г ф ŕ ô

SLAVICA IUVENUM

б ť ř ź ľ ł ы

KOLEKTIVNÍ MONOGRAFIE

ä ą л

EDS
SIMONA MIZEROVÁ
LUKÁŠ PLESNÍK

XXV

ж ď ż

Ostravská univerzita
Filozofická fakulta

Universitas Ostraviensis
Facultas Philosophica

SLAVICA IUVENUM XXV

Kolektivní monografie

Ostrava
2024

Redakční rada:

PhDr. Simona Mizerová, Ph.D.

Mgr. Lukáš Plesník, Ph.D.

Recenzovali:

dr hab. prof. UŚ Dariusz Tkaczewski, *Uniwersytet Śląski w Katowicach*

doc. PhDr. Jan Vorel, Ph.D., *Ostravská univerzita*

Cover © Helena Franz, 2024

Publikace je přístupná v režimu open access pod licencí CC BY-NC-ND
Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

DOI doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV

ISBN 978-80-7599-460-8 (print)

ISBN 978-80-7599-461-5 (online; pdf)

OBSAH

ÚVODNÍ SLOVO 9

LINGVISTIKA / JĘZYKOZNAWSTWO / ЛИНГВИСТИКА

Дарья АНИСИМОВА

ЗОЛОТОЙ: ЦВЕТ, СВЕТ, МЕТАЛЛ В ЯЗЫКЕ И НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ... 15

Alena DANYIOVÁ

АСАБОВЫЯ ЎЛАСНЫЯ ІМЁНЫ Ў БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ КАЗКАХ (ІХ ЭТЫМАЛОГІЯ, РОЛЯ Ў КАЗКАХ І АСАБЛІВАСЦІ ПЕРАКЛАДУ)..... 21

Ксения ГОНЧАРОВА

БИБЛЕЙСКИЕ ПЕРСОНАЖИ В СЕРБСКОЙ И КАШУБСКОЙ ФРАЗЕОЛОГИИ 33

Szymon GRZYBOWSKI

GLOTTODYDAKTYCZNE IMPLIKACJE TRAUMY WOJENNEJ NA PRZYKŁADZIE UCHODŹCÓW UKRAIŃSKICH UCZĄCYCH SIĘ JĘZYKA POLSKIEGO..... 39

Gabriela HALIENOVÁ

AUTENTICITA A ŽÁNRE POLITICKEJ KAMPANE (V KONTEXTE PREZIDENTSKÝCH VOLIEB)..... 49

Катержина ГРАЗДИЛОВА

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ВСТУПЛЕНИЕ В ПРОБЛЕМАТИКУ СЛУЖЕБНЫХ ЧАСТЕЙ РЕЧИ В КОНЦЕПЦИЯХ ЧЕШСКИХ И РОССИЙСКИХ ЛИНГВИСТОВ..... 63

Валерия ЛУКАШОВА

РУССКИЙ ЯЗЫК В УНИВЕРСИТЕТАХ ЧЕХИИ. ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ РКИ 71

Василий ЛУЖАНИЦА

ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ АНАЛИЗ ОБРАЗОВ ЗМЕЙ В КУЛЬТУРЕ СЛАВЯН 85

Яна МИЛОСЕРДОВА

ОБРАЗ ЗЕМЛИ В СЛАВЯНСКИХ ДРЕВНОСТЯХ 93

Aneta MÜLLER

GORZELNIK I PIWOWAR DOSKONAŁY OKIEM HISTORYKA JĘZYKA. PROLEGOMENA 101

Dominika POROSZEWSKA

JĘZYKOWA KREATYWNOŚĆ JAKO PRZEJAW AUTENTYCZNOŚCI W PODKAŚCIE JOANNY OKUNIEWSKIEJ *JA I MOJE PRZYJACIÓŁKI IDIOTKI* 109

Никита РОМИКОВ

О МЕХАНИЗМАХ КОНВЕРГЕНЦИИ НА ПРИМЕРЕ ПЕРИФЕРИЙНОЙ ФРАЗЕОЛОГИИ 121

Дария ШКАНДИНА

НАИМЕНОВАНИЯ УТКИ В ЭТНОЛИНГВИСТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ..... 129

Kinga STANASZEK

JAZYK SOUČASNÉ ČESKÉ POLITIKY NA PŘÍKLADU PROJEVŮ MILOŠE ZEMANA 141

Paulina STAWARZ

ROLA KONTEKSTU KULTUROWEGO PODCZAS PRACY
Z NEOLOGIZMAMI NA LEKCJACH JĘZYKA POLSKIEGO
JAKO OBCEGO 153

Monika STENCHLÁKOVÁ

FRAZEOLÓGIA V RUSKOM A SLOVENSKOM JAZYKU
(POROVNÁVACIA ANALÝZA PONÍMANIA DISCIPLÍNY)..... 163

Pavol VOZÁR

NEJEDNOZNAČNOSŤ VO VÝZNAME DVOJFAREBNÝCH
POMENOVANÍ V RUSKOM JAZYKU 173

**LITERÁRNÍ VĚDA / LITERATUROZNAWSTWO /
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

Анастасия АРЕФЬЕВА

ПОСТАПОКАЛИПТИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:
ПЕРВЫЕ ПРИМЕРЫ И ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ..... 187

Matej BARČ

PODOBY ŽENSKÉHO SUBJEKTU V BÁSNICKEJ ZBIERKE *EM*
ERIKA JAKUBA GROCHA 197

Евгения ДЕМИНА

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ, ПОДНЯТЫЕ В РОМАНЕ
В. НАБОКОВА «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ», ТАКИЕ КАК:
СМЫСЛ, СМЕРТЬ, СВОБОДА ВЫБОРА 203

София ФЕДОРЕНКО

МОТИВЫ ДЕРЕВНИ, СОЦИАЛЬНОГО УСТРОЙСТВА И СОСТОЯНИЯ ДУШИ В ДВУХ МОДЕРНИСТСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. КОСЮБИНСКОГО 211

Daniel HALAJ

VZŤAHY MUŽOV Z RODU KARAMAZOVOVCOV SO ŽENAMI (NA PODKLADE ROMÁNU BRATIA KARAMAZOVOVCI) 223

Laura HOĽANOVÁ

OD LITERATÚRY K ROZHLASU – ROZHLASOVÁ ADAPTÁCIA NOVELY KAROLA HORÁKA *MEDZIVOJNOVÝ MUŽ* 231

Ľudmila HORKÁ

EMÓCIE V NOVELISTIKE MILA URBANA 243

Alicja KRAWIEC

KULT WIESZCZA W SZKOLE W ŚWIETLE WYBRANYCH POWIEŚCI ROZWOJOWYCH 253

Martin MAKARA

POZNÁMKY K FUNKCIONÁLNEJ ORIENTÁCII SLOVENSKEJ LITERÁRNEJ KRITIKY V 70. A 80. ROKOCH DVADSIATEHO STOROČIA 265

Pola PACHOLCZYK

WYMIARY WAMPIRYCZNE W MNIEJ ZNANEJ POWIEŚCI WŁADYSŁAWA STANISŁAWA REYMONTA 273

Kryštof PERŠÍN

SETKÁVÁNÍ SAKRÁLNÍHO A PROFÁNNÍHO V POEZII
HERTY WIĆAZEC 281

Joanna RUBACH

NIEZNOŚNY CIĘŻAR PRZEKŁADU – O TŁUMACZACH
MILANA KUNDERY 289

Lukáš ŠVAJLENIN

LITERÁRNOKRITICKÉ UVAŽOVANIE O POÉZII MIROSLAVA VÁLKA 299

Barbora ZELENKOVÁ

HORNICKÁ LITERATURA JAKO SUBŽÁNR SOCIÁLNÍHO ROMÁNU 311

Мария ЖУКОВСКА

ЛИТЕРАТУРА И ВЛАСТЬ: АНАЛИЗ НА ПРИМЕРЕ ЖИЗНИ
И ТВОРЧЕСТВА ВИКТОРА СОЛОМОНОВИЧА СЕРБСКОГО 323

TRANSLATOLOGIE / TRANSLATOLOGIA / ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ

Tereza BOJANOVSKÁ

DVĚ SLOVA NÁM NESTAČÍ – PROBLEMATIKA PŘEKLADU ČESKÝCH
DEMONSTRATIV DO UKRAJINŠTINY A RUŠTINY 341

Мария ГАЙВОРОНСКАЯ

ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В СУБТИТРАХ
К ФИЛЬМУ *PELÍŠKY* 351

Małgorzata KMIECIAK

POZNÁMKY ANTONIHO KROHA V PŘEKLADU ROMÁNU JAROSLAVA HAŠKA *OSUDY DOBRÉHO VOJÁKA ŠVEJKA ZA SVĚTOVÉ VÁLKY* 363

Габриела КОЧУР

ТВОРЧЕСТВО СТАНИСЛАВА МОНЮШКО В АСПЕКТЕ ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА 371

Maria LUKOSEK

„ELEMENTARY, MY DEAR WATSON" – O PRZEKŁADZIE POLSKICH I ROSYJSKICH FORM ADRESATYWNYCH W ADAPTACJACH O SHERLOCKU HOLMESIE 381

Виктория ПАГЕЛА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД НА ОСНОВАНИИ КАНТАТЫ *АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ ОР. 78* СЕРГЕЯ СЕРГЕЕВИЧА ПРОКОФЬЕВА 391

Tereza POLEDNÍKOVÁ

JE LOKALIZACE VIDEOHER AUDIOVIZUÁLNÍ PŘEKLAD? 401

Мария ШАПИРКО

ПРАКТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ПЕРЕВОДУ РЕАЛИЙ НА ПРИМЕРЕ «ГАРРИ ПОТТЕРА» 413

JMENNÝ REJSTŘÍK (ZÁPIS LATINKOU) 421

JMENNÝ REJSTŘÍK (ZÁPIS CYRILICÍ) 435

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.01

ÚVODNÍ SLOVO

Kolektivní monografie Slavica iuvenum XXV je dalším titulem ze série publikací Slavica iuvenum, které každoročně reflektují vědecké výstupy mladých slavistů z oblasti lingvistiky, literární vědy a překladu.

Aktuální publikace nabízí čtenáři 41 odborných kapitol, resp. Úvodní slovo a 40 odborných vědeckých kapitol, jejichž autory jsou mladí slavisté z Česka, Slovenska, Polska a Ruska. Jednotlivé kapitoly prezentují velmi pestrou paletu témat slovanského areálu, které jsou představeny ve třech tematických blocích.

První tematický blok (s. 13–182) je zaměřen na otázky současné slovanské jazykovědné komparatistiky, obsahuje celkem 17 kapitol. Autoři jednotlivých vědeckých příspěvků zkoumají problematiku několika lingvistických disciplín, jsou představeny otázky z oblasti lexikologie, frazeologie, etymologie, morfologie, ale i problematika lingvokulturologického aspektu nebo současného diskurzu (Дарья Анисимова, Alena Danyiová, Ксения Гончарова, Szymon Grzybowski, Gabriela Halienová, Катержина Граздилова, Валерия Лукашова, Василий Лужаница, Яна Милосердова, Aneta Müller, Dominika Poroszewska, Никита Ромиков, Дария Шкандина, Kinga Stanaszek, Paulina Stawarz, Monika Stenchláková, Pavol Vozár).

Druhý tematický blok (s. 185–336) se věnuje aktuálním otázkám vybraných slovanských literatur. Jsou v něm představena zajímavá literárněvědná témata, která v podobě 15 vědeckých kapitol zkoumají literárněvědnou problematiku (Анастасия Арефьева, Matej Barč, Евгения Демина, София Федоренко, Daniel Halaj, Laura Hoľanová, Ludmila Horká, Alicja Krawiec, Martin Makara, Pola Pacholczyk, Kryštof Peršín, Joanna Rubach, Lukáš Švajlenin, Barbora Zelenková, Мария Жуковска).

Třetí tematický blok (s. 339–420) nabízí pohled na vybraná témata současného translatologického výzkumu. Představeno je celkem 8 kapitol, jejichž autoři se věnují různorodým otázkám překladu jak v rámci slovanských literatur, tak i v kontextu literatur neslovanských jazyků (Tereza Bojanovská, Мария Гайворонская, Małgorzata Kmieciak, Габриела Кочур, Maria Lukosek, Виктория Пагела, Tereza Poledníková, Мария Шапирко).

Jubilejní kolektivní monografie Slavica iuvenum XXV, stejně jako edice všech předchozích titulů z let minulých, jsou díky již své pětadvacetileté tradici nedílnou součástí vědeckého portfolia katedry slavistiky Filozofické fakulty Ostravské univerzity. Od samotných počátků, které jsou datovány r. 1998, se postupně podařilo rozšířit původní rámec, díky čemuž má dnešní podoba publikací Slavica iuvenum značný mezinárodní

přesah. Formát i obsah jednotlivých vědeckých příspěvků se za uplynulé čtvrtstoletí značně inovoval a přizpůsobil se aktuálním trendům ve vědecké oblasti. Věříme, že již pětadvacetiletá tradice tohoto studentského vědeckého portfolia bude pokračovat i v dalších letech a nepřestane přinášet stále nové a inspirativní pohledy a poznatky z oblasti slavistického výzkumu.

Editoři

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

LINGVISTIKA

/ JĘZYKOZNAWSTWO

/ ЛИНГВИСТИКА

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.02

Дарья АНИСИМОВА

ЗОЛОТОЙ: ЦВЕТ, СВЕТ, МЕТАЛЛ В ЯЗЫКЕ И НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЕ

Gold: Color, Light, Metal in Language and Popular Culture

***Keywords**: gold, color, language, Slavs, culture*

***Contact**: независимый исследователь; dashaanisimova335@mail.ru*

Появление структурной лингвистики способствовало изучению цветовых обозначений, выступающих как понятийный срез, который нуждается в исследовании и не раз привлекает внимание учёных-лингвистов (С.С. Аверинцев «Золото в системе символов ранневизантийской культуры», А.М. Панченко «О цвете в древней литературе восточных и южных славян», и др.).

Н.В. Серов считает, что «цвет – олицетворение жизни, ведь мир без красок представляется нам мертвым. Тогда цвета являются изначальными понятиями, то есть детьми бесцветного света и его противоположности – бесцветной тьмы. Как пламя порождает свет, так свет порождает цвет. Свет, как первый шаг в создании мира, открывает нам через цвет его живую душу» (Серов 2015: 10–12).

Цвет является одним из значимых психологических явлений. Цветовая символика для представителей различных народностей содержит в себе разнообразные ассоциации, существующие в языке и народной культуре, которые способны влиять на эмоциональное состояние людей.

Лексема *золотой* является общеславянской по происхождению. Золото – это «один на химических элементов, благородный металл жёлтого или (в зависимости от примесей) зеленовато- или красновато-жёлтого цвета, употребляемый как материал для звонкой монеты и драгоценных изделий и вообще как мерило стоимости» (Черных 1999: 328). Общеславянское *zolto восходит к индоевропейскому *g'holtom, где корень *ghel-: *g'hel- имеет значение «жёлтый». Например, в латыш. лексема zelts – «золото», а в вост.-лит. Zeltas – «золотой», «светло-русый» (Черных 1999: 328).

В этнолингвистическом словаре «Славянские древности» выделяются лексемы *золото* как металл и *золотой* как признак в таких значениях: ‘богатство’, ‘красота’, ‘долговечность’, содержащие в себе отношение к божественной сфере, высшим ценностям, а также соотносимые с представлениями о «том свете». Золото стоит во главе драгоценных металлов. Отмечается, что в народной культуре оно выполняет функцию образности в фольклорной картине мира.

Золотой в славянских языках означает ‘сверкающий’, ‘блестящий’, ‘жёлтый’, поэтому данной характеристикой наделяется всё чудесное и сверхценное. Например, ***золотой*** *век,* ***золотое*** *время,* ***золотые*** *руки,* ***золотое*** *сечение,* ***золотые*** *слова* (Толстой 1995: 353).

В «Мифологическом словаре» под редакцией Е.М. Мелетинского отмечается устойчивое выражение *золотой телец*, который в ветхозаветной традиции являлся идолом, поставленным Аароном по требованию народа, обеспокоенного долгим отсутствием Моисея. Золотой телец – воплощение самого бога или культовое животное, служившее своеобразным троном для бога (Мелетинский 1990).

В своей работе «О цвете в древней литературе восточных и южных славян» А.М. Панченко утверждает, что члены «цветовой группы» имеют эмоциональный интеллект, который влияет на эстетическую сторону данного феномена. Если прилагательное *золотой* указывает не на металл, а на цвет, то данный оттенок лишается своего реального цветового значения. Например, в Житие Александра Невского шатёр имеет описание *«златоверхий»* и «*бел шатёр»*, что указывает на синонимичную связь лексем, которые имеют значение ‘красоты, роскоши’, а не цвета (Панченко 1968: 12).

Для русского языка особую ценность представляет использование лексемы *золотой* в пословицах: *Что мне* ***золото****, светило бы солнышко*; ***Золото*** *огнем искушается, а человек напастьми*; *Засыпь правду* ***золотом****, а она всплывет*; *И новая песня стареется. Одно* ***золото*** *не стареется*; ***Золотое*** *время – молодые лета.* ***Золотая*** *пора – молодые года* (Даль 1862: 613).

В статье «Система цветообозначений русского языка» В.Г. Кульпина выделяет лексемы *золотой* и *златой* (устар.) в таких значениях: природные объекты и явления: *солнце*, *солнечные лучи*, *месяц*, *звёзды*, *тучи на закате*, *огни*, *огонь*, *огоньки*; территориальные отрезки: *нива*; растения: *'золотой цветок'*, *золотой шар' (вид)*, *осень*, *осенние листья*; человек: *волосу*, *кудри*; животные: *рыбка*, *жук*. Цветообозначение *золотистый* относится к внешности человека: *волосы*; явлениям природы: *закат, месяц*; растениям: *яблоко*, *груша*, *‘золотистый лютик’ (вид)*; животным: *масть*; минералам: *топаз* (Кульпина 2001: 297–299).

Также особую значимость имели цветовые оттенки в одежде. *Золотой* и *золотисто-жёлтые* цвета отмечены положительной коннотацией и имеют такие значения: ‘свет’, ‘благодать’, ‘слава’, ‘просвещение’, ‘мудрость’, ‘избранность’ (Толстой 1995: 353).

В статье «Золото в системе символов ранневизантийской культуры» С.С. Аверинцев пишет о категориях света и золота в контексте принадлежности к божественному миру: «Свет есть лишь символ Божественного, но, впрочем, особый, привилегированный символ. Как золото – "абсолютная метафора" света, так свет – "абсолютная метафора" Бога: «Бог есть свет, и нет в нем никакой тьмы» (1Ин. 1:5)» (Аверинцев 2004: 312–315).

Лексемы *золотой* и *золото* содержат в себе:

- символику света и небесных светил (солнце, месяц). Так, согласно болгарским поверьям, дождь, сопровождающийся солнцем, представляется в виде золотой колесницы. А в польской культуре существует представление о том, что Бог сидит на золотом троне, от которого исходят солнечные лучи;

- отношение к «высшему», сакральному миру (Бог, Богородица, ангелы, святые и др.). В русской культуре существовала традиция золотить церковные колокола. Например, в славянских заговорах Богоматерь покрывает людей *золотой ризой*, а святитель Николай трубит в *золотую трубу*;

- символику богатства и удачливости, так, в колядках *золото* предоставляется высшей наградой щедрым хозяевам, чаще всего имеют золотую окраску горы, деревья, мосты, ворота, столбы. В свадебной традиции эпитет *золотой* относился к невесте (коса, красота, венец, кольцо и др. атрибутам), а также к молодожёнам;

- значение красивого и лучшего. В фольклорной традиции золотой относился к предметам одежды или быта, например, в польских колядках одежда девушек была *«из чистого золото»*;

- символ молодости, юности и расцвета. В русской традиции был обычай дарить молодой девушке золотой платок, а также относился к образной характеристике сына и брата в похоронных обрядах: *соколичек златокрылый*, *верба золоченая* и т.д.;

- ассоциации с красным и жёлтый цветами. В свадебных песнях существует мотив *«колодца с красным золотом»*;

- символ здоровья, крепости и чистота. Золото как драгоценный металл ассоциируется с лечебными свойствами и выступает в качестве оберега.

Существовал обычай умываться *золотом* от сглаза или лечить им разные болезни. В сербской культуре новорождённой девочке часто давали имена *Злата* и *Сребра* для того, чтобы она была крепкой и здоровой;

- ассоциации с огнём, жаром и пламенем. В народной культуре часто встречались названия такмх болезней, как *золотуха*, *огница*, *огник*. Согласно кашубским поверьям, существует Змей, из пасти которого вырывается огонь *с золотыми монетами* (Толстой 1995: 354).

Особая сфера употребления *золота* как металла относится к представлениям о «том свете» и потусторонним мире и занимает огромный пласт в мифологии и веровании славян.

Золото и змеи. Одним из главных представителей славянской мифологии является Змей с исходящими от него *золотыми искрами*, который приносит деньги и *золото*. Именно этот драгоценный металл считается атрибутом и признаком змей. Существует русский заговор, где Змей пожирает золото. В поверьях восточных славян Змеиный царь изображается *с золотыми рожками, с золотой головой и перстнем*.

Золото – признак и атрибут «того света». В славянских заговорах часто характеризовались животные, растения и предметы, например, *золотые рога месяца*, *дуб золотокорий*, *золотое гнездо*. Согласно поверьям русских поморов, царство мёртвых представлено как *страна с золотыми горами и домами*.

Золото и смерть. В легендах славян ворон является птицей мёртвых, в гнезде которой хранится богатство и *золото*.

Золото и нечистые силы. Обладателями золотых атрибутов являются *водяниха с золотым гребнем*, *сербская вила с золотыми волосами*, а *леший* изображается *золотым* (Толстой 1995: 355).

Проведённое этнолингвистическое исследование показывает, что цвет как образная характеристика обладает эмоциональным и эстетическим аспектами. В семантической структуре лексемы золотой содержится признак и принадлежность к драгоценным металлам. Золото в народной культуре является архаичным символом, прежде всего соотнесённым с солнечным культом. Также отмечают и иные оттенки значения изучаемого слова: красота, избранность, мудрость, отношение к божественному миру и высшим ценностям.

Summary

The conducted ethnolinguistic research shows that colour as a figurative characteristic has emotional and aesthetic aspects. The semantic structure of the lexeme gold contains the sign and belonging to precious metals. Gold in folk culture is an archaic symbol, primarily correlated with the solar cult. Other connotations of the meaning of the word under study are also noted: beauty, chosenness, wisdom, attitude to the divine world and higher values.

Литература

Аверинцев, С.С. *Поэтика ранневизантийской литературы*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004.

Агапкина, Т.А. *Мифопоэтические основы славянского народного календаря*. Москва: «Индрик», 2002.

Даль, В.И. *Пословицы русского народа*. Москва: Университетская типография в Москве, 1862.

Кульпина, В.Г. *Лингвистика цвета: Термины цвета в польском и русском языках*. Москва: Московский лицей, 2001.

Панченко, А.М. О цвете в древней литературе восточных и южных славян. *Труды отдела древнерусской литературы*. 1968 (23), с. 3–15.

Серов, Н.В. *Символика цвета*. Санкт-Петербург: Страта, 2015.

Толстой, Н.И. (ред.) *Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5-ти томах. Том 1*. Москва: Институт славяноведения РАН, 1995.

Интернет-источники

Мелетинский, Е.М. *Мифологический словарь*, 1990. Режим доступа: https://www.klex.ru/1dsr (2024-04-18).

Черных, П.Я. *Историко-этимологический словарь современного русского языка*. Москва: Русский язык Медиа, 2009. Режим доступа: https://www.slovorod.ru/etym-chernykh/index.html (2024-04-22).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.03
Alena DANYIOVÁ

АСАБОВЫЯ ЎЛАСНЫЯ ІМЁНЫ Ў БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ КАЗКАХ (ІХ ЭТЫМАЛОГІЯ, РОЛЯ Ў КАЗКАХ І АСАБЛІВАСЦІ ПЕРАКЛАДУ)

Personal Proper Names in Belarusian Fairy Tales (their Etymology, Role in Fairy Tales and Features of the Translation)

***Keywords**: proper names, Belarusian fairy tales, derived diminutive forms, origin, patronymic, Russian, Czech, Belarusian*

***Contact**: Masarykova univerzita; alenadikevic@seznam.cz*

Прадмова

Асабовыя ўласныя імёны ўваходзяць у нацыянальны лексікон беларускай мовы. Уласнае асабовае імя, разам з іменем па бацьку і прозвішчам, з'яўляецца найважнейшым сродкам ідэнтыфікацыі асобы. Кожны чалавек атрымлівае ўласнае імя адразу пасля нараджэння і яно суправаджае яго на працягу ўсяго жыцця. У Рэспубліцы Беларусь, у адрозненне ад Чэхіі ці Польшчы, існуе імя па бацьку. Імя па бацьку, разам з уласным іменем і прозвішчам, з'яўляецца абавязковай часткай сучаснага трохкампанентнага афіцыйнага найменння асобы ў Рэспубліцы Беларусь (Завальнюк, Раманцэвіч 2017: 3). Уласныя асабовыя імёны выконваюць спецыфічную функцыю ідэнтыфікацыі асобы і выдзяляюць яе з кола іншых. Дзякуючы ўласнаму імені асоба становіцца паўнавартасным членам калектыву і таксама пакідае свой след у гісторыі (Ibidem: 4). Мэта публікацыі – пазнаёміць чытача з паходжаннем і значэннем асабовых уласных імён у беларускіх народных казках; растлумачыць іх этымалогію, ролю ў казках і асаблівасці перакладу.

Уласныя імёны ў беларускіх народных казках

Беларускія народныя казкі – гэта залаты фонд беларускай літаратуры і культуры беларускага народа. Кожная казка мае глыбокі сэнс і мудрасць. Традыцыйныя беларускія казкі па-ранейшаму папулярныя ў Беларусі, а таксама перакладзены на рускую і польскую мовы. У беларускіх казках сустракаюцца розныя ўласныя

імёны, напрыклад: *Іван*, *Ян*, *Ілья*, *Пятро*, *Марцін*, *Васіль*, *Пеця*, *Алёна*, *Алёша* і інш. Для гэтага артыкула былі выбраны наступныя беларускія народныя казкі: «Іван Іванавіч царэвіч», «Іван Прыўкрасны і князь Ладымір», «Кот Максім», «Алёнка», «Залатая яблынька», «Ох і залатая табакерка» і «Як Васіль Змея адолеў».

Іван Іванавіч царэвіч

У назве гэтай казкі чытач сустракаецца з імем уласным *Іван*, а таксама з імем па бацьку – Іванавіч: «Жыў сабе цар у якімсьці гасударстве, у якімсьці царстве, і быў у яго сын, Іван Іванавіч – царэвіч» (Народныя казкі 2010: 59). Другая частка імя «царевіч» у назве казкі паказвае на прыналежнасць *Івана* да царскай сям'і (царэвіч – царскі сын). Далей у казцы ўжываецца толькі другая частка імя – «царэвіч» ці толькі імя і імя па бацьку *Іван* Іванавіч. «Паехаў той царэвіч да Бабы Ягі ў сваты» (Ibidem: 62); «А яна – ведзьма тая – ведала, што будуць ісці паперы да Іван Іванавіча на мяжу» (Ibidem: 63). Поўная форма імя сустракаецца толькі ў назве казкі і ў самым пачатку казкі.

Мужчынскае імя ўласнае *Іван* паходзіць ад габрэйскага Ёханан (יוחנן) – Яхве (Бог), што азначае «Бог злітаваўся» або «Яхве (Бог) памілаваў» (Петровский 1980: 118), і раней было адным з самых распаўсюджаных яўрэйскіх імёнаў (Withycombe 1946: 79). У стараславянскай мове гэтае імя мае форму *Іоаn* – *Іωан*. У рускай мове – *Иван*, у чэшскай мове – *Ivan, Jan*. У беларускай мове імя *Іван* мае памяншальна-ласкальныя формы: *Іван*, *Ясь*, *Янка*, *Янук*, *Івась*, а імя па бацьку: *Іванавіч*, *Іванаўна* (Завальнюк, Раманцэвіч 2017: 49–50). *Іван* – гэта стараславянскі варыянт імя *Ян*, якое з'яўляецца вельмі папулярным у Чэхіі (Rameš 2003: 146). Пра гэта сведчаць розныя мясцовыя назвы ў Чэхіі, напрыклад: Ivančice ці Ivanovice, а таксама легенда аб святым *Іване* (Ibidem: 245). Імя *Іван* прыйшло да ўсходніх славян ад зыходнага грэчаскага Ἰωάννης (Ioannés), а лацінская форма *Joannes* перайшла да заходніх славян, таму імя *Іван* мае ў чэшскай мове падабенства *Jan*. Цікавая асаблівасць, што ў беларускіх народных казках можна сустрэць абодва імёны: *Іван* і *Ян*. Мужчынскае імя *Іван* вельмі папулярнае імя ў славян, асабліва ва ўсходніх і паўднёвых славян. Прозвішчы Иванов і Иванова паходзяць ад імя *Иван* і з'яўляюцца вельмі распаўсюджанымі рускімі прозвішчамі. Імя па бацьку ад імя *Иван* у рускай мове: Иванович, Ивановна[1]. Памяншальна-ласкальныя формы ў рускай мове: *Иванка*, *Иваня*, *Иванюха*, *Иванюша*, *Ивася*, *Ивасик*, *Иваха*, *Иваша*, *Иша*, *Ишута*, *Ваня*, *Ванюха*, *Ванюша*, *Ванюра*, *Ванюся*, *Ванюта*, *Ванютя*, *Ванята*, *Ива* і інш. (Петровский 1980: 118). Памяншальна-ласкальныя формы ад імя *Ivan* у чэшскай

[1] Разм. – Иваныч.

мове: *Iványek*, *Ivo*, *Iva*, *Ivča*, *Ivek*, *Ivoš*, *Ivula*, *Ivouš*, *Ivoušek* і інш. Існуе меркаванне, што мужчынскае імя *Ivo* – гэта вытворная форма ад імя *Ivan*, а іншае меркаванне, што мужчынскае імя *Ivo* паходзіць ад старажытнагерманскага *Iwa* і азначае «лук» (Knappová 2020: 212). У чэшскай мове існуе вялікая колькасць вытворных памяншальных форм ад імя *Jan*: *Janík*, *Jenda*, *Jeník*, *Jeníček*, *Janeček*, *Janica*, *Jéňa*, *Jano*, *Janek*, *Johánek*, *Janečeк*, *Janek*, *Honza*, *Honzík*, *Honzák*, *Honzin*, *Hóňa*, *Hond'ula*, *Honzíček*, *Honoušek*, *Honda*, *Honík* і інш. Але самыя папулярныя памяншальна ласкальныя формы ў Чэхіі – гэта *Honza* і *Honzík*. Цікавы факт, што з нямецкага імя *Johan* утварылася чэшскае імя *Hanuš*, а вытворныя памяншальныя формы *Honza*, *Honzík* і інш. утварыліся ад нямецкай памяншальнай формы *Hans* (Ibidem: 215). Імя Іван вельмі папулярнае ў Беларусі, а таксама ва ўсіх славян. У Чэхіі імя Іван таксама распаўсюджана, асабліва ў старэйшай генерацыі (Ibidem: 212). Але імя *Jan* больш папулярнае ў Чэхіі і Польшчы. Мужчынскае імя *Іван* з'яўляецца вельмі папулярным у беларускіх і рускіх казках. Імя *Ян* сустракаецца ў беларускіх, а таксама ў чэшскіх казках.

Іван Прыўкрасны і князь Ладымір

У казцы «Іван Прыўкрасны і князь Ладымір» сустракаюцца тры імя ўласных мужчынскіх: *Іван*, *Ладымір* (*Ладзімір*), *Алёша* (*Аляксей*) і адно жаночае імя – *Алёна*. Мужчынскае імя *Уладзімір* сустракаецца ў гэтай казцы ў размоўнай форме *Ладымір*: «Наняўся ён да князя Ладыміра, кіеўскага самадзержца мнагалітасцівага» (Народныя казкі 2010: 79). Імя *Ладзімір* (*Ладымір*) – размоўныя формы ў беларускай мове ад імя *Уладзімір* (Завальнюк, Раманцэвіч 2017: 92). Мужчынскае імя *Уладзімір* славянскага паходжання і азначае «які валодае светам, вялікі, знакаміты» (Ibidem: 236). Памяншальна-ласкальныя формы ад імя *Уладзімір* у беларускай мове: *Валодзя*, *Ладзімір*, *Ладысь*, *Ладша*, *Вова* і інш. Імя па бацьку ў беларускай мове – Уладзіміравіч, Уладзіміраўна (Ibidem: 92–93). У рускай мове – *Владимир*, а ў чэшскай – *Vladimír*. У рускай мове існуе вялікая колькасць памяншальна-ласкальных формаў ад імя *Владимир*: *Володя*, *Вова*, *Володюха*, *Владя*, *Влада*, *Ладя*, *Лада*, *Вадя*, *Вава, Владимирушка*, *Вавуля*, *Вавуся*, *Дима*, *Володюка*, *Володюня*, *Володюша*, *Володяка*, *Володяша*, *Вовуля*, *Вовуня*, *Вовуся*, *Вовуша*, *Воля* і інш. У рускай мове ад імя *Владимир* утвараюцца імя па бацьку: Владимирович и Владимировна[2]. Старажытнаруская форма імя – Володимѣръ (Петровский 1980: 79). Імя *Уладзімір* з'яўляецца вельмі папулярным у Беларусі і ў Расіі. У чэшскай мове імя *Vladimír* мае памяншальна-ласкальныя формы: *Laďa*, *Vláďa*, *Vlaďka*,

[2] Размоўная форма – Владимирыч.

Vladík, Ladin, Vlado, Vladko, Mirek, Míra і інш. У Чэхіі гэтае мужчынскае імя таксама вельмі папулярна (Knappová 2020: 338).

У казцы «Іван Прыўкрасны і князь Ладымір» сустракаецца таксама мужчынскае імя ўласнае *Алёшка*. Гэта казачны персанаж, які быў слугой князя: «Быў у яго Алёшка – лёгкі на язык, салодкі на слова. Князь Ладымір і пытае ў Алёшкі (…)» (Народныя казкі 2010: 79). Мужчынскае імя *Алёшка* – гэта памяншальна-ласкальная форма імя *Аляксей*. У беларускай мове імя *Аляксей* (*Аляксій*) азначае «абаронца» (грэч.); «памочнік, дапамога» (лац.) (Завальнюк, Раманцэвіч 2017: 196). Мужчынскае імя *Аляксей* – Ἀλέξιος (прастамоўнае – *Ляксей*[3], старая форма імя – *Аляксій*[4]) вельмі старажытнае імя старажытнагрэцкага паходжання, ад грэч. ἀλέξω – «абараняць» (Петровский 1980: 44–45). Памяншальна-ласкальныя формы ад імя *Аляксей* (*Аляксій*) у беларускай мове: *Алёшка*, *Алёша*, *Лёша*, *Алёкса*, *Лёкса*. Імя па бацьку ад імя *Аляксей* у беларускай мове: Аляксеевіч і Аляксееўна, а ад імя *Аляксій* – Аляксіевіч і Аляксіеўна (Завальнюк, Раманцэвіч 2017: 17). У рускай мове – *Алексей*, у чэшскай мове – *Alexej, Alex, Aleš*. У рускай мове ад імя *Алексей* утварылася прозвішча Алексеев, якое з'яўляецца адным з распаўсюджаных рускіх прозвішчаў. *Алексий* – з'яўляецца царкоўнаславянскай формай. Імя па бацьку ад імя *Алексей* у рускай мове: Алексеевич і Алексеевна.[5] Памяншальна-ласкальныя формы ад імя *Алексей* у рускай мове: *Лёша, Алёха, Лёха, Алёша, Алёшка, Алексейка, Алёня, Лёня, Алёка, Алека, Лёка, Лека, Лёля, Аля, Алюня, Люня, Лексейка, Лекса, Лекся, Лёкса, Лёкся* і інш. (Петровский 1980: 44–45). Размоўныя формы *Алёша, Алёшка* і *Лёша* супадаюць у беларускай і рускай мовах. У Беларусі і Расіі мужчынскае імя *Аляксей* з'яўляецца вельмі папулярным. Мужчынскае імя *Aleš* – гэта чэшскі эквівалент імя *Аляксей* і з'яўляецца старачэшскай формай імя *Alexej*. Этымалогія і значэнне гэтых двух імёнаў супадаюць. Памяншальна-ласкальныя формы ад імя *Aleš* у чэшскай мове: *Lexa, Alešek, Alda, Alík, Ala, Ali, Alínek, Alča, Alešák, Lešek, Alíš, Alíšek, Ašík, Alešík*. Мужчынскае імя *Alexej* з'яўляецца папулярным у Чэхіі, асабліва яго скарочаная форма – *Alex*, якая ў апошні час таксама выкарыстоўваецца і як жаночае імя. Мужчынскае імя *Aleš* таксама вельмі распаўсюджанае і папулярнае на тэрыторыі Чэхіі (Knappová 2020: 131).

Таксама ў гэтай казцы сустракаецца персанаж *Іван* Прыўкрасны: «Ёсць у нас Іван Прыўкрасны, сірата няшчасны!» (Народныя казкі 2010: 79). У гэтай казцы другая частка двухслоўнага імя героя «Прыўкрасны» характарызуе яго знешнія дадзеныя і дапамагае чытачу лепей уявіць выяву персанажа казкі. У казцы

[3] Рус. Лексей.
[4] Рус. Алексий.
[5] Размоўныя формы імёнаў па бацьку ў рускай мове: Алексеич, Алексевна.

ўжываецца цэлае двухслоўнае імя *Іван* Прыўкрасны ці толькі імя ўласнае *Іван*: «Баба старая перавезла Івана на той бераг ракі» (Ibidem: 80).

У казцы ў *Івана* Прыўкраснага была жонка *Алёна* Сівалобаўна: «Кладзіся, друг мой Іван Прыўкрасны, спаць, – гаварыць Алёна Сівалобаўна.» (Ibidem: 80). Поўнае імя персанажа *Алёна* Сівалобаўна складаецца з двух слоў. Другая частка імя «Сівалобаўна»[6] апісвае выгляд казачнага персанажа (Шніпава 2017: 269). Дадзенае слова складаецца з дзвюх частак: «сівы» (ці «шэры») і «лоб». Можна меркаваць, што аўтар гэтай казкі паказвае на колер валасоў *Алёны* («сівы лоб» – шэрыя, светлыя валасы). У казцы імя сустракаецца ў поўнай двухслоўнай форме або толькі асобна імя ўласнае: «Іван Прыўкрасны, сірата няшчасны, надзеў шубу тую, тады Алёна дае яму тры яечкі» (Народныя казкі 2010: 80).

Жаночае імя ўласнае *Алёна* – гэта памяншальна-ласкальная форма ў рускай і беларускай мовах ад імя *Алена* (беларус.) ці *Елена* (рус.). Імя *Алена* грэчаскага паходжання, ад грэч. helenos – святло. *Ἑλένη* – у старой грэцкай мове, *Алёна* – народная форма. Вытворныя формы ад імя *Алена* ў беларускай мове: *Алёна*, *Алёнка*, *Ялена*, *Гэля*, *Аліся*, *Лена* і інш. (Завальнюк, Раманцэвіч 2017: 111). У беларускай мове значэнне імя *Алена, Гелена* – «паходня, бляск, светач, выбраная» (Ibidem: 245). У рускай мове – *Елена*, у чэшскай мове – *Helena*. Памяншальна-ласкальныя формы ад імя *Елена* ў рускай мове: *Лена*, *Ленка*, *Алёна*, *Ленуша*, *Ленуся*, *Леся*, *Аленя*, *Еля*, *Ела*, *Елюша*, *Елюся*, *Алёнка*, *Алена*, *Аленка*, *Алёнушка*, *Лёся, Лёля*, *Леля*, *Лелечка*, *Люся* і інш. (Петровский 1980: 108). Жаночае імя *Елена* вельмі папулярнае ў Грэцыі, Балгарыі, Расіі і Беларусі, а імя *Helena* – у Польшчы і Чэхіі. Імя *Eleni* з'яўляецца сучаснай грэцкай формай імя *Helena*. Памяншальна-ласкальныя формы ад імя *Helena* ў чэшскай мове: *Heluš*, *Helča*, *Helka*, *Heloušek*, *Hela*, *Helina*, *Helinka*, *Helička*, *Heluše*, *Heluška*, *Heluna*, *Helunka*, *Ela*, *Lena*, *Lenka* і інш. (Knappová 2020: 433). Цікавы факт, што ў чэшскай мове існуе, побач з імем *Helena*, таксама імя *Alena*, якое, як мяркуецца, утварылася ад лацінскага імя *Magdaléna*. Жаночае імя *Alena* і яго скарочаная форма *Alenka* адносяцца да папулярных жаночых імёнаў у Чэхіі (Ibidem: 356–357).

Кот Максім

У беларускай казцы «Кот Максім» знойдзем два мужчынскія імя – *Марцін* і *Максім*: «Жылі дзед і баба. Мелі яны сына і ката. Сына звалі Марцінам, а ката – Максімам» (Краіна казак. Кот Максім).

[6] Таксама, як у выпадку імя Іван Прыўкрасны.

Мужчынскае імя ўласнае *Максім* (*Максіян*, *Маўсіма*) (Завальнюк, Раманцэвіч 2017: 221) лацінскага паходжання[7] (Knappová 2020: 254) і яго значэнне – «найвялікшы, самы вялікі» (Завальнюк, Раманцэвіч 2017: 221). Памяншальна-ласкальная форма ад імя *Максім* у беларускай мове – *Макс*, а імя па бацьку – Максімавіч, Максімаўна (Ibidem: 64). У рускай мове – *Максим*, у чэшскай мове – *Maxim*, *Max*. У рускай мове імя *Максим* мае размоўную форму *Макс*[8] (Петровский 1980: 148), якая вельмі папулярная ў Беларусі і Расіі. Імя па бацьку ў рускай мове ад імя *Максим*: Максимович і Максимовна[9]. Памяншальна-ласкальныя формы ад імя *Максим* у рускай мове: *Максимка*, *Макся*, *Максюта*, *Максюша*, *Мака*, *Сима*. Такое ж значэнне мае ў рускай мове і імя *Максиан* (Ibidem: 64). У чэшскай мове імя *Maxim* мае асобную самастойную скарочаную форму – *Max*. Памяншальна-ласкальныя формы ад імя *Maxim* у чэшскай мове: *Maxek*, *Maximek*, *Maxíček*, *Maxa*, *Maxouš*, *Maxoušek* і інш. *Maxmilián* – роднаснае імя ўласнае (Knappová 2020: 254).

Мужчынскае імя *Марцін* (*Марцалій*, *Марцьян*, *Марціян*, *Марцыял*, *Мартын*) – лацінскага паходжання (лац. Martinus[10]) і азначае «які належыць богу Марсу» ці «ваяўнічы» (Завальнюк, Раманцэвіч 2017: 222). *Марцісь* – размоўная форма ад імя *Марцін* у беларускай мове. Імя па бацьку ад імя *Марцін*: Марцінавіч і Марцінаўна, а ад імя *Мартын*: Мартынавіч і Мартынаўна. Імя па бацьку ад імя *Марцалій*: Марцаліевіч і Марцаліеўна (Завальнюк, Раманцэвіч 2017: 65). У рускай мове – *Мартин*, у чэшскай мове – *Martin*. *Мартын* – размоўная форма ад імя *Мартин* у рускай мове. Імя па бацьку ў рускай мове: Мартинович, Мартиновна[11]. Памяншальна-ласкальныя формы ад імя *Мартин* у рускай мове: *Мартиня*, *Мартя*, *Мартиша*, *Мартюня*, *Мартюха*, *Мартюша*, *Маря*, *Мартынка* і інш. Імя па бацьку ад імя *Мартиан* у рускай мове: Мартианович, Мартиановна (Петровский 1980: 153). Памяншальна-ласкальныя формы ад імя *Martin* у чэшскай мове: *Martínek*, *Máca*, *Máťa*, *Marťan*, *Martek*, *Mart'ouš*, *Mart'oušek*, *Martík*, *Martiňák*, *Mates*, *Martes*, *Marty*, *Mart*, *Martouš*, *Martoušek* і інш. (Knappová 2020: 253). Мужчынскае імя *Martin* адносіцца да папулярных імёнаў у Чэхіі.

[7] Ад лац. maximus.
[8] Імя па бацьку ад імя Макс у рускай мове: Максович, Максовна.
[9] Размоўная форма: Максимыч.
[10] Марс – рымскі Бог вайны.
[11] Размоўная форма: Мартиныч.

Алёнка

У беларускай народнай казцы «Алёнка» яшчэ раз сустракаемся з жаночым уласным імем *Алена* ў памяншальна-ласкальнай форме *Алёнка*: «Жылі дзед і баба. І была ў іх дачка Алёнка» (Беларускія народныя казкі. Алёнка).

«Распытала ведзьма Бабарыха ў Алёнкі, куды яна едзе. Алёнка ўсё расказала» (Беларускія народныя казкі. Алёнка).

Залатая яблынька

У казцы «Залатая яблынька» сустракаемся з двума жаночымі імёнамі – *Галіна* і *Юлія*: «Жыў дзед і баба. І былі ў іх дочкі – дзедава дачка і бабіна дачка. Дзедаву дачку звалі Галя, а бабіну – Юля» (Беларускія народныя казкі. Залатая яблынька). Жаночае імя *Галіна* грэчаскага паходжання – γαλήνη і яго значэнне – «цішыня, спакой» (Завальнюк, Раманцэвіч 2017: 250). *Галя* – гэта памяншальная форма ад імя *Галіна* ў рускай і беларускай мовах, якая часта выкарыстоўваецца ў нефармальнай сітуацыі (Ibidem: 115). У рускай мове – *Галина*, у чэшскай – *Galina*. Памяншальна-ласкальныя формы ў рускай мове ад імя *Галина*: *Галинка*, *Галинуха*, *Галинуша*, *Галя*, *Гала*, *Галёк*, *Галёка*, *Галика*, *Галиха*, *Галиша*, *Галюня*, *Галюся*, *Галюха*, *Галуха*, *Галюша*, *Галуша*, *Гана*, *Ганя*, *Гася*, *Гуля*, *Аля*, *Лина*, *Линуся*, *Линуша*, *Ина* (Петровский, 1980: 82), *Галочек*, *Галочка*, *Галушенька*, *Галушечка*, *Галушка*, *Галчонок*, *Галька*, *Галютик* і інш. (Ibidem: 268–269). Аўтары У.М. Завальнюк, В.К. Раманцэвіч і Н.А. Петровский пішуць аб грэцкім паходжанні імя *Галіна*. Аўтар М. Кнаппава прыводзіць два паходжанні імя: з грэцкай мовы – γαλήνη са значэннем «мір, спакой» або з лацінскай мовы – gallus са значэннем «курыца» ці «якая па-ходзіць з Галіі» (Knappová 2020: 423). Памяншальныя формы ў чэшскай мове ад імя *Galina*: *Gala*, *Galka*, *Galuš*, *Galuška*, *Galinka*, *Galča* і інш. (Ibidem: 424). Жано-чае імя *Галіна* з'яўляецца вельмі папулярным у Расіі і Беларусі. У Чэхіі таксама можна сустрэць імя *Галіна*, але ў наш час не вельмі папулярна. У казцы «Залатая яблынька» сустракаецца імя *Галіна* толькі ў памяншальнай форме *Галя*: «Вывела Галя бычка з хлява, пагладзіла па шыі і пагнала на пашу» (Беларускія народныя казкі. Залатая яблынька).

Жаночае імя *Юлія* (*Іулія*, *Юліта*, *Іўліта*) грэчаскага паходжання, і гэтае імя азначае «кучаравая, пушыстая, хвалістая» (Завальнюк, Раманцэвіч 2017: 254). Аднак імя *Юлія* мае дзве версіі паходжання. Па першай з іх, імя прыйшло з грэцкай мовы, а па другой версіі, імя *Юлія* паходзіць з лацінскай мовы і трактуецца як «ліпеньская» або «з роду Юліяў». Памяншальна-ласкальныя формы ў беларускай мове ад імя *Юлія*: *Юля* і *Юліна* (Ibidem: 130). У рускай мове – *Юлия*, у чэшскай мове

– *Julie*. Н.А. Петровский у сваім слоўніку прыводзіць таксама старую форму імя – *Иулия* і прыводзіць рымскае паходжанне імя *Julia*. Памяншальна-ласкальныя формы ў рускай мове: *Юля*, *Юла*, *Юлюся*, *Юлюшка*, *Юлька*, *Юлка*, *Юлонька*, *Юлочка*, *Юлик*, *Юлёнок* (Петровский 1980: 234, 382). Жаночае імя *Юлія* з'яўляецца вельмі папулярным у Беларусі і Расіі. Чэшская аўтар М. Кнаппава прыводзіць у сваёй кнізе лацінскае паходжанне імя *Julie* – жаночая форма імя ад мужчынскага імя *Julius*. Жаночае імя *Julieta* з'яўляецца вытворнай формай ад імя *Julie*. Першапачатковае значэнне імя не ясна. Некаторыя аўтары прыводзяць таксама значэнне імя *Julie* як «боская»[12]. Памяншальна-ласкальныя формы ў чэшскай мове ад імя *Julie*: *Jula*, *Julka*, *Julča*, *Julinka*, *Juli*, *Lili*, *Lia*, *Julina*, *Juliška*, *Julinečka* і інш. У Чэхіі імя *Julie* з'яўляецца папулярным, імя *Julieta* сустракаецца радзей (Knappová 2020: 454).

Ох і залатая табакерка

У гэтай казцы сустракаецца імя *Ян* у памяншальна-ласкальнай форме *Янка*, які быў сынам лесніка: «Жыў да быў на свеце Янка, леснікоў сын» (Беларускія народныя казкі: 74). Мужчынскія імёны ўласныя *Ян* і *Іван* маюць аднолькавую этымалогію. Мужчынскія імёны ўласныя *Іаан*, *Іаган*, *Іван*, *Джон*, *Жан*, *Яаній*, *Ян* – імёны яўрэйскага паходжання і азначаюць «ласка Божая, Бог мілуе» (Завальнюк, Раманцэвіч 2017: 213). У беларускіх казках сустракаюцца абодва імя. У Беларусі, таксама як і ў Чэхіі і Польшчы, імя *Ян* з'яўляецца распаўсюджаным.

Як Васіль змея перамог

У казце «Як Васіль змея перамог» сустракаецца імя *Васіль*, якое мае старажытнагрэчаскае паходжанне: «Жыў у тым краі адзін чалавек. Не сказаць, каб дужы, але смелы і здагадлівы. Звалі яго Васіль» (Краіна казак. Як Васіль змея перамог). Асабовае імя *Васіль* (*Васілій*, *Базыль*) паходзіць ад грэч. basileus (βασίλιος, βασίλειος), што азначае «царскі» (Завальнюк, Раманцэвіч 2017: 204). Імя па бацьку ад імя *Васілій* у беларускай мове: Васільвіч, Васільеўна, а ад імя *Васіль*: Васілевіч, Васілеўна, а памяншальная-ласкальная форма – *Вася* (Ibidem: 32). У рускай мове – *Василий*, у чэшскай мове – *Vasil*, *Basil*, *Bazil*. Імя *Василий* у рускай мове мае вялікае мноства вытворных ласкальных форм: *Вася*, *Васюша*, *Васяша*, *Васяха*, *Васята*, *Васюня*, *Васюра*, *Сюра*, *Васяня*, *Васяна*, *Васяк*, *Васяка*, *Вака*, *Васяй*, *Васёня*, *Васёна*, *Васюта*, *Сюта*, *Васюха*, *Васильюшка*, *Василька*, *Василёк*, *Василько*

[12] З Jovilius.

і інш. (Петровский 1980: 70). У чэшскай мове мужчынскае імя *Vasil* мае старую чэшскую форму імя *Basil* ці *Bazil*. Памяншальна-ласкальныя формы ад імя *Vasil* у чэшскай мове: *Vaska, Vasilek, Váša* і інш. (Knappová 2020: 331). Мужчынскае імя *Васіль* з'яўляецца папулярным у Беларусі і Расіі, у Чэхіі сустракаецца рэдка.

Агляд выкарыстаных антрапанімаў у беларускіх казках на рускай, беларускай і чэшскай мовах

Для лепшага агляду і параўнання ўласныя імёны, выкарыстаныя ў дадзенай публікацыі, былі сабраны ў табліцу 1, якая ўключае ў сябе паходжанне імёнаў уласных і варыянты імя на рускай, беларускай і чэшскай мовах. Усяго было растлумачана дзевяць імёнаў уласных: шэсць мужчынскіх і тры жаночыя імёны.

Паходжанне ўласнага імя	**Імя на рускай мове**	**Імя на беларускай мове**	**імя на чэшскай мове**
старажытнагрэчаскае – Ἀλέξιος	*Алексей*	*Аляксей*	*Alexej, Alex, Aleš*
старажытнагрэчаскае – Βασίλειος, βασίλιος	*Василий*	*Васілій, Васіль, Базыль*	*Vasil, Basil, Bazil*
грэчаскае – Ἑλένη	*Елена*	*Алена, Алёна*	*Helena*
старажытнаяўрэйскае – יוחנן	*Иван*	*Іван, Ян*	*Ivan, Jan*
славянскае	*Владимир*	*Уладзімір*	*Vladimír*
лацінскае – Martinus	*Мартин, Мартиан*	*Марцін, Мартын, Марцалій, Марцьян, Марціян, Марцыял*	*Martin*
лацінскае – Maximus	*Максим*	*Максім*	*Maxim, Max*
Грэчаскае / лацінскае Iulia	*Юлия, Иулия*[13]	*Юлія, Іулія, Юліта, Іўліта*	*Julie*
грэчаскае γαλήνη / лацінскае gallus	*Галина*	*Галіна*	*Galina*

Табліца 1: Мужчынскія і жаночыя ўласныя імёны ў беларускіх казках

[13] Старая форма імя.

Заключэнне

Беларускія народныя казкі ўваходзяць у залатую калекцыю літаратуры беларускага народа і яны па-ранейшаму цікавыя для чытача рознай узроставай катэгорыі. Уласныя імёны ў казках займаюць важнае месца, таму што яны характарызуюць казачных персанажаў. Па імені можна вызначыць, які гэта персанаж казкі: станоўчы ці адмоўны; які яго сацыяльны статус і якая ў яго знешнасць. Імя ўласнае нясе ў сабе моўнае і культурнае значэнне. У беларускіх народных казках часта выкарыстоўваюцца памяншальна-ласкальныя формы імёнаў або складзеныя імёны з некалькіх слоў. Часам можа сустрэцца і імя па бацьку. У гэтай публікацыі былі аналізаваны дзевяць імёнаў уласных: тры імя старажытнагрэчаскага і грэчаскага паходжання, два імя лацінскага паходжання, адно імя славянскага паходжання, адно імя старажытнаяўрэйскага паходжання і два імя з нявызначаным паходжаннем (крыніцы паказваюць на грэчаскае, а таксама на лацінскае паходжанне імя ўласнага). З гэтага вынікае, што найчасцей выкарыстоўваюцца ў беларускіх казках імёны ўласныя грэчаскага і лацінскага паходжання. У заключэнне, уласныя імёны ў гэтых трох славянскіх мовах падобныя і сугучныя, а таксама распаўсюджаныя як у народных казках, так і ў наш час.

Summary

The presented publication describes personal proper names in Belarusian folk fairy tales, their origin and meaning, patronymics and hypocoristics. At the same time, the publication presents male and female names in Belarusian with their Russian and Czech equivalents, analyzes their role in fairy tales and their prevalence at the present time.

Літаратура

Беларускія народныя казкі. Мінск: «Харвест», 2012.

Завальнюк, У.М., Раманцэвіч, В.К. *Слоўнік асабовых уласных імён*. Мінск: «Народная асвета», 2017.

Народныя казкі для дзетак. Мінск: Unicef, 2010.

Петровский, Н.А. *Словарь русских личных имён. Около 2600 имён*. Москва: «Русский язык», 1980.

Knappová, M. *Jak se bude vaše dítě jmenovat?* Praha: Academia, 2020.

Rameš, V. *Po kom se jmenujeme? Encyklopedie křestních jmen.* Praha: LIBRI, 2003.

Withycombe, E.G. *The Oxford dictionary of English Christian names.* Oxford University Press, 1946.

Інтэрнэт-крыніцы

Беларускія народныя казкі. Алёнка. Даступна на: https://knihi.com/Bielaruskija_narodnyja_kazki/Alonka.html (19-03-2024).

Беларускія народныя казкі. Залатая яблынька. Даступна на: https://knihi.com/Bielaruskija_narodnyja_kazki/Zalataja_jablynka.html (19-03-2024).

Краіна казак. Кот Максім. Даступна на: https://dzietkam.knihi.com/teksty/Kazki1957b/Kot_Maksim/text (19-03-2024).

Краіна казак. Як Васіль змея перамог. Даступна на: https://dzietkam.knihi.com/teksty/Kazki1957b/Jak_Vasil_zmieja_pieramoh/text (19-03-2024).

Шніпава, А.С. *Уласныя імёны як першасная характарыстыка дзейных асоб у беларускіх казках*. XI Машеровские чтения. Витебск, 2017. Даступна на: https://core.ac.uk/download/pdf/335031273.pdf (19-03-2024).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.04

Ксения ГОНЧАРОВА

БИБЛЕЙСКИЕ ПЕРСОНАЖИ В СЕРБСКОЙ И КАШУБСКОЙ ФРАЗЕОЛОГИИ

Bible Characters in Serbian and Kashubian Phraseology

***Keywords**: Serbian language, Kashubian language, Phraseology, Bible Phrases*

***Contact**: независимый исследователь; st110026@student.spbu.ru*

Изучение фразеологии вызывает живой интерес у многих современных исследователей, поскольку любой язык содержит в себе обширный фразеологический пласт, в котором нашли отражение культурологические концепты, традиции и менталитет того или иного народа. Одним из важнейших явлений, оказавших влияние на христианский мир, явились тексты Священного Писания, т.е. Библии. Поэтому неудивительно, что в любом славянском и во всех европейских языках мы находим фразеологизмы, созданные на основе библейских текстов.

В настоящем исследовании проведён сопоставительный анализ устойчивых единиц с упоминанием персонажей Библии в двух славянских языках – сербском и кашубском. В качестве фонового иллюстративного материала мы приводим также примеры из русского языка.

Как известно, Библия является общим элементом духовной культуры всех христианских течений, поэтому возникновение библейских фразеологизмов – как универсальное явление – априорно обусловлено самим культурным и историческим фактором. Однако вследствие того, что каждым народом текст Библии осваивался отчасти и самостоятельно (в том числе в различных версиях его прочтения и трактования – православной и католической), то у одного и того же библейского персонажа в разных языках может быть больше коннотаций, чем в других, а в некоторых может не совпадать или не быть вовсе. Наряду с универсализмами существуют и фразеологические выражения, свойственные только одному языку, именно они и представляют наибольший интерес для нашего исследования и сравнительно-сопоставительного изучения, о чём пойдёт речь ниже.

Сопоставление фразеологизмов из разных языков зачастую выявляет схожесть их употребления в том или ином славянском ареале. Обратимся к конкретным примерам:

- серб. *Стар као Метузалем* (букв. «стар как Мафусаил»).

Мафусаил – один из праотцов человечества и знаковая фигура во всех авраамических религиях. Он известен благодаря своему долголетию и является старейшим человеком, чей возраст указан в Библии. На момент смерти, по преданию, ему было 969 лет.

Этот фразеологизм является универсальным для многих славянских (и не только славянских) языков, ср. кашуб. *stôri (żëc) jak Matuzalem* (Кузнецова 2005).

Стоит отметить, что имя Мафусаила стало нарицательным и в современной речи нередко употребляется с негативной коннотацией, обозначая очень старого человека, который отжил свой век, время которого прошло.

В кашубском языке находим еще один фразеологизм со схожим значением, но уже с другим компонентом – *stari jak Napoleonöv dąb* (букв. «старый, как Наполеонов дуб») (Ермола 2011: 28).

- серб. *Мудар (паметан) као Соломон* (букв. «мудрый (умный) как Соломон»), что соответствует кашубскому *mądri jak (król) Salamon* (букв. «умный как (король / царь) Соломон») (Кузнецова 2005).

Фразеологизм связан с именем библейского царя Соломона, который выступает героем немалого количества легенд, где изображается мудрым и справедливым правителем. Широко известен и эпизод о двух женщинах, споривших, кто из них является матерью одного ребёнка. Царь Соломон рассудил их быстро и остроумно – приказал разрубить дитя пополам и каждой женщине дать по половине. Таким неожиданным способом Соломону удалось определить настоящую мать ребёнка, ведь именно настоящая мать была готова уступить в споре, чтобы младенец, т.е. родной сын остался жив.

Этот сюжет лёг в основу таких сербских фразеологических выражений, как, например: *соломонско решење, соломонска одлука, соломонски суд, соломонска пресуда* – в составе которых имя царя Соломона и упоминается в разговорном языке чаще всего (Шипка 2008: 7).

В кашубском языке, как и в других славянских языках, имя царя Соломона встречается также в устойчивых сравнениях с целью придания некоторой иронии, например, кашуб. *modry jak salomonowe buksë, mądri jak Salamónowé kurpë* (букв.

«Мудрый / умный как соломоновы штаны»), но уже в противоположном значении – «очень глупый» (Кузнецова 2017: 130).

Возвращаясь к определению «мудрости» в прямом значении, следует отметить, что, в силу различной интерпретации текстов Священного Писания в разных культурах, какие-либо качества или действия не всегда связываются с одними и теми же персонажами. Так, например, среди кашубских фразеологизмов мы находим и такое устойчивое сравнение: *mądri jak Móżesz* (букв. «мудрый как Моисей») (Кузнецова 2005).

- Полными эквивалентами являются сербский фразеологизм *стрпљив као (библијски) Јоб* и кашуб. *cerplëwi jak Job*, связанные с именем библейского праведника – в русском варианте его имени – Иова, которому Бог послал множественные несчастья, чтобы испытать и укрепить его веру.

Оним Иов считается символом долготерпения в христианской культуре. Кашубский фразеологизм *sedzec jak Job na kupie gnoju* соответствует рус. *(сидеть) как Иов на гноище / в грязи* (в значении «о терпящем лишения и болезни человеке») и ярко иллюстрирует библейский сюжет. Согласно тексту Библии, благодаря своей вере Иов смог преодолеть все горести и телесные муки и вновь обрести милость Господа (Кузнецова 2005).

- Сербский фразеологизм *почети од Адама* и кашубский *od Jadama rozpoczёpas* также являются абсолютно идентичными (Кузнецова 2017: 15).

В русском языке мы также находим полный эквивалент этим славянским фразеологизмам – *начинать от Адама* со значением «начинать издалека, с самого начала», который, как правило, употребляется с иронией по отношению к манере вести рассказ, для которой характерно затяжное вступление, подробное и обычно излишнее описание событий, предшествующих тому случаю, к которому хотел подвести рассказчик. В сербском языке также широко используется вариант *од Адама и Еве*.

- Сербский фразеологизм *Богу дане красти* (букв. «Красть дни у Бога») структурно и по значению почти полностью соответствует кашубскому *panu Bogu čas krasc* (букв. «у Господа Бога время красть») (Ермола 2011: 23).

Однако в русском языке данное выражение не имеет точного эквивалента и соответствия. Его можно перевести приблизительно как «бить баклуши», «бездельничать» и т.д.

Большой интерес представляет собой для исследователя данной проблематики образ святого Петра в сербской и кашубской фразеологии, где он является

весьма популярным персонажем. Рассмотрим несколько фразеологических выражений, связанных с ним:

- кашуб. *ze sv'ątim P'otrą cos na pół zrob'ic* (букв. «со святым Петром пополам что-либо сделать») – т.е. сделать что-либо не бог весть как (Ермола 2011: 98);
- кашуб. *ktos ju klep'e do sv'ątégo P'otra* (букв. «кто-либо уже стучится к святому Петру») – т.е. кто-либо дышит на ладан (Ермола 2011: 113);
- кашуб. *zazdrosny jak Piotrowa mac* (букв. «завистливый как мать Петра») – т.е. об очень завистливом человеке (Кузнецова 2005);
- кашуб. *p'otrovi są p'eřna rozʒarła* (букв. «у святого Петра порвалась перина») – о больших хлопьях снега (Ермола 2011: 95);
- кашуб. *sv'ąti P'otr kam'en'e zvålå* (букв. «святой Пётр камни сваливает») – т.е. гремит гром (Ермола 2011: 48).

В сербском языке понятие грома связано с именем другого святого – пророка – Илии, поскольку именно он в сербской и шире – в славянской народной традиции является повелителем грома, небесного огня. Довольно широко распространены представления о том, что Илья как громовержец ездит по небу на колеснице, гремит и испускает молнии. Отсюда и произошёл сербский фразеологизм *грмети / галамити / возити се као Свети Илија* (букв. «греметь / шуметь / ехать как святой Илья»).

- серб. *коштати као Светог Петра кајгана* (букв. «стоить как яичница Святого Петра»).

Данное выражение скрывает под собой культурологический фон из разговорной речи сербов встречается весьма часто в значении «очень дорого стоить» или «обойтись кому-либо дорогой ценой» (Гончарова, Хмелевский, Савченко 2024: 74).

В русском, как и в кашубском, а также в других славянских языках точный эквивалент этого фразеологизма отсутствует, поэтому при его переводе приходится прибегать к выражениям, лишь приблизительно схожим по смыслу и совершенно иным по структуре, модели и лексико-семантическому компонентному наполнению, как, например, *влететь в копеечку*, *бить по карману*, *баснословная цена*, *заплатить высокую цену* и т.п. (Трофимкина 2005: 64).

Итак, в настоящей главе мы проанализировали, как функционируют библейские по своему происхождению образы и персонажи в современной разговорной речи сербов, кашубов и русских в качестве составных компонентов фразеологических единиц. Естественно, их перечень может быть расширен, но в рамках

настоящего исследования мы ограничились лишь самыми показательными и иллюстративными языковыми примерами в сравнительно-сопоставительном плане.

Summary

The study of phraseology is of great culturological interest, since any language contains an extensive number of phraseological units which contain unique information about the culture and way of life of different peoples One of the most important phenomena that influenced the Christian world was the texts of the Holy Scriptures, which, undoubtedly, was reflected in the language in the form of nationally characteristic phraseological units. This chapter provides a comparative analysis of phraseological units mentioning Bible characters in two Slavic languages – Serbian and Kashubian.

