetlenie na zdroj konfliktu v románe (nemožnosť dočítať jednotlivé romány). Hneď za príbehom o sultánke je však ďalšia možnosť. V nasledujúcom liste píše Marana o spisovateľovi Silasovi Flannerym (súčasťou románu je aj fragment jeho denníka). Spisovateľ sa dostal do tvorivej krízy a nie je schopný dokončiť žiaden zo svojich začatých románov. Vydavateľstvom poskytne vždy iba začiatok. Flannery sa pokúša písať romány pre Čitateľku, ktorá je jeho múzou, a podľa jej momentálnych túžob. V jeho denníku je naznačená aj možnosť, že ktosi jeho nedopísané knihy kradne, aby ich falšoval. O kapitolu ďalej však nájdeme ďalšiu možnosť – zodpovednosť za situáciu je pripísaná Ermesovi Maranovi:

„Ermes Marana odjakživa sníval o literatúre zloženej z apokryfov, o pripisovaní textov nepravým autorom, o imitáciách, napodobeninách a pastišoch, lebo jeho vkus a talent ho ťahali týmto smerom, no najväčšmi o tom sníval, keď sa jeho vzťah s Ludmillou ocitol v kríze. Ak by sa jeho myšlienka ujala, ak by systematická neistota o identite toho, čo je napísané, zabránila čitateľovi dôverovať – dôverovať nielen tomu, o čom rozpráva, ale aj tichému hlasu, ktorý rozpráva – možno by sa pri prvom pohľade na literatúre nič nezmenilo...“ (tamže, s. 152).

Zodpovednosť za existenciu pomiešaných a nedokončených románov je pripísaná prekladateľovi Maranovi a jeho láske k Čitateľke. Marana žiarli na chvíle, keď Čitateľka číta – cíti sa opustený. Ak však Ludmilla číta neúplné a pomiešané romány, ktoré sú dôsledkom jeho činnosti, potom sa cíti byť s ňou. Ani toto vysvetlenie nie je posledné. Ďalšie podáva Silas Flannery vo svojom denníku, keď píše o nápade napísať román zložený len z úvodov:

„Hlavným hrdinom by mohol byť Čitateľ, nútený ustavične prerušovať čítanie. Čitateľ si napríklad kúpi nový román A od autora Z. No pôjde o chybný výtlačok a Čitateľ sa dostane zasa len na začiatok... Vráti sa do kníhkupectva, aby knihu vymenil... A čo keby som to všetko napísal v druhej osobe: ty“ (tamže, s. 189 – 190).

V niekoľkých odsekoch vysvetľuje Silas Flannery svoj nápad týkajúci sa nového románu, ktorý je totožný so štruktúrou a spôsobom rozprávania (ty) aktuálneho románu Keď cestujúci jednej zimnej noci... Je to ďalšie použitie už spomínaného mise-en-abyme, ale zároveň aj ďalšia alternatíva vysvetlenia konfliktu románu. Vôbec však nie je jasné, či toto je pravý dôvod, pretože všetky možnosti, ako sa zdá, majú rovnakú mieru dôveryhodnosti.

Labyrint možností

Štruktúra Calvinovho fikčného sveta pripomína ne/možný svet, ktorý B. McHale a R. Ashline nazývajú „forking paths“, teda labyrint možností. Takýto fikčný svet je odvodený od románu – labyrintu, opísaného v Borgesovej poviedke Záhrada, ktorej chodníky sa rozvetvujú. Jeho princíp spočíva v súčasnej realizácii viacerých alternatív jednej situácie. Borgesova poviedka obsahuje nasledujúci opis:

„V každom vymyslenom príbehu môže mať človek na výber viacero možností, ale rozhodne sa pre jednu a ostatné vylúči. V príbehu napísanom takmer nepreniknuteľným Čchuej Penom sa rozhodne súčasne pre všetky. Takto vytvára rozličné budúcnosti, rozličné sledy, a aj tie sa množia, rozvetvujú. Preto je román taký rozporuplný“ (Borges, 2000, s. 63).

Už v spomenutej poviedke je totálne uplatnenie popísaného princípu tvorby fikčného sveta považované za chaotické a nemožné. Namiesto poriadku a prehľadnosti je jeho výsledkom zmätok sťažujúci, ba úplne mariaci porozumenie príbehu. Takáto štruktúra sveta môže byť funkčná, ak autor realizuje iba obmedzený počet bifurkácií.

Uplatnenie štruktúry rozvetvených chodníkov ilustruje B. McHale krátkou analýzou poviedky R. Coovera Quenby and Ola, Swede and Carl (Quenby a Ola, Swede a Carl). Jej dej sa odohráva na izolovanom mieste a vystupujú v nej štyri postavy. Podnikateľ Carl Quenby je na prázdninovej rybačke v spoločnosti Sweda, jeho manželky a dcéry. Poviedka predkladá čitateľovi možnosti, že Quenby má pomer s niektorou zo ženských protagonistiek. Ak by sa to naozaj stalo, potom by to Swede mohol, ale nemusel zistiť. V prípade, že by to Swede zistil, buď by naplánoval, alebo nenaplánoval Quenbyho vraždu. Cooverova poviedka obsahuje všetky tieto možnosti, ale neprezrádza, ako sa veci skutočne majú.

Ďalším príkladom rozvetvených chodníkov – uvádza ho aj Ashline – je Fowlesova Francúzova milienka, román s tromi závermi. Na princípe rozvetvených chodníkov je založená aj komédia Intimate Exchanges (Intímne výmeny) súčasného britského dramatika Alana Ayckbourn. Hra sa skladá z ôsmich odlišných príbehov – alternatív, dôsledkov zapálenia alebo nezapálenia cigarety. Podľa tejto hry v roku 1993 natočil francúzsky režisér Alain Reonais film Smoking/No Smoking. Film je rozdelený do dvoch častí: Smoking a No Smoking. Počet príbehov je v ňom zredukovaný na šesť.

V Calvinovom románe je však všetko ináč, a ak podľa Borgesovej poviedky je základom labyrintu možností vetvenie vytvárajúce niekoľko alternatív budúcnosti – bifurkácia v čase, román Itala Calvina ponúka niekoľko, v skutočnosti až jedenásť začiatkov románov. Prvým je nesporne úvodná kapitola, v ktorej rozprávač oslovuje čitateľa čítajúceho román Itala Calvina. Tento čitateľ, za ktorého sa môže pokladať každá fyzická osoba držiaca v rukách uvedený román, sa postupne stáva autonómnou románovou postavou, mužom hľadajúcim pokračovanie rozčítaného diela. Preto mikrotexť pozostávajúci z incipitu a záverečnej vety románu – „Začínaš čítať nový román *Ked' cestujúci jednej zimnej noci...*“ (Calvino, 2005, s. 7); „- *Už len chvíľku. Práve končím *Ked' cestujúci jednej zimnej noci...*“ (tamže, s. 245) – má určujúci význam pre makrotexť fikcie. Tvorí rámec alebo označuje hranice textu o následkoch kúpy románu, zúfalom hľadaní jeho záveru, frustrácii z násilného prerušovania čítania a nemožnosti jeho pokračovania.*

Makrotexť je rozdelený do dvanástich kapitol a každá z nich tvorí určitý rámec. Prvá až desiatu kapitola obsahujú časť nedokončenej narácie zakomponovanej do textu, zreteľne oddelenej vlastným názvom i štýlom odlišným od zvyšného textu kapitoly. Tieto samostatné texty, fragmenty desiatich veľmi rozdielnych románov, sa podieľajú na kruhovej štruktúre textu. Román sa začína vetou o čítaní Calvinovho románu a končí sa vetou o dočítaní tohto románu, to znamená, že sa vracia do rovnakého bodu, ale medzi začiatok a koniec je vložených deväť odlišných začiatkov. Je to istý odkaz na Borgesovu poviedku Záhrada s chodníkmi, ktoré sa rozvetvujú a časť o Šeherezáde, jej rozprávačskom talente a cyklickej tvorbe textu:

„Nevedel som si predstaviť inú možnosť, len že by to bol zväzok cyklický, kruhovitý. Zväzok, v ktorom by posledná strana bola totožná s prvou, a pritom by ešte jestvovala možnosť nekonečného opakovania. Zišla mi na um tá noc v prostriedku Tisíc a jednej noci, keď kráľovná Šeherezáda...“ (Borges, 2000, s. 65).

V texte poviedky hovorí rozprávač o možnosti kruhového textu, zaručujúceho jeho nekonečnosť. Hoci princíp rozvetvených chodníkov je iný, Calvinov román akoby splňal túto podmienku viacnásobne – okrem už spomenutej štruktúry sa jeho postavy pri hľadaní navzájom stretávajú, rozchádzajú, zaoberajú ďalšími románmi, aby sa zasa vrátili k tomu prvému. Ďalším vodidlom signalizujúcim vzťah poviedky a románu je zmienka o Šeherezáde. Hovorí o nej Borgesov rozprávač a zmienka je aj v Calvinovom románe. Najdôležitejším

dôkazom tvrdenia, že románový svet je vybudovaný na princípe labyrintu možností, je prítomnosť niekoľkých rovnocenných bifurkácií vysvetľujúcich základný konflikt príbehu, ktorým je nemožnosť dočítať príbeh.

Ako som už vysvetlila v úvode, Calvinov román je experimentom s veľmi komplikovanou štruktúrou. Je zložený z hlavného textu tvoriaceho rámec pre vložené fragmenty, pastíše rôznych literárnych štýlov a žánrov. V hlavnom texte je veľmi slabá zápleтка, ktorá úplne vylučuje existenciu napätia. Postavy sú iba načrtnuté, chýba im hĺbka, psychológia, slúžia iba ako funkcie. Rovnaké znaky platia aj pre časopriestor nadradeného textu.

O pastišoch vsadených do hlavného textu platí opak. Napriek tomu, že majú dĺžku iba niekoľko strán, každý z nich sa vyznačuje atmosférou a postavy majú určitú hĺbku. Nie je preto prekvapením, že tieto texty poskytujú čitateľský zážitok, kým o hlavnom texte toto tvrdenie neplatí. Zámerná nedostatočnosť (na jednej strane) a prílišná komplikovanosť štruktúry s množstvom vedľajších motívov si vyžadujú priveľa pozornosti. Tieto skutočnosti nútia čitateľa riešiť text ako matematickú úlohu, čím je zážitkovosť, ktorú by sme od čítania očakávali, zredukovaná na minimum.

Literatúra:

- ASHLINE, W. L.: The Problem of Impossible Fictions. In: Style, the International Journal of Aesthetics, Poetics, Stylistics and File C: Documents %20and%20Settings/ROOT/htm (1995).
- BACHTIN, M.: Rabelais and His World. Cambridge: MIT Press, 1986.
- BARTHES, R.: Rozkoš z textu. Praha: Triáda, 2008.
- BORGES, J. L.: Záhrada s chodníkmi, ktoré sa rozvetvujú. In: Rozhovory mŕtvych. Bratislava: Slovart, 2000.
- BÍROVÁ, J.: Kultúra ako autentický a motivačný prvok vo výučbe CJ. In *Slovenské školstvo v kontexte EÚ integrácie*. Nitra: UKF, 2003.
- CALVINO, I.: Keď cestujúci jednej zimnej noci... Bratislava: Petit Press, 2005.
- DOLEŽEL, L.: Heterocosmica. Fikce a možné světy. Praha: Karolinum, 2003.
- ECO, U.: The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington: Indiana University Press 1984.
- ECO, U.: O některých funkcích literatury. In: O literatuře. Praha: Argo, 2004.
- FINK, I.: The Power behind the Pronoun: Narrative Games in Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler*. In: JSTOR: Twentieth Century Literature, 1991, Vol. 37, No. 1, p. 93 – 104.
- MACEY, D.: Dictionary of Critical Theory. England: Penguin Books, 2001.
- McHALE, B.: Postmodernist Fiction. London – New York: Routledge, 2001.
- SALVATORI, M.: Italo Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler*: Writer's Authority, Reader's Autonomy. In: JSTOR: Contemporary Literature, 1986, Vol. 27, No. 2, p. 182 – 212.
- WALDNEROVÁ, J.: De/konstrukcia fikčných svetov. Nitra: UKF, 2008.

PaedDr. Jana Waldnerová, PhD.
Jazykové centrum
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa
Hodžova 1, 949 74 Nitra
Slovakia
e-mail: jwaldnerova@ukf.sk



Front page: A Fragment of Gaudí's *Sagrada Família* in Barcelona (Photo by P.Adamka)

ABSTRACT

Myth and mythoi compose an inseparable part of each culture, its authenticity and identity. Paradigms of seemingly diversified cultures meet at several points in their mythoi: these points are the quintessential myths of each nation and culture: myth of creation, myth of being and myth of time. The two provide a solid base not only for common philosophical platform but also for narratives, and for so called “grand narratives”. The “grand narratives” – epochal literary histories – are an inseparable part of cultural consciousness and portrayal of each and every nation. Former Czechoslovakia - a socialist country – was the country of many paradoxes and absurdities. One of the most faithful chroniclers of that era was Milan Kundera, the damned and celebrated one.

„Mýtus je definovaný svým spôsobom bytí: jako takový je lze chápat jenom tehdy, když odhaluje, že se něco plně projevílo, a tento projev je tvořivý i příkladný, protože odůvodňuje strukturu i skutečnost lidského chování“.
(Eliade, 1998, s.8)

Mýtus a literatúra – pojmy, evokujúce chaotickú spleť imaginárnej a nelogickej narácie, bájných bytostí, mýtických rituálov a barbarskej poetiky kmeňového charakteru. Hoci sa spojenie týchto dvoch subjektov môže javiť ako nekongruentné, navzájom sa spájajú v explikačnom diskurze reality. Každý z týchto pojmov vlastným spôsobom interpretuje ľudský príbeh; mýtus používa princíp literárnej narácie často epochálnych rozmerov zatiaľ čo literatúra svojím príbehom zakladá a umožňuje mýtus.

Mýtus a mytológia tvoria neoddeliteľnú súčasť ľudskej artikulácie vlastnej existencie a následne aj fikcie ako jej obrazu. S. Pokrivčáková na margo mytologických prvkov v literatúre uvádza: „*Ako dokazujú mnohé výskumy regionalistiky, folkloristiky a iných antropologických vied, zvláštnosť, rázovitosť a relatívna geografická izolovanosť určitého priestoru je v priamom vzťahu so špecifickou kultúrou, spôsobom života a hodnotovými preferenciami jeho obyvateľov. Kultúra určitého regiónu je zvyčajne výsledkom niekoľkostoročného ustáľovania kolektívneho vedomia napájaného regionálnymi mýtmi, legendami, príbehmi, anekdotami, zvykmi, obradmi a rituálmi.*“ (Pokrivčáková, 2002. s. 31)

Opačným príkladom, teda literárnym diskurzom, ktorý svojou naráciou zakladá a vytvára komplexný mýtus a kozmogóniu fiktívneho sveta je séria príbehov o Zemeploche britského autora Terryho Prachetta¹. Mýtus sa javí ako základný princíp literatúry, ktorý poskytuje bázu pre konštrukciu istého fiktívneho sveta. Tento svet obývajú typové postavy, konajúce v metafikčných okolnostiach uväznené v metafikčných dejoch. Na túto skutočnosť poukazujú literárni vedci a kritici od začiatku 20. storočia. Tak nachádzame príklad v zbierke žurnalistických esejí *Mytológie*, v ktorej sa francúzsky semiotik R. Barthes zaoberá nielen archetypálnym mýtom, ale snaží sa preukázať, že každodenná realita pozostáva z mýtov nie klasických, teda nie z mýtov primitívnych kmeňov či starovekých Grékov, ale z mýtov, utvárajúcich práve *všednú každodennosť*. V stereotype ľudskej existencie sa udomácnili napríklad mýty mediálne a masové: zápasenie, pracie prášky, tvár Gréty Garbo, hamburger a hranolky či striptíz. Pre Barthesa sa mýtus stáva naturalizovanou súčasťou každodenného všedného života človeka. Ideológiu chápe ako zneužitie toho, čo sa ukazuje, toho, čo presahuje jazyk; čo sa chápe bez potreby prehovoru. Manipulácia. Mýtus nadobúda niekoľko funkcií; jednu

¹ Pre viac informácií pozri: Waldnerová, J.: Poetika Pratchettovej Plochozeme. In: De/konštrukcia fikčných svetov. 2008.

z najdôležitejších sa pre Barthesa stáva *naturalizácia* ako opak postmodernej *defamilirizácie*.¹ Najlepším príkladom „zmanipulovanej“ literatúry sa javí literatúra, ktorá vznikala v podmienkach reálneho socializmu bývalého „východného bloku“. V geopolitickom priestore bývalého Československa bola literatúra, a teda aj narratívny diskurz, manifestáciou práve vyššie popísanej tvorby ideologického artefaktu. Mýtus ideologickej manipulácie, mýtus autora, mýtus bytia a mýtus osobnosti sa spája aj s jedným z najkontroverznejších autorov socialistického Československa, oslavovaného i zatracovaného Milana Kunderu.

Kundera je románopisec, poet, autor divadelných hier i kritických úvah o tvorbe umeleckých artefaktov prevažne literárneho charakteru. Pochádza z rodiny muzikológa a dirigenta, ktorý ho viedol láske k hudbe. Hudba ako taká, melos nesúci étos, ho ovplyvnila do takej miery, že svoje najpopulárnejšie dielo, román *Nesnesiteľná ľahkosť bytí* komponoval v duchu Beethovenovej Deviatej symfónie.

Aj napriek tomu, že sa narodil v Čechách a väčšinu svojich literárnych diel napísal v češtine, podľa autorových vlastných slov, po nútenej emigrácii v roku 1975 do Francúzska, kde pôsobil ako profesor literatúry na univerzite v Rennes, sa stal svetovým autorom, ktorého diela vychádzajú v Európe i Amerike a pútajú pozornosť post-komunistických i výhradne kapitalistických čitateľov, kritikov i literárnych vedcov.

Nazeranie na Kunderove dielo sa však líši: pre americkú i väčšiu časť západoeurópskej kriticko-vednej platformy sa jeho práce približujú intenciam *magického realizmu* za použitia techniky *psychologického realizmu*. Pre východoeurópsku kriticko-vednú školu je Kundera moderným postmodernistom, štrukturalistom či brilantným semiotikom, ako konštatuje český kritik, člen Pražského lingvistického krúžku, K. Chvatík².

Podľa nášho názoru, pri skúmaní Kunderovho diela je nutné rozlišovať medzi jednotlivými obdobiami jeho tvorby, aj keď pripúšťame, že Kunderove diela disponujú istými štruktúrnymi prvkami, ktoré jeho tvorbu spájajú s literatúrou magického realizmu. Podľa najznámejšieho autora a literárneho kritika latinsko – amerického smeru magického realizmu J.L.Borgesa, sú pre magicko-realistickú literatúru charakteristické štyri tvorivé postupy, ktoré je možné identifikovať bez ohľadu na krajinu pôvodu daného diela:

1. *text, ktorý odkazuje sám na seba,*
2. *prelínanie sa skutočnosti,*
3. *cestovanie v čase*
4. *a spochybenie jedinečnosti postavy ako subjektu.*

Autotextualita v Kunderových dielach je veľmi špecifická: po hlbšom skúmaní jednotlivých diel je možné identifikovať istú previazanosť jeho tvorby do cyklického celku – akoby išlo o jeden príbeh vyrozprávaný polyfonicky a z rôznych historicko – literárnych perspektív. Kundera pracuje s literárnou látkou ako zručný remeselník – námetom sa pre neho stáva to, čo dobre pozná – realita ČSSR v 60-70tych rokoch dvadsiateho storočia, prelínajúca sa s fikciou. Avšak čerty magického realizmu majú v Kunderovej fikcii štruktúru charakterizujúcu aj *dystopické koncepcie*, napr.: *diktátorský režim, absurdné zákony, potlačanie individua v prospech ideológie, obetovanie všetkého pre propagovanú ideu, ilúzia mravnosti, dokonalosti, prosperity, správnosti, potieranie pravdy, budovanie politického kultu*. Kunderove romány je možné zaradiť do kontextu magického realizmu nielen vďaka uvedeným dystopickým črtám; jeho **naračná realita je flexibilná** – virtuálne sa mení v závislosti od ontologickej naračnej paralaxy, plynulá defragmentácia chronotopu - „magické“ (takmer nepostihnuteľné) presuny v čase a priestore vytvárajú mystické zázemie ohlasovaného mýtu – mýtu totality, ale aj mýtu bytia, jeho tiaže i ľahkosti. Postavy sú typologicky realistické zodpovedajúce pertraktovanej tematike; v rámci literárneho fabulizmu (ako nevyhnutnosti literárneho artefaktu) narážame aj u Kunderu na „magicko-realistické“ konštrukty: idealizované typy najmä mužských protagonistov, nadobúdajúce v narácii charakteristiku archetypu, či skôr pseudoarchetypu, ktoré, podľa klasického biblického archetypu Ježiša skončia tragicky (napr. v diele **Nesnesiteľná ľahkosť bytí** je možné za takýto pseudoarchetyp označiť postavu Franza, Sabininho švajčiarskeho priateľa; v diele **Knihy smíchu a zapomění**, tentoraz paradoxne ženskú postavu Taminy). Príznačným sa pre tieto kunderovské postavy stáva ich implicitne prítomné vedomie vlastného neodvratného tragického konca – pretože, ako vraví postmoderné príslovie, ani jeden dobrý skutok neostane nepotrebaný. Úlohou autora je len nájsť pre ne vhodnú príležitosť, dosatočne demonštratívnu, tragicky absurdnú a najmä verejnú. Ako v magickom realizme, aj u Kunderu sa v konečnom dôsledku ukáže takáto smrť ako síce nevyhnutná, ale zbytočná.