Литература

Гончарова, К.В., Хмелевский, М.С., Савченко, А.В. Об одном сербском библейском фразеологизме: апокриф или мифологема? In: Вальтер, Х., Мокиенко, В.М., Никитина, Т.Г. (eds.) *Восточнославянские библеизмы: общее и различное*. Санкт-Петербург: ЛЕМА, 2024, с. 71–79.

Ермола, В.И. *Кашубско-русский фразеолгический словарь*. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2011.

Кузнецова, И.В. Персонажи Библии в кашубских устойчивых сравнениях. In: Иванова, Е.Ю., Котова, М.Ю. (eds.) *VI Славистические чтения*. Санкт-Петербург: СПбГУ, 2005, с. 103–111.

Кузнецова, И.В. *Персонажи Библии в славянских устойчивых сравнениях.* Чебоксары: ЧГПУ, 2017.

Кузнецова, И.В. Устойчивые сравнения с персонажами Библии в языках бывшей Югославии. *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 2017 (62/1), с. 77–90.

Мокиенко, В.М., Трофимкина, О.И., Лилич, Г.А. *Толковый словарь библейских выражений и слов.* Москва: АСТ, 2010.

Оташевић, Ђ. *Фразеолошки речник српскога језика*. Нови Сад: Прометеј, 2012.

Трофимкина, О.И. *Сербохорватско-русский фразеологический словарь.* Москва: Восток-Запад, 2005.

Шипка, М. *Зашто се каже?* Нови Сад: Прометеј, 2008.

Matešić, J. *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskog jezika*. Zagreb: Školska knjiga, 1982.

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.05

Szymon GRZYBOWSKI

GLOTTODYDAKTYCZNE IMPLIKACJE TRAUMY WOJENNEJ NA PRZYKŁADZIE UCHODŹCÓW UKRAIŃSKICH UCZĄCYCH SIĘ JĘZYKA POLSKIEGO

Glottodidactic Implications of War Trauma Based on the Example of Ukrainian Refugees Learning the Polish Language

***Keywords**: glottodidactis, refugees, Polish as a Second Language, war, trauma, Ukraine*

***Contact**: Uniwersytet Warszawski; s.grzybowski@student.uw.edu.pl*

Wstęp

Inwazja Rosji na Ukrainę 24 lutego 2022 roku spowodowała największy kryzys uchodźczy w historii Polski. Napływ ludności stanowił wyzwanie dla struktur państwowych i pozarządowych zajmujących się nauczaniem języka polskiego jako drugiego (dalej: JPJ2). Dotychczasowa refleksja na temat zjawiska uchodźctwa dotyczyła głównie jego psychologicznych i pedagogicznych aspektów, z rzadka badacze zajmujący się glottodydaktyką podnosili ten temat, choć można w nurcie badawczym JPJ2 doszukiwać się inspiracji tym zjawiskiem.

W niniejszym tekście skupiono się na najnowszych badaniach dotyczących dobrostanu uchodźców, ze szczególnym uwzględnieniem populacji uchodźców pochodzących z Ukrainy. Według badaczy znaczna część środowiska uchodźców przejawia symptomy stresu pourazowego (dalej: PTSD). Zdaniem Piotra Długosza jest to 70 % uchodźców z Ukrainy, którzy chcą uczyć się języka polskiego (Długosz 2022: 39)[1]. W poniższym tekście skupiono się na sposobach dostosowywania materiałów w pracy z tąż grupą uczących się JPJ2.

Transliteracji alfabetu ukraińskiego oraz rosyjskiego dokonano z wykorzystaniem zasad ortograficznych zawartych w *Wielkim słowniku ortograficznym PWN z zasadami pisowni i interpunkcji* (Polański 2020: 109, 113) z wyjątkiem imion i nazwisk

[1] Choć ukraińskojęzyczne badaczki Olena Zavgorodnâ i Oksana Kraêva szacują wartość procentową uchodźców z PTSD na ponad 30 % (Завгородня, Краєва 2023: 33). Nawet przy takich estymacjach jest to wciąż znaczna grupa z punktu widzenia dydaktyki JPJ2.

autorów posługujących się odmienną transliteracją. Tłumaczenia z języka ukraińskiego na polski wykonano samodzielnie.

1. Długosz określa ukraińską traumę wojenną jako traumę kolektywną i rozlewającą się poza granice działań wojennych, co spowodowane jest zarówno atakiem na całą społeczność ukraińską, jak i szybkim przepływem informacji we współczesnym świecie, co powoduje ponowne dostarczanie stresorów za pomocą nowych mediów (Długosz 2022: 21–22). Jeśli uznać bezpieczeństwo za jeden z czynników sukcesu uczących się w procesie glottodydaktycznym, na pierwszy plan wysuwa się potrzeba mitygacji bodźców przypominających doświadczenia traumatyczne u uchodźców pobierających naukę JPJ2. W tym celu zwrócono się ku ustaleniom ww. badacza, który zmapował sytuacje będące źródłem tramy uchodźczej. Owe sytuacje zostały następnie okrojone, co podyktowane zostało specyfiką kursu języka polskiego. Usunięto zagadnienia, bez których kurs języka polskiego jako drugiego nie mógłby się odbyć. Są to zwłaszcza sytuacje dotyczące osadnictwa na terenie Rzeczypospolitej. Osoba decydująca się na wzięcie udziału w kursie języka polskiego powinna zdawać sobie sprawę z tego, że podczas takiego kursu zakres tematyczny dotyczyć będzie Polski, co stanowi swoisty *trigger warning* dla osób podejmujących naukę. Idąc tym tropem, poniżej wyszczególniono obszary wskazane przez Długosza a istotne z punktu widzenia glottodydaktyki (na podstawie – Długosz 2022: 28–29).

strach o życie / strach o życie dzieci i bliskich	okrucieństwo Rosjan	poczucie nierealności	utrata kontaktu z bliskimi	przemoc seksualna
rozdzielenie rodziny	stres dzieci	brak żywności	Mariupol	przedłużenie stanu niepewności
przymusowa ucieczka z Ukrainy	utrata domu	zachowanie rosyjskiego społeczeństwa	wcielenie syna do wojska	życie na cudzy koszt
wojna	utrata statusu	widmo głodu	poczucie zdrady Ukrainy	poznanie historii ludzi ze wschodu Ukrainy

niepewność przyszłości	okupacja	lęk, że nie utrzymam rodziny	obawy o pozostawiony dom	poczucie zbędności

Biorąc to pod uwagę, nasuwa się powyższe pytanie istotne z punktu widzenia uczącego: czy treści przekazywane na zajęciach i materiały, z których korzystam, dotyczą powyższych sytuacji? Widać jednak kolejne problemy związane z poleganiem jedyne na powyższej klasyfikacji.

Jeśli uznać, że traumatyczne przeżycia dotyczą wymienionych pól tematycznych, trzeba wziąć pod uwagę, że rozmowy na powyższe tematy nie wynikną jedynie z bezpośredniego nawiązania, a mogą również być konsekwencją pytania otwartego lub niezbyt uważnie prowadzonej dyskusji. Przykładem mogą być zdania warunkowe, w których wyobraźnia uczącego się nie jest niczym ograniczona i może przywoływać sytuacje hipotetyczne odwołujące się do różnych sytuacji traumatycznych.

Kolejnym problemem mogą być sposoby ujęcia perspektywy kulturowej w nauczaniu JPJ2. Bez wykształconej kompetencji kulturowej lub kiedy niektóre zwyczaje odwołują się do powyższych pól kulturowych, uczący się mogą odbierać niektóre tradycje jako przypominające o traumie. Przykładem może być polska tradycja kuligu, która u ukraińskich uczących się może budzić skojarzenia ze zwyczajami rosyjskiego caratu.

Kolejnym przykładem mogą być szczególni *fałszywi przyjaciele* – słowa, których element znaczący w dwóch językach odwołuje do zupełnie różnego elementu znaczonego. Przykładem może być polskie słowo *głodomór* i ukraińskie holodomor *голодомор* ‘Wielki głód w Ukrainie/ Hołodomor’.

Biorąc pod uwagę powyższe, opracowano kryteria, według których oceniać można materiały i programy nauczania pod względem dostosowania do potrzeb uchodźców wojennych uczących się języka polskiego:

Kryterium I	czy treść odsyła do sytuacji zgłaszanych przez uchodźców jako traumatyczne
Kryterium II	czy treść prowokuje do wspominania sytuacji zgłaszanych przez uchodźców jako traumatyczne
Kryterium III	czy treść, bez odpowiedniego komentarza kulturowego-historycznego, prowokuje do rozmów na tematy zgłaszane przez uchodźców jako traumatyczne

Kryterium IV	czy treść, bez odpowiedniego komentarza językoznawczego, prowokuje do rozmów na tematy zgłaszane przez uchodźców jako traumatyczne

Postanowiono zdefiniować odpowiednie kryteria III i IV ze względu na tradycję rozdzielenia nauczania języka i kultury w glottodydaktyce polonistycznej. Kategorie są związane z sytuacjami wydzielonymi przez Długosza, lecz są od nich niezależne – w sytuacji pojawiania się nowszych badań dotyczących traumy wojennej kategorie nie tracą na przydatności.

2. W poniższej sekcji przeanalizowano najpopularniejsze materiały wykorzystywane do pracy z uchodźcami uczącymi się JPJ2[2]. Opisano wybrane ćwiczenia, do których analizy można wykorzystać wyodrębnione kryteria. Ze względu na limity formalne przytoczono jedynie wybrane ćwiczenia ze wskazanych materiałów.

W obrębie kryterium I mieszczą się materiały, które bezpośrednio nawiązują do tématów zgłaszanych przez uchodźców jako traumatyczne, te zadania których treść lub materiał stymulujący dotyczy wspomnianej tematyki. Przykładem może być zadanie rozwijające sprawność czytania zawarte w podręczniku *Hurra. Po polsku 2* (Hurra 2 2020: 16), w którym uwzględniony jest opis historii rodziny. Zadanie zawarte jest w module dotyczącym życia człowieka i historii. Samo ćwiczenie odwołuje się wielokrotnie do życia pod okupacją oraz osamotnienia kobiet, śmierci i wojny.

W trzeciej części wspomnianej serii wprowadzone zostało ćwiczenie poświęcone kształtowaniu sprawności czytania, w którym pojawia się tęsknota bohaterki za Ukrainą i swoją rodziną (Hurra 3 2021: 42). Poruszane tematy to rozdzielenie rodziny, utrata kontaktu z bliskimi oraz poczucie zdrady[3].

Analogicznie w podręczniku *Krok po kroku 2* w lekcji dotyczącej historii znaleźć można fragment lekcji poświęcony stanowi wojennemu. W ćwiczeniu 9. na stronie 115. (Kpk 2 2020) poświęconemu rozwijaniu sprawności słuchania znajdują się wypowiedzi osób wspominających życie w tamtym czasie. Wypowiedzi dotyczą rozdzielenia

[2] Są to: podręczniki serii *Krok po kroku* (Kpk 1 2010; Kpk 2 2020), *Hurra* (Hurra 2 2020 , Hurra 3 2021), *Z polskim w świat* (Zpwś I 2022, Zpwś II 2023).

[3] Kontynuując, przedstawienie imigranta w tym zadaniu odzwierciedla stereotypowe spojrzenie na Ukraińców w Polsce. Bohaterka – Oksana – pracowała w Polsce bez wykształcenia jako sprzątaczka i dopiero w kraju osiedlenia nauczyła się cech „polskich": *dyscypliny, cierpliwości, stawiania sobie realistycznych celów i planowania jak je osiągnąć* (Hurra 3 2021: 42). Choć nie wypełnia przesłanek przedstawionych w kryteriach, zadanie z perspektywy metodycznej nie jest odpowiednie do pracy z Ukraińcami.

rodziny, utraty kontaktu z bliskimi, niepewności przyszłości, strachu o życie dzieci i bliskich itd. W związku z tym spełnia kryterium I.

Kryterium II dotyczy materiałów stanowiących stymulant do wypowiedzi, które pozbawione odpowiedniego sterowania mogą dotyczyć tematyki trudnej dla uchodźców. Takie zadania często wykonywane są w celu utrwalenia zdań warunkowych. Przykładowe zadanie stymulujące utworzenie takich zdań wymaga odpowiedzi na pytania: *Co by było, gdyby Unia Europejska rozpadła się?* oraz *Co by było, gdyby wybuchła III wojna światowa?* (Kpk 2 2020: 131).

Kolejnym przykładem są zadania wymagające wskazania znaczenia słowa *dom* oraz analizy istoty domu w życiu człowieka (Zpwś II 2023: 12). Taki sposób sformułowania ćwiczenia bezpośrednio wymusza na uczącym się odwołanie się do osobistych doświadczeń, które wiążą się z utratą własnego domu i koniecznością ucieczki z kraju.

W granicach kryterium III mieszczą się treści z zakresu nauczania międzykulturowego, które wymagają dodatkowego komentarza odlektorskiego w celu zniwelowania negatywnego odbioru treści u uczących się języka polskiego. Przykładowe zadanie (Zpwś I 2022: 39) dotyczy Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie i jego historycznego patronatu (im. J. Stalina) oraz złożenia PKiN-u w darze narodowi polskiemu. Zadanie wymaga adekwatnego komentarza dotyczącego historii powstania pałacu oraz relacji polsko-radzieckich po drugiej wojnie światowej.

Kolejnym przykładem jest już wcześniej wspomniane zadanie z podręcznika *Hurra. Po Polsku* (Hurra 2 2020: 16), do którego została dołączona ikonografika przedstawia międzywojenne granice Rzeczypospolitej. Samo zadanie nawiązuje do migracji ludności z Kresów na Ziemie Odzyskane. Wątek migracji ludności pojawia się również w podręczniku *Z polskim w świat I*, w zadaniu rozwijającym sprawności słuchania i czytania (Zpwś I 2022: 36–38). Wspomniane ćwiczenie wymaga od lektora wiedzy historycznej oraz ewentualnego omówienia przyczyn i skutków przesiedlenia ludności po drugiej wojnie światowej.

Przykładami zadań wpisujących się w kryterium IV są zadania, które odwołują się do słów *ruski* w podręcznikach przeznaczonych do pracy z uczącymi się języka polskiego. Takie zadanie znaleźć można w podręczniku *Krok po kroku* (Kpk 1 2010: 40), gdzie notka dotycząca pierogów ruskich wymaga dodatkowego komentarza językoznawczego na temat znaczenia leksemu *ruski* w języku polskim[4].

[4] Choć językiem urzędowym Ukrainy jest język ukraiński, w którym leksem *rosyjski* oddaje się w postaci *rosìjskij російський*, część społeczeństwa ukraińskiego posługuje się językiem rosyjskim, w którym leksem *russkij русский* oznacza *rosyjski* (w znaczeniu etnicznym). Język rosyjski jest w Ukrainie znacznie powszechniej rozumiany niż w Polsce, co za tym idzie słowo wymaga dodatkowego objaśnienia.

3. Przystępując do komentarza metodycznego, należy wspomnieć, że rozważania naukowe dotyczące uchodźców w procesie glottodydkatycznym są *novum* w polskim dyskursie językoznawczym. Nauczanie uchodźców zostało przez Władysława Miodunkę skategoryzowane jako jedna z części nauczania JPJ2 (JPJ2 2016: 284). Obecnie obserwujemy wzrost zainteresowania tematyką andragogiczną w nauczaniu JPJ2 uchodźców, uprzednio rozważania dotyczyły głównie dzieci w wieku szkolnym.

Po 24. 2. 2022 r. na rynku wydawniczym udostępniono materiały przeznaczone do pracy z uchodźcami, pojawiły się także pierwsze opracowania glottodydaktyczne dotyczące tej problematyki, a badaczki Michalina Biernacka i Beata Grochala (2023: 13) wskazały wojnę w Ukrainie jako jeden z ważnych aspektów wpływających na zmianę paradygmatu i zwrot ku badaniom nad JPJ2.

Z punktu widzenia pedeutologii trudno jest nie zgodzić się z opinią Przemysława Gębala, który zwraca uwagę na niewystarczające przygotowanie nauczycieli JPJ2 do wykonywania swojego zawodu (JPJ2 2017: 191). W tej kwestii warto zastanowić się na ile nauczyciele świadomi są trudności wynikających z pracy z osobami, które doświadczyły traumy. Kwestia ta jawi się jako niezwykle istotna w perspektywie wzmożonego zapotrzebowania na przyswajanie języka polskiego u tej grupy uczących się. W świetle kryzysu humanitarnego na pierwszy plan wychodzi przygotowanie psychologiczne nauczycieli i lektorów oraz umiejętność pracy z kursantami w trudnej sytuacji życiowej. Pod kątem dydaktycznym nauczyciele powinni mieć świadomość potrzeby dostosowywania proponowanych programów nauczania do potrzeb grupy, z którą pracują, gdyż nauczanie JPJ2 wciąż uważane jest za wtórne w stosunku do nauczania języka polskiego jako obcego, a popularne materiały nie są dostosowane do pracy z uchodźcami przebywającymi na terenie Polski.

Biorąc pod uwagę powyższe, poniżej zaproponowano możliwe podejścia metodyczne do omówionego wyżej problemu oraz poczyniono próbę oceny normatywnej.

Poniżej przedstawiono trzy możliwości podejścia metodycznego do przedstawionego problemu (oraz podejścia łączące w sobie owe propozycje):

- leseferyzm;
- *trigger warning*;
- cenzura.

Podejście leseferyczne zakłada brak innowacji glottodydaktycznych w zakresie materiałów wykorzystywanych w pracy z uchodźcami uczącymi się JPJ2. Konsekwencją jest z jednej strony swobodna realizacja każdego programu nauczania, z drugiej niepodjęcie działań mitygujących zwiększa prawdopodobieństwo wystąpienia reakcji emocjonalnych podczas zajęć.

Podejście określone hasłem *trigger warningu* zakłada uprzedzenie uczących się o treściach mogących stanowić bodziec do reakcji emocjonalnej. W zakresie tej praktyki nie ma konsensusu naukowego, z jednej strony uważa się ją za skuteczny mitygator, z drugiej niektórzy badacze zwracają uwagę, że prowadzi ona do infantylizacji uczącego się (Laguardia, Michalsen, Rider-Milkovich 2017: 885). Uczący się JPJ2 powinien zdawać sobie sprawę z podstawowych elementów kursu językowego, nie jest jednak uzbrojony w aparaturę międzykulturową umożliwiającą skuteczne przewidzenie wszystkich elementów kursu językowego. W tej perspektywie owo podejście jawi się jako jedna ze skutecznych metod pracy z uchodźcami.

Podejście cenzuralne zakłada usunięcie wszystkich treści wymienianych przez uchodźców jako traumatyczne. Owo podejście powinno być wykorzystywane zgodnie z rozwojem wiedzy naukowej na temat traumy wojennej. Biorąc pod uwagę indywidualność traumy oraz bodźców, nie można wymagać od nauczycieli JPJ2 całościowego uniknięcia tematyki trudnej na prowadzonych zajęciach (Laguardia, Michalsen, Rider-Milkovich 2017: 883). Patrząc z tej strony, zgodnie z obecną wiedzą naukową niemożliwym jest wprowadzenie takiej cenzury, która doprowadziłaby do całościowego usunięcia trudnych treści z materiałów glottodydaktycznych.

Ze względu na specyfikę problemu za zasadne należy uznać refleksyjne podejście nauczycieli oraz indywidualizację pracy z uchodźcami, w czym pomóc może zaproponowane wyżej narzędzie. Jako że konsekwencje przeżytej traumy są indywidualne dla każdego uczącego się, nauczyciele powinni mieć umiejętności pozwalające na zmapowanie miejsc problemowych oraz obranie odpowiedniego podejścia metodycznego. Za zasadne uznać należy te podejścia, które opierają się na znajomości stanu psychicznego uczących się oraz konsekwencji dydaktycznych wynikających z podjętych działań. Wydawać by się mogło, że podejścia od leseferycznego do cenzuralnego stanowią pewne spektrum, w praktyce glottodydaktycznej najczęściej nie ma się jednak możliwości wglądu w sytuację psychologiczną uczącego się, co za tym idzie z punktu widzenia metodyki w grupach uchodźczych powinno się zachować konserwatyzm pod względem pracy z materiałami zawierającymi treści podawane przez uchodźców jako traumatyczne.

Zakończenie

Wzmożone zapotrzebowanie za uczenie się JPJ2 wymaga podjęcia działań wcześniej słabo zbadanych na gruncie polskiej glottodydaktyki. Narzędzie proponowane w powyższym tekście stanowi jednie jedną z propozycji działań, które można podjąć w celu usprawnienia procesu glottodydaktycznego w pracy z uchodźcami. Konieczne są

kolejne badania nad pracą z ową grupą uczących się oraz pogłębiona refleksja nad przygotowaniem uczących. W konsekwencji pojawia się nadzieja, że zaproponowane narzędzie będzie pomocne w opracowywaniu odpowiedniej metodyki nauczania JPJ2.

Summary

The 2022 Russian invasion of Ukraine sparked Poland's largest refugee crisis, prompting an examination of Ukrainian refugees well-being in language courses. This study explores trauma's psychological impact on language education, advocating tailored teaching materials for refugees. By analyzing popular resources, specific criteria are proposed to address Ukrainian refugees challenges in language learning. Methodological considerations stress teacher readiness and adaptive approaches. Further research is urged to refine teaching methods for refugees in Polish language courses post-conflict.

Literatura

Biernacka, M., Grochala, B. Cele i kierunki rozwoju glottodydaktyki polonistycznej – rozważania na koniec 2023 roku. *Acta Universitasis Lodziensis. Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców* 2023 (30), s. 9–19.

Ciesielska-Musameh, R., Guziuk-Świca, B., Przechodzka, G. *Z polskim w świat I.* Lublin: UMCS, 2022. (Zpwś I 2022).

Ciesielska-Musameh, R., Guziuk-Świca, B., Przechodzka, G. *Z polskim w świat II.* Lublin: UMCS, 2023. (Zpwś I 2023).

Dixon, A. et al. *Hurra! Po polsku 3. Podręcznik studenta.* Kraków: Prolog, 2021. (Hurra 3 2021).

Dixon, A., Jasińska, A. *Hurra! Po polsku 2. Podręcznik studenta*. Kraków: Prolog, 2020. (Hurra 2 2020).

Długosz, P. Trauma wojenna ukraińskich uchodźców przebywających w Polsce. *Studia Polityczne*. 2022 (50/4), s. 15–44.

Gębal, P. Nauczyciel i nauczanie języka polskiego jako drugiego we współczesnej rzeczywistości edukacyjnej. *Kultura – Społeczeństwo – Edukacja*. 2017 (1/11), s. 175–192.

Laguardia, F., Michalsen, V., Rider-Milkovich, H. Trigger Warnings: From Panic to Data. *Journal of Legal Education*. 2017 (66/4), s. 882–903.

Polański, E. (ed.) *Wielki słownik ortograficzny PWN z zasadami pisowni i interpunkcji.* Warszawa: PWN, 2020.

Stempek, I., Stelmach, A. *POLSKI krok po kroku 2.* Kraków: Glossa, 2020. (KpK 2 2020).

Stempek, I., Stelmach, A., Dawidek, S., Szymkiewicz, A. *POLSKI krok po kroku 1*. Kraków: Glossa, 2010. (KpK 1 2010).

Завгородня, О., Краєва, О. Психологічний стан біженців та чинники їх самовідновлення. In: Карпенко, З.С. (ed.) *Національно-визвольний формат ціннісної трансформації суспільних відносин в Україні*. Львів: Національний університет «Львівська політехніка», 2023, s. 32–36.

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.06

Gabriela HALIENOVÁ

AUTENTICITA A ŽÁNRE POLITICKEJ KAMPANE (V KONTEXTE PREZIDENTSKÝCH VOLIEB)[1]

Authenticity and Genres of Political Campaign (in the Context of Presidential Elections)

***Keywords**: authenticity, genres, political campaign, presidential elections, communication, stylistics*

***Contact**: Univerzita Komenského v Bratislave; gabriela.halienova@uniba.sk*

Úvod

Vo sfére politickej komunikácie osobitnú pozornosť priťahuje komunikácia realizovaná v období vedenia volebnej kampane. Počas nej sa ešte posilňuje naliehavosť riešenia otázky dosahovania čo najúspešnejšej komunikácie s občanmi, od ktorých rozhodnutí do veľkej miery závisí ďalšia politická cesta kandidujúcich politických subjektov. Politická komunikácia smerujúca k občanovi sa realizuje predovšetkým so zámerom persuázie – cieľom politika je občana presvedčiť ako svojho (potenciálneho) voliča. Persuazívny potenciál sa môže viazať na rozličné aspekty realizovaných komunikátov; persuazívnu silu nesie aj konkrétne štylistické stvárnenie, ktoré môže recipient vnímať v súvislosti s určitými hodnotami plynúcimi zo zvolenej podoby komunikátu.

Nadväzujúc na tieto myšlienky, príspevok sa sústreďuje na politickú komunikáciu orientovanú na občana, a to konkrétne v podmienkach vedenia volebnej kampane, včleňujúc do takéhoto kontextu úvahy o autenticite v spätosti so štylistickými aspektmi komunikácie. Autenticitu uchopujeme ako štylistický a sociálny význam a stručne objasňujeme jej chápanie v komunikácii vo všeobecnosti a v politickej komunikácii. Ťažisko záujmu predstavujú identifikované tradičnejšie aj novšie žánre využívané vo volebnej kampani a interpretácia ich relevantných štylistických aspektov vo vzťahu k autenticite. Podklad realizovaného výskumu predstavuje politická kampaň kandidátov vo voľbách prezidenta Slovenskej republiky v roku 2024.

[1] Táto kapitola bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-22-0275 *Inkluzívna štylistika*.

Žáner v ponímaní pragmaticky orientovanej štylistiky

V kontexte súčasnej pragmatizovanej (pragmatickej) štylistiky, keď je v popredí antropické chápanie štýlu, akcentujúce jeho sociálnu podstatu a bezprostrednú spätosť štylistických významov so sociálnymi významami, štylistická diferencovanosť sa chápe ako dôsledok realizácie rozličných sociálnych potrieb (porov. Bohunická 2020; Orgoňová, Dolník 2010: 166–168; Dolník 2021: 108–118). Na podklade interakcie, teda z pozícií tvorcu a recipienta (ako spoluaktérov), sa to javí tak, že sociálne významy na jednej strane vnikajú do komunikátov prostredníctvom určitých štylistických významov viazaných na využité štylistické prostriedky a na druhej strane pri apercepcii či interpretácii komunikátov sociálne významy vyplývajú zo štylistických významov, ktoré komunikát nesie. V tejto súvislosti sa jazykový štýl ako kľúčová kategória štylistiky chápe ako druh sociálneho konania, ako „sociálne relevantný spôsob realizácie jazykovej činnosti“ (Orgoňová, Dolník 2010: 166). Pre adekvátnejšie uchopenie tejto problematiky sa v aktuálnych výskumoch pozornosť obracia aj na pojem komunikačného štýlu (porov. napr. Orgoňová 2022, Orgoňová 2023).

Za ďalšiu zo základných kategórií štylistiky možno považovať žáner. Podobne ako chápanie (jazykového) štýlu, aj chápanie žánru sa diferencuje na základe zvolených teoreticko-metodologických východísk. Ponímanie vlastné tradičnej (štrukturalistickej) štylistike stavia predovšetkým na nahliadaní na žáner ako na istú abstrakciu, ako na určitý opakovaný formálny rámec uplatňovaný na realizáciu konkrétneho obsahu, čím vznikajú textové celky s istými zhodnými a niektorými odlišnými charakteristikami (porov. Mistrík 1975, Slančová et al. 2023a). Na základe vyššie naznačených súčasných východísk v chápaní štylistiky a predmetov jej záujmu sa nám javí adekvátne včleniť aj žáner do kontextu sociálnej praxe. Do úzadia sa pri takomto chápaní dostáva definovanie žánru prostredníctvom formy a obsahu a do popredia vystupuje jeho charakter činnosti sociálnej povahy. Žáner tak predstavuje určitý spôsob sociálneho konania, ktorý sa opakovanou činnosťou jednotlivcov v istej podobe ustáli a reprodukovane sa využíva na realizáciu vybraných zámerov v určitých opakujúcich sa podmienkach, pričom práve v takomto kontexte nadobúda svoj význam (Miller 1984). Žáner tak možno chápať ako istú rekurentnú, vo väčšej či menšej miere štandardizovanú sociálnu praktiku, ktorá sa nielen vyznačuje sociálnym charakterom, ale priamo sa podieľa na utváraní sociálna (porov. Miller 1984; Paltridge 2012: 62–65).

Nielen samotný (jazykový) štýl je tak nositeľom sociálnych významov; rovnako k utváraniu týchto významov prispieva aj žáner, prostredníctvom ktorého sa komunikácia realizuje. Za jeden z takých sociálnych významov možno považovať aj autenticitu.

Autenticita ako štylistický a sociálny význam v (politickej) komunikácii

Pojem autenticity sa v súčasných bádaniach v lingvistike (či v iných vedných odboroch) vyskytuje zatiaľ ako pomerne diferencovane a nejednoznačne vymedzený. V prácach ukotvených v oblasti štylistiky do popredia tradične vystupuje ponímanie autenticity na báze jej prototypovej asociácie s prirodzenou komunikáciou či s komunikáciou v primárnej podobe, pod ktorou sa najčastejšie rozumie hovorová komunikácia (porov. Havránek 1932: 61; Miko 1969: 168–169; Mistrík 1997: 499), príp. dialogická komunikácia (Hoffmannová 1996: 197). Prirodzenosť, primárnosť, pôvodnosť tak nadobúdajú svoj význam prostredníctvom spätosti s hovorovou komunikáciou, typicky dialogicky realizovanou, čo nás odkazuje najmä na sféru každodennej, bežnej komunikácie. Z tejto skutočnosti vyplývajú určité charakteristiky, ktoré sa premietajú aj do samotného chápania autenticity: ide o bežne evokované príznaky (zachytávané aj v štylistických prácach, pozri napr. Mistrík 1997) ako subjektívnosť, súkromnosť, neformálnosť, spontánnosť, nepripravenosť, uvoľnenosť, expresívnosť a i. Mnohé z týchto charakteristík tak autenticitu viažu na prejav určitej individuálnosti, jedinečnosti, a to akoby v opozícii s istou sociálnosťou, s tým, čo je kolektívne, väčšmi závislé od faktorov plynúcich z existencie človeka v spoločenských podmienkach.

V týchto súvislostiach je namieste uviesť, že autenticitu nie je celkom adekvátne chápať ako založenú výlučne na individuálnosti. Ukazuje sa ako vhodné vnímať ju ako vo veľkej miere súčasne viazanú aj na spomínanú kolektívnosť, na sociálny rozmer bytia jednotlivca. Pri autentickej komunikácii – v zmysle toho, čo sa javí ako pôvodný zámer komunikácie, čo ju predstavuje v jej prirodzenej, pravdivej podobe – sa pripomína jej určenie na prekonávanie odstupu medzi jednotlivcami, vzájomné zbližovanie sa a porozumenie si prostredníctvom sprístupňovania si svojich vnútorných svetov čo najhodnovernejšie vzhľadom na ich charakter, čím sa umožňuje aj optimálna interpretácia tejto identity (porov. Dolník 2017: 189–191; Dolník 2023: 132–133). Ak vnímame autenticitu v komunikácii takýmto spôsobom, ide o sociálny význam podieľajúci sa na utváraní nadväzných sociálnych významov solidarity a inklúzie (porov. Dolník 2023: 125–136).

V spätosti s takouto komunikáciou – orientovanou na duchovné zbližovanie a porozumenie – si možno pripomenúť aj myšlienky J. Habermasa o komunikatívnom konaní; v jeho nahliadaní komunikatívnym použitím jazyka „sa zmieňujeme o niečom vo svete, aby sme navodili určité interpersonálne vzťahy“ (Habermas 2011: 89). Základom je intersubjektívne dorozumenie, ktoré sa utvára spoločnou kooperáciou interagujúcich v danom kontexte s cieľom dosiahnuť konsenzus (nie jednostranný úspech, zisk), pričom v danom procese sú od existujúcich noriem a hodnôt komunikanti na jednej strane závislí – pretože na ich podklade usmerňujú vzájomné očakávania –, a na druhej strane dané normy a hodnoty rozvíjajú a prehodnocujú (porov. Habermas 2011: 350–351). Aj

na báze tohto výkladu sa formuje predstava o tom, že v interakciách s ostatnými sa tak jednotlivec nevyhnutne prejavuje aj ako individuálna, aj ako sociokultúrna bytosť, pričom to, čo mu poskytuje sociálny aspekt života, sa mu otvára ako určitá ponuka. Utvára pre neho možnosť sebaprejavovania sa aj ako jedinečnej bytosti a zároveň tento svoj individuálny prejav zasadzuje do rámcov, ktoré fungujú v spoločnosti, pretože vo svete jestvuje ako socializovaná bytosť. Oba aspekty, individuálnosť aj kolektívnosť, tak v optimálnej kooperácii pri zachovaní evolučne pôvodnej, prirodzenej bázy utvárajú komunikáciu založenú na autenticite.

Popri komunikatívnom konaní J. Habermas paralelne zmieňuje aj strategické konanie, predstavujúce protipól komunikatívneho konania; pod strategickým konaním chápe komunikáciu, ktorá nie je zameraná na duchovné zblíženie sa interaktantov, na hľadanie vzájomnej zhody, ale na dosahovanie vlastných cieľov, na jednostranný úspech a zisk (porov. Habermas 2011: 25–27, 351, 362). Za komunikáciu výrazne osnovanú na strategickom konaní považujeme práve politickú komunikáciu. Komunikácia založená na strategickom konaní, prirodzene, nenesie sociálny význam autenticity imanentne ako komunikácia zameraná na kooperáciu a zhodu; pri strategickom konaní je vhodnejšie uvažovať o navodzovaní dojmu autenticity. Autentická komunikácia sa totiž spája s úprimnosťou, ktorá úzko súvisí s dôveryhodnosťou (porov. Dolník 2023: 132–133), pričom tieto hodnoty silne prispievajú k persuazívnemu potenciálu komunikátu; persuázia je základným cieľom politickej komunikácie, predovšetkým tej, ktorá je orientovaná na občana a obzvlášť v podmienkach prebiehajúcej volebnej kampane. Persuazívnym zámerom politickej komunikácie tak konvenuje výrazný persuazívny potenciál autenticity, čo v strategickej komunikácii – ktorou politická komunikácia nepochybne je – autenticite pridáva na významnosti a utvára z nej žiadanú hodnotu. Tým, že v politických komunikátoch založených na strategickom konaní sa možno nie vždy predpokladá prítomnosť autenticity ako imanentnej kvality komunikácie zameranej na zhodu a vzájomnosť, možnosťou ostáva len navodzovanie dojmu autentickosti. Utvárajú sa tak podmienky na inštrumentalizáciu autenticity, na jej pragmatizované utváranie, čo sa na komunikáte prejavuje ako štylizovaná autenticita. Pri vnímaní autenticity a jej vyhodnocovaní v kontexte politickej komunikácie, a to predovšetkým tej, ktorá je orientovaná na občana, v čase volebnej kampane, keď je persuazívne úsilie najvýraznejšie, vychádzame práve z takéhoto chápania autenticity.

Žánre volebnej (prezidentskej) kampane

Konkrétnym žánrom politickej kampane a ich interpretácii vo vzťahu k autenticite sme sa venovali na báze výskumu politickej kampane kandidátov vo voľbách prezidenta Slovenskej republiky v roku 2024, ktoré sa uskutočnili dňa 23. 3. 2024 (prvé kolo volieb) a 6. 4. 2024 (druhé kolo volieb). Výskumné podnety sme priebežne zaznamenávali predovšetkým v období od januára 2024 do uskutočnenia sa druhého kola volieb na začiatku apríla 2024. Oficiálny začiatok volebnej kampane bol stanovený na deň 9. 1. 2024, návrhy na kandidátov bolo možné podávať do 30. 1. 2024[2]. V sledovanom období tak už bola od začiatku väčšina kandidatúr ohlásená (resp. sa ich ohlásenie očakávalo a prakticky takmer nespochybňovalo) a mnohí kandidáti svoju kampaň už viedli. Možno poznamenať, že niektorí z kandidátov svoju kampaň realizovali aj skôr, či už priamo a otvorene, alebo nepriamo, ako „vedľajší produkt“ ich pôsobenia v iných politických funkciách. Podotknúť možno aj to, že nie všetci kandidáti kampaň viedli na podobnej úrovni angažovanosti; vyššia intenzita vedenia kampane[3] pomerne zodpovedajúco korelovala s vyššou volebnou preferenciou kandidátov.

Pri identifikácii žánrov využívaných v rámci realizovanej volebnej kampane sme registrovali jednak žánre, ktoré možno považovať za tradičné a pomerne ustálené, a jednak žánre, ktoré možno považovať za novšie, menej ustálené a nie jednoznačne vymedziteľné. Pri týchto úvahách sa opierame jednak o vlastnú empíriu a dlhodobejšie pozorovanie politickej komunikácie (aj nad rámec výskumného obdobia naznačeného vyššie), jednak nám určité oporné body poskytli aj vybrané publikácie. Snažíme sa svoje úvahy rozvíjať aj na podklade vývinu žánrovej realizácie politickej kampane so zohľadnením dynamických tendencií, ktoré v tomto type komunikácie nastávajú; poukazujeme preto na rôzne presahy medzi tradičnými a novšími žánrami a interpretujeme ich vo vzťahu k (potenciálne) utváranému významu autenticity.

Tradičné žánre volebnej (prezidentskej) kampane a ich vzťah k autenticite

Pri snahe zachytiť dynamiku vývinu žánrov politickej komunikácie (v rámci toho aj volebnej kampane) v časových súvislostiach sa postupuje od komunikátov realizovaných (prinajmenšom primárne) mimo sféry médií cez komunikáty so zázemím v tradičných médiách (tlač, rozhlas, televízia) až ku komunikátom nachádzaných v nových médiách (porov. napr. Cingerová, Dulebová, Štefančík 2021: 46–54; Fairclough 2006). Pri vymedzovaní tradičnejších žánrov (z hľadiska potvrdenia ich relatívne ustálenej

[2] Porov. https://www.minv.sk/?tlacove-spravy&sprava=prezidentske-volby-2024-prehlad-dolezitych-lehot (2024-04-29).
[3] Orientačnú predstavu o stupni intenzity vedenia kampane môžu poskytnúť aj správy o prostriedkoch vynaložených na volebnú kampaň jednotlivých kandidátov, pozri https://www.minv.sk/?p24_report (2024-05-08).

prítomnosti v politickom diskurze) sa môžeme oprieť aj o výber politických žánrov, ktorý ponúkli M. Reisigl a R. Wodak (Reisigl, Wodak 2009: 91), pričom pre nás sa z uvádzaných sfér ako relevantné javia predovšetkým dve: oblasť formovania postojov, názorov a vôle verejnosti a oblasť politickej reklamy. Ako je zrejmé, nami skúmaný typ politickej komunikácie orientovanej na občana počas obdobia volebnej kampane sa nerealizuje len v rámci sféry politickej komunikácie; jeho realizácia vykazuje nápadné prieniky s mediálnou a tiež marketingovou sférou komunikácie (porov. Slančová et al. 2023: 177–178). Takáto pozícia daného typu komunikácie na priesečníku niekoľkých komunikačných sfér úzko súvisí s jej charakterom. Zreteľne sa prejavuje napríklad pôsobenie mediálneho prostredia na realizáciu komunikátov bázovo ukotvených v inej sfére, ako je to aj v prípade nami skúmaného typu politickej komunikácie; D. Slančová et al. konštatujú, že takéto komunikáty sa už nerealizujú „prirodzene, resp. primárne, ale ako mediálne upravené“ (Slančová et al. 2023: 157). V tejto súvislosti tak možno pozorovať výrazné prejavy interdiskurzivity (pre výklad pojmu pozri napr. Reisigl, Wodak 2009: 90).

Žánre, ktoré v rámci realizácie volebnej kampane vnímame ako tradičné, ustálené, sú teda buď tie, ktoré nemajú (primárne) mediálny charakter, alebo sú to žánre sprostredkované primárne, resp. pôvodne tradičnými médiami – tlačou, rozhlasom, televíziou.

Spomedzi žánrov, ktoré nemajú primárne mediálny charakter, sme počas sledovaného obdobia predvolebnej komunikácie zaznamenali predovšetkým politické (volebné) mítingy a tiež bilbordy spolu s ich nezanedbateľnou súčasťou, volebnými sloganmi. Politické, resp. volebné mítingy nadobúdali najčastejšie podobu diskusie s občanmi, podobu menšieho či väčšieho zhromaždenia, ale okrajovo sa vyskytli aj iné podoby, napr. (peší) výstup k dejinne významnému miestu. Možno tu zvažovať aj zaradenie „nepriamych“ politických mítingov; pod týmto máme na mysli účasť kandidátov (stále v pozícii či už úradujúceho politika, alebo oficiálneho kandidáta vo voľbách) na rôznych nepolitických podujatiach (napr. na oslavách pri príležitosti Medzinárodného dňa žien, na fašiangových večierkoch), ktoré týmto nadobúdajú potenciálne politický charakter (prispievať k tomu mohol napríklad aj výskyt rôznych reklamných predmetov odkazujúcich na kandidáta na danom podujatí). Jednoznačný politický charakter však získavajú aj tieto pôvodne nepolitické udalosti pri ich sekundárnom sprostredkovaní pomocou rozličných žánrov v rámci volebnej kampane vedenej na sociálnych sieťach.

Bilbordy s volebnými sloganmi sú tiež stálou súčasťou politickej komunikácie, a to nielen počas volebnej kampane. Zároveň je vhodné poznamenať, že žáner bilbordu (v tomto prípade je možno príhodnejšie pomenovanie volebný plagát, porov. Cingerová, Dulebová, Štefančík 2021: 50–51) sa tiež sprostredkováva aj pomocou médií: jednak

tradičných (napr. v tlači – môže byť napr. súčasťou volebných novín), jednak nových (napr. môže byť súčasťou webovej stránky kandidáta, môže tvoriť súčasť sebaprezentačných žánrov na sociálnych sieťach, napr. v podobe tzv. selfie (fotografie) kandidáta s bilbordom umiestneným v exteriéri). Volebné slogany majú taktiež širšiu uplatniteľnosť v rámci mnohých iných žánrov, ktorých súčasťou sa stávajú.

K frekventovane využívaným žánrom vo volebnej kampani, ktorých primárnu existenčnú platformu predstavujú tradičné médiá, patrí napr. politická debata, politická diskusia, politický rozhovor / interview, tlačová konferencia / tlačová beseda, volebný spot, volebné noviny, volebný leták (príp. iná tlač, napr. špeciálne číslo magazínu). Výberovo poskytneme komentár k niektorým z vymenovaných žánrov.

Politická debata (príp. politická diskusia alebo politický rozhovor / interview) je jedným z najvýraznejších žánrov volebnej kampane. Jej realizácia nadobúda rôzne podoby; či už napríklad počtom prítomných kandidátov (najčastejšie sú prítomní dvaja kandidáti, zriedkavo ide o iný počet; tesne pred volebným moratóriom sú do niektorých debát pozývaní aj všetci kandidáti súčasne), či zvolenou dramaturgickou/moderátorskou stratégiou vedenia debaty (z hľadiska formovania významu autenticity môže byť relevantné, do akej miery je kandidátom umožnené na seba vzájomne reagovať alebo do akej miery je moderátor schopný zamedzovať tematickým digresiám v odpovediach kandidátov a regulovať ich spôsob odpovedania z hľadiska relevancie k položenej otázke). V rámci skúmanej kampane sa objavilo aj odmietanie účasti na týchto debatách s protikandidátmi; tento jav vyhodnocujeme ako závažný vo vzťahu k autenticite, pretože absencia v debatách limituje možnosť priamej konfrontácie ponúkaného sebaobrazu kandidáta s (kritickými, „napádajúcimi“) podnetmi zvonka. Súčasťou niektorých debát bol aj subžáner „sebaprezentačnej minúty“, keď mal kandidát v závere debaty priestor na minútový neprerušovaný odkaz priamo občanom, či krátke interview pri príchode či odchode kandidátov zameriavajúce sa na ich bezprostredné reakcie; oba subžánre vyhodnocujeme ako významné vo vzťahu k formovaniu dojmu autenticity.

V rámci žánru tlačovej konferencie (tlačovej besedy) možno ako jej špecifickú realizáciu ponímať (oficiálne) ohlásenie kandidatúry. Ohlásenie kandidatúry možno tiež považovať za samostatný žáner, hoci v praxi často splýva práve so spomínanou tlačovou konferenciou (resp. tlačovou besedou) alebo tvorí súčasť vystúpenia v rámci politickej debaty. V rámci skúmanej volebnej kampane sa však v ojedinelom prípade vyskytlo úplné osamostatnenie tohto žánru a jeho realizácia ako samostatnej komunikačnej udalosti, čo zvyšuje percipovanú dôležitosť tohto aktu a vplýva aj na navodzovanie dojmu autenticity.

K tradičnejším žánrom možno z nášho uhla pohľadu zaradiť aj žáner webovej stránky kandidáta; existencia tohto žánru je, samozrejme, doménou nových médií, nejde o tradičný žáner v takom zmysle ako pri vyššie uvedených. V každom prípade však tento žáner považujeme za dostatočne etablovaný a typicky využívaný aj pri iných druhoch volieb či celkovo v politickej komunikácii smerom k občanom (politické subjekty či už pri moci, alebo uchádzajúce sa o získanie moci zvyčajne disponujú vlastnou webovou stránkou). Zároveň sú jej súčasťou mnohé iné samostatne vyčleniteľné žánre, napr. volebný slogan, volebný spot, odkazy na (žánrovo rôznorodé) príspevky na sociálnych sieťach a pod.

Novšie žánre volebnej (prezidentskej) kampane a ich vzťah k autenticite

Ako sa v minulosti komunikačná sféra politiky postupne zbližovala so sférou médií (tých, ktoré sú z dnešného pohľadu vnímané ako tradičné) a politická komunikácia (minimálne v niektorých svojich variantoch) nadobúdala mediatizovaný charakter, tak možno v posledných rokoch pozorovať jej čoraz väčší presah – či možno v niektorých prípadoch až presun – z prostredia tradičných médií do prostredia nových médií. Pri žánroch, ktoré nie sú primárne sprostredkované médiami alebo je ich primárna existencia naviazaná na tradičné médiá, často dochádza k sekundárnemu sprostredkovaniu daného žánru novými médiami alebo k sekundárnemu spracovaniu komunikátu a jeho pretvoreniu na žáner nových médií. Takýmto spôsobom aj mimomediálne žánre volebnej kampane ako rôzne politické mítingy, diskusie s občanmi a i. aspoň sekundárne prechádzajú procesom mediatizácie a nadobúdajú podobu mediálneho komunikátu. Tou podobou môže byť napr. živé vysielanie (live streaming) alebo dodatočne zverejnený plný záznam udalosti. Často však dochádza k významnejšej transformácii primárneho komunikátu na iný komunikát. To sa môže realizovať na báze výberu len určitých (politickým cieľom vyhovujúcich) častí pôvodiny a ich sprostredkovania ako samostatných komunikačných príspevkov. Pretváranie komunikátov sa tiež môže realizovať ich sprostredkovaním ako súčastí výrazne intertextuálne formovaných žánrov; tými sú napr. reakčné príspevky obsahujúce vyjadrenie kandidáta k istému výseku reality či sebaprezentačné príspevky stavajúce na negatívnom zobrazení protikandidáta cez alúzie na niektoré z jeho komunikátov. Zreteľne sa tak prejavuje tendencia k dekontextualizácii a rekontextualizácii prvkov jednotlivých komunikátov (porov. Reisigl, Wodak 2009: 90), čo v nemalej miere vplýva na utvárané významy autenticity.

Predovšetkým prostredníctvom nových médií sa v súčasnosti utvárajú a rozvíjajú nové žánre politickej komunikácie. Deje sa tak najmä v online prostredí sociálnych sietí. Tieto žánre je náročnejšie identifikovať a vhodne odborne uchopiť jednak pre ich

vysokú variabilnosť a premenlivosť, jednak pre nedostačujúcu dĺžku časového obdobia ich existencie. Vysoká variabilita a dynamika komunikátov predstavuje výzvu pri vymedzovaní toho, čo by bolo možné za žáner považovať a čo nie; pri zvažovaní potenciálneho žánru bolo otázne aj to, či jeho existencia pretrvá alebo ide o krátkodobú záležitosť (v kontexte sociálnych sietí: či ide len o určitý trend). Identifikáciu sťažovala aj absencia (etablovaných) názvov týchto potenciálne vymedziteľných žánrov; opierať sa tak možno o deskriptívne pomenovania alebo o „bežné“ pomenovania, napr. pokiaľ ide o žáner, ktorý je zaužívaný v rámci inej oblasti komunikácie (v tomto prípade napr. v rámci sociálnych sietí v nepolitickej komunikácii).

Hoci dynamika žánrov v podmienkach ich interakcie s inými žánrami je bežne konštatovanou a prijímanou skutočnosťou jednak pri empirických výskumoch žánrov, jednak pri ich teoretickom vymedzovaní (porov. napr. Mistrík 1975: 56; Mistrík 1997: 390; Miller 1984; Paltridge 2012: 68–69), opisovanú premenlivosť v žánroch a vytváranie a využívanie nových žánrov v mediálnej sfére komunikácie možno osobitne prepojiť aj s autenticitou. G. Enli autenticitu v tomto type komunikácie vníma ako ilúziu (porov. vyššie uvedené úvahy o inštrumentalizácii autenticity), o ktorej vytváranie sa tvorcovia daných komunikátov musia opakovane pokúšať; na potrebu periodického znovunavodzovania („znovuvyjednávania“) dojmu autenticity možno reagovať zmenami v žánrových konvenciách, pretože nadužívané, „zastarané“ žánrové konvencie ilúziu autenticity oslabujú a nové prvky v žánrovej realizácii komunikácie túto ilúziu znova utvárajú (porov. Enli 2015: 1–18). Tejto potrebe neustálej dynamiky vo využívaných žánroch vyhovuje prostredie sociálnych sietí; práve komunikačné podmienky sociálnych sietí ponúkajú možnosti takejto vysokej variability a novosti, možnosti bezprostrednej reakcie pri registrácii podnetov na zmenu a tiež možnosť relatívne jednoduchej realizácie iniciovaných zmien.

Potvrdením využívania tejto ponuky sociálnych sietí bola aj sledovaná volebná kampaň, ktorá do veľkej miery prebiehala práve v tomto prostredí, a o to intenzívnejšie, o čo viac bol kandidát elektorátom preferovaný. Politickí kandidáti realizovali svoju kampaň prostredníctvom viacerých sociálnych sietí, pričom ich do realizácie kampane včleňovali rozličným spôsobom a neraz niektoré z nich uprednostňovali a vplývali na (potenciálneho) voliča predovšetkým prostredníctvom nich. Kandidáti svoju kampaň typicky rozvíjali cez sociálne siete Facebook, Instagram a Youtube, okrem nich sa využívali aj sociálne platformy X (Twitter), TikTok či Telegram.

Žánre na sociálnych sieťach sa vyznačovali vysokou variabilitou vo viacerých aspektoch realizácie. Dôležité je poznamenať, že formát ich realizácie sa využíval tiež variabilne; žánre mohli mať audiovizuálnu podobu, grafickú podobu, textovú podobu, prípadne audiálnu podobu, pričom veľmi často išlo o nejakú ich kombináciu. Postupne

stručne priblížime niektoré typy žánrov, ktoré sme identifikovali v nami skúmanej kampani.

Ako významné sa spomedzi využívaných komunikátov ukazovali rôzne reakčné príspevky[4] a / alebo výzvové príspevky. Príspevok často predstavoval reakciu na určitú udalosť alebo na určitú osobu, osobitne na protikandidáta; neraz okrem reakcie príspevok obsahoval aj istú výzvu smerom k zainteresovaným osobám. Tieto komunikáty možno do určitej miery vnímať aj ako žánre kvázikomunikácie s protikandidátmi; nepochybne však primárne išlo o agitačne koncipované žánre určené predovšetkým občanom, (potenciálnym) voličom.

Iným typom komunikátov boli príspevky, ktoré by sa dali charakterizovať ako reportážne či denníkové; chápať ich možno ako isté reportáže či fotoreportáže z akcií (politických či nepolitických), na ktorých sa kandidát zúčastnil, či ako určité denníkové záznamy o náplni uplynulého (príp. práve plynúceho) dňa v živote (jednak profesionálnom, jednak osobnom živote) kandidáta, vypovedajúce o jeho aktivitách, myšlienkach či prežívaniach. Dané príspevky neraz nadobúdali až charakter frekventovaných (v počte niekoľkých príspevkov denne) bezprostredných správ informujúcich o práve prebiehajúcich alebo práve uskutočnených aktivitách, prenesene sa tak konceptuálne ponášajúc na žáner „minúty po minúte“ (a jej obdôb) fungujúci v rámci žurnalistiky (bohato sa však pritom využívala nielen textová informácia, ale aj sprievodný vizuálny alebo audiovizuálny materiál).

Nápadným typom príspevkov boli aj komunikáty postavené na báze otázok a odpovedí (či už otázok vlastných/vytvorených volebným tímom, alebo pochádzajúcich – aspoň zdanlivo – priamo od občanov, podporovateľov kandidáta). Ide o žáner vo všeobecnosti známy ako Q&A (question and answer; otázka a odpoveď), rozšírený na sociálnych sieťach aj mimo politickej komunikácie (hoci pôvodom nejde o žáner sociálnych sietí). Jeho realizácia prebieha variabilne; napr. typické je statické odpovedanie na otázky v sede, ale vyskytujú sa aj obdoby dynamickejšieho formátu, odpovedania počas pohybu v priestore a pod.

Ďalšie typy príspevkov smerovali k odľahčenému až zábavnému charakteru (pravda, sebaprezentačná a agitačná funkcia boli stáleprítomné); nezriedka išlo o komunikáty vytvorené na báze trendov (určitých šablón) fungujúcich na určitých sociálnych sieťach; na žánrové uchopenie sa ponúka pojem skeč, prípadne mohlo ísť aj o obdobu reklamného spotu.

[4] Pojem *príspevok* v tomto kontexte využívame na pomenovanie akéhokoľvek útvaru, ktorý bol zverejnený kandidátom na ktorejkoľvek ním využívanej sociálnej platforme.

Osobitne sa vyskytovali aj príspevky, ktorých podstatou bolo vyjadrenie podpory určitej osobnosti, autority či „bežného občana“ danému kandidátovi vo voľbách.

Periférne bolo možné zaznamenať aj využitie žánru podcastu; uplatnil sa však len v obmedzenom rozsahu, zo začiatku vedenia kampane kandidáta, v podobe niekoľkých zverejnených epizód. Potenciál tohto žánru – v súčasnosti v iných komunikačných sférach rozšíreného – ostal vo volebnej kampani vo veľkej miere nevyužitý.

V sumári možno konštatovať, že identifikované typy žánrov sa výrazne formujú prostredníctvom intertextuálnej nadväznosti – intertextualita môže navodzovať dojem bezprostrednosti reakcie, aktuálnosti, môže evokovať rozmer dialogickosti / interakčnosti. Zreteľná je hybridizácia žánrov, stierajú sa hranice medzi žánrami spadajúcimi pôvodne do rôznych diskurzov aj medzi žánrami v rámci jedného diskurzu, vyznačujú sa expanzívnym charakterom. Zároveň sú jednotlivé žánre aj samotné komunikáty sprostredkovávané nie jedným komunikačným prostriedkom, ale niekoľkými súčasne; k recipientovi sa dostávajú v rôznych kontextoch, a to aj opakovane. Stúpa tým pravdepodobnosť jeho „stretu“ s predmetnými komunikátmi a rovnako tak sa navyšuje aj stupeň intenzity pôsobenia realizovanej volebnej kampane na tohto potenciálneho voliča.

Záver

Ako to zreteľne vyplýva aj z predošlého výkladu, spôsob komunikácie a rovnako aj ponímanie autenticity v politickom diskurze (a to najmä v tom orientovanom na komunikáciu s občanom, nevynímajúc obdobie vedenia politickej kampane pred voľbami) v súčasnosti úzko nadväzuje na spôsoby komunikácie a chápanie autenticity v rámci tradičného mediálneho diskurzu a v rámci diskurzu sociálnych sietí. Napriek tomu, že vyššie zdôvodňujeme potrebu vnímať autenticitu na podklade súčinnosti kolektívnosti a individuálnosti, v týchto diskurzoch sa ukazuje signifikantný príklon k vnímaniu autenticity predovšetkým na báze individuálnosti. Tento jav výstižne vykladá aj A. Bohunická (Bohunická 2023: 529–530), keď uvádza, že autenticita sa v neodbornom diskurze silne axiologizovala, nadobudla status žiadanej pozitívnej hodnoty a ustálila sa v ponímaní založenom predovšetkým na individuálnosti, jedinečnosti, na čo sa v bežnom chápaní viažu také hodnoty, ako je subjektívnosť, emocionálnosť, neformálnosť, dialogickosť, simplicitnosť či originálnosť. Autenticita v mediálnej sfére, v sfére sociálnych sietí je do veľkej miery usmerňovaná zásadou „buď sám sebou“, čo zreteľne vychyľuje chápanie autenticity na stranu individuálnosti. Takéto hodnoty sa potom prejavujú aj na štylistickej stránke komunikátov – na samotnom štýle, na zvolenom žánri, – a to nielen v komunikátoch daných diskurzov, ale tiež v tej časti politického diskurzu, ktorá je s nimi vo výraznej interakcii.

Príklon k individuálnosti bolo možné badať aj na vyššie uvádzaných pozorovaniach v súvislosti s nami skúmanou politickou kampaňou vedenou pred prezidentskými voľbami. Prejavoval sa tendenciou smerovania k novosti (aspoň relatívnej, vzhľadom na to, že mnohokrát pri využívaní nových žánrov išlo o žánre preberané z inej sféry komunikácie), k posilňovaniu dojmu aktuálnosti, bezprostrednosti, interakčnosti (vysokou frekvenciou komunikácie s výraznými intertextuálnymi a dialogizačnými črtami), k navodzovaniu dojmu blízkosti, ľudskosti, neformálnosti, každodennosti, ale zároveň aj odbornosti, kompetentnosti (markantne sa prejavovalo stieranie hraníc medzi súkromnosťou v kontexte sprístupňovania náhľadov do osobného života a verejnosťou v kontexte prezentovania svojho profesionálneho pôsobenia). Do popredia tiež vystupovala inklinácia k prezentácii izolovaného sebaobrazu so sklonom k minimalizácii možného vonkajšieho kritického vplyvu na tento sebaprezentačný konštrukt; táto tendencia sa posilňovala aj príklonom k parciálnosti v tomto sebaobraze, k účelovému vyberaniu a akcentovaniu tých skutočností, ktoré prispievali k čo najpozitívnejšiemu jednostranne utváranému obrazu daného kandidáta. Uplatnenie takejto taktiky je umožnené najmä sekundárnym spracovaním a sprostredkovaním pôvodných komunikátov prostredníctvom iných, čiastočne nadväzujúcich žánrov na sociálnych sieťach a prostredníctvom dekontextualizácie a rekontextualizácie vybraných, želateľných prvkov.

Aj na vyššie uvedených postrehoch je badateľné vyvíjané úsilie o inštrumentalizáciu autenticity (tu s príklonom k jej chápaniu na báze individuálnosti, jedinečnosti a súvisiacich hodnôt) ako sociálneho významu s výrazným persuazívnym či až manipulatívnym potenciálom[5], keď sa v strategickej komunikácii pragmaticky navodzuje dojem prítomnosti sociálnych významov spätých s komunikáciou zhody a kooperácie, ako sú úprimnosť, dôveryhodnosť, solidarita či inklúzia.

Summary

The chapter is devoted to the notion of authenticity in relation to the stylistic aspects of communication. We understand authenticity as a stylistic and social meaning and focus on its understanding in communication in general and in citizen-oriented political communication. The more traditional and newer genres used in election campaigning are identified, and we interpret their relevant stylistic aspects in relation to authenticity. The basis of the research carried out was the political campaign of the candidates in the presidential elections of the Slovak Republic in 2024.

[5] Prípadne aj iným potenciálom, napríklad kamuflážnym, keď nadmerná náklonnosť k prezentácii osobného života, vlastnej individuality môže slúžiť na zastieranie nedostatkov v komunikovaní relevantných aspektov a cieľov, zámerov v rámci profesionálneho života, a to aj v súvislosti s perspektívnym pôsobením vo funkcii, o ktorú sa kandidát uchádza.

Literatúra

Bohunická, A. Pragmatizácia štylistiky. *Jazykovedný časopis*. 2020 (71/2), s. 281–291.

Bohunická, A. Autenticita v politickej rétorike ľudu. *Jazykovedný časopis*. 2023 (74/2), s. 521–536.

Cingerová, N., Dulebová, I., Štefančík, R. *Politická lingvistika*. Bratislava: Ekonóm, 2021.

Dolník, J. *Jazyk v sociálnej kultúre*. Bratislava: Veda, 2017.

Dolník, J. *Jazyk v sociálnej praxi*. Bratislava: Veda, 2021.

Dolník, J. *Jazyk v dynamike demokracie*. Bratislava: Veda, 2023.

Enli, G. *Mediated Authenticity.* New York: Peter Lang Publishing, 2015.

Fairclough, N. Genres in Political Discourse. In: Brown, K. (ed.) *Encyclopedia of Language and Linguistics*. Amsterdam: Elsevier, 2006, s. 32–38.

Habermas, J. *Teória jazyka a východiská sociálnych vied*. Bratislava: Kalligram, 2011.

Havránek, B. Úkoly spisovného jazyka a jeho kultúra. In: Havránek, B., Weingart, M. (eds.) *Spisovná čeština a jazyková kultura*. Praha: Melantrich, 1932, s. 32–84.

Miko, F. *Estetika výrazu*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1969.

Mistrík, J. *Žánre vecnej literatúry*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1975.

Mistrík, J. *Štylistika*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1997.

Orgoňová, O. Kontúry štýlu a štylistiky od Jozefa Mistríka po digitálnu éru. *Jazykovedný časopis*. 2022 (73/1), s. 40–50.

Orgoňová, O. Koncept inkluzívneho komunikačného štýlu na ceste k inkluzívnej štylistike. *Jazykovedný časopis*. 2023 (74/2), s. 509–520.

Orgoňová, O., Dolník, J. *Používanie jazyka*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2010.

Paltridge, B. *Discourse Analysis. An Introduction*. London: Bloomsbury, 2012.

Internetové zdroje

Hoffmannová, J. Fatická funkce jazyka, konverzace a její žánry. *Slovo a slovesnost*. 1996 (57/3), s. 191–205. Dostupné z: http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=3685 (2024-04-09).

Miller, C. R. Genre as Social Action. *Quarterly Journal of Speech*. 1984 (70/2), s. 151–167. Dostupné z: https://www.researchgate.net/profile/Carolyn-Miller-15/publication/238749675_Genre_as_Social_Action/links/56bc9c9c08ae6cc737c5c405/Genre-as-Social-Action.pdf (2024-04-12).

Ministerstvo vnútra SR: *Prezidentské voľby 2024 – prehľad dôležitých lehôt*. Dostupné z: https://www.minv.sk/?tlacove-spravy&sprava=prezidentske-volby-2024-prehlad-dolezitych-lehot (2024-04-29).

Ministerstvo vnútra SR: *Správy o prostriedkoch vynaložených na volebnú kampaň v roku 2024*. Dostupné z: https://www.minv.sk/?p24_report (2024-05-08).

Reisigl, M., Wodak, R. The discourse-historical approach (DHA). In: Wodak, R., Meyer, M. (eds.) *Methods for Critical Discourse Analysis*. London: Sage, 2009, s. 87–121. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/251636976_The_Discourse-Historical_Approach_DHA (2024-04-15).

Slančová, D. et al. *Úvod do štúdia interaktívnej štylistiky I*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2023a. Dostupné z: https://www.pulib.sk/web/pdf/web/viewer.html?file=/web/kniznica/elpub/dokument/Slancova6/subor/9788055530871.pdf (2024-04-09).

Slančová, D. et al. *Úvod do štúdia interaktívnej štylistiky II*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2023b. Dostupné z: https://www.pulib.sk/web/pdf/web/viewer.html?file=/web/kniznica/elpub/dokument/Slancova7/subor/9788055530888.pdf (2024-04-09).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.07

Катержина ГРАЗДИЛОВА

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ВСТУПЛЕНИЕ В ПРОБЛЕМАТИКУ СЛУЖЕБНЫХ ЧАСТЕЙ РЕЧИ В КОНЦЕПЦИЯХ ЧЕШСКИХ И РОССИЙСКИХ ЛИНГВИСТОВ

Theoretical Introduction to the Problems of Functional Parts of Speech in the Concepts of Czech and Russian Linguists

***Keywords**: functional parts of speech, prepositions, conjunction, linguistics, linguistics theory, Russian linguists, Czech linguists*

***Contact**: Ostravská univerzita; katerina.hrazdilova@gmail.com*

Введение

Тема служебных частей речи (в дальнейшем СЧР) неоднократно рассматривалась в чешской и российской лингвистике, но всегда в рамках обзора всех частей речи. Однако что интересно, это количество различных мнений о том, что относится к служебным словам, а что нет. Одни теоретики включают в эту категорию только предлоги и союзы, другие добавляют частицы.

В нашей главе мы представим обзор мнений на эту тему и выделим наиболее важные различия в определениях СЧР. Все они будут прокомментированы. В конце настоящей главы будет составлена сводная таблица авторов и типов слов, которые относятся к функциональным типам слов.

Первым теоретиком, на которого обратим наше внимание, является В.В. Виноградов. Ответ на вопрос, почему начать именно с него, довольно простой. Мы считаем мысли этого языковеда самыми важными, но кроме того, он занял честное первое место благодаря его дефиниции СЧР, которая отличается от всех других ученых.

В.В. Виноградов

Лингвист в своей монографии «Русский язык: грамматическое учение о слове» представляет понятие частица в общем, и частном понимании. Частица речи (лат. particula) противопоставлена частям речи. Частицы обнимают все классы

служебных (формальных) слов, к которым относятся предлоги, союзы и модальные слова (Виноградов 1986). «Частицами называются классы таких слов, которые обычно не имеют вполне самостоятельного реального или материального значения, а вносят главным образом дополнительные оттенки в значения других слов, групп слов, предложений или служат для выражения разного рода грамматических (...) отношений» (Виноградов 1986: 520).