¹ Pozri: Barthes, R.: *Mytologie*, 2004

² Pozri: Chvatík, K., 2008, : *Svět románů Milana Kundery*.

Ďalšími magicko-realistickým prvkami sú **mýtus a rituál**. V Kunderových dielach je najsilnejším mýtom idea či ideológia; postavy konajú i umierajú v mene istého presvedčenia alebo práve proti všeobecne uznávanému presvedčeniu. Často ritualizujú svoje rozhodnutia, pripisujú existenčnú platnosť náhode a náhodnosti; vytvárajú si nové „povery“, alebo akýsi druh talizmanov, založené na zdánlivo racionálnom uvažovaní, vychádzajúcom z empirickej reality, ba miestami aj z exaktnej vedy (napr. v diele **Směšné lásky** sú protagonisti prísni racionalisti, zaoberajúci sa exaktnými vedami – lekár, učiteľ matematiky, atď. Vo všeobecnosti sa môžu javiť ako cynické postavy ukájajúce svoje frustrované ego sexuálnou vášňou, pri hlbšom skúmaní textu sa sex javí len ako rituál, ktorým sa pokúšajú dospieť k vlastnej slobode, sebayjadreniu, k autonómnosti, ktoré im reálny svet ovládaný totalitným režimom neumožňuje.), ktorá im pomáha budovať mýtus.

Mýtus nadobúda u Kunderu viaceré rozmerov: ide o mýtus v klasickom zmysle slova – teda antický mýtus, na ktorom intertextuálne stavia sujet; ďalším je filozofický mýtus, na ktorom je vybudovaná osnova príbehov a nakoniec mýty sociálne, z ktorých explicitne čerpá typológia a deskriptíva narácie. Keďže Kundera je postmoderným autorom, jeho mýty zasahujú témy vonkajšie i vnútorné, kompozične sú intratextuálne i kontextové, operujúce na metaforickej i metonymickej úrovni textu.

Antické mýty a mytológia vo všeobecnosti sa pre Kunderu stávajú archetypálnym základom kompozície. Intertextuálnymi odkazmi vstupujú do deja kunderovského príbehu, vynárajú sa vo forme knihy, antropometrického pohľadu na Boha i svet, mýtu o vzniku vesmíru, lásky a nenávisťi ako tvorivých princípov, mena antického hrdinu, pamätného činu či mŕtvej metafory.

Protofilozofické a filozofické školy, smery a konkrétni myslitelia ako **Parmenides**, od ktorého Kundera prevzal koncept bytia, ktorý ako primárny motív rezonuje v románe *Nesnesiteľná ľahkosť bytí*. Parmenides (540-470 pnl.) ako prvý popísal štatút *bytia* ako takého. Dokázal prekonať historickú určenosť človeka v časovom horizonte jednoduchým tvrdením: *bytie je*. Výrok referuje k neobmedzenosti a neurčenosti bytia ako takého, bytia pred určením – teda predtým ako nadobudne aristotelovskú formu bytia. V tejto neurčenosti je implicitne zahrnutá polymorfnosť a pluralita spájajúca jednakosť a mnohorakosť, odlišnosť a súhlas. Zároveň Parmenidov výrok odhaľuje komplexnosť, homogénnosť bytia a jeho nedefinovateľnosť. Kontradikuje heraklitovskú interpretáciu neopakovateľnosti určeného bytia, ktoré stavia do opozície s bytím neurčeným, Bytím ako takým, o ktorom je možné vypovedať len slovesnou formou bez konkrétnej objektivizácie. Ďalšou Kunderovou inšpiráciou je práve spomínaný **Herakleitos z Efezu** zastrešujúci jedinečnosť okamžiku a poukazujúci na plynutie času. Metaforicky odkazuje na dejinnosť človeka – jeho fiktívnu, zmytologizovanú „subjektivitu“. Paroduje dejinnú „slobodu“ človeka. **Platón** a jeho ríša ideí, reprezentuje **Aristoteles** kategorizujúci bytie konečné, **Kant** s konceptom a kritikou rozumu, **Nietzsche** či **Zaratustra** (Zoroaster) zastrešujú kontemplatívnu, existenciálnu povahu Kunderových diel, ale aj kompozičný čas príbehu – cyklický či lineárny alebo vertikálny koncept času je prezentovaný na základe istého filozoficko – mystického nazerania založeného na uvedených školách.

Medzi kunderovské **sociálne mýty** patrí topografická mystifikácia (kdesi v Európe, v bližšie neurčenej krajine, na ostrove v bližšie neurčenom mori atď.), **politický mýtus** – mýtus reálneho socializmu/komunizmu, **mýtus genderový** – mystifikácia postavenia muža a ženy, ale aj prevrátená biblická axióma o nasledovaní manželky svojho manžela (napr. v románe **Nesnesiteľná ľahkosť bytí** sa Tomáš – manžel vracia za svojou ženou Terezou), **mýtus viny a demystifikácia nevinnosti** – Kundera skúma do akej miery je vina vinou kolektívnou, sociálnou či zdedenou a do akej miery je ju schopný ovplyvniť jednotlivец - tu nám opäť ako najlepší príklad poslúži dielo **Nesnesiteľná ľahkosť bytí** kde na príklade kráľa Oidipa skúma hlavná postava Tomáš mieru viny komunistov pričom neskôr je za zločin proti štátu skúmaná miera viny u Tomáša. Demystifikácia nevinnosti je u Kundera naznačená prevrátením jedného zo základných symbolov nevinnosti – dieťaťa. Vykonávateľmi viny - hriechu zabitia sa v dielach **Nesnesiteľná ľahkosť bytí** a **Knihá smíchu a zapomění** stávajú deti – mučitelia i diabli ukrývajúci sa za „nevinným“ zovňajškom. Na tomto mieste treba podotknúť, že Kundera bol jeden z prých autorov, používajúcich symboliku dieťaťa na vyjadrenie antagonistu a – vo všeobecnosti amorálneho činu - v epickom diele. Ďalším z Kunderových sociálnych mýtov je **literárna intertextualita** – vo svojich dielach odkazuje na obľúbených i neobľúbených autorov, zväčša previazaných s totalitnou ideológiou, tematikou viny, úvahach o bytí, autenticite, kritikou inštitucionalizmu, despotizmom, mocou, archetypmi či bibliou alebo jednoducho základnými, literárnou historiografiou cenenými dielami, ktorých znalosťou sa, posmešne povedané, charakterizovali nie literárny vedci či kritici, ale „malí československí (pseudo)intelektuáli“, členovia rôznych knižných spolkov a klubov poplatných totalitnému režimu. Jednou z najcharakteristickejších črt kunderovského mýtu je práve akási *parodizácia bez povšimnutia* - teda výsmešné, dobre zamaskované karikovanie totalitného koloritu spoločenstva, pričom dôraz je kladený na detaily. Posledným, sociálno – literárnym fenoménom – mýtom – Kunderových diel je mýtus postavy - literárneho charakteru. Kunderove postavy sú realistickými typmi, no zároveň nie sú svojbytným subjektom, ale naojak; stávajú sa hračkou v rukách autora tak, ako sa autor

stáva hračkou v kolobehu dejín. Vedomie vlastnej plochosti, cieleného konštruktú, sa prejavuje najmä na kladných postavách, akoby Kundera veril, spolu so stredovekými reformátormi, že človek je od princípu nie dobrá, ale zlá bytosť; akoby si človek sám volil cestu zla, hoci si môže vybrať aj cestu dobra. Paradoxne: ak si aj zvolí cestu dobra, je prevalcovaný kolesom dejín – alebo osudu. Avšak od prvoplánového moralizovania majú Kunderove postavy ako aj sám autor, ďaleko. Preto si ani Kunderove dielo nenárokujú určovať cestu, byť moralistickým majákom v dobách komunizmu – celkom v duchu O. Wilda sa koncentruje na dobre alebo zle napísanú knihu.

Okrem uvedených mýtov buduje kunderovská literatúra, tak ako napríklad vonnegutovská či beatnická literatúra mýtus vlastný: **mýtus o mýte Kundera**. Kundera sám je veľkým mystifikátorom, nielen čo sa týka literatúry, ale aj vlastného života.

Hoci Kundera zastáva pozície krajného štrukturalizmu a tvrdí, že autor je len sprostredkovateľom fiktívneho príbehu opisujúceho kvázi-reality – teda príbeh príbehu, ktorý je založený na princípe kohéznych štruktúr textu logicky usporiadaných tak, aby vytvárali reflexiu toho, čo existuje ako istá štruktúra reality a je ju možné popísať a na základe vytvorených archetypov rozoznať a kognitívne usúvzťažniť percipientovým vedomím a teda získať tak istý intepretovateľný obraz metonymickej súvislosti, pričom samotný tvorca textu nie je pre percipienta dôležitý, v interview s Britským spisovateľom Ianom McEwanom priznal: „*We constantly re-write our own biographies and continually give matters new meaning. To re-write history in this sense – indeed, in an Orwellian sense – is not at all inhuman. On the contrary, it is very human*“¹. Podľa Kunderu nie je totiž možné objektívne popísať politickú históriu a preto nie je možné napísať objektívnu autobiografiu ani biografii. Kundera už od r. 1996 neposkytuje rozhovory, autorizuje vydania a reedície svojich kníh, divadelných hier i produkciu filmov natočených podľa jeho románov. V jeho oficiálnom autorizovanom životopise stoja len dve vety: Milan Kundera sa narodil v Československu v roku 1929. Od roku 1975 žije vo Francúzsku.

Pri bližšom skúmaní Kunderovho diela sa uvedený prístup javí značne paradoxný, nakoľko v každom z Kunderových románov dominujú autobiografické motívy ako aj čiastkové ontotvorné archetypy charakteristické pre literatúry východného typu (intolerantný režim politického útlaku a jeho mýtotvorné elementy), ktoré vychádzajú z historiografických dát. Kundera vytvára vo svojich dielach špecifický svet bizarných postavičiek, umiestnených v absurdných konotáciách totalitného režimu, prinútených konať v nezmyselných situáciách vyplývajúcich z nezmyselných prikazov despotickeho komunistického režimu postaveného na slepej dogmatike a manipulácii davom. Zároveň poukazuje na isté historicko-filozofické súvzťahnosti diskurzu; na diskurzívne cyklicky sa opakujúce dezinterpretácie akejkolvek formy reality, na semiotickú nestálosť metafor a ich polymorfnú aluzívnu povahu nadobudnutú na základe jednotlivých historických paradigiem. Kundera otvára možné variácie a kombinácie interpretácií socio-historických súvislostí na základe politického kontextu, ponúka nekonečné množstvo kombinatorických výsledkov, ktoré sa zacyklujú kurzom dejinných príbehov a ich reflexií v jednotlivých osobných príbehoch odrážajúcich jeho inšpirácie „heretickými“ filozofickými školami; najmä filozofiu života a existencializmu. Napriek filozofickej rovine románov sa však, podľa K. Chvatíka, Kundera stáva najmä semiotikom, autorom hravým a hrajúcim sa so symbolmi, ambiguitnými znakmi, štruktúrou románu a nekonečnými možnosťami ich interpretácie v jazyku, diskurze ako i interpretáciou prostredníctvom samotnej ľudskej existencie. Vo svojom najhutnejšom literárno-vednom diele *Umění románu* kompozične obstaráva a opisuje, istým spôsobom interpretuje, svoj spisovateľský zámer a, chtiac – nechtiac, podsúva svoj ľudský rozmer, akúsi ontologickú podstatu svojich prác. Pomerne útlá štúdia obsahuje päť esejí a dva dialógy, v ktorých Kundera predstavuje naratívne postupy a ciele noviel od Cervantesa až po F.Kafku a H. Brocha, pričom odsudzuje dogmatické, jednoznačné interpretácie v literatúre či literárnej kritike. Romány, podľa Kunderu neslúžia dogmatickým psychologickým, filozofickým či politickým pravdám, tvoria vlastnú históriu a vlastnú skutočnosť – predstavujú určitý druh vedomia a vedenia. Román vyhlasuje za autonómne dielo nezávislé od politickej propagandy, oprostene od gýču (ktorý chápe veľmi špecificky ako prikrášenú lož, ktorú potrebujeme vidieť v zrkadle, a ktorá nás vzápätí dojíma k slzám – ako napríklad jeho Ludvíka v románe *Žert*) a podriadené princípu polyfónie alebo tzv. románového protikladu.

Jeho diela je možné kategorizovať na základe viacerých interpertačných platforiem v rámci paradigmatickeho základu východnej a západnej literárno-štylistickej ontogenézy literárneho textu.

¹ www2.arts.gla.ac.uk/Slavonic/Kundera.htm

„Nepretržite prepisujeme naše vlastné životopisy a neustále pripisujeme veciam nový význam. Prepísať históriu v tomto zmysle – vlastne v orwellovskom zmysle – nie je vôbec neľudské. Skôr naopak, je to až veľmi ľudské.“
Prel. autorka. – aj tu cítiť vplyv filozofie F. Nietzschea – Kundera naráža na Nietzscheho výrok „Ach aké ľudské! Až príliš ľudské!“ z práce o morálke a moralizovaní a dejinách *Mimo dobro a zlo*. (Prel.: autorka)

Kunderove texty sa pohrávajú s možnými interpretáciami literárneho diskurzu, pričom implicitne archetypálne sledujú typickú fabulačnú líniu literatúry východného typu. Vo fabulačnej štruktúre je jasne špecifikovaný prvok odcudzenia, sujetovo umocnený výberom chronotopu – absurdný, no zároveň reálne existujúci svet totalitného štátu a totalitného režimu likvidujúceho všetko individuálne, jedinečné, iné, nemasové, autentické. Absurdná poetika, prevrátenie symbolov a ich významov pomocou absentujúcich prvoplánových súvislostí vystupujúcich ako druhotné zástupné znaky metaforickej roviny textu pripravujú pôdu novým mýtom a nekonečnému počtu interpretácií. Demýtizácia už existujúceho typizovaného dominantného prostredia postáv limitujúceho ich konanie v jednotlivých situáciách ako aj následná ontotvorná permutácia daného mýtu či intertextuálne varianty ďalších typizovaných mýtov zasadených do nových sociohistorických súvislostí a priradenie nových kolokačných významov sa stáva neoddeliteľnou súčasťou Kunderových románov. Prostredníctvom východísk s reálnym historiografickým základom – tu ide o Kunderovu fascináciu množstvom existujúcich variačných možností interpretácií historiografickej reality – sa jeho texty stávajú autentickými biografickými kronikami aktuálnych udalostí a príbehov nielen fiktívnych postáv, no zároveň sa stáva ontickým princípom, prostredníctvom ktorého umocňuje previazanosť s historickou realitou percipienta. Súčasne sa pomocou postáv dotýka akútnych problémov danej doby, poukazuje na viac či menej absurdnú traumatizujúcu realitu problémov spoločnosti, totality, existencie človeka v rámci istých politických štruktúr a existenčnú reflexiu doby cez osobnú históriu postavy. Pranie ruje zlyhanie systému, čím poukazuje na zlyhanie spoločenstva na základe akceptácie absurdných pravidiel pseudoaxiomatických hodnôt reálneho socializmu.

Kunderove príbehy, osobné histórie, pseudodejinné udalosti sú vyrozprávané na základe existenciálneho skúmania bytia medzi inými entitami, bytia logicky ohraničeného, konečného, vedomého si svojej obmedzenosti konkrétnymi dejinami, vymedzenými konkrétnym chronotopom a kontextom. Napriek tomu, že Kunderove texty sa z fenomenologického hľadiska javia ako umocnenie existenciálnych výpovedí, Eva Le Grand vníma Kunderu ako typického predstaviteľa stredo európskej literárnej interpretácie dejín: „...ve stredoevropském vidění historie člověk figuruje jako objekt dějin, a ne jako sartróvský subjekt. Samy dějiny se stávají oblíbeným cílem románové hry a její ironie. Kunderovi hrdinové dobře vědí, že jsou jen vykonavateli předem napsaných textů a že také tyto texty mohou být později přepsány a modifikovány.“ (Le Grand, E., 1998, s 94) A samotný autor tak aj s veľkou vervou robí – modifikuje a prepisuje svoje diela, najmä tie, ktoré vznikli v období 1960-1975. Sú príznačné svojím perspektivizmom a polyfóniou a - napriek autorovej snahe dodržať svoj kompozičný princíp politickej neangažovanosti – politickým kontextom v rámci reálií románov. Kunderova politická angažovanosť je teda príznačná jeho ne-angažovanosťou, snahou predstaviť čitateľovi dielo formálne estetické, gýčuproté, bytostne uchopiteľné a zdanlivo odťažité. Práve táto odťažitosť – pokus o zdanlivo nezúčastnený a predsa drsne ironický pohľad - spôsobuje angažovanosť Kunderových románov.

MÝTUS BYTIA

Kundera chápe tvorbu románu ako úvahu o bytí prostredníctvom fiktívnych postáv (Milan Kundera: *Umění románu*). V rámci postmoderného porušenia tradície „grand narratives“, epochálnych kompozícií (v Kunderovom prípade je „grand narrative“ mýtus reálneho socializmu), tak ako ich definuje J.F.Lyotard¹, autor deštruuje lineárnu kompozíciu diela. Diskurz je potom tvorený duálne: prvou rovinou je samotný román ako štruktúra (sujet a následná fabulácia) so svojimi kompozičnými prvkami, v druhej rovine prechádza k hermeneticko-ontologickému výkladu nosných cyklických diseminačných a zároveň jednotiacich motívov románu.

Jedným z takýchto motívov je extravagantná (vzhľadom na historickú/časovú a totalitnú vymedzenosť románu) pomôcka, ktorú používajú Tomáš a Sabina pri svojich erotických hrách. Je ňou Sabinin čierny klobúk (buřinka) – pamiatka na starého otca. V románe má viacero funkcií:

- ❖ V mileneckom páre Tomáš – Sabina funguje spočiatku ako protipól voľnosti v erotike k totalite režimu: fyzicky stále patria sami sebe; ďalej je to spomienka (prostredníctvom Sabininho starého otca) na demokratické predvojnové časy. Neskôr, po emigrácii Sabiny, Tomáša a Terezy do slobodného Švajčiarska je pripomienkou zradenej a opustenej vlasti, ako miesta, kam obaja patria - neslobodu vlasti, ktorú majú obaja v sebe akoby „zakódovanú“ Sabina (ako symbol zdanlivej frivoľnosti) podvedome preniesla aj na slobodný Západ. Paradox (ontologická rovina): človek nie je slobodný nikde, ak nie je slobodný vo svojom vnútri.
- ❖ V mileneckom páre Sabina – Franz je klobúk symbolom rozdielnosti, neporozumenia, či skôr nemožnosti porozumenia si Západu a Východu (ako MK uvádza v interview s O.Carlisle: Východ oddeľuje od Západu sklz vo vývoji: preskočenie „romantizmu“). Zároveň je pripomienkou nepatričnosti

¹ J.F.Lyotard – „grand narratives“ chápe ako mýty a praktiky, ktoré sa trdajú v jednotlivých kultúrach

a emancipácie: Franz ho nielen nechápe, ale aj odsudzuje Sabinu za to, že si chce prisvojiť niečo, čo prináleží iba mužom: v tomto prípade je klobúk náhradou (symbolom) falusu na nesprávnom = ženskom tele. Franz pociťuje hnus a hrôzu – klobúk opäť prechádza do existenciálnej (ontologickej) roviny).

Milan Kundera objasňuje funkciu (diseminačná aj jednotiacu) klobúka ako ontologického symbolu pomocou Heraklitovského „Nevstúpiš dvakrát do tej istej rieky“ v románe na s.84:

“It (the bowler hat) returned again and again, each time with a different meaning, and all the meanings flowed through the bowler hat like water through a riverbed. I might call it Heraclitus (“You can’t step twice into the same river”) riverbed: the bowler hat was a bed through which each time Sabina saw another river flow, another semantic river: each time the same object would give rise to a new meaning, though all former meanings would resonate (like an echo, like a parade of echoes) together with a new one. Each new experience would resound, each time enriching the harmony.”

Na strane 82 sa klobúk stáva prostriedkom zosmiešnenia, parodizácie, hry. Keď si Sabrina položila klobúk na hlavu v Tomášovej prítomnosti, klobúk pôsobil komicky, gýčovito. Pri pohľade – reflexii klobúka v zrkadle sa klobúk vzbudzujúci spočiatku smiech nečakane mení na symbol násilia: „...the bowler hat no longer signified a joke; it signified violence; violence against Sabina, against her dignity as a woman. (...)The lingerie enhanced the charm of her femininity, while the hard masculine hat denied it, violated and ridiculed it. The fact that Tomas stood beside her fully dressed meant that the essence of what they both saw was far from good clean fun (if it had been fun he was after, he, too, would have had to strip and don a bowler hat; it was humiliation.“. Príbeh klobúka – fetišu – autor zakomponoval do bytostne historických súvislostí (s.83):

1. ako spomienka na starého otca ktorý bol starostom v jednom českom mestečku je klobúk historickou rekvizitou z Čiech 19-teho storočia,
2. ako jediná vec ktorú zdedila po svojom otcovi je falickým symbolom a zároveň sarkasticky odkazuje na Elektrín komplex,
3. ako erotická pomôcka v jej vzťahu s Tomášom je symbolom ich rozdielnosti,
4. ako odraz v zrkadle je symbolom jej inakosti – detailom, ktorý ju odlišuje od všetkých ostatných žien,
5. ako jediná vec, ktorú si zobrala so sebou zo svojej starej vlasti do Švajčiarska je sentimentálnym objektom, dominantou minulosti.

Ďalším z bytostných – ontologicky určujúcich - motívov je Beethoven. Jeho skladby sa objavujú v životoch postáv práve v zlomových okamžikoch. Keď Tereza stretáva Tomáša v bare v kúpeľnom meste, hrá Beethovenova symfónia. Keď Tomáš urobí závažné rozhodnutia týkajúce sa návratu zo Švajčiarska do vlasti za Terezou, opäť počuje Beethovenove „es muss sein“. Zdanlivá náhodnosť (zdanlivé pritakanie osudu) pôsobí ako iracionálny dôvod konania postáv napr.: Terezín odchod z kúpeľného mesta za „neznámym“ Tomášom. Hudba ako jedno z kľúčových hesiel tretej kapitoly „Nepochopené slová“ sa stáva aj ontologicko – estetickou kategóriou románového bytia postáv; hudba určuje ich rozhodnutia a zároveň vymedzuje mieru ich estetickej – alebo mieru gýčovitosti. Hudobnú stránku diela z teoreticko - kompozičného hľadiska objasňuje sám autor v diele **Umění románu**.

MÝTUS GÝČU

Podľa voľne dostupnej všeobecnej encyklopédie Wikipedia¹ termín **gýč** pochádza z nemeckého slova „kitsch“ a označuje umenie, ktoré je podranou napodobeninou už existujúceho štýlu. Podľa Susan Sontagovej je gýč „pokusom o serióznosť, ktorý zlyhal“ a namiesto slova gýč používa na jeho označenie slovo **camp** odvodeného z francúzskeho slova „camper“. Keď sa Sontagová zjavila označenia „kitsch“, s novým pojmom sa vynorila aj nová sémantická koncepcia v ktorej je „camp“ lžou, ktorá sa odvažuje povedať pravdu – teda pravdivým klamstvom.

Súčasný (postmoderný) český „socioliterárny fenomén“, spisovateľ Michal Viewegh² (najznámejší je román *Báječná léta pod psa* a jeho nemenej úspešná rovnomenná filmová adaptácia), v interview pre časopis Host (www.hostbrno.cz) odpovedal na otázku, čo považuje za gýč slovami, že gýč začína tam, kde končí jeho tvorba. Jedným z kľúčových operatív *Nesnesitelné lehkosti bytí* je gýč – gýč ako umelecký gýč, ale aj gýč ako filozoficko – sémantická mystifikácia a kritika.

¹ <http://wikipedia.org/wiki/kitsch#Postmodernism>

² Michal Viewegh – súčasný český spisovateľ. Román *Žert* od Milana Kunderu paroduje vo svojej poviedke venovanej tomuto autorovi v knihe literárnych paródii *Nápady laskavého čtenáře*, Petrov, 1992.

Základným prvkom – témou kompozície – je ontologicko-etická otázka ľahkosti/tiaže bytia. Terminológia románu potom zodpovedá tejto duálnosti. Kľúčovými slovami v *Nesnesiteľné ľahkosti bytí* sú: ľahkosť, tiaž, duša, telo, sexualita, veľký pochod, hovno, gýč, súcitiť, závrat, sila, slabosť (Milan Kundera) Samostatnú kapitolu v románe tvoria *Nepochopené slová – slovník*: žena, vernosť a zrada, hudba, svetlo a temnota, sprievod, krása New Yorku, Sabinina krajina, cintorín, starý kostol v Amsterdame, sila, život v pravde. V diele sa tieto symboly správajú proteovsky – ambiguitná náznakovosť je súčasťou ich nepochopenia, dezinterpretácie: napr. ich rozdielny výklad u Franza a u Sabiny spôsobený rôznou historicko-politickou lokáciou. Totalita a zároveň absurdnosť bytia sa u Kunderu prelína s totalitou a absurdnosťou systému, ktorý predstavuje socializmus v súdobom Československu. Práve táto rozdielnosť (inakosť v inak homogénnom bytí) umožňuje Kunderovi – autorovi, riešiacemu ontologicko-etickú dilemu - zaujímavý exkurz: kontemplatívne uvažovanie o kľúčovom slove, ktoré zdanlivo súvisí viac s estetikou ako s etikou: **gýč**.

Milan Kundera, vo svojom románe *Nesnesiteľná ľahkosť bytí* o gýči uvažuje ako o niečom, čo je každodennou súčasťou človeka, niečo neoddeliteľné od jeho podstaty, niečo čo nám neustále pripomína dualitu medzi psyché a fyzis, niečo, čo pri prejave komunistického vodcu spôsobí hromadné dojatie a slzy:

„Kitsch causes two tears to flow in quick succession. The first tear says: How nice to see children running on the grass!

The second tear says: how nice to be moved, together with all mankind, by children running on the grass!

It is the second tear that makes kitsch kitsch.

The brotherhood of man on earth will be possible only on basis of kitsch.“

Pri hľadaní konkrétnejšej definície sa u Kunderu stretávame s nečakanou úprimnosťou a rozhorčenosťou: gýč je estetickým ideálom všetkých politikov a strán a hnutí a má pôvod v úplnom pritakani (súhlase) bytiu¹. Podľa Kunderu, gýč nemôže vychádzať z neobyčajnej situácie, naopak, musí vychádzať z najjednoduchších (a nenáročných na pochopenie pre masy) obrazov či spomienok, ktoré utkveli ľuďom v mysliach: nevďačná dcéra, otec, ktorý zanedbáva svoje deti, deti, ktoré napriek zákazu behajú po tráve, a – tu sa dostávame práve k lokačnej vymedzenosti románu – zradená vlast', prvá láska². Gýč ako estetická kategória sa stáva primárne určujúcou dominantou masového umenia, resp. umenia pre masy nielen v akýchkoľvek geograficko – historických podmienkach. Spomínaná „druhá slza“ vyvoláva totiž falošné emócie, založené na predstieraní, hyperbolizácii štrukturálnych elementov vytvárajúcich emotívny náboj umeleckého artefaktu čím dochádza k degradácii pôvodných hodnôt a ich transformácii na klišéovitú, vyprázdnenú kulisu. Jedinečnosť je nahradená masovosťou, šablónovitosťou z ktorej sa v závislosti od frekvencie periodicity stáva inverzná dominanta gýču. Kundera sa postupne dostáva k špecifickému vymedzeniu gýču, charakteristickému pre krajiny so socialistickým režimom (v súčasnosti je tento pojem aplikovateľný na Severnú Kóreu – pomníky, obrazy, plagáty, spartakiádne obrazce na oslavu zosnulého Veľkého vodcu Kim Ir Sena): **totalitný gýč**.

TOTALITNÝ GÝČ

Totalitný gýč zakazuje akýkoľvek prejav individualizmu -inakosti ohrozuje silu kolektívu a tak namiesto individuality nastupuje stádovitosť; neprípustné sú pochybnosti, pretože ten, kto pochybuje o detailoch začne nakoniec spochybňovať aj samotný život (porovnaj: K.Kryl: Pochyby). Neprípustnou sa stáva aj akákoľvek irónia - v ríši gýču musí byť všetko vážne, nežiadúca je matka, ktorá opustí svoje dieťa, muž, ktorý preferuje mužov, pretože porušujú „milujte sa a množte sa“. Gulagy sa stávajú septikom totalitného gýču³. Imperatívom totalitného systému teda musí byť vážnosť; akákoľvek deformácia vzbudzujúca prirodzený smiech, hnus či nespútanú radosť v dionýzovskom duchu sa stáva nebezpečnou. Najhmatateľnejším a najjednoduchším pochopiteľným symbolom gýču sa pre Kunderu stáva ľudský výkal. Výkal je niečo, odčoho nie je možné človeka oprostíť; výkal je jeho neoddeliteľnou, prirodzenou súčasťou tak, ako je ňou smrť. Funkciou gýču je „*to curtain off death*“⁴. Kundera sa tak za pomoci zdanlivo výhradne estetickej kategórie dostáva ku kritike systému

¹ Ibid.: s. 245-250. V historickom kontexte na území bývalého Československa dochádza k divergencii politického pritakania gýču: v 50-tych rokoch 20-teho storočia išlo o pritakanie úprimné, kedy väčšina obyvateľov verila myšlienkam socializmu, ktorý predstavoval pozitívny vývoj po vojnových hrôzach a sľuboval obrat v sociálnej situácii obyvateľstva. V 60-tych rokoch sa už jedná o „gýčovité“ pritakanie socialistickému mýtu: politická rétorika sa stáva ritualizovanou, vyprázdnenou propagandou myšlienok, ktorým ľudia prestali dôverovať (aj na základe Kunderom spomínaných vykonštruovaných politických procesov).

² Ibid.: s.244

³ Kundera, M.: *The Unbearable Lightness of Being*. London. Faber&Faber, 1995. s.245

⁴ Ibid.: s.247

a totality. Bizarné, umelo vytvorené hranice „normálnosti“ a „priemernosti“ vytvárajú absurdnú poetiku gýču. V románe sa s ňou stretávame najčastejšie pri popisoch interiéru barov v ktorých Tereza pracuje (najskôr bar v kúpeľnom meste, kde stretáva Tomáša po prvýkrát, neskôr bar vo veľkomeste) – obrusy s krúžkami od pohárov a fliaš, opadávajúca omietka, vyblednuté farby na obrazoch, poškodené stoličky a ako ďalší inventár: štamgasti - členovia ŠTB - a ošarpaného, zanedbaného exteriéru budov v mestách. To všetko ako kontradikcia k „upratanému a upravenému“ Západu, ktorý reprezentuje Švajčiarsko, neskôr Paríž, New York. Taktiež v poslednej kapitole (Kareninov úsmev) popisujúcej život na vidieku – prasa Mefisto (meno možno chápať v onomastickej rovine, symbolika je v tomto prípade dislokovaná, prechádza do výsmechu) na povrázku, ktoré je zdrojom viacerých groteskných situácií a zároveň nepriamym intertextuálnym odkazom na Orwellovu¹ *Zvieraciú farmu* ako kritiku totalitného režimu. V totalitnom gýči potom pôsobia „gýčovito“ – teda nepatrične a rušivo - katarzné prvky: hudba a vysoká literatúra. Beethovenova symfónia a Sofoklov Oidipus sa stávajú odpudivými a hrozivými. Tieto intertextuálne excesy zároveň fungujú ako cyklické motívy: v štruktúrálnej línii románu sú jednotiacimi prvkami, z ontologicko-mýtického hľadiska - hľadiska bytia v „epochálnej kompozícii“ - svojím dislokačným (displaced) postavením vytvárajú dialektický zlom (antitézou) a posúvajú tak obe línie románu: literárnu aj filozofickú (svet podľa postáv aj autora).

Ďalším prvkom, ktorý je u Kunderu cielene a opodstatnene dominantný, hoci niektorí európsky kritici ho považujú za nadmerne využitý, je jeho prezentácia **erotiky a sexuality** ako kontrapunkt gýču. Kunderovým špecifikom je, že nezobrazuje sexualitu ako niečo navyše, alebo „aj“ (porovnaj modernista H.D.Lawrence: *Synovia a milenci*, *Milenc lady Chatterley*), ani ju nestavia na piedestál výnimočnosti (porovnaj: americký predstaviteľia tzv. Beat Generation) predstavuje ju paralelne: sexualita je súčasť bytia, nezáleží na tom, či človek chce alebo nie (bytie človekom človeka vymedzuje ako sexuálne bytie). Je to niečo, o čom sám človek nerozhoduje (MK: ULB, časť druhá: *Duše a telo*). A to je tiaz bytia, jeho absurdná bizarnosť.

V druhej časti románu nazvanej *Duše a telo* nám Kundera ľudskú bytosť predstavuje ako bytosť uvažujúcu a súčasne sexuálnu (uvažujúcu sexuálne). Tereza sa v nej spätne rozpomína na detstvo, pričom dominantná a odpudzujúca je spomienka na matku, ktorá sa spája s bezuzdným exhibicionizmom telesnosti a zároveň rovnakosti. Matka s obľubou chodí po byte nahá, necháva pri tom odostreté záclony s odôvodnením, že všetky ženy sú rovnaké (implicitne: aj muži). Trauma telesnosti, ktorá sa Tereze vracia aj v spoluzití s Tomášom v podobe sna o bazéne s mŕtvymi ženami, medzi ktorými je aj ona; Tomáš ju zastrelí (ako trest za slabosť, v ktorej si je rovná s tisíckami iných žien, pretože je žena), ale jej nemŕtve vedomie nedokáže opustiť telesnú schránku ženy Terezy (ontologicko-kognitívna paralela s Platónom – jaskyňa, psychologicko-mytologická s Freudom – voda ako princíp ženskej sexuality, obraz: plod v plodovej vode). Tereza ako duchovná bytosť odmieta fyzickú určenosť; na druhej strane je to aj (okrem „neobyčajnej“ zhody mnohých náhod pri ich prvom stretnutí, na ktoré opätovne upozorňuje aj samotný autor – MK: ULB: prvá, druhá, štvrtá a piata časť) jej fyzická určenosť, ktorá ju prenasleduje a pripútava k Tomášovi. Snaha vyrovnat' sa s „absurdnosťou a bizarnosťou“ svojej určenosti vedie k istej sublimácii, na ktorú znova autor cielene upozorňuje: pomenúva psa - fenku mužským menom Karenin² (viac o Kunderovom využití románu L.N.Tolstého *Anna Karenina* v *Nesnesiteľné lehkosti bytí* vid' T. Žilka: *Román a jeho filmová adaptácia*, Nitra, 2002).

Erotika a sexualita so svojou neprirodzenou „prirodzenosťou“ sa v tomto prípade stávajú neoddeliteľnou súčasťou hry na de a re-konštrukciu mýtu epochálnej narácie a zároveň prostriedkom zvýrazňujúcim bizarnú absurdnosť „reálneho“ socializmu. Cez prirodzené ľudské pudy sa autor dostáva ku kritike systému a ideológie, narúša mýtus koncepcie spoločnosti i jej výstavby (kánonu) naratívneho diskurzu.

Kunderova poetika je založená na bizarnosti situácie, na jej absurdnej pravdivosti, pričom narába s prevrátenými symbolmi zakomponovanými do snových sekvencií evokujúcich silu podvedomia. Kalkuluje s archetypálnymi konštrukciami a súčasne ich prevracia a ukazuje ako obmedzujúce a disfunkčné. Magické prvky v Kunderovej tvorbe, jeho schopnosť pristupovať k realite a zobrazovať ju ako fantasknú a predsa možnú, pripomína tradície magického realizmu, no v tomto prípade značne ovplyvnené kultúrno-historickým vymedzením.

¹ George Orwell (1903-1950) – jeden zo zakladateľov hnutia „Rozhnevaných mladých mužov“, ktoré vzniklo v 20stor. vo Veľkej Británii. *Zvieracia farma* je jeho najznámejším utopistickým románom – kritikou leninskostalinkej politiky

² viac o Kunderovom využití románu L.N.Tolstého *Anna Karenina* v *Nesnesiteľné lehkosti bytí* vid' T. Žilka: *Román a jeho filmová adaptácia*, Nitra, 2002

MÝTUS VINY

Karl Jaspers (1883-1969), nemecký psychiater a filozof skúmajúci ľudskú existenciu a bytie, vymedzuje vo svojich dielach človeka ako entitu, ktorá je schopná nadobudnúť svoju autenticitu prostredníctvom neobmedzeného počtu možností a slobody. Imperatívami na akejsi alegorickej ceste k autentickejšiemu sú kategórie *utrpenia, konfliktu, viny, náhody* (náhodnosti) a *smrti*. Jaspers vníma človeka v sartróvskom zmysle: teda ako reflexiu bytia prostredníctvom druhého (autentického bytia). Vina sa v tomto prípade stáva jednou z kategórií ohraničujúcich autenticitu človeka. Jaspers definuje štyri druhy viny:

- ❖ **kriminálna** – vina za spáchanie zločinu,
- ❖ **politická** – miera zodpovednosti za napomáhanie páchaniu zločinu zastrešovaného politickým systémom,
- ❖ **morálna** – je vinou do tej miery do ktorej ju ako vinu pociťuje alebo nepociťuje určitá spoločnosť
- ❖ **metafyzická** – všeobecne zdieľaná zodpovednosť tých, ktorí sa rozhodli zostať nažive aj v diktátorskom režime (tu Jaspers hovorí o nacizme).

V románe Milana Kunderu je pertraktovaný každý z jaspersových aspektov viny. Vina sa u Kunderu stáva spolu s estetickou kategóriou gýču ďalším ontotvorným prvkom **Nesnesiteľné ľahkosti bytí**.

Hneď v úvode sa stretávame s otázkou viny a rozličnou mierou zodpovednosti: v prvej kapitole sa čitateľovi predstavuje Tomáš – lekár, ktorý je zodpovedný za svojich pacientov. Vzápätí Tomáš stretáva v malom kúpeľnom meste Terezu, ktorá sa do neho zamiluje a prichádza za ním do Prahy. Tomáš sa cíti vinný za to, že ju vytrhol z prostredia malomesta a „vydal“ ju napospas veľkomestským nástrahám – situáciám v ktorých Tereza nevie správne reagovať. Preberá za ňu metaforickú zodpovednosť – čitateľovi sa jeho miera „viny“ premieta v obraze Terezy ležiacej v Tomášovej posteli pretože ochorela na chrípku. Tomášovi sa alegoricky javí ako dieťaťa v košíku, ktoré mu doniesla rieka a tým, že ju vpustil do svojho bytu vylovil košík z rieky a prijal zodpovednosť. Hoci ho Tereza miluje, nie je jeho jedinou ženou. Tomáš prežíva milostné dobrodružstvá s viacerými ženami; jeho stabilnou milenkou je priateľka Sabina. Tomášovu mieru viny a jeho „previnilosť“ voči Tereze, ktorú so Sabinou podvádza, vysvetľuje autor – Kundera – donjuanovskou túžbou po originalite, autentickejšiemu, uvedomeniu si vlastného bytia prostredníctvom opakovania (einmal ist keinmal) previenia a sprostredkúvaním tak ďalších a ďalších možností – variantov na rovnakú tému. Dostávame sa teda k historickej ale i fiktívnej „zodpovednosti“ dejín za človeka (ako svojho objektu) a autora za postavu príbehu (ako objektu autorovej ľubovôle či skôr fabulačnej fantázie).

Zároveň prvá kapitola načrtáva politickú situáciu v Československu tesne pred vstupom vojsk Varšavskej zmluvy na jeho územie: Tomáš uvažuje o miere viny československých komunistov za napätú politickú situáciu, za stalinské čistky – deportácie obyvateľov „spriatelenejších“ krajín do sibírskych gulagov či priamo na popravisko. Čitateľovi sa tak ponúka možnosť spolu s autorom uvažovať nad morálnymi implikáciami činov jednotlivca i kolektívu: aká je miera viny u Tomáša a je ju možné vnímať v rovnakom horizonte ako vinu komunistov? Aká je zodpovednosť jednotlivca a aká je miera zodpovednosti pre kolektív? Ak je Tomášova vina vinou individuálnou, morálnou, ktorú spoločnosť je ochotná tolerovať do takej miery pri ktorej nedochádza k ohrozeniu samotnej spoločnosti, aká je teda miera viny komunistickej spoločnosti za evidentné poškodzovanie jej jednotlivých zložiek – ľudí?