Нужно подчеркнуть, что следующие учёные не пользуются термином частица. Это делает определение чем-то интересным и уникальным. Мы можем размышлять о том, почему они от категории частиц отказались, но, по-видимому, это как-то связано с отнесением к частям речи.

Что касается предлогов, В.В. Виноградов отмечает, что они в основном выражают отношения между объектами, между объектом и агенсом, состоянием и качеством. «Предлоги могут быть рассматриваемы как агглютинативные префиксы косвенного объекта» (Виноградов 1986: 531). Автор подчёркивает, что категория предлогов быстро растёт за счёт неслужебных категорий (наречий, имён существительных) и деепричастий. Так как определение термина «частица» уже в себе содержит слово «служебный», не было здесь снова эксплицитно использовано.

О союзах было написано, что они обозначают логико-грамматические отношения и связи между однородными словами, группами слов, синтагмами, предложениями и фразами в сложных синтаксических единствах (Виноградов 1986). Другие учёные часто подчёркивают принадлежность к неизменяемым частям речи, но у В.В. Виноградова эта информация вообще отсутствует.

Взгляд этого языковеда на проблематику служебных частей речи так сильно отличается от других авторов, что для него была выделена самостоятельная глава. В дальнейшем будут представлены уже определения разных авторов и будет подчеркнута разница между ними. Во-первых, мы посмотрим на российских лингвистов и их подход, и, во-вторых, обратим внимание на чешских лингвистов.

Концепция российских лингвистов

В этом разделе данной главы мы будем анализировать взгляды пяти российских лингвистов. Нас будут интересовать их мнения и определения служебных частей речи. К этому будут использованы их монографии: 1) «Словарь лингвистических терминов» (Ахманова 1966 (2004)); 2) «Русская грамматика I» (Шведова (ред.) 1980); 3) «Современный русский литературный язык» (Костомаров, Максимов

(ред.) 2003); 4) «Морфология русского языка» (Панова 2010); 5) «Морфология современного русского языка» (Архангельская, Словак 2017).

О.С. Ахманова в «Словаре лингвистических терминов» приводит ряд синонимов к понятию служебные части речи, например, грамматические слова, зависимые слова, незнаменательные части речи, неполнозначные слова, несамостоятельные слова, синсемантические слова и другие (Ахманова 1966 (2004)). Представленные синонимы нам помогут понять определение: «слова, неспособные выступать самостоятельно в функции членов предложения и служащие для выражения разного рода семантико-синтаксических отношений между знаменательными словами» (Ахманова 1966 (2004): 433). Это касается предлогов, союзов и частиц.

В «Русской грамматике I» под ред. Н.Ю. Шведовой отмечается аналогичное, но дополненное определение. Как и в предыдущем определении, «Русская грамматика I» тоже подчёркивает, что СЧР не являются членами предложения. Но приводят информацию об их лексической несамостоятельности. В эту категорию, по её мнению, входят предлоги, союзы и частицы (тут и возникает противоречие с В.В. Виноградовым, когда он употребляет этот термин как термин, стоящий выше этих трех частей речи). Здесь сравниваются СЧР с аффиксами, например, *под-*, *без-*, *не-*, которые можно сравнить с предлогами *под*, *без* и частицей *не* (Шведова (ред.) 1980).

Третье определение, фиксированной в монографии «Современный русский литературный язык» под ред. В.Г. Костомарова и В.И. Максимова, совпадает с уже представленными и полностью суммирует и объединяет их в сжатой форме. Другого типа определение находится в монографии «Морфология русского языка» Г.И. Пановой, автор начинает своё изложение «с другого конца». Она пишет: «Части речи служебные – грамматический класс слов, представляющий собой форму отражения в сознании носителей языка отношений между реалиями» (Панова 2010: 49). Дальше подчёркивается уже известная информация о семантике и несамостоятельности, но добавляется пометка об ударении. «(...) обычно являются безударными» (Панова 2010: 50). (Особенно забывают об этой незаметной вещи чешские студенты, изучающие русский язык). Какие части речи по Г.И. Пановой относятся к этой категории? Только предлоги и союзы. В монографии находится и объяснение её отношения к частицам: «Частицы не имеют статуса СЧР потому, что, выполняя в высказывании разнообразные функции, они не представляют собой особой содержательной формы отражения каких-либо отношений между объектами или ситуациями действительности» (Панова 2020: 49). Ещё одно наблюдение. Г.И. Панова пишет, что Н.Ю. Шведова разделяет такое же мнение

и выделяет частицы из этой категории. Что может быть неправдой, как мы показали в предыдущей части (Шведова 1980).

Последнее определение СЧР принадлежит чешско-российской паре А. Архангельской и В. Словаку. Их изложение содержит уже известную информацию, которая была представлена раньше. Но и здесь можно найти что-то новое. Так, например, они объясняют некоторые обстоятельства: «неполнозначные слова не являются членами предложения за исключением метаязыкого описания, (...), не изменяются, не членятся на морфемы» (Архангельская, Словак 2017: 125). В отличие от Г.И. Пановой они возвращаются к мнению, что к этой категории относятся три части речи – предлоги, союзы и частицы, но указывают разницу между ними. «Предлоги и союзы объединяют термином синсинтаксические или синтагматические слова (...). Частицы как средства выражения особых оттенков значений (...) не участвуют в формальном выражении синтаксических отношений между членами предложения» (Архангельская, Словак 2017: 125). Из-за этой разницы их называют асинтагнматическими словами.

Чтобы подвести итоги нашего обзора, нужно вернуться в начало. В.В. Виноградов использует термин «частица» в общем понимании, который обнимает все служебные части речи. О.С. Ахманова применяет другой термин, «служебные части речи». По её мнению, в эту категорию входят предлоги, союзы и частицы, но уже в другом значении, чем у В.В. Виноградова. Похожего мнения придерживается и Н.Ю. Шведова и авторы монографии «Современный русский литературный язык». Г.И. Панова затем представила другое определение, она не считает частицы частью служебных частей речи и объясняет свою мотивацию. И в конце был представлен взгляд чешско-российской пары, А. Архангельской и В. Словака. Они применяют термины «синсинтаксический и асинтагматический». Дефиниция этих двух терминов в учебном пособии отсутствует.

Концепция чешских лингвистов

Что касается концепции чешских лингвистов, то мы, естественно, столкнёмся с другой терминологией уже введённых понятий. У большинства русистов, не изучающих богемистику, проявляется тенденция подвергаться негативному влиянию терминов русского языка и переносить словосочетания в чешский язык, такие как: «služební slovní druhy» вместо «neplnovýznamové, synsémantické slovní druhy». Чешских представителей на одного меньше, чем российских, но тем интереснее. 1) *Příruční mluvnice ruštiny pro Čechy* (Havránek 1976); 2) *Příruční mluvnice*

češtiny (Grepl et al 2008); 3) *Morfologie ruštiny 2* (Žaža (red.) 1997); *Čeština – řeč a jazyk* (Čechová 2011).

В первой монографии, *Příruční mluvnice ruštiny pro Čechy*, авторы не используют ни словосочетания «служебные части речи», ни чешских словосочетаний «neplnovýznamové, synsémantické slovní druhy». Они сначала представляют разные части речи – предлоги, союзы, частицы. Далее они подчёркивают, что они не имеют самостоятельного значения, а являются связочными словами. На лексическую несамостоятельность указывает предложение: «Významová nesamostatnost se projevuje tím, že nemohou tvořit (…) jednoslovné promluvy» (Havránek 1964: 444).

Во втором труде, *Příruční mluvnice češtiny*, авторы пользуются термином «synsémantika». Их главная задача – участвовать в построении и организации текста, в них преобладает грамматическая функция. К ним относятся предлоги, союзы и частицы. Это зависимые слова, полное значение получают в сочетании с автосемнатическими словами. Синсемантические слова встречаются гораздо чаще, наиболее часто употребляемое чешское слово – это «a» (Grepl et al: 2008).

Теперь обратим внимание на учебное пособие *Morfologie ruštiny 2* коллектива авторов под редакцией С. Жажи. Категорию служебных частей речи они разделяют на синтаксические (предлоги и союзы), и асинтаксические (частицы). Данное мнение совпадает мнению А. Архангельской и В. Словака. К счастью, здесь у нас также есть определение этих двух терминов. «Термин синсинтаксические (или синсинтагматические) слова, применяемый к предлогам и союзам, отражает тот факт, что предлоги и союзы входят в синтагмы или подобные синтаксические организованные группы слов и выполняют там вспомогательную (строевую) функцию» (Žaža (red.) 1997: 139). Частицы не образуют синтаксические связи между членами предложения.

Монография *Čeština – řeč a jazyk* содержит понятия синсемантические члены предложения и синсинтактические. Первое из них связано с семантикой, а второе с синтаксисом. Остальная информация в определении уже совпадает с другими авторами. Они также относят к этой категории все три части речи – предлоги, союзы и частицы (Čechová 2011).

Следует подчеркнуть, что чешские авторы более едины в своих взглядах. Все они единодушны в том, что предлоги, союзы и частицы относятся к категории служебных частей речи. Терминология, которую они используют, также схожа. Нужно подчеркнуть, что отобранная литература была написана не экспертом для экспертов, а скорее для студентов. Понять и правильно донести информацию было гораздо сложнее, ведь она была подготовлена для студентов-богемистов.

Последняя часть будет посвящена таблице всех авторов, где будет отмечено, какие части речи они относят к СЧР (за исключение В.В. Виноградова). Авторы и монографии расположены в хронологическом порядке.

Автор	Предлог	Союз	Частица
О.С. Ахманова, 1966	✓	✓	✓
Н.Ю. Шведова (ред.), 1980	✓	✓	✓
В.Г. Костомаров В.И. Максимов (ред.), 2003	✓	✓	✓
Г.И. Панова, 2010	✓	✓	×
А. Архангельская В. Словак, 2017	✓	✓	✓

Таблица 1: Концепция россиских авторов

Публикация	Предлог	Союз	Частица
***Příruční mluvnice ruštiny pro Čechy*, 1976**	✓	✓	✓
***Příruční mluvnice češtiny*, 2008**	✓	✓	✓
***Morfologie ruštiny 2*, 1997**	✓	✓	✓
***Čeština – řeč a jazyk*, 2011**	✓	✓	✓

Таблица 2: Концепция чешских авторов

Заключение

В данной главе обсуждались российское и чешское понимание СЧР. Были представлены идеи и мнения шести российских лингвистов и четырёх чешских языковедов. Российские лингвисты более разошлись во мнениях относительно того, какие части речи относятся к этой категории. В.В. Виноградов и Г.И. Панова

придерживаются мнения, что сюда относятся только предлоги и союзы. Другие авторы (О.С. Ахманова, Н.Ю. Шведова, А. Архангельская, В. Словак, В.Г. Костомаров, В.И. Максимов) также включают частицы в эту категорию. Чешские лингвисты сходятся во мнении, что группа СЧР включает предлоги, союзы и частицы. В отличие от российских лингвистов они также пользуются другой терминологией, используют термины «synsémantický, synsémantika». Помимо разных частей речи, мнения чешских и российских лингвистов совпадают. Публикации в итоговых таблицах затем сортируются в хронологическом порядке.

Summary

Our chapter discussed the Russian and Czech understanding of functional parts of speech. The ideas and opinions of six Russian linguists and four Czech linguists were presented. Russian linguists are more divided on which parts of speech fall into this category. Czech linguists agree that functional parts of speech include prepositions, conjunctions, and particles. Unlike Russian linguists, they also use different terminology, they use the terms “synsémantický, synsémantika”. In addition to different parts of speech, the opinions of Czech and Russian linguists coincide.

Литература

Архангельская, А., Словак, В. *Морфология современного русского языка в сопоставлениии с чешским*. Оломоуц: Издательство Университета им. Ф. Палацкого, 2017.

Ахманова, О.С. *Словарь лингвистических термино*. Москва: Едиториал УРСС, 1966 (2004).

Виноградов, В.В. *Русский язык: грамматическое учение о слове*. Москва: Высшая школа, 1986.

Костомаров, В.Г., Максимов, В.И. (ред.) *Современный русский литературный язык*. Москва: Гардарики 2003.

Панова, Г.И. *Морфология русского языка: Энциклопедический словарь-справочник.* Москва: КомКНига, 2010.

Шведова, Н.Ю. (ред.) *Русская грамматика I*. Москва: Наука, 1980.

Čechová, M. *Čeština – řeč a jazyk.* Praha: SPN, 2011.

Grepl, M., Karlík, P., Nekula, M., Rusínová, Z. *Příruční mluvnice češtiny*. Praha: NLN, 2008.

Havránek, B. *Příruční mluvnice ruštiny pro Čechy*. Praha: SPN, 1976.

Žaža, S. (red.) *Morfologie ruštiny 2*. Brno: Masarykova univerzita, 1997.

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.08

Валерия ЛУКАШОВА

РУССКИЙ ЯЗЫК В УНИВЕРСИТЕТАХ ЧЕХИИ. ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ РКИ

Russian Language in Universities of the Czech Republic. Features of Teaching Russian as a Foreign Language

***Keywords**: Russian as a foreign language, Russian language in universities*

***Contact**: Univerzita Karlova; leka777555@gmail.com*

До 1989 года преподавание русского языка в начальной и средней школе в Чехии было обязательным. Это привело к тому, что было создано и разработано большое количество учебников и дидактических материалов для школ и высших учебных заведений (см. список литературы: Sopira, A., Ries, L., Haburčák, T., Čebotarev, V. и др.). Русский язык был самым изучаемым первым иностранным языком, за ним следовали другие языки – немецкий, английский, французский и испанский. По-сле 1989 года ситуация сильно изменилась. Преподавание русского языка в начальной и средней школе перестало быть обязательным, а русский язык в значительной степени стал игнорироваться по политическим причинам.

Сейчас основным языком, который изучают дети в школах, является английский, который изучают 90% детей. Другими преподаваемыми иностранными языками являются испанский, немецкий, французский и русский. Русский язык в школах чаще всего можно встретить как второй иностранный язык. В 2014 году по результатам Чешского статистического управления русский язык был третьим по распространенности иностранным языком, и им пользовалось 26 процентов чехов[1], в свою очередь в 2022 году этот показатель снизился до 20 процентов[2], хотя и стоит отметить, что русский язык сохранил свою позицию третьего по распространённости языка.

[1] Český statistický úřad. 2014. Режим доступа: https://www.czso.cz/documents/10180/20561189/331312+-+e.pdf/5e78656c-9e93-4ee3-be34-a96fa759fe0d?version=1.0 (2024-02-28).
[2] Český statistický úřad. 2022. Режим доступа: https://www.czso.cz/documents/10180/235219601/23005324.pdf/a4324b16-7da9-4940-8c0b-6b5553dfa6bc?version=1.2 (2024-02-29).

В чешских университетах русский язык представлен в основном на педагогических и философических факультетах. Русистику можно найти в Карловом университете в Праге[3], в Масариковом университете в Брно[4], в университете Палацкого в Оломоуце[5], в Остравском университете[6], в Западночешском университете в Пльзени[7], в университете Градец-Кралове[8] и др.

Желающим обучаться предлагаются разные программы, например, в Карловом университете на педагогическом факультете кафедра русистики и лингводидактики осуществляет подготовку учителей русского языка по трёхлетней программе бакалавриата и двухлетней последующей магистерской программе. На философическом факультете Карлова университета можно найти программы бакалавриата «Русский язык и литература»[9] и «Русский язык с уклоном на образование»[10] с возможностью продолжить обучение в магистратуре.

В университете Градец-Кралове предлагают программы бакалавриата и магистратуры: «Русский язык с уклоном на образование – двойные специальности, отдельные специальности»[11], «Учитель в начальной школе 2-й категории – русский язык и литература»[12], «Учитель в средней школе – русский язык и литература»[13] и др.

В университете Палацкого в Оломоуце предлагаются программы бакалавриата и магистратуры по направлениям «Русская филология»[14], «Русская филология со специализацией перевод и экономическая практика»[15], «Русский язык для переводчиков»[16] и т.д.

---

[3] Например, на педагогическом факультете (Katedra rusistiky a lingvodidaktiky, Pedagogická fakulta, Univerzita Karlova). Режим доступа: https://krl.pedf.cuni.cz/index.php/katedra-2/ (2024-01-15). Или на философическом факультете (Ústav východoevropských studií, Filozofická fakulta). Режим доступа: https://uves.ff.cuni.cz/cs/studium/studijni-programy/ (2024-01-15).

[4] На философическом факультете (Ruská studia, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita). Режим доступа: https://www.muni.cz/bakalarske-a-magisterske-obory/24270-ruska-studia (2024-01-15).

[5] На философическом факультете (Katedra slavistiky, sekce rusistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého). Режим доступа: https://www.ff.upol.cz/ksl/sekce-rusistiky/ (2024-01-15).

[6] На философическом факультете (Katedra slavistiky FF OU, oddělení rusistiky). Режим доступа: https://ff.osu.cz/ksl/1227/studijni-zamereni-oddeleni-rusistiky/ (2024-01-15).

[7] На педагогическом факультете (Katedra ruského jazyka, Pedagogická fakulta, Západočeská univerzita v Plzni). Режим доступа: https://old.fpe.zcu.cz/krf/ (2024-01-15).

[8] На педагогическом факультете (Katedra ruského jazyka a literatury, Pedagogická fakulta, Univerzita Hradec Králové). Режим доступа: https://www.uhk.cz/cs/pedagogicka-fakulta/pdf/pracoviste-fakulty/katedra-ruskeho-jazyka-a-literatury (2024-01-15).

[9] Ruský jazyk a literatura (RJL).

[10] Ruský jazyk se zaměřením na vzdělávání.

[11] Ruský jazyk se zaměřením na vzdělávání - dvouoborové, jednooborové.

[12] Učitelství pro 2 stupeň základních škol (Ruský jazyk a literatura).

[13] Učitelství pro střední školy (Ruský jazyk a literatura).

[14] Ruská filologie.

[15] Ruská filologie se specializací na překladatelskou a hospodářskou praxi.

[16] Ruština pro překladatele.

В университетах Чехии также существуют языковые центры, в которых помимо прочих языков можно изучать русский. В Карловом университете языковой центр предлагает курсы от A1 до B2[17]. Преподавание русского языка происходит в форме регулярных семестровых курсов или в форме краткосрочных платных курсов в рамках программы «обучение на протяжении всей жизни». Университет Палацкого предлагает курс русского языка в рамках языковой школы[18]. В Пльзени русский язык можно найти среди курсов летней языковой школы[19].

Изучение языка в университете происходит по похожей схеме, как и изучение языка в общем, но с некоторыми особенностями.

Первая особенность вытекает из специальности, на которой учатся студенты. У студентов, которые изучают русский язык для того, чтобы стать учителями и студентов, которые изучают русский язык, чтобы стать переводчиками, например, в экономической сфере будут совпадать базовые знания, но акценты в обучении (методика и дидактика у учителей и перевод и преобладание экономической лексики у переводчиков) совпадать не будут.

Вторая особенность состоит в том, что в отличие от школьников студенты в процентном соотношении более мотивированы в изучении языка и более активны на занятиях. В дидактиках Л. Риса (Ries 1987), Л. Розбоудовой и Я. Конечного (Rozboudová, Konečný 2018) часто упоминается о том, что важно создать мотивацию у ученика с помощью тем, которые бы он действительно мог использовать в реальной жизни. В свою очередь, у студента данная мотивация уже присутствует в самом начале, так как полученные им знания он будет использовать в своей профессии. Не смотря на то, что студент изначально более мотивирован, важно поддержать и направить эту мотивацию в правильное русло.

Третья особенность заключается в том, что зачастую группа формируется из студентов с разными языковыми способностями. Не смотря на то, что в теории все студенты в группе имеют, например, B1, уровень языка может отличаться. В одной группе могут присутствовать: студенты-чехи; студенты носители другого неславянского языка; студенты-билингвы, у которых один из родителей является носителем русского языка; студенты, которые имеют не российское

[17] Jazykové centrum Filozofická fakulta UK. Dostupné z: https://jc.ff.cuni.cz/jazykove-centrum/vyucovane-jazyky/rustina/ (2024-01-15).
[18] Jazyková škola Filozofické fakulty UP | UPLIFT. Dostupné z: https://www.uplift.upol.cz/kurzy-121/Kurzy-rustina (2024-01-15).
[19] Mezinárodní letní jazyková škola Ústav jazykové přípravy ZČU. Dostupné z: https://isls.zcu.cz/rustina/ (2024-01-15).

гражданство, но при этом активно используют русский язык в жизни (чаще всего студенты из стран СНГ) и др.

Таким образом, перед учителем встаёт непростая задача подготовить материал, который был бы полезным для всех и при этом отражал по возможности те сложности, с которыми студенты сталкиваются при изучении РКИ[20].

Четвёртая особенность вытекает из третьей и заключается в подборе учебных материалов для студентов. Существует большое количество скриптов для разных направлений в университетах, а также различные учебники, отвечающие тем или иным задачам и уровням. Например:

Учебник М. Анфинова и М. Гутаровой «Dialogy obchodního jednání v ruštině» (Anfilov, Hutarová 2009). Учебник предназначен для студентов экономического университета. Содержит 10 уроков. В основе каждого урока лежит диалог, который тематически основан на обсуждении условий договора купли-продажи и на других ситуациях.

Учебники Л. Мровецовой «Obchodní ruština» (Mrověcová 2014). Учебник профессионального языка в сфере бизнеса предназначен для школьников, студентов и всех, кто интересуется профессиональным русским языком. Пособие тематически разделено на 13 глав. Значительная часть текстов и различные упражнения расширяют знания устного делового общения.

Учебники З. Липтаковой и А. Главачка «Ruský jazyk: praktická cvičení a reálie I–IV», которые предназначены для студентов бакалавриата по направлению «Педагогика» по специальности «Русский язык» с уклоном на образование.

Существуют также «общие» учебники для продвинутых этапов, которыми пользуются преподаватели: «Окно в Россию»[21], «В мире людей[22]» и др. Наличие относительно большого выбора дидактических материалов не отменяет тот факт, что преподавателю приходится дополнительно подготавливать и комбинировать материал к занятиям.

[20] Русский как иностранный.
[21] Учебное пособие «Окно в Россию» адресовано изучающим русский язык как иностранный на II–III уровне (B2–C1). Может служить основой для практического знакомства со стилевыми разновидностями русского языка, а также различными сторонами жизни современной России: положение в обществе (с точки зрения материальной обеспеченности и принадлежности к определённой социальной группе), возможность профессиональной реализации; работа, учёба, досуг российской молодёжи; культурные интересы разных слоёв общества (литература, музыка, скульптура, кино) (Скороходов, Хорохордина 2012).
[22] Данное пособие адресовано студентам-иностранцам, владеющим русским языком в объёме, приближённом к ТРКИ-2 (общее владение). Цель обучения – достижение коммуникативной компетенции заявленного уровня и подготовка к сдаче сертификационных экзаменов ТРКИ-2 / ТРКИ-3 (субтесты «Письмо», «Говорение»), а также активизация лексико-грамматических навыков на материалах аутентичных текстов в пределах тем, общих для данных уровней (Макова, Ускова 2020).

Л. Уриова также отмечает, что «новые горизонты в преподавании русского языка открывают информационно-коммуникационные технологии (дидактическое программное обеспечение для обучения русскому языку, мультимедийные программы, дидактическое использование информационных ресурсов в сети и др.). Обмен идеями учителей осуществляется также посредством информационных технологий (обмен опытом элементами модернизации преподавания, самостоятельное создание пособий и учебных материалов). Интернет является источником неограниченной информации, особенно из области реалий, литературы и языка, он даёт возможность приблизиться к разговорному стилю речи, возможность попрактиковаться в понимании на слух и т.д.» (Urieová 2016: 55; перевод В. Л. [23]).

При изучении языка в закрытом пространстве школы или вуза можно непосредственно контролировать материал, который учащиеся изучают. Однако открытый доступ в интернет позволяет студентам ознакомиться с «живым» материалом, созданным непосредственно носителями языка. Этот материал может быть насыщен разными единицами, которым на занятиях уделяется недостаточное количество времени, например: сленгу, сокращениям, дискурсивным словам, фразеологизмам и т.д. Всё это может вызвать у учащегося некоторые сложности при переходе от использования языка в условиях класса и использованиям языка в реальных условиях. И.В. Стародумов отмечает, что «Русский язык является одним из самых сложных языков в мире, поэтому при его изучении у иностранных обучающихся возникают некоторые трудности» (Стародумов 2018: 204). Мы же не будем определять насколько «сложным» является русский язык, но выделим некоторые трудности, с которыми могут столкнуться иностранные учащиеся.

В статье «Особенности преподавания русского языка как иностранного» И. В. Стародумов выделяет несколько проблем в изучении русского языка.

- **Алфавит и фонетика**

На стадии изучения алфавита и фонетики. Следует обратить особое внимание на «особенности твёрдого и мягкого знаков» и «не свойственные другим языкам, например, аффрикаты (Ц, Ч) и щелевые язычно-передненебные (Ж, Ш, Щ)»

[23] Оригинал: «Nové horizonty ve výuce ruštiny otevírají informačně-komunikační technologie (didaktický software pro výuku ruštiny, multimediální programy, didaktické využití informačních zdrojů na webu apod.). Prostřednictvím IT se realizuje také Burza učitelských nápadů (výměna zkušeností s modernizačními prvky ve výuce, svépomocná tvorba pomůcek a výukových materiálů). Internet je zdrojem neomezených informací, především z oblastí reálií, literatury i jazyka, nabízí možnost přiblížit se hovorovému stylu řeči, možnost nácviku porozumění poslechu atd» (Urieová 2016: 55).

(Стародумов 2018, 205). Мы добавим, что для чешской среды такую сложность представляет ещё и произношение, например, мягкого «л». Так, например, на сайте методического портала (Metodický portál RVP.CZ) имеется целая статья, посвящённая «одному из группы сложных фонетических явлений в преподавании русского языка как иностранного чешским школьникам и студентам»[24]. Я. Конечный в статье «Předazbukové období ve výuce ruštiny» выделяет среди прочего, что «большой проблемой для чешских студентов является правильное произношение групп ТА, ТЯ, ТЬЯ»[25].

- **Грамматические законы и права**

«Другой сложной проблемой при изучении русского языка как иностранного является усвоение грамматических законов и прав» (Стародумов 2018: 205). Автор просит уделить особое внимание склонению (изменению слова по грамматическим категориям рода, числа и падежа). Он пишет, что «система падежей может вызвать особые трудности у учащихся» (там же).

Здесь стоит отметить, что уровень сложности зависит от того, носителем какого языка является учащийся. У студентов-немцев О.Г. Жукова отмечает, что «особую сложность представляет несоответствие в грамматических системах родного и русского языков, поэтому особо важной задачей преподавателя является логическое и доступное объяснение имеющихся параллелей и расхождений в языковых явлениях обоих языков. Например, отличительной чертой немецкого языка является наличие артиклей перед существительными, которые изменяют форму в зависимости от падежа, явление, которое совершенно отсутствует в русском языке (Жукова 2020: 74).

В свою очередь студентам-чехам несколько легче в этом вопросе, так как система падежей русского и чешского языков почти совпадает (за исключением звательного падежа или вокатива[26] – пятого падежа в чешском языке, который отсутствует в русском языке). Знание грамматического строя чешского языка влияют на овладение русской грамматикой. В современной дидактике русского языка

[24] Metodický portál RVP.CZ. Nácvik výslovnosti ruských hlásek [л] a [л‘]. Článek je věnovaný jednomu ze skupiny složitých fonetických jevů ve výuce ruštiny jako cizího jazyka u českých žáků a studentů. Dostupné z: https://clanky.rvp.cz/clanek/k/z/10871/NACVIK-VYSLOVNOSTI-RUSKYCH-HLASEK-%D0%9B-A-%D0%9B%E2%80%98-U-CESKYCH-ZAKU.html (2024-01-14).
[25] *Metodický portál RVP.CZ. Předazbukové období ve výuce ruštiny*.
Dostupné z: https://clanky.rvp.cz/clanek/c/J/8491/predazbukove-obdobi-ve-vyuce-rustiny.html (2024-01-14).
[26] 5. pád – vokativ (oslovujeme, voláme).

как второго иностранного Л. Розбоудова и Я. Конечный выделяют 3 группы грамматических средств:

a) грамматические категории, которые выражаются типологически одинаково и посредством одинакового звукового состава (*мам**а**, мам**ы**, мам**е**, мам**у** – m**á**m**a**, m**á**m**y**, m**á**m**ě**, m**á**m**u**; Пав**е**л, Пав**л**а – Pav**e**l, Pav**l**a; он, ем**у**, **к н**ему – on, jem**u**, **k n**ěmu; мы, нас, нам, нами – my, nás, nám, námi*);
b) грамматические категории, которые выражаются типологически одинаково, но посредством другого звукового состава (*мам**ой** – m**á**m**ou**; студентк**и**, студент**ок** – studentk**y**, student**ek**; нов**ый** – nov**ý**; интересн**ая** – zajímav**á**; пис**ать**, ты пиш**ешь**, он пиш**ет**, мы пиш**ем** – ps**á**t, p**íš**e**š**, p**íš**e, p**íš**e**me**; танц**ева**ть, танц**ую** – tanc**ova**t, tanc**uji** / tanc**uju***);
c) грамматические категории, которые выражаются типологически разными средствами (***самый** красивый – **nej**krásnější*; *с пят**ью** – s pět**i***; ***я** писал – psal **jsem***; ***ты** позвонил **бы** – zavolal **bys***; *Татьяна Георгоевна, **вы** читал**и**…? – Taťjáno Georgijevno, četl**a jste**…?*) (Rozboudová, Konečný 2018: 91).

Исследование грамматических структур чешского и русского языков подчёркивает сходства и отличия в грамматических категориях. Но, несмотря на некоторые различия, общие грамматические структуры облегчают студентам-чехам усвоение правил русской грамматики.

- **Синтаксис**

Следующей сложностью И.В. Стародумов считает «синтаксис, так как в предложении нет строго закреплённого места за тем или иным его членом. Такой порядок слов в русском языке называется свободным или не фиксированным, поэтому слова в предложении могут стоять в различной последовательности. Однако расположение слов в предложении зависит от цели высказывания, его коммуникативной составляющей» (Стародумов 2018: 205).

Мы не полностью согласны с этим утверждением, так как за так называемым «свободным порядком слов» кроется большое количество «но». Порядок слов может различать члены предложения, и выполнять синтаксическую функцию:

«Грузовик обогнал автомобиль» ≠ «Автомобиль обогнал грузовик».

Выделяются также прямой и обратный порядок слов[27]. Стоит обратить внимание, что обратный порядок слов обычно используется для выделения нужных слов, что отражается на выразительности речи и придаёт предложению

[27] Обратный порядок слов также называется инверсией.

эмоциональную окраску, выполняя при этом стилистическую функцию. Зачастую порядок слов может поменять смысл высказывания.

Даже ему было тяжело прочитать этот текст.
Ему было тяжело прочитать *даже этот текст*!

Исходя из приведённых выше примеров, мы склоняемся к тому, чтобы называть порядок слов в русском языке не «свободным», а «гибким».

Л. Розбоудова и Я. Конечный в своей работе пишут, что «синтаксис русского и чешского языков во многих аспектах совпадают, но наблюдаются различия, например, в сочетаниях имён с числительными *два*, *три*, *четыре* (*три брат**а*** *– tři bratř**i***; *два нов**ых** компьютер**а** – dva nov**é** počítač**e***; *двадцать четыре автомобил**я** – dvacet čtyři automobil**ů***), в сравнениях (*Мой брат старше **меня**. – Můj bratr je starší **než já**.*), в выражении сказуемого (***У меня** новый ноутбук. – **Mám** nový notebook. **У меня нет** домашнего задания. – **Nemám** domácí úkol.*), в конструкциях со словами *нужно*, *надо*, *придётся*, *должен*, *нужен*, *нельзя*, *можно* (***Мне нужен** новый ноутбук. – **Potřebuji** nový notebook. В ресторанах **нельзя** курить. – V restauracích **se nesmí** kouřit.*), в управлении глаголов (*Я очень радовался его **успех**у. – Měl jsem velkou radost **z** jeho **úspěch**u. Павел долго ждал её **ответа**. – Pavel dlouho čekal **na** její **odpověď**.*), в сочетании с предлогами благодаря, но и др. (*Я сдал этот экзамен только из-за **тебя**. – Složil jsem tuto zkoušku jen kvůli **tobě**. Вчера мы долго гуляли по город**у**. – Včera jsme dlouho procházeli po měst**ě**.*) и т.д. (Rozboudová, Konečný 2018: 91).

Исследование Л. Розбоудовой и Я. Конечного подчёркивает сходства и различия между синтаксисом русского и чешского языков. Они отмечают значительные совпадения в некоторых аспектах синтаксиса, однако указывают на различия в таких областях, как сочетания числительных с существительными, сравнения, образование сказуемого, управление глаголов, а также сочетания с предлогами. Именно эти различия выделяются учителями студентов-чехов при изучении синтаксиса русского языка.

- **Лексика**

«Трудности у иностранных обучающихся могут возникнуть также и при изучении лексики русского языка. Данные проблемы чаще всего связаны с явлениями омонимии или многозначности» (Стародумов 2018: 205). Так, например, в статье «Организация процесса обучения русскому языку как иностранному» Д.Н. Вольнова и Е.А. Меланченко пишут: «Наибольшую проблему представляют

собой омонимы (слова, разные по значению, но одинаковые по звучанию и написанию; например, *коса* – «вид прически», «сельскохозяйственное орудие», «мыс, отмель» или *заставить* – «загородить чем-либо поставленным», «принудить кого-то что-то сделать»), омоформы (совпадение звучания и написания одной или нескольких форм слов; например, *дорогОй* – имя прилагательное мужского рода и *дорогОй* – родительный, дательный, предложный падежи прилагательного женского рода), омографы (одинаковое написание, но разное произношение слов; например, *зАмок* и *замОк*), омофоны (одинаковое произношение, но различное написание слов и словосочетаний; например, *глаз* и *глас*)» (Вольнова, Меланченко 2016).

В рамках этой проблемы мы отмечаем межъязыковые омонимы или так называемых «ложных друзей переводчика» и влияние родного языка на иностранный. Й. Веселы говорит как о положительном влиянии родного языка, так и об отрицательном. В качестве положительного влияния автор отмечает, что при изучении русского языка носителем чешского быстрый прогресс на ранних этапах является «движущим мотором» всего обучения, ср. с немецким или французским. В качестве негативного влияния автор приводит примеры межъязыковых омонимов: *čerstvý – чёрствый* (Veselý 1985: 16–17).

Действительно межъязыковая омонимия приносит немало трудностей при изучении близкородственных языков, так как включает в себя достаточно много единиц. В русском викисловаре существует целая страница, посвящённая русско-чешским «ложным друзьям переводчика»[28], в котором представлено около 700 единиц.

Й. Влчек определяет различия между чешской и русской лексикой следующим образом:

«При сравнении формальной и смысловой сторон чешских и русских слов мы можем разделить всю лексику русского и чешского языков на пять основных групп:

1) слова, различающиеся по фонетическому составу и не имеющие собственного значения во втором языке, например: *пельмени*, *шашлык*, *борщ*, *knedlík*, *špekáčky*;
2) слова с разным фонетическим составом, но одинаковым значением, например: *каникулы – prázdniny*, *деньги – peníze*;

[28] Ложные друзья переводчика (чешский). Режим доступа: https://ru.wiktionary.org/wiki/Приложение:Ложные_друзья_переводчика_(чешский) (2024-02-28).

3) слова одинаковые или близкие по фонетическому составу, а также одинаковые или примерно одинаковые по значению, например: *школа – škola, отец – otec, танк – tank*;
4) слова одинаковые или близкие по фонетическому составу, а также одинаковые или приблизительно одинаковые по значению, но имеющие разную стилистическую окраску в обоих языках, например: *здравый – zdravý, машина – mašina, война – vojna*;
5) слова, одинаковые или близкие по фонетическому строению, но разные по значению, например: *стул* (židle) – *stůl* (стол), *запах* (vůně) – *zápach* (вонь); *запоминать* (pamatovat) – *zapomínat* (забывать)» (Vlček 1966: 5).

В последнем случае мы имеем дело с межъязыковыми омонимами. Й. Влчек выделяет несколько групп чешско-русских омонимов (Vlček 1966: 205):

- **лексическая русско-чешская омонимия**:
  запах (vůně) – *zápach* (вонь), *позор* (hanba) – *pozor* (внимание);
- **омонимия в области частей речи**:
  чай (частица vždyť) – *čaj* (существительное чай), *рано* (наречие brzy) – *ráno* (существительное утро);
- **омонимия в области грамматических форм**:
  шило (сущ. šídlo) – *šilo* (прошедшее время от глагола šít, оно шило), *лови* (повелительное наклонение глагола ловить, ulov) – *loví* (3 л. ед. ч. глагола lovit, он ловит);
- **русско-чешская омофония**:
  дело (činnost) – *dělo* (пушка), *отказ* (odmítnutí) – *odkaz* (ссылка);
- **русско-чешская омография**:
  родина (vlast) – *rodina* (семья), *место* (místo) – *město* (город).

Не смотря на то, что на первый взгляд чешский и русский язык имеют большое количество похожих слов в силу своего славянского происхождения стоит обратить внимание, что отличия в звучании, значениях слов и стилистических оттенках могут привести к существенным нюансам при изучении и использовании лексики в обоих языках.

Заключение

Таким образом, не смотря на то, что популярность русского языка в разные годы меняется, всё-таки можно отметить, что он остаётся в группе наиболее изучаемых языков в Чехии. Русский язык в достаточном количестве представлен как в школах, так и в высших учебных заведениях, что мотивирует создание новых

дидактик, методик, учебников и учебных пособий. Преподавание РКИ в университетах имеет ряд особенностей, но в целом соответствует общему направлению изучения языка. Родственность чешского и русского языков, позволяет также выделить некоторые специфичные особенности РКИ на разных уровнях, отличные от особенностей в целом.

Summary

Although the popularity of the Russian language has varied over the years, it can still be noted that it remains in the group of the most studied languages in the Czech Republic. The Russian language is represented in sufficient quantities in schools and higher educational institutions, which motivates the creation of new didactics, methods, textbooks, and teaching aids. Teaching Russian as a foreign language at universities has several features, but it generally corresponds to the general direction of language learning. The relatedness of the Czech and Russian languages also allows us to highlight some specific features of the Russian as a foreign language at different levels of the language, different from the features in general.

Литература

Макова, М.Н., Ускова, О.А. *В мире людей. Вып. 1. Письмо. Говорение: учебное пособие по подготовке к экзамену по русскому языку для граждан зарубежных стран (ТРКИ-2 – ТРКИ-3).* Санкт-Петербург: Златоуст, 2020.

Скороходов, Л., Хорохордина, О.В. *Окно в Россию: учебное пособие по русскому языку как иностранному для продвинутого этапа. В двух частях. Часть первая. (Учебник + CD)*. Санкт-Петербург: Златоуст, 2012.

Andrusová, V., Bobaľová, E., Sopira, A. *Gramatické cvičenia z ruského jazyka pre poslucháčov VŠE.* Bratislava: SPN, 1963.

Anfilov, M., Hutarová, M. *Dialogy obchodního jednání v ruštině*. Praha: Oeconomica, 2009.

Haburčák, T., Čebotarev, V., Sopira, A. *Cvičebnica ruského jazyka pre 1. a 2. roč. poslucháčov novinárstva*. Bratislava: SPN, 1957.

Liptáková, Z., Hlaváček, A., Hříbková, R. *Ruský jazyk: praktická cvičení a reálie I.* Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2017.

Mrověcová, L. *Obchodní ruština*. Brno: Edika, 2014.

Ries, L. *Didaktika ruštiny: vyučování jako komunikace, součinnost a hra*. Ostrava: Pedagogická fakulta, 1987.

Rozboudová, L., Konečný, J. *Sovremennaja didaktika russkogo jazyka kak vtorogo inostrannogo: jazykovyje sredstva = Moderní didaktika ruštiny jako dalšího cizího jazyka: jazykové prostředky.* Praha: Karolinum, 2018.

Sopira, A. *Ruská gramatika pre ekonómov.* Bratislava: Vysoká škola ekonomická, Obchodná fakulta, 1980.

Sopira, A., Čebotarev, V., Haburčák, T. *Cvičebnica ruského jazyka pre poslucháčov knihovedy.* Bratislava: SPN, 1957.

Veselý, J. *Problematika vyučování ruštině jako blízce příbuznému jazyku: vysokoškolská příručka pro studenty ruského jazyka a literatury na filozofických a pedagogických fakultách.* Praha: SPN, 1985.

Vlček, J. *Úskalí ruské slovní zásoby: Slovník rusko-české homonymie a paronymie.* Praha: Svět sovětů, 1966.

Интернет-источники

Вольнова, Д.Н., Меланченко, Е.А. Организация процесса обучения русскому языку как иностранному: актуальные проблемы преподавания русского языка как иностранного, роль преподавателя и учащегося в процессе обучения. *Современные научные исследования и инновации*. 2016 (8). Режим доступа: https://web.snauka.ru/issues/2016/08/68724 (2024-03-01).

Жукова, О.Г. Особенности преподавания и изучения русского языка как иностранного. *Инновационная наука*. 2020 (3). Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-prepodavaniya-i-izucheniya-russkogo-yazyka-kak-inostrannogo (2024-01-10).

Стародумов, И.В. Особенности преподавания русского языка как иностранного. *Молодой ученый*. 2018 (40), с. 204–207. Режим доступа: https://moluch.ru/archive/226/52843/ (2023-12-29).

Urieová, L. *K postavení ruštiny v České republice v letech 1990–2014.* Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/_flysystem/fedora/pdf/136020.pdf (2024-03-15).

Дополнительные интернет-источники

Ложные друзья переводчика (чешский). Режим доступа: https://ru.wiktionary.org/wiki/Приложение:Ложные_друзья_переводчика_(чешский) (2024-02-28).

Český statistický úřad. 2014. Dostupné z: https://www.czso.cz/documents/10180/20561189/331312+-+e.pdf/5e78656c-9e93-4ee3-be34-a96fa759fe0d?version=1.0 (2024-02-28).

Český statistický úřad. 2022. Dostupné z: https://www.czso.cz/documents/10180/235219601/23005324.pdf/a4324b16-7da9-4940-8c0b-6b5553dfa6bc?version=1.2 (2024-02-29).

Jazyková škola Filozofické fakulty UP | UPLIFT. Dostupné z: https://www.uplift.upol.cz/kurzy-121/Kurzy-rustina (2024-01-15).

Jazykové centrum Filozofická fakulta UK. Dostupné z: https://jc.ff.cuni.cz/jazykove-centrum/vyucovane-jazyky/rustina/ (2024-01-15).

Katedra rusistiky a lingvodidaktiky, Pedagogická fakulta, Univerzita Karlova. Dostupné z: https://krl.pedf.cuni.cz/index.php/katedra-2/ (2024-01-15).

Katedra ruského jazyka a literatury, Pedagogická fakulta, Univerzita Hradec Králové. Dostupné z: https://www.uhk.cz/cs/pedagogicka-fakulta/pdf/pracoviste-fakulty/katedra-ruskeho-jazyka-a-literatury (2024-01-15).

Katedra ruského jazyka, Pedagogická fakulta, Západočeská univerzita v Plzni. Dostupné z: https://old.fpe.zcu.cz/krf/ (2024-01-15).

Katedra slavistiky FF OU, oddělení rusistiky. Dostupné z: https://ff.osu.cz/ksl/1227/studijni-zamereni-oddeleni-rusistiky/ (2024-01-15).

Katedra slavistiky, sekce rusistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého. Dostupné z: https://www.ff.upol.cz/ksl/sekce-rusistiky/ (2024-01-15).

Metodický portál RVP.CZ. Nácvik výslovnosti ruských hlásek [л] a [л‘]. Dostupné z: https://clanky.rvp.cz/clanek/k/z/10871/NACVIK-VYSLOVNOSTI-RUSKYCH-HLASEK-%D0%9B-A-%D0%9B%E2%80%98-U-CESKYCH-ZAKU.html (2024-01-14).

Metodický portál RVP.CZ. Předazbukové období ve výuce ruštiny. Dostupné z: https://clanky.rvp.cz/clanek/c/J/8491/predazbukove-obdobi-ve-vyuce-rustiny.html (2024-01-14).

Mezinárodní letní jazyková škola Ústav jazykové přípravy ZČU. Dostupné z: https://isls.zcu.cz/rustina/ (2024-01-15).

Ruská studia, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita. Dostupné z: https://www.muni.cz/bakalarske-a-magisterske-obory/24270-ruska-studia (2024-01-15).

Ústav východoevropských studií, Filozofická fakulta. Dostupné z: https://uves.ff.cuni.cz/cs/studium/studijni-programy/ (2024-01-15).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.09

Василий ЛУЖАНИЦА

ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ АНАЛИЗ ОБРАЗОВ ЗМЕЙ В КУЛЬТУРЕ СЛАВЯН[1]

Linguocultural Analysis of Snake Images in Slavic Culture

***Keywords**: ethnolinguintics, linguoculturology, linguistic picture of the world, phraseological units*

***Contact**: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV; vasyl.luzhanytsia@savba.sk*

Жизнь древних славян всецело была связана с окружающей их фауной. Самыми старыми свидетельствами о значении животных в жизни человека дошли до наших времён в виде графических изображений на стенах пещер, служивших жильём для человека. Естественно, со временем, влияние животных на жизнь человека ослабевало, но всё равно не утратило своей значимости. До нашего времени дошли представления славян о животных в сказках, преданиях, быличках, поверьях и обрядах.

Вне сомнений одно из основных мест в славянском фольклоре принадлежит змеям. Относительно змей нет однозначности. Образу змеи присуща амбивалентность, наличие положительных и отрицательных качеств; мужского положительного начала и женского отрицательного. С точки зрения фольклорно-этнографического материала, не возникает никакого сомнения во враждебности и опасности исходящей от представителей змеиных. Но вместе с тем, для змей характерной является покровительственная функция: защита рода, охрана посевов, поддержание здорового и крепкого потомства. Домашним покровителем считался уж. Если уж селился в доме, то это считалось добрым знаком.

Народные представления о змеях описаны в разнообразных легендах, быличках, сказках, пословицах и поговорках, заговорах, поверьях, обрядах и приметах (Забылин 1990: 228, 266, 280; Гура 1997: 328, 334, 357).

Несмотря на неоднозначность образа и его одно из ведущих положений в славянской мифологии и фольклоре, работ посвящённых изучению образа змея

[1] Статья написана в рамках проекта VEGA 2/0133/21 *Obraz sveta a človeka v démonologických naratívoch. Štruktúrno-sémantický výskum démonologických povestí*.

в славянской мифологии существует немного. Основными трудами, существующими в настоящее время являются издание Гуры Александра Викторовича «Символика животных в славянской народной традиции» (1997), работы Натальи Константиновны Козловой, например, «Восточнославянские былички о змее и змеях» (2000), книга Лилии Михайловны Алексеевой «Полярные сияния в мифологии славян. Тема змея и змееборца» (2001).

Змей относят к категории гадов, наряду с ящерицами, лягушками и жабами. Змеи представляют опасность, чем вселяют человеку страх. В отношение к змеям применяются термины: гад, гадина. Согласно с «Этимологическим словарём русского языка» старославянское слово гадъ, общеславянское gadъ обозначает пресмыкающееся, змею либо отвратительное существо. В древнерусском языке появилось в начале XI столетия. Слово присутствует и имеет подобное звучание, написание и значение в других славянских языках. Так, в словенском (gad), в украинском и русском (гад), в чешском и словацком (had), в польском (gadzina) (Семёнов 2003). С момента своего появления слово имеет в русском языке два значения: пресмыкающееся и злого, подлого человека. Лукавого человека также называют «змеем» или «гадиной». Зачастую эти названия используют, как составляющие фразеологизмов, пословиц и поговорок. По версии польского филолога Александра Брюкнера, слово произошло от славянского «гадать», так как в древности змея считалась мудрым животным. Производные от слова: гадкий, гадить, гадина, гадюка (Семёнов 2003).

Древнерусское слово змьи (дракон, змея) в письменности встречается с XII века. Слово змей имеет общий корень со словом земля и означает примыкающее ползающее по земле. В то же время слово змея являлось табуистическим, считалось, что оно может накликать беду. Производные от слова: змеиный (Семёнов, 2003). Наряду со словом гад, слово змей употребляют в отношении к человеку. Так, человека вынашивающим недобрые намерения по отношению к другим, говорят, что он «носит змею под сердцем» либо, что он «подлый как змей». Группу людей соответственно называю «змеиным кодлом». В отношении человека, который не оправдал доверия используют выражения: «выносить змею в своём лоне», «пригреть змею на своей груди», «вскормить змею» (ср. слов. «chovať si hada na prsiach»). В Украине существуют поговорки: «змія шкуру скидає, та зміїне серце залишається», «хоча змія в новій шкірі, а серце в неї все те ж». Русские пословицы о змеях: «выкормил змейку на свою шейку», «змея кусает не ради сытости, а ради лихости». Словацкие пословицы о змеях собрал в своей книге «Словацкие пословицы и поговорки» Адольф Петер Затурецкий, напр.: «zohreje sa ako had na ľade», «studené ako had», «pijavica chytila ako had», «vyskočil, akoby ho had bol uštipol»,

«vrtí sa ako had», «tára sa ako had po Brtomile, ked ho zem prijať nechce», «ťahá sa od zeme do zeme ako had po Brtomile, keď ho zem prijať nechce», «privykol na to ako had na sladké mlieko» (Záturecký 2011).

Представление об образе змея разнообразно. Так, украинская мифология представляет змея в образе человеческом (Гнатюк 2000: 134). Довольно часто сказочный змей описывается как существо крылатое и имеет мало общих черт с обычной змеёй, иногда он может иметь несколько голов и извергать пламя. Так, Александр Гура отмечает то, что змеи имеют высокую степень мифологичности. В народных преданиях часто описывают как летающее чудовище (Гура 1997: 286–287).

В словацкой мифологии змея подробно описала Катарина Женюхова в своей статье «Мифологические представления в фольклорных наративах». Это зооморфное существо, похожее на ящерицу с крыльями, с одной или несколькими головами, извергающими изо рта огонь, с ядовитой кровью. Сохранялась идея, что змей (дракон) вырастает из змеи (Žeňuchová 2023: 238–239).

В соответствии с общепринятой точкой зрения для змей характерна хтоническая природа (Гура 1997: 286). В связи с этим змеи зачастую считались хранителями подземных либо же горных богатств и кладов, которые охраняли и которыми могли наградить человека. В популярной украинской сказке «Яйце-Райце» змея становится дарителем материальных благ, которые должны обеспечить главному герою безбедное, следовательно, счастливое существование.

Весной, 7 апреля (на Благовещенье) у восточных славян считается праздником пробуждения змей и их выход из подземного царства. Осенью же на христианский праздник Воздвиженье (27 сентября), змеи собраются в кучу и прячутся под землю до следующей весны «(...) всі змії на Воздвиження сповзаються в одне місце, до своєї матері, де і проводять усю зиму, до першого весняного грому, що відкриває землю (…)» (Шапарова 2001: 182). Словацкое поверье гласит, что «už je po Bartoleme, pôjdu hady do diery» (Záturecký 2011). Причём, день апостола Варфоломея в католицизме поминается 24-го августа.

Для змей характерной является как мужская, так и женская символика. При этом женское начало является отрицательным, а мужское – положительным. В Боснии считается, что змея-самка намного ядовитее и опаснее нежели змея-самец. Женская символика змей представлена разнообразными легендами и поверьями. Так, если во сне человека укусит змея, – значит следует ожидать неприятностей со стороны какой-нибудь женщины. В болгарской мифологии существуют мифические Ламии (змеи, с золотой чешуей, когтями и собачьими головами).

Когда богатырь побеждает Ламию из раны на её шее вытекает река, которая даёт урожай землеробам и способствует приплоду скота (Vakarelski 1965: 224). Согласно польской мифологии змеи обитают в озерах, реках, болотах, тучах. Они могут повелевать водой закрывая её или посылая дождь на землю (Jakimowicz-Shah, Jakimowicz 1982: 31). У южных славян происхождение змей также связано с водой. Зачастую они выступают в образе красивых девушек, которые могут погубить парней (Vakarelski 1965: 224).

Мужской образ змеи у славян связан с фаллической символикой. У болгар магические свойства змеи использовали при лечении бесплодия. При первом появлении змеи после зимы, следовало постелить перед ней одежду в такой способ, чтобы змея через неё переползла. По преданию, это гарантировало удачное зачатие (Гура 1997: 280).

Магической силой обладает взгляд змеи. В Боснии и Герцеговине считается, что чем дольше змея смотрит на солнце, тем ядовитей становится её укус. Тем временем, в Польше, существует поверье, что своим взглядом змея способна потушить солнце высосавши из него всю силу. По украинскому поверью убитую змею нельзя оставлять на солнце «(...) бо сонце плакатиме» (Гура 1997: 285). Противопоставление змеи солнцу можно объяснить хтонической природой змеи. В соответствии с болгарским поверьем, солнце радуется каждой убитой змее, так как змея высосала у солнца один глаз. А на территории Беларуси верили, что змея высасывает солнце, поэтому оно постепенно уменьшается и наступает зима. Поэтому змей следует уничтожать, чтобы они полностью не уничтожили солнце (Гура 1997: 284).

Магическими и целительными качествами была наделена и змеиная кожа, так называемое «линовище». Ею окуривали змеиные укусы, в его отваре девушки мыли голову, чтобы лучше росли волосы, однако считалось что такие волосы могли ночью задушить свою хозяйку. Воду, в которой мокла кожа змеи давали выпить тому, кому желали зла. Волшебной силой наделяли также змеиную голову, которую иногда пытались хранить дома как оберег.

В фольклоре восточных славян довольно часто присутствует сюжет, в котором злыми силами царевна превращается в змею (либо же царевна находиться в плену у змея) и только после того, когда на ней женится сказочный герой, она снова приобретает человеческий облик. Также, распространен сюжет, когда змей женится на женщине. В общем, змея либо змей достаточно часто являются, одними из главных персонажей славянских сказок: «Царевна-змея», «Царевич и змей», «Король-змей», «Илья Муромец и змей», «Яйце-райце». Очень часто сказочный

змей описывается, как существо крылатое и имеет мало общих черт с обычной змеей, иногда он может иметь несколько голов и извергать пламя. Вообще, мотив змееборства – один из ключевых в традиции восточнославянской сказки. Известными змееборцами в христианстве являются – Святые Юрий, Фёдор, Дмитрий. Согласно «Повести временных лет» князь Киевский Олег погиб от укуса змеи, которая пряталась в черепе его любимого коня.

Змеи похищают девушек и живут с ними. У них рождаются дети, которые всегда похожи на змей. Иногда, змеи разбрасываю вещи на дорогах. Если девушка подберёт такую вещь, ночами к ней начнет приходить змей в человеческом обличии и сосать её грудь. Змей будет являться к девушке каждую ночь, до тех пор, пока не высосет у неё всю кровь (Гнатюк 2000: 134).

Зафиксировано большое количество заговоров, где так или иначе упоминаются змеи. Значительная часть таких заговоров касается змеиных укусов: «стоит гора, на горе дуб, под дубом змея. Змея вынь жало, не вынешь три ножа булатных». В заговорах от змеиного укуса обращаются за помощью к змеиному царю или царице, а также Георгию Победоносцу и Иисусу Христу: «заклинаю вас, гадюки, іменем Господа нашого і Христа і Св. Великомученика Побідоносля Георгія, і всіма небесними силами закликаю три цариці Куфію, Невію і Полію, щоб не вредили (…)». Потом читают молитву «Превятая Троїце» 5 раз й «молитву Господню» 7 раз. Если змея очень ядовита, то читают заговор 3 раза. Если змея укусила, то следует добежать до источника с водой быстрее змеи, так как от воды змея получает свою силу (Таланчук 1994: 430). Украинцы и белорусы верили, что голову убитой змеи следует выбросить подальше от воды, в противном случае, змея оживёт. Другая часть заговоров связывается со сглазами и лукавством, которые змеи должны отвлечь или унести.

У карпатских мольфаров известна традиция гадания с помощью хлеба, испечённого на змее. Для этого в определённый день шли в лес и искали там небольшую змею. Затем в печи разводили огонь и бросали в него змею. На этом огне выпекали хлеб из ложки соли, ложки воды и ложки муки. Готовый хлеб должен был употребить тот человек, который желал узнать с кем ему суждено жить в паре. На Гуцульщине с древним культом змеи связано реальное и одновременно мистическое место – Змеиное озеро. По преданию, живёт в нём нечистый дух, порабощающий грешные души умерших и держащий их в этом озере (Войтович 2005: 193).

Известное в народе поверье о белой змее, что якобы может делать человека невидимым, дарит чудодейственную способность видеть то, что недоступно

другим. Если отрезать голову белой змеи и положить ей в правый глаз горошину, то вырастет волшебный стручок, тот, кто будет иметь его при себе, станет невидимым, а если его съест начнет понимать язык птиц. Если же салом белой змеи смазать глаза, то человек сможет видеть все сокровища, где бы спрятаны они ни были. Отдельные источники представляют информацию, что мясо любой змеи, если его употребить, откроет перед человеком способность к целительству травами (Селівачов 2005: 198). Верили в народе также в змею-медянку, которая становится зрячей только один день в году – на Купала и может пронизать свою жертву насквозь (Гура 1997: 301).

Таким образом, можно констатировать, что образ змеи широко распространён в славянской культуре, но в то же время он не был однозначным. Змея, равно как и другие животные, непосредственно контактирующие с человеком и населяющие его мир, была наделена противоположными свойствами. С одной стороны змея ассоциируется с плодородием и богатством. Она способна способствовать достатку. Змея обладает магическими свойствами влиять на явления природы, от неё зависит будет ли дождь, следовательно будет ли урожай в этом году. С другой стороны, змея воплощает в себе демонические, потусторонние силы, способные погубить человека лишив его жизни как на этом, так и в загробном мире. Двоякость образа присуща многим другим животным, не только змеям, напр.: зайцу, коту, кабану. Что является свидетельством отсутствия у славян изначально негативного образа змеи, а представление о дьявольском начале змея происходит из более поздней библейско-христианской традиции. Со временем негативных ассоциаций с образом змеи становилось всё больше. В настоящее время образ змеи несёт в себе всё больше негативного, а позитивное восприятие её образа уходит в прошлое. В современном мире змея уже не ассоциируется со способностью вызывать дождь и тем самым влиять на урожай, не может излечить бесплодие или сделать человека богатым указав место нахождения клада. А всё больше ассоциируется с библейским змеем. Помимо того, негативизм, исходящий от образа змеи, усиливается страхом человека перед укусом этого существа.

Summary

Snakes hold a prominent place in Slavic folklore. According to the prevailing viewpoint, snakes are characterized by their chthonic nature. They exhibit ambivalence, possessing both positive and negative qualities, with positive attributes associated with males and negative ones with females. Folklore representations of snakes are depicted in various legends, stories, fairy tales, proverbs, adages, conjurations, incantations, folk beliefs,

and rituals. This chapter examines the perceptions and attitudes of Slavs towards snakes. The chapter is based on the analysis of folklore genres and mythological views concerning the nature of snakes among the Slavic.

Литература

Алексеева, Л.М. *Полярные сияния в мифологии Славян: тема змея и змееборца*. Москва: ОАО Изд-во Радуга, 2001.

Войтович, В.М. *Українська міфологія*. Київ: Либідь, 2002.

Гнатюк, В.М. *Нарис української міфології*. Львів: Ін-т народознавства НАН України, 2000.

Гура, А.В. *Символика животных в славянской народной традиции*. Москва: «Идрик», 1997.

Забылин, М. *Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия*. Москва: «КНИГА ПРИНТШОП», 1990.

Козлова, Н.К. *Восточнославянские былички о змее и змеях. Мифический любовник. Указатель сюжетов и тексты*. Омск: Издательство ОмГПУ, 2000.

Селівачов, М.Р. *Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія)*. Київ: Редакція вісника "Ант", 2005.

Таланчук, О.М. *Українські чари*. Київ: Либідь, 1994.

Шапарова, Н.С. *Краткая энциклопедия славянской мифологии*. Москва: Астрель. Русские словари, 2001.

Jakimowicz-Shah, M., Jakimowicz, A. *Mitologia indyjska*. Warszawa: Wydawnictwa artystyczne i filmowe, 1982.

Vakarelski, C. *Etnografia Bułgarii*. Wrocław: PTL, 1965.

Žeňuchová, K. Mytologické predstavy vo folklórnych naratívoch. In: Žeňuch, P. (ed.) *Predstavy o svete vo vybraných prameňoch na Slovensku*. Bratislava: Slovenský komitét slavistov, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2023, s. 234–257.

Интернет-источники

Семёнов, А.В. *Этимологический словарь русского языка*. Москва: ЮНВЕС, 2003. Режим доступа: https://evartist.narod.ru/text15/001.htm (2024-04-10).

Záturecký, A. P. *Slovenské príslovia, porekadlá a úslovia. Rozličné pohovorky a úslovia*. Bratislava: Zlatý fond denníka SME, 2011. Режим доступа: http://zlatyfond.sme.sk/dielo/1449/Zaturecky_Slovenske-prislovia-porekadla-a-uslovia (2024-04-10).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.10

Яна МИЛОСЕРДОВА

ОБРАЗ ЗЕМЛИ В СЛАВЯНСКИХ ДРЕВНОСТЯХ

Image of the Earth in Slavic Antiquities

***Keywords**: image of the earth, Slavic antiquities, culture*

***Contact**: независимый исследователь; yanamiloserdova382@gmail.com*

Исследованию славянского культурного наследия посвящено целое направление в современной науке, в том числе работы «Мифопоэтические основы славянского народного календаря» Т.А. Агапкиной, «Язык и миф» А.Ф. Журавлёва и др.

Земля – одна из основных стихий мироздания (наряду с водой, огнём и воздухом); центральная часть Вселенной (небо – земля – преисподняя), населённая людьми и животными; символ материнства, плодородия; осмысляется как прародительница и кормилица всего живого.

Основополагающее «земля» отмечается в культуре всех народов мира. Сопоставительный анализ представления о земле в языковом сознании славян позволяет выявить общие и специфические черты в восприятии её образа. Само понятие является одним из основных в народной культуре (как и небо).

Само понятие входит в ядро смыслом народной культуры. По сведениям мифологического словаря под редакцией Е.М. Мелетинского: «земля, наряду с огнём, воздухом и водой, – одна из основных стихий мироздания. Значительная часть сюжетов с участием обожествленной земли содержится в космогонических мифах, рассказывающих о первоначальной божественной паре – небе и земле, союз которых послужил началом жизни» (Мелетинский 1990).

В «Историко-этимологический словаре современного русского языка» П.Я. Черных находим историко-этимологические сведения: др.-рус. (с X–XI вв.) *земля* – «земля», «мир», «страна», «народ», «низ», «имение (земельная собственность)» – «земной», *земь* – «земля», *земьный* «земельный», «земский», *земльскый*, *земьскый* (> земский) – «земной», «народный», *земльный* – *землянин*: гражданин; укр. – *земли*; блр. – *земля*; болг. – *земя*; с.-хорв. – *зёмла*; словен. – *zemlia*; чеш. – *země, zemní*; словац. – *zem, zemina* (Черных 2009).

Лексема *земля* относится к общеиндоевропейской лексике, можем проследить видимые параллели в обозначении. Так, в «Словаре русского языка» А.П. Евгеньевой находим следующие толкования: 1. ‘третья от Солнца, обитаемая нами планета (с прописной буквы)’; 2. ‘суша, земная твердь (в отличие от водного или воздушного пространства)’; 3. ‘верхний, поверхностный слой коры нашей планеты, а также её более глубокие слои; почва, грунт’; 4. ‘рыхлое тёмно-бурое вещество, входящее в состав коры нашей планеты’; 5. ‘территория, находящаяся в чьём-л. владении, пользовании; обрабатываемая, используемая в сельскохозяйственных целях почва’; 6. *‘высок*. страна, государство’; 7. *‘устар*. поле, фон (ткани, обоев), по которому сделан рисунок’ (Евгеньева 1999).

Сопоставление со славянскими языками позволяет расширить представления о границах семантики рассматриваемой лексемы: 1. ‘Само ед. Астрон. Планета от Слънчевата система, трета по отдалеченост от Слънцето, която се върти около своята ос и около Слънцето; земно кълбо’; 2. ‘Тази планета като източник на природни богатства и живот, както и място, където протича човешкият живот, дейност; земно кълбо’; 3. ‘Само ед. Горният пласт на земната кора; земна повърхност’; 4. ‘Само ед. Голяма част от земната повърхност, оградена с вода; суша’; 5. ‘Обикн. със съгл. и несъгл. опред. Пространство, територия, която се населява и владее от даден народ. Някъде зад плета пееше проста селянка, която с нескопосани извивки на гласа изразяваше любовта и тъгата си към заминалия в незнайни земи мъж’; 6. ‘Повърхностен рохкав слой на земната кора, в който вирeят растенията и който обикн. се обработва; почва’; 7. ‘Само ед. Рохкаво, най-често тъмнокафяво вещество, влизащо в състава на земната кора, което може да се изкопава, изравя за различни цели’; 8. ‘Обработваема площ (ниви, градини, лозя и др.), която се използва за селскостопански нужди. Земята принадлежи на тези, които я обработват. обработване на земята. Земята пустее’; 9. *‘разг*. Долна хоризонтална част на помещение, по която се ходи и на която се поставят мебели; под’ (Речник на българския език).

В болгарском языке находим следующие толкования, отсутствующие в русском: 1. ‘планета как источник природных богатств и жизни; место, где люди живут, действуют’; 2. ‘пространство, территория, населённая определённым народом’; 3. ‘слой поверхности земной коры, в котором есть растения’; 4. ‘нижняя горизонтальная часть помещения, на которой стоит мебель, т.е. пол’ (Речник на българския език).

В толковом словаре болгарского языка «Речник на българския език» определений даётся больше, можем сделать вывод, что полисемия развита больше за счёт внеязыковых факторов.