Neskôr, v piatej kapitole, sa Tomáš opäť zamýšľa pod dojmom udalostí „Pražskej jari '68“ nad morálkou komunistov a mierou ich metafyzickej viny. Na žiadosť redaktora etablovaného periodika píše Tomáš článok do novín, v ktorom kritizuje komunistickú morálku. Úvaha sa však začína autorským úvodom, v ktorom sa Kundera zaoberá kriminálnou vinou tých, ktorí komunizmus stvorili: „*Anyone who thinks that the Communist regimes of Central Europe are exclusively the work of criminals is overlooking a basic truth: the criminal regimes were made not by criminals but enthusiasts convinced they had discovered the only road to paradise. They defended the road so valiantly that they were forced to execute many people. Later it became clear that there was no paradise, that the enthusiasts were therefore murderers.*“ (Kundera M., 1995. s.170). Autor kritizuje justičné omyly komunizmu – demaskuje úlohy zločincov a obetí, skúma pohnútky, ktoré viedli k odsúdeniu mnohých nevinných. Implikuje otázku: ak aj o tom mnohí nevedeli, prečo mlčali aj tí, ktorí o nespravodlivosti súdov vedeli? Ale, ako podotýka Tomáš, vlastne vôbec nelzáleží na tom, či o tom niekto vedel alebo nie, otázkou ostáva „...whether a man is innocent because he didn't know. Is a fool on the throne relieved of all responsibility merely because he is a fool?“ Autor prostredníctvom Tomáša nastoľuje otázku morálnej viny na pozadí politického zločinu: „*But now that we all know the accusations to have been absurd and the executed to have been innocent, how can that selfsame public prosecutor defend his purity of heart by beating himself on the chest and proclaiming, My conscience is clear! I didn't know! I was a believer! Isn't his „I didn't know! I was*

*a believer!“ at the very root of his irreparable guilt?“ Táto úvaha Tomáša inšpiruje k alegorickému pripodobeniu komunistov k mytologickému kráľovi Oidipovi. Mladý Oidipus oslobodil Thébske kráľovstvo od Sfingy tak, že uhádol jej hádanku a stal sa novým kráľom. Oženil sa s kráľovnou, no počase zistil, že kráľovná, s ktorou sa delil o manželskú posteľ, je jeho vlastná matka. Vzápätí zistil, že starec, ktorého kedysi zabil na ceste do Théb, bol jeho otec. Za svoje činy okamžite a bez zaváhania pocítil zodpovednosť do takej miery, že sa sám potrestal: vypichol si oči. Tomáš posudzuje komunistov tak, ako sa posudzoval sám kráľ Oidipus: *When Tomas heard Communist shouting in defence of their inner purity, he said to himself, As a result of your „not-knowing“, this country has lost its freedom, lost it for centuries, perhaps, and you shout that you feel no guilt? How can you stand the sight of what you’ve done? How is it you aren’t horrified? Have you no eyes to see? If you had eyes, you would have to put them out and wander away from Thebes!“* (Kundera, M., 1995, s.171). Táto, zdanlivo nevinná analógia posunula Tomáša do polohy kriminálnika – protištátneho živlu, ktorého „vina“ – nedovolená kritika morálky komunizmu - bola posudzovaná práve onými oslepenými komunistami. Úvahami o vine a miere zodpovednosti za činy človeka, sa tak postavy i samotný autor vracajú späť k úvahám o bytí. Po gýči sa vina stáva u Kunderu ďalšou ontologickou kategóriou bytia a zároveň štruktúrnym indikátorom kompozície románu ako „úvaha o bytí“, možnosťou autora pritakať „náhodnosti“ dejín a ukázať ich „fiktívnosť“.*

MÝTUS INTERPRETÁCIE

„Slovo interpretácia je latinského pôvodu (interpretatio - výklad, vysvetlenie) a v literárno vednom pojmovom spojení interpretácia literárneho textu znamená výklad literárneho diela alebo jeho časti (úryvku). Cieľom tohto výkladu je pochopiť a vyjadriť zmysel diela, jeho ľudské (filozofické, etické, humanizujúce a pod.) poslanstvo. V rámci takéhoto pomerne širokého chápania interpretácie literárneho textu sa ďalej skúmajú podmienky vzniku literárneho diela, jeho vzťahu k spoločenským, literárnym a iným súvislostiam, štruktúra literárneho diela...“ (Žilka, T., Obert, V., Ivanová, M., 1997. s 179).

Literárna interpretácia teda umožňuje nachádzať zmysel textu, ktorý bol vytvorený ako reprezentácia reality, konštrukt či variant inteligibilného sveta pretaveného do jazykových pojmov. Kundera tvorbu románu vníma špecificky:

- ❖ ako **úvahu o bytí** prostredníctvom fiktívnych postáv
- ❖ ako **muzikálnu kompozíciu** s opakujúcim sa motívom
- ❖ ako **cyklické opakovanie sa dejín**

Pozície krajného štrukturalizmu, ku ktorému sa Kundera hlási vo svojich teoretických prácach (**Umění románu, Zrazené testamenty**) ako aj v oficiálnych interview, sa odrážajú aj v pertraktovanom románe. Okrem mytologického a/alebo mystifikačného základu založeného na nietzschovsko-zoroasterskej interpretácii dejín, ktorý autor uvádza hneď na začiatku diela (s.3-5), je konštrukčným princípom **Nesnesiteľnej ľahkosti bytí** metóda binárnych opozít. Na tomto princípe je založená jednak formálna – organizačná – architektonika románu a jednak aj samotná tektonika textu. Názvy kapitol, tak ako aj ich obsah, vychádzajú a zakladajú sa na kontradiktórických pojmoch – kľúčových slovách (ľahkosť-tiaž, telo-duša, svetlo-tma, sila slabosť, teplo-zima), ktoré vytvárajú ontologické i syžetové pnutie – istú, aj keď veľmi komplikovanú gradáciu textu. Samotná gradácia textu, na úrovni makro aj mikrokompozície, sa dialekticky pohybuje v štruktúrach: **A → nA → A+nA (S)**, kde A je pojem (téza), nA je kontradikcia k pojmu (antitéza) a S je logický záver – sumár – oboch pojmov, ktoré vytvárajú novú skutočnosť (udalosť) a posúvajú dejovú líniu zdanlivo lineárne. Cyklická kompozícia diela je ovplyvnená nielen cyklickou filozofiou dejín ale aj muzikologickými výrazovými prostriedkami a štruktúrami symfónie a opusu (intro, refrén, predominancia jedného nástroja predstavujúceho hlavný motív diela, ku ktorému sa postupne pridávajú iné nástroje reprezentujúce ďalšie rozšírenie témy – aditívum vedľajších motívov, vyústenie nástrojovej polyfonickosti do kakofónie, atď.).

Úvahy o bytí, jeho kategóriách a kritika totalitného systému sú v texte zakomponované ako autorské komentáre na úrovni makrokompozície; prostredníctvom postáv, v mikrokompozičnej rovine, autor pretavuje svoje úvahy na konkrétne situácie, v ktorých sú jednotlivé typy nútené konať. Zvyčajne sa zachovávajú autenticky – teda nie tak, ako to implikuje historická vymedzenosť textu – komunistická totalita – ale tak, ako to určujú autorove nadčasové tématické úvahy. Typológia postáv vychádza z intencií psychologického realizmu (postavy majú psychologickú hĺbku a sú realistickými konštruktmi – reflektormi reality), ktorý sa prelína so štrukturálnymi prvkami magického realizmu (pozri kapitola 3).

V texte, ako sme na to už poukázali v kapitolách 3 – 3.3.3. dominuje ontologicko – estetická paradigma. Hlavnými témami románu sú klasické archetypálne témy lásky, života, smrti; vzťah muža a ženy, vzťah človeka k vlasti, historická určenosť človeka ako objektu dejín, ale i psychologizujúce témy viny a zodpovednosti. Témy su skúmané jednak na úrovni zovšeobecňujúcej – teda formou úvah a klasického sokratovského dialógu autora s čitateľom a čitateľa s postavou. Autor i postava adresujú čitateľovi množstvo sémanticky ambivalentých

rečnických otázok, zahŕňajú ho nespočetnými intertextuálnymi i obrazovými metaforami, biblickými a mytologickými alúziami a polymorfnými psychologizujúcimi alegóriami. Druhá, paralelná rovina textu, je tvorená príbehom postáv v typologizovanom prostredí socialistického realizmu.

Kundera však, ako zručný mystifikátor, adresuje čitateľovi i literárnemu kritikovi niekoľko interpretačných výziev:

- ❖ **Spochybnenie architektiky textu** – Nesnesiteľná ľahkosť bytí nie je tým, čím sa formálne javí – nie je románom, aj keď formálna zhoda so žánrovým a druhovým označením je evidentná. Text je rozčlenený na kapitoly, má dej, motív, hlavné postavy, vedľajšie postavy, naračný čas, spôsob-mód, okupuje istý naračný priestor – a pritom, ako hovorí Kundera, je to experiment so štruktúrami bytia¹. Autor experimentuje s možnosťami, variáciami a kombináciami románových štruktúr, ruší románový chronotop, opúšťa románový priestor a postavy s vedomím, že neurobia nič, čo nebude chcieť. Autenticita románu teda siaha len potiaľ, pokiaľ siaha autorova vôľa cieľavedome a komunikatívne vyplňať románový priestor – alebo jeho priestorový presah.
- ❖ **Spochybnenie autorovej relevantnosti v texte a v dejinách** – autor textu generuje svoje postavy na základe náhodnosti – momentálneho podnetu z vonkajšieho prostredia. Ak je teda samotný autor hračkou v rukách dejín – sukcesívnych náhod – pričom sám náhodne generuje postavy – aká je teda jeho úloha ako identity v románovom a dejinnom priestore?² Je možné ho pri ďalšom opakovaní (cykle) nahradiť niekým iným a aký vplyv by to malo na samotný text, ak zoberieme do úvahy, že román je úvahou o bytí a autenticita človeka je krajne mytologická črta?
- ❖ **Spochybnenie sémantiky a semiotickej interpretácie textu** – kritik – čitateľ - už pristupuje k literárnemu dielu ovplyvnený rôznymi technikami čítania textu, kultúrnym prostredím, ale i svojím interpretačným záberom postaveným na množstve kultúrnych, religióznych či sociálnych kódov a predsudkov. Kundera sa však snaží tento zabehnutý poriadok vecí, akýsi logos mundi, zvrátiť a ukázať, poeticky povedané, akúsi „odvrátenú stranu“ symbolov, kódov a ustálených spojení tým, že im pripíše dislokovaný význam – teda zaradí ich do „neobyčajného“ prostredia textu.

Interpretácia sa tak u Kunderu vlastne stáva zacyklenou hrou, v ktorej finálne riešenie neexistuje; inými slovami, Kunderova poetika je vystavaná tak, aby sa s každým „návratom“ = opakovaním okamžiku, vytvárala nová sémantická i semiotická súvislosť (napr. symbolika klobúka, symbolika zrkadla, symbolika fotoaparátu, atď.), inter a intratextuálna a napokon i mimotextová (hermeneutická) súvislosť.

Literatúra:

- BARTHES, R.: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.
CHVATÍK, K.: *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 2008.
KUNDERA, M.: *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2006.
KUNDERA, M.: *Směšné lásky*. Brno: Atlantis, 2000.
KUNDERA, M.: *The Art of the Novel*. Harper Perennial, 2003.
KUNDERA, M.: *The Unbearable Lightness of Being*. London: Faber&Faber, 1995.
KUNDERA, M.: *Žert*. Brno: Atlantis, 2007.
LE GRAND, E.: *Kundera, aneb paměť touhy*. Olomouc: Votobia, 1998.
POKRIVČÁKOVÁ, S.: *Karnevalová a satirická groteska*. Nitra, 2002.
WALDNEROVÁ, J.: *De/konstrukcia fikčných svetov*. Nitra: FFUKF, 2008.
ŽILKA, T.: *Román a jeho filmová adaptácia*. Nitra: FF UKF, 2002.

PaedDr. Lucia Rákayová, PhD.
Katedra anglistiky a amerikanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita sv. Cyrila a Metoda v Trnave
Nám. J. Herdu 2, 917 01 Trnava
Slovakia
e-mail: lucia.rakayova@ucm.sk

¹ Pozri: Kundera M., 1995, kap.1-7

² Pozri: Kundera M., 1995, kap.3-5

ABSTRACT

Since its birth, laughter is an omnipresent eternal companion of human existence as well as a tool and means of constitution and acknowledgement of being as such. Despite of its important position in our culture, here are only few works dealing with this topic and a joke (anecdote) is still regarded as a low genre. In our article we try to bridge gradually over this vacuum and find answers to some questions, which appear in connection with this theme. With regard to our professional orientation, we focus our attention to Russian jokes. We define the joke as a genre and try to explain the process in which this genre is formed, its determinants – functions and attributes.

*„Všetky národy majú rovnakú mieru zmyslu pre humor.
Niektoré ho len viac potrebujú k prežitiu“
(Gabriel Laub)*

Nič nie je nákazlivejšie ako smiech. Napriek tomu, že stojí v centre pozornosti nespočetného množstva vied a v súčasnosti poznáme odpovede na celý rad otázok, ktoré sú s ním spojené (čo ho spôsobuje, ako sa prejavuje a i.), dodnes neexistuje žiadna jednoznačná a všeobecne platná definícia tohoto javu. Za autora prvej zaznamenatej definície smiechu je považovaný Thomas Hobbes (17. storočie): „Smiech, tento kľč pľúc a svalov tváre je úšinkom nepredvídateľného a úplne jasného poznania našej prevahy nad druhým človekom“ (Hrych, 1994, s. 7). Psychoanalýza definuje „smiech“ ako výboj nahromadenej a zároveň utlmenej energie, ktorá sa vzdúva a nemôže, podobne ako neurotické napätie, nájsť zodpovedajúce vybytie (Černoušek, 1998, s. 49). Snáď najvýstižnejšiu charakteristiku smiechu dal Karel Čapek: „Smiech je to, čo v ľudskom organizme spôsobí kľčovitý pohyb bránice, ktorým sa vyráža vzduch cez hlasivky, ktoré urobia „hahaha“. Myslím, že je to dobrá definícia, lebo je presná a nič nehovorí.“ (Čapek, 1984, s. 45).

Smiech je našim všade a večne prítomným spoločníkom, sprievodcom ľudskej existencie od jej zrodu, nástrojom a prostriedkom konštituovania a konštatovania bytia. Niet preto divu, že tento jav si vybojoval svoje popredné miesto aj v kultúre.

Pojem „smiechová kultúra“ zavádza do náučnej literatúry M.M. Bachtin (1990) pre označenie foriem stojacich v opozícii k oficiálnej¹ stredovekej cirkevnej kultúre. Spomedzi foriem, v ktorých sa táto opozícia prejavuje, vyčlenil tri základné druhy:

1. Kultovo-scénické formy;
2. Slovesno-humoristické diela (písomné, ústne);
3. Rôzne formy a žánre familiárno-vulgárnej reči.

Najproduktívnejším elementom prejavujúcim sa vo všetkých troch formách smiechovej kultúry sa postupne stáva „**anekdota**“² – vtip.

¹ Humorné žánre ako opozíciu vyzdvihuje aj A.F. Belousov, tentoraz vo vzťahu k sovietskej oficiálnej kultúre. Сериал „Новые русские“. Interview s A.F. Belousovým 1.4.1997. Internet: <http://www.spbumag.nw.ru/OLD/Spbum07-97/12.html>.

² Samotný termín pochádza zo starogréckeho „anecdotos“ – „nevydané veci a neznáme fakty“ a v Rusku sa objavuje až v XIII. storočí na označenie „krátkych humorných a poučiteľných príhod zo života známych osobností. V súčasnosti ruské „анекдот“ zahŕňa v sebe ako význam „anekdota“, tak aj „vtip“. Anekdota v našom

Napriek niektorým prácam, ktoré sa venujú tejto problematike, vtip (anekdota) ostáva dodnes pomerne zaznávaným žánrom. V našich článkoch sa pokúsime postupne preklenúť toto „vákuum“ a nájsť odpovede na niektoré otázky, ktoré sa v súvislosti s danou problematikou vynárajú. S ohľadom na naše zameranie, svoju pozornosť sústredíme predovšetkým na ruské vtipy.

Jednou z prvých otázok, na ktorú sa v súvislosti s teóriou vtipu musíme zamerať, je problematika jeho presného zadefinovania a zaradenia do systému literárnych žánrov. Je to úloha o to náročnejšia a nevd'áčnejšia, že ani v dnešnej dobe neexistuje žiadna dostatočne rozpracovaná a ucelená jednotiacia žánrová teória. Vo všeobecnosti „žáner“ definujeme ako „historicky podmienenú formu slovesného umenia, orientujúcu sa na určitý špecifický typ obsahu, ktorý je daný špecifikou vnútornej štruktúry“ (LES, 1986). Jednotlivé slovesné formy musia preto spĺňať určité podmienky a mať jednu alebo viacero charakteristických črt, ktorými sa odlišujú od už existujúcich žánrov, na to, aby sme o nich mohli hovoriť ako o žánroch nových a samostatných. Základnými diferenciálnymi príznakmi každého existujúceho žánru sú:

- špecifika formovania žánru (s ohľadom na národné osobitosti),
- funkcie (úlohy, ciele) žánru,
- vlastnosti žánru,
- a zákonitosti jeho vnútornej výstavby (štruktúry).

Možno teda vtip považovať za literárny žáner?

1 FORMOVANIE ŽÁNRU

Žiadna slovesná forma sa nevyvíja izolovane sama od seba, ale vždy v závislosti od viacerých faktorov. Takisto ani vtip sa nezjavil vo vzduchoprázdne. Pre vznik každého nového žánru musia byť vytvorené určité podmienky, ktoré vyvolajú nutnosť jeho existencie. Až v situácii takto vyvolaného tlaku začínajú pracovať mechanizmy samotného „zrodu“. V prvom rade sa využíva dostupný materiál (t.j. existujúce žánre), ktorý je postupne prekonávaný až vzniká materiál úplne nový – nový žáner. Ten sa neskôr ďalej modifikuje a nadobúda ďalšie rozmery – ako po stránke formálnej, tak i výrazovej.

V každej spoločnosti sa v určitom okamihu jej vývoja objavuje socio-psychologicky podmienená potreba existencie diel, ktoré majú nasledujúce vlastnosti:

- zameranosť na vyvolanie efektu smiechu,
- zhustenosť rozprávania,
- relatívna jednoduchosť sujetu,
- neočakávaná vynaliezavá koncovka,
- paradoxálnosť zmyslu a sujetových situácií,
- parodickosť ako hlavný sujetotvorný faktor,
- aktuálnosť obsahu,
- neexistencia tabuizovaných tém a problémov,
- špeciálny typ hlavného hrdinu.

Vzniká vonkajší tlak na existujúce žánre (**Ž**) aby nejakým spôsobom na danú situáciu zareagovali a vyriešili tento rozpor (rozpor medzi potrebou a realitou). V prvom rade dochádza k zmenám v samotných žánroch. Tieto sa začínajú sami modifikovať začleňovaním komických foriem do vlastnej štruktúry¹ – dochádza k „vnútornej paródii“ žánru (**Ž'**). Takouto **variáciou** vznikajú napríklad humoristické poviedky, novely, paródie divadelných hier, frašky a iné.

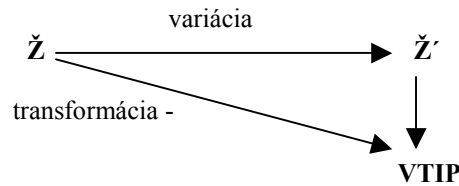
Avšak ak prvotná štruktúra vďaka svojej „obmedzenosti“ nie je schopná pružnej reakcie na vzniknutý tlak – ak potreby presahujú možnosti žánru² - dochádza k **transformácii** prototypu (t.j. pôvodných žánrov) a k

ponímaní za dnes zvykne väčšinou označovať pojmom „литературный анекдот“, alebo „исторический анекдот“. Preto aj tu používame termín „anekdota“ skôr vo význame vtip.

¹ Efim Kurganov tvrdí: „Vtip – to je parazit žánru. ... No na rozdiel od iných sa vtip nie natolko vykrmuje na účet iných žánrov, nakoľko kŕmi sám, prinášajúc pikantnosť a hĺbku do mimoliterárnej situácie...“ (Курганов, Е.: Анекдот как жанр. СПб.: Академический проект, 1997. 123 c. – cit. podľa (Paramonov, 1998).

² Systém žánrov je dynamický jav, ktorý permanentne reaguje (v určitej miere) na zmeny, ktorými pod vplyvom vonkajších a vnútorných okolností prechádzajú samotné žánre, preto vymedziť presné hranice, kde variácia žánru prerastá do transformácie nie je možné.

vzniku žánru úplne nového. Vzniká **vtip**. Tento stojí z hľadiska charakteru (spracovania) obsahu v opozícii k existujúcim žánrom, preto sa zvykne označovať aj ako „antižáner“ (Borodin, 2000c) alebo „kvázi-žáner“ (Borodin, 2000b). Celý proces môžeme zjednodušene znázorniť nasledujúcou schémou:



Kde však hľadať východiskový moment formovania vtipu? Snaha nájsť odpoveď na túto otázku stojí v centre pozornosti ako folkloristiky¹, tak aj literárnej vedy. V svojej podstate, vtip možno obsahovo priradiť k archaickým formám rozprávačského umenia – k dedičom **mytologických príbehov** o prefíkancoch - triksteroch², ktorí vystupovali zvyčajne ako dvojníci alebo súputníci hlavných hrdinov a okolo ktorých sa postupne formuje akýsi „protoanekdotický cyklus“ (Borodin, 2000c). Za bezprostrednú predchodkyňu vtipu ako žánru je v ruskej literárnej vede považovaná **rozprávka**, v ktorej sa stretávame i s klasickým „anekdotickým“ rozporom: hlúposť – rozum. E. M. Meletinskij (1990) práve podľa príznaku prítomnosti, resp. neprítomnosti komiky v nej navrhuje rozdeliť klasickú rozprávku na dva druhy:

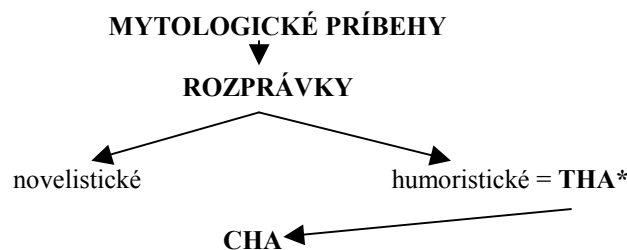
1. **novelistickú** (новеллистическую сказку),
2. **humoristickú** (анекдотическую сказку).

Viacerí odborníci sa zhodujú v názore, že humoristickú rozprávku môžeme stotožniť (samozrejme nie absolútne, vzhľadom na existenciu určitých štýlových i formálnych osobitostí ako vtipu, tak aj rozprávky) s jednou z foriem vtipu - s tzv. tradičným ľudovým vtipom. Existenciu dvoch foriem zavádza do ruskej folkloristiky O. A. Čirkova (1997), ktorá vydeľuje:

- **tradičný ľudový vtip** = традиционный национальный анекдот (ТНА),
- **a súčasný ľudový vtip** = современный национальный анекдот (СНА),

v snahe poukázať na existenciu určitých rozdielov v samotnej štruktúre žánru vtipu, ktoré vznikli v procese jeho vnútrožánrových premien.

Na prelome XIX. a XX. storočia dochádza k radikálnym a hlbokým spoločensko-kultúrnym zmenám, ktoré vážne narúšajú dovtedajší spôsob života, systém hodnôt a vzťahov, nastáva obrovská migrácia obyvateľstva z vidieka do miest³. Pod vplyvom týchto pohybov prebiehajú zmeny (tzv. progresívna deštrukcia) aj v samotnom systéme folklórnych žánrov, pričom niektoré úplne miznú (hlavne tie, ktoré sú previazané s dedinským, občinovým životom), alebo ustupujú na pozíciu latentnej existencie. Na druhej strane iné, flexibilnejšie, aktívne reagujú na vzniknutú situáciu a prispôbujú sa novým podmienkam a potrebám - vznikajú tzv. „mestské žánre“. Takýmto spôsobom nastáva i transformácia ТНА, výsledkom ktorej je vznik СНА - vtipu v jeho dnešnej podobe. Ten sa v XX. storočí stáva všeobecne najproduktívnejším žánrom.⁴ Rodostrom vtipu by v takomto prípade vyzeral asi takto:



¹ Vtip je považovaný za jeden z najvýznamnejších folklórnych žánrov, ako najvýraznejší prejav ľudovej kultúry, hlavne kultúry XX. storočia. Pozri: Borodin (2000c), Puškarevová (1999), Rudnev (1997, s. 27-28).

² Trikster (nem.) = klaun, prešibanec, podvodník.

³ Po zrušení nevoľníctva Alexandrom II. dochádza koncom XIX. storočia k masívnej industrializácii tradične poľnohospodárskeho Ruska, čo vyvoláva obrovský tlak na potrebu nových pracovných síl - robotníkov.

⁴ Pozri: Borodin (2000a), Puškarevová (1999), Issersová – Kuzminová (1999, s. 197).

1.1 Vtip a anekdota

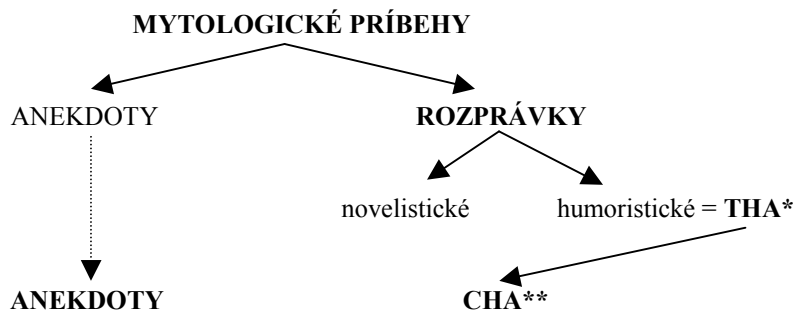
Vzhľadom na snahu načrtnúť komplexný obraz premien žánrov, v dôsledku ktorých vznikol objekt nášho záujmu, musíme sa aspoň v krátkosti zmieniť aj o tzv. „**literárnom vtipe**“ (*литературном анекдоте*) a o jeho vzťahu k žánru vtipu. „Literárnym vtipom“ sa zvyknú nazývať krátke a vtipné príbehy zo života známych historických osobností (LES, 1986) – teda to, čo v slovenskej terminológii označujeme pojmom „anekdota“. Jej pôvod nachádzame v Starovekom Grécku približne v 7. storočí p.n.l.¹

Do Ruska prichádza anekdota až v XVIII. storočí z Francúzska a Poľska. Vtedy začínajú vznikať aj prvé anekdotické zborníky. Ako prvý vychádza roku 1764 v Saint-Peterburgu zborník Petra Semjonova – „Товарищ Разумной и Замысловатой или Собрание хороших слов, разумных замыслов, скорых ответов, учтивых насмешек и приятных приключений знатных мужей древнего и нынешнего веков“. V 1806 v Moskve vychádzajú „Подлинные анекдоты Екатерины II“ a v 1837 – „Полные анекдоты о Балакиреве“².

Široký ohlas anekdot nachádzame v dielach Krylova, Gribojedova, Fonvizina, Deržavina, Puškina, Gogoľa ako aj u ďalších významných predstaviteľov ruskej literatúry.

Koncom XIX. storočia sa začína na túto tému upriamovať aj pozornosť literárnej vedy. Za prvý krok k vedeckému skúmaniu tohto problému (ako anekdoty, tak aj vtipu) sa pokladá práca P. A. Peľcera „Происхождение анекдотов в русской народной словесности“³ uverejnená roku 1899 v Zborníku Charkovskej historicko – filozofickej spoločnosti.

Anekdota sa objavuje v Rusku už ako viac-menej ucelený literárny žáner. V ruskom prostredí dochádza len k zmene sujetového obsahu (t.j. k tematickému prispôbeniu), ale samotná vonkajšia a vnútorná štruktúra sa nemení. To nás vedie k záveru, že v porovnaní s vtipom, ktorý sa predstavuje ako všestranne dynamický žáner pružne reagujúci na potreby spoločnosti a podliehajúci sústavnej premene (obsahu i formy), anekdota predstavuje žáner statický. Napriek tomu, že anekdotu s vtipom zväzuje viacero podobných črt, ako napr.: komickosť, vynaliezavosť, sujetovosť a i., a že sa v procese formovania vzájomne ovplyvňovali, nie je možné ju s vtipom stotožňovať a zamieňať, práve vzhľadom na rozdielny pôvod, obsahovú obmedzenosť (len o známych osobnostiach) a absenciu povinnej „krátkosti“ ako základnej črty (pozri nižšie). S prihliadnutím na tento faktor, predchádzajúca schéma môžeme modifikovať nasledovne:



* THA - tradičný ľudový vtip

** CHA - súčasný ľudový vtip.

1.2 Vtip v sovietskej epoche

Druhým momentom, pri ktorom sa v našom výklade o formovaní vtipu ako žánru v ruskej kultúre musíme pozastaviť je jeho postavenie v XX. storočí. Na prelome XIX. a XX. storočia sa vtip ako žáner začína

¹ Prvá písomne zaznamenaná anekdota má asi 2600 rokov a rozpráva o známom filozofovi – Thálesovi z Milétu: Tháles vykračujúc po ulici pozoroval hviezdy a spadol do nezakrytej studne. Jeho thrácka otrokyňa mu za to vynadala: „Ty chceš vedieť, čo je na nebi a nevidíš, čo máš pod nohami!“ (Hrych, 1994, s. 9).

² Priateľ Rozumný a Výmyselný, alebo Zborník dobrých slov, rozumných výmyslov, rýchlych odpovedí, úctivých posmeškov a milých dobrodružstiev významných mužov dávnych i dnešných čias; Originálne anekdoty Kataríny II.; Všetky anekdoty o Balakirevovi (o dvornom šašovi Petra Veľkého) – (vlastný preklad).

³ Pôvod vtipov v ruskej národnej slovesnosti (vlastný preklad).

ešte len formovať. A práve v tej dobe dochádza k výrazným celospoločenským zmenám¹, ktoré zabráňujú stabilizácii „rozbúreného“ žánrového systému a vyvolávajú v ňom čoraz väčší tlak – progresívny i degeneračný.

Tomuto tlaku je vystavený aj vtip. Až do konca 20-tych rokov sa môže v porovnaní s nasledujúcim obdobím vyvíjať pomerne voľne a je dokonca podporovaný ako akýsi druh ventilovania spoločenského napätia. Vtip reaguje na v spoločnosti vzniknutú situáciu a tak sa objavuje celý rad vtipov politických, proti ktorým postupne začína oficiálna moc akési „križiacke ťaženie“². Od začiatku 30-tych rokov sa zborníky vtipov prestávajú vôbec vydávať a autori politických vtipov sú trestne stíhaní. V stalinskej dobe „autorom“ a rozširovateľom politických vtipov hrozí za „antisovietsku agitáciu a propagandu“ až 10 rokov pobytu trestných pracovných táboroch, v dobe Chruščova a Brežneva už „len“ tri roky za „úmyselné rozširovanie klamných výmyslov urážajúcich sovietsky štátny a spoločenský systém“... Vtip existuje v akejsi ilegálite, prechádza na platformu akejsi undergroundovej kultúry.

Už Sigmund Freud (Černoušek, 1998, s.50 an.) poukázal na to, že vtipu sa najviac darí v neslobode³. Vtedy získava najsilnejší impulz pre vlastnú adaptáciu práve vonkajším ohrozením samotnej jeho existencie. Ruský (sovietsky) vtip nadobúda čoraz väčšiu údernosť, výstižnosť, nekompromisnosť a krátkosť.

Mohutný rozmach vtipov nastáva v sedemdesiatych rokoch, kedy režim začína stagnovať a ukazuje sa, že nie všetko je také, ako sa to oficiálne prezentuje – v dobe tzv. zastoja (brežnevovská epocha). Dochádza k drastickému zníženiu životnej úrovne a začína sa prejavovať nefunkčnosť systému vo viacerých oblastiach. Nastáva rozpad „jednotnej kultúry“ – naďalej existuje kultúra oficiálna („ICH kultúra“) a popri nej preráža na povrch kultúra alternatívna, ktorá vystupuje ako protipól prvej. Oficiálna kultúra si naďalej zachováva svoje kvality, ale do popredia preniká kultúra más („NAŠA kultúra“)⁴. Politický vtip (ako vrcholná forma sovietskeho vtipu) je síce aj naďalej udržiavaný cenzúrnymi opatreniami v „rozumných medziach“, ale postupne sa mu darí prekonávať aj túto poslednú prekážku. K definitívnemu krachu všetkých obmedzovacích snáh dochádza v polovici 80-tych rokov v súvislosti s gorbačovskou perestrojkou a glasnosťou. Vtip z boja s cenzúrou a oficiálnou mocou vychádza posilnený; môžeme oprávnene konštatovať, že práve tých 50 rokov jeho „prenasledovania“ malo rozhodujúci vplyv na jeho doformovanie do dnešnej podoby.

2 VLASTNOSTI A FUNKCIE VTIPU

Ďalší a snáď aj najzávažnejší problém v súvislosti so žánrovým vymedzením, predstavujú otázky týkajúce sa samotnej podstaty vtipu. V ďalšej časti sa preto bližšie pozrieme na to, akú úlohu zohráva vtip v spoločnosti a čo robí vtipom.

2.1 Funkcie vtipu

Už v predchádzajúcej časti sme načrtli, že vtip nevzniká samovoľne, ale je výsledkom určitej celospoločenskej objednávky, ktorá si jeho vznik vynútila. Nový žáner nevznikol len tak pre nič – za nič, ale na to, aby prebral určité úlohy, na ktoré ostatné, už existujúce žánre nestačili. Na to, ktoré úlohy to boli, sa zameriame v nasledujúcom texte.

Pri ľubovoľnej ankete zameranej na chápanie pojmu „vtip“, poväčšine sa stretáme s odpoveďami typu: „sranda“, „smiech“, „úsmev“, „veselosť“, „zábava“ ai. Už na prvý pohľad je každému zrejmé, že práve vyvolanie akejsi smiechovej reakcie u poslucháča, resp. poslucháčov je primárnym cieľom každého vtipu. „Najdôležitejšou úlohou vtipu je **zabávať!**“ tvrdí A. Belousov v rozhovore pre Časopis Peterburskej štátnej univerzity: „Ak vtip nie je smiešny, nezabáva, tak načo nám je?“⁵ Vtip poskytuje človeku možnosť svoje

¹ I.svetová vojna, februárová revolúcia a pád monarchie, VOSR, Občianska vojna, vznik ZSSR, kolektivizácia, industrializácia a s tým spojené štátne represie, Veľká vlastenecká vojna a i.

² Ako proti „antisocialistickým vtipom“ – bližšie pozri (Issersová – Kuzminová, 1999, s. 198).

³ „Smiať sa, keď neslobodno, to je zážitok silnejší, dokonca orgiastický, než smiať sa, keď slobodno, vediač, že slobodno“ (Averincev, 1997, s. 79).

⁴ „...dve vrstvy kultúry sa začínajú rozchádzať na rôzne strany. Jeden plát sa približuje k človeku a druhý je štátny, oficiálny - kultúra vystavovaná, publikovaná“ (Сериял „Новые русские“. Interview s A.F.Belousovým z 1.4.1997. Internet: <http://www.spbumag.nw.ru/OLD/Spbum07-97/12.html>).

⁵ Собрались однажды вместе новые русские: Штирлиц, Чебурашка и Василий Иванович. Interview s A.F. Belousovým zo 16.1.1997. Internet: <http://spbumag.nw.ru/OLD/Spbum01-97/15.html>.

ťažkosti a vnútorné napätie uvoľniť slovom a vybiť smiechom, odreagovať sa – plní významnú **biologickú funkciu**. To však nemôže byť a ani nie je jedinou úlohou vtipov. „Na ničom sa smejú len blázni!“ vraví staré slovenské príslovie. Čo teda, nachádzajúce sa vo vtipе, vyvoláva u človeka tie vnútorné pochody, ktoré sa navonok prejavia smiechom?

Pre každý vtip je nevyhnutný určitý objekt „zosmiešnenia“, či už je to nejaká udalosť, alebo postava dobre známa rozprávačovi i poslucháčovi. Vznikajú celé cykly vtipov, zabávajúcich sa na úkor niekoho, kto sa javí horší a nedokonalejší ako my. Rozprávač i poslucháč si vtipom akoby kompenzujú svoje postavenie voči bohatším, silnejším a mocnejším (Novým Rusom, politikom a i.), ale na druhej strane prejavujú aj akúsi svoju osobnostnú, ľudskú a morálnu nadradenosť, prevahu nad nimi. Karel Čapek o tomto fenoméne vraví: „Vtip, to je prejav prevahy aj zbraň slabšieho. Je to útok i obrana“ (Čapek, 1984, s. 54).

Kompenzačná funkcia dnešného vtipu sa prejavuje nielen v sociálnych, ale aj v iných oblastiach. Politický vtip napríklad v sovietskej, ale aj v postsovietskej spoločnosti kompenzoval nedostatok rôznych slobôd, voľnej politickej diskusie; stal sa skrytým nástrojom kritiky rozporov medzi oficiálnou ideológiou a „neoficiálnou“ realitou. Takýmto spôsobom vtip reflektuje všetky nedostatky danej doby a stáva sa akýmsi „historickým letopisom“.

Vtip nielen **zachytáva javy minulosti**, ale tiež **fixuje prítomnosť** pre „pobavenie“ nasledujúcich pokolení; odráža predsudky, stereotypy, chyby a nedostatky našej doby. Karikuje zbytočné prežitky, ako aj všetko to, čo naopak tradičné hodnoty naruša. K opisovanej skutočnosti však sám nezaujíma žiadne morálne alebo hodnotiace stanovisko, ale ponecháva otvorený priestor pre vytvorenie si vlastných postojov poslucháčov – teda aj napriek neprítomnosti priamej kvalifikácie opisovanej reality, zohráva **hodnotiacu úlohu**. Vďaka tomu udržuje človeka od nepremyslených krokov v budúcnosti (**didaktická funkcia**).

Na druhej strane sa nám vtip javí ako vhodný „**eliminačný**“ **prostriedok**. Svojho súpera alebo nepriateľa sme schopní vtipom celkom ľahko a pritom navonok úplne „nevinne“ znemožniť. Často však vtip vyvoláva celkom opačný efekt. Prejavuje sa akási žánrová schizofrénia a tak namiesto zosmiešnenia robíme danej osobe, alebo udalosti reklamu – **propagujeme ju**. Hrdinovia vtipov sa dostávajú do povedomia širokého okruhu ľudí, nadobúdajú čoraz väčšiu popularitu, sú známi a obľúbení. Vhodným príkladom tohto sú napríklad vtipy o Čapajevovi, o Stirlitzovi alebo aj o Brežnevovi.

Žiaden vtip nerobíme len pre seba. Základom každého vtipu je nutnosť podať ho ďalej; žije len vtedy, ak putuje „od úst k ústam“. Vtip predstavuje najsociálnejší žánr (Freud, 1991, s. 123) – kolektívny a kolektivizačný zároveň. Je vhodným a vďačným prostriedkom na nadviazanie rozhovoru, alebo na uvoľnenie napätia, ktoré v komunikácii vzniklo. Jeho použitie vo vhodnom okamihu môže vyvieť obe strany z trápnej situácie a poskytuje možnosť presunúť rozhovor na príjemnejšie alebo prístupnejšie témy. Plní dôležitú **komunikačnú funkciu**. Krásny príklad takejto situácie nám poskytol na začiatku románu *Vojna a mier* L.N. Tolstoj, keď na večierku u madam Šerer dochádza k slovnému konfliktu Bezuchova s Balkonským a mladé knieža Ipolit Kuragin vtipom, síce trápny a prihlúplym, zachraňuje situáciu (Tolstoj, 2008, s. 460-461).

Vtip výrazne vplýva i na bežnú hovorovú reč. Začlenenie celého vtipu alebo aspoň jeho finálnej časti do výpovede jej dodá neočakávane iný rozmer – živosť a bezprostrednosť. Podobne ako je tomu u filmov, kľúčové frázy vtipu často prechádzajú do ústnej (i umeleckej a publicistickej) reči vo forme rôznych prísloví, porekadiel, či aforizmov a postupom času sa stávajú ustálenými frazeologizmami; vtip výrazne **obohacuje jazyk a reč**. Jednotlivé frázy si, napriek svojmu vytrhnutiu z vtipu, nesú „spomienku“ na pôvodný kontext, predstavujú svojrázny metatext. Napríklad fráza: „*Ходят тут всякие, а потом плавки пропадают!*“¹, používaná v prípade straty niečoho potrebného, vyvoláva v myslení poslucháčov prvotný obraz výčítiek mravca slonovi, ktorého obviňuje z krádeže plaviek a pod.

Prijímanie a správne pochopenie vtipu kladie určité nároky na schopnosti jednotlivca. Ten, kto chce správne pochopiť vtip, je povinný ako minimum dokonale ovládať jazyk, na ktorom sa vtip rozpráva. A práve táto jeho „vlastnosť“ sa v poslednej dobe začína široko využívať ako spôsob preverovania jazykovej kompetencie jedincov pri vyučovaní ruského jazyka ako cudzieho. Vtip plní i **didakticko-analytickú funkciu**.

¹ Chodí tu kde-kto a potom plavky miznú! (vlastný preklad).