Во многих индоевропейских языках общее наименование человека этимологически связано с обозначением земли и характеризует человека как земного, «почвенного»: латин. *humus* – земля, почва, глина, праслав. *zemja* – земля. Несколько более косвенно эти представления выражаются в определениях вроде латин. *terrae filius* – (какой-то) человек, незнакомец; незаконнорожденный, буквально сын земли. Адам – имя библейского первочеловека. Так, в семитском: др.-еврейск. *adam* – «человек», *adamah* – земля, краснозем (библейское сотворение первого человека из глины предстает в обратной «антропонимической заместительной номинации» глиняного горшка Адамом, неоднократно фиксируемой в восточнославянских загадках) (Журавлёв 2005: 109).

Как отмечает А.Ф. Журавлёв, языковой образ человека как «земного» находится в очевидной корреляции с принципом номинационного представления бога, божества как небесного, с одной стороны, и с имеющим весьма широкое распространение в разных культурах образом Матери-Земли, с другой (Журавлёв 2005: 111).

Мотив загадок очень древний. Так, в русской народной сказке «Дочь-семилетка» девочка помогает отцу дать ответ на загадку «Что жирнее всего на свете?», ответ – земля. Видим архаичное значение, жирная, жир как жизнь. Жирная, жир – этимологически общее с жизнь. Наблюдаем отражение архаичного значения.

Сакральная формула Мать-сыра-земля.

В словаре «Славянские древности» Н.И. Толстого отмечается, что мотив материнства в поверьях о земле имеет отношение не только к универсальному плодоносящему началу, но и к реальной матери конкретного человека. Запрет бить землю мотивируется опасением оскорбить свою умершую мать: кто бьёт землю, тот бьёт по животу свою мать на «том свете» (укр.).

Старообрядцами матерная брань воспринимается как «тройное» оскорбление: Богородицы, своей собственной матери и матери–сырой земли. Объяснение: «Говорят, когда этим ругаютца, то Богородица на землю падает и лицо закрывает» (Картотека «позорные слова» в речи старообрядцев).

Почитание Земли как «матери» способствовало сближению этого круга представлений с образом Богородицы. Сербы, обращаясь к Земле, называли её Земьо-Богомајко. Согласно нормам народной морали и апокрифическим текстам, матерная брань оскорбляет трёх матерей человека: его родную мать, мать-сыру землю и Богородицу. Русские крестьяне Переславля-Залесского объясняли запрет разбивать на пашне комья Земли тем, что это бы означало «бить саму Мать

Пресвятую Богородицу». Обычай разжигать благовещенские костры, чтобы отогнать «нечисть», назывался в Могилёвской губернии «чистить землю».

Если говорить о земле как о территории, то зачастую в представлении славян можно наблюдать оппозицию «свой» – «чужой», которая соотносится с микромиром и макромиром. Так, микромир для традиционного сознания это мир соседних деревень, небольших речек, холмов, дорог и т.п., а макромир – «чужие земли». Макромир, в свою очередь, включает в себя «заморские страны», которые, как правило, не пропущены через призму личного опыта, никогда не виданы воочию, и некоторую среднюю зону, куда входят географические макрообъекты своей страны (Березович 2007: 176).

Так как земля является одним из центральных понятий мировосприятия, с ней связано множество примет. Рассмотрим некоторые из них. Преимущественно у восточных славян широкое развитие получил комплекс представлений о годовом цикле земли – о том, что начиная с поздней осени и до определённого момента весной земля «закрыта»: она «спит», «замерла» и т.п., ср., например, показательные в интересующем нас смысле устойчивые выражения, обозначающие замёрзшие на зиму источники, типа *озеро уснуло*, *река спит* и др. (Толстой 1995: 315).

Так, у сербов: «верят, что на масленицу земля спит, поэтому не работают в поле» (Толстой 1995: 315). В южнославянских традициях пробуждение земли осмыслялось как её «согревание». Согласно фольклорным приметам и поверьям, в один из ранневесенних праздников в землю попадает частичка небесного огня, от которого она начинает согреваться. Так, словенцы верят, что на Благовещение небесный огонь падает в землю и проникает в семена, чтобы они пустили ростки и начали расти (Толстой 1995: 317).

В Родопах верили, что в день Сорока мучеников «в землю втыкаются 140 разогретых вертелов и столько же холодных вылезают наружу» (Толстой 1995: 317). На востоке Балкан весьма популярны паремии, восходящие к мотиву «весенний святой забивает / втыкает в землю головню» – болг. «Тодор забива главнята в земята» (Толстой 1995: 317).

Наблюдаем связь: Бог разогревает своим дыханием землю или вкладывает в неё свою душу, после чего та начинает дышать и из неё выходит дыхание живые существа, до того момента находившиеся в состоянии сна, о «дыхании» земли ср. также рус. поверье о том, что в начале весны покойники пробуждаются и глубоко вздыхают в земле (Агапкина 2002: 116).

Земля в сознании традиционного человека имеет связь не только с рождением нового, но и с умиранием: после смерти человек соединяется с землёй. Это эпитет чёрная к слову земля, который для южнославянской языковой традиции можно считать постоянным. О покойнике говорится, что «его прячет чёрная земля». Болгары своих покойников предают «чёрной» земле: предават на черната земя. Они же в своих надгробных рыданиях, «творяще песнь», причитают:

Земе, земе, черна, темна.
Що изидаш, що изливаш.
Та изеде и моено,
и моено първо либе.

В Родопах:

Земля, земля, черкая, темная.
Что ты поедаешь, что выпиваешь?
Ты пожрала и мою,
И мою первую любовь.
Стуене, баба, Стуене,
как са, мило, польга
у тьз черна зимя да идиш?
Ут там никой ни сь й вырнал.
Стоян, батько, Стоян,
как ты, милый, обманулся,
в эту черную землю пошел?
Оттуда никто не вернулся.

Болгарский лексикограф Найден Геров, определяя слово земя как «мир, в котором мы живём» (Седакова 1994: 27), приводит к этому толкованию пример: «От чорната земя до сине небо. Един Господ не небето и един цар на земята» (Седакова 1994: 27). Согласно этой поговорке земля – чёрная, небо – синее (...) а Бог? Бог у западных болгар, македонцев и восточных сербов – белый, как это видно из следующих примеров:

По мен иде ден Божича,
он зе крстил небо, земја,
он ке крсте машко дете,

машко дете, бела Бога
Ко мне идет день Рождества,
он крестил небо, землю,
он окрестит мальчика младенца,
младенца, белого Бога. (Седакова 1994: 27)

По словарю «Славянские древности» Н.И. Толстого: с землёй как границей между освоенным человеком пространством и хтоническим нижним миром связана фразеология, обозначающая приближение смерти: *мирише на пръст – пахнет землей* (болг.) – о безнадёжно больном; *умирающий землёй пахнет* (рус.), *смердит землей* (бел.), на его лице земля выступает, т.е. появляются тёмные пятна (рус. яросл.). Подобные выражения – *zema pfeciga, fa zema ji e na me, v zerriq rose* – земля притягивает, земля на меня идёт, в землю расти: в значении приближающейся смерти известны у кашубов. У сербов существует, поверье, что мертвец тяжелее живого человека; чтобы волам было легче везти покойника, за колеса привязывают верёвку, которая должна волочиться по земле, облегчая вес покойника.

Таким образом, земля является важнейшим понятием в представлении славян. Она связана с наиболее значимыми этапами жизненного цикла: рождение, смерть. Выступает идентификатором принадлежности к определённой территории: это мы наблюдаем в оппозиции «свои» – «чужие» земли. Понятие земля входит в универсальную картину мира: мифы, обряды, общие представления почти во всем схожи, однако каждый народ вносит что-то своё в силу определённых национальных черт, что указывает нам на особенности культуры.

Summary

Thus, the earth is the most important concept in the Slavs' perception. It is associated with the most significant stages of the life cycle: birth, death. It acts as an identifier of belonging to a certain territory: we can observe this in the opposition between “own” and “foreign” lands. The concept of land is part of the universal picture of the world: myths, rituals, general ideas are almost similar in everything, but each nation brings something different due to certain national features, which indicates to us the peculiarities of culture.

Литература

Агапкина, Т.А. *Мифопоэтические основы славянского народного календаря*. Москва: Индрик, 2002.

Белова, О.В. (отв. ред.) *Вещь – символ – знак в славянской и еврейской культурной традиции*. Москва: Институт славяноведения РАН, 2019.

Березович, Е.Л. *Язык и традиционная культура. Этнолингвистические исследования*. Москва: Индрик, 2007.

Журавлев, А.Ф. *Язык и миф*. Москва: Индрик, 2005.

Свирида, И.И. *Ландшафты культуры. Славянский мир*. Москва: Прогресс-традиция, 2007.

Седакова, И.А. (отв. ред.) *Время в пространстве Балкан. Свидетельства языка*. Москва: Институт славяноведения и балканистики РАН, 1994.

Толстой, Н.И. (ред.) *Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5-ти томах. Том 1*. Москва: Институт славяноведения РАН, 1995.

Интернет-источники

Евгеньева, А.П. (ред.) *Словарь русского языка*. Москва: Русский язык, Полиграфресурсы, 1999. Режим доступа: http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp (2024-04-04).

Картотека «позорные слова» в речи старообрядцев. Режим доступа: https://iq.hse.ru/news/475127544.html (2024-04-18).

Мелетинский, Е.М. (гл. ред.) *Мифологический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1990. Режим доступа: https://www.klex.ru/1dsr (2024-04-16).

Речник на българския език. Режим доступа: https://ibl.bas.bg/rbe/lang/bg/Земя/ (2024-04-04).

Черных, П.Я. *Историко-этимологический словарь современного русского языка*. Москва: Русский язык Медиа, 2009. Режим доступа: https://www.slovorod.ru/etym-chernykh/index.html (2024-04-18).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.11

Aneta MÜLLER

GORZELNIK I PIWOWAR DOSKONAŁY OKIEM HISTORYKA JĘZYKA. PROLEGOMENA

"The Distiller and the Perfect Brewer" (Gorzelnik i piwowar doskonały) through the Eyes of a Historian of Language. Prolegomena

***Keywords**: history of the Polish language, lexis, 19th century, alcohol, brewing, destilling*

***Contact**: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; aneta.muller@amu.edu.pl*

Pełny tytuł omawianego dzieła brzmi: *Gorzelnik i piwowar doskonały, czyli sztuka pędzenia wodki i likworów tudzież warzenia piwa. Podług naynowszych odkryciów w fizyce, chemii, technologii w trzech częściach wydana*. Jego autorem jest A. Piątkowski (jego imię nie jest znane), książkę wydano w 1809 roku w Krakowie w Drukarni Gröblowskiey[1]. Zawiera ona także dedykację i podziękowanie dla Wincentego de Schaffa, który prawdopodobnie był jej fundatorem.

Nie wiadomo, kim był autor dzieła. *Polski słownik biograficzny* nie odnotowuje autora, a *Bibliografia XIX wieku* Karola Estreichera wprawdzie podaje nazwisko wraz z wydaną książką (oraz wspomina o kolejnej – *Zoonomia czyli Sztuka leczenia chorób wewnętrznych i zewnętrznych właściwych koniom, bydlętom rogatym, owcom, świniom i psom podług naylepszych postrzeżeń i doświadczeń wydana*, Kraków 1809), ale nie zawiera żadnych dodatkowych informacji. Nic nie wiadomo także o Wincentym de Schaffie, któremu Piątkowski zadedykował dzieło. *Gorzelnik i piwowar doskonały* ukazał się zaledwie raz, właśnie w 1809 roku. Dopiero w 2012 roku wydawnictwo Volumina.pl opublikowało reprint oryginalnego wydania w ramach serii *Piwniczka pradziadka* zawierającej dziewiętnastowieczne poradniki dotyczące przygotowania różnych rodzajów alkoholi – miodu pitnego, piwa, wina i wódki.

[1] Drukarnia powstała w 1780, a jej założycielem był Ignacy Gröbel (1741–1790). Po jego śmierci prowadził ją do 1799 roku syn Antoni, a następnie do 1817 roku wdowa po nim, Tekla. Oficyna wydawała treści religijne, przyrodnicze, medyczne, popularne kalendarze krakowskie (zob. hasło Grebel Ignacy w internetowej edycji *Encyklopedii PWN* – dostęp z: https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Grebel-Ignacy;3907706.html. (2023-05-11). W czasie, gdy opublikowano *Gorzelnika i piwowara doskonałego*, drukarnię prowadziła Tekla Gröbel.

Obszerny tytuł deklaruje, że Piątkowski zawarł w książce informacje o przygotowywaniu wódki, likworów i piwa. Jeśli się jednak przyjrzymy tytułom poszczególnych tomów, a następnie ich zawartości, okaże się, że zakres zamieszczonej w nich wiedzy jest znacznie szerszy. Tom pierwszy nosi tytuł *O pędzeniu wódki prostéy* i liczy 179 stron[2]. Składa się na niego pięć rozdziałów: *O fermentacyi winnéy*; *O Budowlach i sprzętach potrzebnych do pędzenia wódki*; *O Paliwie*; *O Materyałach potrzebnych do pędzenia wódki*; *O Robieniu wódki*. Tom drugi został zatytułowany *O robieniu likworów i octów* i mieści się na dwustu stronach książki. Składają się na niego cztery rozdziały: *O Narzędziach potrzebnych do robienia likworów*; *O Materyałach z których likwory się robią*; *O Operacyach zachodzących przy robieniu likworów*; *O Likworach, Ratafiach, sztucznych Winach, Owocach wódką zaprawianych, Konfiturach, Syropach, Octach i Parfumach*. Część trzecia i ostatnia nosi tytuł *O warzeniu piwa prostego dubeltowego, porteru i piwa angielskiego*, a autor poświęcił jej zaledwie 96 stron. Podzielona została na cztery rozdziały: *O Budowlach i sprzętach potrzebnych do warzenia Piwa*; *O Materyałach potrzebnych do warzenia Piwa*; *O samem warzeniu Piwa*; *O Porterze i Piwie Angielskim*.

Wybrany przeze mnie tekst dotychczas nie znalazł się w centrum zainteresowania badawczego. Bywał jednak wspominany lub wykorzystywany zarówno w pracach historycznych, jak i historycznojęzykowych, np. Andrzej Klonder, *Napoje fermentacyjne w Prusach Królewskich w XVI–XVII wieku* (1989), Paweł Kulikiewicz, *O zamojskim handlu alkoholem na początku XIX w.* (2020), Scott Simpson, *Poland History and Mythology of Polish Vodka: 1270–2007* (2010), Janusz Roszko, *Sprzedaż alkoholi w karczmach i szynkach białostockich pod koniec XVIII stulecia* (2021), Jarosław Pacuła, *O kilku polskich nazwach alkoholu* (2017).

Celem niniejszego artykułu jest omówienie możliwości badawczych książki *Gorzelnik i piwowar doskonały*. Ma on charakter wstępnych rozpoznań – jako historyczka języka polskiego badająca słownictwo dawne chcę zasygnalizować możliwe sposoby pogłębionej analizy omawianego dzieła.

Oryginalność dzieła

Pierwszą kwestią jest sprawdzenie oryginalności dzieła. Na końcu książki znajduje się spis wykorzystanych książek. Wszystkie teksty są obcojęzyczne – 4 w języku francuskim i 31 w języku niemieckim. Najstarszy pochodzi z 1768 roku, a najnowszy z 1807. W tym miejscu pojawia się pytanie, na ile omawiane źródło jest autorskim opracowaniem, a na ile tłumaczeniem z elementami kompilacji obcojęzycznych treści. Aby móc

[2] Każda z części książki ma własną numerację stron.

na nie odpowiedzieć, należałoby prześledzić uwzględnione w spisie literatury obcojęzyczne książki i skonfrontować je z dziełem Piątkowskiego. Zbadanie wpływu wykorzystanej literatury na omawianą książkę mogłoby przynieść informacje na temat zastosowanego w tekście języka, co z kolei może rodzić dalsze problemy badawcze, np. potrzebę przeanalizowania jednostek leksykalnych takich jak efemerydy, hapaks legomena oraz neologizmy, którymi posłużył się autor.

Gorzelnik i piwowar doskonały jako poradnik

Gorzelnik i piwowar doskonały jest zbiorem porad i wskazówek dotyczących m.in. tego, w jaki sposób przygotować miejsce do wytwarzania alkoholu, jakich składników używać, jak sobie radzić w przypadku gorszej jakości komponentów. Książkę można zatem określić jako poradnik, który sytuuje się w kręgu literatury użytkowej. Na przestrzeni wieków poradniki dotyczyły niemal każdej sfery życia: od wzorów dobrego umierania, przez staropolskie poradniki myśliwskie (Rejter 2004), poradniki gospodarskie i rolnicze (Galilej 2017), poradniki kucharskie (Żarski 2011; Stokowska 2017), poradniki dla matek czy poradniki językowe. Poradnikowi jako gatunkowi monografię opracowaną na materiale współczesnym poświęciła Ewa Ficek (Ficek 2013). Dawne poradniki są bardzo zróżnicowane pod względem formy, kompozycji czy stylu (Rejter 2004: 247). Dotychczas poradniki były analizowane przez lingwistów pod kątem realizacji wzorca organizacji tekstu, próbowano wskazywać wyznaczniki językowo-stylistyczne gatunku, przyglądano się sposobom przekazywania komunikatu nadawca-odbiorca z wykorzystaniem teorii aktów mowy, skupiano się na funkcjach komunikatów językowych zawartych w poradnikach. Analiza wykładników językowych widocznych w omawianej książce wpisywałaby się w nurt badań językoznawczych nad językiem poradników.

Badania wykorzystujące teorię pól leksykalno-semantycznych

Z badaniem leksyki powiązane jest także zagadnienie analizy słownictwa z wykorzystaniem teorii pól leksykalno-semantycznych. Aleksander Zajda zauważa, że źródła nieliterackie, czyli rozmaita literatura użytkowa (np. akta miejskie, inwentarze, książki kucharskie, księgi sądowe, podręczniki, poradniki, testamenty, zielniki), „z natury rzeczy pozbawione są wartości artystycznych, za to często przebogate w słownictwo z różnych dziedzin praktycznego życia" (Zajda 2016: 123). Lektura *Gorzelnika i piwowara doskonałego* pozwala na wskazanie przykładowych grup słownictwa:

– nazwy różnych alkoholi: *arak, burgund, el (ale), koaniak, krema* 'likier', *likwor, miód, piwo* wraz z dookreśleniami (np. *bzowe*), *porter, porto, ratafia, rum,*

spirytus wraz z dookreśleniami (np. *rektyfikowany*), *szampan*, *taffia*, *wino* wraz z dookreśleniami (np. *agrestowe*), *wódka* wraz z dookreśleniami (np. *Ziemniakowa*);

- nazwy jednostek miar: *drachma*, *funt*, *garniec*, *korzec*, *kwarta*, *łót*;
- nazwy przypraw stosowanych w produkcji alkoholu: *anyż*, *cukier*, *cynamon*, *gwoździki*, *iałowiec*, *kmin*, *kolendra*, *kwiat muszkatelowy*, *neroli*, *sól*;
- nazwy owoców, z których wytwarza się alkohol: *agrest*, *ananas*, *brzoskwinia*, *iagody bzowe*, *iagody smrodyniowe* ‘czeremcha zwyczajna lub czarna porzeczka’, *jabłko*, *malina*, *mirabella*, *morela*, *pigwa*, *porzyczka*, *poziomka*, *śliwa renkloda*, *trześnia* ‘czereśnia’, *wiśnia*;
- nazwy warzyw: *burak cukrowy*, *marchew*, *pasternak*, *ziemniak*;
- nazwy zbóż: *jęczmień*, *pszenica*, *żyto*;
- nazwy ziół: *angelika* ‘dzięgiel litwor’, *miętka kędzierzawa*;
- nazwy czynności związanych z przygotowaniem alkoholu: *destylować*, *moczyć*, *nalać*, *namoczyć*, *oddestylować*, *suszyć*, *umleć*, *upalić*, *wstrząsnąć*, *wygarniać*, *wygrzewać*, *zetrzeć*, *zmieszać*, *zroszczyć*;
- nazwy elementów wyposażenia gorzelni i browaru: *piec garcowy*, *garniec*, *pokrywa*, *rurnica*, *zaciernica*, *konew*, *panew*, *nalewka*;
- nazwy miejsc: *browar*, *chłodnia*, *gorzelnia*, *piwnica*, *słodownia*, *suszarnia*;
- nazwy zwierząt: *bydło*, *świnia*, *wół*.

Na pierwszy plan wysuwa się leksyka z zakresu przygotowywania alkoholu, jednak poradnik obfituje także w słownictwo z innych zakresów tematycznych. Ma to związek z założeniami książki – opisuje ona proces wytwórstwa alkoholu od początku, czyli przygotowania miejsca pod gorzelnię lub browar, do końca, czyli nakarmienia zwierząt odpadami poprodukcyjnymi. Nazwy miejsc oraz nazwy związane z ich wyposażeniem najczęściej pojawiają się w rozdziałach dotyczących tego, jak zbudować dobrze funkcjonującą gorzelnię lub browar. Z kolei nazwy roślin i przypraw oraz nazwy jednostek miar najliczniej występują w przepisach na różne likwory.

Badania trwałości i zmienności słownictwa

Wybrany tekst pochodzi z początku XIX wieku i jego lektura ukazuje postęp techniczny w procesie przygotowania alkoholu – gorzelnictwo czy piwowarstwo w tym okresie odbiegało już od standardów z wcześniejszego stulecia. Można zatem postawić pytanie o to, czy omawiany poradnik w warstwie leksykalnej odzwierciedla już zachodzący postęp techniczny i jeśli tak – to w jakim stopniu. Jak już wspomniałam, autor korzystał z opracowań z okresu od II połowy XVIII wieku do początków wieku XIX, nie wiemy jednak, czy sam zajmował się produkcją alkoholu w praktyce, nie wiadomo też, jakie miał wykształcenie i czy znał opracowania np. chemiczne wydawane wówczas w Polsce (jak np. dwutomowe *Początki chemii* Jana Śniadeckiego z 1800 roku czy Antoine'a Françoisa de Fourcroy'a *Filozofiia chimiczna, fundamentalne prawdy teraźnieyszéy chimii* wydana w 1808 roku w przekładzie Jana Bystrzyckiego). Niewykluczone, że w niniejszym poradniku znajdziemy leksykę poświadczającą zachodzące w chwili powstawania książki przemiany w technice wytwórstwa alkoholi. Możliwe również, że zaświadcza zarówno słownictwo dawniejsze, jak i nowsze. Rodzi to kolejne pytanie: ile w tekście jest słownictwa nowego (być może nienotowanego przez słowniki), a ile stanowi kontynuację z poprzedniego stulecia.

Rozwój słownictwa specjalistycznego

Omawiany tekst można także wykorzystać w badaniach nad kształtującym się słownictwem specjalistycznym – w tym przypadku szczególnie widoczna jest terminologia chemiczna oraz powstająca leksyka piwowarska. Zajda zauważa, że literatura użytkowa ukazuje dzieje słownictwa specjalistycznego różnych typów, np. terminologii prawniczej czy górniczej (Zajda 2016: 125–126, 135).

Niniejszy poradnik jest świadectwem powstającej terminologii chemicznej[3]. Już na pierwszych stronach pojawiają się takie leksemy, jak *pierwiastek, gas, kwas, fosfor*. Innymi przykładami są leksemy z rozdziału *O fermentacyi winney*: *ciepłoczyn* (*caloricum*), *kwasoczyn* (*oxygenium*), *saletroczyn* (*nitrogenium*), *światłoczyn* (*lumicum*), *węgloczyn* (*carbonium*), *wodoczyn* (*hydrogenium*). Ponadto, jak sam autor zauważa, zachodzące w wytwórstwie alkoholu procesy są właśnie procesami chemicznymi. Wynika z tego, że także literatura poradnikowa mogłaby służyć uzupełnieniu danych w zakresie terminologii chemicznej z początku XIX wieku. Jest to o tyle istotne, że to właśnie na

[3] W tym miejscu warto wspomnieć, że leksyka chemiczna doczekała się historycznojęzykowego opracowania w pracy doktorskiej Izabeli Kuśnierek *Kształtowanie się polskiego nazewnictwa chemicznego na tle historycznego dyskursu naukowego* (*XVII – pocz. XX w.*) (2022).

przełomie XVIII i XIX wieku rozpoczyna się właściwy proces kształtowania terminologii chemicznej w polszczyźnie (Kuśnierek 2018: 94).

W trzeciej części książki można zauważyć kształtującą się terminologię związaną z browarnictwem. Książka poświadcza termin *extraktowanie* w znaczeniu ‘wyciąganie cukru ze słodu’ oraz *extrakt,* czyli ‘zawartość cukru w brzeczce’. Nie ma jednak precyzyjnych informacji dotyczących tego, ile ekstraktu powinna mieć brzeczka w zależności od tego, jakie piwo się warzy – skala Ballinga, umożliwiająca takie obliczenia, pojawi się dopiero w 1843 roku. Próbowano uzyskać odpowiednią ekstraktywność za pomocą skali Réaumura, która jest jednostką miary temperatury. Piątkowski używa także nazw, które z czasem staną się nazwami stylów piwnych: *piwo dubeltowe, lager* (*piwo leżące*), *porter, el* (*ale*), *staut* (*braunstaut, porter dubeltowy*). Intensywny rozwój terminologiczny związany z tą gałęzią przemysłu alkoholowego nastąpi w kolejnych dziesięcioleciach XIX wieku i w toku wieku XX.

Leksyka zapożyczona

W perspektywie wspomnianych dotychczas zagadnień dotyczących badań leksykalnych warto wspomnieć także o możliwości przeanalizowania leksemów (lub ich wybranych grup) pod kątem ich pochodzenia – można do takich badań wykorzystać wspomnianą wcześniej teorię pól leksykalno-semantycznych, która stworzy ramę semantyczną i pozwoli wybrać określoną grupę słownictwa, np. nazwy alkoholi lub nazwy wyposażenia browaru i gorzelni. Autor korzystał wyłącznie z książek zagranicznych, poradnik przedstawia nowoczesne procesy wytwórstwa alkoholi, notuje także leksykę specjalistyczną, co mogło zaowocować licznymi zapożyczeniami. Można przeprowadzić analizy genetyczne użytego w książce słownictwa, sprawdzić w której warstwie chronologicznej one się sytuują, czy są to pożyczki nowe, które ustabilizowały się w polszczyźnie, czy z niej zniknęły. Bazując wyłącznie na przywołanych już wcześniej przykładach leksemów, można wskazać zapożyczenia z takich języków jak angielski (*porter*), francuski (*koaniak, szampan*), łacina (*likwor*), niemiecki (*lager*) czy turecki (*arak*).

Podsumowanie

Gorzelnik i piwowar doskonały Piątkowskiego to prawdopodobnie pierwszy dziewiętnastowieczny poradnik dotyczący przygotowania alkoholu. Jest zupełnie inny od współczesnych książek takich jak, np. *Domowy wyrób alkoholu* czy *Złota księga nalewek* – autor zaczyna od opisu procesów chemicznych, a następnie wskazuje, jak powinna wyglądać dobra gorzelnia. Dopiero wiele stron dalej znajdują się przepisy na wódkę, wino

sztuczne, ratafię czy piwo. Taka struktura niewątpliwie odbija się w języku książki. Ukazuje ona pierwsze próby unaukowienia procesu wytwarzania alkoholu. O tym, że Piątkowskiemu myśl naukowa przyświecała od samego początku, niech zaświadczy cytat zawarty na karcie tytułowej pierwszej części książki – *Non ars sine scientia – Nie ma sztuki bez wiedzy*.

Summary

The aim of this chapter is to discuss the research possibilities of A. Piątkowski's book *Gorzelnik i piwowar doskonały* (*The distiller and the perfect brewer;* 1809) in relation to analyses of early lexis. The article has the character of preliminary explorations. The chapter discusses the usefulness of the selected source for the study of the genre of the guide and indicates the necessity of checking the originality of the work. It also signals the possibility of lexica research using the theory of lexical-semantic fields, analyses of the persistence and variability of vocabulary, specialist lexica and borrowings in the language.

Literatura

Ficek, E. *Poradnik. Model gatunkowy i jego tekstowe aktualizacje*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.

Galilej, C. XVII-wieczny poradnik rolniczy. Lingwistyczna charakterystyka gatunku (na przykładzie traktatów agronomicznych Jakuba Kazimierza Haura). *Prace Językoznawcze*. 2017 (19/4), s. 31–63.

Klonder, A. *Napoje fermentacyjne w Prusach Królewskich w XVI–XVII wieku*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.

Kulikiewicz, P. O zamojskim handlu alkoholem na początku XIX w. *Archiwariusz Zamojski*. 2020 (18), s. 35–68.

Kuśnierek, I. Normalizacja terminologii chemicznej w pierwszej połowie XX wieku. *Słowo. Studia językoznawcze*. 2018 (9), s. 92–106.

Pacuła, J. O kilku polskich nazwach alkoholu. *Prace Językoznawcze*. 2017 (19/4), s. 121–132.

Piątkowski, A. *Gorzelnik i piwowar doskonały*. Kraków: Drukarnia Gröblowska, 1809 (reprint 2012).

Rejter, A. Wzorzec gatunkowy staropolskich poradników myśliwskich i jego uwarunkowania. In: Ostaszewska, D. (ed.) *Gatunki mowy i ich ewolucja. T. 2. Tekst a gatunek*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004, s. 246–257.

Roszko, J. Sprzedaż alkoholi w karczmach i szynkach białostockich pod koniec XVIII stulecia. *Studia Podlaskie*. 2021 (t. 29), s. 85–108.

Simpson, S. Poland History and Mythology of Polish Vodka: 1270–2007. *Food & History*. 2010 (8,/1), s. 121–148.

Stokowska, S. Wykładniki gatunkowe tekstu w książce kucharskiej Nowoczesna kuchnia domowa... pod red. Prof. Emila Wyrobka. In: Sokólska, U. (ed.) *Socjolekt – idiolekt – idiostyl. Historia i współczesność*. Białystok: Wydawnictwo Prymat, 2017, s. 355–363.

Zajda, A. Nieliterackie źródła do dziejów słownictwa polskiego (do XVIII w.). *LingVaria.* 2016 (1), s. 123–138.

Żarski, W. Ewolucja wzorca gatunkowego polskich poradników kucharskich i jego uwarunkowania tekstowe. In: Sokólska, U. (ed.) *Odmiany stylowe polszczyzny dawniej i dziś*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2011, s. 413–431.

Źródła elektroniczne

Encyklopedia PWN. Dostęp z: https://encyklopedia.pwn.pl/ (2024-03-28).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.12

Dominika POROSZEWSKA

JĘZYKOWA KREATYWNOŚĆ JAKO PRZEJAW AUTENTYCZNOŚCI W PODKAŚCIE JOANNY OKUNIEWSKIEJ *JA I MOJE PRZYJACIÓŁKI IDIOTKI*

Linguistic Creativity as a Manifestation of Authenticity in Joanna Okuniewska's Podcast "Ja i moje przyjaciółki idiotki"

***Keywords**: podcast, language creativity, authenticity, media genre, new media*

***Contact**: Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie; dominika.poroszewska@gmail.com*

W dzisiejszym społeczeństwie media audiowizualne stanowią istotny kanał komunikacji i wyrazu dla różnorodnych treści. Oznaczają kolejną ewolucję w szybko zmieniającym się krajobrazie medialnym i mogą być traktowane jako symptom nowych sposobów produkcji, dystrybucji i odbioru treści cyfrowych (Kobus 2022: 8). Wraz z dynamicznym rozwojem nowych form przekazu, takich jak podkasty, zyskuje na znaczeniu kreatywność językowa, która wyraża się poprzez różnorodność językową, innowacyjność stylistyczną oraz eksperymenty z narracją i formą. W sytuacji, gdy tradycyjne media mogą ograniczać swobodę wyrazu, podkasty oferują nowe możliwości dla wyrażania określonych sensów przekazu, wykorzystując postać samego języka. Wobec czego wymiar językowy staje się istotnym elementem wyróżniającym i identyfikującym poszczególne podkasty.

Podkast

Definicje podkastu są zróżnicowane i zależne od kontekstu badawczego oraz perspektywy, z jakiej się go analizuje. T. Sharon (2023) zwraca uwagę na postrzeganie podkastu jako: medium, produktu praktyk kulturowych lub gatunku. Podążając za najnowszymi ustaleniami, przyjmuję, że podkast jest autonomicznym gatunkiem medialnym, o multimodalnym charakterze (zob. Lisowska-Magdziarz 2018: 151; Loewe 2022: 106), przyjmującym formę dźwiękową lub audiowizualną (Levinson 2010: 237), dostępną *on-demand*, co oznacza, że odbiorcy mogą wybierać, kiedy i gdzie chcą słuchać ulubionych treści, bez konieczności dostosowania się do określanego harmonogramu nadawania,

jak w przypadku mediów tradycyjnych (Doliwa et al. 2020: 37). Terminem podkast określana jest zarówno seria odcinków, jak i poszczególny odcinek.

Kreatywność językowa a autentyczność wypowiedzi medialnej

Według I. Kaproń-Charzyńskiej (Kaproń-Charzyńska 2017: 178–179) różne perspektywy rozumienia kreatywności językowej obejmują m.in.: postrzeganie tego pojęcia jako otwartości lub produktywności systemu językowego, jako wyrazu twórczego użycia języka w mowie, również jako formy twórczej ekspresji (szczególnie poetyckiej), która wykracza poza ustalone reguły języka i jest interpretowana jako odrębna cecha funkcji poetyckiej lub jako specyficzna forma twórczego wyrazu, mieszcząca się poza zwykłym użyciem języka. Kreatywność językową można ujmować wieloaspektowo, najczęściej jest traktowana „jako wyzyskanie w tekście atrakcyjnych środków językowych lub po prostu tworzenie tekstów przyciągających uwagę odbiorcy" (Cieśla 2019: 12). Takie jej rozumienie przyjmuję w tym tekście. W wąskim ujęciu może oznaczać odejście od standardowych praktyk językowych, na rzecz oryginalnych form lub nowych konstrukcji językowo-tekstowych (Cieśla 2019: 18). W kontekście prezentowanego tekstu istotne jest stwierdzenie, że wypowiedzi medialne powinny cechować się oryginalnością i kreatywnością (Karmowska 2019: 332). Celem rozdziału jest próba ukazania wybranych zagadnień kreatywności językowej jako fundamentu autentyczności wypowiedzi medialnej. Autentyczność łączy się z takimi pojęciami jak wolność, wiarygodność, spontaniczność i oryginalność. R. Piechowicz (Piechowicz 2011: 117) proponuje, aby autentyczność wypowiedzi była rozumiana jako zgodność z systemem przekonań nadawcy oraz przestrzeganiem reguł konwersacji. Autentyczność, w kontekście tworzenia przekazu medialnego, zwłaszcza w formie podkastu, odnosi się do procesu kreowania treści, które są prawdziwe, nieprzekłamane oraz autentyczne. Podkast, osadzony w swojej własnej formule i konwencji, daje autorowi pewną swobodę twórczą i może być silnie związany z szeroko rozumianą autentycznością przekazu. W odniesieniu do języka, autentyczność przejawia się m.in. poprzez mówienie własnym, swoistym językiem oraz kreatywne wyrażanie myśli. Istotnym aspektem jest również używanie wiarygodnego języka, który nie jest poddany autocenzurze, zawiera również elementy humorystyczne (Hellich 2020: 83–85). Podkast, jako gatunek medialny, stanowi doskonałą formę dla wyrażania autentyczności nadawcy m.in. poprzez kreatywność językową.

Kreatywność językowa w podkaście *Ja i moje przyjaciółki idiotki*

Materiałem badawczym jest wybrana grupa odcinków podkastu *Ja i moje przyjaciółki idiotki.* Autorka analizowanego podkastu, Joanna Okuniewska rozpoczęła swoją karierę

od podkastu *Tu Okuniewska*, w którym opowiada o swoim życiu, doświadczeniach oraz życiu w Islandii. W lutym 2019 roku powstał podkast *Ja i moje przyjaciółki idiotki*, w którym na podstawie doświadczeń własnych, przyjaciółek oraz odbiorców autorka opowiada o relacjach międzyludzkich – złamanych sercach, rozczarowaniach i historiach bez happy endu. W 2021 roku był jednym z najpopularniejszych podkastów w Polsce[1], finałowy odcinek został opublikowany 28 kwietnia 2022 roku. Odcinków podkastów Okuniewskiej odsłuchano łącznie ponad 20 milionów razy. W 2020 roku wydała książkę, która stanowi uzupełnienie podkastu *Ja i moje przyjaciółki idiotki*[2]. Na portalu Spotify podkast jest zaliczany do kategorii *zdrowie*, *osobiste historie* oraz *komedia*. Poniżej zostanie przedstawiona analiza lingwistyczna wybranych środków językowych uznanych za kreatywne w podkaście *Ja i moje przyjaciółki idiotki*.

Neosemantyzacja

Koncepcja podkastu Okuniewskiej polega na postawieniu w centrum zainteresowania kategorii *idiotek* (*przyjaciółek idiotek*) rozumianych w specyficzny sposób, a także ich relacji miłosnych. Kreatywność językowa pozwala nadawcy na stworzenie nowych znaczeń i nowych form językowych, które wspomagają przekazywanie zaskakujących i odkrywczych spostrzeżeń autorki na temat prawdziwego oblicza związków. Na pierwszym miejscu trzeba wskazać na neosematyzację, która jest zaliczana do grona charakterystycznych zjawisk zachodzących w polszczyźnie medialnej (Rostkowska 2023: 139), polega na nadawaniu nowych znaczeń pewnym leksemom, stanowi wyraz kreatywności językowej. Jest to widoczne już na poziomie nadrzędnego tytułu podkastu zawierającego słowo *idiotki*, które w polszczyźnie nacechowane jest negatywnie, na co wskazuje definicja słownikowa: „kobieta uważana za wyjątkowo głupią”[3]. Nadawca w podkaście zmienia wartościowanie tego wyrazu, osadzając go w kontekstach wyrazowych, które nadają mu pozytywny wydźwięk, np.

> Ale bycie idiotką to jest po prostu, bycie otwartym na miłość, bo każdy z nas z natury, tak jak Sam Smith, potrzebuje czuć, że jest dla kogoś ważny, że jest potrzebny (…).
>
> *Ja i moje przyjaciółki idiotki, Idiotkowanie bez zobowiązań*

> Wszyscy wiemy i zgadzamy się z regulaminem idiotkowym, że każdy może sobie idiotkować, jak chce i z kim chce, i że bycie idiotką, nie ma ani płci, ani wieku, ani orientacji, ani narodowości. No wszyscy ci, którzy mają uczucia, pierwotne ludzkie instynkty i taką wrażliwość, która czyni nas

[1] Dostęp z: https://www.wirtualnemedia.pl/artykul/spotify-top-podcasty (2024-02-25).
[2] Dostęp z: https://pl.wikipedia.org/wiki/Joanna_Okuniewska (2024-02-23).
[3] Dostęp z: https://wsjp.pl/haslo/podglad/35196/idiotka (2024-02-25).

> ludźmi, zakochujemy się i to jest piękne, wszyscy chcą kochać, jak to śpiewała Maryla Rodowicz, królowa.
>
> *Ja i moje przyjaciółki idiotki, Pod tęczową flagą*

> (…) bycie idiotką w ogóle pamiętajcie, że nie ma płci, nie ma wieku, nie ma orientacji, nie ma rasy. Wszyscy jesteśmy idiotkami.
>
> *Ja i moje przyjaciółki idiotki, Wirek świrek*

Cytowane fragmenty wskazują na zmianę semantyczną leksemu *idiotka*. W kontekście tych wypowiedzi *idiotka* przestaje być określeniem negatywnym, a staje się wyrazem oznaczającym „osobę otwartą na miłość, naiwnie wierzącą w miłość mimo wcześniej przeżytego rozczarowania; osobę, która chce bardzo kogoś kochać". *Idiotka* zyskuje nowe, pozytywne konotacje związane z akceptacją, tolerancją i pragnieniem miłości, niezależnym od płci, wieku, orientacji seksualnej czy pochodzenia etnicznego. Z takim znaczeniem funkcjonuje jako część zwrotu adresatywnego kierowanego do słuchaczy:

> Drogie idiotki damskie i drogie idiotki męskie, przychodzę do was dzisiaj z odcinkiem (...).
>
> *Ja i moje przyjaciółki idiotki, Lichy fundament*

> Witam serdecznie, drogie idiotki damskie i męskie.
>
> *Ja i moje przyjaciółki idiotki, Festiwal drugich szans*

Na tym tle interesujące są połączenia wyrazowe: *przyjaciółka idiotka*; *idiotki damskie,* a w szczególności: *przyjaciel idiotek* (M. lp. r. m.); *męska idiotka*; *idiotki męskie*; *kolega idiotka*, które wskazują, że przedstawione powyżej cechy charakteryzujące *idiotki* nie są zarezerwowane jedynie dla kobiet. Uwagę zwraca neologizm (okazjonalizm będący przejawem spontanicznej kreatywności) *idiotek* (rzeczownik rodzaju męskiego) oraz dwurodzajowa nazwa *idiotka* (*ta idiotka, ten idiotka*). Włączenie mężczyzn do tego kontekstu pozwala na rozumienie określeń: *ten idiotek, ten idiotka* jako przełamujących w sposób humorystyczny ograniczenia i stereotypy związane z płcią. Jako przykład podaję fragmenty:

> Dostałam wiele wiadomości z waszymi historiami od przedstawicieli, w ogóle obu płci, no bo chłopcy też się dawali długo robić. Kochane jak już mówiłam idiotką może być też chłopak nie ma wyjątków tutaj w ogóle.
>
> *Ja i moje przyjaciółki idiotki, Typ wychowany przez wilki*

> Bo opowiem wam dzisiaj o przygodzie, którą miał mój przyjaciel idiotek (…).
>
> *Ja i moje przyjaciółki idiotki, Wirek świrek*

No świetny pomysł, nasz kolegę idiotka miał.

Ja i moje przyjaciółki idiotki, Typ toksyna

W tytułach odcinków podkastu pojawiają się ogólnie znane wyrażenia lub wyrazy, które wydają się zrozumiałe dla słuchaczy. Jednakże nadawca podkastu nadaje tym nazwom zupełnie nowe i nieoczywiste znaczenie, odnosząc się do świata zwierząt lub szeroko pojętej kultury. Te tytuły stają się swoistym magnesem przyciągającym uwagę, nie tylko zawierającym informację o treści odcinka, ale również kreującym nowe nacechowane żartobliwie kategorie kognitywne, np.

Typ krokodyl – krokodyl „drapieżny gad o wydłużonym ciele pokrytym tarczkami rogowymi, płaskiej głowie z długim pyskiem i krótkich nogach, żyjący w słodkich wodach krajów tropikalnych”[4], w odcinku oznacza „osobę leniwą, skupioną na własnych potrzebach” (*No więc czym, że się charakteryzuje krokodyl? No więc, jest to taki typ co ma krótkie łapki niezdolne do pracy i wielką paszczę do wpierdalania. I krokodylica to samo*).

Typ kret – kret „mały ssak o czarnym futrze, głowie zakończonej ryjkiem i łapach przystosowanych do grzebania, prowadzący podziemny tryb życia”[5] też „osoba, która potajemnie dostarcza komuś wiadomości o tym, co się dzieje w jakiejś zamkniętej grupie ludzi”[6], w podkaście jest to „osoba działająca w sposób destrukcyjny, sabotująca poczucie własnej wartości innych ludzi, również osoba agresywna” (*I ja, dopóki nie zaczęłam prowadzić tego podkastu, to ja nie wiedziałam jak popularny jest typ kreta czyli typa, który podkopuje nam samoocenę i ryje jakieś takie doły w które my wpadamy*).

Dżepetto – nawiązanie do imienia drugoplanowego bohatera książki *Pinokio* Carla Collodiego, w odcinku oznacza „osobę manipulującą i nieuczciwą” (*Dżepetto to jest nic innego jak typ, który struga głupa i on może strugać głupa w wielu kategoriach. To jest taka osoba, która wam serwuje takie nieprzyjemne i rozczarowujące uczucie, że ktoś z was robi pajaca*).

[4] Dostęp z: https://sjp.pwn.pl/sjp/krokodyl;2475332.html (2024-02-25).
[5] Dostęp z: https://sjp.pwn.pl/szukaj/kret.html (2024-02-25).
[6] Dostęp z: https://wsjp.pl/haslo/podglad/32069/kret/3991057/czlowiek (2024-03-18).

Neologizmy

Neologizmy będące indywidualizmami[7] powstały na potrzeby omawianego podkastu i służą wytworzeniu swoistej siatki semantycznej, którą rozumieją nadawca i odbiorcy, a także ekspresywizacji wypowiedzi. Neologizmy słowotwórcze: *idiotek, idiotkować, zaidiotkować, idiotkowanie, idiotkowy* powiązane z wyrazem *idiotka* są przejrzyste strukturalnie i semantycznie łączą się ze znaczeniem tej formy językowej wykorzystywanej w podkaście, pełnią funkcje sensotwórcze i wypowiedziotwórcze i są wyrazem kreatywności nadawcy i autentyczności wypowiedzi. Oto przykłady ich użycia:

idiotek: „mężczyzna charakteryzujący się cechami odpowiadającymi *idiotce*", np. „Miłość powinna być bezpieczna, powinna dawać poczucie, że jesteśmy dla kogoś równie ważni jak on dla nas, niezależnie kogo kocha idiotka, czy *idiotek*" (*Ja i moje przyjaciółki idiotki, Pod tęczową flagą*); „Były tam na przykład historie o samotnej Wigilii, o swojej próbie samobójczej, no i słuchajcie, nasz przyjaciel *idiotek* jak prawdziwa idiotka bardzo w tym wszystkim go wspierał tak?" (*Ja i moje przyjaciółki idiotki, Wirek świrek*).

idiotkować: „być wrażliwym, otwartym na miłość, szukać miłości", np. „I dzieje się to notorycznie i każdy ma chyba w ogóle za sobą takie doświadczenie, a jeśli nie, to don't judge, bo każdy sobie może *idiotkować* z kim chce i jak chce, a dziś będzie o idiotkowaniu z przyjacielem" (*Ja i moje przyjaciółki idiotki, Friendzone*); „Pamiętajmy, że każdy może sobie *idiotkować* jak chce, no pamiętajmy o tym i teraz sobie omówmy taką formę, że są przyjaciele, tacy no fest przyjaciele, oni się znają jak łyse konie albo przynajmniej są znajomymi" (*Ja i moje przyjaciółki idiotki, Idiotkowanie bez zobowiązań*).

zaidiotkować: „wykazywać jeszcze większy poziom nieprzemyślanych działań, zachowań w relacji do znaczenia *idiotkować*", np. „(…) bo to jest jeszcze gorsze w sumie niż tak *zaidiotkować* i powiedzieć osobie, w której się po prostu podkochujemy takiej obcej nie?" (*Ja i moje przyjaciółki idiotki, Friendzone*).

idiotkowanie: „sposób zachowania charakteryzujący *idiotkę* (w znaczeniu używanym w podkaście)", np. „Dziś będzie o historiach starych jak świat, no bo to zjawisko jest w ogóle chyba numerem jeden *idiotkowania*" (*Ja i moje przyjaciółki idiotki, Idiotkowanie bez zobowiązań*); „I niezależnie od jej barw przytrafiają nam się te same rzeczy, *idiotkowanie* nie ma granic" (*Ja i moje przyjaciółki idiotki, Pod tęczową flagą*).

idiotkowy: „odnoszący się do zachowań, postaw, charakteryzujących *idiotkę*", np. „Wszyscy wiemy i zgadzamy się z regulaminem *idiotkowym*, że każdy może sobie

[7] Indywidualizm za H. Zgółkową (Zgółkowa 1998: 228) to „wyraz, związek wyrazowy lub konstrukcja gramatyczna, które są czyimś indywidualnym tworem lub zostały użyte przez kogoś w sposób szczególny, tylko u niego stwierdzony".

idiotkować jak chce i z kim chce (…)" (*Ja i moje przyjaciółki idiotki*, *Pod tęczową flagą*); „I ściskam was z całą moją *idiotkową* siłą i bardzo się cieszę, że ten klub idiotek powstał" (*Ja i moje przyjaciółki idiotki*, *Idiotkowanie bez zobowiązań*).

Wymienione przykłady są elementem gry językowej pomiędzy nadawcą, a odbiorcami, mającej na celu wytworzenie porozumienia między nimi, uwypuklenie sensu przekazu na temat ludzkich relacji. Do neologizmów zaliczyć można niektóre tytuły odcinków podkastu, np.:

EXhumacja – „walka o poprzedni związek, pomimo świadomości, że dana relacja była toksyczna" (*EXhumacja czyli wyciąganie tego truchła naszego związku z szafy, po to, żeby jeszcze bardziej się zgnębić* (...) *to będzie odcinek o tym, jak idiotki idiotkują ze swoimi byłymi*) – w formie *exhumacja* uwydatnia się gra znaczeń między leksemem *ekshumacja* „wydobycie pochowanych zwłok np. w celu przeniesienia ich do innego grobu"[8] , a obcym prefiksem *ex-* „były, o chłopaku, dziewczynie, małżonku" co jest doskonałym przykładem kreatywnego podejścia do języka.

Wirek świrek – świr „osoba, która zachowuje się nieobliczalnie i sprawia wrażenie niezrównoważonej lub psychicznie chorej"[9], w podkaście jest to wyrażenie stworzone w celu opisu pewnego zachowania i charakteru osoby, co przedstawia fragment: *I znów przypominam, że ten osobnik nie ma płci, bo może być zarówno wirek świrek męski, wirek świrek żeński* (...) *Ale kim jest ten osobnik? Bo to jest typ osoby, która tak się zaświruje w tych swoich kłamstwach i krętactwach, że totalnie nie wiadomo kto jest wariatem i kto ześwirował.*

Neosemantyzmy oraz neologizmy w konsekwencji prowadzą do kreatywnej indywidualizacji języka w podkaście, ponieważ umożliwiają tworzenie oryginalnych wyrażeń i konstrukcji językowych, które są charakterystyczne dla danego nadawcy. Długofalowo, taka niestandardowa praktyka językowa nie tylko przyciąga uwagę słuchaczy, ale również kształtuje specyficzny, wspólny sposób widzenia świata oraz związane z nim porozumienie między nadawcą a odbiorcą.

Potoczna bezpośredniość rozmowy

Wymienione zjawiska mają bezpośredni związek z wykorzystywaniem specyficznych konwencji językowych typowych dla potocznych rozmów przyjaciółek, co przyczynia się do wykreowania wrażenia autentyczności relacji między nadawcą a odbiorcą podkastu. Ten rodzaj komunikacji widoczny jest w spontanicznych użyciach wulgaryzmów,

[8] Dostęp z: https://sjp.pwn.pl/sjp/ekshumacja;2556200.html (2024-02-25).
[9] Dostęp z: https://wsjp.pl/haslo/podglad/55040/swir/5157274/osoba (2024-03-22).

ale również w wykorzystaniu swobodnych, potocznych zwrotów czy fraz, które nadają wypowiedzi bardziej bezpośredni charakter, przykładowo:

> Słuchajcie, zajebiście, to jest cyrk. Słuchajcie, jeśli macie agencję detektywistyczną albo chcecie na przykład prześwietlić jakiegoś swojego wirka świrka, to w ogóle uczcie się.
>
> *Ja i moje przyjaciółki idiotki, Wirek świrek*

> No i ja się trochę już odzwyczaiłam od tej kości, ale, ale byłam trochę głodna i pomyślałam kurde, może, może jeszcze coś będzie z tego. Czy coś z tego było? Poza tym, że znowu mnie robił przez kolejne tygodnie, i że się czułam jak absolutny debil i frajer odpisując na wiadomość w 5 sekund po tych 5 miesiącach bycia olewaną? Albo czy czułam się, na przykład, jak debilka goląc nogi na sucho na szybko w pracy no, bo może coś tam się wydarzy?
>
> *Ja i moje przyjaciółki idiotki, O dawaniu się robić*

Charakterystyczną cechą stylistyczną podkastu *Ja i moje przyjaciółki idiotki* jest wulgaryzacja[10] językowa, będąca wyrazem autentyczności, wiarygodności oraz ekspresji. Nadawca w podkaście używa wulgaryzmów, by w zdecydowany sposób przekazać swoje sądy, emocje, co pokazują następujące przykłady:

> To było książkowe dawanie się robić, czyli pranie mózgu, w połączeniu z kopaniem w dupę i zawracaniem tej dupy wiecznym jakimś, nie wiem, nakładanie na barki poczucia winy (…).
>
> *Ja i moje przyjaciółki idiotki, O dawaniu się robić*

> Bo bycie ofiarą jest zajebiście wygodne.
>
> *Ja i moje przyjaciółki idiotki, Typ wychowywany przez wilki*

> Nic nikomu nie mówisz, jest chujowo, ale mówisz, że jest super, im bardziej było beznadziejnie i źle, tym bardziej ja znajomym musiałam kłamać, że było super, że on tak o mnie dba, że mamy tyle wspólnego, że mamy takie super plany, bo jedziemy, nie wiem co oglądać, no kurwa krwawy księżyc w ciemny las, że on się dzieli ze mną swoimi sekretami, a dzielił się swoimi sekretami, tylko że później je przeciwko mnie wykorzystywał.
>
> *Ja i moje przyjaciółki idiotki, Typ toksyna*

[10] Za wulgaryzm uważa się „wyraz lub wyrażenie uznawane przez użytkowników danego języka za nieprzyzwoite i ordynarne", za: *Wielki słownik języka polskiego PAN*. Dostęp z: https://wsjp.pl/haslo/podglad/88325/wulgaryzm (2024-03-20)

Przytoczone fragmenty są przykładami spontanicznej ekspresji językowej, która wykorzystuje wulgaryzmy i potoczne zwroty nadania przekazowi autentyczności. Kreatywność językowa manifestuje się tutaj poprzez umiejętne łączenie środków pochodzących z różnych odmian języka w sposób charakterystyczny dla omawianego podkastu.

Podsumowanie

Autentyczność wypowiedzi w podkaście *Ja i moje przyjaciółki idiotki* pozostaje w ścisłym związku z kreatywnością językową. W analizowanych odcinkach można dostrzec liczne jej przejawy, które wpływają na oryginalny charakter przekazu i zainteresowanie nim słuchaczy. Kreatywność językowa manifestuje się w swobodnym i naturalnym wyrażaniu emocji oraz myśli przez nadawcę. Język używany w odcinkach jest bezpośredni, autentyczny i często wulgarny, co odzwierciedla spontaniczność prawdziwych rozmów między bliskimi przyjaciółkami. Nadawca poddaje przekształceniom powszechnie znane wyrażenia, nadając im odmienne znaczenia, co stanowi wyraz oryginalności, autentyczności wypowiedzi medialnej. W efekcie językowa kreatywność w podkaście *Ja i moje przyjaciółki idiotki* stanowi istotny przejaw autentyczności, rozumianej jako strategia budowania wiarygodniej, oryginalnej wypowiedzi.

Summary

The chapter discusses the theoretical assumptions about the podcast as a media genre and makes a linguistic analysis of selected linguistic means considered creative in the podcast *Ja i moje przyjaciółki idiotki*. Conclusions were drawn that linguistic creativity in the podcast in question has a key connection with the authenticity of expression, which manifests itself, among other things, in giving different meanings to familiar expressions, direct expression of emotions and thoughts, and spontaneity.

Literatura

Cieśla, B. Kreatywność jako przedmiot badań językoznawczych. In: Burska, K., Cieśla, B. (eds.) *Kreatywność językowa w przekazach internetowych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019, s. 9–23.

Doliwa, U., Chyczewska, A., Grobelski, F., Łatacz, R. Podcasting w Polsce – próba analizy zjawiska. *Media – Kultura – Komunikacja Społeczna*. 2020 (1/15), s. 37–54.

Hellich, A. Autentyczność. *Autobiografia Literatura Kultura Media*. 2020 (2), s. 79–91.

Kaproń-Charzyńska, I. Kreatywność językowa i jej wybrane mechanizmy w kontekście wtórnej oralności. *Prace Filologiczne*. 2017 (71), s. 177–186.

Karmowska, A. Estetyka wypowiedzi radiowej (na przykładzie audycji Manniak po ciemku). In: Steciąg, M., Kaczor, M. (eds.) *Zielonogórskie Seminaria Językoznawcze 2018: Estetyka językowa w komunikowaniu*. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2019, s. 331–341.

Kobus, A. Introduction: Podcasting as the Marker of Cultural Shift in Media. *Literatura Ludowa. Journal of Folklore and Popular Culture*. 2022 (2), s. 7–9.

Levinson, P. (ed.) *Nowe nowe media*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2010.

Lisowska-Magdziarz, M. Badanie wielomodalnych przekazów w mediach masowych. In: Szymańska, A., Lisowska-Magdziarz, M., Hess., A. (eds.) *Metody badań medioznawczych i ich zastosowanie*. Kraków: IDMiKS UJ, 2018, s. 143–165.

Loewe, I. Status, historia, ludzie i organizacje polskiej mediolingwistyki. *Studia Medioznawcze*. 2022 (1), s. 1101–1112.

Piechowicz, R. Autentyczność w świecie wypowiedzi. In: Zuziak, W., Mysona-Byrska, J. (eds.) *Autentyczność w życiu publicznym*. Kraków: WN UPJPII, 2011, s. 111–119.

Rostkowska, K. Tekst medialny. In: Loewe, I. (ed.) *Encyklopedia mediolingwistyki*. Kraków: UNIVERSITAS, 2023, s. 91–159.

Sharon, T. Peeling the pod: towards a research agenda for podcast studies. *Annals of the International Communication Association*. 2023 (47/3), s. 324–337.

Zgółkowa, H. (ed.) *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny. T. 14.* Poznań: Wydawnictwo Kurpisz, 1998.

Źródła elektroniczne

Dostęp z: https://open.spotify.com/show/3cY0d4zhf76UzaA7vKnMGJ (2024-02-25).

Dostęp z: https://pl.wikipedia.org/wiki/Joanna_Okuniewska (2024-02-23).

Dostęp z: https://sjp.pwn.pl/sjp/ekshumacja;2556200.html (2024-02-25).

Dostęp z: https://sjp.pwn.pl/sjp/krokodyl;2475332.html (2024-02-25).

Dostęp z: https://sjp.pwn.pl/szukaj/kret.html (2024-02-25).

Dostęp z: https://wsjp.pl/haslo/podglad/32069/kret/3991057/czlowiek (2024-03-18).

Dostęp z: https://wsjp.pl/haslo/podglad/35196/idiotka (2024-02-25).

Dostęp z: https://wsjp.pl/haslo/podglad/55040/swir/5157274/osoba (2024-03-22).

Dostęp z: https://wsjp.pl/haslo/podglad/88325/wulgaryzm (2024-03-20).

Dostęp z: https://www.wirtualnemedia.pl/artykul/spotify-top-podcasty (2024-02-25).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.13

Никита РОМИКОВ

О МЕХАНИЗМАХ КОНВЕРГЕНЦИИ НА ПРИМЕРЕ ПЕРИФЕРИЙНОЙ ФРАЗЕОЛОГИИ

About the Mechanisms of Convergence Using the Example of Peripheral Phraseology

***Keywords**: phraseology, historical lexicology, expressive vocabulary, lexicography, regional dialects*

***Contact**: независимый исследователь; NikitaRomikov@yandex.ru*

Территориальные диалекты и сленг представляют собой разные по сути периферии общенародного языка, прямое противопоставление которых некорректно, а сопоставление с неизменным постоянством даёт повод для научного наблюдения. Импульсом для данного исследования стало распространение в молодёжной среде устойчивого выражения ***есть стекло*** читать (смотреть) произведение, определяемое как ***стекло***, лексемы ***стекло*** произведение, вызывающее острые сентиментальные переживания читателя (зрителя). Внутренняя форма этого лексико-фразеологического новообразования метафорически соотносима с образом физического страдания, которое неминуемо вызовет попытка подобного обращения с опасным и непригодным для употребления в пищу объектом – стеклом.

Закономерно закрепление отрицательной, уничижительной коннотации за этими лексическими единицами, определённым образом маркирующими и произведения, вызывающие читателя на острые сентиментальные переживания, и их поклонников. Широкое распространение специфического профессионализма, появившегося в среде фикрайтеров (авторов фанфиков – любительских сочинений по мотивам культовых литературных произведений) за пределами сообщества подтверждает статья «Что значит "**поесть стекла**". Разбираемся в молодёжном сленге и советуем "**стеклянные**" книги» на сайте одного из крупнейших в России книжных магазинов, предлагающих в качестве подборки надёжного качественного **«*стекла*»** подборку из четырёх произведений, в которые вошёл среди прочих роман «Три товарища» Эриха Марии Ремарка («Читай город»). Автора другой интернет-публикации, предлагающей литературоведческий комментарий

современного культурного дискурса утверждает, что мастерами такого «стекла» были и писатели XIX века:

> «Можно слышать, будто русская литература характерна тем, что там все страдают. Это верно лишь отчасти. На мой взгляд, в западноевропейской литературе более **острое «стекло»**. Достаточно вспомнить романы В. Гюго: «Собор Парижской Богоматери», «Человек, который смеётся», «Отверженные»; романы и рассказы Э. Золя, Ги де Мопассана, Ч. Диккенса и др.» (Дзен).

Наблюдается определённая деривационная активность рассматриваемой основы – отмечено функционирование производного отымённого прилагательного ***стеклянный*** с производной же семантикой:

> «Особенно "***стеклянные***" произведения сложно забыть – часто драма в них накалена до предела. А если ещё и герои прописаны так хорошо, что к ним легко привыкнуть, история и вовсе может разбить сердечко» («Читай Город»). Отмеченная фразеологическая вариативность подтверждает узуальность рассматриваемого неологизма: «кажется, в новой серии кто-то умрёт. Что же, ***время поесть стекла***»; «эта книга – ***настоящее стекло***, запаситесь бумажными платочками» (Дзен).

Также достаточно определена гендерная маркированность данного культурного концепта, в силу распространённого стереотипа, что тип амплитудных романтических отношений на грани любви и ненависти, как утверждалось там же:

> «Больше характерен для произведений с главной героиней женщиной, или где женщина играет активную роль. Например, в романе М. Митчелл "Унесённые ветром" или в повести Б. Лавренёва "Сорок первый". Складывается впечатление, что в паре вектор страданий задаёт женщина» (Дзен).

Образ поедания стекла как неконструктивного саморазрушительного действия, категорически социально неприемлемого зафиксирован в классической русской литературе (примеры взяты из Национального корпуса русского языка; ruscorpora.ru):

> «Он уже говорит о княжне без подобострастия, не называет её "сиятельством" и вообще ведёт себя как джентльмен, который, по крутогорской пословице, сальных свеч не ест, **стеклом не закусывает**. Сама княжна, встречая его в обществе, помаленьку заговаривает с ним» (М.Е. Салтыков-Щедрин: Губернские очерки 1856–1857).

Это, в свою очередь, иллюстрирует вариативность приведённой сатириком паремии, расширяющей образ норм поведения для описания человека минимально здравомыслящего и адекватного:

> «Это именно было то общество хороших людей, о которых сложилась мудрая русская пословица: "Сальных свечей не едят и **стеклом не утираются**!" Глупов и Глуповица, управляющие и управляемые – всё это, взятое вместе, представляло такую сладостную картину гармонии, такое умилительное позорище взаимных уступок, доброжелательства и услуг, что сердцу делалось больно и самый нос начинал ощущать как бы прилив благородных чувств» (М.Е. Салтыков-Щедрин: Сатиры в прозе (1859–1862)).
>
> «А ныне, – говорит, – я за свои своеволия проклят и вся моя натура окаменела, и я её должен постоянно размачивать, а потому подай мне водки! – я за неё денег платить не имею, но зато **со стеклом съем**. Один гость и велел ему подать, чтобы посмотреть, как он будет **стекло есть**. Он сейчас водку на лоб хватил, и, как обещал, так честно и начал стеклянную рюмку зубами хрустать и перед всеми её и съел, и все этому с восторгом дивились и хохотали. А мне его стало жалко, что благородный он человек, а вот за свое усердие к вину даже утробою жертвует. Думаю: надо ему дать хоть кишки от этого стекла пропоскнуть, и велел ему на свой счёт другую рюмку подать, но **стекла есть** не понуждал» (Н.С. Лесков: Очарованный странник (1873)).
>
> «За духовенствомъ слѣдуютъ факиры – настоящіе изступленные фанатики; они поютъ, ревутъ, бѣснуются и истязаютъ себя; за ними заклинатели змѣй и представители всѣхъ сектъ ислама: Ханафи, Шарехъ, Мельхи и Гамбалэхъ. Плуты-дервиши и тутъ продѣлываютъ свои удивительныя штуки; они **ѣдятъ стекло**, огонь, горячіе угли, рѣжутъ себя, царапаютъ, бросаются подъ колесницу, какъ индѣйскіе факиры; другіе пляшутъ религіозный танецъ – сикръ, особенно пріятный Аллаху и его посланнику» (А.В. Елисеев: Мусульманские паломники / Вестник Европы, 1884).
>
> «Марья Антоновна Чагина: – А у нас собака даже **стекла ест**. Стекла и селёдку. Сын Чагина недавно был изображен на обложке "Красной панорамы", зарисован Грикманом. У Валериана Правдухина собака Рети» (К.И. Чуковский. Дневник, 1922–1935 (1927)).
>
> «Кло Уля (о девочке, **евшей стекла**, камни, песок, железо) [а цветы жалела есть]» (А.П. Платонов: Записные книжки, 1928–1944).

В «Словаре молодёжного сленга (на материале лексикона студентов Томского государственного университета)» от 2014 г. и «Толковом словаре современного сленга» В.С. Елистратова от 2023 г. рассматриваемые единицы не представлены,

что исключает периферийную преемственность социальных диалектов в отношении рассматриваемого мотивирующего сюжета. В словаре В.С. Елистратова зафиксированы однокорневые лексемы: ***стёкла*** – ‘очки’; человек в очках. *Эй,* ***Стёкла****! Без* ***стекол*** *мимо унитаза сажусь (плохо вижу)*. ***Стеклорез*** – ‘спирт или какой-л. сильный, но некачественный спиртной напиток’; ‘дурак, идиот, неразвитый человек’. ***Стекляшка*** – ‘пивная, пивной зал (обычно в новостройках)’; ‘любое здание из стекла и бетона (напр. 1 Гуманитарный корпус МГУ на Ленинских горах) или помещение с большими окнами’. *Пойдём в* ***стекляшку****, по пивку врежем* (выпьём) (Елистратов 2023: 391). Отметим, что данные статьи перекочевали в более современный словарь из предыдущего «Словаря русского арго» того же автора (Елистратов 2000), не претерпев изменений, то есть мы наблюдаем языковой материал, бывший актуальным аж в 80–90 гг. и лишь для определённой части российского социума.