2.2 Vlastnosti vtípu

Kritériá vydelenia žánru musia odrážať nielen jeho funkcionálnu podstatu, ale i jeho formálne príznaky. Každý žáner má svoje špecifické črty, ktoré ho spájajú s ostatnými a na druhej strane spomedzi nich vydeľujú. Prítomnosť určitých vlastností v „diele“ nám poskytuje priestor pre jeho možné žánrové zatriedenie. Otázkou vydelenia vlastností vtípu sa zaoberá jeho vedecký výskum snád' od svojich úplných začiatkov:

- P. A. Peľcer (1899, s. 40 an.) vydeľuje - krátkosť, vtipnosť, ľahkosť a neočakávanosť príbehu, sklon k zveličeniu opisovaných udalostí;
- K. Čapek (1984, s. 46-56) – kolektívnosť, večnosť, intelektuálnu zameranosť, verbálnosť, demokratickosť, stručnosť a mužskosť¹;
- S. Freud (1991, s. 116-124) – nápaditosť, „samovoľnosť“ vzniku, krátkosť, zmysluplnosť, zrozumiteľnosť, podobnosť so snom, kompromisnosť medzi vedomím a podvedomím;
- J. L. Kalina (1991, s.17-113) – komickosť, údernú pointu, duchaplnosť, večnosť, zrozumiteľnosť, verbálnosť, logickosť, presnosť, aktuálnosť a výstižnosť;
- A.F.Belousov - neoficiálnosť;
- V. J. Propp, E. M. Meletinskij (Silantiev, 1999) – krátkosť, komickosť, nečakanosť a vynachádzavosť koncovky;
- V. Rudnev (1997, s. 27-28) – produktívnosť a sujetovosť;
- P. Borodin (2000b) – dynamickosť, sujetovosť, konfliktnosť postáv, efektnosť koncovky, ústnosť, pragmatickosť, dlhovekosť, paradoxálnosť, osobitý typ hlavného hrdinu, nezájem o morálne hodnotenie situácie, krátkosť, nenáročnosť na špeciálne podmienky, aktuálnosť, zábavnosť, masovosť, tématickú neohraničenosť, prispôsobivosť, obsahovú flexibilitnosť;
- Petrovskij, Zundelovič, Sokolov, Sidel'nikov, Percov, Judin (Puškarevová, 1999) – krátkosť, lakonizmus, živosť, ostrosť, presnosť, výstižnosť, komizmus, ústnosť, masovosť, nečakanosť a uzavretosť koncovky;
- A. A. Potebňa (Puškarevová, 1999) – dynamickosť a jednoduchosť sujetu, jedinečnosť, konkrétnosť deja, lakonickosť;
- O. Puškareva (Puškarevová, 1999) – komizmus vyjadrený v koncovke, krátkosť, jednoduchosť, pochopiteľnosť, lakonickosť, výstižnosť;
- I. V. Silant'ev (Silantiev, 1999) – krátkosť obsahu, paradoxálnosť koncovky, vynachádzavosť, výstižnosť, komizmus;
- M. Minskij (Issersová – Kuzminová, 1999, s. 204) – neočakávanú koncovku.

Je zrejmé, že v problematike charakteristík vtípu sa dodnes nepodarilo dosiahnuť absolútnej zhody. Folkloristi i literárni vedci vyčlenili (z rôzneho uhlu pohľadu) celý rad vlastností, ktoré by vtip mal mať. Nedosiahol sa však kompromis v otázke významu týchto vlastností.

Vo všeobecnosti môžeme všetky vlastnosti rozdeliť na dve skupiny:

1. primárne – t.j. určujúce a
2. sekundárne – t.j. druhotné, nepovinné, doplnkové vlastnosti.

Skupinu primárnych tvoria vlastnosti, ktoré vymedzujú žáner ako taký, na druhej strane sekundárne charakteristiky len dotvárajú celkový obraz žánru a nie sú pre žánrové vydelenie určujúce. Ako primárne, tak i sekundárne vlastnosti sú podmienené požiadavkami a nárokmi, ktoré boli a sú na vtip ako žáner kladené, ako aj podmienkami, za akých sa tento žáner vyvíjal – odrážajú funkcionálnu podstatu i genézu žánru.

Túto problematiku sme čiastočne načrtli už vyššie, kde sme tiež vyčlenili aj prvotnú a najdôležitejšiu funkciu vtípu – zabávať. Na napĺňanie tejto úlohy musia byť vytvorené určité vnútorné predpoklady. A práve vtip predstavuje ich realizáciu v najčistejšej podobe svojou schopnosťou vytvárať komickú situáciu a vyvolávať efekt smiechu. Základnou vlastnosťou vtípu je jeho **komickosť**.

Vtip musí udržať pozornosť poslucháča až do finálnej fázy, preto nesmie byť príliš objemovo rozsiahly a zložitý (navonok). Vtip sám osebe predstavuje príbeh zhustený do čo najmenšieho priestoru, z ktorého je odstránené takmer všetko, čo nemá pre samotný priebeh deja určujúci význam. Sujet je skoncentrovaný do

¹ „Vtipy sú dodnes mužská záležitosť, tak ako „pletky“ sú skôr zvláštnym predmetom ženských mystérií. Muži medzi sebou žartujú; ženy, keď sú spolu, hovoria úplne vážne...“ (Čapek, 1984, s. 50).

samotného zmyslového jadra. Všetko navyše vtip len komplikuje, aj keď to nemusí hneď pôsobiť rušivo. Vtip má byť **krátky**. V priebehu niekoľkých sekúnd dochádza ku vzniku konfliktnej situácie, k zauzleniu, kulminácii i k vyvrcholeniu príbehu v **neočakávanej, rafinovanej koncovke**. Samozrejme, aj tu existujú určité výnimky, ktoré predstavujú predovšetkým tzv. vysvetľujúce vtipy (*Вы слишком долго живете в Голландии, если вы...* – a nasledujúce rozsiahle vymenovanie všetkých charakteristických príznakov).

Krátkosť sa však nemôže presadzovať na úkor **zrozumiteľnosti**. Pri tvorbe vtipu by nemalo dôjsť k zhutneniu, ani k presunu významu až do takej miery, aby sa stal pre druhú osobu nezrozumiteľným. Prírodnene máme na mysli nositeľa jazyka vtipu. Iný problém nastáva pri jedincoch inej kultúry, pre ktorých môže byť vtip bez dostatočných znalostí jazyka a reálií alebo dodatočného vysvetlenia nepochopiteľný.

Vtip si zachováva určité **národné osobitosti**, v ktorých sa odráža či už história, kultúra alebo spôsob života a myslenia „pôvodného“ obyvateľstva. Preto často len nechápavo krútime hlavou nad niektorými anglickými, nemeckými alebo nakoniec, napriek určitej podobnosti i ruskými vtipmi; preto sú zvyčajne tie najlepšie do slovenčiny napreložiteľné.

Komický účinok vtipu sa znásobuje, ak sa ten zameriava na problémy, témy a javy, ktoré stoja v centre pozornosti spoločnosti práve v danom okamihu. Zaujímavé je to, čo je **aktuálne**. Niektoré vtipy, ako napríklad o Čapajevovi, či Brežnevovi, sú stále populárne („stradičneli“), ale napríklad vtipy o Ryžkovovi, Gajdarovi ale aj o „najpopulárnejšom“ Jelcinovi sa vytratil už krátko po ich odchode z ruskej politickej scény. Pritom zvyčajne nedochádza k totálnej deštrukcii sujetu; ten sa naďalej využíva, pravdaže často v iných súvislostiach a s novými hrdinami. Vtipy žijú **večne**, aj keď sa často javia ako úplne **nové**.

Pre vtip neexistujú zakázané témy. Berie si na mušku všetko, čo sa dostane do akéhokoľvek konfliktu – konfliktu názorov, pohľadov, hodnôt, morálky, reality a fantázie ... Vtip **nepozná žiadne tabu**, ktorému by sa vyhýbal a ktoré by bolo nedotknuteľné – ani smrť (vtipy o potopení Kurska v roku 2000, o vojne v Čečensku, o bombardovaní Juhoslávie atď.). Pred vtipom sme si všetci rovni! Vtip je najdemokratickejší žánrom; berie si na mušku ako mocných tohto sveta, tak i obyčajných všedných ľudí; hoci tých prvých, vzhľadom na to, že sú sústavne verejnosti na očiach, akosi viac.

Spornou a komplikovanou otázkou ostáva **sujetovosť** vtipu. Musí mať vtip dej, alebo nie? Pavol Borodin a Vadim Rudnev sujetovosť dokonca považujú za základnú črtu vtipu. My sa, naopak, prikláňame skôr k názoru, že aj diela s neexistujúcim (napr: *Она была прекрасно сложена. Хотя правая рука торчала из чемодана.*)¹ alebo maximálne oslabeným sujetom (*Хоть одним глазком взгляну на Париж*, - мечтал Кутузов.)² môžeme, vzhľadom na to, že spĺňajú všetky základné predpoklady, ktoré sú na vtip kladené, priradiť k žánru vtipu. Tieto však tvoria akési „hraničné“ formy medzi ním a ďalšími žánrami – hlavne parémiami (Borodin, 2000d), pričom ich zaradenie nie je a ani nemôže byť jednoznačné a definitívne.

Konečné rozčlenenie vlastností vtipu môže vyzerať takto:

1. **Určujúce** - formálna krátkosť a komizmus najvýraznejšie prejavovaný v paradoxálnej a nečakanej koncovke;
2. **Doplňkové** - pochopiteľnosť, aktuálnosť, verbálnosť, kolektívnosť, národná osobitosť, večnosť, masovosť a i.

Hlavnou aktívnou silou vtipu je určitý **stav konfliktnosti, protirečivosti, kontrastu** v materiáli, ktorý sa stal jeho obsahom – t.j. v tematike. Do centra pozornosti vtipu sa dostáva čokoľvek, čo spĺňa predpoklady možného zosmiešnenia.

Od zvolenej témy závisí i **výber postáv**. Výber hlavných hrdinov nie je náhodný jav, nakoľko tieto nemajú v priebehu deja možnosť rozvíjať svoje vlastnosti a schopnosti, ale vstupujú do vtipu už ako doformované prototypy.

Téma i postavy sa následne podriaďujú spracovaniu v súlade so **žánrovými zákonmi tvorby** vtipu. Dochádza k totálnej deštrukcii pôvodnej reality a k následnému vytvoreniu novej, virtuálnej reality – reality vtipu. Rozsah tejto transformácie je závislý od možností predlohy i od všetkých úloh, ktoré by malo novovzniknuté dielo plniť. Pri premene charakteru pôvodného materiálu nachádza uplatnenie celý rad

¹ Idióm – Mala krásnu postavu – sa dá doslovne preložiť ako: Bola krásne poskladaná. Hoci pravá ruka vytŕčala z kufra (vlastný preklad).

² „Aspoň jedným okom pozrieť na Paríž,“ – sníval Kutuzov (Kutuzov bol v čase vyhnania Napoleona z Ruska takmer slepý a vstupu ruských vojsk do Paríža sa nedožil).

literárnych i jazykových postupov¹ – obrazné znázornenie, metafory, personifikácie, metonýmie, symbolické vyjadrovanie, hyperbolizácia, gradácia, prirovnania, inverzie, homonýmia, paronýmia, rozrúšanie jazykových a literárnych noriem atď. Na niektoré z vyššie spomenutých javov sa zameriame v našich ďalších článkoch.

Literatúra:

- АВЕРИНЦЕВ, S.: Bachtin a ruský vzťah k smiechu. Slovenská literatúra, 44, č.1-2, 1997, s.76-80.
ČAPEK, K.: Marsyas. Jak se co dělá. Praha: Československý spisovatel, 1984.
ČERNOUŠEK, M.: Sigmund Freud. Dobyvatel nevědomí. Praha: Paseka, 1998.
FREUD, S.: Totem a tabu. Vtip. Praha: Práh, 1991.
HRYCH, E.: Dějiny světového humoru. Praha: Marsyas, 1994.
KALINA, J.L.: Tisíc a jeden vtip. Bratislava: Archa, 1991.
TOLSTOJ, L.N.: Vojna a mier. Zv. 1. Praha: KMa, 2008.
- БАХТИН, М.М.: Творчество Франсуа Рабле и народная культура Ренессанса. Москва: Худ-лит, 1990.
БОРОДИН, П.: Анекдотический цикл: особенности строения. 2000a.
Internet: <http://www.karabistr.ru/pamoney/anecdote/cykl.html>
БОРОДИН, П.: Драматургия анекдота. 2000b.
Internet: <http://www.karabistr.ru/pamoney/anecdote/drama.html>
БОРОДИН, П.: К проблеме генезиса анекдота. 2000c.
Internet: <http://www.karabistr.ru/pamoney/anecdote/genezis.html>
Бородин, П.: О взаимодействии анекдота и паремий. 2000d.
Internet: <http://www.karabistr.ru/pamoney/anecdote/paremia.html>
Иссерс, О.С. - Кузьмина, Н.А.: Анекдот как нестандартный материал при обучении РКИ. In SLAVICA QUINQUEECCLESIIENSIA V., Pécs: 1999, s.197-208.
Литературный энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1986.
МЕЛЕТИНСКИЙ, Е.М.: Историческая поэтика новеллы. Москва: Наука, 1990.
ПАРАМОНОВ, К.: Ефим Курганов – Анекдот как жанр. 1998.
Internet: <http://old.russ.ru/journal/kniga/98-07-31/param.htm>
ПЕЛЬЦЕР, П.А.: Происхождение анекдотов в русской народной словесности. In Сборник Харьковского ист.-фил. об-ва, т.2, Харьков: 1899, с. 40-117.
ПУШКАРЕВА, О.: Пародирование как способ художественной организации современного анекдота. 1999. Internet: <http://www.karabistr.ru/pamoney/anecdote/orcontents.html>
РУДНЕВ, В.П.: Словарь культуры XX. века. Москва: Агфар, 1997.
СЕДОВ, К.Ф.: Основы психолингвистики в анекдотах. Современный народный анекдот как речевой жанр. 1998. Internet: <http://www.1september.ru/ru/rus/99/rus12-2.htm>
СИЛАНТЬЕВ, И.В.: Сюжет как фактор жанрообразования в средневековой русской литературе. 1999. Internet: <http://www.nsu.ru/koi8/ssc/siv/INDEX.HTM>
ЧИРКОВА, О.А.: Поэтика современного народного анекдота. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. фил. наук. Волгоград: ВГУ, 1997.

*Mgr. Pavol Adamka, PhD.
Jazykové centrum
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa
Hodžova 1, 949 74 Nitra
Slovakia
e-mail: padamka@ukf.sk*

¹ Na základe pôvodcu komickej reakcie, O.S. Issersová a N.A. Kuzminová vydeľujú dva druhy vtipov (1999, s.199): 1.tématické – ak je zdrojom smiechu obsah vtipu a 2.jazykové – pôvodcom je jeho spracovanie (jazyková hračka).

ABSTRACT

In his paper, the author drew his inspiration from the inquiry called „The Book of the Region of Czech Těšín“ – „Książka Zalozia“. The author addresses the issues pertaining to the canon of Polish literature of the Czech Těšín region and he focuses on the inquiry organized by the Regional Library in Karviná and the Polish Book Friends Society which eventually proved to be a flop.

Even though it is likely that the inquiry was influenced by quite a few agents, it still reveals certain facts about the state of current readership, tastes of the target audience, as well as the social and public context, from which the respondents of the inquiry came from.

Hence, there is a certain literary canon of the Těšín region. However, it does not include only the books which succeeded in „The Book of the Region of Czech Těšín“ reader’s inquiry. The books in question are those published in Polish edition of Profil publishing house in Ostrava and books published by PZKO, which passed the approval process.

Při výzkumu podoby literárního kánonu polské literatury českého Těšínska nám byla inspirací anketa „Książka Zalozia“, ale – jak se ukázalo – dobře míněná aktivita polského oddělení Regionální knihovny v Karvině (RKK) a Sdružení přátel polské knihy, které ji zorganizovaly, se v podstatě nepovedla. Oběma zmíněným organizacím se na základě ankety nepodařilo vytvořit současnou podobu kánonu polské literatury českého Těšínska, ani se k němu nepřiblížily. Proč tomu tak bylo, na to se pokusíme odpovědět v našem příspěvku. V úvahu bude třeba brát i obecné jevy, jako je všeobecný úpadek čtenářství, odvíjející se například od zjištění výzkumů o schopnosti žactva u nás pochopit smysl čteného textu. Kdežto otázku, co podle nás tvoří skutečný kánon literatury polské národnostní menšiny, ponecháváme prozatím stranou, neboť takové zjištění by si vyžadovalo samostatnou studii. V závěru našeho příspěvku nicméně naznačujeme, co by jím mohlo skutečně být.

Obě organizace – Polské oddělení RKK a Sdružení přátel polské knihy – v r. 2005 v dobré víře oslovily regionální čtenáře v novinách Głos Ludu a na internetu RKK s touto výzvou (uvádíme ji v překladu z polštiny do češtiny):

„Poláci na českém Těšínsku se mohou pochválit v průběhu 85 let bohatou vydavatelskou činností jak krásné regionální, tak i populárněvědné a odborné literatury.

V loňské anketě o Oblíbenou knihu českotěšínských Poláků se objevilo ve výsledcích několik titulů publikací, které byly vydány v českotěšínských vydavatelstvích. Bude proto vhodné připomenout polskou vydavatelskou produkci a při té příležitosti vybrat tu publikaci, která podle názoru čtenářů sehrála důležitou úlohu v jejich životě. Od 1. září do 30. listopadu ve všech regionálních knihovnách budete moci vyplnit anketu a uvést knihu vydanou na českém Těšínsku nebo českotěšínským autorem. V listopadu tohoto roku budete mít také možnost hlasovat na všech Výstavách polské knihy. Hlasovat můžete na listcích uveřejněných v Głosu Ludu nebo na internetových stránkách www.publikacja.rkka.cz. Výsledky ankety budou zveřejněny na stránkách Głosu Ludu v prosinci tohoto roku, kdežto v listopadu zveřejníme průběžné výsledky hlasování, při němž uvedeme 20 titulů, které do 30. října získají největší počet hlasů. Nepsanou zásadou je, že každý účastník může hlasovat jen jednou.“

Ke konci roku 2005 byla anketa vyhodnocena a její výsledky zveřejněny¹:

„Nový rok už klepe na dveře a tak podle slibu musíme zhodnotit anketu, která více než tři měsíce byla uváděna na stránkách Głosu Ludu i na internetových stránkách www.publikacja.cz.

¹ Čerpali jsme z informací umístěných na webovské stránce RKK [<http://www.publikacja.rkka.cz/>].

V anketě Polská kniha českého Těšínska jasnou palmu vítězství získal Józef Ondrusz a jeho Zázračný chléb. Pokud k hlasům odevzdaných přímo Zázračnému chlebu připočítáme také 7 hlasů odevzdaných Slezským povídkám, které byly předlohou publikace, slezská lidová vyprávění Józefa Ondrusze získala více než 20 % procent odevzdaných hlasů.

Druhé místo ex aequo získaly dvě publikace – Lutyňské tango Otylie Toboľové a Korbelová lyrika s 10 % hlasů.

Jestliže je kniha Otylie Toboľové známá a její vysoké umístění není překvapením, pak sbírka Korbelová lyrika si vyžaduje komentář.

Korbelová lyrika byla napsána a vydána v roce 2003 členy Beerklubu a je oslavou zlatavého moku a tradice mužských setkání s ním spojených. Jeho druhé místo v anketě je také příkladem toho, že semknutá skupina přátel může ve snaze o dosažení cíle hodně vykonat. Korbelové bratrstvo doporučilo svým členům a sympatizantům účast v anketě, a dokázalo, že tato kniha dosáhla v našem hodnocení vysoké umístění, přestože se nikdy neobjevila v distribuční knihkupecké síti a je sbírkou velmi specifické tvorby. Lobující organizátoři byli ve skutečnosti přesvědčeni, že jejich oblíbená kniha jistě získá vavříny prvenství, ale jak je vidět, tak to se nestalo.

Při celkovém hodnocení ankety si musíme povšimnout, že většina hlasů byla odevzdána na knihy typicky regionální a že rozdíly mezi jednotlivými publikacemi nebyly velké. Následující místa v anketě obsadily knihy napsané nářečím nebo publikace tematicky úzce spojené s naším regionem, poezie a próza našich autorů neobsadila významnější místa.

Dokumentuje to tabulka obsahující všechny publikace, které získaly v anketě nejméně pět hlasů.

Na závěr je třeba se ještě zamyslet nad tím, zda 236 účastníků ankety je hodně nebo málo. Přesně tolik hlasů bylo odevzdáno. Určitě to není kvantitativní úspěch, avšak jak vždy zdůrazňovali organizátoři ankety, v celé hře to nebyl faktor nejdůležitější. Důležitá byla myšlenka připomenutí polské knižní produkce českého Těšínska a návratu k zapomenuté četbě.“

Překvapivé výsledky čtenářské ankety o nejoblíbenější knihu českého Těšínska byly zveřejněny v následující tabulce:

Wyniki ankiety:

| Autor: | Tytuł: | Ilość glosów: |
|--------------------|-----------------------------------|---------------|
| Józef Ondrusz | Cudowny chleb +Godki śląskie | 41+7 |
| Otylia Toboła | Lutyńskie tango | 24 |
| | Liryka Kufłowa | 24 |
| Ludwik Cienciała | Śmiych Macieja | 16 |
| Aniela Kupiec | Po naszymu pieszo i na skrzydlach | 14 |
| Emilia Kołder | Kuchnia śląska | 12 |
| Aniela Kupiec | Połotane żywobyci | 8 |
| Władysław Milerski | Nazwiska cieszyńskie | 8 |
| Franciszek Bałon | Opowiadania o naszym gotowaniu | 7 |
| Jan Kubisz | Pamiętnik starego nauczyciela | 6 |
| Wincenty Szeliga | Tam około Bogumina | 6 |
| Daniel Kadłubiec | Płyniesz Olzo | 5 |

Organizátoři ankety ještě informovali čtenáře o udělení cen za účast v anketě:

„Knižní ceny za účast v anketě vylosovali Patrycja Sikora (Hnojník), Anna Tomanek (Jablunkov), Maria Liszok (Karviná), Dana Kohutowa (Mosty), Milo Chudík (Karviná). Ceny budou zaslány poštou.“

Z komentářů po uzavření a vyhodnocení ankety vyplývá, že její výsledek byl pro organizátory této akce překvapením. Zároveň zaskočil badatele, kteří kánon polské literatury českého Těšínska konstruují nebo z různých období vývoje literatury Těšínska zpětně rekonstruují (tedy i nás)¹.

Knihy Józefa Ondrusze *Cudowny chleb, Podania, baśnie i opowieści cieszyńskie* (Zázračný chléb, Vyprávění, pohádky a povídky z Těšínska; Warszawa, LSW, 1984) a *Godki śląskie, Podania i baśnie ze Śląska Cieszyńskiego* (Slezské povídky, Příhody a pohádky z Těšínského Slezska; 1. vyd. Český Těšín, PZKO-SLA, 1956, 2., 3., 4. vyd. Ostrava, Profil, 1973, 1974, 1977) jsou folkloristickými a etnografickými publikacemi, které se dočkaly řady reedic, ale nepatří – přísně vzato i z hlediska edičního záměru – mezi beletristické práce, i když se v nich objevuje žánr pohádky a povídky.

Knihy rozhlasové redaktorky a televizní reportérky Otylie Tobolové *Lutyńskie tango i inne historie wojenne z Zaolzia* (Lutyňské tango a jiné válečné příběhy z Zaolží; Český Těšín, Stowarzyszenie Przyjaciół Polskiej Książki, 2003) je i v regionální literatuře, v níž vznikly v průběhu let velmi kvalitní soubory vzpomínek, hodnotově průměrnou knihou lokální autorky.

Jak už správně konstatovali organizátoři ankety, sbírka *Liryka Kufłowa* (Korbelová lyrika) je soubor „básnické tvorby“ členů Beerclubu a její skvělé druhé místo v anketě bylo dáno jedině díky lobbingu žertovně naladěné hospodské sešlosti.

Další místa v anketě zaujaly knihy v těšínském nářečí nebo publikace, které jsou úzce spojeny s tímto regionem tematicky, včetně dvou kuchařek (sic!), jazykovědné (toponomastické) publikace W. Milerského a souboru etnografických studií K. D. Kadłubce a skupiny spolupracovníků. Kdežto poezie i próza polských autorů z českého Těšínska se významněji neumístila.

Přestože anketa mohla být ovlivněna řadou různých činitelů, vypovídá o stavu současné čtenářské kultury, vkusu recipientů a o sociální i kulturní sféře, z níž pocházeli respondenti ankety. Ankety se zúčastnili i čtenáři, kteří hlasovali na sebe nebo na své dílo. Téma ankety zřejmě neoslovilo jak širší obec čtenářů, tak ani místní elity.

V návaznosti na snahu vypracovat referát na tuto knihovnickou konferenci, oslovili jsme sedmáct těšínských autorů, zdali by nám neposlali svůj návrh kánonu polské literatury českého Těšínska. Z těchto oslovených autorů (byli jimi Piotr Horzyk, Marie Chraścínová, Kazimierz Jaworski, Kazimierz Kaszper, Franciszek Nastulczyk, Marian Palowski, Lech Przeczek, Lucyna Przeczek-Waszkowa, Renata Putzlacher, Jan Pyszko, Aniela Róžańska, Jacek Sikora, Władysław Sikora, Bogdan Trojak, Tadeusz Wantuła, Anna Zawadzka, Jan Daniel Zolich) nám v dopise odpověděli čtyři (T. Wantuła, A. Zawadzka, W. Sikora a M. Palowski – tři spisovatelé starší generace a jeden z nejmladšího pokolení polských autorů českého Těšínska).

Anna Zawadzka (nar. 1921) se v dopise svěřila, že patří ke generaci čtenářů, kteří vyrůstali ještě v době před druhou světovou válkou na četbě slezských autorů, jako byli Adolf Fierla (1908-1967), Gustaw Morcinek (1891-1963), Maria Wardasová (1907-1986) a Jan Kubisz (1848-1928), od něhož si cení *Pamiętnik starego nauczyciela* (Zápisník starého učitele, 1928). Z poválečných spisovatelů si oblíbila básníka Henryka Jasiczka, a dokonce jeho reportáže z cest *Morze Czarne jest błękitne* („Černé moře je modré“, 1961) a *Przywiozę Ci krokodyla* („Přivezu ti krokodyla“, 1965). Podivovala se, že Jasiczkova tvorba se v anketě významněji neumístila, byl to podle jejího soudu charismatický spisovatel, za svého života velmi oblíbený (Jasiczek žil v letech 1919-1976)². Podle Zawadzské by se na druhém místě v anketě měl umístit Wilhem Przeczek (1936-2006), který ji zaujal zároveň jako prozaik i jako básník³. Z Przeczkovy generace, které se říká podle antologie *Pierwszy lot* (1959) generace „Prvního rozletu“, ještě připomíná Władysława Sikoru a prozaika Wiesława Adama Bergera (1926-1998). Velkým objevem pro Zawadzskou byla Renata Putzlacherová (nar. 1966), jejíž poezii a esejistiku velmi obdivuje. O poezii Putzlacherové se domnívá, že na českém Těšínsku představovala skutečnou literární

¹ Teoretickými otázkami vytváření literárního kánonu se zde nebudeme zabývat, odkazujeme proto na práce, které na to téma byly již publikovány, zejména na jednu z nejnovějších na to téma, na syntetizující, ale zároveň v mnohém objevnou studii Henryka Markiewiczze *O literárnych kánonech* [http://www.aluze.cz/2007_03/07_studie_markiewicz.php].

² K Jasiczkovi srov. např. Libor Martinek, *Problematika života a díla Henryka Jasiczka*. In: *Návraty k velkým*. Sborník referátů z literární konference 42. Bezručovy Opavy 14.-15. 9. 1999. Praha – Opava: ÚČL AV ČR – SU Opava – SZM, 2000, s. 151-162.

³ K Przeczkovi srov. např. Libor Martinek, *Wilhelm Przeczek – básník kulturních protikladů, Těšínsko*, 2006, č. 3, s. 18-26.

revoluci¹. Zawadzka oceňuje také literární pořady organizované Putzlacherovou pro těšínské publikum, v nichž je výborně spojena literární, dramatická a hudební složka².

Władysław Sikora (nar. 1933) celou anketu označil za nevydařenou („niewypała“) a sázel by jedině na *Pamiętnik starego nauczyciela* Jana Kubisze a básnickou sbírku *Przednówek* Pawła Kubisze.

Tadeusz Wantuła (nar. 1950) – představitel generace *Światłocienie* (Světla a stíny) nazvané podle antologie vydané v roce 1976 v ostravském nakladatelství Profil³ – se domnívá, že cosi jako kánon literatury českého Těšínska neexistuje. Polská literatura Těšínského Slezska buďto snese srovnání s celou polskou tvorbou, anebo je pouze okrajovou záležitostí. Folklor a jiné jevy (včetně kuchařky nebo pivních popěveků) za umění nepovažuje.

Literárně dosud málo zkušený, ale s regionální literaturou Těšínska kupodivu již obeznámený⁴ student medicíny LF UP Olomouc Marian Palowski (nar. 1983) dal na první místo *Pamiętnik starego nauczyciela* Jana Kubisze. Další tři místa obsadil knihami *Humoreski beskidzkie* (Beskydské humoresky, 1959), *Zamyślenie* (Zamyšlení, 1969), *Obuszkim ciosane* (Vytesané sekeřící, 1955) svého dědečka Henryka Jasiczka (první z nich je souborem humorných próz napsaných v nářečí, druhé dvě jsou básnické sbírky ve spisovné polštině). Pak následují sbírky veršů mladší generace polských autorů z českého Těšínska – Darka Jedzoka (nar. 1981) *Pusto* (Prázdnost, 2004), Lecha Przewczka (nar. 1961) *Ścieżka przez pamięć* (Stezka paměti, 1994), Renaty Putzlacherové *Ziemia albo albo* (Země buď, anebo, 1993). K tomu přidal soubor z tvorby těšínského humoristy Adama Wawrosze (1913-1971), *Z Adamowej dzichty* (Z Adamovy nůše, 1. vyd. 1977, 2. vyd. 1994) a dnes už klasické básnické sbírky Pawła Kubisze *Przednówek* (Hladový čas; 1937, II. vyd. doplněné Łódź, 1946) a Gabriela Palowského *Przed progiem* (Před prahem; Třinec 1999).

Preference čtyř tvůrčích osobností, reprezentantů polské literatury českého Těšínska se s hlasováním čtenářů v anketě míjejí až na jednu výjimku, kterou je *Pamiętnik starego nauczyciela* Jana Kubisze.

Není od věci připomenout, že otázce úrovně regionální produkce a očekávání čtenářů byl již dříve přiveden redaktor kulturně-společenského měsíčníku *Zwrot* Kazimierz Kaszper v roce 1971, kdy vyhlásil anketu *Dialogi o literaturze*⁵. O této anketě a Kaszperově debatě s Janem Korzennym na téma ediční politiky v této oblasti píšeme podrobněji v naší knize *Polská poezie českého Těšínska po roce 1920* (Opava 2006).

Kdybychom měli usuzovat z dosud poslední čtenářské ankety oblíbenosti polských autorů českého Těšínska na preference recipientů a jejich regionální povědomí jako součástí širě chápané národní a etnické identity, museli bychom dospět k tristním závěrům. Bereme tedy výsledky ankety s rezervou jako jev literární komunikace, jehož poslední článek – čtenáři – byl ovlivněn sociologicky vzato metodologickými chybami ve výběru respondentů. Nedá se ani předpokládat, že ten, kdo na pozvání do ankety nereagoval, měl by co říci a výsledek jeho účasti by byl jiný.

Podle našeho názoru i z hlediska našich zkušeností s recepcí polských knih těšínských autorů a jejich kritickým hodnocením jako první instancí čtenářské recepce se domníváme, že určitý kánon literatury Těšínska přesto existuje. Máme na mysli knihy vydané v polské edici nakladatelství Profil v Ostravě a prostřednictvím PZKO, které vesměs prošly lektorským řízením, dosahovaly – dá se říci – přiměřených nákladů. Byly dostupné v knihkupectvích a jsou dodnes součástí knihovního fondu polských oddělení regionálních knihoven českého Těšínska. Za řekou Olzou to budou zejména publikace vydané Maticí země těšínské (Macierz Ziemi Cieszyńskiej) v Těšíně (Cieszynie).

PhDr. Libor Martinek, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, Slezská univerzita v Opavě, Bezručovo nám. 13, 746 01 Opava, Czech republic, e-mail: libor.martinek@fpf.slu.cz.

¹ K poezii R. Putzlacherové srov. např. Libor Martinek, *Stylizace, identita a intertextualita v poezii Renaty Putzlacherové*. In: *Ponowoczesność i tożsamość*. Red. B. Tokarz a S. Piskor, Katowice – Ustroń: Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego – Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Oddział w Katowicach, 1997, s. 227-235.

² K tomu srov. např. Libor Martinek, *Kavárna AVION na pomezí kultur*. In: *Divadlo v české a slovenské literatuře*. Sborník z mezinárodní literárněvědné konference konané v Opavě 13. a 14. 9. 2005. Red. Jakub Chrobák. Opava: Slezská univerzita, 2007, s. 39-45.

³ K této generaci viz Libor Martinek, *Generace almanachu „Światłocienie“*. Poslední manifestace názorové a umělecké jednoty spisovatelů polské národnostní menšiny českého Těšínska, *Těšínsko*, 2008, roč. 51, č. 1, s. 2-11.

⁴ Kupodivu proto, že na ZŠ ani SŠ v Českém Těšíně se polští autoři českého Těšínska probírají v rámci výuky dějin literatury nebo mezipředmětových vztahů buď málo nebo vůbec.

⁵ *Zwrot*, 1971, č. 12, 1972, č. 1, 2, 4, 5, 6, 8.

ABSTRACT

The subject of the paper is the fundamental concepts of Christian world view, which have a wording reflection in the Russian and Slovak language. In the author's opinion the observation of Russian religious vocabulary may become one of the ways of spiritual enrichment of a person.

*„Дýскýрз - это речъ, погруженная в жизнь“
(N.D. Arutjunovová)*

Každý дýскýрз, nech sa už v odbornej literatúra chápe širšie, alebo užšie, vyžaduje paradigmatickú analýzu, kvalifikáciu vyjadrujúcich sa i samotných vyjadrení, žánrovú kvalifikáciu, skúmanie cieľov. V našom článku sústredíme svoju pozornosť na tieto аспекти во vzťahu k náбо́жесkéму, resp. religióznemu дýскýрзу. V tejto súvislosti vychádzame zo záverov I.V. Bugajevovej, ktorá konštatuje: „дýскýрз представляет собой тип институционального дýскýрса, то есть специализированную клишированную разновидность общения, обусловленного социальными функциями партнеров и регламентированного как по содержанию, так и по форме. Цель религиозного дýскýрса – духовное общение, базирующееся на конкретных ценностях и нормах поведения“ (Бугаева, 2008).

Náбо́женstvo je реálny sociálny ale zároveň aj kultúrny fenomén, ktorý je dôležitý pre každú kultúru. N. Berďajev v diele „Философия неравенства“ pripisuje práve kultúre (ani nie politike alebo ekonómii) duchovné prvenstvo v spoločenskom živote, hovoriac: „О состоянии всего человеческого общества можно судить по состоянию его культуры“ (Бердяев, 1990, с. 246-261).

Viacerí v Rusku pripisujú pravosláviu úlohu znovuzrodenia mravností a duchovností. Prečo? „А потому, — рíše В.В. Раушенбах, — что у нас вся жизнь столетиями текла по-православному. Православие вошло не только в облик храмов, но и в язык, в поговорки, в народные приметы. Вся жизнь наша православная, даже у атеистов... „Вот тебе Бог, а вот – порог“, — так сказать может только православный, потому что в красном углу избы висит икона. То есть этим духом настолько пронизано наше сознание, даже подсознание, что я не вижу никакой другой конфессии для России, кроме православия“ (<http://www.trinitas.ru>).

Z uvedeného možno konštatovať, že „náбо́жесké“ lexémy v bežnej komunikácii nie sú vnímané ako neštандартné; sú používané bez toho aby sa kvalita акеjsi bežnosti narúšала. Конфесионална príslušnosť sa nejaví ako rušivý element. Máme na mysli samozrejme príslušníkov totožnej, napr. kresťanskej viery, jej rôznych конфесий¹.

V rámci интеркультурной коммуникации však môže vyvstať problém adekvátneho ponímания конфесиональных rozdielov. „Kultúra ľudstva predstavuje značne rôznorodý комплекс zložený zo všetkých этничесkých культур. Formovanie jednotlivých (jedinečných) národných культур bolo а je ovplyvňované aktivitami týchto етник, ktoré sú zamerané на uspokojovanie určitých естетичесkých i рационых potrieb, pričom tieto aktivity sú u jednotlivých národov odlišné. ... Nepochopenie viacerých культурных determinantov jazyka vedie často k neúspechom при коммуникации, vzhľadom на nerespektovanie špecifických коммуникаčných podmienok,

¹ Конфессию (z lat. confessio) chápeme ako vierovyznanie. Je to samostatný nezávislý náбо́жесký smer, пруд (БТС, 1998, с. 453).

na nesprávne dešifrovanie a následné reakčné spracovanie prijímaného signálu,“ – konštatuje vo svojej štúdií P. Adamka (2006, s.7). Obzvlášť citel'ný je tento problém, pri prekladoch fráz a celých textov, ktoré sú akýmsi spôsobom spojené s ruským chápaním viery, pri hľadaní správnych ekvivalentov náboženských termínov a biblických citátov. Často narážame na pojmy, ktoré nemajú priamy ekvivalent v cieľovom jazyku, dajú sa vyjadriť len približne, alebo opisne. Napríklad, katolícky ruženec prekladáme (sémanticky však len približne) ako čётки. „**Чётки** (от рус. считать) – нанизанные на нить бусинки (у католиков) или **веревка (вервица) с завязанными узлами (у православных)** или **ребристая замкнутая лента например, из бисера или др. материала - лестовка (у старообрядцев). Православные чётки имеют обычно узлы (по 1,4,10 десятков, разделенных большими узлами), католические четки имеют 59 зерен: 5 начальных около крестика и 5 групп по десять зерен, разделенные бусинкой для молитвы розария**“ (<http://azbuka-hrist.narod.ru>).

Alebo iný príklad. V poviedke M. Figuli „Tri gaštanové kone“ sa stretávame s príslovkami: *bohuotcu, bohuotcuprisahám* ako synonymom – *naozaj, veru*. Do ruštiny tieto preložíme ako: *клянусь богу*. Fráza *bohuotcuprisahám* vyjadruje:

| | |
|--|--|
| <p>I. ako vetná príslovka – nemožnosť alebo sťaženu možnosť realizovať dej (pomenovaný neurčitkom): <i>vrece nedajbože zdvihnúť</i></p> | <p>II. ako častica – vyjadruje obavu pred uskutočnením deja, nebudaj, božechráň: <i>keby nás tu, nedajbože, zastihli</i>.</p> |
|--|--|

Je zaujímavé sledovať ako si ruská prekladateľka s touto príslovkou poradila:

„*Tak potom nech prijde, - hromžil, - lebo, bohuotcuprisahám, prekabátim ju s niektorou druhou*“ (Figuli, 1941, s. 73).

„*A тогда пускай приходит, не унимался Яно, - провалиться мне на этом месте, ежели не натяну ей нос с другой*“ (Фигули, 1965, с. 58).

Spojenie „*провалиться на этом месте*“ sa často nahrádza aj slovesom *пропасть, бесследно потеряться*. Znamená to stratu duši a cestu skôr do pekla ako do raja.

V prekladaných textoch sa uplatňuje tendencia prispôbiť slovenské kultúrne prostredie novému ruskému jazykovému systému. Východiskom sú odborné komentáre ako napríklad:

„*Игумен монастыря был дворянин, ученый писатель и старец...*“ (Толстой, 1995, с. 303).

1. *Представенým kláštorá bol šľachtic, vedec, spisovatel' a starec...* (с. 258).

2. *Iguмен kláštera byl šlechtic, učenc, spisovatel' a stařec...* (с. 17)“ (Petříková-Klimčuková, 2005).

V „Русско-словацком словаре“ z roku 1989 sa lexéma *игумен* prekladá ako cirkv. *igumen* alebo *opát*, nie predstavený kláštorá, preto pokus slovenského prekladateľa priblížiť pravoslávny svet katolíkov nie je veľmi vydarený. Český prekladateľ preklad doplnil komentárom: „*igumen je to opat*“, čím zabezpečil obsahovo plnší transfer náboženských reálií.

Samotná náboženská lexika predstavuje tú časť lexikálneho systému, ktorá zastrešuje náboženskú stránku spoločenského života a pravidelne funguje v cirkevno-náboženskej sfére. Táto lexika je spojená so vzťahom človeka k Bohu, s vierou, vierovyznaním, vieroučnou pravdou, mravnými záväzkami.

Jednou zo zvláštností lexiky, ktorá je spojená s náboženstvom, vierou, náboženským zmýšľaním je to, že táto môže mať osobitý význam všeobecne používaných slov.

Napríklad lexéma „*подвиг*“ (hrdinský čin). В Этимологическом словаре русского языка М. Фасмера sa táto vôbec nevyskytuje (Фасмер, 1986). В „Старославянском словаре“ lexéma *подвиг* vyjadruje tri významy: 1) соответствие др. греч. *αγων* *борьба*. „*Подвиг и брань ныншнее житье*“ (Супр., 497, с. 2); 2) аскетическая жизнь, подвиг духовный; 3) агония.

Z uvedeného vyplýva, že hlavný význam slova „*подвиг*“ – „героический поступок, совершаемый человеком в экстремальных условиях, – sa mení v náboženskom diskurze na „длительный тяжелый, изнурительный труд, который возлагает на себя человек сам ради спасения и во славу Божию“ (Бугаева, 2005).