Выражение ***есть стекло*** вызывает уверенную ассоциацию с диалектным (в т.ч. подмосковным) фразеологизмом ***съесть осколки*** (получить отказ при сватовстве) тоже, как следует из значения, имеющий отрицательную коннотацию, предполагающий уязвлённое самолюбие потерпевшего неудачу жениха, крушение его надежд на удачное сватовство. Именно эта ассоциативная связь современного русского общенародного ***осколока*** с посудой, стеклом, черепком (глиняная посуда, утварь), приводит к размещению нашего объекта рассмотрения в фундаментальном труде Е.Л. Березович «Язык и традиционная культура», в разделе, посвящённом семантической реконструкции свадебной фразеологии в рубрике ***Осколок****, черепок*: твер. ***осколка хватить***, моск. ***съесть осколок*** **(*осколки*)** (СРНГ 24: 12), моск. ***осколочник*** «жених, получивший отказ невесты» (Войтенко 1993: 127), костр. *чёрепией тебе* (слова, которые произносит невеста, отказывая жениху) (Березович 2007: 264).

Сведения «Словаря ассоциаций русского языка онлайн» подтверждают стойкое ассоциативное сближение в сознании носителя русского языка лексических единиц ***стекло*** и ***осколок***.

Ассоциации к слову ***стекло*** (585 ассоциаций): окно, песок, прозрачность, зеркало, бутылка, ***осколки***, рама, витраж, очки, время, ***осколок***, хрупкость – на шестом и одиннадцатом местах в перечислении по убыванию.

Ассоциации к слову ***осколки*** (94 ассоциации): ***стекло***, зеркало, граната, раскол, разбить, разбитое, взрыв, бить, ваза, ***стеклянный***, ***осколок*** – на первом и десятом местах в перечислении по убыванию.

В «Словаре русского языка» под ред. А.П. Евгеньевой приводится значение ‘отколовшийся от чего-л. кусок’:

> «**Осколок** зеркала. **Осколки** льда. Ранить **осколком** снаряда; перен. что-либо сохранившееся от прошлого, исчезнувшего. Это – Троицко-Сергиевская лавра. Я люблю этот уголок, **осколок** Москвы XVI столетия. Куприн, Мой паспорт.; Нас, хакасов, немного. Но мы – не сироты, обездоленные историей, не **осколок** исчезнувшего. Мы – братья по крови и культуре многим народам. А. Кожевников, Живая вода» (СлРЯ 2 1999: 646).

Ещё меньше «*стеклянной*» семантики фиксируется историческими словарями:

> «**Осколок** – отколовшийся от чего-л. кусок, часть расколовшегося предмета. Прутьями связаной пук жердья, колья, или деревянных осколков. ЛВ I 970 Щепы и **осколки** летѣли даже чрез хоромы и находимы были на дворѣ. Зап. Блтв II 672. У него вынули **осколок** кости. ФРЛ II 204. **Оскóлочек**, АТ IV 357. На ту бѣду не случись у нас ни одного огарочка свѣчки (...) Наконец нашли какой-то **осколочек** (...) не столько горящий, сколько курящийся. Зап. Блтв. I 312» (СлРЯ XVIII 1984: 17, 104).

«Словарь русских народных говоров» даёт нам более полные сведения о семантическом объёме рассматриваемой лексемы: 1. ‘Заостренный кол (длиною в аршин). Холм. Пск., 1852. Пск.’; 2. ‘Палочка, которая при сватанье служит символом отказа. За столом сидит невеста, по бокам девушки и мальчик с ***осколком*** (палочкой). Орл., Жив. стар., 1905. ***Осколка*** хватить. Получить отказ при сватовстве. Стариц. Твер., 1912. ***Съесть осколок (осколки)***. Получить отказ при сватовстве. – Другой пять–шесть ***осколков съест***, а все не женится. – Иван, ***осколки съел***? Вот, пить не надо, кому нужен питушка? Моск., 1968.’; 3. ‘Сосновый брус, из которого готовят дранки для корзин, коробов, розвальней и т.п. Каргоп. Олон., 1885–1898.’; 4. ‘Распорки. Белозер. Новг.’; 5. ‘Небольшой лесок, Урал., 1930.’; 6. ‘О худом изможднном человеке. Чухл. Костром., Прилуцкий. Ой, Марья-то какой осколок! Это чей осколок-то идёт? Костром. 1910–1926.’ (СРНГ 1965–2021).

Таким образом определилось место «***осколков***» в семантике свадебной обрядности, в которой «этот акт волеизъявления нередко сопровождается ярким символическим оформлением, как словесным (произнесение вербальных формул), так и акциональным (вручение жениху или сватам определённых предметных символов, которые иносказательно преподносят решение невесты и её родни)» (Березович 2007: 243). Значимость, «судьбоносность» этого решения

порождает охранительные по сути попытки подвергнуть его шифровке (конечно, нужно принимать во внимание и включённость данного акта в сценарий свадебного обряда, весь текст которого исключительно символичен) (Березович 2007: 243).

Таким образом, рассматриваемая фразема имеет больше оснований для размещения в цитируемом исследовании Е.Л. Березоыич в рубрике, находящейся в непосредственной близости от соматической лексики в связи с её эвфемистическим употреблением в свадебном обряде – кол, шест: *кол привезти* (говоры Карелии), влг. *кол поставить* (говоры Русского Севера), *шест потащить, с шестом поехать* (говоры Сибири), влг., арх. *шест получить* (говоры Русского Севера), *сшеститъ, шест привязать, шест привезти (притащить) – «Иванко-то четыре шеста привёз. Длиннущий шест Колька-то соседский привёз»* (говоры Урала) (Березович 2007: 247).

Образ жевания стекла лежит в основе англоязычного выражения и функционирует в американских публикациях: «**The Skill of Chewing Glass**: What Entrepreneurial Lawyers Can Learn» / «Навык **жевания стекла**: чему могут научиться юристы-предприниматели» (R. James / Р. Джеймс). В этой статье приводится высказывание Илона Маска о тяготах пути предпринимателя: «Мой друг сказал, что управлять стартапом – это всё равно, что **жевать стекло**, глядя в бездну. Через некоторое время ты перестанешь в неё смотреть, но **жевание стекла** никогда не закончится» (James 2021). Англоязычный онлайн-словарь содержит выражение **есть стекло** / ***to eat glass***: «метафора попытки сделать что-то чрезвычайно сложное, требующее углублённого обучения или требующего много практики для совершенствования», так Илон Маск сравнил усилия предпринимателя с «поеданием стекла»: «(…) *победить в битве с новым боссом сложно. Это всё равно, что* ***есть стекло****! It's like* ***eating glass****!*» (Urban Dictionary, 9 марта 2019 г.).

При углублённом рассмотрении двух устойчивых выражений, фиксируемых на периферии русского языка ***есть стекло*** (молодёжный сленг) и ***съесть осколки*** (русские народные говоры), можно утверждать, что возможное сближение этих выражений носит очевидно ассоциативный характер, в русском языке выражение ***есть стекло*** является калькой с английского, изначально являясь частью субкультуры фикрайтеров и их читателей. Также очевидно развитие отрицательной коннотации фраземы ***есть стекло*** в русской лингвокультуре, связанной с уничижительным отношением к приверженности сентиментальному жанру, добровольно причиняемым себе страданиям (см. выше примеры из русской литературы) в отличие от английской лингвокультуры, где экспрессивная

образность выражения связана с социально одобряемыми упорными усилиями, направленными на преодоление препятствий.

Summary

The chapter “About the Mechanisms of Convergence Using the Example of Peripheral Phraseology” explores the convergence of dialects and slang within the broader national language. It highlights how territorial dialects and slang are different yet often compared, providing insights into their linguistic dynamics. A specific example is the youth slang phrase “to eat glass”, meaning to engage with a work that evokes intense emotional responses. This metaphorical expression draws on the physical pain associated with eating glass to describe consuming emotionally challenging content. The negative connotation of “glass” is well established, marking works that elicit strong sentimental reactions and their audiences. The article also delves into the historical and regional usage of related expressions, showing their evolution and cultural significance. The term “to eat glass” has parallels in English, reflecting similar emotional and psychological experiences. Overall, the article underscores the rich interplay between language, culture, and emotion in phraseology, demonstrating the deep-seated connections between regional dialects, slang, and mainstream language.

Литература

Березович, Е.Л. *Язык и традиционная культура. Этнолингвистические исследования*. Москва: Индрик, 2007.

Войтенко, А.Ф. *Что двор, то говор*. Москва: Московский рабочий, 1993.

Даль, В.И. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Санкт-Петербург: М.О. Вольф, 1880–1882.

Евгеньева, А.П. (ред.) *Словарь русского языка. Том 2. К–О*. Москва: Русский язык, Полиграфресурсы, 1999. (СлРЯ).

Елистратов, В.С. *Словарь русского арго (материалы 1980–1990 гг.)*. Москва: Азбуковник, 2000.

Елистратов, В.С. *Толковый словарь русского сленга*. Москва: АСТ-Пресс, 2023.

Захарова, Л.А., Шуваева, А.В. *Словарь молодёжного сленга (на материале лексикона студентов Томского государственного университета): учебно-методическое пособие*. Томск: Издательский Дом Томского государственного университета, 2014.

Словарь русских народных говоров. Москва; Ленинград; Санкт-Петербург: Наука, 1965–2021. Вып. 1–52. (СРНГ).

Сорокин, Ю.С. (гл. ред.) *Словарь русского языка XVIII века*. Ленинград: Наука, 1984. (СлРЯ XVIII).

Интернет-источники

«Стекло» в литературе. Что этот такое и зачем оно нужно. Режим доступа: https://dzen.ru/a/YqTLUGs833_1LXCF?commentrequest=1&experiment=948515 (2024-03-25).

Словарь ассоциаций русского языка онлайн. Режим доступа: https://sinonim.org/as/%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BA%D0%BB%D0%BE#sug (2024-03-25).

Словарь ассоциаций русского языка онлайн. Режим доступа: https://sinonim.org/as/%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%BA%D0%B8 (2024-03-25).

Что значит «поесть стекла». Режим доступа: https://www.chitai-gorod.ru/articles/chto_znachit_poyest_stekla-3707 (2024-03-25).

James, R. *The Skill of Chewing Glass: What Entrepreneurial Lawyers Can Learn*. 2021. Режим доступа: https://therichardjames.com/skill-chewing-glass-entrepreneurial-lawyers-can-learn/ (2024-03-25).

Urban Dictionary. Онлайн словарь английских жаргонизмов. Режим доступа: https://www.urbandictionary.com/ (2024-03-25).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.14

Дария ШКАНДИНА

НАИМЕНОВАНИЯ УТКИ В ЭТНОЛИНГВИСТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

The Names of Duck in an Ethnolingustic Aspect

***Keywords**: ethnolinguistics, dialects, Russian language, onomatopoeia, etymology, phonetics, biolingvistika, ornitonim*

***Contact**: независимый исследователь; dariaskandina@gmail.com*

Так называемая «звукоподражательная теория» происхождения языка человека, известная со времён античности гласит о том, что человек обрёл свой язык, подражая звукам окружающей его природы (журчанию ручья, пению птиц, грохоту грома и т.д.). Важное место в этом процессе занимают голоса птиц. Их пение было вдохновляющим моментом для древнего человека. Он подражал птицам, воспринимая их пение как коммуникацию.

По утверждению психолингвистов, в частности А.П. Журавлёва, звуки речи содержательны, значимы. Значение, которое передают звуки речи, называется фонетическим значением. Если мы возьмём несколько глаголов в алфавитном порядке, то заметим, что почти все они означают фонации, производимые человеком или животными: а(г)укать, ахать, бухать, бубнить, гикать, гудеть, гоготать, жужжать, икать, кукарекать, крякать, охать, пищать, рычать, свистеть, топать, ухать, фукать, фыркать, хрустеть, хрюкать, хлопать, цыкать, цокать, чирикать, шуршать, шипеть. Здесь приведены лишь немногие из внушительного пласта лексики подобные единицы, образованные от такого рода корней (Журавлёв 1991: 125–135).

Подражание различным звукам – один из источников обогащения языка. **Ономатопея** – (греч. Ὀνοματοποιΐα – производство названий, ὀνόμα – имя и ποιέω – делаю, творю). Звукоподражание, образование слов, условно воспроизводящих природные звуки, крики животных и т.д. (Розенталь, Теленкова 1985: 159).

Приведём примеры слов-ономатопей с бесспорной этимологией. Суффикс (*-к*)-*а*(*ть*) образует глаголы от междометий, звукоподражательных слов (*охать*, *хихикать*, *мяукать*) (Гаршин: 2012).

Среди таких слов очень много названий животных, в частности, птиц. Люди издавна пытались передать их голоса средствами своей речи – разумеется, весьма приблизительно и неточно. Кроме того, во многих случаях даже крики одного и того же животного передаются в разных человеческих языках по-разному. Яркий пример – звуки, издаваемые утками.

Носители русского языка считают, что эта птица кричит *кря-кря*, английского – *quack quack*, греческого – *ра-ра-ра*, французская утка говорит *coin coin*, румынская – *mac mac*, датская – *rap rap*[1].

Причины этого «разнобоя» ещё недостаточно изучены; по-видимому, здесь играют роль не только отличия фонологических систем, но и культурные особенности. Мотивированность звукоподражаний тем самым является не абсолютной, не природной, а социально обусловленной, относительной. Если при имитации задача состоит в точном воспроизведении звуков окружающего мира, то при образовании звукоподражаний каждый народ членит мир звуков в соответствии с системой фонем своего языка.

Так же необходимо различать следующие понятия: собственно звукоподражания (*кап-кап, тук-тук, мяу-мяу*); звукоподражательные глаголы или глаголы, мотивированные звукоподражаниями (*капать, тукать, мяукать*); звукоподражательные отглагольные существительные (*капание, туканье, мяуканье*). В разных языках существуют также звуки-сигналы, например: русск. *кис-кис* – звук-сигнал, которым подзывают кошек, *куть-куть* – звук-сигнал, которым подзывают щенков.

Орнитозвукосфера – часть зоозвукосферы, характеризующая звуки одних из самых «ярких» представителей животного мира – птиц. Системы звуковых сигналов в коммуникации различных видов животных занимают разное по значимости место, однако степень близости птичьего пения к человеческому языку по эволюционным меркам очень значительна. Орнитозвукосфера репрезентируется в языке в виде орнитофонов, к которым относятся звукоподражательные названия птиц (звукоподражательные орнитонимы), фонетические звукоподражания сигналам и пению птиц, лексико-фонетические звукоподражания (мнемоники), лексические средства передачи голоса птицы (Курашкина 2020).

Возникнув на эколого-хозяйственной основе, звукоподражательные орнитонимы оказались чрезвычайно стойкими и сохранились до наших дней.

[1] *То, что вы не знали о литературе и русском языке.* Режим доступа: litinteres.ru (2024-09-28).

В современных языках они выполняют номинативную функцию, то есть называют птицу, выделяя её по голосу как самому заметному признаку.

Процесс формирования подражательного названия представляет собой ряд сложных преобразований: сигнал птицы → имитация с помощью голоса → вокативно-лексическая имитация типа *ку-ку*, *кар-кар*, *цып-цып* → звукоподражательное название птицы (кукушка, карга, цыпленок).

Дальше рассмотрим различные этимологии, связанные с названиями утки.

Происхождение слова утка в «Этимологическом словаре русского языка» А.В. Семёнова определяется следующим образом:

> **Утка**. Древнерусское – *уты*, *утица* (самка водоплавающей птицы). Латинское – *anas* (утка). Греческое – «*утка*». Образовано от праславянского корня *ot* или *oty*, родственного древнепрусскому и индоевропейскому словам со значением «водоплавающая птица». Родственными являются: Украинское – *утиця*. Белорусское – *уць*. Производные: *уточка*, *утенок*, *утиный*, *утятина* (Семёнов 2003).

Происхождение слова утка в «Этимологический онлайн-словарь русского языка» Н.М. Шанского:

> **Утка** (птица). Искон. Суф. производное (суф. -ък- > -к-) от общеслав. *ǫtь < *ontь «утка» (ǫ > у), той же основы, что нем. *Ente* «утка», лат. *anas*, род. п. anatis – тж., лит. *ántis* – тж. и др. Индоевропейское (Шанский 1994).

Утка – представитель птиц из нескольких родов семейства утиных: пеганки, нырковые утки, савки, речные утки, утки-пароходы, мускусные утки и крохали; всего более 110 видов[2]. Мы рассмотрим этимологию названий некоторых из них. Для удобства мы разделим их на три группы исходя из следующих критериев: по признаку звукоподражания, названия по цвету, форме тела и прочим физическим характеристикам и заимствованную лексику.

По звукоподражанию можно выделить следующие наименования.

Го́голь. Это название одной из пород диких уток. По мнению Л.В. Успенского, вероятно, оно является звукоподражанием. В «Этимологическом словаре русского языка» М. Фасмера указано как «редуплицированные образования или образования, связанные с *гогота́ть*, *га́га*, *гага́ра*» (Фасмер 2004). У Н.М. Шанского находим: Го́голь. Общеслав. Суф. производное от удвоенного звукоподражания *го-го* (Шанский 1994).

[2] *Утки*. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Утки (2024-09-16).

Клоку́ша. «Порода уток». болг. *кло́ча* «кудахтать», сербохорв. *клòктати* «о крике птиц», словен. *klôkati, klôcĕm, klokotáti* – то же, слвц. *klok*а «наседка» (Фасмер 2004).

Гага́ра. Исконное, суф. производное от звукоподражания *га-га* (Шанский 1994).

Чирок-трескунок и **свистунок**. Как указывает В. Паевский, свистунок издаёт чистые свистовые звуки, повторяемые несколько раз подряд, а трескунок – негромкий «пустотелый, деревянный» треск. Преобразованное *чирок* М. Фасмером связывается с *чирикать* (Паевский 2018; Фасмер 2004).

Крикунок, крикуша, крякаш, крякуша, кряковая утка, «утка кряква», «голос самки» – общеизвестное кряканье, как у домашней утки. У самца вместо кряканья – приглушенный бархатистый звук «**шааак**» или «**швааарк**» (Рябицев 2001).

Кро’халь. *арханг*. связано чередованием с *кракать, каркать, крехтеть, крехтеть, кречет* (Фасмер 2004).

Следующая группа: названия, связанные с теми или иными физическими особенностями птиц.

В исследовании М.В. Туриловой рассмотрены некоторые номинации уток, включенные в словари М. Фасмера и В. Даля. Среди них выделяются исконная лексика и заимствования. В первой группе утки получают названия по цвету, окраске оперения **(черномыра** астрах. ‘черный нырок’ из черно ныра); форме тела птицы (**луток** ‘Mergus albellus’, прасл. *lǫtъkъ ‘кукла’ от *lǫtъ ‘лыко, кора липы’; **лутóк, -ткá** «вид утки Mergus albellus», укр. *лутка* «стрекоза», сербохорв. лу̏тка «кукла», чеш. loutka «кукла, марионетка», польск. łątka «марионетка». Вероятно, с первонач. знач. «кукла», от *лут* (Фасмер 2004), месту гнездования (**сви’язь**, **сви’яга**, **свизь** арханг., донск., тоб. ‘порода диких уток Anas penelope’, связь севск. ‘то же’; А.Г. Преображенский предполагает родство с названием извилистой реки Сви’яга, производным от вить) (Преображенский 1959).

Можно добавить, что по форме тела названа также **шилохвость** (согл. «Запискам ружейного охотника Оренбургской губернии» С. Аксакова, 1852), ‘верхняя сторона крыльев темновато-пепельная, а нижняя светло-пепельная; такого же цвета верхние хвостовые перья; два из них потемнее и почти в четверть длиною: они складываются одно на другое, очень жёстки, торчат, как спица или шило, от чего, без сомнения, эта утка получила свое имя’); **красноносый нырок** – клюв у самца в брачном наряде ярко-красный; за свои размеры кряква получила другие

названия – **матерка** или **матеруха**. Эта утка самая крупная из речных. Осенью, после нагула жира, кряквы могут весить до 2 кг. **Крыжень** – ещё одно название кряквы, которое также всё реже встречается. Образовано оно от слова крыж, что в былые времена обозначало «крест». Такое имя кряква получила за форму во время полёта. По другой версии, название получено за характерное «зеркальце», напоминающее крыж или кантон на флагах[3].

Пега́нка. Общая черта в оперении пеганок – это характерный окрас верхней части крыла, особенно хорошо заметный в полёте: чёрные первостепенные и второстепенные маховые, белые кроющие (образуют широкое поле), и хорошо заметное зелёное «зеркало» (Бёме, Флинт 1994).

А.А. Парфенова в работе «Сравнительный анализ орнитонимов в славянских, финно-угорских и тюркских языках (варакушка, утки, сизоворонка)» отмечает, что в славянских языках наименований утки, образованных от прилагательных «синий», «голубой», немного. Встречаются они только в русском языке и используются для обозначения разных видов уток: рус. диал. *савка синеносая* «савка», рус. диал. *голубая чернеть* «чернеть хохлатая; *нырок красноголовый*» (Парфенова 2018).

Первая лексема – **савка синеносая** – обозначает птицу, которая в русском литературном языке имеет название савка. Но если рус. лит. савка обозначает определённый вид уток (Oxyura leucocyphala L.), то рус. диал. савка, помимо наименования непосредственно савки, используется как название и для других видов уток, например, морянки (Clangula hiemalis, сем. утиных) и турпана (Melanitta fusca, сем. утиных) (Сороколетов, Филин, Мызников 1965).

Название савка синеносая птица получила за окраску клюва: савка имеет широкий клюв серо-голубого цвета.

Название **голубая чернеть**, которым в говорах обозначаются две птицы семейства утиных – красноголовый нырок Aythya ferina L. (он же красноголовая чернеть) и хохлатая чернеть Aythya fuligula L., может также быть связано с цветом их клюва – он черноватый в основании и на конце, голубовато-серый посередине (Рябицев 2001).

К третьей группе можно отнести заимствования.

Заимствования пришли в русский язык из разных источников. Например, из других славянских языков. Так, из украинского языка заимствовано слово

[3] *Обыкновенная кряква – описание речной утки, перелеты, зимовки, питание*. Режим доступа: https://lesovitek.ru/krykva-obiknovennaja/ (2024-03-18).

качка, в том оно появилось из польского, где, согласно «Этимологическому словарю польского языка» И. Мальмор, пришло на смену старославянскому *ąta*, *ątka*, или, согласно «Большому словарю польского языка», происходит от западнопраславянского**kačьka. (zach. psł. *kačьka*). Западнославянское слово *kaczka*, как и чешское народное слово *káča* / *kačka* и словацкое народное слово *kačka* / *kačica*, является словом звукоподражательного происхождения (Kopaliński 2007).

Балтийские языки тоже выступают в качестве источника заимствования: ***кагалка*** горная утка, Anas marila – это заимствование из литовского, лит. *kagenti* означает ‘гоготать’. Внутренняя форма многих заимствований затемняется. Есть заимствования из финно-угорских языков. К очевидным случаям относятся ненецк. **куёк**, **куйка** ‘птица нырок’, **гагара**, **гуйка**, **гуёк** петрозав. ‘то же’ (из карельск., фин. *kuikka* с тем же значением, эст. *kuik* или люд. *guikk*), **сынга** сиб. ‘черная утка’, *Anas nigra* (Даль) из ханты si k (Кальман) (Фасмер 2004).

Так, заимствованиями признаны, во-первых, кемск., кольск. **алейка**, *аллейка* дикая утка Anas rutila, арханг. ‘Futigula glacialis’ из саам. *аллӧәк* или фин., карельск. с тем же значением (Фасмер 2004).

Аклéй «малая чернеть, Anas fuligula», сиб. По мнению Миклошича, из сев.-тюрк. *uklaj* «дикая утка» (Фасмер 2004).

Аангúч по В. Далю, «зимняя, камчатская утка», «Anas glacialis», восточносиб. Ср. тур. *anɣyt* – «чёрная лысуха», чагат. *anɣut* – то же (Радлов 1893–1911).

Группа **аулык**, **ауляк**, **аулях** по В. Далю, камчатск. ‘утка савка, морянка, Anas hiemalis’, которую М. Фасмер относит к манси аβlχ, аβlаχ ‘то же’, а А.Е. Аникин в качестве возможных источников заимствования приводит саам. *аллӧәк*, коми иж. авлык, удор. *аллык* ‘утка-морянка’, как и для названных ранее а’лейка, ал’лейка, и считает эту группу отражающей крик морянки: «а-а-авлык», «а-а-алдык» (Фасмер 2004).

Далее, для арханг. **савка** – зимняя утка, морянка, Anas hiemalis, Fuligula glacialis Фасмер не приводит этимологии, называя сомнительным родство с *сова*. В тех же архангельских говорах и в других диалектах есть слова гагка, гавка, сев.-сиб., камч. гагк, гавк птица гага (Somateria mollissima), которые используются для обозначения другого вида уток. М. Фасмер ссылается на версию Калимы, считающего лексемы результатом заимствования карел. *hoahka* ‘гага’, фин. *haahka*, эст. *ahka*. Наконец, название **‘савка-’углы** арханг. – вид дикой утки, Anas nigra’ – В.В. Подвысоцкий считает производным от крика этой птицы (углы) (Фасмер 2004). Существующее и потому возможное в говорах соотношение и взаимное чередование заднеязычных и губных согласных позволяет допустить, что углы – это

заимствование из финно-угорских языков звукоподражательного названия птицы. Таким образом, арханг. савка-углы можно считать двойным заимствованием и двойным обозначением утки.

Наконец, среди названий уток есть тюркизмы: восточносиб. **аан'гич** зимняя, камчатская утка, Anas glacialis – заимствование тур. *anγyt* 'чёрная лысуха, астрах. **кашкал'дак** 'вид уток' – чагат. *kaškaldaγ* 'то же', казах. *Kazγandak* (Фасмер 2004).

Томск., новосиб. **саксóн** 'порода уток' М. Фасмер считает заимствованием койб. *sāskan,* тувинск. *sāsqan, sāqsan* 'сорока', для **соксýн,** 'плутонос, плосконоска, широконоска, Anas clypeata' в качестве источника заимствования указывает казах. *Soksur* (Фасмер 2004).

Наконец, неясным М. Фасмер считает олонецк. **чиньгá** 'стая перелётных птиц'. Вероятнее всего, оно является исконным и родственным глаголу «чипать», который в колымских говорах означает 'делать что-нибудь быстро (есть, идти, ехать)', а в онежских – 'чесать лен, шерсть'. Фонетическая мена п, н и д представлена, например, в группе арханг. *чипега, чидега* 'холодный мелкий дождь с туманом', *чинега* 'мелкий дождь', мотивационная модель развития семантики которых реконструируется как 'моросить, быстро и мелко капать' → 'мелкий дождь'. Следовательно, для олонецк. *чинь'га* 'стая перелетных птиц' можно предположить развитие указанного значения на основе семантики движения (возможно, взмахов птиц крыльями или быстрого перемещения) (Фасмер 2004).

Утка в славянской мифологии

Восточнославянская культура развивалась в тесном взаимодействии с финно-угорской, и это сказалось, в частности, на заимствовании мифа об утке. По всей гигантской территории, где расселились финно-угорские народы, от Европы до Западной Сибири известен миф о появлении земли: вначале были беспредельные воды (в которых иногда обитали один или несколько божественных персонажей), но прилетела утка, родившаяся из пены океана либо вылупившись из желудей небесных дубов, нырнула и достала кусочек земли – из неё-то тем или иным образом и возник мир. По одной из версий, илом они скрепили веточки и листья, построив таким образом гнездо, а по другой – волшебный камень-алатырь был поднят на поверхность, где начал расти и превратился в земную твердь. Обличье птиц

нередко принимали души умерших, утка, например, прочно ассоциировалась с богиней Макошью[4].

Этот образ – утка с комочком земли в клюве – широко представлен в славянском искусстве. Он встречается на височных кольцах и колтах (подвесках для венца), которые принадлежали весьма состоятельным горожанкам. Такие визуальные воплощения мифа творения подтверждают, что в сознании человека эпохи двоеверия не было конфликта двух религий. Ведь по православным праздникам эти же женщины надевали уборы с христианскими изображениями.

У славян утка считалась первоптицей, о чём свидетельствуют мифы, заговоры, колядки. В мифах о создании мира две силы, творившие мир, – Бог и сатана – плавают в космических водах в подобии белой и чёрной уток (Кононенко: 2013).

В свадебных песнях утка и селезень – жених и невеста, что подтверждает эротическую символику утки.

Академик Б. Рыбаков соотносит образ утки с ночным (невидимым для глаза) движением солнца – как это представляли в древности – подземными водами. Таким образом, только утка, которая движется в трёх измерениях – по суше, по воде, в воздухе – может проникать в воды подземного моря и возвращаться оттуда. Эта птица считалась символом связи с потусторонним миром (Кононенко: 2013).

В народных представлениях утка чаще всего связана с нечистой силой, демоническими персонажами. Анчутка – в восточнославянской мифологии злой дух, одно из русских названий чертенят, по всей видимости происходящее от балтийского названия утки (ср. литов. anciute, «маленькая утка»), анчутка связан с водой и вместе с тем летает; иногда анчутку называют водяным, болотным.

Обычные его эпитеты – «беспятый» («беспятая»), «роговой», «беспалый» – означают принадлежность к «нечистой силе».

Упоминается утка и в русских народных сказках. В большинстве вариантов сказочники отмечают, что колдунья превратила княгиню в белую уточку. И это не случайно. Символика белого цвета связана как с чистотой, так и с демонической силой. Но в сказке «белая уточка» в утку превращена невинно гонимая героиня. Скорее всего, в таких сказках реализуется представление об утках, свойственное не прозаическому, а песенному фольклору. В свадебных песнях утка символизирует невесту и молодую жену, и именно этот образ реализуется в рассматриваемом сказочном сюжете.

[4] *Кукушка и утка в славянской мифологии*. Режим доступа: https://historiki.ru/kukushka-i-utka (2024-03-23).

Итак, в настоящем исследовании был проведён анализ лексики, связанной с названиями пород уток, в нескольких контекстах: звукоподражания, внешних характеристик и заимствованной лексики. Среди слов-ономатопей названия и крики птиц занимают важнейшее место, так как, согласно теории звукоподражания, древний человек в своих попытках обрести полноценную речь подражал именно птицам. В заключение следует отметить, что это далеко не полный перечень наименований уток, и данная тема представляет собой обширное поле для дальнейшего изучения.

Summary

This chapter highlights the issue of the etymology of duck names in Russian language. During the analysis of vocabulary, 3 groups of names were identified: onomatopoeia, visual features and borrowed words. Among the onomatopoeic words, the names and sounds of birds form a crucial part due to the theory of onomatopoeia, which states that ancient man imitated birds in his attempts to acquire full-fledged speech. In conclusion, it should be noted that this is not a complete list of duck names, and this topic represents an extensive field for further study.

Литература

Бёме, Р.Л., Флинт, В.Е. *Пятиязычный словарь названий животных. Птицы. Латинский, русский, английский, немецкий, французский*. Москва: Русский язык, РУССО, 1994.

Горелов, И.Н., Седов, К.Ф. *Основы психолингвистики*. Москва: Лабиринт, 2001.

Журавлёв, А.П. *Звук и смысл: Кн. для внеклас. чтения учащихся ст. классов.* Москва: Просвещение, 1991.

Иванова-Казас, О. *Птицы в мифологии, фольклоре и искусстве*. Москва: Нестор-История, 2006.

Кононенко, А.А. *Энциклопедия славянской культуры, письменности и мифологии.* Харьков: Фолио, 2013.

Курашкина, Н.А. *Звукообозначения как репрезентация звукосферы в языке (на материале английских, французских и русских антропо-иорнитофонов). Автореферат диссертации кандидата филологических наук*. Уфа: БГМУ, 2007.

Паевский, В.А. *Этимология названий птиц Палеарктики*. Москва, Санкт-Петербург: Товарищество научных изданий КМК, 2018.

Парфенова, А.А. Сравнительный анализ орнитонимов в славянских, финно-угорских и тюркских языках (варакушка, утки, сизоворонка). *Вестник Челябинского государственного университета. Филологические науки*. 2018 (114/10), с. 181–188.

Преображенский, А.Г. *Этимологический словарь русского языка*. Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1959.

Радлов, В.В. *Опыт словаря тюркских наречий*. Санкт-Петербург: Издательство восточной литературы, 1893–1911.

Розенталь, Д.Э., Теленкова, М.А. *Словарь справочник лингвистических терминов.* Москва: Просвещение, 1985.

Рябицев, В.К. *Птицы Урала, Приуралья и Западной Сибири*. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001.

Сороколетов, Ф.П., Филин, Ф.П., Мызников, С.А. *Словарь русских народных говоров.* Санкт-Петербург: Наука, 1965.

Толстая, С.М. (отв. ред.) *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*. Москва: Международные отношения, 2002.

Турилова, М.В. К фонетике и этимологии некоторых слов, обозначающих уток (‘савка, ‘савка-’углы, кар’галь, кар’халь, сак’сон, кок’сун). In: Смирнова, А.И. (ed.) *Птица как образ, символ, концепт в литературе, культуре и языке. Коллективная монография*. Москва: Книгоделл; МГПУ, 2019, с. 401–405.

Фасмер, М. *Этимологический словарь русского языка*. Москва: Астрель–АСТ, 2004.

Шляхова, С.С. *Фоносемантическая звуковая картина мира*. Пермь: Издательство ПНИПУ, 2016.

Brückner, A. *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza, 1927.

Kopaliński, W. *Słownik mitów i tradycji kultury. T. 2. K–P*. Warszawa: Oficyna wydawnicza “RYTM”, 2007.

Malmor, I. *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Wydawnictwo Szkolne PWN, 2010.

Интернет-источники

Гаршин, И.К. *Словарь русских суффиксов на сковороде. Суффиксарий русского языка.* 2012. Режим доступа: https://www.slovorod.ru/russian-suffixes.html (2024-09-28).

Голубева, Е.В. Универсальные и национально-культурные особенности звукоподражаний. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2015 (9/2), с. 77–80. Режим доступа: http://www.gramota.net/materials/2/2015/9-2/19.html (2024-02-12).

Кононенко, А.А. *Энциклопедия славянской культуры, письменности и мифологии*. Режим доступа: https://history.wikireading.ru/406173 (2024-03-23).

Кукушка и утка в славянской мифологии. Режим доступа: https://historiki.ru/kukushka-i-utka (2024-03-23).

Обыкновенная кряква – описание речной утки, перелеты, зимовки, питание. Режим доступа: https://lesovitek.ru/krykva-obiknovennaja/ (2024-03-18).

Птицы Европы, справочник. Режим доступа: ebirds.ru (2024-09-24).

Разновидности диких уток. Режим доступа: https://www.hunting.ru/articles/view/21751/ (2024-03-23).

Семёнов, А.В. *Этимологический словарь русского языка*. Москва: «ЮНВЕС», 2003. Режим доступа: https://lexicography.online/etymology/semyonov/ (2024-03-23).

То, что вы не знали о литературе и русском языке. Режим доступа: litinteres.ru (2024-09-28).

Успенский, Л.В. *Этимологический словарь школьника.* Режим доступа: https://lexicography.online/etymology/uspensky/ (2024-09-27).

Утки. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Утки (2024-09-16).

Шанский, Н.М. *Этимологический онлайн-словарь русского языка*. 1994. Режим доступа: https://lexicography.online/etymology/shansky/ (2024-03-23).

Шилохвость – Викицитатник. Режим доступа: https://ru.wikiquote.org/wiki/Шилохвость (2024-03-18).

Wielki słownik języka polskiego PAN. Режим доступа: https://wsjp.pl (2024-09-28).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.15

Kinga STANASZEK

JAZYK SOUČASNÉ ČESKÉ POLITIKY NA PŘÍKLADU PROJEVŮ MILOŠE ZEMANA

The Language of Contemporary Czech Politics on the Example of Miloš Zeman's Speeches

***Keywords**: language of politics, Miloš Zeman, president, czech politics, linguistic analysis, political speech*

***Contact**: Uniwersytet Warszawski; kk.stanaszek@student.uw.edu.pl*

Cílem této kapitoly je ukázat, jaké tendence se objevují v jazyce současné české politiky. Jako příklad byly použity veřejné projevy bývalého prezidenta České republiky Miloše Zemana. Analýza byla provedena na morfologické, syntaktické a (co je nejdůležitější z pohledu politiky) lexikální rovině. Kapitola zdůrazňuje postupný trend vulgarizace politického jazyka a zvýšení úrovně agrese a kontroverze. Byly analyzovány také tzv. bonmoty, to znamená vtipy, které se staly nejcharakterističtějším rysem M. Zemana.

Základním pojmem, který je důležité v úvodu vysvětlit, je jazyk. Podle *Encyklopedického slovníku češtiny* jazyk můžeme chápat jako systém znaků sloužící řečovému dorozumívání lidí a soubor jazykových norem platných v určitém společenství. Dnes pod tímto pojmem chápeme především jazyk národní, který tvoří všechny jeho regionální, sociální a funkční podoby. Slouží společnostem k pokrytí komunikačních potřeb. Zvláštní je postavení spisovného jazyka, který plní funkci národně reprezentativní (Karlík, Nekula, Pleskalová 2002: 192–193). *Slovník spisovného jazyka českého* popisuje jazyk jako soubor vyjadřovacích a sdělovacích prostředků, které slouží příslušníkům určeného společenství jako nástroj myšlení a dorozumění. Autoři uvádějí jako příklady mj. jazyk národní, umělý a obecný (Havránek, Bělič, Helcl, Jedlička). Polský filozof Adam Schaff definuje jazyk jako systém slovních znaků, který slouží k formulaci myšlenek v průběhu odrážení objektivní skutečnosti subjektivním poznáním a ke sdělování těchto myšlenek a skutečnosti včetně s mj. emocionálními a estetickými prožitky. Jazyk je aktivním faktorem při utváření obrazu světa a v tomto důsledku je

ten obraz různý, přičemž záleží na systému jazyka, který používáme (Schaff 1963: 273–295).

Tato kapitola se zabývá především jazykem politiky. Ten můžeme charakterizovat jako určitý druh jazyka, který má své specifické vlastnosti. V současnosti je takovým příkladem jazyk populistický, jenž používá téměř každý politik.

Politický diskurz zahrnuje výroky politiků, které souvisejí s jejich politickými funkcemi. Jsou to hlavně projevy politiků, prohlášení ze stranických schůzí a setkání s voliči. Tento druh diskurzu je charakteristický tím, že má mnoho příjemců a vykazuje sklon k inscenování. Můžeme rozlišit několik typů politických výpovědí, například jazyk manifestací, letáků, projevů, mediálních prohlášení atd. Jazyk politiky je bohatý na různé druhy jazykových prostředků, což z něj dělá nástroj politického boje (Figiel 2006: 38–43).

Jazyk populistů má své charakteristické vlastnosti, např. emocionalizace, slovník vyjadřující kolektivní identitu, rozdělení na náš svět a svět jiných, cizích, nucení příjemce přijmout zprávu bez intelektuálního úsilí. Populistická prohlášení jsou plná přídavných jmen, zejména negativních, což je důsledkem emocionální povahy výpovědi a toho, že populisté rádi hodnotí jiné (Kamińska-Szmaj 1994: 68). Populisté vnímají komunikaci jako boj, proto v jejich výpovědích najdeme slovní zásobu, která souvisí s válkou, nebo časové výrazy povzbuzující k boji (Kłosińska 2009: 157).

Ve svých předem připravených projevech M. Zeman používá hlavně spisovné tvary, protože právě spisovnost je rysem národního jazyka, se kterým se identifikuje. Podle *Nového encyklopedického slovníku češtiny* je „spisovná čeština" centrálním útvarem národního jazyka, kulturní varietou s vyšší sociální prestiží. Plní funkci národně reprezentativní a kulturotvornou (Nebeská). Občas se u něj objeví různé konstrukce, které se považuje za obecné, například pomíjení pomocného slovesa *být* v minulém čase – „já byl" místo „já jsem byl", ale stává se to hlavně během rozhovoru s novináři, na které se nemůže připravit a v situaci, kdy ho ovládnou emoce. Lze proto říci, že M. Zeman se snaží mluvit spisovně jak při veřejných prohlášeních, které byly předem nacvičené, tak při spontánních projevech. Nejčastěji používá tradičnější a spisovnější formu sloves (vzor *krýt*): „Přeji vám hodně jídla a kamarádů" (Vanda). V podmínkových větách vždy používá knižní formu *abychom, bychom*. Jeho projevy obsahují také jiné tvary, považované za stylisticky hodnotnější, např. *velice, již, přičemž, také, stále,* i když jsou častější v psaných textech než v mluveném jazyce (Sgall, Panevová 2004: 40). Spisovnější tvary používá také, když stupňuje příslovce: *méně, více* (Havránek, Jedlička 2002: 138).

Politici se vyznačují tím, že jsou ochotni hodnotit různé věci, jevy a osobnosti. Dělají to především proto, aby vyjádřili svůj vlastní názor a přesvědčili tak posluchače o své pravdě. M. Zeman používá stupňování přídavných jmen, které mu umožňují srovnávání vlastností a projevu míry. Díky tomu může vyjádřit svůj názor nebo se snaží přesvědčit posluchače o tom, co je lepší nebo horší. Bývalý český prezident vyjadřuje pomoci druhého stupně srovnávání dvou fenoménu: „důležitější než zda se obstruuje, je kvůli čemu se obstruuje"; „máme jiné a vážnější problémy" (Rozhovor prezidentta republiky pro pořad TV); „zplozený syn či dcera, což je mimochodem aktivita docela příjemná, zatímco postavit dům nebo zasadit strom je poněkud obtížnější" (Projev prezidenta republiky na Podnikatelské fakultě). Pomoci třetího stupně ukazuje hlavně svůj vlastní názor: „(...) po Německu je Čína náš druhý nejvýznamnější obchodní partner" (Rozhovor prezidenta republiky pro pořad TV); „Pokud jde o aktuální události, nejvýznamnější z nich bezesporu byla ruská agrese vůči Ukrajině" (Vánoční poselství prezidenta republiky Miloše Zemana).

V projevech M. Zemana můžeme najít spoustu druhů zájmen, které nejčastěji odkazují na nějakou věc či osobu nebo vyjadřují vztah mluvčího k daným věcem či osobám. Když používá osobní zájmeno *my*, zdůrazňuje, že mluví nejen svým jménem, ale i jménem nějaké skupiny, nejčastěji českých občanů. Prostřednictvím tohoto zájmena vytváří společný svět. Výrazy jako *my*, *naše* naznačují společné zájmy. Lze dokonce uvažovat o tom, že tento mechanismus je možné použít k vytvoření společenství hodnot a tradic (Leszczyńska 2009: 179). *My* silně zdůrazňuje totožnost s kolektivem, např. „My všichni známe Váš životopis (…)"; „(…) mějte nás rád tak, jako my máme rádi Vás" (Projev prezidenta republiky při přijetí Emila Bočka). Oba citáty pocházejí z projevu u příležitostí udělení ocenění generálovi Emilovi Bočkovi. Uděluje se jménem celého národa, proto tak můžeme chápat, že pod zájmenem *my* měl český prezident na mysli celý národ. Použití neurčitých zájmen je důkazem toho, že bývalý český prezident občas nenaznačuje o kom nebo o čem je řeč nebo to dělá pouze obecně: „Vážit si lidí, kteří v životě něco dokázali (…)" (Projev prezidenta republiky při jmenování) – nevíme, co by přesně měli dokázat; „(…) kroužkujte lidi, kterých si vážíte a kteří za sebou něco mají" (Projev prezidenta republiky na Podnikatelské fakultě) – nevíme, co přesně za sebou mají; „V důsledku postojů některých vedoucích představitelů sociální demokracie jsem nebyl zvolen" (Vánoční poselství prezidenta republiky Miloše Zemana) – neříká přesně o koho jde, ale ví, že většina lidí to bude vědět; „Jako každý politik jsem se občas setkával" (Vánoční poselství prezidenta republiky Miloše Zemana) – vymezuje jednotlivou osobu jako součást celku. Zemanovy řeči obsahují velké množství neurčitých číslovek, které neukazují přesný počet toho, o čem mluví*:* „Za několik týdnů tam pojedu" (Projev prezidenta republiky na Podnikatelské fakultě);

„Inflace má několik faktorů“; „Za svoje názory jsem byl několikrát vyhozen z práce (…)“ (Vánoční poselství prezidenta republiky Miloše Zemana). Takto postupuje, jelikož skrytí přesného čísla umožňuje manipulaci s daty, což je charakteristické pro jazyk politiky.

Veřejné projevy M. Zemana jsou většinou velmi dobře promyšlené a přesně strukturované. Bývalý český prezident obvykle mluví velmi pomalu a díky tomu dodržuje všechna gramatická pravidla. Na začátku vždy informuje posluchače, co chce ve svém příspěvku uvést. Občas například během rozhovorů používá slovní vatu (tj. slova, používaná v běžné hovorové mluvě, která jsou pro význam věty zbytečná, nebo slouží pro vyplnění času v okamžicích, kdy si řečník není něčím jistý), což je zcela běžné během improvizovaného projevu. Většinou se jedná o slovo *no*: „No, já, pokud bude nějaká demonstrace, tak jí budu v každém případě fandit“ (Rozhovor prezidenta republiky pro pořad TV).

Nejtypičtějším rysem projevů M. Zemana jsou bonmoty, tj. vtipné slovo, rčení, vtip. Bonmoty prezidenta M. Zemana jsou často vtipné pouze pro něj nebo jeho příznivce a mají docela kontroverzní podobu. Je si vědom, že je to jeho charakteristický rys a ochotně používá tento termín (říká, že se od něj bonmoty očekávají). Jeho bonmoty byly často myšleny jako útok na opozici: „Chcete-li se zbavit jakéhokoli politika, prezidenta nevyjímaje, je k tomu jediná demokratická cesta – a to jsou svobodné volby, které v daném případě budou za rok. Vypadáte mladě, takže roku 2017 se zcela určitě dožijete. A pak existuje nedemokratická cesta – a ta se jmenuje kalašnikov“ (Kopecký). V září 2013 navštívil tabákovou továrnu Philip Morris v Kutné Hoře, kde vyprávěl o svých zkušenostech s kouřením: „Chtěl bych Vás upozornit, že já sám jsem začal kouřit až ve dvaceti sedmi letech, kdy se můj organismus plně vyvinul a tabák vůči němu není nebezpečný. Dovolte mi, abych i Vašim dětem doporučil obdobný postup, to jest počkat do dvaceti sedmi let a poté kouřit zcela bezrizikově. A protože se ode mne vždy očekává, že na závěr, před Vašimi otázkami, řeknu nějaký bonmot, dovolte mi, abych Vám řekl, že existují dvě verze léčivých účinků tabáku. První verze je optimistická a říká, že tabák je prevence proti Alzheimerovi a Parkinsonovi. Druhá verze je pesimistická, a říká, že první verze je pravdivá proto, protože na rakovinu plic zemřete dřív, než dostanete Alzheimera nebo Parkinsona. Na závěr chci říci, že jsem zastáncem první, tedy optimistické verze“ (Projev prezidenta republiky při návštěvě továrny). Tento výrok Miloše Zemana je nepochybně kontroverzní. Prezident jako hlava státu by měl působit jako autorita pro občany, zatímco zde vyzýval k chování, které je škodlivé pro zdraví. Způsob, jakým to udělal, působí tak, že někteří by mohli jeho slova chápat ne jako vtip, ale jako skutečné doporučení.

Charakteristickým rysem projevů M. Zemana jsou také vulgarismy. I když jako hlava státu by si měl dávat pozor na svá slova, často je používá. Nepovažuje to za nic špatného a během projevů je říká jako běžná slova. Sprostým způsobem se vyjádřil k ruské feministické skupině Pussy Riot. Její členky označil slovem *kunda*, které je vulgárním pojmem pro ženské genitálie, a opakoval jej několikrát: „Víte, co je to „pusssy" v angličtině? (…) Kunda. Takže s prominutím v textech této skupiny je kunda sem, kunda tam. Opravdu dokonalý případ politického vězně jako vyšitej" (Vulgární Zeman v rozhlase). Lexikum spojené se sexem je v projevech M. Zemana poměrně časté. Používal slova jak například *ocas* (mužské genitálie), *potence*, *impotent*, *prostitutka*, *panenská blána*, *coura* (70 nejlepších hlášek Miloše Zemana). Vulgární slova byla rovněž použita M. Zemanem k popisu vlády Bohuslava Sobotky: „Vláda podle mého názoru dosud ve svém konání učinila jednu základní chybu, že podlehla panu Kalouskovi a zkurvila služební zákon z původní podoby, řekněme italského modelu, kde státní tajemník přetrvává" (K**da, zku***li, h***o, prezident Zeman promluvil z Lán). Český prezident chtěl říct, že vláda pokazila služební zákon. Můžeme si zde také všimnout nepřesnosti, pokud jde o použití lexému *zkurvit*, který znamená „pohlavně zneužít, oddat se volným pohlavním stykům, prostituci" (Havránek, Bělič, Helcl, Jedlička).

Můžeme si také všimnout, že lexémy cizího původu se v jeho projevech objevují zřídka, ve většině případů se však jedná o slova související např. s vědou. Použití slov pouze českého původu může být důkazem toho, že M. Zeman chce mluvit způsobem, který bude zcela srozumitelný jeho posluchačům. Slova cizího původu můžeme najít v citacích, případně je používá, když dané slovo nelze nahradit českým: „Víte, co to je filibuster?" (Rozhovor prezidenta republiky pro pořad TV); „a kde jsem tehdy ve svém projevu parafrázoval Johna Kennedyho „Ich bin ein Berliner", kdy jsem řekl „I am Jew, Ami Jehudi" (Projev prezidenta republiky při setkání s pamětníky).

Jedním z nejčastěji používaných stylistických prostředků M. Zemana je ironie. Její hlavní funkcí je zesměšňovat jeho protivníky. Někdy ji však používá k vyprávění o sobě: „Jsem diktátor, ruský agent a ničitel parlamentní demokracie v České republice" (Projev prezidenta republiky na Podnikatelské fakultě). Je pozoruhodné, že v tomto případě použil slova, kterými ho popisují jeho odpůrci. Tímto způsobem si nejen dělal legraci ze sebe, ale také zesměšňoval ty, kteří mu odporují. Ironickým způsobem mluvil také o novinářích: „Já si myslím, že politik, který usiluje o nejvyšší státní funkci, by si neměl stěžovat například na novináře. Já jsem novináři většinou pohrdal, většinu z nich pokládám za absolutní pitomce, ale nikdy jsem neříkal, že novináři jsou můj nepřítel, protože bych je povyšoval na zbytečně vysokou úroveň" (Rozhovor prezidenta republiky pro pořad TV). Můžeme si všimnout, že v tomto případě použil expresivní

lexém *pitomec*, který odkazuje na hloupého člověka a tímto způsobem novináře ohodnotil.

Pro M. Zemana jsou rovněž charakteristické metafory a porovnání. Metafory jsou prostředkem, jehož obrazný význam vzniká v procesu komunikace jako výsledek spolupráce mezi odesílatelem a příjemcem výpovědi, porušují smysl výpovědi a teprve jejich interpretace ho obnovuje (Dobrzyńska 2012: 27–32). Není to však jen stylistický prostředek, jelikož metafora existuje nejen ve slovech, ale odhaluje se i ve způsobu chápání jevů, o kterých mluvíme pomocí metafor, takže v podstatě řídí naše chování. Porovnání jsou typem metafory, která přicházejí do jazyka nezřídka v jednoduché podobě jako klišé. Použití složitějších, často nekonvenčních přirovnání, zvyšuje přesvědčivost sdělení a jeho atraktivitu (Maciuszek 2009: 117–124): „Lidové noviny, které jsem dříve pokládal za odpadkový koš české žurnalistiky se v mých očích staly latrínou české žurnalistiky; (…) v jednom parlamentním projevu jsem označil novináře za pitomce uznávám, že to byla hyperbola jsem řekl, že po vyhynutí blbouna nejapného je nejpitomějším tvorem na zeměkouli český novinář“ (Miloš Zeman – Kunda sem, kunda tam). Tato srovnání jsou vulgární a Zemanův negativní přístup k novinářům je jasně vidět. Populární české noviny jsou podle M. Zemana k ničemu a vzhledem k jeho tvrzení lze usoudit, že záměrně použil výraz *odpadkový koš*, do kterého se vyhazuje to, co je zbytečné. Poté naznačil, že Lidové noviny jsou latrínou české žurnalistiky, což jednoznačně znamená, že považuje je za nejhorší noviny v České republice. Přirovnal člověka k vyhynulému zvířeti, což by mohlo být také interpretováno jako velké ponižování novináře, jehož se daný výrok týká. Jiným příkladem porovnání jsou slova: „Víte, při změně politické garnitury přichází to, čemu Adolf Hitler a Mirek Topolánek říkali noc dlouhých nožů“ (Rozhovor prezidenta republiky pro pořad TV). V tomto kontextu nejen přirovnal situaci v České republice k tragické historické události, ale i M. Topolánka k A. Hitlerovi. Taková slova nejsou přiměřená vážnosti úřadu prezidenta. Dalším příkladem jsou slova, která řekl starostovi a také nepřipomínají slova hlavy státu, protože mohl přímo urážet Japonce: „(…) trochu jako bojovat jako japonští vojáci v džungli po ukončení druhé světové války (…)“ (Projev prezidenta republiky před tiskovou konferencí). Zmíněné příklady nám ukazují, že M. Zeman často nevěnuje pozornost tomu, co říká, což je důkazem jeho přímého způsobu komunikace.

Projevy M. Zemana obsahují také neologismy. Michaila Chodorkovského (politický vězeň v Rusku) hodnotil jako *tuneláře* (Zvěřina 2023). Výraz tunelář pochází od slova tunel, které v 90. letech 20. století znamenalo nelegální převody peněz mezi novými podniky. Jiným příkladem neologismu je *lumpenkavárna*, která byla vulgárnějším výrazem pro pražskou kavárnu. Občas si vymyslel také vlastní slova, například *nabrífován*, které vzniklo od slova brífink (Těsnopisecká zpráva). Díky neologismům

může M. Zeman přesněji vyjádřit svůj způsob vnímání reality, svůj vztah k předmětům nebo osobám, o kterých mluví, a také zvýšit expresivitu svých slov.

Veřejné projevy jsou pro M. Zemana příležitostí k útoku na politiky, které nemá rád, stejně jako novináře. Často je kritizuje nikoli jako jednotlivce, ale jako skupiny a nemluví o nich přímo: „Oba dva vystupujeme proti pokusům některých ne příliš zralých politiků, nebudu jmenovat, kteří by chtěli visegrádskou spolupráci rozbít, nebo ukončit“ (Projev prezidenta republiky na tiskové konferenci).

Jeho projevy také obsahují slovník s patřičným citovým zabarvením: *šílenou Putinovou chybou* (vyjádřil, co si mysli o chybě Putina); *to zdaleka není tak tragické*; *Václava Havla jsem měl rád*; *frustrovaní lidé*. Je také důležité si všimnout slovních spojení, která používá, např. *zelený fanatismus Green Deal*. M. Zeman tímto způsobem popsal svůj postoj k tomuto fenoménu. Výraz „zelený“ odkazuje na přídavné jméno ekologický, „fanatismus“ pak na vášnivost, nesnášenlivé horování pro něco (Havránek, Bělič, Helcl, Jedlička). I když zde nepoužil přímo slovník s citovým zabarvením, řekl, co si o Green Dealu myslí.

M. Zeman nevěnuje příliš pozornosti řeči těla. Neobjevují se u něj téměř žádná gesta, občas pouze ukazuje na partnera rukou nebo prstem. Zemanovým charakteristickým znakem je pomalé pokyvování hlavou. Výraz tváře se po celou dobu jeho projevu nemění, i když více používá emocionální slova nebo vulgární výrazy. M. Zeman mluví stále stejným tónem, neprojevuje žádné emoce, nikdy nezvýší hlas. Vulgární slova pronáší jako každá jiná.

Projevy M. Zemana obsahují bonmoty, což je docela zajímavé a neobvyklé, jelikož se jedná o hlavu státu. Kromě toho můžeme také najít příklady vyjadřování vlastního názoru a nálepkování. Prakticky neodkazuje na dějiny nebo tradici. V jeho projevech můžeme rovněž najít dichotomii, kterou vytváří mezi sebou a skupinami, jež nemá rád (např. multikulturalisté, někteří politici atd.).

Na základě výše uvedených příkladů lze konstatovat, že jazyk politiky má nejen charakteristické obecné rysy, ale jeho podoba je ovlivněna individuálními vlastnostmi jedince. Projevy M. Zemana splňují podmínky jazyka politiky, např. identifikace s obyčejným člověkem, jednoduchý jazyk, hodnocení osob a jevů, pokus o přesvědčování publika používáním kontroverzních výroků a útokem na politického protivníka.

Summary

The aim of the chapter is to show what tendencies appear in the language of contemporary Czech politics. The public speeches of the President of the Czech Republic, Miloš

Zeman, were used as an example. The analysis was carried out on the morphological, syntactic and, most importantly from the political point of view, the lexical level. The lexical level mainly contains metaphors, similes and manipulative techniques of the former president. The post emphasizes a gradual trend of vulgarizing political language and increasing the level of aggression and controversy. So-called bon mots, that is, jokes, were also analyzed. The chapter also includes a section devoted to body language and its influence on the reception of speeches by the public.

Literatura

Dobrzyńska, T. *Od słowa do sensu. Studia o metaforze.* Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2012.

Figiel, A. *Języki IV RP. Podziały społeczno-polityczne w dyskursie polityki*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2009.

Havránek, B., Jedlička, A. *Stručná mluvnice česká.* Praha: Nakladatelství Fortuna, 2002.

Kamińska-Szmaj, I. *Judzi, zohydza, ze czci odziera. Język propagandy politycznej w prasie 1919–1923.* Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1994.

Karlík, P., Nekula, M., Pleskalová, J. (eds.) *Encyklopedický slovník češtiny.* Praha: Nakladatelství Lidové Noviny, 2002.

Kłosińska, K. Językowe cechy politycznego „dyskursu zamkniętego". In: Garpiel, R., Leszczyńska, K. (eds.). *Sztuka perswazji. Socjologiczne, psychologiczne i lingwistyczne aspekty komunikowania perswazyjnego.* Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2009, s. 155–169.

Leszczyńska, K. Techniki perswazyjne w wypowiedziach duchownych katolickich w Polsce podczas dyskusji o Invocatio Dei w Traktacie Konstytucyjnym Unii Europejskiej. In: Garpiel, R., Leszczyńska, L. (eds.) *Sztuka perswazji. Socjologiczne, psychologiczne i lingwistyczne aspekty komunikowania perswazyjnego*. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2009, s. 171–181.

Maciuszek, J. Metafora jako forma komunikacji perswazyjnej. In: Garpiel, R., Leszczyńska, K. (eds.) *Sztuka perswazji. Socjologiczne, psychologiczne i lingwistyczne aspekty komunikowania perswazyjnego*. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2009, s. 115–126.

Sgall, P., Panevová, J. *Jak psát a jak nepsat česky*. Praha: Nakladatelství Karolinum. 2014.

Schaff, A. *Úvod do sémantiky*. Praha: NPL, 1963.

Elektronické zdroje

70 nejlepších hlášek Miloše Zemana: Český prezident slaví sedmdesáté narozeniny! Dostupné z: https://www.blesk.cz/clanek/zpravy-udalosti/276878/70-nejlepsich-hlasek-milose-zemana-cesky-prezident-slavi-sedmdesate-narozeniny.html (2023-05-12).

Havránek, B., Bělič, J., Helcl, M., Jedlička, A. *Slovník spisovného jazyka českého*. Dostupné z: https://ssjc.ujc.cas.cz/ (2024-04-13).

*K**da, zku***li, h***o, prezident Zeman promluvil z Lán*. https://www.lidovky.cz/domov/vulgarismy-milose-zemana-v-hovorech-z lan.A141102_181919_ln_domov_sk (2024-04-13).

Kopecký, J. *Jak se zbavit Sobotky? Zeman zmínil kalašnikov. Děsí rodinu, vadí premiérovi*. Dostupné z: https://www.idnes.cz/zpravy/domaci/jak-se-zbavit-sobotky-zeman-zminil-kalasnikov-nevkusne-rekl-chovanec.A160126_113607_domaci_kop (2024-04-13).

Miloš Zeman – Kunda sem, kunda tam. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=cI_2-5-ZAEM (2024-04-13).

Nebeská, I. Spisovná čeština. In: Karlík, P., Nekula, M., Pleskalová, J. (eds.) *Nový encyklopedický slovník češtiny*. Dostupné z: https://www.czechency.org/slovnik/SPISOVN%C3%81%20%C4%8CE%C5%A0TINA (2024-04-13).

Pražská kavárna podle Zemana? Zklamaní lidé, kteří teskní po bývalé slávě. Dostupné z: https://echo24.cz/a/wG9u4/prazska-kavarna-podle-zemana-zklamani-lide-kteri-teskni-po-byvale-slave (2024-04-13).

Projev prezidenta republiky na Podnikatelské fakultě Vysokého učení technického v Brně. Dostupné z: http://www.zemanmilos.cz/cz/clanky/projev-prezidenta-republiky-na-podnikatelske-fakulte-vysokeho-uceni-technickeho-v-brne.htm (2024-04-13).

Projev prezidenta republiky před tiskovou konferencí k ukončení třídenní návštěvě Pardubického kraje. Dostupné z: http://www.zemanmilos.cz/cz/clanky/projev-

prezidenta-republiky-pred-tiskovou-konferenci-k-ukonceni-tridenni-navsteve-pardubickeho-kraje.htm (2024-04-13).

Projev prezidenta republiky při jmenování předsedy vlády. Dostupné z: http://www.zemanmilos.cz/cz/clanky/projev-prezidenta-republiky-pri-jmenovani-predsedy-vlady-729959.htm (2024-04-13).

Projev prezidenta republiky při návštěvě továrny Philip Morris v Kutné Hoře. Dostupné z: http://www.zemanmilos.cz/cz/clanky/projev-prezidenta-republiky-pri-navsteva-tovarny-philip-morris-v-kutne-hore.htm (2024-04-13).

Projev prezidenta republiky při přijetí Emila Bočka. Dostupné z: http://www.zemanmilos.cz/cz/clanky/projev-prezidenta-republiky-pri-prijeti-emila-bocka-251219.htm (2024-04-13).

Projev prezidenta republiky při setkání s pamětníky holokaustu. Dostupné z: http://www.zemanmilos.cz/cz/clanky/projev-prezidenta-republiky-pri-setkani-s-pametniky-holokaustu-127285.htm (2024-04-13)

Rozhovor prezidenta republiky pro pořad TV Prima Partie Terezie Tománkové. Dostupné z: http://www.zemanmilos.cz/cz/clanky/rozhovor-prezidenta-republiky-pro-porad-tv-prima-partie-terezie-tomankove-556872.htm (2024-04-13).

TĚSNOPISECKÁ ZPRÁVA o 14. schůzi Poslanecké sněmovny Parlamentu konané ve dnech 2. až 10. září 2014. Dostupné z: https://adoc.pub/parlament-eske-republiky-poslanecka-snmovna-2014-vii volebni6ac969e88eb1e8950689c271b795864a14882.html (2024-04-13)

Vanda, V. *„Přeji vám hodně jídla a kamarádů," popřál dětem na začátek školního roku Miloš Zeman*. Dostupné z: https://refresher.cz/102786—Preji-vam-hodne-jidla-a-kamaradu-popral-detem-na-zacatek-skolniho-roku-Milos-Zemanutm_source=www.seznam.cz&utm_medium=sekce-z-internetu (2024-04-13).

Vánoční poselství prezidenta republiky Miloše Zemana. Dostupné z: http://mz.hrad.cz/cs/prezident-cr/soucasny-prezident-cr/vybrane-projevy-a-rozhovory/vanocni-poselstvi-prezidenta-republiky-milose-zemana-16783/#from-list (2024-04-13).

Vulgární Zeman v rozhlase: Kunda sem, kunda tam, hovno, zkurvili... Dostupné z: https://echo24.cz/a/wr6d4/vulgarni-zeman-v-rozhlase-kunda-sem-kunda-tam-hovno-zkurvili (2024-04-13).

Zvěřina, M. *Zemanovi tuneláři a pornografové*. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/nazory/zverina-zemanovi-tunelari-a pornografove.A141103_122543_ln_nazory_mct (2024-04-13).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.16

Paulina STAWARZ

ROLA KONTEKSTU KULTUROWEGO PODCZAS PRACY Z NEOLOGIZMAMI NA LEKCJACH JĘZYKA POLSKIEGO JAKO OBCEGO

The Role of the Cultural Context in Working with Neologisms in Polish Language Lessons as a Foreign Language

***Keywords**: polish language as a second language, cultural context, neologisms, education, learning*

***Contact**: Prešovská univerzita v Prešove; paulina.stawarz@unipo.sk*

Wstęp

Zmieniająca się rzeczywistość wytwarza potrzebę nazewnictwa nowości wśród rzeczy czy zjawisk (denotatów). Pojawiają się nowe urządzenia, nowe odkrycia naukowe, a wraz z nimi konieczność ich nazwania. Co interesujące, w zależności od kraju i języka, sposób powstawania nowych wyrazów jest często odmienny. Dla przykładu można porównać polskie słowo *pojazd* do słowackiego *vozidlo*. W dawnych czasach (około XVI w.), w których wyrazy te były neologizmami, zwrócono uwagę na inne funkcje urządzenia i w zależności od języka te, które były w określonej społeczności ważniejsze, zostały utrwalone w wyrazie. Poza zawartym znaczeniem, różni je także sposób, w jaki zostały utworzone. Podobne procesy mają miejsce także i dziś por. *butelkomat* do *fľaškomat.* Nietrudno zauważyć podobieństwa w akcentowanym znaczeniu, ale i w samej budowie. Sposób tworzenia takiego słowa (koncentracja na specyficznym znaczeniu, tj. np. funkcji, lub rzeczy, którą ma określać, a także np. dodanie lub odcięcie końcówki), może powiedzieć nam wiele o użytkownikach języka, ale i o ich sposobie patrzenia na świat. Akcentowane znaczenia są dla jednych ważniejsze, dla innych mniej, a znajomość procesów neologizacji, czy chociażby ich sama obserwacja, przyczynia się do dogłębnego poznania języka. Może ułatwiać uczenie się języka, ale co ważne, wpływać także na poznanie kultury przez uczących się go obcokrajowców.