Iná lexéma – *благодать* (blaženost', pohoda, požehnanie) — „в религиозных представлениях: сила, ниспосланная человеку для исполнения воли Бога, а также вообще всё то, что даётся людям от Бога, по его благодати“; *искупление* (vykupenie) — „в религиозных представлениях: жизнь, страдания, смерть и воскресение Иисуса Христа как символическая плата за освобождение людей от их грехов“; *спасение* (spása, záchrana) — „в религии: выполнение религиозных предписаний как путь к искуплению грехов“ (<http://www.slovarik.ru>).

Náboženskú lexiku v ruskom jazyku môžeme rozdeliť na tri skupiny:

Slová všeobecne náboženské, t.j. súvisiace zo všetkými náboženstvami

вера - viera, Бог - Boh, душа - duša, молитва - modlitba, добро - dobré, зло - zlé, грех - hriech, воздаяние - vzdávanie rosty;

Slová, ktoré sú príznačné iba pre konkrétne kresťanské konfesie

Христос - Kristus, Спаситель - Vykupiteľ, Троица - Trojica, Святой Дух – Duch Svätý, Евангелие – Evanjelium, апостол - apoštol, литургия – obedňa: prav. bohoslužba, liturgia, церковь - cirkev, chrám, cerkov;

Slova, spojené s jednotlivými kresťanskými konfesiami

православие – pravoslávie, католичество - katolicizmus, баптист - baptista, адвентист - adventista, пастор - pastor, месса - omša, кардинал - kardinál, иконостас - ikonostas, амвон - kazateľňa, служитель- miništrant, епископ - biskup, иерей – kňaz, duchovný, монах -mních).

Avšak A.K. Gadomský, berúc do úvahy také ruské slovníky ako: „Словарь современного русского литературного языка“ в 17 т. (БАС); „Толковый словарь живого великорусского языка“ В.И.Даля (СД); „Словарь русского языка“ в 4 т (МАС); „Словарь русского языка“ С.И.Ожегова и Н.Ю.Шведовой (СОШ); „Словарь церковнославянского и русского языка“ (СЦСРЯ) a iné slovníky, ponúka oveľa detailnejšie prepracované skupiny náboženskej lexiky. Uvádzame jeho takzvané „podskupiny“ skupiny Náboženstvo:

1. *Наименование высших существ:* душа, Бог, Троица, Богородица, Спаситель и др.
2. *Религиозные обряды:* жертвоприношение, благовест, омовение, причастие, соборование, покаяние, исповедь, пост, крещение и др.
3. *Способы воздействия:* песнопение, канон, литургия, проповедь и др.
4. *Одежда:* власяница, ряса, диадема, клобук, тиара, скуфья, митра и др.
5. *Праздники:* Троица, Крещение, Святки, Рождество и др.
6. *Молитвы и богослужения:* месса, обедня, заутреня, молебен, реквием, поминание, панихида и др.
7. *Предметы культа:* мощи, четки, лампада, кадило, просвира, елей, икона и др.
8. *Символы:* ореол, нимб, крест и др.
9. *Архитектура, интерьер:* обитель, монастырь, лавр, аббатство, звонница, ризница, склеп, часовня, костел, пантеон, исповедальня, паперть, минарет, киот, амвон, клирос, паникадило, престол, риза, мечеть, храм, собор, церковь и др.
10. *Религии и течения:* христианство, ислам, буддизм, деизм, йога, раскол, ересь, атеизм, ламаизм и др.
11. *Звания служителей религиозного культа* (Гадомский 2001, с. 251-261).

Práca s náboženskou lexikou sa vo väčšine nezaobíde bez odborného komentára, t.j. vysvetlenia významovej stránky slova, a zistenie etymológie slov; je potrebné upresniť sémantickú charakteristiku náboženských názvov. Napríklad slovo „церковь“ (rovňako ako slovanské „црква, црковь, цркевень“, nemecké „Kirche“, anglické „church“, švédске „kirka“ a pod.), производится от греческого слова *κυριακή*, т. е. *oíkía*, или *κυριακόν*, т.е. *oíkíon*, и значит дом Господень“ (Энциклопедический словарь/ Брокгауз Ф.А. Ефрон И.А).

Slovo „церковь“ má v ruskom jazyku niekoľko významov:

1. Здание для богослужения, храм (храм - церковнославянское, в древнерусском хоромъ в значении дома, здания).
2. Община верующих при храме, приход.

3. Поместная церковь (например, русская православная церковь, грузинская православная церковь, греческая православная церковь и другие православные церкви).
4. Церковная иерархия (священноначалие).
5. Вероисповедание (конфессия), например, православная церковь, католическая церковь, лютеранская церковь и другие.
6. Вселенская Церковь.

Lexéma „*cirkev*“ v slovenčine znamená: spoločenstvo veriacich založené Ježišom Kristom: rímskokatolícka, evanjelická c. (Krátky slovník slovenského jazyka, 2003, s. 88). Na označenie budovy sa používajú lexémy *kostol*, *chrám* alebo *cerkov*. Vhodnosť použitia je podložená kontextom. Napríklad:

„*Православных церквей 5, костел 1 (римскокатолический капуцинский), синагог и других еврейских молитвенных домов 13*“ (Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона).

„*Римскокатолические костелы, которые козаки разграбили, имеют быть восстановлены и оставаться...*“ (Маркевич).

Slovník Brokhauza a Efrona z 1896 r. vysvetľuje slovo „*костел*“ takto: „(от лат. castellum — небольшая крепость) — польское название римско-католического храма. Различаются К. кафедральные, монастырские, парафиальные (приходские), филиальные (приписные) и каплицы. Кафедральным называется К., где есть кафедра епископа и имеет пребывание епархиальный капитул. Филиальным К. называется тот, где нет особого причта. Каплицы (*kaplica*, испорч. лат. *capella*) — небольшой молитвенный дом вроде часовни (с тем существенным отличием, что в каплице есть алтарь и может быть совершаема литургия), по большей части домовая церковь состоятельного владельца. Постройку К. по каноническим правилам епископ может разрешить только в том случае, если фундатор обеспечит содержание здания и существование причта особым фондом. В России, постройка нового К. обуславливается еще специальными узаконениями; новых К. почти теперь не строят. При парафиальных К. существует так назыв. *dozorg koscielny* (соответствующий церковно-приходскому попечительству), из ксендза, фундатора или местного владельца и трех прихожан; на их обязанности лежит забота о благоустройстве К. и наблюдение за приходским кладбищем. Большинство существующих в России К. построены в готическом стиле“ (<http://www.cultinfo.ru>).

Základný rozdiel medzi *Церковью поместной* a *katolíckou cirkvou* je, že *katolícku cirkev* „возглавляет архиепископ г. Рима, именуемый Папой Римским, православная Церковь не имеет единого предстоятеля. Существует несколько совершенно независимых друг от друга, автокефальных православных церквей, находящихся в братском общении, каждая из которых имеет своего предстоятеля, обычно патриарха, иногда митрополита или архиепископа (например, Кипрская православная Церковь). Назовем некоторые автокефальные православные Церкви: Русская, Грузинская, Болгарская, Сербская, Румынская, Польская, Иерусалимская, Антиохийская, Элладская. Возглавитель автокефальной церкви именуется предстоятелем, т. е. впереди стоящий среди равных ему по сану епископов“ (<http://www.slovarik.ru/slovari/rel/>).

Lexéma „*вселенская*“ (ekumenická) – „от слова вселенная, вселенная же - перевод с греческого (калька) слова *oikoumenh* - причастие от глагола *oikew* - проживаю, населяю. Греки называли так известную им заселенную часть земли. *Názov* вселенская je preto, že „на основании верности их как апостольскому вероучению И. Христа, в них сохранившемся в неповрежденности, так и каноническому строю, образовавшемуся во времена существования нераздельной Ц. соответственно тем началам, по которым христианская Ц. на вселенских соборах исповедовалась „единою, святою, соборною (каθολικῆ) и апостольскою“ (Энциклопедический словарь/ Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А).

V slovenčine zase sa používa slovo *ekumenický* – všeobecný, celosvetový (koncil). Hnutie usilujúce sa o jednotu kresťanov (Krátky slovník slovenského jazyka, 2003, s. 151). Vysvetlenie, prečo *rímskokatolícka cirkev* je *katolícka* nájdeme v slovníku F. Brokhauza: „Западная же Ц. усвоила и удерживает за собою наименование католической в том смысле, что она, по выражению блаженного Августина и правил 24 и 68 карфагенского собора и по началам Священной Римской империи, основанной в IX в. Карлом Великим, должна обнимать и в состав свой включать все народы вселенной, как христианские, так и подлежащие обращению в христианство и под власть священной империи (*populum diversum in orbem*). Но западная „католическая Ц.“ не присваивает и не имеет основания присваивать себе наименования „православной“, так как отступила от апостольского учения единой нераздельной вселенской Ц., и потому именуется „римско-католическою“.

Ďalšia zaujímavou lexémou je slovo „ризница“ – „отдельное помещение в храме или место в алтаре (обычно справа от горнего места), где хранятся облачения и священные сосуды“ (Словарь церковных терминов). Prekladáme ako sakristia a bežne v katolíckom kostole sa označuje ako zakristia.

Lexéma „амвон“ v slovníku náboženskej terminológie je (от *ἀναβαίνειν*, восходить, suggestus, pulpitum) — „кафедра древней христианской церкви - часть солеи, выдающаяся полукружием в центр храма напротив царских врат. Служит для произнесения проповедей, ектений, чтения Евангелия и т.п. Архиерейским амвоном называется четырехугольное возвышение в центре храма, на которое во время богослужения ставится архиерейская кафедра“ (Словарь церковных терминов). V katolíckom kostole je také isté miesto a plní funkciu kázania a modlenia sa. V ruštine sa chápe ako kamenná katedra, кафедра. Avšak v Krátkom slovníku slovenského jazyka z roku 2003, je katedra chápaná ako „pápežský učiteľský úrad“. Výraz „hovoriť z katedry“ znamená robiť závažné rozhodnutia.

V slovenčine máme aj lexému kazateľnica, ktoré tiež znamená – vyvýšené miesto v kostole na kázanie (Krátky slovník slovenského jazyka, 2003, s. 245).

Zaujímavé sú i lexémy, ktoré sú späté s ruskou chrámovou lexikou; tu rovnako pozorujeme dosť výrazné rozdiely v preklade termínov v závislosti od ich sémantického obsahu, ktorý vyjadruje funkciu elementov budovy chrámu – pravoslávneho a katolíckeho. Tieto uvádzame v prehľadnej tabuľke:

| здание | православный храм | католический храм |
|---------------------------------|---|--|
| | храм, церковь, собор паперть притвор, трапезная свечной ящик, церковная лавка придел (неф) главный, правый и левый клирос, хоры место председателя ограда амвон (выступающая часть солеи) | храм, церковь, собор, костел крыльцо притвор приходской киоск неф: главный и боковой, придел – неф с алтарем хоры место председателя алтарная преграда амвон (каменная кафедра, с которой произносится проповедь) пресвитерий, алтарная часть |
| | алтарь трон (седалище, кресло) епископа, кафедра ризница икона, образ мошевик рака подсвечник аналой баптистерий, крестильня, купель | трон епископа, кафедра епископа (cathedra episcopi) ризница, закрестия икона, образ реликварий, мощехранилище рака подсвечник пульт баптистерий, купель |
| алтарь и священные сосуды | водосвятная чаша престол надпрестольная сень запрестольный крест облачение престола (срачица, индития и илитон) Чаша, Святая чаша, потир дискос покровы (воздух и покровцы) губа (губка) или плат дароносица дарохранилище антиминс | сосуд с освященной водой, кропильница алтарь, престол алтарная сень алтарный крест алтарные облачения, алтарный покров Чаша патена, дискос покровец пурификатор дароносица, ковчежец дарохранилище, табернакулум корпорал |

V našej štúdií sme uviedli také lexémy ako: cirkev, kostol, chrám, cerkov, вселенская, ekumenický, ризница, амвон, kazateľnica. Je to len zopár príkladov náboženských lexém, ktoré sa používajú v náboženskom diskurze. Naším cieľom bolo načrtnúť problematiku konfesionálnej diferenciácie náboženskej lexiky s dôrazom

na požiadavku kvality prekladu; prekladajúc texty s chrámovou lexikou je nevyhnutné poznať mnohé konfesné a kultové odlišnosti za účelom kladného a dôveryhodného prekladu.

Literatúra:

- АЗБУКА христианства. 2009. Interent: <http://azbuka-hrist.narod.ru>.
- АКАДЕМИЯ тринитаризма. 2009. Internet: <http://www.trinitas.ru>.
- БЕРДЯЕВ, Н.А.: О культуре. In Философия неравенства. Москва: 1990, с. 246-261.
- БОЛЬШОЙ толковый словарь. Санкт-Петербург: 1998.
- БУГАЕВА, И.В.: Религиозная коммуникация (Часть 1). 2008.
Internet: <http://www.rusk.ru/st.php?idar=26311>.
- БУГАЕВА, И.В.: Принять на себя подвиг (о церковной составляющей концепта). In Русский язык и ментальность. Вып. 6 /Отв. ред. проф. В.В. Колесов. Ч. 1. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2005, с. 9 – 16.
- ГАДОМСКИЙ, А.К.: Религиозная лексика в словарях русского языка XIX—XX вв. In *Obraz świętyni w kulturze i literaturze europejskiej*. T.2. Cz.2. *Prace interdyscyplinarne*. Częstochowa: Wydawnictwo WSP, 2001, s. 251-261
- ДАЛЬ, В.И.: Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Москва: Рус. яз., 1991.
- МАРКЕВИЧ, Н.: История Малой России. Москва: Типография Августа Семена, при Императорской Медико - Хирургической Академии, 1842.
- ОЖЕГОВ, С.И.- ШВЕДОВА, Н.Ю.: Словарь русского языка. Москва: Азбуковник, 1997.
- ПЕТРИКОВА-КЛИМЧУКОВА, А.: Духовное пространство православного мира как культурологический источник русского языка (сравнительный русско-словацкий аспект). In *Jazykové formy pravdy, omylu a lži v rusko-slovenských jazykových kulturologických porovnávaniach*. Prešov: PU, 2005, s. 65-76.
- СЛОВАРИК.РУ. 2007. Internet: <http://www.slovarik.ru/slovari/rel/>.
- СЛОВАРЬ русского языка. В 4 т. / Под редакцией А.П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Рус. яз., 1984.
- СЛОВАРЬ современного русского литературного языка. В 17 т. Москва, Ленинград: АН СССР, 1948 – 1965.
- СЛОВАРЬ церковно-славянского и русского языка. В 4 т. Санкт-Петербург: Акад. Наук, 1847.
- СТАРΟΣЛАВЯНСКИЙ словарь (по рукописям X – XI веков)/ Ред. Э. Благова, Р.М. Цейтлин, С. Геродес и др. 2-е изд. Москва: 1999.
- ФАСМЕР, М.: Этимологический словарь русского языка. В 4 тт.: пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. 2-е изд. Москва: Прогресс, 1986.
- ФИГУЛИ, М.: Тройка гнедых. Москва: Прогресс, 1965.
- ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ словарь. В 86 томах с иллюстрациями и дополнительными материалами / Ред. Брокгауз Ф.А. Ефрон И.А. 2009. Internet: <http://brokhaus-efron.narod.ru/0/918.htm>
- ADAMKA, P.: Kultúrne lakúny a ich preklenovanie pomocou aktuálnych publicistických textov. In *Interkultúrne dimenzie vo vyučovaní cudzích jazykov*. Nitra: FF UKF, 2006, s. 7-10.
- KRÁTKÝ slovník slovenského jazyka. Bratislava: Veda, 2003
- FIGULI, M.: Tri gaštanové kone. 2. vydanie. Martin: Matica slovenská, 1941.

Mgr. Anna Petriková, PhD.
Katedra rusistiky
Inštitút rusistiky, ukrajistiky a slavistiky
Filozofická fakulta
Prešovská univerzita
Ul. 17. novembra 1, 080 78Prešov,
Slovakia
e-mail: aklimcuk@unipo.sk

BOOK REVIEWS

XLinguae.eu
European Scientific Language Review

ISSN: 1337-8384

Regionalistika a globalizujúca sa kultúry

VIERA ŽEMBEROVÁ

(Libor Martinek: *Polská literatura českého Těšínska po roce 1945*. 1. vyd. Opava: Slezská univerzita. Filozoficko-přírodovědecká fakulta. Ústav bohemistiky a knihovnictví 2004. 199 strán. ISBN 80-7248-238-6.)

Od začiatku 90. rokov 20. storočia sa v českej literárnej vede, obzvlášť na Ostravskej univerzite a Slezskej univerzite, zintenzívnili výskum regionalistiky ako špecifickej „témy“ moderného literárnovedného a kulturologického výskumu. Skutočnosť, že sa moravskí a slezskí kolegovia zapojili do grantovo vedených výskumov o historicky, sociologicky, etnicky, kultúrne výrazných (menšinových) národných prejavoch spočíva aj v tom, že región, v ktorom sa ich výskum koná, zostal po súčasnosť priesečníkom viacerých osobitých kultúrnych a folklórnych aktívnych foriem výrazu a prejavu, a tie „žijú“ a identifikujú sa vo väčšinovom kultúrnom celku ako jej osobitosť. Doterajším výsledkom za posledné dve desaťročia sú slovníkové práce (napríklad osobnosti severomoravského regiónu), monografie a zborníky zamerané na menšinové kultúrne a etnické formy buď v ich vývinovom zábere, alebo ako prvok súčasnosti.

Slezská univerzita, zvlášť jej Ústav bohemistiky a knihovníctva má vo svojom pracovnom kolektíve vynikajúcich polonistov, ktorí sa zapojili do prekladateľskej činnosti, do zostavovania antológií. Monografická práca Libora Martinka *Polská literatura českého Těšínska po roce 1945* je súbor štúdií, ktoré vznikali ako reakcia na kultúrnu potrebu regiónu i českého kultúrneho kontextu v zmenenej spoločenskej situácii na konci 20. storočia, ale aj v súlade s heuristickým materiálom, ako sa s ním Libor Martinek postupne vyrovnával a literárnovedne ho spracovával.

Naznačuje tak jednu z najzložitejších prekážok literárnovednej práce s regionalistickou orientáciou: o jave „všetci“ vedia, majú s ním recepčnú aj výskumnú skúsenosť, ale o jeho korektné spracovanie sa systematicky takmer málokto zaujíma. Tento typ práce je náročný, musí prekonávať prekážky najrozličnejšieho charakteru a spoločensky i v literárnej vede nie vždy má taký ohlas, aký si skutočne zasluhuje.

Monografia L. Martinka získava na význame v tom okamihu, keď sa dôsledne uplatňuje téza o časti a celku, o význame a podnetoch z globalizovaného prijímania duchovných hodnôt ľudskej spoločnosti chápanej ako civilizačný a kultúrny celok vo svojej rozmanitosti. Autor monografie pracuje s textovým materiálom a autorským zázemím po poľsky písanej literatúry v českom i poľskom kultúrnom kontexte za posledných viac ako päťdesiat rokov. Aj preto si všíma jej krivku odvíjanú od národného a medziliterárneho kontextu (*Polská literatura českého Těšínska jako literatura regionální a její pozice na styku kultur, K transformaci literárního života polských spisovatelů českého Těšínska v České republice po roce 1990, Současná překladatelská aktivita polských spisovatelů českého Těšínska, Recepce literární tvorby spisovatelů polské národnostní menšiny českého Těšínska po roce 1990, Próza polských spisovatelů českého Těšínska po roce 1990*). Popri horizontálnych záberoch, ktoré rekonštruujú vývin v časovej, druhovej, žánrovej a personálnej línii, vytvoril L. Martinek k takto formulovaným „celkom“ komparatívne vedenú vzťahovú líniu medzi „dvojakými“, po poľsky písanými umeleckými textami v konkrétnych autorských dielňach a blízkyh si územno-kultúrnych spoločenstvách (*Vztah polských spisovatelů z českého Těšínska k Julianou Tuwimovi a Konstantymu Ildefonsi Galczyńskému, Intertextualita v díle Renaty Putzlachové – Směrování k postmoderně v polské literatuře českého Těšínska*).

Z uprednostnených metód literárnovednej práce využíva Libora Martinka možnosti literárnej histórie, teórie literatúry, medziliterárnosti a neobchádza ani literárnu estetiku. Ním aplikovaná interpretátorská metóda práce s umeleckým textom sa ukazuje ako dominantná pre autora monografie aj preto, aby naznačil „globálne“ vedomie umeleckej literatúry, ktoré určuje „myšlienka“ textu, ale aj, či predovšetkým estetika a poetika európskeho kultúrneho priestoru. V tomto zmysle je Martinkovo chápanie regiónu v kultúre moderné, otvorené a produktívne pre jazykovo konkrétne vyčlenenú literatúru, ktorej sa sám sústredene venuje.

Prof. PhDr. Viera Žemberová, CSc., Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy, Inštitút slovakistiky, všeobecnej jazykovedy a masmediálnych štúdií, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita, Ul. 17. novembra 1, Prešov, Slovakia, e-mail: zember@unipo.sk.