Językowy obraz świata

O językowym obrazie świata toczy się wiele dyskusji językoznawczych. Należy zauważyć, iż mówiąc o języku, o badaniu języka, w dużej mierze przytacza się poznawanie nie tyle znaczeń słów, co zawartej w nich kultury danego kraju (Bednarczyk 2002: 5–6). W procesie uczenia się, mierzymy się zatem nie tylko ze „zderzeniem" wyrazów i struktur gramatycznych, ale także i „zderzeniem" kultur (Tabakowska 2002: 26). Także i sam termin kultura, przez badaczy jest interpretowany w różny sposób. Dla przykładu, Anna Wierzbicka podaje, iż kultura jest wzorcem pojęć i idei wyrażonych w formach symbolicznych, przekazywanym historycznie, także za pomocą języka. Utrwala się w ten sposób wzorzec myślenia, przekazywana jest wiedza o życiu. Nie można zatem badać języka, uczyć go innych, nie zwracając uwagi na kulturę, czy też na kontekst kulturowy, w jakim danego wyrazu używamy. Czasem różny obraz świata, który opisywany jest przez język, wynika z interpretacji i wcześniejszych doświadczeń danej grupy użytkowników oraz często powielanych, utrwalonych wzorców. Izabela Bawej zauważa, iż: „Analiza językowego obrazu świata daje odpowiedź na pytanie, jaki obraz świata, tj. rzeczywistości pozajęzykowej, zawarty jest w języku, co się na niego składa, czyli jaka wiedza, jakie doświadczenia i wartości przyjęte i uznawane przez społeczność posługującą się danym językiem, zostały w nim zmagazynowane" (Bawej 2016: 66–67).

Za pomocą języka ludzie dokonują interpretacji świata, dokonują ocen, wyborów, klasyfikacji. W słowach oddane są historyczne prawdy i doświadczenia. Według Renaty Grzegorczykowej (Grzegorczykowa 1999: 56) układ znaczeń leksemów i cech kojarzonych ze zjawiskami nienależącymi do cech desygnacyjnych oraz związana z tym typem łączliwość, składają się na charakterystyczny dla danego języka sposób ujmowania zjawisk. Konotacje semantyczne, czyli emocje, oceny, które rozpoznają rodzimi użytkownicy danego języka, przejawiające się w określonej łączliwości, utrwalane są w strukturach, derywatach, frazeologizmach, metaforach. Polskie słowo *adasie,* dla Polaków kojarzy się z czymś pozytywnym, miłym. Poprzez *-się*, nawiązuje to takich leksemów jaki np. *misie, pysie, mysie,* które brzmią „łagodnie". Wiedza o tym, w jaki sposób tworzone są zdrobnienia pozwala przypuszczać, iż wyraz *adasie* należy do tejże grupy. Nie posiada on jednak odniesienia do popularnego imienia, jednakże do *adidasów*, czyli butów sportowych. Co więcej, same adidasy, nie są określeniem wyłącznie butów marki Adidas, jednak wszystkich butów sportowych tego typu. Wiedza o tym, w jaki sposób można tworzyć nowe wyrazy, zwrócenie uwagi na ich strukturę, a następnie np. porównanie tego procesu w dwóch językach, może ułatwiać rozpoznanie w tekstach takich struktur i poprawną ich interpretację. Jeśli nie podkreślimy, iż zakończenie *-się* może występować w mianowniku wyrazów określających coś miłego, przyjaznego, małego oraz tego, iż odbiór takiego słowa jest zazwyczaj pozytywny, może być ono mylnie

zinterpretowane. Umiejętność poprawnej interpretacji słowa jest ważną kompetencją, na którą warto zwrócić uwagę podczas nauki języka. Z pomocą mogą przyjść po pierwsze: znajomość procesów słowotwórczych, ale także uwrażliwienie na kontekst, w szczególności na kontekst kulturowy. Por. *kaczkomat, jabłkomat, pitomat* (formant *-mat*), jako samoobsługowe urządzenia służące do wykonywania określonych czynności, czy *herbaciara, badziewiara, patusiara, lambadziara* (*-ara*) jako określenia kobiet o charakterze negatywnym. Neologizmy powstałe na gruncie języka obcego to na przykład: *minimizer*, *podkaster*, *creeper* – mężczyzna wykonujący daną czynność lub zachowujący się w określony sposób. Koncepcja językowego obrazu świata w językoznawstwie zazwyczaj oparta jest na podstawowym realizmie, który to podkreśla rolę interpretacji wspólnej dla całego gatunku, ale także charakterystycznej dla określonych grup. Istotną rolę w tym procesie odgrywa kontekst kulturowy, w którym analizowane są poszczególne leksemy. Każdy z powyższych przykładów z czasem nabiera nowego bądź szerszego znaczenia. Dla przykładu wymieniona *badziewiara*, pierwotnie oznaczała kobietę, która otaczała się niepotrzebnymi rzeczami. Z czasem określano tak kobietę, która niestarannie wykonuje jakieś czynności, aż w końcu tę, która ubiera się w sklepach z tanią odzieżą.

Pojęcie kontekstu kulturowego

Wśród językoznawców pojęcie kontekstu pojawia się bardzo często. Roman Jacobson wymienia go jako jeden z elementów aktu komunikacji[1]. Określa go on jako odnoszenie się komunikatu do świata zewnętrznego. Teoria ta jest zwyczajowo podstawą rozważań innych językoznawców, którzy analizują, wedle swoich potrzeb, jej składowe. Także i samo pojęcie kontekstu jest wśród badaczy określane różnorako. Warto spojrzeć na podział zaproponowany przez Z. Nęckiego (Nęcki 2000: 92), który wyróżnia kilka rodzajów kontekstu, wśród nich: kontekst językowy – który odnosi się do wszystkich wypowiedzi poprzedzających dany akt komunikacyjny, kontekst interpersonalny – istotne jest to, kto z kim się rozmawia, a więc rolę odgrywa tu pozycja nadawcy i odbiorcy, dalej kontekst instrumentalny – odnosi się do aktywności pozajęzykowej, np. do gestykulacji, i w końcu kontekst kulturowy – szeroko pojęte otoczenie społeczne danej kultury, które może być badane zarówno synchronicznie jak i diachronicznie. Istotna wydaje się także koncepcja Barbary Bonieckiej (Boniecka 1994: 45), która w jednej ze swoich prac dokonuje przeglądu pojęcia kontekstu w literaturze fachowej. Ostatecznie

[1] Na akt komunikacji obok kontekstu pojawiają się: nadawca, odbiorca, komunikat, kod, kontakt, kontekst. Teoria Romana Jakobsona zawarta w słynnej rozprawia Poetyka w świetle językoznawstwa, *Pamiętnik Literacki*. 1960 (51/2), s. 431–473.

przyjmuje ona, na potrzeby swoich dalszych rozważań podział, w którym wyróżnia *kontekst kulturowy* rozumiany najszerzej, w którym mieści się *sytuacja komunikacyjna,* a w tejże *kontekst,* określający relację między składnikami tekstu. Dla przykładu można przeanalizować znaczenie słowa *biedra.* Neologizm, nienotowany dotąd w *Wielkim słowniku języka polskiego PAN* pod redakcją P. Żmigrodzkiego[2], rozumiany jest przez każdego Polaka. Podany bez kontekstu kulturowego na lekcji języka polskiego jako obcego, studentom znającym podstawy polskiego słowotwórstwa, pozwala szukać znaczenia słowa poprzez jego temat. Ostatecznie mogą oni dojść do prawidłowego wniosku, iż jest to nawiązanie do leksemu *biedronka*. Mogą także doszukiwać się podobieństwa do *bieda*. W obu przypadkach będą mieli rację. Słowa nie znajdą w słowniku, nie są więc w stanie wywnioskować, które ze znaczeń jest właściwe, i do czego tak naprawdę się odnosi. Jedynie znajomość po pierwsze polskiego języka, słów *biedronka* i *bieda,* przekształconych słowotwórczo, ale osadzonych w kontekście kulturowym, pozwala na zrozumienie, iż wyraz odnosi się do popularnej w Polsce sieci sklepów Biedronka, w których kupować można bardzo tanie produkty spożywcze.

Kontekst kulturowy w nauczaniu języka

Badania nad procesem uczenia się języków obcych są niezwykle szerokie. Także i teoria kontekstu kulturowego i odnoszenie się do niego podczas zajęć, poruszane było w literaturze fachowej wielokrotnie. Co istotne, zdecydowana większość głosów w tej sprawie dąży do podsumowania, iż nie tylko treść, ale i forma przekazywanej informacji jest bardzo istotna. Jednym z głosów opisujących to zagadnienie jest praca Ziemowita Włodarskiego (Włodarski 1985: 11), w której podkreśla istotną rolę wyboru drogi zmysłowej, za pomocą której przekazywane są treści. Wybór odpowiedniej drogi, wpływa na korzystne efekty (analizatorowy, związany z odbiorem treści, słowno-obrazowy oraz organizacji treści), które widoczne są w końcowo osiąganych rezultatach. Udowodniono, iż wybór odpowiedniej do tematu strategii przekazywania treści, korzystnie wpływa na rezultaty uczniów. Mówiąc o nauce języka, a przy tym poznawaniu językowego obrazu świata, nie można zatem pominąć istotnej roli, jaką odgrywa sama forma pracy. I tak, kontekstem może być wszystko, co nasz otacza. Rzeczy nam bliższe i dalsze, jednak w pewien sposób już znane uczniom. Choć odnoszące się do pracy z tekstami literackimi, ważnym głosem w kwestii wykorzystywania kontekstu w procesie uczenia się języka są refleksje Stanisława Bortnowskiego (Bortnowski 2005: 481). Podkreśla on, iż podczas pracy z materiałem i kontekstami, trzeba nawiązywać do okolicy najbliższej, do miejscowości i regionu. Dobrze także wykorzystywać różne, oparte na

[2] Żmigrodzki, P. (ed.) *Wielki słownik języka polskiego PAN*. Dostęp z: https://wsjp.pl/ (2024-02-16).

kontekstach ćwiczenia w pisaniu i mówieniu. Przykładowo, można poprosić uczniów o wypisanie ze strony internetowej, na której prowadzona jest sprzedaż kosmetyków, słówek, które według nich pochodzą z języka angielskiego. Wymienić można chociażby: słowackie *mejkap* / *make-up, sprej*. Można prosić, aby odszukać te same wyrazy na stronie polskojęzycznej – *make-up* / *make up, spray*.

O neologizmach w polskiej typologii

Rozważania o neologizmach, ze względu na wielotorowość definicji pojęcia, dobrze zacząć od ustalenia, co dokładnie znaczy ten termin. W pracach językoznawczych używany jest on wymiennie z określeniami takimi jak np. *najnowsza leksyka, najmłodsza leksyka*[3], *nowotwory*[4] czy *neologizmy absolutne*[5]. Definicje różnią się, w zależności od podejścia i ujęcia jakie zastosował ich badacz. Jednakże niezależnie od nazewnictwa, neologizmy, bo to pojęcie będzie używane dalej, mieszczą się w grupie innowacji językowych, obok innowacji fleksyjnych, składniowych, fonologicznych i fonetycznych. Różnice, poza nazewnictwem pojęcia, zauważyć można także w podziale neologizmów. Utrwalona, powszechnie znana klasyfikacja wyróżnia neologizmy leksykalne, wśród nich zapożyczenia powstałe poprzez przejęcie wyrazów z języka obcego; neologizmy słowotwórcze (jako podgrupa neologizmów leksykalnych, tworzenie nowych wyrazów odbywa się za pomocą już istniejących środków słowotwórczych – podstaw słowotwórczych oraz formantów słowotwórczych + złożenia); neologizmy znaczeniowe (neosemantyzmy), które nie polegają na tworzeniu nowych wyrazów, ale na nadaniu istniejącym już słowom nowego sensu; neologizmy frazeologiczne, które powstają poprzez złączenie w nowy związek frazeologiczny nie łączących się wcześniej wyrazów; neologizmy stylistyczne (artystyczne), neologizmy środowiskowe. Teresa Smółkowa precyzuje, iż: „Neologizmy leksykalne (wyrazowe), podobnie jak nowe jednostki leksyki, można podzielić na ustabilizowane (językowe), nieustabilizowane oraz okazjonalne (jednostkowe). Okazjonalizmy tworzą (…) odrębną grupę, ponieważ podstawą wydzielenia takiego zbioru nowych wyrazów jest jednostkowość ich użycia. Właśnie ze względu na tę charakterystyczną cechę neologizmy okazjonalne są określane także jako neologizmy kontekstowe, sytuacyjne" (Smółkowa 2001: 47). Nowe słowa analizować można pod różnym kątem. W procesie uczenia się języka przydatny może okazać się chociażby rozdział pomiędzy czasownikami, przymiotnikami, a rzeczownikami oraz powstałymi na ich temacie słowami. Może także sprawdzić się obserwowanie zjawiska z punktu

[3] Satoła-Staśkowiak, J. *Najmłodsza leksyka polska i bułgarska*. Warszawa: Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk, 2015.
[4] Buttler, D. Neologizm i terminy pokrewne. *Poradnik Językowy*. 1962 (5/6), s. 235–244.
[5] Grabias, S. *O ekspresywności języka. Ekspresja a słowotwórstwo*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1981.

widzenia słowackiej teorii motywacji leksykalnej, która pozwala zrozumieć proces ich tworzenia bardzo strukturalnie. Szerzej o motywacji leksykalnej w artykule *Úvod do slovensko-poľskej komparácie pomenovaní kozmetických prostriedkov* M. Vojteková, P. Stawarz – praca w druku, gdzie problem został zobrazowany licznymi przykładani. Teorię motywacji leksykalnej Juraja Furdíka (Furdík 2008) rozwija przede wszystkim słowacki badacz M. Ološtiak (Ološtiak 2011).

Zastosowanie każdego podziału, podczas pracy na lekcji z neologizmami, a przy tym osadzanie przykładów w kontekstach kulturowych, wydaje się być, w myśl teorii Włodarskiego, kluczem do dogłębnego poznania i zrozumienia świata, podczas procesu uczenia się języka. Teoria organizuje treść (przykład efektu strukturalnego w procesie uczenia się), zaś porównania wpływają na efekt słowno-obrazowy. Efekt analizatorowy dokonuje się poprzez formę pracy, np. poszukiwanie takich samych słów na tożsamych stronach internetowych.

Neologizmy a praca z cudzoziemcami

Badania w zakresie pracy z polskimi neologizmami wśród cudzoziemców będą szeroko rozwijane. Ukazanie schematów tworzenia nowego słownictwa, praktyczne poszukiwanie go w źródłach, a nawet próby jego tworzenia, zdecydowanie przyniosą pozytywne efekty kształcenia. Już na wstępie warto jednak zauważyć, iż grupę neologizmów leksykalnych w dużej mierze wypełniają wyrazy zaczerpnięte z języka angielskiego, zaadoptowane do języka polskiego na różne sposoby. Tego typu obserwacja pomocna może być podczas pracy z grupami z początkowych poziomów, A0, A1, A2. Neologizmy leksykalne, w szczególności zapożyczenia, na przykład czasowniki takie jak np. *lajkować, blikać, chillautować* czy *follować*, można wykorzystać już na wczesnych etapach nauki. Nie jest trudno odgadnąć ich znaczenie dla osób znających choć podstawy języka angielskiego. Dodatkowo, przedstawiany jest sposób ich tworzenia oraz regularna końcówka bezokoliczników, na co warto zwrócić uwagę. Neosemantyzmy, w zależności od pochodzenia słuchaczy, mogą okazać się większym wyzwaniem. Dla przykładu *kaloryfer*, zobrazowany zdjęciem umięśnionego brzucha, stanowi jasny przekaz. Bez niego, wracamy jednak do znaczenia podstawowego. Neosemantyzmy, w zależności od częstotliwości ich występowania, także warto włączać i pokazywać podczas lekcji. Oczywiście, te rzadsze, pojawiać się będą na wyższych poziomach zaawansowania. Jak np. *korek* czy *krata*. Jednak słowa takie jak *last minute,* które pierwotnie można było znaleźć na stronach biur podróży jako określenie możliwości zakupu podróży w świetniej cenie, na tyle często pojawia się w mowie potocznej, na stronach internetowych, że warto odnieść się i do niego. Kilka, kilkanaście lat temu oczywistym było, iż jeśli ktoś

zakupił *last minute*, to miał na myśli wycieczkę z biura podróży. Obecnie neologizm ten otrzymał znaczenie szersze i nie kojarzy się już tylko z wakacjami, jednak także ze szczególnie korzystnymi ofertami. Jest to możliwość zakupu różnorakich towarów, kosmetyków czy ubrań. Istnieją także neosemantyzmy, w których trudno uchwycić sens, nie znając dobrze języka. Są to często te złożone lub frazeologiczne, choć nie zawsze np. *surfować w sieci*. Nie ma obecnie żadnych wskazań metodycznych co do wyboru neologizmów w procesie przekazywania wiedzy. Prace na temat ich włączania do procesu nauczania pojawiają się sporadycznie. Zasadnym więc jest rozpoczęcie badań także i w tym zakresie. Ich efektem, w zależności od przyjętej metodologii, mogą być konkretne wskazówki metodyczne, które przyczynią się do usprawnienia procesu uczenia zarówno od strony nauczyciela, ale i studenta. Co więcej, wykorzystując tendencję do zapożyczeń z języka angielskiego, można łatwo osadzać je w konkretnych kontekstach i ukazywać te nowe sytuacje, podczas których są one wykorzystywane w języku polskim.

Zakończenie

Rola kontekstu kulturowego, zarówno w badaniach językoznawczych, jak i w procesie nauczania języka polskiego jako obcego, jest nieodzowna. Kontekst nierzadko zmienia znaczenie na tyle, iż bez niego odbiorca języka nie jest w stanie go zrozumieć. Istnieje wiele przykładów obrazujących ten proces. Bez odpowiedniego odniesienia do kontekstu nie jesteśmy w stanie wytworzyć czy przekazać adekwatnego i prawdziwego obrazu świata, gdyż to właśnie w języku przechowywane są elementy tradycyjnego i historycznego spojrzenia na rzeczy i zjawiska przez daną kulturę. W neologizmach zauważyć można ukryte uniwersalne zasady słowotwórcze oraz, jak w przypadku chociażby neosemantyzmów, punkt widzenia i sposób porównania danych użytkowników języka. Badania można rozszerzać, np. porównując neosemantyzmy w języku polskim i słowackim, lub grupując je w konkretne dziedziny, np. – polityka, pielęgnacja ciała czy fitness. Temat neologizmów oraz wykorzystywanie ich na lekcjach języka polskiego jako obcego, na różnych poziomach nauczania, wydaje się być w literaturze niewyczerpany. Brakuje opracowań, które analizowałyby nowe słownictwo i przydzielały je w jakikolwiek sposobów do odpowiednich poziomów, czy brałyby je pod uwagę w zdobywaniu kompetencji leksykalnych. W badaniach tych nie sposób pomijać kontekstu kulturowego, gdyż to w nim ukryte są znaczenia takich neologizmów jak chociażby *choroba filipińska*, *tuskoidy,* czy *moherowe berety*.

Summary

The chapter is an introduction to broader research on neologisms, and specifically on the relationship between knowledge about the processes of their adaptation to the language and language learning competence. An attempt to compare neologisms from separate fields and relate them to the student's cultural context changes the learning process. Knowledge of the basic principles of word formation and sensitivity to linguistic processes have an important role in the process of teaching vocabulary, especially those that are difficult to find in dictionaries or textbooks.

Literatura

Bawej, I. Kontekst kulturowy w komunikacji językowej z perspektywy językowego obrazu sus domestica w relacji język polski – język niemiecki. In: Sładkiewicz, Ż., Wądołowska-Lesner, K. (eds.) *W poszukiwaniu tożsamości językowej*. T. 1. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2016, s. 66–67.

Bednarczyk, A. Kulturowe aspekty przekładu literackiego. *Studia o przekładzie*. 2002 (13), s. 5–6.

Boniecka, B. Tekst w kontekście (problemy metodologiczne). *Polonica*. 1994 (16), s. 443–67.

Bortnowski, S. *Przewodnik po sztuce uczenia literatury*. Warszawa: Stentor, 2005.

Buttler, D. Neologizm i terminy pokrewne. *Poradnik Językowy*. 1962 (5/6), s. 235–244.

Furdík, J., Ološtiak, M. (ed.) *Teória motivácie v lexikálnej zásobe*. Košice: Vydavateľstvo LG, 2008.

Grabias, S. *O ekspresywności języka: ekspresja a słowotwórstwo*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1981.

Grzegorczykowa, R. Pojęcie językowego obrazu świata. In: Bartmiński, J. (ed.) *Językowy obraz świata*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1999, s. 39–46.

Jakobson, R. Poetyka w świetle językoznawstwa. *Pamiętnik Literacki*. (1960) 51/2, s. 431–473.

Nęcki, Z. *Komunikacja międzyludzka*. Kraków–Kluczbork: Antykwa, 2000.

Ološtiak, M. *Aspekty teórie lexikálnej motivácie.* Prešov: FF PU, 2011.

Satoła-Staśkowiak, J. *Najmłodsza leksyka polska i bułgarska*. Warszawa: Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk, 2015.

Smółkowa, T. *Neologizmy we współczesnej leksyce polskiej*. Kraków: Wydawnictwo Instytutu Języka Polskiego PAN, 2001.

Tabakowska, E. Bariery kulturowe zbudowane są z gramatyki. In: Lewicki, R. (ed.) *Przekład – język – kultura*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2002, s. 25–34.

Włodarski, Z. *Odbiór treści w procesie uczenia się*. Warszawa: PWN, 1985.

Źródła elektroniczne

Żmigrodzki, P. (ed.) *Wielki słownik języka polskiego PAN*. Dostęp z: https://wsjp.pl/ (2024-02-16).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.17

Monika STENCHLÁKOVÁ

FRAZEOLÓGIA V RUSKOM A SLOVENSKOM JAZYKU (POROVNÁVACIA ANALÝZA PONÍMANIA DISCIPLÍNY)

Phraseology in Russian and Slovak Language (Understanding the Discipline via Comparative Analysis)

***Keywords**: Russian phraseology, Slovak phraseology, similarities, differences*

***Contact**: Ostravská univerzita*; *mon.stenchlakova@gmail.com*

V danej kapitole stručne a systematicky predstavíme základné piliere frazeológie v dvoch vybraných slovanských jazykoch – v ruskom a slovenskom jazyku. Pokúsime sa poukázať na najdôležitejšie problémy v tejto jazykovednej disciplíne, zhrnúť pohľad ruských a slovenských jazykovedcov. Hlavným cieľom je predstaviť jednotlivé prístupy a poukázať na zhody a odlišnosti v teoretickom aspekte vybranej problematiky.

Frazeológia sa na prvý pohľad môže javiť ako disciplína s takmer uzavretým množstvom jednotiek, či veľmi malou šancou prinášať nové poznatky a inovácie v teoretickom skúmaní, stretávame sa s názormi, že dodnes je ťažké určiť jasné hranice tejto oblasti jazykovedy. To potvrdzujú aj niektorí jazykovedci, ktorí majú výhrady k výskumu v danej oblasti. Argumentujú napríklad tým, že sa vo frazeológii neustále riešia tie isté otázky, že „frazeologická teória akoby prešľapovala na jednom mieste, že jej chýba exaktnosť, že pracuje s takými neurčitými, vágnymi príznakmi daných jednotiek, ako je ustálenosť alebo obraznosť, že nedokážeme spoľahlivejšie a jednoznačnejšie určiť hranice tejto oblasti jazyka, a teda ani predmet tejto disciplíny“ (Mlacek 1993: 282).

Avšak neustále možno sledovať slabé miesta výskumu frazeologickej teórie, jej otvorené problémy, ale nemožno zabudnúť na posun a inovácie v prístupe od počiatkov výskumu. Taktiež s rýchlosťou akou sa dnes svet mení, priam míľovými krokmi vzniká množstvo frazeologizmov či ustálených slovných spojení, ktoré obohacujú frazeológiu a prinášajú zároveň nový uhol pohľadu aj na teoretickú rovinu a odhaľujú skryté zákutia tejto fascinujúcej disciplíny. A preto považujeme za dôležité a aktuálne sústrediť sa aj na spomínanú jazykovednú oblasť.

Frazeológia a jej miesto v slovenskej lingvistike

Frazeológia sa v slovenskej lingvistike nevymedzuje ako samostatná jazyková rovina (tie sú v slovenskom jazyku nasledovné: zvuková, morfologická, syntaktická, lexikálna a štylistická.). Ako konštatuje aj G. Magalová: „frazeologickú rovinu ako samostatnú jazykovú rovinu nepoznáme, hoci jazykovedná disciplína nazvaná frazeológia je legitímnou súčasťou systému prirodzených jazykov“ (Magalová 2016: 12).

J. Mlacek frazeológiu v jazykovede vymedzuje nasledovne: „Frazeológia je druhotná odvodená oblasť jazyka, nadväzujúca v prvom rade na lexiku, zriedkavejšie na syntax. Ako jazykovedná disciplína je frazeológia relatívne samostatnou zložkou lexikológie“ (Mlacek 1984: 19).

Systematicky sa frazeológia skúma v slovenskej jazykovede až od polovice 50-tých rokov minulého storočia. Východiskové práce pri slovenských počiatkoch pochádzali od ruských autorov, ako sú: V. V. Vinogradov, S. I. Ožegov, A. I. Smirnický, A. I. Jefimov. Preto predpokladáme, že v teoretickej rovine frazeológie v ruských aj slovenských príručkách nájdeme veľké množstvo podobných prvkov (Miko 1989: 7).

Termín frazeológia zahŕňa tri základné významy: 1. ide o súbor všetkých frazeologických jednotiek; 2. „náuka o frazeologických jednotkách, špecifická časť jazykovedy“; 3. „spôsob vyjadrovania istého, najmä známejšieho jednotlivca (...) alebo spôsob vyjadrovania v istom vednom, resp. pracovnom odvetví“ (Mlacek 1984: 9).

Táto jazyková disciplína je veľmi komplexná a úzko súvisí s kultúrou daného národa. Môžeme ju chápať ako zhustené dejiny jazyka a spoločnosti, ktoré zachytávajú aj postoj človeka k životu. Výskum frazeológie by sa nezaobišiel bez skúmania mytológie, kultúry, povestí či tradícií národa. Pre jej celistvosť a posolstvo sa ňou zaoberajú aj nejazykové disciplíny, skúmajúce predovšetkým národ, ako sú: kulturológia, folkloristika, etnografia a iné (Magalová 2016: 7–8).

Základnou jednotkou frazeológie je frazéma (frazeologizmus, frazeologická jednotka). Ide o: „ustálené slovné spojenie, ktoré sa vyznačuje obraznosťou a nerozložiteľnosťou svojho významu, ako aj expresívnosťou“ (Mlacek 1984: 46).

V iných lingvistických školách sa stretávame s termínom idiomatika (idiomológia), ktorý zahŕňa komplex všetkých frazeologizmov. Základnou jednotkou je idióm, ktorý je druhom frazémy typickým pre daný jazyk a je nepreložiteľný. V slovenskej frazeológii sa tento pojem nepoužíva. V slovenskej jazykovede sa s termínom idióm stretávame za iných okolností. Ide o označenie frazém s najvyšším stupňom straty motivácie komponentov – frazeologické zrasty.

Ďalším termínom, s ktorým sa stretávame vo frazeologickom výskume je paremiológia. V minulosti označoval frazeologický výskum zaoberajúci sa vtedy ešte len príslovami a porekadlami. V dnešnej jazykovede paremiológia zastupuje len časť frazeológie a to malé folklórne žánre. Základnou jednotkou je parémia alebo paremiologický útvar. Tú môžeme chápať ako: „malý folklórny útvar, ktorý z jazykového hľadiska patrí do frazeológie (má teda vlastnosti frazém). Základnými útvarmi sú tu príslovie a porekadlo, ale patria sem aj početné ďalšie útvary. Súhrn všetkých týchto jednotiek sa z frazeologického hľadiska nazýva paremiologická frazeológia“ (Magalová 2016: 19).

Frazeologické jednotky môžeme deliť z viacerých uhlov pohľadu. Napríklad, **podľa ich schopnosti zastupovať slovo alebo vetu**. Ak je frazéma ekvivalentná slovu – ide o frazeolexému (*byť tŕňom v oku* – prekážať; *biela vrana* – výnimka; *cigáni mu v bruchu vyhrávajú* – (je) hladný). Frazeologické jednotky, ktoré sú ekvivalentné vete alebo vyžadujú opis – frazeotextémy. Patria k ním príslovia, porekadlá, povrávky a pod. (Magalová 2016: 22).

G. Magalová v diele *Frazeológia pre pedagogickú prax* (2016) uvádza klasifikáciu frazém na základe desiatich hlavných faktorov vychádzajúc z poznatkov J. Mlacka. Vydeľuje: sémantickú klasifikáciu, konštrukčnú klasifikáciu, klasifikáciu podľa funkcie, pôvodu, slovných druhov, podľa vzťahu k spisovnému jazyku, podľa bázy vzniku, podľa vzťahu medzi ustálenosťou a variantnosťou, štylistickú klasifikáciu frazém a kombinované alebo komplexné klasifikácie frazém (Magalová, 2016, s. 38). Pre potreby tejto kapitoly vyberáme 4 druhy klasifikácie s príslušnými príkladmi, ktoré sa považujú v slovenskej lingvistickej tradícii za základné.

Sémantická klasifikácia frazém skúma do akej miery súvisí význam celej jednotky s významami jednotlivých slov vo frazeologizme. V tomto prípade slovenská frazeológia vychádza z poznatkov V. V. Vinogradova, ktorý vyčlenil frazeologické zrasty, celky a spojenia (novšie klasifikácie až 4 či 5 typov). Frazeologické zrasty – frazeologizmy, v ktorých jednotlivé komponenty stratili svoj význam a nesú význam len ako celok, nemožno v nich slová nahrádzať inými synonymami (*streliť capa*; *nosiť parohy*; *hrach na stenu hádzať*). Frazeologické celky – niektoré komponenty si zachovali pôvodný alebo príbuzný význam, ostatné majú význam prenesený (*trafiť klinec po hlavičke*; *pozerať na svet cez ružové okuliare*; *chodiť spať so sliepkami*). Frazeologické spojenia – jeden z ich komponentov má viazaný význam, kým ostatné členy nesú pôvodný lexikálny význam (*slepá ulička*; *biela káva*; *slepé črevo*) (Magalová 2016: 38–40).

Konštrukčná klasifikácia sa zameriava primárne na to či má frazeologická jednotka formu vety alebo syntagmy. Môžeme hovoriť až o 6 základných typoch. 1. Frazémy so stavbou syntagmy – vystupujú ako jednotky, ktoré majú pomenovaciu platnosť

a zároveň stavbu syntagmy. Delíme ich na frazémy so stavbou neslovesnej syntagmy (*údolie sĺz*; *na staré kolená*; *žaba na prameni*) a frazémy so stavbou slovesnej syntagmy (*hádzať flintu do žita*; *udrieť klinec po hlavičke*; *kúpiť mačku vo vreci*). Tvoria jadro frazeológie. 2. Frazémy so stavbou vety alebo súvetia – patria sem všetky konštrukcie so stavbou jednoduchej vety, jednoduchého súvetia priraďovacieho i podraďovacieho, zložené súvetia. Primárne majú komunikatívnu funkciu, ale niekedy plnia aj nominatívnu funkciu. Najčastejšie sa s nimi stretávame v publicistike (*vrana k vrane sadá, rovný rovného si hľadá*; *ohýbaj ma, mamko, pokiaľ som ja Janko, keď ja budem Jano, neohneš ma, mamo*; *čo na srdci – to na jazyku*). 3. Minimálne frazémy – sa skladajú z jednej plnovýznamovej a jednej neplnovýznamovej zložky. Dajú sa podeliť na množstvo podtypov (*bez debaty*; *po dobrom*; *ani krok*). 4. Subfrazémy – takéto spojenie má svoju výpovednú a aj funkčnú platnosť, avšak sú svojím zložením ešte menšie ako minimálne frazémy. Nevyskytuje sa v nej žiadne pôvodne plnovýznamové slovo (*len aby*; *no zbohom*; *no nazdar*). 5. Jednoslovné frazémy – pri tomto type frazém je dôležitý sémantický posun, ktorý je zaznamenaný len pri slovesách. Toto sloveso sa dopĺňa mennými zložkami v určenom tvare (*vystreliť si z niekoho*; *natrieť niekoho*; *podkúriť niekomu*). 6. Frazeologizované konštrukcie – nezaraďujeme ich do lexikálnej frazeológie, ale patria do frazeológie svojím netypickým syntaktickým uspôsobením. Dôležité znaky daných konštrukcií sú: vysoká miera ustálenosti, expresívnosti či opakovanie toho istého slova (*ako číta, tak číta*; *ako kope, tak kope*; *dom na dome*) (Magalová 2016: 40–45).

Klasifikácia podľa pôvodu sa javí ako nepresná, nakoľko aj prevzaté frazeologizmy sa ľahko stávajú súčasťou národnej frazeológie, a preto je ťažké vymedzenie hranice medzi domácimi a prevzatými jednotkami. Slovenská frazeológia primárne zahŕňa také jednotky, ktoré pochádzajú z dedinského spôsobu života predkov, avšak s pomocou rôznych socio-kultúrnych faktorov sa rozšírila napríklad prostredníctvom vzdelávania o kalky z latinčiny, či stykmi s inými národmi o europeizmy. Presnejšie je **delenie podľa pôvodu a motivácie**. G. Magalová uvádza 6 základných skupín, avšak tieto by sa dali ďalej členiť na podskupiny, či doplniť o ďalšie. Ide o tieto: frazeologizmy motivované starovekými gréckymi a rímskymi dejinami a grécko-rímskou mytológiou (*Achillova päta*; *sizyfovská práca*; *prekročiť Rubikon*); frazeologizmy motivované biblickými a kresťanskými prameňmi (*správať sa ako farizej*; *neveriaci Tomáš*; *Sodoma a Gomora*); frazeologizmy motivované dejinnými udalosťami všeobecno-spoločenského významu (*kráľovská odmena*; *objaviť Ameriku, babylon*); frazeologizmy motivované literárnymi postavami alebo výrokmi historických postáv (*človek-milión*; *kocky sú hodené*; *suchá ratolesť*); frazeologizmy motivované ľudovými tradíciami a ľudovou slovesnosťou (*zodrať si ruky po lakte*; *šiť horúcou ihlou*; *za siedmimi horami, za siedmimi dolinami*); frazeologizmy motivované vývojom vedy, techniky a rôznych oblastí

spoločenského života (*ide to ako na bežiacom páse*; *zavolať niekoho na koberec*; *chodiť ako agent s teplou vodou*) (Magalová 2016: 47–50).

Pri **klasifikácii frazeologizmov podľa funkcie** vyčleňujeme 4 základné typy, ktoré sa ďalej môžu členiť na podtypy. Ide o frazémy s nominatívnou (pomenovacou) funkciou – do tejto kategórie spadajú všetky druhy frazém podľa konštrukčnej klasifikácie okrem frazeotextém (*čertovo futro*; *dostať sa do slepej uličky*; *do poslednej litery*); frazeologizmy s komunikatívnou alebo výpovednou funkciou – patria sem frazeologizmy, ktoré majú charakter vety, spravidla príslovia a porekadlá (*Dotiaľ sa chodí s džbánom po vodu, kým sa nerozbije*; *Kto druhému jamu kope, sám do nej padá*; *ani muche by neublížil*); frazeologizmov s nominatívno-komunikatívnou funkciou – podľa konštrukčnej klasifikácie ide o premenlivý typ: „Ide o tie jednotky, ktoré môžu vystupovať v rôznych variáciách a raz majú formu frazeotextémy a inokedy sa používajú ako zvrat alebo frazeologický výraz (úslovie)“ (Magalová 2016: 46). Posledným typom sú frazeologizmy, ktoré nemajú výraznú nominatívnu ani komunikatívnu funkciu – patria sem citoslovcové alebo modálne frazeologizmy (*beda-prebeda*; *nevídali-neslýchali*; *bolonebolo*) (Magalová 2016: 45–46; Mlacek 1984: 81–82).

Frazeológia a jej miesto v ruskom jazyku

Frazeológia je jazykovedná disciplína, ktorej základy boli do značnej miery položené v ruskej filologickej tradícii. M. V. Lomonosov, ktorý rozvíjal koncepciu slovníka ruského literárneho jazyka, poukázal na to, že by sa v ňom mali mať svoje miesto ruské príslovia, frázy a idiómy. Množstvo teoretických úvah v prospech vnímania frazeológie ako samostatnej oblasti lingvistického výskumu sa nachádzalo už v prácach E. D. Polivanova, ktorý poznamenal, že frazeológia zaujíma vo vzťahu k slovnej zásobe rovnakú pozíciu, akú zaujíma syntax vo vzťahu k morfológii.

Prvá vedecká klasifikácia ruských frazeologických jednotiek, ktorú navrhol V. V. Vinogradov vychádzala skôr z myšlienok Ch. Ballyho, ako z domácej tradície. Toto obdobie sa vo všeobecnosti považuje za začiatok formovania frazeológie ako samostatnej lingvistickej disciplíny. V nadväznosti na diela V. V. Vinogradova sa v 40–50-tých rokoch 20. storočia široké štúdium frazeologického materiálu začalo v rôznych jazykoch národov ZSSR, a potom v jazykoch Európy, predovšetkým germánskych či románskych (Баранов, Добровольский 2016: 7).

Ak sa zameriame na vývoj frazeológie od začiatku jej vzniku, čiže od polovice 20. storočia až dodnes, rozlišujeme tieto hlavné oblasti záujmu výskumu: klasifikácia frazeologických jednotiek; variácia frazeologických jednotiek; opis sémantiky frazeologických jednotiek; štruktúrne a syntaktické znaky frazeologických jednotiek; pôvod

frazeologických jednotiek; psycholingvistické aspekty fungovania frazém; slovníkový opis frazeológie; porovnávacia frazeológia a frazeológia ako kultúrny fenomén (Баранов, Добровольский 2016: 8).

V ruskej lingvistike je najpopulárnejšie rozdelenie frazeologických jednotiek podľa akademika V. V. Vinogradova (z tejto klasifikácie vychádza aj slovenská frazeológia). Spomínaná klasifikácia kladie dôraz na sémantickú súdržnosť lexikálnych komponentov frazém. Delíme ich na frazeologické zrasty (*фразеологические сращения*), celky (*фразеологические единства*) a spojenia (*фразеологические сочетания*). Táto klasifikácia je doplnená aj o štvrtý typ a to sú frazeologické výrazy (*фразеологические выражения*) (Алефиренко, Семенко 2009: 31).

Prvé dve skupiny tvoria významovo nedeliteľné slovné spojenia, čiže sú svojim významom ekvivalentné jednému slovu. Tretia a štvrtá skupina, teda frazeologické spojenia a frazeologické výrazy, sú už významovo rozdielne frazémy. Ich význam je ekvivalentný významu jednotlivých komponentov[1].

Frazeologické zrasty sú ekvivalenty slov, kde tieto slová nenesú samostatný význam (*бить баклуши*; *заморить червяка*; *сломя голову*). **Frazeologické celky** podobne ako frazeologické zrasty sú sémanticky nedeliteľné, avšak niektoré komponenty si zachovali pôvodný alebo príbuzný význam, ostatné majú význam prenesený (*открывать новую страницу*; *умереть от скуки*; *набрать в рот воды*). **Frazeologické spojenia** sú stabilné slovné spojenia, v ktorých sa nachádzajú slová s voľným aj viazaným použitím a významom (*скоропостижная смерть*; *расквасить нос*; *трескучий мороз*). **Frazeologické výrazy** sú nielen sémanticky rozložiteľné, ale sa aj skladajú so slov so samostatným významom. Od frazeologických spojení sa líšia tým, že neobsahujú ani jedno slovo s frazeologicky príbuzným významom. Slová, ktoré ich tvoria, nemôžu byť nahradené synonymami (*волков бояться – в лес не ходить*; *любви все возрасты покорны*; *не всё то золото, что блестит*) (Алефиренко, Семенко, 2009: 30–36)[2].

Ďalší vývoj frazeológie v Rusku i v zahraničí ukázal, že klasifikácia frazeologických jednotiek je v istom zmysle druhoradá a determinovaná špecifickými cieľmi výskumu. Štúdium sémantiky a syntaxe frazeologických jednotiek, ich slovníkový opis, štúdium autorskej frazeológie, ako aj rozbor fungovania frazeologických jednotiek v reči na materiáli veľkých korpusov, to všetko prispelo k vzniku klasifikácie, ktorá je v podstate jednoduchšia, sémanticky motivovaná a prakticky orientovaná. Z tohto dôvodu sa s malými úpravami používa na rôznych vedeckých školách. Na jednej strane

[1] *Фразеологические сращения*. Dostupné online: https://polyidioms.narod.ru/index/frazeologicheskie_srashhenija/0-227 (2024-04-28).
[2] *Фразеологическме сращения*. Dostupné online: https://polyidioms.narod.ru/index/frazeologicheskie_srashhenija/0-227 (2024-04-28).

zohľadňuje ustálenú tradíciu, na druhej strane je doplnená o niektoré kategórie frazeologických jednotiek, ktoré nie sú až také tradičné. Ide o tieto kategórie: idiómy, kolokácie, príslovia, gramatické frazeologizmy, frazeologické konštrukcie, situačné klišé a okrídlené slová (ktoré sú na hranici).

Ako v slovenskom jazyku, tak aj v ruštine sa idiómy (*идиомы*) vnímajú ako nedeliteľné jednotky. *Словарь лингвистических терминов* T. V. Žerebilovej definuje idióm ako: «словосочетание, значение которого не совпадает со значением составляющих его слов, взятых в отдельности» (Жеребило 2010: 115). Idiómy sa ďalej delia na niekoľko podkategórii, ako napríklad идиомы-перформативы, идиомы-комментарии, речевые формулы a iné (*работать спустя рукава*; *сойти с ума*; *выпустить джина из бутылки*) (Баранов, Добровольский 2016: 69–72).

Ďalšou kategóriou sú tzv. kolokácie (*колокации*). Ide o slabo idiomatické frazeologické jednotky prevažne so štruktúrou slovného spojenia. Skladá sa z dvoch komponentov – významovo hlavného (báza / základ), ktorý sa používa v priamom význame, a z pomocného komponentu (kolokátor), ktorý môže byť špecifikovaný z hľadiska sémantickej triedy, ale výber konkrétneho slova je vopred daný úzom (*зерно истины*; *принять решение*; *встретить отпор*) (Баранов, Добровольский 2016: 69, 73).

Príslovia (*пословицы*) možno definovať ako frazeologické jednotky, ktoré majú štruktúru vety a nesú v sebe mravné ponaučenie, radu či zákaz. Taktiež príslovia môžu objasňovať vybranú situáciu z pohľadu ľudovej, naivnej logiky (*цыплят по осени считают*; *волков бояться – в лес не ходить*; *без труда не вытащишь и рыбку из пруда*) (Баранов, Добровольский 2016: 69, 79).

Gramatické frazeologizmy (*грамматические фразеологизмы*) sú to viacslovné výrazy, ktoré sa z významového hľadiska vyznačujú idiomatickosťou významu, ich obsahová rovina nie je definovaná podľa bežných pravidiel a sú spojené s nepravidelným vyjadrením gramatických (vrátane modálnych) významov a sú kombináciami rôznych neplnovýznamových slov (*по крайной мере*; *по меньшей мере*; *хотя бы*) (Баранов, Добровольский 2016: 69, 84).

Frazeologické konštrukcie (*фразеологические конструкции*) sú samostatným typom frazeologických jednotiek, v ktorých dochádza k variácii niektorých lexikálnych jednotiek, majú pevnú štruktúru, sú to šablóny, ktoré sa dopĺňajú v závislosti od kontextu, či autora (X – *он и в Африке* X; *не* X, *а* X-*ище*; *всем* X-*ам* X) (Баранов, Добровольский 2016: 69, 86).

Situačné klišé (*ситуативные клише*) sú také slovné spojenia, ktoré sú prevažne neidiomatické a ich frazeologickosť spočíva v ustálenosti a priamej závislosti od pravi-

diel, ktoré fungujú v danej situácii (*спокойной ночи*; *руки вверх*!; *по газонам не ходить*) (Баранов, Добровольский 2016: 69, 92).

Okrídlené slová (*крылатые слова)* sa čiastočne radia k idiómom, čiastočne k prísloviam a časť z nich ostáva za hranicou frazeológie. Okrídlenými slovami nazývame ustálené, aforistické, spravidla obrazné slovné spojenia pochádzajúce z literárnych, umeleckých, publicistických, filozofických, folklórnych a iných textov. Patria k ním aj obľúbené výroky historických osobností (*жребий брошен*; *время жить, время умирать*; *перейти Рубикон*) (Баранов, Добровольский 2016: 92–94).

Zhrnutie

Hlavným rozdielom, ktorý na základe príslušnej literatúry môžeme skonštatovať je, že v ruskej lingvistickej tradícii je frazeológia vnímaná ako samostatná disciplína. V slovenskej lingvistike sa táto oblasť, ako samostatná nevymedzuje, i keď sa kladie dôraz na jej špecifickosť a jedinečnosť. Frazeológia sa vyvíjala v ruskej lingvistike skôr. Tento vývoj mal následne vplyv aj na vývoj tej slovenskej. S tým súvisí aj pôvodná klasifikácia frazeologických jednotiek na zrasty, celky, spojenia V. V. Vinogradova, ktorá sa ustálila ako v ruskom, tak aj v slovenskom jazykovednom prostredí.

Okrem uvedenej klasifikácie sa stretávame aj s rôznymi ďalšími klasifikáciami, napríklad takými, ktoré berú do úvahy sémantiku jednotlivých spojení, funkciu, pôvod či mnohé ďalšie aspekty. Keďže sa k tejto problematike pristupuje veľmi širokospektrálne, v oboch jazykoch nachádzame mnohé paralely, ale samotné klasifikácie sa od seba do istej miery líšia. V ruskej frazeológii môžeme pozorovať v posledných desaťročiach zameranie sa na problematiku jazykového obrazu sveta, tvorbu slovníkov, zhromažďovanie materiálov a korpusovú lingvistiku. Slovenská frazeológia sa zameriava na pedagogickú prax, akým spôsobom oboznamovať deti s jednotlivými frazeologickými jednotkami a pod.

Summary

The aim of this chapter was to briefly provide the theoretical overview of phraseology in the Slovak and Russian languages. In this work were presented the fundamental divisions of phraseological units in both languages. As a rule, the Slovak language does not divide phraseology as a separate language level, whereas in Russian, this separate division is becoming more common. Since Slovak theoretical knowledge is based on Russian, there are not found too many differences in the fundamental divisions. Furthermore, it should be noted that phraseology is a very broad field that is under-

standable from a variety of angles. Another difference identified by this work is that Slovak phraseology focuses mainly on its use in pedagogical practice. As a result, numerous phraseological dictionaries are being produced in the Russian language, with an ongoing effort to include both recently developed, more modern units as well as older ones.

Literatúra

Magalová, G. *Frazeológia pre pedagogickú prax*. Trnava: Trnavská univerzita v Trnave, 2016.

Miko, F. *Frazeológia v škole*. Bratislava: SPN, 1989.

Mlacek, J. *Slovenská frazeológia*. Bratislava: SPN, 1984.

Mlacek, J. K metodologickým zmenám v slovenskej frazeológii. In: Krošláková, E. (ed.) *Frazeológia vo vzdelávaní, vede a kultúre*. Nitra: Vysoká škola pedagogická, 1993, s. 282–287.

Алефиренко, Н.Ф., Семенко, Н.Н. *Фразеология и паремиология*. *Учебное пособие*. Москва: Флинта: Наука, 2009.

Баранов, А., Добровольский, Д. *Основы фразеологии*. Москва: Флинта: Наука, 2016.

Жеребило, Т.В. *Словарь лингвистических терминов*. Назрань: Издательство ООО «Пилигрим», 2010.

Elektronické zdroje

Фразеологические сращения. Dostupné online: https://polyidioms.narod.ru/index/frazeologicheskie_srashhenija/0-227 (2024-04-28).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.18

Pavol VOZÁR

NEJEDNOZNAČNOSŤ VO VÝZNAME DVOJFAREBNÝCH POMENOVANÍ V RUSKOM JAZYKU

Ambiguity in the Meaning of Two-color Names in the Russian Language

***Keywords**: mixed colors, two-color naming, ambiguity, compound adjective*

***Contact**: Prešovská univerzita v Prešove; pavol.vozar@smail.unipo.sk*

Úvod

Ruská spoločnosť ochrany prírody pri príležitosti Medzinárodného dňa zebier začiatkom roku 2023 uverejnila článok, v ktorom sa zaoberá otázkou sfarbenia tohto druhu. Predmetný text otvára na prvý pohľad falošnú dilemu, či sú zebry čierno-biele alebo bielo-čierne. V skratke, ktorá z dvoch farieb zvieraťa je hlavnou (základnou) alebo prípadne či ňou nie sú obe zmienené. Hoci sa vedecké zdroje pri odpovediach na otázku líšia (zväčša sa kvôli tmavej pigmentácii v prenatálnom období prikláňajú k prvej možnosti), samotný fakt, že si ju položilo prinajmenšom niekoľko autorov rôznych štúdií je pútavým východiskovým bodom k problematike kombinácií farieb.

Kým v prípade achromatických farieb – čiernej a bielej – ich extrémna vyhranenosť v spektre tému značne zužuje, oveľa zaujímavejšie otázky vyvstávajú, ak do nášho premýšľania zahrnieme zvyšok celej pestrej palety. Prvý moment zamyslenia nastáva už pri samotnom postavení dvoch slov (napr. červeno-ružová, resp. ružovo-červená, v slovenčine aj bez spojovníka). Ide najmä o interpretáciu významu tohto postavenia, zvlášť v tých jazykoch, ktorých pravidlá ortografie nerozlišujú, či je zložené prídavné meno odtieňom, teda zmiešaním dvoch farieb alebo ich kombináciou, aké vídame na štátnych vlajkách. V oboch prípadoch sa v písomnom styku používa zápis cez spojovník (v ruštine uveďme príklad *krasno-koričnevyj*, z ďalších jazykov používa rovnaké pravidlá angličtina). Je celý rad ďalších faktorov ovplyvňujúcich nejednoznačnosť v porozumení, ktoré s použitím elementárnej logiky ústia prirodzeným spôsobom v zásade do troch výskumných otázok: 1. má postavenie konkrétnej farby v zloženom prídavnom mene potenciál plniť rozlišovaciu funkciu? Ak áno, 2. aký má tento potenciál charakter a 3. kde sú jeho limity? Tieto výskumné otázky majú priamy súvis so stanovenými cieľmi. V snahe vyvodiť závery o tom, aké potenciálne určujúce faktory stoja za konkrétnou

štruktúrou zložených prídavných mien a ako konkrétne nazerať na nejednoznačnosť v dvojfarebných pomenovaniach v ruskom jazyku si kladieme dva hlavné ciele:

1. Na analýze písomno-obrazového materiálu vytvoriť štruktúrovanú klasifikáciu možných scenárov pri formulácii a interpretácii dvojfarebných pomenovaní a podoprieť ju príkladmi z diskurzu.
2. Komparáciou konkrétnych dvojfarebných pomenovaní s odlišným postavením dvoch farieb (inverzií) v zloženom prídavnom mene identifikovať dominujúce aspekty s ohľadom na frekvenciu použitia, žáner, pohlavie autora, štruktúru a pod., a s využitím štatistických dát z Národného korpusu ruského jazyka im porozumieť v kontexte.

V súvislosti s cieľmi máme sformulované nasledovné tézy:

1. Existuje predpoklad, že bohatosť textovo-obrazových zdrojov poskytne dostatočný materiálny základ na vytvorenie komplexného klasifikačného rámca v predmetnej téme.
2. Nesúrodosť používania zložených atribútov v jazykovej praxi sa ukáže ako neprekonateľná (v zmysle odstránenia nejednoznačnosti) a iba prostriedkami ich štrukturálneho usporiadania k jazykovej zhode dôjsť nemôže.
3. Pri komparatívnej analýze sa ukáže, že rozdiely medzi jednotlivými zloženými atribútmi a inverziami, ako aj naprieč rôznofarebnými kombináciami sú (z očakávaných rozdielov napr. menšia frekvencia kombinácií hraničných farieb spektra a i.), ale nenesú systémový charakter, resp. napriek potenciálu to vzhľadom na limitné podmienky tohto textu nemožno verifikovať.

Opis metodiky

Zámer vytvoriť novú klasifikáciu možných významových interpretácií dvojfarebných pomenovaní opierajúcich sa o príklady v existujúcom diskurze viedol k potrebe skúmať také texty, ktoré integrovali vizuálne znázornenie popisovaných objektov. Tomu účelu zodpovedal aj výber zdrojov. Okrem publikácií zahrňujúcich rozličné odborné oblasti (mykologické atlasy, pomologické príručky, kynologické encyklopédie a i.) sme čerpali aj z digitálnych zdrojov využívajúc funkciu vyhľadávania obrázkov na bohatšie zdokladovanie vizuálnej podoby popisovaného predmetu. Osobitným zdrojom textovo-obrazového materiálu pri skúmaní dvojfarebných pomenovaní sa ukázali internetové predajne, najmä so zreteľom na kvantitu a rôznorodosť ponúknutých výsledkov, a tým možnosť ich porovnávania. Zaznamenávaním odlišných prípadov a ich zatrieďovaním vznikol rámec, ktorý klasifikuje jednotlivé scenáre pri formulácii a interpretácii dvojfarebných pomenovaní.

Čo sa týka komparatívnej analýzy dvojfarebných pomenovaní, v Národnom korpuse ruského jazyka boli vyhľadávané zložené prídavné mená a ich inverzie (*krasno-zeľonyj* verzus *zeľono-krasnyj*) prostredníctvom funkcie *lemma*, ktorá medzi výsledky zaraďuje všetky gramatické formy hľadaného kľúčového spojenia. Z dostupných dát bol do tabuľky zaznamenávaný počet textov, v ktorých sa daný výraz vyskytol, celkový počet použití, podiel mužských a ženských autorov, oblasť (publicistika, beletria a i., pozn.: v tomto a ďalších kategóriách ide o doslovné preklady ich názvov z ruštiny, v zátvorke po dva príklady), typ textu (článok, román), téma (technika, politka) a žáner (dokumentárna próza, nežánrová literatúra). Okrem zmieneného sme za pomoci vygenerovanej časovej osi porovnávali inverzie hľadaných výrazov v diachronickom aspekte. Diachronická grafika zaznamenáva štatistiku využitia s pomerom počtu hľadaných výrazov na milión slovoform. Zaoberali sme sa aj jednotlivými výsledkami v kontexte nájdených výsledkov, ale iba do tej miery, aby to vo výsledku viedlo k spoľahlivejšej interpretácii štatisticky získaných dát. Samotné vyhodnotenie už nenesie kvantitatívny charakter. Výber farieb v kombináciách padol na pravú stranu spektra v rozmedzí zelená – žltá – oranžová – červená – hnedá.

Spojovník ako rozlišovací znak

Ruské poľnohospodárske periodikum Seľskaja nov (2003) uvádza, že Skýtske zlato je nezvyčajne krásna odroda so zlato-oranžovými, bezchybne hladkými, veľkolepými plodmi s hmotnosťou 100-120 g. Pre nositeľa ruského jazyka bez znalosti kontextu jestvujú minimálne štyri základné spôsoby, ako chápať charakteristiku vyššie uvedenej sorty jabĺk len na základe počutého, resp. prečítaného:

a) základná farba plodu je oranžová, doplňujúcou kvalitou je jej zlatistý nádych, spolu tvoria jednoliaty odtieň zmiešanej farby;
b) základná farba plodu je oranžová, je doplnená o zlatisté škvrny, pásiky, bodky a pod. (oddelená kombinácia farieb);
c) prvá možnosť s obráteným poradím farieb;
d) druhá možnosť s obráteným poradím farieb.

V ruštine, ani v nijakom zo slovanských a neslovanských jazykov, ktoré sú nám známe neexistuje pravidlo, ktoré by upravovalo postavanie farby v zloženom prídavnom mene na základe konkrétneho kritéria (prevalencia v odtieni alebo ploche, lineárnosti a pod.). Prevalencia v odtieni môže byť navyše len zdanlivá, a teda subjektívna. V niektorých jazykoch, napr. v slovenčine alebo češtine však písomná podoba zloženého slova aspoň rozlišuje medzi odtieňom a kombináciou samostatných farieb. Ústav pre jazyk český Akadémie vied Českej republiky uvádza, že ak označujeme zloženým prídavným

menom dve samostatné farby, píšeme medzi oboma časťami spojovník (žlto-zelený pruhovaný sveter, bielo-modré kvetinované šaty, červeno-modro-biela vlajka). Ak označujeme farebný odtieň, píšeme zložené prídavné meno dohromady, bez spojovníka (žltozelený, teda žltý odtieň zelenej farby; bielomodrý, biely s nádychom do modra a pod.). Výnimkou je tradičné písanie slova čiernobiely. V ruskom jazyku nič podobné neexistuje. V dôsledku toho dochádza k potenciácii ambiguity (viď. príklad vyššie s plodmi odrody Skýtske zlato).

Postavenie farby a jeho rozlišovacia funkcia

Niet pochýb, že špecifické postavenie konkrétnej farby v rámci zloženého prídavného mena sa vo väčšine prípadov nejaví ako zásadne určujúce, resp. dôležité. V prípadoch, kedy to signifikatné nie je, je v princípe jedno, či sú ponožky hnedo-červené alebo naopak. V určitých veľmi špecifických kontextoch však môže postavenie farby hrať rolu, a to až takú, že môže vyústiť do celonárodnej dilemy. Príklad, na ktorom chceme ukázať rozpor a z neho plynúce nejednoznačnosti je štátna vlajka Ukrajiny, pričom symptómy nejednoznačnosti možno demonštrovať na príklade samotných Ukrajincov. Pomerne ustálený spôsob, akým Ukrajinci označujú farebnú kombináciu svojej vlajky je *žovto-blakitnij* (žlto-modrá). Pri pohľade na vlajku (hore modrá, dolu žltá) je však zrejmé, že pri prirodzenom postupovaní zhora nadol (alternatívne zľava doprava) by malo ísť o *blakitno-žovtyj*. Na široko diskutovanú tému vznikli na Ukrajine historicky erudované články. Aby sme problematiku spojili späť s predmetom nášho príspevku, ruským jazykom, uvedieme, že v Národnom korpuse ruského jazyka ruskojazyčná kombinácia *žolto-blakitnyj* od roku 1923 po rok 2012 v 94 % prípadov textov spájala výlučne s Ukrajinou, kým opačná kombinácia v korpuse ani nie je zaznamenaná. Hoci je prípad Ukrajiny, resp. jej dilemy v otázke „správnej“ farebnej kombinácie vlajky na národných úrovniach iných krajín sveta celkom jednoznačne skôr výnimkou, jestvuje potenciál pre iné, menej exponované, ale početnejšie kontexty. Pri skúmaní textovo-obrazových materiálov sme narazili na viaceré z nich, ktoré sa vyznačovali nejednoznačnosťou, a tie sme zatriedili. V časti nižšie je uvedená štruktúrovaná klasifikácia možných scenárov pri formulácii a interpretácii dvojfarebných pomenovaní podoprená príkladmi z diskurzu. Sú to prípady, kedy postavenie konkrétnej farby v zloženom prídavnom mene môže, ale aj nemusí mať vplyv na výsledné pomenovanie farebnej dvojkombinácie ľubovoľného predmetu. Body h) a i) dopĺňajú klasifikáciu o prípady so zmiešanými farbami tvoriacimi odtieň.

Kombinácie farieb (nevzťahuje sa k odtieňu):

a) horizontálne lineárny – pomenovanie farieb zodpovedá prirodzenej postupnosti zľava doprava: modro-červený maják pod čelné sklo vozidla; vľavo modrá, vpravo červená farba diód;
b) vertikálne lineárny – pomenovanie farieb zodpovedá prirodzenej postupnosti zhora nadol: hnedo-biely farebný prechod lasice Mustela nivalis; srsť hore hnedá, dolu biela;
c) horizontálne nelineárny – pomenovanie nezodpovedá prirodzenej postupnosti zľava doprava: bielo-čierny šachovnicový; v skutočnosti šachovnica z pozície hráča začína zľava doprava čiernou farbou;
d) vertikálne nelineárny – pomenovanie nezodpovedá prirodzenej postupnosti zhora nadol: červený drak na zeleno-bielom pozadí tvorí vlajku Walesu; v skutočnosti je vlajka v hornej polovici biela, dole zelená;
e) so symetrickou prevalenciou podľa plošného rozsahu – pomenovanie zodpovedá dominantnejšej farbe v kombinácii podľa zabratej plochy: bielo-hnedý obytný dom s dentálnou klinikou Dental-studio Moskva v Moskve; na fasáde predmetného domu na adrese naozaj prevláda slonovinová (biela) s hnedými prvkami;
f) s asymetrickou prevalenciou podľa plošného rozsahu – pomenovanie nezodpovedá dominantnejšej farbe v kombinácii podľa zabratej plochy: oranžovo-čierna; tzv. Georgijevskú stužku tvorí 5 striedavých pásikov, z toho 3 čierne a 2 oranžové;
g) bez zreteľnej priority – na pomenovanom objekte, prevažne okrúhleho alebo guľatého tvaru, kde nie je možné určiť začiatok a koniec objektu (pozdĺžne dvoj a viacfarebnou kombináciou odlíšený kábel, priadza a pod.) nie je možné určiť ani linearitu farebnej kombinácie.

Pomenovania so zmiešanými farbami na objekte (pomenovanie sa vzťahuje k odtieňu, pozn.: pre obtiažnosť merania podielu farby v odtieni sú nasledujúce body uvedené bez príkladov z praxe, ako legitímne scenáre však majú v klasifikácii plné opodstatnenie):

h) so symetrickou prevalenciou podľa pomeru v zmiešanej farbe – pomenovanie zodpovedá množstvu pigmentu, v prípade sčítacích modelov ako RGB pomeru svetla, resp. blízkosti výsledného odtieňa k spektru základnej farby;
i) s asymetrickou prevalenciou podľa pomeru v zmiešanej farbe – pomenovanie nezodpovedá podmienkam v bode i).

Ďalšie body klasifikácie sa vzťahujú k úmyslu alebo preferenciám hovoriaceho:

j) s dominantným postavením podľa osobitého objektívneho zreteľa z pohľadu hovoriaceho – hovoriaci postaví na prvé miesto farbu, ktorá má z jeho pohľadu rozlišovaciu funkciu, napr. ak väčšina káblov v zväzku na zariadení je bielej farby s čiastočným zafarbením inými farbami, môže mať tendenciu stavať túto farbu na prvé miesto v zloženom prídavnom mene (týka sa zmiešaných aj kombinovaných farieb), do tejto kategórie tiež môže spadať napr. ľahšia výslovnosť;
k) s dominantným postavením podľa osobitého subjektívneho zreteľa – hovoriaci koná na základe subjektívnych vnemov alebo preferencií, v teste rýchlosti môže označiť za dominantnejšiu farbu tú, ktorá je pre neho s ohľadom na okolnosti alebo bez ohľadu na ne subjektívne výraznejšia, môže byť ovplyvnený interferenciou, teda ustálenosť v štruktúre rovnakej farebnej kombinácie v jednom kontexte (žlto-modrá vlajka) prenesie do iného kontextu;
l) náhodné, okazionálne postavenie – hovoriaci vzhľadom na marginalitu alebo nesignifikantnosť kontextu nejaví nijakú motiváciu o zmysluplné usporiadanie farieb v štruktúre zloženého prídavného mena.

Z uvedeného vyplýva, že jestvuje aspoň dvanásť odlišných scenárov, pri ktorých možno uplatniť v ruskom jazyku dve odlišné postavenia slov označujúcich farby v zložených prídavných menách (a v slovenskom, resp. českom jazyku vzhľadom na spojovníkové pravidlo až štyri postavenia, miera nejednoznačnosti teda rádovo klesá). Úplne zjednodušene z vyššie uvedeného vyplýva, že v mysli rusky hovoriaceho človeka je prípustný jeden z dvanástich hypotetických scenárov, pričom na ich rozlíšení v medziach zloženého atribútu neexistuje jazyková zhoda. Tá je možná len pri zohľadnení kontextu, ktorý v písomnej podobe určuje zvyšok textu naokolo v závislosti od problémovej oblasti. V praxi sa s takým upresňovacím jazykom stretneme najmä v úzko špecializovaných oblastiach, akými sú zoológia či botanika a ich poddisciplínach – bohato zastúpené bývajú kynológia, hipológia či felinológia, z botaniky pomológia, z ďalších oblastí mineralógia a nespočetné množstvo ďalších vedných, výrobných a iných odborov a služieb. V nich nachádza uplatnenie široký rad upresňovacej lexiky, ktorá robí opis predmetu čo najexaktnejším. Spadajú do nej charakteristiky postavenia farieb v kombinácii, ich tvaru, veľkosti, množstva, prechodov a pod. Predmetná terminológia pritom má potenciálny dosah na každodenný život, pozrime sa na časť opisu klobúka smrteľne jedovatej muchotrávky zelenej (Amanita phalloides): „Býva zelenožltý, olivovo sivozelený, olivovozelený, sivobelavý, v strede tmavší, pri okraji bledší, hodvábne lesklý, za vlhkého počasia lepkavý, za sucha lesklý, hladký, holý, bez bradaviek a zriedkavo s útržkovitým zvyškom plachtičky“ (Baranovič 2017). Korektná identifikácia plodníc lesných húb je presne ten prípad, kedy je okrem upresňujúcej terminológie ohľadom farebnosti

(často bývajú uvádzané detailné popisy miesta prechodov farieb, popisy útvarov a i.) potrebné uvádzať i následné rozpoznávacie znaky, inak by prípadné medzery mohli mať následky na zdravie a život. Jestvujú totiž aj jedlé druhy húb, ktoré majú v závislosti od podmienok ako biotop, zrelosť či počasie rovnakú kombináciu farieb, čo zvyšuje riziko nejednoznačnosti, a tým zameniteľnosti. Hoci máva jazyková ambiguita v praxi iba málokedy fatálne následky naznačované vyššie, má potenciál byť zdrojom bežných chýb, nedorozumení a omylov s možným rizikom vyústenia do celkového nepochopenia. Nejde pritom iba o odborné oblasti; námatkové zadanie zloženého atribútu *červeno-hnedý šál* a jeho inverzie na ruskom internete ponúkne diametrálne odlišné produkty. V prípadoch, keď sme odkázaní výlučne na sluchový vnem (rozhlas, telefonický rozhovor) sme zároveň odkázaní na upresňujúcu lexiku, znovu v závislosti od dôležitosti exaktného chápania. Možno teda konštatovať, že slovenský a český jazyk v písomnom styku majú oproti pravidlám ortografie v ruštine tú komparatívnu výhodu, že ak už neodstraňujú, tak prinajmenšom zužujú potenciál jazykovej nejednoznačnosti rozlíšením, či ide o dvojfarebnú kombináciu (modro-zelený) alebo odtieň získaný zmiešaním dvoch farieb (modrozelený). Rovnako možno zhrnúť, že hoci naznačená klasifikácia definuje konkrétne situácie, zďaleka nedáva odpoveď v otázke štrukturálnej priority v rámci zloženého prídavného mena označujúceho zmiešaný odtieň alebo kombináciu dvoch farieb.

Zložené atribúty a ich inverzie v NKRJ

Tu sa venujeme komparácii ôsmich zložených atribútov dvojfarebných pomenovaní (resp. štyroch, ďalšie štyri sú ich inverziami). Do tabuľky sme zaznamenávali štatistické dáta v absolútnych číslach a percentuálnych vyjadreniach, tiež sme pracovali s časovou osou v súvislosti s diachronickým aspektom. V časti, kde sa zaoberáme metodikou predmetnej podkapitoly približujeme sledované kategórie bližšie (frekvencia použitia, žáner, pohlavie autora a pod.).

Červeno-hnedá a červeno-zelená sú jediné dve kombinácie v NKRJ vykazujúce dominanciu v téme politika a spoločenský život. To môže byť zapríčinené tým, že ide o farby výrazne exponované v oblasti politickej symboliky s presahom do ideológií. Červeno-hnedá kombinácia v ruskom diskurze predstavuje značne pertraktované klišé označujúce zbližovanie ľavičiarskych pozícií s elementami nacionalizmu. Podobným spôsobom implikuje červeno-zelená kombinácia koreláciu moderného enviromentalizmu a sociálneho liberalizmu ako neoľavicovými témami. Uvedené znamená, že pri určitých kombináciách jestvujú objektívne faktory, ktoré robia danú kombináciu frekventovanejšou (červeno-hnedá je zastúpená až vo vyše 6-násobku textov než opačne), čo

skresľuje výsledky na úrovni štatistiky v prípade, že by z nej chceli extrapolovať iný konkrétny typ informácií, ako žánrové zastúpenie, téma, typ textu a pod.

V porovnaní červeno-hnedej a hnedo-červenej sa nepotvrdzuje formulovaná téza, že čím bližšie budú mať jednotlivé základné farby k sebe v rámci spektra bližšie, tým častejšie bude ich kombinácia vyjadrená v textoch. Kombinácia hnedo-červený (susedné odtiene) je totiž v počte nájdených textov na predposlednom 7. mieste, kým obe – žlto-červená aj červeno-žltá (medzi nimi ešte oranžová) – sú zastúpené 4,5-násobne častejšie (2., resp. 3. miesto). Na druhej strane, posledné 8. miesto patrí kombinácii zeleno-červená (medzi nimi oranžová a žltá).

Zastúpenie pohlaví medzi autormi textov nemá nič spoločné s konkrétnou kombináciou a jej súvisom s použitím v konkrétnom žánri, type textu, oblasti alebo téme. Najvyšší podiel autoriek je v použití kombinácie červeno-zelená (29,41 %), naopak najnižší (10,53 %) v kombinácii žlto-červená. Pri téme mužských a ženských autorov textov zahrnutých v Národnom korpuse ruského jazyka je potrebný detailnejší pohľad na vytýčenie východiskového bodu, keďže informácia o podiele pohlaví medzi autormi v korpuse nie je dostupná. Z komparácie neutrálnej a rodovo zafarbenej lexiky jednoznačne vyplynulo, že pri plnovýznamových aj pri neplnovýznamových slovných druhoch dominujú v korpuse mužské texty (substantívum *človek* – 81,95 % muži, 12,54 % ženy; konjunkcia *alebo* – 77,38 % muži, 12,91 % ženy). Tí sú podľa toho autormi približne 75 % – 80 % všetkých textov. Analýza rodovo zafarbenej lexiky ukázala, že aj pri typicky ženskej lexike dosahujú autorky v podiele nanajvýš paritu (*manikúra* – 47,06 % muži, 43,53 % ženy), kým pri typicky mužskej lexike je podiel autoriek marginálny (*vodováha* – 91,67 % muži, 4,76 % ženy).

Ak sa vrátime k rodovému zastúpeniu autorov v kontexte témy podkapitoly – farebných kombinácií – možno konštatovať, že iba 3 z 8 sledovaných markantejšie vybočujú zo zvyčajného podielu neutrálnej lexiky predkladaného vyššie: oranžovo-červená (64,81 % muži, 24,07 % ženy), červeno-oranžová (70,19 % muži, 22,12 % ženy) a najvýraznejšie už spomínaná červeno-zelená (67,65 % muži, 29,41 % ženy). Z týchto výsledkov nemožno teda vyvodzovať konkrétne závery a skôr z nich vyplýva, že akúkoľvek farbu či jej kombináciu možno považovať za neutrálnu. Potvrdením je drobná skúška správnosti: ružová farba, pravdepodobne najženskejšia zo základných farieb je v ruskom korpuse zastúpená 20,81 %, teda nedosahuje ani podiel rodovo naoko neutrálnejších (v zmysle preferencií) nami sledovaných farebných kombinácii.

Záver

Na základe analýzy štrukturálnych postavení v zloženom atribúte a pri zohľadnení špecifík ruskej ortografie pri písaní dvojfarebných pomenovaní môžeme konštatovať, že miera nejednoznačnosti v porovnaní s inými slovanskými jazykmi (českým, slovenským) je rádovo vyššia. Skúmaním príkladov v diskurze, ktoré sme porovnali s ich grafickým vyobrazením sme dospeli k značným odchýlkam vo významovej interpretácii dvojfarebných pomenovaní. Výsledkom sa stala klasifikácia určitých významových paradigiem, ktorých výsledkom sú odlišné spôsoby chápania pri rozličnom postavení slova v zloženom atribúte. Ďalším výstupom je poznatok o nevyhnutnosti použitia určitého súboru upresňovacích výrazov, ktoré sa líšia v závislosti od objektu záujmu v predmetných oblastiach (kynológia, mineralógia a pod.). Pri samotnej analýze dát z NKRJ sme došli iba k parciálnym poznatkom, z ktorých základný je ten, že významným faktorom frekvencie použitia konkrétnej farebnej kombinácie je kultúrny aspekt, ktorý sa demonštruje najmä tým, že daná kombinácia nadobúda veľmi konkrétnu a v diskurze pertraktovanú konotáciu. Čo naopak môžeme vylúčiť je téza, že frekvencia použitia určitej kombinácie by mohla byť potenciovaná blízkosťou farieb v spektre. Nič také sa nepreukázalo, na druhej strane sa otvára otázka pre ďalší výskum, či farby, ktoré sú si bližšie v spektre vo svojej kombinácii častejšie neoznačujú odtieň a naopak, či farby, ktoré od seba v spektre delí niekoľko ďalších farieb neoznačujú skôr kombináciu. Zvyšné aspekty ako pohlavie autora či prevalencia určitého žánru sa neukázali vo výsledku ako zvlášť významné do tej miery, aby ich bolo možné interpretovať v širšom kontexte.

Summary

The chapter in question deals with the issue of the ambiguity of two-color names in the Russian language. Unlike the Slovak or Czech languages, the rules of Russian orthography do not distinguish between the naming of a combination of two separate colors and a combination resulting in a color shade. The chapter presents a classification of meaning interpretations of two-color names and supports it with concrete examples. Based on the material of eight compound adjectives, including four basic shades of the right side of the color spectrum, it explains various factors that influence the application of two-color combinations in texts by analyzing statistical data of the National Corpus of the Russian Language.

Literatura

Anonym. Урожайная грядка. *Сельская новь.* 2003 (11).

Ветров, А. Возвращение домой. *Сибирские огни.* 2013 (6).

Elektronické zdroje

Dostupné z: http://nevoterm.ru/hiszhniki_three.html (2024-02-10).

Dostupné z: https://chas.news/current/sino-zhovtii-chi-zhovto-blakitnii-istoriya-derzhavnogo-prapora-ukraini (2023-12-29).

Dostupné z: https://electro-kot.ru/stroboskop-na-lobovoye-red-blu.html (2024-02-16).

Dostupné z: https://maps.app.goo.gl/LXqWUGTgXDKGBH4J8 (2024-01-20).

Dostupné z: https://ru.wikipedia.org/wiki/Список_британских_флагов (2024-02-19).

Dostupné z: https://rus.azattyq.org/a/georgievskaya-lenta-i-koloradskii-zhuk/25366097.html (2024-01-25).

Dostupné z: https://ujc.avcr.cz/jazykova-poradna/zajimave-dotazy/190330-zajimave-dotazy-slozena-pridavna-jmena.html (2024-02-04).

Dostupné z: https://voop-rf.ru/tpost/up0p2g9x11-chernii-ili-belii (2024-02-12).

Dostupné z: https://www.istpravda.com.ua/articles/2014/01/14/140850/ (2024-02-03).

Dostupné z: https://www.nahuby.sk/atlas-hub/Amanita-phalloides/muchotravka-zelena/muchomurka-zelena/ID304 (2024-02-10).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

LITERÁRNÍ VĚDA
/ LITERATUROZNAWSTWO
/ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.19

Анастасия АРЕФЬЕВА

ПОСТАПОКАЛИПТИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ПЕРВЫЕ ПРИМЕРЫ И ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Post-apocalyptic Plot in Russian Literature: First Examples and Research Problems

***Keywords**: Post-apocalyptic genre, Russian literature, dystopia, science fiction*

***Contact**: Masarykova univerzita; 478722@mail.muni.cz*

В современной массовой культуре широко представлен постапокалиптический сюжет, различные варианты гибели мира отражены в литературе, кинематографе и компьютерных играх. В центре постапокалиптического жанра как правило стоит рассказ о жизни человека или группы людей после катастрофы, которая может быть вызвана разными причинами (применение ядерного оружия, вторжение инопланетян, пандемия, зомби-апокалипсис, восстание машин, климатические изменения и не только). Постапокалиптический сюжет раскрывает, каким образом человечество переживает катастрофу и как учится жить в изменившемся мире. Изучая постапокалиптический жанр стоит учитывать, что он связан с антиутопией и апокалиптикой, их объединяет изображение изменившегося или меняющегося мира, часто опасного для человека и лишающего его привычного образа жизни. В связи с тем, что в области фантастики границы внутри жанра часто размыты, порой происходит смешение антиутопии, апокалиптики и постапокалиптики. Тем не менее между апокалиптикой и постапокалиптикой можно провести чёткую разделяющую черту, поскольку один из жанров о катастрофе, другой – о её последствиях. Однако вопрос приобретает более сложный характер, когда дело касается антиутопии. Далеко не во всех антиутопиях могут присутствовать черты постапокалиптики, в свою очередь в произведениях с постапокалиптическим сюжетом часто отражены антиутопические черты. Антиутопия изображает общество, где личность несвободна, власть, как правило, тоталитарна, и описанный образ жизни в целом противопоставлен утопии, для которой характерны справедливость и равноправие. Зачастую писатель использует данный жанр с целью направить внимание на существующие в социуме проблемы (проблемы политического,

экономического, научно-технического плана). Вымышленный автором мир переплетается с реальным, что позволяет читателям провести параллели с событиями и тенденциями, характерными для того или иного общества. В этом смысле антиутопия похожа на постапокалиптику, где писатель также зачастую использует данный приём и стремится охарактеризовать проблемы современности при помощи фантастического сюжета, перенесённого в будущее. Антиутопия описывает уже сформировавшееся общество с его суровыми правилами и отсутствием индивидуальной свободы («Мы» Е. Замятина, «1984» Дж. Оруэла, «Голодные игры» С. Коллинз). Постапокалиптика акцентирует внимание на описании жизни после катастрофы, когда привычный уклад нарушен или полностью утрачен, а выжившие люди стараются сохранить человеческую расу и восстановить общество с работающими для него правилами и законами. Также оба жанра являются как бы «продолжением» существующих: антиутопия появляется в ответ на утопию, а постапокалиптика продолжает апокалиптику. В работе Б.А. Ланина «Анатомия литературной антиутопии» (1993) автор в качестве главного признака данного жанра выделяет именно спор с утопией или утопическим замыслом: «Итак, антиутопия спорит с целым жанром, конечно, всегда стараясь облечь свои аргументы в занимательную форму. Можно говорить об исконной жанровой направленности антиутопии против жанра утопии как такового» (Ланин 1993: 154). В свою очередь постапокалиптика зависит от апокалиптики меньше, заимствуя у неё лишь мотив глобальной катастрофы.

В антиутопии главный герой противопоставляет себя обществу, режиму и идёт на конфликт с окружающим миром или, как минимум, задумывается об этом. В постапокалиптике главный герой проходит своего рода квест, преодолевает испытания, стремится выжить, а также сохранить прежние знания и по возможности гуманность. Для двух данных жанров характерна борьба, с которой сталкиваются герои. В антиутопии и постапокалиптике общество проходит испытание на нравственность и человечность. Наличие подобных точек пересечения между жанрами приводит к появлению так называемой постапокалиптической антиутопии, которую можно наблюдать, к примеру, в романе «Кысь» Татьяны Толстой. Стоит признать, что порой затруднительно охарактеризовать произведение в рамках одного жанра. Это не редкое явление для литературы, однако когда речь идёт именно о фантастике, размытость границ и смешение жанров встречаются довольно часто. Сложности при определении жанра и типологии могут, в свою очередь, быть связаны с тем, что в русском литературоведении не так много работ, посвящённых изучению постапокалиптики, поскольку данный жанр часто относят к произведениям бульварной литературы, не представляющей

интереса для исследователей. Будет справедливо признать, что постапокалиптический сюжет пользуется популярностью у авторов-любителей, которые часто создают произведение по мотивам уже признанных романов, не задумываясь о культурном и художественном значении написанного.

Исследователи литературы в России чаще пишут работы не о постапокалиптическом сюжете, а антиутопическом: «Истоки и трансформация жанра литературной антиутопии в XX веке» С. Шишкина (2009), антология «Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX–XX веков» (2011), посвящённая русской утопической традиции, «Антиутопия начала XXI века в динамике жанровых трансформаций» В. Костенкова (2019) и др. Определение антиутопии можно встретить во многих литературоведческих словарях и энциклопедиях, но о постапокалиптике не упоминается даже в относительно современных работах. Например, в словаре-справочнике «Массовая литература в понятиях и терминах» (2015) есть раздел, посвящённый реже встречаемому киберпанку, но ничего не сказано о постапокалиптике. Работы, посвящённые сюжету постапокалипсиса, часто подвергаются анализу с точки зрения кинематографа. О постапокалипсисе в фильмах пишут диссертации и статьи: «Постапокалиптический сюжет в американском кино: история развития и место в современном кинематографе» А.Б. Санданов (2013), «Странничество в постапокалиптике: идеи и структура жанра» С.С. Ильин (2012), «Антиутопия, постапокалипсис и кинематографическое чтение» Я. Аль-Мамори (2022). Некоторые киноработы вдохновлены известными литературными произведениями (например, «Машина времени» по мотивам романа Герберта Уэллса, «Я – легенда» по роману Ричардса Мэтисона), а также видеоиграми (сериалы «Одни из нас», «Фоллаут»). Наличие большого количества фильмов и сериалов, снятых в рамках данного жанра, можно объяснить тем, что постапокалиптический сценарий интересен именно для воплощения на экране, поскольку предоставляет возможность для создания динамичных сцен, необычных визуальных решений и спецэффектов. Говоря об исследовании данного жанра в области литературоведения, мы сталкиваемся с недостаточной изученностью постапокалиптики. Причинами этого могут быть несформированность жанра в русской литературе и связанная с этим проблема определения, что считать постапокалиптикой; взгляд на постапокалиптические произведения как на часть второсортной литературы, не представляющей достаточного интереса; предпочтение им более канонических произведений. В свою очередь немало канонических, признанных романов написано в жанре антиутопии, на что вполне ожидаемо и справедливо реагирует литературоведение.

Начало развития постапокалиптического жанра в зарубежной литературе связывают с романом Мэри Шелли «Последний человек» (1826), однако в русской литературе довольно затруднительно найти произведение, которое послужило бы толчком в развитии данного жанра. (*Во избежание недоразумений отметим, что тревожное ожидание катастрофы и конца света встречались в русской литературе, особенно ярко воплотившись в апокалиптических мотивах периода Серебряного века, но наш взгляд направлен именно на постапокалиптику, как на отдельный жанр*). В плодотворный период развития советской фантастики начали появляться постапокалиптические мотивы, отразившиеся в творчестве братьев Стругацких и Кира Булычёва, а также в кинематографе. Это, например, фильмы А. Тарковского «Сталкер» (1979) по мотивам повести Стругацких, «Письма мёртвого человека» (1986) и «Посетитель музея» (1989) К. Лопушанского.

В ленте К. Лопушанского отражён распространённый в период холодной войны страх ядерного конфликта. Действие происходит после катастрофы, когда часть общества погибла, а часть страдает от болезней и лишений, вызванных ядерным взрывом. Перед зрителем предстают типичные постапокалиптические пейзажи, атмосфера страха и безысходности. Далеко не все постапокалиптические произведения несут в себе идею спасения, финал может быть как утешительным, так и трагичным. В фильме «Письма мёртвого человека» надежды нет, но на протяжении всей картины звучат поучающие и наставляющие монологи, призывы к человечеству. Это не единственная работа Константина Лопушанского, затрагивающая тему постапокалипсиса. В 1989 году выходит фильм «Посетитель музея» о мире, пережившим экологическую катастрофу, в результате которой человечество разделилось на обычных людей и мутантов, которых называют дебилами. Главный герой фильма желает увидеть остатки утраченной цивилизации и отправляется в дорогу. Мотив дороги, а также поиск артефактов ушедшей культуры, являются неотъемлемой частью постапокалиптического жанра. В этом фильме ярко показана оппозиция «свой – чужой», духовные люди считаются мутантами и живут среди грязи и мусора, а «обычные», хотя и живут в относительно комфортных условиях, полностью утратили нравственность и веру. В отличие от названного выше фильма «Письма мёртвого человека», в данную работу Лопушанский не вкладывает открытый призыв или предостережение, предоставив возможность зрителю сделать выводы самому. Постапокалипсис может принести с собой не только голод, технический откат, подорванное чувство безопасности, но и нравственное, духовное падение, предстающее перед зрителем.

Кинематограф, музыка, литература и изобразительное искусство подвергались строгой советской цензуре, по этой причине некоторые литературные

произведения с постапокалиптическими чертами либо долгое время не были опубликованы, либо были подвержены тщательному редактированию. Так, пьеса Михаила Булгакова «Адам и Ева» была опубликована лишь спустя сорок лет после написания, а именно в 1971 году. Несмотря на то, что М. Булгаков писал пьесу на заказ, она была запрещена к постановке, поскольку по сюжету погибало население Ленинграда: «Большой универсальный магазин в Ленинграде. Внутренняя лестница. Гигантские стёкла внизу выбиты, и в магазине стоит трамвай, вошедший в магазин. Мёртвая вагоновожатая. На лесенке у полки – мёртвый продавец с сорочкой в руках. Мёртвая женщина, склонившаяся на прилавок, мёртвый у входа (умер стоя). Но более мёртвых нет. Вероятно, публика из магазина бросилась бежать, и люди умирали на улице. Весь пол усеян раздавленными покупками» (Булгаков 1971: 30). Такое описание отравленного города и погибших людей не могло пройти советскую цензуру. Данное произведение, конечно, не представляет постапокалиптику полностью, поскольку в нём отсутствуют многие характерные для этого жанра особенности. В «Адаме и Еве» внимание в большей степени уделено отношениям между героями и размышлениям о противостоянии капиталистического и социалистического миров, а также отражена мысль, что война – болезнь общества, патология, вызванная тоталитарной властью. По этой причине пьеса «Адам и Ева» воспринимается как антивоенное высказывание. Редактируя пьесу, М. Булгаков был вынужден вырезать многие сцены. Например, описание химических опытов и пораженных в результате катастрофы пространств, а также исключить из неё моменты, которые так или иначе затрагивали современность. Писателю пришлось убрать из «Адама и Евы» упоминания о газете «Правда», издании «Содружество писателей», рассуждения о журнале «Безбожник». Братья Стругацкие, о которых пойдёт речь ниже, также будут вынуждены удалить из повести «Обитаемый остров» приметы своего времени. Важно то, что «Адам и Ева» – это одно из первых произведений, где катастрофа происходит на территории СССР, а не далекой планеты, как это часто будет в произведениях советских фантастов.

Также среди первых авторов, создавших произведение на постапокалиптическую тематику, были Аркадий и Борис Стругацкие. В 1969 году они написали повесть «Обитаемый остров», опубликованную в 1971 г. Можно справедливо отметить, что в «Обитаемом острове» больше присутствуют черты антиутопии, поскольку в повести описано деспотическое государство, где герой пытается противостоять сложившемуся устою, однако как мы уже отметили выше, в связи с пересечениями жанров можно говорить о так называемой постапокалиптической антиутопии. В «Обитаемом острове» действие разворачивается на планете Саракш,

пережившей масштабную войну. Война породила значительные изменения в обществе, где присутствует характерное для постапокалипсиса противопоставление «свой-чужой» и пространство также разграничено для своих и чужих. Повесть А. и Б. Стругацких подверглась критике и претерпела разного рода правки и корректировки из-за советской цензуры. Борис Стругацкий в «Комментариях к пройденному» вспоминает: «в "Неве" требовали: сократить; выбросить слова типа "родина", "патриот", "отечество"; нельзя, чтобы Мак забыл, как звали Гитлера; уточнить роль Странника; подчеркнуть наличие социального неравенства в Стране Отцов; заменить Комиссию Галактической Безопасности другим термином (аббревиатура!). В Детгизе (поначалу) требовали: сократить; убрать натурализм в описании войны; уточнить роль Странника; затуманить социальное устройство Страны Отцов; решительно исключить само понятие "Гвардия" (скажем, заменить на "Легион"); решительно заменить само понятие "Неизвестные Отцы"; убрать слова типа "социал-демократы", "коммунисты» и т.д.» (Стругацкий 1998). Даже несмотря на то, что сюжет был перенесён на несуществующую планету, цензура желала избежать любого соотнесения с действительностью. В своём творчестве А. и Б. Стругацкие обращаются к сложным вопросам относительно развития общества, его возможных перспектив, будущего и контакта с внеземными цивилизациями. В действительности же писатели задумывались о земных и актуальных для их времени проблемах, перенося свои размышления в далёкое, фантастическое будущее. После публикации «Обитаемого острова» на братьев Стругацких были написаны доносы и обвинения в антисоветизме, и почти десять лет их практически не печатали. Примерно столько же времени прошло до момента выхода следующего произведения с постапокалиптическим сюжетом, а именно романа «Посёлок» (1984) писателя Кира Булычёва.

«Посёлок» входит в цикл, состоящий из десяти романов и объединённый героем Владиславом Павлышем, биологом. В произведении найдём следующие черты постапокалиптического жанра: произошедшую катастрофу (случился взрыв реактора на космическом корабле «Полюс»), описание процесса выживания (объединение в группы, обустройство жилища), большие человеческие потери, постоянная борьба с опасностью (на неизвестной планете опасна и флора, и фауна), а также технический откат (герои были вынуждены быстро покинуть корабль, на котором осталась вся техника). С течением времени выжившим всё труднее удерживать и передавать свои «земные» знания детям, а все надежды на спасение, связанные с кораблем, постепенно исчезают, поскольку до него сложно добраться. Спустя время на планету высаживается земной корабль и начинается процесс поиска и спасения. Стоит признать, что и в данном случае перед нами не

полноценная постапокалиптика, поскольку «Посёлок» ближе к робинзонаде. В робинзонаде описан процесс выживания человека или группы людей на необитаемом острове, а в романе Булычёва это неизвестная планета, на которой в течение почти двадцати лет жил экипаж потерпевшего катастрофу корабля.

Приближаясь к заключению, стоит сказать, что в советской литературе довольно сложно найти произведение, полностью отвечающее требованиям постапокалиптического жанра. Такая сложность может быть объяснена политическими идеями и цензурой, господствовавшими в СССР приблизительно до конца двадцатого века. Перемены, наступившие в 1985 году, повлияли на мир литературы. Наступила перестройка, одним из результатов которой стало ослабление цензуры, в результате чего публике стали доступны ранее написанные произведения. Появилась советская литература, в которой отражались тревога и страх о будущем. К примеру, Чингиз Айтматов, в творчестве которого не было постапокалиптических мотивов, обращал внимание на хрупкость человеческой цивилизации, её уязвимость. В советское время часто говорили о ядерном апокалипсисе, и несмотря на то, что идеология пыталась донести мысль о светлом будущем СССР, коллективный страх перед тем самым будущим возрастал. В творчестве Чингиза Айтматова прослеживалась идея, что катастрофы и опасность возможно преодолеть и победить только тогда, когда люди объединятся, когда они переосмыслят свои ценности, задумаются над совершенными поступками («И дольше века длится день», «Тавро Касандры»).

В XXI веке страх гибели мира не только не ушёл, но усилился в связи с климатическими изменениями, научно-техническим развитием и политическими конфликтами, что безусловно находит своё отражение в литературе, философии, киноиндустрии и не только. Анализируя текущую ситуацию в области литературы и кинематографа, можно предположить, что тема постапокалипсиса перешла в разряд развлечения. Произведения в этом жанре – это не столько попытка обратить внимание на существующие политические, экологические, технические проблемы, а по большей части попытка развлечь читателя или зрителя. Мир постмодерна создаёт все условия, чтобы предостережения трактовались с иронией, происходит своего рода подрыв смыслов. Постапокалиптический сюжет пользуется популярностью не только у создателей массового кино и поклонников жанра, создающих оммаж на уже известные литературные произведения, но и у создателей видеоигр (серия «FallOut», где изображена Америка после катастрофы, игры «Атом» и «Мертвая Родина», где сюжет разворачивается на постсоветском пространстве, игра «S.T.A.L.K.E.R», созданная на основе «Пикника на обочине» и фильма «Сталкер»).

Сегодня постапокалиптика является ведущим направлением современной фантастики, что, в свою очередь, отражается на восприятии данного жанра в литературоведении. В связи с большим количеством второстепенных произведений о мире после конца света относительно постапокалиптической фантастики складывается отчасти спорное, отчасти справедливое утверждение, что это жанр так называемой маргинальной литературы. Занимаясь изучением постапокалиптики, перед исследователем возникает проблема, заключающаяся в том, чтобы среди множества произведений найти то, что обладает художественной ценностью и сюжетной целостностью. Эталонным произведением в этом жанре в современной русской литературе считается роман «Метро 2033» Дмитрия Глуховского, написанный в начале XXI века (первый вариант был опубликован в интернете в 2002 году, а в книжном издании книга появилась в 2005 году). «Метро 2033» привлёк внимание не только поклонников данного жанра, но и читателей, интересующихся философскими и социокультурными вопросами. Глуховский не только развернул увлекательный сюжет, но и затронул глобальные темы, тщательно проработал романное пространство, создал реалистичные образы и включил в роман множество отсылок к современным на тот момент социальным и политическим проблемам. Благодаря этому роман признали не только читатели, но и часть критиков.

Можно предположить, что постапокалиптический жанр в русской литературе сегодня всё ещё находится в периоде своего формирования. В литературе же XX века были лишь элементы, некоторые его признаки, но широкого распространения, как в зарубежной литературе, он не получил. Это может быть связано с социально-политическими обстоятельствами и цензурой. В современной русской литературе постапокалиптический сюжет можно заметить гораздо чаще, но в поле зрения исследователей он попадает редко, что связано уже с распространенным восприятием данного жанра как части массовой литературы. Однако это может измениться, ведь сегодня постапокалиптические сюжеты появляются у уже признанных публикой и критиками писателей (Л. Горалик, Э.Веркина, Д. Глуховского, Я. Вагнер и не только).

Summary

In this chapter we focused on the early examples of post-apocalyptic plots in Russian literature. As we explored the issue, we found that until the 21st century, it was quite difficult to find a work in Russian literature with all the features characteristic of a post-apocalyptic genre. Also, due to blurred boundaries in the field of science fiction,

problems often arise with characterizing works within a single genre, and the examples mentioned in the article confirm this, not fully representing the post-apocalyptic genre but demonstrating only some of its features.

Литература

Березовская, Л., Демченков, С. *Постапокалиптика как жанр научной / паранаучной фантастики*. Омск: Гуманитарные исследования, 2016.

Булгаков, М.А. Адам и Ева. In: Булгаков, М.А. *Адам и Ева. Багровый остров. Зойкина квартира. Пьесы*. Париж: YMCA Press, 1971.

Булычёв, К. *Посёлок*. Москва: Детская литература, 1988.

Ланин, Б.А. *Анатомия литературной антиутопии*. Москва: Общественные науки и современность, 1993.

Лопушанский, К. (режиссёр) *Посетитель музея* (фильм). СССР, Швейцария, ФРГ, 1989.

Лопушанский, К. (режиссёр) *Письма мертвого человека* (фильм). СССР, 1986.

Николюкин, А.Н. *Литературная энциклопедия терминов и понятий.* Москва: НПК Интелвак, 2001.

Стругацкий, А., Стругацкий, Б. *Обитаемый остров.* Москва: Детская литература, 1971.

Черняк, М., Черняк, В. *Массовая литература в понятиях и терминах: учебный словарь-справочник.* Москва: Флинта, 2015.

Интернет-источники

Стругацкий, Б. *Комментарий к пройденному.* Режим доступа: http://www.rusf.ru/abs/books/bns-05.htm (2024-04-26).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.20

Matej BARČ

PODOBY ŽENSKÉHO SUBJEKTU V BÁSNICKEJ ZBIERKE *EM* ERIKA JAKUBA GROCHA

Forms of the Female Subject in Erik Jakub Groch's Poetry Collection "Em"

***Keywords**: Erik Jakub Groch, poetry, female subject, lyrical poetry, Slovak spiritual poetry after 1989*

***Contact**: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach; matej.barc@student.upjs.sk*

V tejto kapitole budeme interpretovať a následne podrobovať analýze texty šiestej[1] básnickej zbierky Erika Jakuba Grocha *Em*. Zameriame sa primárne na zobrazenie ženského subjektu, ktorý predstavuje kľúčovú tému, takpovediac oscilačný bod celej knihy okolo ktorého a o ktorom vypovedajú básnické texty. Žánrovo môžeme zbierku zaradiť k intímnej, resp. ľúbostnej lyrickej poézii, čo predstavuje výnimku v dovtedajšom aj neskoršom Grochovom básnickom smerovaní (Šrank 2013: 354).

E. J. Groch sa svojou tvorbou zaraďuje medzi spirituálne orientovaných autorov, ktorých vyčleňuje J. Šrank ako jednu zo štyroch hlavných „skupinových" tendencií slovenskej poézie po r. 1989.[2] Medzi základné typologické znaky spirituálnej poézie po r. 1989 Šrank zaraďuje reflexívnu filozofickosť, meditatívnosť a špekulatívny intelektualizmus (Šrank 2013: 338). Typickým postupom je taktiež snaha „spiritualizovať triviálnu všednosť, poukazovať na transcendenciu jednotlivých obligátnych prvkov materiálnej reality smerom k celku bytia, k nadzmyslovej skutočnosti" (Šrank 2013: 341). Tento postup zaznamenal aj Z. Rédey, ktorý ho nazval „posvätnosťou nazerania a ponímania prostredníctvom etiky každodennej životnej praxe" (Rédey 2007: 81). Motívy z každodenného života slúžia básnikom ako „problémové ohniská", okolo ktorých rozvíjajú úvahy o zásadných existenciálnych otázkach postmoderného veriaceho človeka (Šrank 2013: 342). Pre postoj lyrického subjektu sa stala typickou štylizovaná naivita, iracionalizácia a „chlapčenstvo ako životný princíp" (Reisel 1990: 133).

[1] Resp. siedmej, ak počítame aj autorský výber, ktorý vyšiel r. 2005 pod názvom Druhá naivita a opakovanie r. 2020.

[2] Ide o súbor individuálnych autorských poetík so spoločnými, resp. príbuznými prvkami v teoreticko-filozofických východiskách, chápaní sveta, lyrického subjektu a vzťahu k spoločnosti. Okrem spirituálnej línie vyčleňuje Šrank ešte tzv. nekonformných individualistov (I. Kolenič, J. Ubran), básnikov súkromia (K. Chmel, M. Brück) a experimentálnych dekonštruktivistov (M. Habaj, P. Macsovszky) (Šrank 2013: 173–433).

Grochova zbierka *Em* predstavuje teda „výrazné vybočenie z jeho dovtedajšej tematickej orientácie i verejnej štylizácie“ (Šrank 2013: 354). Namiesto vzťahu k Bohu sa dominantne postuluje ukončený partnerský vzťah, ktorý je však lyrickým subjektom naďalej intenzívne vnútorne prežívaný, o čom svedčí aj prevaha prítomného gramatického času v textoch (Šrank 2013: 354).

Partnerka pre lyrický subjekt predstavuje celý svet, resp. svet s ňou splýva v jeden celok, o čom svedčí už úvodná báseň knihy, ktorá predstavuje takpovediac komplexný metaforický portrét partnerky, v ktorom autor využíva prírodné a kozmologické obrazy, pričom spája vonkajšie a vnútorné (telesné) motívy a zároveň slová asociované s priamou sexuálnou podobou partnerského vzťahu (vagína) kontrastuje s motívmi, ktoré konotujú vyššie city (srdce): „Keď priveľká bolesť hľadá zánik, mení sa na horúcu hviezdu a stúpa z toho miesta, / kde sa pľúca stretávajú, pomedzi tvoje stehná, cez vlhkú / vagínu a vnútornosti stále vyššie, vyššie, až doprostred / tvojho srdca“ (Groch 2006: 5). Zároveň je pomerne explicitne oznámený čitateľovi aj fakt ukončenia vzťahu: „Toto všetko mi po tebe zostalo / v skurvenej pamäti“ (Groch 2006: 5). Zatiaľ čo prvú báseň teda môžeme považovať za akýsi „prológ“ s uvedením témy a celkovým básnickým zobrazením partnerky, pričom autor miestami balansuje na hrane pátosu – „Keď priveľká bolesť hľadá zánik... stúpa... do tvojho srdca. Okamih, keď ju v ňom objavíš, sa volá večnosť“ (Groch 2006: 5) – ďalšie básne predstavujú úryvky pamäti, jednotlivé epizódy spoločného života, často motivicky naviazané na civilný (zabudnuté kusy partnerkinho oblečenia) alebo prírodný kontext.

V opise intímnych chvíľ je taktiež markantná vzájomná výlučnosť partnerov jeden pre druhého, pričom Groch naráža aj na biblický kontext (pomenovávanie stvorenstva Adamom a Evou) v básni s príznačným názvom *Meno*: „Teraz ti odhŕňam / vlasy z čela, / jediné vlasy na svete, // zatiaľ čo ty hľadáš / meno, po ktorom by si ma pomenovala“ (Groch 2006: 6). Napriek tomu si subjekt uvedomuje relatívnosť vzťahu aj vo chvíľach úplného intímneho spojenia: „Keď sa milujeme, / medzi nami je vždy kúsok, / ktorý nás oddeľuje“ (Groch 2006: 6).

Avšak zatiaľ čo napr. v Grochovej debutovej zbierke *Súkromné hodiny smútku* sa vzťah lyrického subjektu a partnerky odohrával ešte v rámci určitých spoločenských kulís (prítomnosť iných ľudí, aj keď vnímaná ambivalentne, resp. ako záťaž: „Musím sa priznať, Lenka, že okrem mňa, / (a oproti mne) je tu / veľa ľudí, o ktorých sa mi nechce písať“ (Groch 1989: 58), v zbierke *Em* „vystupujú“ len lyrický subjekt a jeho partnerka (resp. ešte Boh v dialogickej básni *Litánia*), ich vzťah sa odohráva v bezčasí, z priestoru sú prítomné len občasné kulisy (pohodené oblečenie, drobné predmety, zvieratá, kvety), ktoré však slúžia prakticky výlučne na vykreslenie vnútorného portrétu partnerky.

Napriek tomuto rozdielu už v básňach debutu s intímnou tematikou (predovšetkým cyklus básní *Chvenie* s podtitulom *Lenke*) možno vybadať aureolu výnimočnosti a neopakovateľnosti partnerky, resp. citov subjektu k nej, prostredníctvom ktorých sa jeho vnútornému zraku individualizuje a zároveň „poľudštuje" každá ľudská bytosť: „Nebudem sa pozerať na ľudí ako na ľudí / ale ako / na človekov" (Groch 1989: 60), pričom lyrický subjekt v každom jedincovi vidí obraz partnerky, čo podčiarkuje jej nezameniteľnosť a taktiež výnimočnosť ľudského života vo všeobecnosti: „Nebudem sa pozerať na človeka ako na človeka, / ale ako na teba" (Groch 1989: 60).

Vo všeobecnosti môžeme konštatovať, že v poézii E. J. Grocha je postava ženy – partnerky zobrazená ako objekt adorácie, avšak je to adorácia nejednoznačná, komplikovaná a rozporuplná, prestúpená protichodnými emóciami v ich zložitej spleti. S tým korešponduje aj využívanie viacstupňového kontrastu v metafore, nielen v podobe reverzibility časti a celku, ale aj ako vzájomné zamieňanie a podmieňovanie (duševnej) sily a (fyzickej) slabosti: „si silnejšia / ako jablko, ktoré ťa zviedlo, ale oveľa / slabšia ako jadierka v jeho vnútri" (Groch 2006: 12). V tomto obraze je opäť evidentná biblická inšpirácia, pričom sa hádam nedopustíme nadinterpretácie, keď budeme uvažovať aj nad koleráciou mien *Em* (ženská postava v Grochovej zbierke) a menom pramatky ľudstva Evy zo starozákonnej knihy Genezis.

V súvislosti s motívom jablka ako nespočetnekrát používaného archetypu partnerských vzťahov a ich problematického rozmeru považujeme zo potrebné zdôrazniť, že Groch využíva vo svojej poézii motívy, ktoré by sme vo všeobecnosti hodnotili ako klišéovité (ruža, hrdličky), avšak pri hlbšom zoznámení sa s autorovou poetikou zistíme, že súznejú s jej ideovo-tematickým zámerom a vyznením a organicky sa doň včleňujú (porov. napríklad motívy zvieracích mláďat v zbierke *Druhá naivita*, čítané cez prizmu františkánskych duchovných inšpirácií). Navyše tieto tradičné motivické rekvizity ľúbostného vzťahu Groch v zbierke využíva hodnotovo ambivalentne, resp. kontrastne k ich zaužívanej hodnotovej idylickosti, a to ako vyjadrenie konca vzťahu, ale aj možnej nádeje: „S prázdnymi rukami a s prázdnymi // slovami sa vezmeme, ponad prach ruží, / ponad hlinu vyčerpaných hrdličiek" (Groch 2006: 15).

Nadväzujúc ešte na kontrast ako metódu umeleckého zobrazenia u Grocha taktiež možno konštatovať, že v jeho videní sveta majú krása, láska, život a pod. blízko k svojim hodnotovým a existenčným protipólom: „krása / zachráni svet tak, že ho zničí" (Groch 2006: 12); „V tvojich mandľových očiach sa všetko / mení na prach, ktorý všetko prikrýva" (Groch 2006: 17). Prvý odcitovaný úryvok môže zároveň demonštrovať aj umelecky menej presvedčivé miesta v zbierke, ktorými sú niektoré gnómické, resp. pseudognómické pasáže: „Smrť je jediný spôsob / ako nedovoliť láske, / aby zostarla

a zomrela“ (Groch 2006: 19). V podobných intenciách o filozofujúcich častiach tejto Grochovej zbierky píše aj E. Parilákova.[3]

Partneri v momente milostného splynutia odhadzujú svoje podoby dospelých ľudí, na povrch vychádza absolútna bezprostrednosť: „Naše milovanie sa začalo / ovoniavaním, z jamky pod tvojim / hrdlom stúpajú detské vône“ (Groch 2006: 12) a zároveň sa akt milovania vníma ako prirodzený až životne nevyhnutný: „Vchádzame a vychádzame / zo seba ako nádych a výdych, / potom zázračne nedýchame“ (Groch 2006: 12). Posledný verš možno vnímať ako dialektické vyústenie predchádzajúcich dvoch, zároveň ako transcendenciu partnerov, keď akt telesnej lásky nadobúda duchovný rozmer: nádych – výdych – zázračné nedýchanie vo vzájomnom orgazmickom spojení.

V kontexte zbierky pôsobí navonok prekvapivo báseň *Litánia*, ktorá je priamym obrátením sa lyrického subjektu k Bohu (Kristovi). Polohy „utrpenia z lásky“ sú však prenosné aj na sféru minulej intímnej skúsenosti mužského subjektu so ženou, ktorá už nie je súčasťou jeho života: „Viem, nie je ťažké milovať niekoho, koho / sa môžem dotýkať. No vzhliadni na mňa teraz, / keď sa nemôžem dotýkať, a stále milujem... Pozri. Priniesol som Ti / papierovú ružu, najpodobnejšiu z tých, ktoré nevyrástli z ruže. Až ma budeš trhať / z tohto sveta, spomeň si na ňu namiesto mňa“ (Groch 2006: 20). Motív ruže Groch použil aj v básni *Sa,* prvýkrát publikovanej v zbierke *Druhá naivita*: „Sa je vystreľovať ružu z nádeje; šíriť vôňu“ (Groch 2005: 43). Daný text možno čítať ako sebadefinovanie Grochovho lyrického subjektu vo vzťahu „k veciam sveta“ a prostredníctvom nich k Bohu (ten nie je v texte explicitne uvedený). Rovnaký pokus o sebadefinovanie v novej životnej situácii cez znásobený vzťah subjekt – Boh – (neprítomná) partnerka možno vidieť aj v básni *Litánia*.

Grochov lyrický subjekt vyjadruje svoju lásku v partnerke aj v rámci zobrazovania každodennej všednosti, ktorá je jednou z charakteristických polôh pre spirituálnu poéziu po r. 1989: „... zazriem / tvoju košeľu zašpinenú od náradia, / sukňu a tričko prehodené cez hrdzavý / okraj suda“ (Groch 2006: 16). Tieto motivické rekvizity (zašpinená košeľa, hrdzavý okraj suda) môžu taktiež naznačovať koniec vzťahu, resp. fakt, že od jeho ukončenia prešiel dlhší čas „Raz večer prejdem okolo / domu, v ktorom si bývala“ (Groch 2006: 16). „Špinavosť“ a zanedbanosť oblečenia a prostredia domu môžu evokovať aj „spustnutosť“ intímneho vzťahu, taktiež osamelosť po rozchode a s ňou spojené pocity depresie a beznádeje: „a to, že žijem, dýcham, / a milujem, nič neznamená“ (Groch 2006: 16).

[3] „...výpovedná sugescia textov sa oslabuje tam, kde Groch prechádza do kumulovania úvah a filozofických téz alebo mystických gnóm zužujúcich konotačné možnosti výpovede.“ Autorka však zároveň konštatuje, že: „Funkčnosť takéhoto postupu sa však ukazuje na miestach, kde prevaha filozofickej špekulácie odráža bezradnosť lyrického subjektu z absencie partnerky a je vypointovaná silným lyrickým obrazom“ (Parilákova 2012: 287).

Ako vyvrcholenie tejto „triviálnej“ motivickej línie – v intenciách súčasných civilizačných motívov – môžeme chápať záverečné dve básne zbierky, ktoré predstavujú prepis poslednej (mailovej) komunikácie medzi partnermi. V prvej z nich Em oznamuje svoj odchod od lyrického subjektu a ukončenie vzťahu: „Rano odchadzam do Londyna. Nehnevaj sa. Bol si mily, / pozorny, otvoreny. Moj chrobacik kabriolet, pamatas sa? / (To by si si mohol sejvnut, do hospicu). Ale ten novy model / neznasam. Pozri si www.minicooper.com, fuzia nemcov / s anglicanmi. Huste. Vies si predstavit, ze proti sebe / bojovali?“ (Groch 2006: 21). Absencia diakritiky evokuje správu písanú impulzívne, narýchlo, bez náležitej prípravy a spontánne, čo potvrdzuje aj náhly prechod k banálnej téme, ktorá nesúvisí s partnerkiným odchodom, vyvolanej zrejme nejakou spoločnou spomienkou („Moj chrobacik kabriolet, pamatas sa?“).

Motív auta a internetový odkaz zároveň evokujú oblasť populárnej kultúry, čomu zodpovedá aj motivický aparát poslednej básne zbierky, ktorá je odpoveďou lyrického subjektu partnerke: „Em, Ty vieš, že som si ten posledný mail nevymyslel a že je / od Teba. 17. 7., presne, ramku som mal vždy na strope... / Ako v tom filme... s Newmanom a Redfordom. Butch Cassidy – alebo Sundance Kid? – tesne pred záverečnými / titulkami – vo chvíli, keď vybehne na dvor, zaliaty slnkom, / zasnežený olovom.. Odvtedy nie a nie zomrieť“ (Groch 2006: 22). V súvislosti s povahou záverečnej mailovej komunikácie môžeme uvažovať o hlbšej citovej zaangažovanosti a intenzite partnera (lyrického subjektu) k enigmatickej ženskej postave Em, ktorá zo svojho mailu vychádza ako inteligentná, vnímavá, ale aj ľahkovážna, citovo nezrelá a krutá[4]: „Nehnevaj sa. Bol si mily, / pozorny, otvoreny... A bud tak dobry a nepis mi. Ani s diakritikou. / Never (Mozes si vybrat in English / in Slovak 😊“ (Groch 2006: 21).

Ako známu, ba možno až trochu melodramatickú, ale v danom prípade umelecky akceptovateľnú polohu (aj v súvislosti s postmoderným odkazom na populárny western, ktorý jej predchádza[5]) vnímame poslednú vetu (polverš) zbierky, ktorý vyjadruje citové položenie mužského subjektu po odchode partnerky lapidárnym konštatovaním: „Odvtedy nie a nie zomrieť“ (Groch 2006: 22). Zastavenie pohybu sa však v pamäti lyrického subjektu spája aj so začiatkom vzťahu v súvislosti s partnerkiným nečakaným príchodom (jej neskorší odchod je rovnako náhly, pôsobí ako zastavená scéna vo filme): „Prikotúľala si sa ako jablko / – nepodarený obraz, pretože / v tej chvíli sa čas zastavil“ (Groch 2006: 12).

[4] Podobne o povahe tejto ženskej postavy píše aj E. Parilláková (Parilláková 2012: 289).
[5] Ide záverečnú scénu filmu *Butch Cassidy a Sundance Kid*, kde hrdinovia vybiehajú z obkľúčeného domu v ústrety smrteľnej streľbe, pričom sa filmový obraz zastavuje. Viac k sémantike tejto scény v súvislosti s Grochovým textom pozri monografiu E. Parilákovej (Parilláková 2012: 291).

Summary

The chapter deals with the poetry collection Em from Slovak poet Erik Jakub Groch. It is special in the context of his work in the sense that it focuses on intimate relationship with a woman and its poetic description. We focus primarily on this description of lyrical subject's intimate partner and its artistic and poetic characteristics.

Literatúra

Gavura, J. K duchovnej a spirituálnej poézii v rokoch 1989–2009. In: Součková, M. (ed.) *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989 IV*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta, 2011, s. 9–16.

Groch, E. J. *Druhá naivita. Zobrané a nové básne a príbehy.* Trnava: Edition Ryba, 2005.

Groch, E. J. *Em.* Prešov: Slniečkovo, o.z., 2006.

Groch, E. J. *Súkromné hodiny smútku.* Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1989.

Pariláková, E. *Medzi úvahou a úžasom. K poetike básnickej tvorby Erika Jakuba Grocha.* Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012.

Rédey, Z. Tajomstvá života a smrti. *Romboid*. 2007 (42/6), s. 79–82.

Reisel, M. Básnik! *Slovenské pohľady*. 1990 (106/1), s. 131–134.

Šrank, J. *Individualizovaná literatúra*. Bratislava: Cathedra, 2013.

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.21

Евгения ДЕМИНА

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ, ПОДНЯТЫЕ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ», ТАКИЕ КАК: СМЫСЛ, СМЕРТЬ, СВОБОДА ВЫБОРА

Existential Questions Raised in V. Nabokov's Novel "Invitation to a Beheading" such as: Meaning, Death, Freedom of Choice

***Keywords**: gnosticism, anti-utopia, existentialism*

***Contact**: Ostravská univerzita; eugdmn@gmail.com*

Владимир Владимирович Набоков – русский и американский писатель, поэт, переводчик и энтомолог. О.Н. Михайлов, исследователь творчества писателя и автор многочисленных статей, посвящённых ему, писал о В. Набокове как о «новаторе-стилисте» в прозе и «феномене, неразгаданной загадке» литературы двадцатого столетия. Наиболее известен В. Набоков благодаря роману «Лолита», опубликованному в 1955 году в парижском издательстве «Олимпия Пресс». Однако литературное наследие писателя велико: на русском языке им было написано множество рассказов, восемь романов, стихи, а на английском, кроме «Лолиты» были написаны романы «Пнин», «Ада», «Бледный огонь» и многое другое.

«Приглашение на казнь» – предпоследний роман В. Набокова, написанный на русском языке. Он публиковался в журнале «Современные записки» с 1935 по 1936 годы, а отдельное издание получил в 1938 году. Французская исследовательница творчества В. Набокова Н. Букс отмечает, что «Приглашение на казнь» – «самое фантастическое из произведений В. Набокова, известное в литературной критике разнообразием интерпретаций. В набоковедении закрепилось понимание романа как экзистенциальной метафоры, идеологической пародии, художественной антиутопии, сюрреалистического воспроизведения действительности, тюремности языка, артистической судьбы, эстетической оппозиции реальности, тоталитарной замкнутости, свободы воображения и т.д.» (Букс 1998: 208). Однозначно определить философское ядро романа, необходимое для обсуждения поднятых в «Приглашении» экзистенциальных вопросов, сложно: на этот счёт не существует единого мнения. В многочисленных интерпретациях романа существуют две

наиболее известные теории. Для того, чтобы рассмотреть каждую из них, необходимо дать краткие сведения о сюжете.

Цинциннат Ц., главный герой романа, был приговорён к казни за «гносеологическую гнусность», «непрозрачность» для окружающих. Заключённый, дожидаясь исполнения приговора, неоднократно пытается сбежать, узнать у надзирателя, адвоката или директора тюрьмы точную дату казни, чтобы успеть написать мемуары, его цель – написать труд, прочитав который человек «станет весь как первое утро в незнакомой стране» (Набоков 1998: 263). Однако ответа Цинциннат Ц. так и не получает героя мучает не только страх смерти, но неопределённость, нестабильность: «Но как мне приступить к писанию, когда не знаю, успею ли, а в том-то и мучение, что говоришь себе: вот вчера успел бы, – и опять думаешь: вот и вчера бы (…)» (Набоков 1998: 264).

Согласно первой теории, которая во многом зиждется на английской версии романа, В. Набоков вдохновлялся при написании философией гностицизма. Всё дело в том, что писатель перевёл «гносеологическую гнусность» как «gnostical turpitude», то есть гнусность в английской версии буквально «гностическая». Чешский исследователь Иржи Бычков в свою очередь писал, что противопоставление духовных и материальных начал, дуализм духа и материи, на котором выстроен сюжет романа – основа гностицизма, а в финале, в котором мир вокруг рушится, а сам Цинциннат Ц. сквозь пыль идет «в сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (Набоков 1998: 360), является ключевым для понимания гносеологического мифа (Byčkov 2019).

Гностицизм – совокупность религиозно-мистических учений, появившаяся I–III веках н.э. в Александрии. Человеком, возродившим гностицизм в европейской культуре, был К.Г. Юнг. Христианскими гностиками были также И. Гёте и У. Блейк[1]. Нередко гностицизм понимается как вектор в теории познания. Само слово «гностицизм» происходит от греческого «гносиз», что означает «познание». Гносеологическая картина мира оценивает библейские мотивы иначе, не так, как это принято в христианстве. В христианском понимании Бог – это создатель всего сущего, высшее благо, а человек, как синтез материальных и духовных начал, согласно христианским учениям, был создан совершенным. Гностический миф, напротив, разделяет библейского бога на благого бога-отца и бога материального – Демиурга (с греческого – «творец, ремесленник»). Демиург, неспособный по своей природе к любви, создал мир людей, который в гностической парадигме рассматривается не как благо, а скорее как место заключения, тюрьма. То есть,

[1] Уильям Блейк (англ. William Blake) – английский поэт, художник и гравёр. Считается важной фигурой в истории поэзии и изобразительного искусства романтической эпохи.

духовное находится не в гармонии, а противопоставлено материальному, которое, в свою очередь, имеет в гностицизме исключительно негативную коннотацию. В каждом человеке заключается дух, который ищет освобождения с тем, чтобы вернуться к Абраксасу – гностическому, космологическому божеству, противопоставленному Демиургу. Иржи Бычков пишет, что именно освобождением от материального мира, окружающего главного героя паноптикума, и объясняется финал романа (Byčkov 2019). Примечательно ещё и то, что отец Цинциннata, которого тот никогда не знал, описывается как «загулявший ремесленник, плотник» (Набоков 1998: 38). Абсурдно, но именно на эшафоте Цинциннат Ц. получает возможность освободиться от заточения телесной оболочки и высвободить невыразимую духовную сущность человека. Происходит акт расщепления и преодоления границы между небом и землёй, жизнью и смертью, избавлением от оков мысли, как писал У. Блейк.

В пользу этой интерпретации романа также высказался известный учёный-русист Мирослав Микулашек. Он пишет, что в первой половине XX века литературоведение понимает миф – имея ввиду в том числе религию, фольклор и магию – как нарративную структуру произведения, которая стремилась помогать человеку в его личных проблемах, отображать события, не пытаясь при этом их рационализировать, а часто напротив тяготясь к абсурду (Mikulášek 2004). Философия, искусствоведение, психология и литературоведение в то время в целом демонстрировали интерес к мифологии, что во многом объяснялось не только давлением окружающей реальности реакцией общественной мысли на пережитые мировые войны, но также попытками уйти от реализма.

В рамках исследования экзистенциальных вопросов в романе «Приглашение на казнь» интерпретация через гностицизм даёт благотворную почву для рассмотрения тем свободы и смысла жизни. Материальный мир, который окружает Цинциннata Ц., сплошь фальшивый и совершенно безвкусный. Окружающие его персонажи – актёры, как он их сам называет, «оборотни», которые, к тому же, плохо знают свои роли и часто переигрывают: тюремщик Родион и директор тюрьмы Родриг Иванович неловко сталкиваются в дверях (Набоков 1998: 272), перебивают друг друга, словно путаясь в репликах, а также иногда случается, что в камеру к Цинциннату заходит Родион, а выходит – директор тюрьмы. Вокруг главного героя разворачивается не просто постановка, но постановка некачественная. В главе, где заключённого в камере навещает мать, Цецилия Ц., он говорит: «Ни вам этого не нужно, ни мне. Зачем? Ведь это дурно и неинтересно. Я же отлично вижу, что вы такая же пародия, как все, как все. И если меня угощают такой ловкой пародией на мать (…). Но представьте себе, например, что я возложил

надежду на какой-нибудь далёкий звук, как же мне верить в него, если даже вы обман. Вы бы ещё сказали: гостинцев. И почему у вас макинтош мокрый, а башмачки сухие, – ведь это небрежность. Передайте бутафору» (Набоков 1998: 308).

Не только через окружение, но и описанием деталей обстановки В. Набоков демонстрирует фальшивость и глупость мира своего героя. Летняя гроза «просто, но со вкусом поставленная», кирпичи картонные, «щекастые пионы», оставленные Родригом Ивановичем «посередке» в итоге стоят почему-то «совсем не посередке», окно с видом на Тамарьины Сады, где раньше жил главный герой, превращается в витрину. Причём «выдержанную в мутно-зелёных тонах». «Ландшафт этот напоминал не столько террариум или театральную макету, сколько тот задник, на фоне которого тужится духовой оркестр» (Набоков 1998: 276) – тут читатель снова может видеть, что В. Набоков сам же сравнивает мир Цинцинната Ц. с театром, бутафорией. Пошлость окружения героя даёт о себе знать даже в последней главе романа, в которой Цинцинната Ц. ведут на казнь: «скрюченный на ступеньке, блевал бледный библиотекарь» (Набоков 1998: 360).

Рассматривая все вышесказанное с гностицистической точки зрения, финал романа, как писал И. Бычков, действительно может отсылать к некому освобождению главного героя от телесных оков. За двадцать дней, в течение которых Цинциннат Ц. ожидал оглашение даты казни, он заканчивает писать мемуары: «(…) "смерть", – продолжая фразу, написал он на нём, – но сразу вычеркнул это слово; следовало – иначе, точнее: казнь, что ли, боль, разлука – как-нибудь так» (Набоков 1998: 350). Герой больше не боится смерти, он вычеркивает её. Его смысл жизни согласно этой теории – мемуары, писательский труд. А казнь, в соответствии с гностицистической интерпретацией романа, расценивается как освобождение. В пользу подобной трактовки говорит отрывок из второй главы: «"Какое недоразумение!" – сказал Цинциннат и вдруг рассмеялся. Он встал, снял халат, ермолку, туфли. Снял полотняные штаны и рубашку. Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу. Снял бёдра, снял ноги, снял и бросил руки, как рукавицы, в угол. То, что оставалось от него, постепенно рассеялось, едва окрасив воздух. Цинциннат сперва просто наслаждался прохладой; затем, окунувшись совсем в свою тайную среду, он в ней вольно и весело» (Набоков 1998: 252).

Тема свободы в «Приглашении на казнь» является одной из ключевых. Цинциннат Ц. неоднократно задумывается над побегом. Свобода в его понимании находится «там», за стенами его камеры: «Там, когда Марфинька была невестой и боялась лягушек, майских жуков (…). Там, где бывало, когда всё становилось невтерпёж и можно было одному, с кашей во рту из разжёванной сирени, со

слезами (…). Зелёное, муравчатое. Там, тамошние холмы, томление прудов, тамтатам далекого оркестра (…)» (Набоков 1998: 244). Однако сбежать из тюрьмы у героя не выходит: парадоксально, но в каждой сцене, где набоковский герой слышит, как «неизвестный копальщик» пытается прокопать тоннель к его камере, обязательно врывается либо тюремщик Родион, либо адвокат-оборотень. Иными словами, бутафорский мир оказывается тупиком. Когда же Цинциннат, выйдя из камеры, теряется в коридорах, он обнаруживает, что тюрьма построена в форме многоугольника – то есть, пытаясь сбежать, он не подозревает, что недалеко ушёл бы от тюремщика Родиона (Набоков 1998: 277).

Весьма известна и интерпретация «Приглашения на казнь» как своеобразного памфлета на тоталитарные режимы. Роман В. Набокова очень часто рассматривают в одном ряду с произведениями-антиутопиями Е. Замятина, О. Хаксли, Д. Оруэлла и Ф. Кафки. Своё начало эта тенденция берёт от литературного критика В.Ф. Ходасевича, который писал, что «Приглашение на казнь» – это «противоутопия, горестно-сатирическое изображение будущего человечества, настолько уже утратившего духовные начала, настолько упадочного, что в нём едва сохранились последние остатки даже той механистической цивилизации, которая некогда (в какой-то момент лежащий между нашей эпохой и эпохой повести) находилась в расцвете, но которая вслед затем распалась» (Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве В. Набокова).

Иржи Бычков писал, что в уже приведённой выше цитате о мире «там», по которому тоскует Цинциннат Ц. в заточении, продемонстрирована личная тоска В. Набокова по России, которая стала для него чужой после революции 1917 года (Byčkov 2019). Писатель навсегда покинул страну в 1918 году. В 1940 году В. Набоков писал Э. Уилсону о Ленине: «Это преувеличенное добродушие, этот взгляд с прищуринкой, этот детский смех и прочее, что так любовно описывают его биографы, – всё это особенно омерзительно. Вот эту атмосферу жовиальности, вот это ведро радушия с дохлой крысой на дне я изобразил в своём романе "Приглашение на казнь"» (письмо В. Набокова Уилсону 15 декабря 1940, Нью-Йорк). Набоков неоднократно сравнивал советский и нацистский режимы в своих высказываниях, к тому же в связи с тягостным духом времени классификация «Приглашения» как антиутопии казалась весьма логичной. Но сам писатель в предисловии к «Под знаком незаконнорождённых» в 1963 году писал о том, что влияние эпохи на его роман «пренебрежительно мало», а политические события в Советской России и мире были ему безразличны.

Несмотря на это, во многих местах «Приглашение на казнь» сходится с произведениями Ф. Кафки «Процесс» и «Замок». Сам В. Набоков утверждал, что Кафку не читал. И по сути, несмотря на схожесть сюжетов «Приглашения на казнь» и «Процесса», романы отличаются по духу. В. Набоков так и не называет точно причины, по которой его герой был приговорён к казни, поэтому упоминание его «непрозрачности для окружающих» может навести на мысли о том, что Цинциннат совершил «мыслепреступление» в духе Оруэлла. Однако совсем не похоже, чтобы Цинциннат Ц. жил в тоталитаризме, а сам он противопоставлен скорее не истеблишменту или жестокому общественному порядку, а окружающей его вторичности и безвкусице.

Обе теории представляют собой крайности, что, впрочем, не мешает рассматривать произведение В. Набокова с точки зрения сатиры и попытки продемонстрировать фальшь нового общественного строя, ту самую «крысу в молоке». Ярким примером здесь может послужить описание суда: «Адвокат и прокурор, оба крашенные и очень похожие друг на друга (закон требовал, чтобы они были единоутробными братьями, но не всегда можно было подобрать, и тогда гримировались), проговорили с виртуозной скоростью те пять тысяч слов, которые полагались каждому» (Набоков 1998: 246). Или правила для заключенных, висящие на стене камеры. Так, например, пятое правило гласит: «Петь, плясать и шутить со стражниками дозволяется только по общему соглашению и в известные дни» (Набоков 1998: 261). Выражение «известные дни» в данном случае перекликается с похожей дилеммой в произведении «Замок» Ф. Кафки и является сатирой на тему бюрократии.

Роман открывается эпиграфом: «Comme un fou se croit Dieu nous nous croyons mortels» (Подобно тому, как безумец полагает себя богом, мы считаем, что мы смертны), что позволяет посмотреть на роман с точки зрения вероятного безумия Цинцинната. Он является единственным персонажем, который находится в состоянии постоянной тревоги и который вселяет тревогу в других. Вполне вероятно, что всё, что окружает героя, от того и является вторичным и искусственным, что создано больным воображением на основе уже изведанной реальности. Так считали некоторые современники писателя: «Темой нового романа Сирина[2] является душевная болезнь, героем – Больной, страдающий навязчивой идеей (больница для него – тюрьма, в которой он ожидает предстоящей казни), круг действия – мир, отражённый его воображением» (Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве В. Набокова). Приведённая цитата является анонимной, поэтому не может считаться достоверным источником, однако даёт подспорье для

[2] Сирин – псевдоним, под которым писал В. Набоков.

размышлений на тему экзистенциальных вопросов в романе. Находясь в заточении, Цинциннат лелеет прошлое, своё мифическое «там», но впоследствии начинает сомневаться и в нём, как и в действительности окружающих его людей.

Как уже было сказано, В. Набоков не отожествлял свой роман с исторической эпохой, что даёт широкий простор для поисков философских идей и объяснений, но единой интерпретации по-прежнему не существует. Если рассматривать «Приглашение на казнь» с точки зрения философии познания, то темы смерти, свободы и смысла жизни переплетаются между собой. Дописав свой труд, Цинциннат отпускает страх перед смертью, вычеркивает смерть как таковую, потому что для него казнь – снятие бремени оков, а смысл жизни для него достигнут. Если же смотреть на роман как на «противоутопию», Цинциннат в ней выступает бунтарём, поплатившийся за «инакомыслие», последним здравомыслящим человеком, философом в обществе, переживающим духовный распад. Однако в каждой из интерпретаций экзистенциальные вопросы не только остаются неизменными, но первостепенно важными. В каждой из них вопросы свободы, смысла жизни, смерти и свободы выбора выходят на первый план, чем объясняется многогранность произведения.

Summary

This chapter examines the most popular theories of interpreting Vladimir Nabokov's novel “Invitation to a Beheading” with the aim of identifying the main existential questions raised in the novel. It discusses the interpretation of the novel through the philosophy of Gnosticism, as well as touches upon the theme of the novel's similarity to the works of Franz Kafka and the genre of anti-utopia.

Литература

Букс, Н. *Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова*. Москва: Новое литературное обозрение, 1998.

Михайлов, О.Н. *Король без королевства*. Москва: Художественная литература, 1988.

Набоков, В. *Приглашение на казнь*. Москва: Художественная литература, 1988.

Byčkov, J. *Archetyp a gnostický mýtus v díle Vladimira Nabokova*. Nákladem autora, 2019.

Mikulášek, M. *Hledání „duše" díla v umění interpretace*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2004.

Интернет-источники

Большая российская энциклопедия. Режим доступа: https://old.bigenc.ru/religious_studies/text/2365557 (2024-03-18).

Гностический архив. Режим доступа: https://web.archive.org/web/20070202025322/http://www.gnosis.org/ (2024-03-22).

Из переписки Владимира Набокова и Эдмонда Уилсона, 1940 год. Режим доступа: http://nabokov-lit.ru/nabokov/pisma/nabokov-i-uilson/1940.htm; http://nabokov-lit.ru/nabokov/pisma/nabokov-i-uilson/index.htm (2024-03-18).

Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве В. Н. Режим доступа: http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/klassik-bez-retushi/predislovie.htm (2024-03-20).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.22

София ФЕДОРЕНКО

МОТИВЫ ДЕРЕВНИ, СОЦИАЛЬНОГО УСТРОЙСТВА И СОСТОЯНИЯ ДУШИ В ДВУХ МОДЕРНИСТСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. КОСЮБИНСКОГО

Motives of the Village, Social Structure and State of Mind in two Modernist Works by M. Kotsyubinsky

***Keywords**: Kotsyubinsky, village, modernism, revolution*

***Contact**: Ostravská univerzita; fedorenkosof@gmail.com*

Михаил Михайлович Коцюбинский (1864–1913)

– Солнце! Я благодарен тебе. Ты бросаешь в мою душу золотой посев – кто знает, что взойдёт из этих семян? Может быть, огни?

М.М. Коцюбинский

В украинской литературе рубежа XIX–XX вв., импрессионизм, как стилевое течение, ассоциируется прежде всего с именем Михаила Михайловича Коцюбинского. Именно этого литератора ещё при жизни за игру красок и солнечность литературных произведений прозвали «Солнцепоклонником» или «Соняхом».

Родился М.М. Коцюбинский 17 сентября 1864 года в городе Винница. За воспоминаниями самого писателя именно мама и богатая природа прекрасного Подолья сформировали в нём душевную организацию, воспитали важный для характера творца идеал красоты и гармонии. Ещё в детстве, когда Михаил сильно заболел, в горячке, он начал говорить на украинском языке, что было удивительно, ведь вся семья автора разговаривала на русском. После этого М.М. Коцюбинский осознанно начал интересоваться украинской культурой. Уже в свои 9 лет мальчик пишет украинские песни, а в 12 повесть о финской жизни, дальше именно украинский стал языком его творчества. Интересно, что всего М.М. Коцюбинский знал 9 языков.

Сразу после окончания начальной школы в 1876 году, будущий писатель поступает в духовное училище. Именно в этот период М.М. Коцюбинский делает

свои первые литературнае пробы и ставит себе цель «сделаться большим человеком». Огромное влияние на его решение оказали произведения Тараса Шевченка (1814–1861) и Марка Вовчок (1833–1907).

В 1881–1882 гг. Михаил старается поступить в университет, посещает библиотеки, общается с семинаристами, которые принадлежали к тайным сообществам. Из-за этого в 1882 году он был арестован за связь с народовольцами[1], а позже был взят под надзор полиции. Но на самом деле писателя мало интересовалп политика: он интересовался эстетикой, литературой и философией.

В это время мечта писателя об университете так и не исполняется, на его плечи ложится забота о большой семье из восьми человек: ослепшей матери, братьях и сестрах. Михаилу приходиться совмещать работу учителя и самостоятельное обучение, так он в 1891 году экстерном сдаёт экзамен при Винницком реальном училище на народного учителя.

В 1892–1896 годах М.М. Коцюбинский работает в составе филлоксерной[2] комиссии, этот период в Бессарабии открыл писателю колорит молдаван и крымских татар, который впоследствии отразится в таких произведениях, как «Для общего добра», «Пе-коптьор», «Дорогой ценой».

В 1900 году М.М. Коцюбинский встречает свою будущую жену Веру Устиновну Дейшу. У них рождается четверо детей. Сначала импрессионист видит в Вере свою родственную душу, ведь Дейша также поддерживает революционные и народнические взгляды, но впоследствии он разочаровывается в своём выборе и встречает Александру Аплаксину, с которой у автора роман длится целые 10 лет. Позже их переписка в 300 писем станет литературной работой, из которой можно многое узнать о жизни и взглядах этого украинского писателя-модерниста.

М.М. Коцюбинский много путешествовал и объездил почти всю Европу. Ему требовалось не только набраться душевных сил, но и всё время возникала потребность в лечении. Михаила мучила астма и туберкулез. В 1913 году писатель умирает, произнёся свои последние слова: «Где солнце? Я хочу жить!». А.М. Горький в своём некрологе о смерти М.М. Коцюбинского писал: «Обо всем подумавший, он как-то особенно близок к хорошему и в нем кипит органическая брезгливость дурному. У него тонко развита эстетическая чуткость к доброму, он любит добро любовью художника, верит в его победную силу, и в нём живёт чувство

[1] «Народная воля» – революционная нелегальная политическая партия, возникшая в 1879 году после раскола организации «Земля и воля» на радикальную «Народную волю» и умеренную «Чёрный передел».
[2] Виноградная филлоксера (лат. Dactylosphaera vitifoliae) – вид насекомых из семейства Phylloxeridae.

гражданина, которому глубоко и всесторонне понятно культурное значение, историческая стоимость добра!» (Стебун 1938: 24).

«Fata Morgana» (1904 г.)

Из некоторых цитат можно больше узнать о том, как М.М. Коцюбинский подходил к своей работе. И.И. Стебун писал, что Коцюбинский в своём творчестве выбрал оградить себя как от старой украинкой этнографическо-бытовой школы Нечуя-Левицкого[3], так и от модернистско-декадентского течения, которое отвергало реализм творчества, паря в облачных высотах и ковыряясь в земной грязи порнографии (Стебун 1938: 18).

При создании своих произведений М.М. Коцюбинский всегда хотел вложить как можно больше красок. Ему было чуждо описание мрачного, серого. Его стремление к идеалу, отбрасывало все лишние образы, не всё стало частью произведений, лишь то, что считалось совершенным, идеальным. «Даже вам, такому большому художнику знакомо чувство недовольства собой, – писал Коцюбинский Горькому, – у меня очень оно развито. Мои рассказы всегда кажутся мне бледными, неинтересными, ненужными даже и как-то совестно и перед литературой, и перед читателем» (Стебун 1938: 26).

М.М. Коцюбинский, как писатель стремился к созданию полезных для народа произведений, а значит, и к высшему художественному качеству, и к их большому мастерству. В письмах к своей любовнице А. Аплаксиной, М.М. Коцюбинский описывал это так: «Так хочется мне, чтобы вещь вышла удачной что я задолго до начала работы волнуюсь. Вообще каждая моя работа выстрадана» (Стебун 1938: 20). В это время автор работал над произведением «Fata Morgana».

«Fata Morgana» обозначает несбыточную мечту и надежды, мираж. Именно так назвал своё произведение М.М. Коцюбинский. Интересно, что первоначальное название «Мужики» больше импонировало автору, но в процессе работы было изменено на «Fata Morgana» – символическое название, которое выделило, что для крестьянина в дореволюционный период мечта о земле была всего лишь миражом.

Согласно одной статье, над повестью М.М. Коцюбинский работал с 1903 по 1910, он был свидетелем революционных превращений крестьянства. Революционная борьба за землю и волю стала темой повести «Fata Morgana». Первая часть произведения была написала в 1903 году, за прообраз М.М. Коцюбинский взял подольскую деревню предреволюционного времени. Вторая же часть,

[3] Возможно И.И. Стебун имел ввиду известную социально-бытовую повесть «Семья Кайдаша» (1878).

которая была написана через 6 лет, вмещала в себя огромное количество документального материала, например, о трагическом событии в селе Выхвостов, в Черниговской области, где куркули[4] совершили кровавый самосуд над крестьянскими повстанцами. В истории встречается таких событий очень много. Страйк, демонстрации, митинги, конфискация земли, разгром – всё это является реальностью событий в селе того времени.

Чтобы приблизиться к этой атмосфере стоит рассмотреть сам сюжет «Fata Morgana». Андрий Волык – бедняк, у которого нет земли. Его все мечты устремлены на разрушенный завод, который по слухам скоро должны восстановить. Он ненавидит землю и тем более работу на ней. Но потом его взгляды меняются: «Безликая в темноте толпа вздрогнула и пошла на завод. Андрий бежал впереди. В левой руке держал какую-то железину, а правая, беспалая, высоко поднималась над головой, будто кому-то грозила» (Коцюбинский 1968: 26). Во время бунта Андрий в бешенстве разбивал механизмы, которые изначально были его мечтой. До того, как гигантская машина отрезала ему пальцы, и его выгнали с работы, Андрию снился гудок завода. Теперь же, он без малейшего сожаления уничтожал и поджигал сердце здания. «– Начисто все сломали, – откликнулся Андрий. – Разве это мы? Андрий удивился. – Как же не мы? А кто ж? – Нечистая сила» (Коцюбинский 1968: 27).

Маланка, жена Андрия, в отличие от своего мужа всю жизнь мечтает о своей земле. Днём и ночью Маланка видит свой участочек, на котором она сможет собрать свой урожай. «Поёт Маланке колос, смеётся луг утренними росами, звоном косы, зовут огороды синей сочной ботвой, тучная земля дышит на неё теплом, как некогда материнская грудь. А на её зов отвечает Маланкино сердце, откликаются руки, сухие и чёрные, отдавшие силу земле и получившие от неё свою силу. Иногда среди работы она останавливалась и оглядывала землю» (Коцюбинский 1968: 12). Но за свою жизнь ей довелось заботиться только о панской земле.

Третий член семьи – Гафийка, молодая девушка, отрада для своих родителей. Гафийка должна была выйти замуж за Прокопа, панского сына, но влюбляется в Марка Гущу, который продвигает идеи свободы, борьбы за землю. «Земля не панов, а людей» (Коцюбинский 1968: 12). Гафийка также участвует в распространении книг и даже шьёт флаг, для бунта против панов: «Наконец флаг подняли. Красная китайка затрепетала на ветру, и запрыгали на ней слова, будто живые. "Земля и воля!"» (Коцюбинский 1968: 21). Целое село собирается против нечестной власти, в борьбе за лучшую жизнь, плату согласно труду и конечно же за

[4] *Истор. пренебр.* зажиточный крестьянин, кулак (прежде всего в Украине).

разделение земли между собой. Люди зверски расправляются с символами власти панов. В один момент кажется, что рабочие смогли добиться справедливости, но из другой деревни уже ехали казаки для устранения бунта, село решает совершить самосуд. Целая деревня, участвующая в бунте, должна выбрать нескольких зачинщиков и «наказать» – «Село виновато, село и ответит» (Коцюбинский 1968: 27), так как паны уже наняли казаков, чтобы подавить восстание. И у села была причина боятся расправы казаков «Рассказывали, что в Осьмаках от пуль казацких полегли не только взрослые, но и дети. Недобитых складывали на телеги, как снопы, и так везли в тюрьму. Сквозь щели в телеге всю дорогу капала кровь. Женщины голосили так громко, что слышно было на далеком шляху» (Коцюбинский 1968: 27). Никто не хотел погибнуть тяжкой смертью, поэтому было решено самим расправиться с зачинщиками бунта. Так был убит участник забастовки – Андрий Волык. Однако «Fata Morgana» не является завершённым произведением, М.М. Коцюбинский, оставляет читателю надежду, так от расстрела спасается Марк Гуща, который агитировал людей на протесты против панов. Гуща – символ надежды на справедливость, которая должна восторжествовать.

«Intermezzo» (1908 г.)

Другое не менее значимое произведение М.М. Коцюбинского – «Intermezzo», которое, как и «Fata Morgana», имеет своё символическое название. Согласно энциклопедии интермеццо (итал. Intermezzo от лат. Intermedius – находящийся посреди, промежуточный) – небольшое музыкальное произведение, которое звучит в перерыве между актами трагедии или оперы. Так М.М. Коцюбинский описывает перерыв между «актами» творчества в своём произведении.

«Intermezzo» – психологическая автобиографическая новелла, написанная в 1908 году. После отдыха в селе Кононовка М.М. Коцюбинский искусно описал эмоции и переживания, чувства, которые его наполняли в то время. Именно Кононевским полям, позже писатель и посвятит «Intermezzo». И хотя главная тема новеллы: духовное выздоровление уставшего мастера при встрече с природой, автор всё же напоминает читателю какие события происходят вокруг. «Intermezzo» входит в серию произведений, написанных в период Первой русской революции (1905–1907 гг.). Своей палитрой, красками, историей, новелла отличается от эпопеи «Fata Morgana», но тематика общественной боли, угнетения и несправедливости остаётся общей.

Летом 1908 года революция заканчивается поражением и жестоким террором. М.М. Коцюбинский, измученный людскими страданиями, уставший от

службы и общественной деятельности, полицейского надзора, истощённый болезнью и проблемами в семье, мечтает об отпуске. «Хотя бы на время избавиться от него, забыться, отдохнуть. Я устал» (Коцюбинский 1908: 1). В это время Евгений Чикаленко (1861–1929) приглашает М.М. Коцюбинского посетить имение в Черкассах. Там и рождается задумка для создания импрессионистической новеллы «Intermezzo».

В «Intermezzo» М.М. Коцюбинский создаёт глубокие символы. Его герои – моя усталость, поля в июне, солнце, три белые овчарки, кукушка, жаворонки, железная рука города, человеческое горе – несут особый смысл. С развитием событий в произведении раскрывается символический подтекст образов.

Действие новеллы начинается с описания состояния депрессии и усталости. Лирический герой изнемогает от огромного количества «нужно», которое диктует ему общество: «Это было одно из тех бесчисленных "нужно", которые так утомили меня и лишали сна. Не важно, значительное это "нужно" или ничтожное – существенно то, что оно всякий раз требует к себе внимания, что уже не я им, а оно мною владеет» (Коцюбинский 1908: 1) – так описывает автор своё состояние, всё в нём болит от происходящего, от того, что он должен делать и того, что от него требуют. Характер событий тогда и сейчас разный, но М.М. Коцюбинский видел проблему человека, вне зависимости от эпохи. Бесконечные обязанности, изменения в мире, все это человек проживает каждый день, и в конце концов не он решает, что ему думать и делать, но все вокруг диктует ему свои правила – «Фактически становишься рабом этого многоголового чудовища» (Коцюбинский 1908: 1).

Дальше М.М. Коцюбинский описывает, что не может разминуться с человеком, что люди повсюду и именно они диктуют своё «нужно». «Меня утомили люди. Мне опротивело быть постоялым двором, где вечно толкутся эти создания, кричат, сердятся и сорят» (Коцюбинский 1908: 1) – потоки информации и количество жизней в них меняется с огромной скоростью, всё это человек пропускает через себя, и «в конце концов – разве я знаю, где кончается моя жизнь и начинается чужая?» (Коцюбинский 1908: 1).

На поезде, который автор описывает как «железная рука», герой отправляется в сельскую местность, где он наконец-то сможет отдохнуть и набраться сил в окружении тишины и богатства деревни. Но он ещё пропитан усталостью, ночью герой словно видит погибших людей во время революции, они будто перед ним: «Вы видите, я даже не краснею, лицо моё бело, как и у вас, так как ужас высосал из меня всю кровь. Во мне не осталось уже ни капли горячей крови и для

тех живых мертвецов, среди которых вы идете кровавыми призраками. Проходите! Я устал» (Коцюбинский 1908: 1). Усталость не оставляет в нём места для сопереживания, обращаясь к своему видению, он рассказывает, как ест и зевает, читая, о кровавых событиях. В нём не осталось сил двигаться дальше, автор описывает, что умер вместе с теми, кто отдал свою жизнь в борьбе за справедливость. Вместе с этим лирический герой не видит существования и для тех, кто ещё живой «живые мертвецы», исход революции лишил их людского облика. В этом человеке не остаётся ни сил, ни жизни, ни надежды, для него все мёртвы, как и он сам. «Враги и друзья, близкие и дальние – и все кричат мне в уши криком своей жизни или своей смерти (…) заткну уши, запру свою душу и буду кричать: сюда вход воспрещён!» (Коцюбинский 1908: 1).

Ночные ведения заканчиваются, и с наступлением утра М.М. Коцюбинский открывает нам яркую картину деревни, насыщенную картину символов и образов. Выходя во двор, лирический герой знакомится с тремя овчарками. Оверко – символ крестьянства: «Не слышит, не видит. Прыгают красные глаза, скачут широкий лоб и белые меховые штаны. Рвётся из глубокой пасти и не может вырваться вся до конца зубастая злость и лишь подкидывает вверх копну шерсти» (Коцюбинский 1908: 2). «Зубастая злость» – накопившаяся ненависть у простого народа, овчарка к тому же сидит на цепи, что делает образ ещё более ярким, ведь крестьяне так же не были свободными. Потом М.М. Коцюбинский знакомит нас со второй и третьей овчаркой: «Тем временем мне отрекомендовывают Паву, почтенную матрону, и её второго сына. Трепов солиден и рассудителен. Он вполне солидно, словно обдуманно, перекусит вам горло, и каждое движение его сильных ног, которые наступят вам на грудь, будет проникнуто сознанием собственного достоинства» (Коцюбинский 1908: 2) – символ безразличного дворянства и жестокой, холоднокровной жандармерии.

Вместе с овчарками лирический герой выходит на прогулку, и читатель переносится в мир природы, он описывает небо, поля, луга и др. И после мрачных ведений, на страницах «Intermezzo» будто выходит солнце. И уже не лирический герой слушает шум пчёл над душистой гречихой, но все вокруг наполняется этими звуками и слова перестают быть словами, превращаясь в яркую картинку. Так искусно у М.М. Коцюбинского переплетается реальность с импрессионистскими образами. Здесь поднимается тема автора и природы. Именно из окружающего мира деревни: чистоты, свободы, деревьев, полей, тишины – лирический герой черпает силы, находит вдохновение. «В небе солнце – посреди нив я. Больше никого. Иду. Глажу рукой соболий мех ячменя, шёк колосистой волны (…) А я всё иду, такой же одинокий на земле, как солнце на небе, и так мне хорошо, что не

ложится между нами тень кого-нибудь третьего. Прибой колосистого моря катится сквозь меня куда-то в неизвестность» (Коцюбинский 1908: 2).

Душа лирический героя окрепла он готов встретиться с внешним миром. На этот раз он не бежит от людей, не отворачивается, скорее наоборот, он встречает крестьянина и просит, чтобы тот говорил. И крестьянин рассказывает о своей тяжелой жизни после революции. Последствия действительно ужасающие, некоторых выслали в Сибирь, многие погибли, а остальным пришлось остаться на том же месте и отсидеть свой срок в тюрьме. И участь последних была совсем не легкой, в их число и входит крестьянин. Ему приходится кормить пятерых детей «Пятерых деток голодных почему-то не унесла горячка» (Коцюбинский 1908: 4), ежедневно его ждут побои от озлобленных панов «Раз в неделю человека бьют по лицу» (Коцюбинский 1908: 4), а работа так и продолжается чужой земле. Люди перестали доверять друг другу, после самосудов и доносов, никто больше не отваживался произнести и слова «Самый близкий человек готов продать» (Коцюбинский 1908: 4). Лирический глубоко сочувствует крестьянину и гневается от услышанного, он видит много несправедливого в жизни бедняка. Такое состояние пробуждает в нём силы бороться и снова творить.

Готовность лирического героя снова вернуться в город «иду к людям» (Коцюбинский 1908: 4) символизирует продолжение борьбы и надежду на то, что всё может измениться. В автобиографической новелле М.М. Коцюбинский, как будто обращается к читателю и говорит, что несмотря на проигрыш и на то, что он был почти мёртв, он снова готов служить народу и быть полезным, он жив готов бороться дальше.

Общественная реакция

«Fata Morgana» впервые экранизировали в 1931 году, режиссёром этой картины стал Борис Тягно, который был учеником Олеся Курбаса. Фильм был немым, так как сюжет был передан с таким художественным мастерством, что слова были бы излишни. Сюжет, написанный М.М. Коцюбинским, воспринимался каждым поразному и каждый видел в восстании как пользу, так и смерть. Неумолимая жестокость сцены самосуда сейчас воспринимается как предсказание всех грядущих бед XX века с большевистской революцией, войнами и репрессиями.

Учитывая поднимаемые в произведении идеологические вопросы, на Киевской киностудии сделали новую, звуковую экранизацию. Фильм вышел в 1956 году под названием «Кровавый рассвет», режиссёром которого выступил Лесь Швачко, ученик Александра Довженко. В организацию ленты пригласили

и актёра Ивана Миколайчука, который помогал на съёмочной площадке. Музыку к фильму написал Борис Лятошинский.

К эпопее «Fata Morgana» были также созданы иллюстрации, передающие настроение и события, происходящие в повести. Иллюстрации Георгия Якутовича были показаны на Республиканской художественной выставке 1957 года. Они сразу же привлекли внимание и показали, что в украинскую графику уверенно вошёл талантливый мастер. Это была первая большая работа художника после завершения учёбы в Киевском художественном институте.

Новелла «Intermezzo» (1908) обнаруживает творческое кредо художника. Это произведение является частью школьной программы в старших классах украинских школ. Произведение с годами не теряет своей актуальности и не оставляет читателя равнодушным.

Выводы

В настоящей главе была рассмотрена жизнь М.М. Коцюбинского (1864–1913), его творчество и взгляды. Его жизнь и опыт были насыщенными контрастами, противоречиями, но из этого всего автор черпал гармонию и переносил её в свои произведения. Доказательством этого стала эпопея о революции «Fata Morgana» и импрессионистская новелла «Intermezzo». Это яркий пример того, как автор может описать одни события абсолютно с разных сторон и при этом всегда оставаться художником слова.

М.М. Коцюбинский написал два разных произведения. Иногда ужасающий реализм «Fata Morgana» и яркие краски импрессионизма «Intermezzo», кажутся настолько далёкими и непохожими, что создаётся впечатление, что для сравнения совсем не остаётся места. Но ознакомившись с сюжетом глубже, мы можем увидеть, как нотки импрессионизма, в повести о революции погружают нас в чувства героев, и мы уже вместе сними проживаем каждый момент и эмоцию. Также нельзя не заметить, как события Первой Российской революции отображаются в символах «Intermezzo»

Через новеллу «Intermezzo», с одной стороны, были рассмотрены идеи важности отдыха, проблематика информационного потока и давления окружающего мира, также был поднят вопрос человека и природы, какой лечебной силой обладает эта стихия. С другой стороны, через новеллу открылись двери к пониманию эпопеи «Fata Morgana». События двух произведений дополняли и объясняли друг друга. Такое творчество М.М. Коцюбинского привлекло внимание

общественности: были сняты фильмы, написаны статьи, рецензии. Михаил Михайлович оставил огромный след в украинской и всемирной литературе.

Summary

This chapter examines the life of the Ukrainian writer Mikhail Mikhailovich Kotsyubinsky (1864–1913), his work and views. The main task is to reveal the main motifs of the works “Intermezzo” and “Fata Morgana”, to describe their similarities, contrasts and ideological essence. Particular attention is paid to the historical background, which will be the key to perceiving the meaning of these works. Such an analysis will reveal the ideas of impressionism in the works we analyze. Finally, we will look at how the works influenced literature, history, and how they resonated with readers.

Литература

Балабко, О.В. *Синьйор Ніколо й синьйор Мікеле: Рим Гоголя й Капрі Коцюбинського. Есеї.* Київ: Факт, 2006.

Барабаш, Ю.Я. Конго. Крещение. In: Осипов, Ю.С. (гл. ред.) *Большая российская энциклопедия. Том 15*. Москва: Большая российская энциклопедия, 2010, с. 528.

Бернстайн, Л. *Концерты для молодёжи. Перевод, вступительная статья и комментарии Е.Ф. Бронфина*. Ленинград: Совесткий композитор, 1991.

Казахстан. Национальная энциклопедия. Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2005.

Слоньовська, О.В., Мафтин, Н.В., Вівчарик, Н.М. *Українська література (профільний рівень): підручник для 10 класу закладів загальної середньої освіти*. Київ: Літера ЛТД, 2018.

Шумада, Н.С. *Михайло Михайлович Коцюбинський. Фата Моргана*. Київ: Державне видавництво дитячої літератури УРСР, 1959.

Интернет-источники

Аналіз «Intermezzo» (паспорт твору). Режим доступа: https://dovidka.biz.ua/analiz-intermezzo/ (2024-03-06).

Бібліотека української літератури. Режим доступа: https://www.ukrlib.com.ua/review/printit.php (2024-03-06).

Большая российская энциклопедия. Режим доступа: https://bigenc.ru/ (2024-03-06).

Викисловарь. Режим доступа: https://ru.wiktionary.org/wiki (2024-03-06).

Винницкий уроженец, живущий до сих пор в сердцах украинцев. О Михаиле Коцюбинском. Режим доступа: https://ivinnychanyn.com/ru/eternal-vinniczkij-urozhenecz-zhivushhij-do-sih-por-v-serdczah-ukrainczev-o-mihaile-koczyubinskom (2024-03-06).

Історія помсти, історія любові та історія Криму: три сюжети Коцюбинського у кіно. Режим доступа: https://suspilne.media/culture/455958-istoria-pomsti-istoria-lubovi-ta-istoria-krimu-tri-suzeti-kocubinskogo-u-kino/ (2024-03-06).

Коцюбинский, М.М. *Fata Morgana*. 1968. Режим доступа: https://libking.ru/books/prose-/prose-classic/477600-30-mihail-kotsyubinskiy-fata-morgana.html#book (2024-02-26).

Коцюбинский, М.М. Intermezzo. 1908. Режим доступа: https://libking.ru/books/prose-/prose-classic/516150-2-mihail-kotsyubinskiy-intermezzo.html#book (2024-02-26).

Стебун, І.І. (ред.) *Листи М.М. Коцюбинського до О.І. Аплаксіної*. 1938. Режим доступа: https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=6877 (2024-02-26).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND
Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.23

Daniel HALAJ

VZŤAHY MUŽOV Z RODU KARAMAZOVOVCOV SO ŽENAMI (NA PODKLADE ROMÁNU BRATIA KARAMAZOVOVCI)

Relationships of the Men of the Karamazov Family with Women (Based on the Novel The Brothers Karamazov)

***Keywords**: Karamazov, relationship, men, women, Dostoevsky*

***Contact**: Prešovská univerzita v Prešove; denhalaj@gmail.com*

Cieľom tejto kapitoly je pozrieť sa bližšie na zložitosť a mnohorakosť vzťahov medzi mužmi z rodu Karamazovovcov a ženami. Prvotným prameňom k tejto práci slúži román Fiodora Michajloviča Dostojevského *Bratia Karamazovovci*, tvoriaci spolu s ďalšími dielami L. N. Tolstého či A. P. Čechova vrchol tvorby zlatého veku ruskej literatúry (Pospíšil 2014: 43). Ak opomenieme čo do vzťahov veľmi povrchné ciele sledujúceho otca Fiodora Pavloviča – zmenivšieho „svoj dom na nerestný pelech" (Hrehová 2020: 106) –, zostávajú jeho traja (trojakí) synovia (t.j. Dmitrij, Ivan a Alexej) a tri (takisto nejednaké) ženy (Grušeňka, Katerina Ivanovna a Liza Chochlakovová). Na prvý pohľad by sa teda mohlo zdať, že o ľúbostnú zápletku ísť isto nepôjde. Lenže v hre nie je iba čistá ľúbosť, ale u každého svoje ťažkosti, predpojatosti a – viac či menej okaté – zámery a ciele. Príspevok pozostáva z troch hlavných častí, keďže aj ženy, ktoré sa nachodia vo vzťahu so skúmanými bratmi, sú tri, a členenie práce podľa nich ukázalo sa vhodnejšie ako podľa bratov. Fiodor Michajlovič Dostojevskij sa zameral na lásku a ľúbostné emócie v celej ich mohutnosti, zložitosti, dočasnosti a nejednoznačnosti. Keďže bola táto kapitola písaná bez psychologického, sexuologického či sociologického vzdelania, kladie si za cieľ nie vyčerpať túto problematiku, lež nahliadnuť na ňu z literárneho hľadiska.

Vzťahy Grušeňky s Karamazovovcami

Povaha jednotlivcov čo do ľúbostných vzťahov

Grušeňka je, dá sa povedať, hlavnou ženskou postavou diela. Svojou príťažlivosťou spôsobuje, že sa stáva druhým dôvodom nezhôd medzi otcom rodiny Fiodorom Pavlovičom

a jeho najstarším synom Dmitrijom (prvým dôvodom je spor ohľadom dedičstva po zosnulej Dmitrijovej matke Adelaide Ivanovne Miusovovej) – ku koncu je všeobecne medzi ľuďmi považovaná za „погубительницу Фёдора Павловича и несчастного сына его“ (Достоевский 1995: 590).

Zobrazenie Grušeňky v románe je v nejednom ohľade zhodné so zobrazením Dmitrija. Tak v Grušeňke, ako i v ňom sa prejavuje „karamazovovská“ podstata založená na emocionálnosti a pudovosti. Dmitrij, najstarší zo synov Fiodora Pavloviča, je veľmi prchký a hnevlivý emocionálny jedinec, ktorý viac než čokoľvek iné obľubuje flámy a ženy. Život je preňho flám plný hýrenia, smilstva a pijatiky. Dmitrij je, čo do zmyselnosti, celý svoj otec, čo výstižne zhrnul i na súde: „Признаю себя виновным в пьянстве и разврате, (...) в лени и в дебоширстве“. Navyše po svojej mame (Ivan a Alexej sú jeho polorodní bratia) je útočnejší – počas prvého manželstva jeho otca „происходили (...) драки, но, (...) бил не Фёдор Павлович, а била Аделаида Ивановна, дама горячая, смелая, (...) одарённая замечательною физическою силой“ (Достоевский 1995: 13).

Grušeňka je necudná žena, a ak aj takou nebola zo svojej podstaty, stala sa takou v dôsledku nemilých okolností, za ktorých sa zoznámila a pánmi, ktorí ju vydržiavali. Prvý raz je Grušeňka v románe ukázaná očami Alexeja – je to mladá, zdravá a pyšná slečna, ktorá u mužov svojim zovňajškom i chovaním sa dráždi ich pudovosť. Veď z nej priam sršala „русская красота, так многими до страсти любимая“ (Достоевский 1995: 139).

Úprimnosť a vypočítavosť vo vzťahoch

Grušeňka je mnohými postavami románu považovaná za ľahtikársku ženštinu, mravne rozkladajúcu okolie. Michail Osipovič Rakitin v rozhovore s Alexejom kričal: „Я Грушеньке не могу быть родней, публичной девке, прошу понять-с!“ (Достоевский 1995: 81). Ivan Fiodorovič si myslí, že Grušeňka využíva zmyselnosť Dmitrija a jeho otca na to, aby ich rozhádala – pri rozhovore s bratom Alexejom okrem iného vraví, že „эта женщина – зверь“ (Достоевский 1995: 134). Fiodor Pavlovič, túžiaci po nej do nepríčetnosti, spája Grušeňku s hriešnicou v evanjeliu: „Эта «тварь», эта «скверного поведения женщина», может быть, святее вас самих, господа спасающиеся иеромонахи! Она, может быть, в юности пала, заеденная средой, но она «возлюбила много», а возлюбившую много и Христос простил (…)“ (Достоевский 1995: 268). Niet pochýb, že z Fiodora Pavloviča hovorilo bláznovstvo, šašovstvo (či čudáckosť) a zároveň snaha o výsmech mníšstva, no nehľadiac na to, že tak Dmitrij, ako i Grušeňka sú pôžitkári, na konci románu predsa len prichádzajú na púť duchovného osvietenia,

takže tento monológ Fiodora Pavloviča sa ku koncu predsa len ukazuje ako nie celkom neopodstatnený.

„V slušnej spoločnosti sa správajú ku Grušeňke predpojato, no ona neprerušuje svoje styky so starcom, s ktorým sa dlhú dobu stretala, neštíti sa rozhovoru s ním. (...) Jej mladé slúžky sa k nej správajú s láskou“ (Кэнноскэ 2011: 345).

Hoc je teda vykresľovaná tak, ako je, ku koncu diela ľúbosť prekoná živelnosť, a ona sama pred sebou viac netají city k Dmitrijovi „(...) как это я могла, дура, подумать, что люблю другого после тебя! Прощаешь, Митя? Прощаешь меня или нет? Любишь? Любишь?“ (Достоевский 1995: 640).

Jedno je, žiaľ, pravda, a to že „деньги во всяком положении необходимы! Человек с деньгами – везде человек“ (Достоевский 1995: 402) – Dmitrij a Grušeňka majú naozaj spoločný i svojský vzťah k peniazom. Grušeňka sa nechávala vydržiavať, hoc tým v očiach spoločnosti stratila dobrú povesť, Dmitrij sa zas na súde vyfarbil svojou teóriou o tom, že možno je „зверь“, no „все же не вор“ (Достоевский 1995: 588), keďže podľa svojich slov z troch Katerininých tisíc poldruha odobral.

Pôsobnosť jednotlivých vzťahov na vzťahy druhé i celkový dej diela

Keď Grušeňka zistí, že Dmitrija obvinili z vraždy otca, začína za to cítiť zodpovednosť.

Priezvisko Grušeňky, Svetlovová, je spomenuté v románe iba raz, a to vtedy, keď je na súde. Pôvodca tým poukazuje na jej prerod z hriešnej a necudnej na jedinca uvedomujúceho si svoje konanie a kráčajúcu po ceste duchovnej osvety.

Jednotlivé vzťahy zo zorného uhla postáv, vtedajšej (v diele opisovanej) spoločnosti či dnešného (priemerného) čitateľa

Vzťahy Grušeňky s Karamazovovcami sú spočiatku z jej strany čisto vypočítavé; teší ju pozornosť a slepá náklonnosť Karamazovovcov – otca a syna. Jej predchádzajúcimi vzťahmi, ako i ľahtikárskym chovaním sa, vtedajšia spoločnosť pohŕdala. Dnešný čitateľ bude Grušeňku hodnotiť rôzne, nakoľko tak ako vtedy, tak i dnes sú podobné vzťahy, aké udržovala s Mussialoviczom či následne Samsonovom, posudzované rôzne. Zatiaľ čo otec rodiny bažil viac po jej tele než srdci a teda ho netrápilo, aké vzťahy a s kým mala dovtedy, jeho syn Dmitrij, hoc neprehliadajúc jej krásu, sa zaľúbil do jej duše, a hoc vedel o jej predošlých necudných vzťahoch, ľúbosť k nej z jeho strany to nedokázalo zahatiť.

Vzťahy Kateriny Ivanovny s Karamazovovcami

Povaha jednotlivcov čo do ľúbostných vzťahov

Katerina Ivanovna bola sokyňou Grušeňky. A zatiaľ čo Grušeňka bola dcérou „какого-то заштатного дьякона или что-то в этом роде“ (Достоевский 1995: 39), Katerina mala styky so šľachtou a i jej spoločenské postavenie je na prvý pohľad o poznanie vyššie než to Grušeňkino. Napriek tomu však nenašla záľubu v peniazoch. Katerina je „pekná, hrdá a rozkazovačná slečna“, ktorej sú vlastné „potreba risku“ a „vyzvanie osudu“. Zdalo by sa, že sa hodí k Ivanovi Fjodorovičovi, ktorého vlastne aj naskutku ľúbi – hoc ho i mučí, robí to náročky, a mučí tým zároveň aj seba – „из благодарности [k Dmitrijovi] жизнь и судьбу свою изнасиловать хочет!“ (Достоевский 1995: 489).

Katerina, obdarená a ponížená ponúknutými peniazmi zo strany Dmitrija akože kvôli záchrane cti jej otca, prechováva k najstaršiemu z bratov Karamazovovcov ľúbosť a nenávisť zároveň – kolíše medzi tým, či byť jeho „спасительницей“ a tým, stať sa jeho „губительницей“ (Мелетинский 2001: 157).

Z veľkej ľúbosti k Ivanovi zrádza na súde Dmitrija, a následne, počas stretnutia sa s ním, cíti na okamih, že Dmitrija ľúbi – prapodivná to ver’ ľúbosť, uvádzajúca čitateľa do pomykova.

Podobnosť medzi Katerinou a Ivanom Fiodorovičom spočíva v tom, že pri všetkej tej veľkodušnosti, počestnosti a zdvorilosti môžu obaja zohrať osudovú úlohu. Ivan vychádza z vymyslenej ľúbosti k človečenstvu (podobne ako starý inkvizítor, ktorý chce akože priniesť ľudstvu šťastie, hoc v skutočnosti toto ľudstvo nemá rád) – Katerina zas vychádza z vymyslenej ľúbosti, keď chce Dmitrija urobiť šťastným.

Úprimnosť a vypočítavosť vo vzťahoch

Katerina sa sama ponúka Dmitrijovi ako snúbenica. Ju samotnú však ľúbi mladší brat Dmitrija Ivan. U Kateriny sa teda nedá hovoriť o vypočítavosti (ako v prípade vydržiavania sa Grušeňky), no ani o úprimnosti. Katerinina neúprimnosť k bratom však pramení v jej neúprimnosti k sebe samotnej – hlava kázala to, srdce ono, a ona tak neraz klamala i sama sebe. Samotná Katerina sa tak až do konca nerozhodla, koho z dvoch bratov predsa len naskutku ľúbi – nie hlavou, lež srdcom.

Pôsobnosť jednotlivých vzťahov na vzťahy druhé i celkový dej diela

O mnohých okolnostiach zo vzťahu Dmitrija a Kateriny sa dozvedáme počas rozhovorov Dmitrija s najmladším bratom Alexejom – tieto rozhovory o Katerine ich ako bratov

zbližujú. Nehľadiac na vnútorné zámysly sa Dmitrij zachoval pri odovzdávaní peňazí pre Katerininho otca čestne, čo vlastne spôsobí Katerininu ľúbosť z rozumu k Dmitrijovi, ktorá ju bude mátať do konca diela. Akurát že on premýšľa pudovejšie ako ona, a preto odmieta cnostnú snúbenicu (posielajúc za ňou Alexeja aby ju o tom ozrejmil) a zameriava sa na slečnu ľahších mravov (Grušeňku), v čej srdci ani nemá isté miesto, a ktorá sa stáva po dedičstve po matke druhým dôvodom na nevraživosť medzi otcom rodiny Fiodorom Pavlovičom a jeho najstarším synom.

Jednotlivé vzťahy zo zorného uhla postáv, vtedajšej (v diele opisovanej) spoločnosti či dnešného (priemerného) čitateľa

Pani Chochlakovová je presvedčená, že Katerina miluje Ivana, a že iba sama seba presvedčuje o svojej láske k Dmitrijovi – ku ktorej sa podľa pani Chochlakovovej sama núti a premáha (s čím sa stotožňuje i Alexej). Zdá sa teda, že Dmitrija ľúbi len „из какой-то игры, из «надрыва», (...) из какой-то будто бы благодарности“ (Достоевский 1995: 503).

Tak či onak, sebe spôsobuje strasť a bôľ, a rovnako tak Ivanovi, ktorý sa snaží byť nad vecou, no táto záležitosť ho takisto sužuje.

Dnešný čitateľ sa ťažko stotožní s konaním Kateriny vo vzťahu k bratom Dmitrijovi a Ivanovi, a hoc Katerina koná tak ako koná z hrdosti a cti, a tieto hodnoty boli v 19. storočí brané všeobecne vážnejšie ako v dnešnej dobe, ani vtedajšia spoločnosť by ju isto nebola bývala odsudzovala, keby za získané peniaze nebola bývala ponúkla svoju ruku Dmitrijovi.

Vzťahy Lizy Chochlakovovej s Karamazovovcami

Povaha jednotlivcov čo do ľúbostných vzťahov

Na dej má nezanedbateľný vplyv fakt, že Liza je postihnutá, a to už odmala, hoc „что-то шаловливое светилось в ее темных больших глазах“ (Достоевский 1995: 458).

Liza svoj vzťah k Alexejovi prejavuje od počiatku veľmi detsky, čo isto pramení z toho, že sa pomerne dobre poznajú od detstva. Spočiatku má možno vo svojej ihravosti záujem práve o mladučkého Alexeja, neskôr sa však zahľadí do mužnejšie pôsobiaceho Ivana – Alexej je predsa len čo do podstaty ešte nevinné dieťa (Pospíšil 2014: 116), zatiaľ čo jeho brat Ivan je omnoho zrelší (Petřvalský 2008: 54–55) a na zakladanie rodiny súci (v očiach Lizy, na rozdiel od Alexeja).

Úprimnosť a vypočítavosť vo vzťahoch

Keď sa o svojich vzájomných citoch rozprávajú Liza a Alexej otvorene – po udalostiach spojených s jej listom, vyzerá to, že aspoň vzťah medzi Alexejom a Lizou bude viacmenej ľahko čitateľný a priamy. „Скажите, вы так и поверили давеча, что я вас не люблю, когда я от письма вчерашнего отреклась? – Нет, не поверил. (...) Алёша, я вас ужасно люблю“ (Достоевский 1995: 375). Hoc v tú chvíľu šlo možno i zo strany Lizy o úprimnosť, bola to len detská láska.

Lizina poznámka adresovaná Alexejovi „Я (...) Ивана (...) не люблю, Алёша“ (Достоевский 1995: 336) ak aj bola úprimná, tak iba čiastočne – za predpokladu, že Liza v tej chvíli klamala samú seba.

Pôsobnosť jednotlivých vzťahov na vzťahy druhé i celkový dej diela

S Lízou sa stretávame v podstate iba v spojení s Alexejom, akoby slúžila pôvodcovi na jasnejšie vykreslenie samotného Alexeja (Евлампиев 2012: 502).

Je veľmi náladová – raz nadšená, raz veselá, neskôr vrtošivo ihravá, inokedy zas podráždená či sťaby dospelá. Vyskytujú sa u nej i stavy, hoc netrvajú dlho, keď sa chová plne zodpovedajúco okolnostiam. Pričom je pri nej krajne neľahké určiť, kedy sa snaží byť dospelou umelo, a kedy sa chová prirodzene (ponechajúc v úzadí svoju vrtošivosť a detskosť), keďže jej reakcie neraz svojou intenzitou nezodpovedajú okolnostiam – „Мама, ради Бога, принесите корпию (...) и этой едкой мутной воды для порезов, ну как её зовут! У нас есть, есть, есть … Мама, вы сами знаете, где стклянка, в спальне вашей в шкапике направо, там большая стклянка и корпия …“ (Достоевский 1995: 124). Tak Alexejovi, ako i samotnej Lizinej mame pripadala táto reakcia prehnaná – či však išlo o jej vrtošivosť, alebo to bol úprimný (hoc prehnaný) strach o detsky ľúbeného človeka, to nie je jasné.

Jej náladovosť si odnáša i Alexej – v závislosti od rozpoloženia si ho abože váži, abo doberá a smeje sa z neho. Pritom k nemu cíti podľa všetkého úprimnú ľúbosť a naozaj sa chce stať jeho ženou – očividne to považuje za logické vyústenie ich citov: „Слушайте, Алёша, знайте, я за вами тоже буду подсматривать, только что мы обвенчаемся (...) я все письма ваши буду распечатывать и всё читать (...) будьте предуведомлены“ (Достоевский 1995: 307).

Jednotlivé vzťahy zo zorného uhla postáv, vtedajšej (v diele opisovanej) spoločnosti či dnešného (priemerného) čitateľa

Keďže je Liza od mala telesne postihnutá, vyzýva u čitateľa (prinajmenšom podvedomý) súcit a chce jej tak dopriať jednoduchú a otvorenú ľúbosť s Alexejom – o to viac následne prekvapivo pôsobia na čitateľa jej garazdy.

Vtedajšia spoločnosť by sa bola bývala stavala k jej vzťahu s Ivanom v podstate nezaujato (ak opomenieme fakt, že Ivan by bol býval braný za dobráka, keby si bol býval vzal telesne postihnutú), zatiaľ čo jej vzťah (t.j. manželstvo) s Alexejom by bolo bývalo spoločnosťou brané kladne, keďže obaja pôsobili navonok nevinne, ba priam detsky, navyše Alexej mal za sebou krátky pobyt v kláštore, čo mu na dobrom mene pridávalo – bol by býval považovaný za najzdravšiu halúzku karamazovovského stromu – v porovnaní s rozpustilým otcom Fiodorom Pavlovičom a najstarším bratom Dmitrijom, či v porovnaní s ateistom Ivanom by sa nebolo čomu čudovať. Fiodor Pavlovič i Dmitrij boli svojou rozpustilosťou známi po celom kraji, a takisto ateizmus Ivana nebol žiadnym tajomstvom: „напечатал (...) одну странную статью, обратившую на себя внимание даже и неспециалистов“ (Достоевский 1995: 652) – stať bola „написана на поднявшийся повсеместно тогда вопрос о церковном суде. Разбирая некоторые уже поданные мнения об этом вопросе, он высказал и свой личный взгляд“ (Достоевский 1995: 653).

Summary

It can be said that except for the perverted father of the family all the Karamazovs would have been more or less happy if Grushenka had opened her loving heart to Dmitri, Katerina to Ivan and Liza to Alexei – but it doesn't work that way even in life, much less in psychological novels. Dostoevsky focused on love and amorous emotions in all their massiveness, complexity, temporariness and ambiguity. After all, even (paternal) murder served to clarify the feelings between the characters. In spite of this, it deals with the question of morality, freedom or the existence of God. All the characters are so complex that even they themselves often don't know what they want, much less can the average reader guess it.

Literatura

Hrehová, H. *Transcendentálne hodnoty, reflexie o zle a dráme slobody v ruskej filozofii 19. a 20. storočí*. Bratislava: Post Scriptum, 2020.

Petřvalský, R. *Motiv nadčlověka v díle Dostojevského. Diplomová práce*. Brno: MU, 2008.

Pospíšil, I. *Kapitoly z ruské klasické literatury (Nástin vývoje, klíčové problémy a diskuse)*. Brno: Muni press, 2014.

Достоевский, Ф.М. *Братья Карамазовы. Роман в четырёх частях с эпилогом*. Paríž: Bookking International, 1995.

Евлампиев, И.И. *Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних произведений к «Братьям Карамазовым»)*. Petrohrad: РХГА, 2012.

Кэнноскэ, Н. *Словарь персонажей произведений Ф.М. Достоевского*. Petrohrad: Гиперион, 2011.

Мелетинский, Е.М. *Заметки о творчестве Достоевского*. Moskva: РГГУ, 2001.

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.24

Laura HOĽANOVÁ

OD LITERATÚRY K ROZHLASU – ROZHLASOVÁ ADAPTÁCIA NOVELY KAROLA HORÁKA *MEDZIVOJNOVÝ MUŽ*

From Literature to Radio – Radio Adaptation of Karol Horák's Novel "Medzivojnový muž"

***Keywords**: Karol Horák, literature, radio, phenomenon of intermediality, slovak prose, slovak radio drama*

***Contact**: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach; laura.holanova@student.upjs.sk*

Úvod

Slovenský dramatik, režisér, spisovateľ, literárny vedec, teatrológ a vysokoškolský pedagóg Karol Horák je osobnosť, ktorá významných spôsobom ovplyvnila slovenskú umeleckú tvorbu. Jeho prínos je možné vidieť nielen v umeleckej publikačnej činnosti a širokom zábere jeho umeleckej tvorby (prozaické diela, divadelné hry, rozhlasové hry, televízne filmy a inscenácie), ale aj vo vedecko-odbornej sfére publikovaním monografií v oblasti literatúry, divadla a filmu a zároveň v dlhoročnej práci, odbornom i umeleckom vedení študentov najskôr Divadla poézie Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Prešove a neskôr Študentského divadla Prešovskej univerzity v Prešove. Pre poetiku Karola Horáka je príznačný fenomén intermediality. Cieľom tejto kapitoly je analýza intermediálnych vzťahov medzi literárnym a rozhlasovým médiom – novelou *Medzivojnový muž* a rozhlasovou hrou *Ucho*.

Od literatúry k rozhlasu

Obdobie osemdesiatych rokov prinieslo nové impulzy rovnako aj v slovenskej rozhlasovej dráme. Fenomén intermediálnosti bol v rozhlasovej dráme prítomný od jej počiatku najmä vo vzťahu k divadlu a literatúre. V osemdesiatych rokoch došlo k intenzívnemu ovplyvňovaniu námetom, filozofiou alebo výrazovými prostriedkami divadla a literatúry v prípade rozhlasových adaptácií. Vtedajšia kultúrna politika vyvíjala tlak na sprostredkúvanie diel masovými médiami, ktoré boli až do roku 1989 pod dohľadom socialistickej ideológie. Horák začal v Československom rozhlase košického štúdia pôsobiť v uvoľnených podmienkach osemdesiatych rokov, aj keď v tom období už bol skúseným

dramatikom, ktorý od sedemdesiatych rokov aktívne tvoril v Študentskom divadle Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Prešove. Intertextové nadväzovanie a intermediálne presahy sú pre jeho tvorbu typické. Jeho drámy majú varianty v divadelnej i rozhlasovej podobe, ktoré vznikali postupne alebo súčasne, a sú často aj transformáciami autorovej prozaickej tvorby (Mitrová 2010: 154–157). Hoci bola naďalej preferovaná metóda socialistického realizmu, popri nej sa vyvíjal a postupne silnel alternatívny prúd so zložitejším vyjadrovacím aparátom, ktorý umožňoval autorom venovať sa rôznym tabuizovaným témam. Mnohí autori vo svojich hrách v tomto období reflektovali na prichádzajúce postmoderné tendencie, do tejto skupiny patrí aj Karol Horák (Čahojová 2002: 114).

Do rozhlasového éteru vstúpil hrou *Kurz cudzieho jazyka* (1981), nasledovali hry *Ucho* (1985), *Žena menom Sizyfos* (1988), *Duša hry* (1991), *Poetica axiologica* (1991), *„Spravodliví volali a vyslyšal ich Pán“ alebo Traja košickí mučeníci* (1991), *Nulový bod* (1992), *Európa! Ó, Európa...* (1995), *Rekognoskácia alebo Nové pokúšanie Antona* (1995), *Vyššie tam je srdce* (1999), *Chronosov zub* (1999), *Svedectvo krvi* (1999), *Mesianistova hlava* (2000), *Arbitráž* (2002), *Spätné zrkadlo* (2004), *Hrdza* (2004, 2005), *La Musica* (2006), *Pretrhnuté osídla* (2007), *Prorok a tiene* (2010), *Muž zlatého srdca, životné osudy P. P. Gojdiča* (2012), *Abeceda citové šachu* (2016), *Dievčenská slza* (2018), *Preventívna prehliadka* (2018). Rozhlasová hra *Ucho* získala na IX. ročníku Festivalu pôvodnej rozhlasovej hry v Piešťanoch v roku 1985 hlavnú cenu. Prozaický prototext pod názvom *Medzivojnový muž* patril medzi Horákov pokus o knižný debut, próza však z ideologických dôvodov nebola vydaná. Zbierku asujetových próz (*Šantenie*, *Účet z préterita*, *Hmat*, *Sluch*, *Čuch*, *Chuť*, *Zrak*) napísal približne v rokoch 1966 až 1967 (Inštitorisová 2007: 142–144). Po roku 1968 a následnej normalizácii sa literárne texty podrobovali opätovnému posudzovaciemu procesu a Horákove prózy nevyhoveli vtedajším požiadavkám socialistického realizmu. Divadelné texty, na ktoré sa po neúspešnom pokuse o vydanie zbierky *Medzivojnový muž* zameral, boli realizované prevažne v alternatívnom divadle, ktoré mu poskytlo väčšiu slobodu vo vyjadrovaní (Sabol 2013: 176). Modifikovaný rukopis napokon vyšiel v roku 2013 vo vydavateľstve Modrý Peter. K rukopisu *Medzivojnový muž* sa Horák vrátil ešte druhýkrát v roku 1984, pôvodný literárny text transformoval do divadelnej hry, ktorá prešla menšími cenzúrnymi zásahmi (Petrík 2013: 38). Odklon Karola Horáka od literárnej tvorby k divadlu spôsobila vtedajšia nepriaznivá spoločenská situácia, opakované cenzúrne zásahy a jeho neochota prispôsobiť sa vyhovujúcej poetike socialistického realizmu. Práve študentské divadlo mu poskytlo priestor pre experimentálne postupy a postmoderné tendencie.

Pre slovenskú pôvodnú rozhlasovú hru znamenala hra *Ucho* významný medzník. Inovatívne umelecké dielo z hľadiska textovej zložky a realizácie rozšírilo tvarové a vý-

razové možnosti pôvodnej slovenskej rozhlasovej drámy. Za inovatívne postupy možno považovať semioticky funkčné využívanie stereofónie, autonómnu funkčnosť hudby a zvukových efektov. Horák vo svojej autorskej koncepcii detailne popísal akustickú podobu, následne v spolupráci s tvorivým tímom pod vedením režisérky Hany Makovickej vznikol „autentický percepčný audiálny zážitok s dojmom plastického dramatického priestoru“ (Mitrová 2010: 180–190).

Náročnosť Horákových diel vyplýva z jazykovej štruktúry. V texte využíva množstvo obrazov, metafor, symbolov a mýtov, čo je pre jeho tvorbu príznačné, či už hovoríme o literárnych, divadelných alebo rozhlasových dielach. Prostredníctvom spomínaných umeleckých prostriedkov spochybňuje, polemizuje, potvrdzuje alebo vyvracia známe stereotypy so všeobecnou platnosťou. Jeho tvorbu je ťažké kategorizovať zaradením do konkrétneho umeleckého smeru. Diela sa vyznačujú tendenciami moderny, ako aj postmoderny (Žilková 2013: 55–56). Rozhlasové hry tvoria v Horákovej tvorbe druhú najpočetnejšiu množinu hneď po divadelných drámach. Jeho sústredenosť na jazykové prostriedky v rozhlasovom éteri často potláča divadelné vyjadrovacie prostriedky, čo je najviditeľnejšie v takých dielach, ktoré boli adaptované z divadelného do rozhlasového média alebo naopak.

Mitrová (Mitrová 2013: 191–193) definuje jazykovú zložku Horákových rozhlasových diel ako viacvrstvovú, a to najmä kvôli viacnásobnému kódovaniu, slovnej hre a polysémantickým lexikálnym prostriedkom. Hranice reálneho a fiktívneho sveta sú štylisticky ukotvené v striedaní realistického a metaforického (symbolického) jazyka. Vzniká tak kontrast medzi literárnou vznešenosťou, vysokým štýlom a jednoduchosťou, nízkym štýlom, niekedy až vulgárnosťou hovorovej reči. Za častý prvok v jeho rozhlasovej umeleckej tvorbe možno označiť aj intertextové náboženské odkazy a citácie z liturgie a kresťanstva. Horák v dramatických textoch pracuje so živou hovorovou rečou v dôsledku čoho sú dialógy akčné a zvukové obrazy dynamické. V monologických pasážach je jazyk viac obrazný, metaforický, dokonca sú prítomné prvky lyriky. Zvuky a hudba majú rovnocennú sémantickú hodnotu ako verbálna zložka. Pri využívaní zvukového efektu ako zvukovej metafory dochádza dokonca k prebratiu významovej funkcie hovoreného slova. Typickým príkladom je hra *Ucho,* v ktorej sa dominantne pracuje s dvomi syntetickými zvukovými efektmi (pískanie v ušiach vo význame strácania sluchu a modulovaný zvukový efekt ako ozvena svedomia), ktoré sú druhom zvukovej metafory s estetickým účinkom.

Intermedialita a literárna veda

Od 60. rokov 20. storočia sa v teórii literatúry a literárnej vede početne objavujú neologizmy. V dôsledku nových teoreticko-metodologických prístupov (literárna postmoderna, literárnovedný poštrukturalizmus, filozofický dekonštruktivizmus) vznikol pojem intertextualita, ktorý zaviedla francúzska literárna vedkyňa Julia Kristeva publikáciou *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* v časopise *Critique* (1967). Od 70. rokov sa z neho stal medzinárodne uznávaný pojem. Za ďalší takýto neologizmus v súčasnej literárnej vede môžeme považovať intermedialitu.

V nadväznosti na intertextualitu zaviedol pojem intermedialita Aage Hansen-Löwe, pričom bol tento pojem akceptovaný najmä v Nemecku, menej v anglosaskom (pojmy intertextualita a intermedialita sa často stotožňujú) a medzinárodnom bádateľskom kontexte. Podľa Wolfa (Wolf 2011: 62) intermedialita poskytuje cenný rozhľad v širokom interdisciplinárnom priestore, v ktorom je účasť literárnej vedy vo veľkej miere relevantná. Za obzvlášť dôležitú časť považuje intermediálny výskum sústredený na literatúru. Počiatky záujmu o intermediálne vzťahy možno nájsť už v počiatkoch estetického myslenia v antike. Vzťahy medzi jednotlivými umeleckými druhmi boli predmetom záujmu Aristotela, podľa ktorého poézia a hudba vytvárajú neoddeliteľnú mediálnu jednotu.

Tak ako nie je možné zamieňať pojmy text a médium, ani intertextualitu a intermedialitu nie je možné chápať synonymicky. Text predstavuje jazykový znakový komplex, naopak médium reprezentuje kanál určený na prenos informácií v technickej a materiálnej rovine (napr. písmo, tlač, rozhlas, CD a DVD nosiče a pod.). Médium však špecificky využíva semiotický systém alebo kombináciu viacerých znakových systémov (napr. reč, obraz a hudba/zvuk v prípade filmu) s cieľom prenosu kultúrnych obsahov. V tomto zmysle dochádza k spojeniu foriem tradičných umení s novými komunikačnými formami. Intertextualita prekračuje hranice textu, neprekračuje však hranice verbálneho média, preto ju Wolf (Wolf 2011: 63–65) zaradzuje do skupiny intramediálnych vzťahov. Intermedialita presahuje hranice média, je teda širšia a obsiahlejšia v porovnaní s intertextualitou. Existujú sporné prípady, napr. pri skúmaní vzťahov medzi románom a drámou je možné vychádzať z intertextuality – ak považujeme román a drámu za rozličné žánre rovnakého literárneho, resp. verbálneho média. Z hľadiska intermediality je román a dráma chápaná ako dve rôzne médiá. Intertextualita zahŕňa vonkajšie vzťahy konkrétneho textu k pretextom, resp. k východiskovým textom. V rámci intermediality je možné skúmať vnútorné vzťahy medzi rôznymi médiami v rámci jedného konkrétneho diela, ale aj vonkajšie vzťahy medzi rôznymi médiami mimo hraníc jedného diela.

Typológia intermediálnych foriem je zhrnutá v nasledujúcej tabuľke. Subformy sú zoradené zľava doprava na základe toho, čím zreteľnejšie je možné identifikovať prítomnosť intermediality.

<table>
<tr><th colspan="4">Intermedialita</th></tr>
<tr><td colspan="2">formy intermediality presahujúce rámec diela</td><td colspan="2">intermedialita v rámci jedného diela</td></tr>
<tr><th>transmedialita</th><th>intermediálna transpozícia</th><th>intermediálna referencia</th><th>plurimedialita</th></tr>
<tr><td rowspan="2">mediálne nešpecifická vlastnosť určitých obsahových či formálnych konceptov, vyskytujú sa vo viac ako jednom médiu</td><td rowspan="2">prenos určitých obsahových či formálnych konceptov/ konfigurácií konceptov z jedného média do iného</td><td>intermediálna tematizácia
explicitná referencia</td><td>miešanie médií</td></tr>
<tr><td>intermediálna imitácia
implicitná referencia</td><td>kombinácia médií</td></tr>
</table>

Tabulka 1: Typológia intermediálnych foriem (Wolf 2011: 72)

Medzi formy intermediality, ktoré presahujú rámec jedného diela patrí transmedialita a intermediálna traspozícia. Zo všetkých uvedených foriem je **transmedialita** najširšou kategóriou, pretože zahŕňa otvorené paradigmy formálnych a obsahových konceptov alebo konfigurácií týchto konceptov. Transmediálne javy sú mediálne nešpecifické, objavujú sa vo viacerých médiách, čím môžu vytvárať nepriame vzťahy medzi nimi. Medzi príklady transmediality Wolf (Wolf 2011: 67) radí sentimentálnu estetiku citu v 18. storočí, ktorá sa objavovala vo viacerých médiách paralelne, nadčasové témy alebo formálny postup variácií opakujúci sa v rôznych médiách (napr. hudba, film, obrazy a pod.), ďalej mýty a archetypálne látky. Zásadným rozdielom medzi dvomi subformami intermediality presahujúcej rámce jedného diela je, že v prípade transmediality nie je možné identifikovať zásadný vplyv jedného konkrétneho média na zmysel celého diela, resp. nedochádza k prenosu určitých obsahových a formálnych konceptov alebo

ich konfigurácií z jedného média do iného, ako sa deje v prípade **intermediálnej transpozície**, kde je vzťah dvoch médií zrejmý. Ako jeden z klasických príkladov intermediálnej trasnpozície uvádza Wolf (Wolf 2011: 67–68) sfilmovanie literárnej predlohy. Genetická súvislosť medzi signifikátmi dvoch diel rôznych médií je vždy teoreticky preukázateľná. Médium pôvodného diela je označované ako **premédium**, médium nového diela je potom **postmédium**. Signifikáty transponované, resp. preložené z obsahových a formálnych sfér pretextu sú znakovo konfigurované podľa parametrov postmédia, do ktorého sú transponované. To zabezpečuje relatívnu samostatnosť nového diela, pre recipienta nie je podmienečná znalosť pôvodného diela pre pochopenie významu sprostredkovaného postmédiom. Intermediálny vzťah v postmédiu je zachytený len veľmi okrajovo alebo vôbec, napr. uvedením poznámky odkazujúcej na pôvodné dielo. Existencia intermediality v prípade **relačnej intermediality** (presahujúcej hranice jedného diela), kam patrí transmedialita a intermediálna transpozícia, nie je relevantná pre bezprostredné generovanie významu daného diela. Naopak v prípade **štruktúrnej intermediality** alebo intermediality v užšom zmysle, ako ju označuje Wolf (Wolf 2011: 68–69), je zapojenie viac ako jedného média, ktoré je identifikovateľné v rámci jedného diela alebo znakového komplexu, relevantné vo vzťahu ku generovanému významu a jeho obsahom. Autor využíva formy štruktúrnej intermediality vedome a zámerne v procese vytvárania významu diela.

V rámci intermediality vnútri jedného diela rozlišujeme dve subformy: **intermediálnu referenciu** a **plurimedialitu**. Prítomnosť intermediality v rámci jedného diela sa môže prejaviť v rovine signifikantov na povrchovej vrstve diela alebo až v rovine signifikátov. Variant zjavný už v rovine signifikantov definuje Wolf (Wolf 2011: 68) ako otvorenú intermedialitu, multimedialitu alebo plurimedialitu, o ktorej môžeme hovoriť, ak sa v jednom diele vyskytuje viacero pôvodne dištinktívnych médií. Povrchovú vrstvu diela s mediálnymi komponentmi je možné pri vzniku syntetických foriem previesť spätne na viac ako jeden systém signifikantov. Na základe intenzity vzťahu medzi mediálnymi komponentmi Wolf (Wolf 2011: 69) ďalej rozdeľuje plurimedialitu do dvoch foriem, v jednej dochádza ku kombinácii médií, v druhej k ich miešaniu. V prípade **kombinácie médií** (ilustrované romány – koexistencia textu a obrazu) sa objavujú v jednom diele rôzne médiá vo svojej vlastnej podobe, ktoré je možné od seba oddeliť, pretože sú relatívne samostatné. Pri **miešaní či dokonca splynutí médií** (film – súhra obrazu, zvuku a textu) dochádza ku tvorbe hybridných foriem, ktorých súčasti nie je možné rozdeliť, sú nesamostatné. Plurimedialita vedie k mediálnej heterogenite či hybridnosti povrchovej vrstvy diela. Môže taktiež viesť k vzniku nových kompozitných foriem médií. Vzťah k iným médiám na základe **intermediálnej referencie** je typ intermediality v diele, ktorá neovplyvňuje homogenitu roviny signifikantov. „Cudzie“

médium nie je v skúmanom diele prítomné s jeho vlastným znakovým systémom, ale je integrované do štruktúry pôvodného média pomocou jemu vlastného znakového systému ako signifikát alebo dodatočne ako referenčný objekt. Ide o vonkajší intermediálny vzťah. Intermediálna referencia môže obsahovať aj vnútorný vzťah, ak smeruje od jednej časti diela k druhej, ako v prípade textových odkazov na ilustrácie. Monomediálne diela zostávajú monomediálne aj po pridaní intermediálnej referencie, pretože táto referencia je naďalej sprostredkovaná jedným médiom a jedným systémom signifikantov. Rovnako dôležitým aspektom je, že v prípade intermediálnej refencie je potrebné uvažovať aj v rovine signifikátov, čo v prípade plurimediality nie je nutnosťou. Každá intermediálna referencia je nesamostatnou časťou väčšieho celku, avšak podieľa sa na generovaní zmyslu daného diela.

Intermediálna referencia sa môže objaviť v dvoch podobách: implicitnej a explicitnej. V implicitnej forme referencie dochádza k **intermediálnej imitácii**, teda ikonickému napodobňovaniu znakov cudzieho média formálnymi prostriedkami vlastného média. Imitácia prevažne vplýva najmä na formálnu rovinu, prípadne rovinu signifikantov. K jej odhaleniu je potrebné dešifrovať aj rovinu signifikátov, práve často až signifikáty odkazujú na jej existenciu. Vzhľadom na to, že „cudzie“ médium nemôže byť prítomné, hudba inšpirovaná literatúrou nebude nikdy rozprávať epický príbeh, ani maľba so štruktúrami podobnými hudbe nebude nikdy generovať tóny. Medzi ďalšie príklady patrí román s prvkami imitácie hudobnej formy. Podobne ako pri intermediálnej transpozícii je dôležitý proces prenosu, v prípade intermediálnej imitácie sú prenesené signifikanty premédia, pričom ich povaha a štruktúra sú v postmédiu zachované v čo najväčšej miere. Počas intermediálnej transpozície dochádza k prenosu signifikátov premédia v dôsledku čoho stráca význam zachovanie stôp premédia a jeho typických signifikantov, ako aj prípadná referencia na nich. Výsledkom transpozície je samostatné dielo, vzťah premédia a postmédia je genetický. Imitácia prispieva k výstavbe významu diela, je súčasťou širšej významovej súvislosti diela, v ktorom sa nachádza. Explicitná forma intermediálnej referencie predstavuje **intermediálnu tematizáciu**, resp. odkaz na iné médium alebo dielo sprostredkované iným médiom typickými prostriedkami vlastného média (prípadne denotácie vlastného média) bez ikonickej imitácie iného média. K tematizácii dochádza, ak maľba zachytáva akt realizácie hudby alebo ak postavy vo filme diskutujú o vybranom literárnom diele a pod. V konkrétnych prípadoch môže dôjsť k spornému zaradeniu skúmaných javov do kategórií uvedenej typológie, jej autor nevylučuje existenciu prechodných foriem. Rovnako je možné klasifikovať ten istý jav viacerými spôsobmi alebo je možné, že v jednom diele budú prítomné viaceré formy intermediality (Wolf 2011: 70–72).

Intermedialita ako fenomén Horákovej poetiky

Podľa Mitrovej (Mitrová 2009: 98) v slovenskej literárnej tvorbe možno nájsť mnoho autorov, ktorí vo svojej tvorbe vedome využívajú fenomén intermediálnosti, pričom vo svojom príspevku uvádza dvoch najznámejších súčasných slovenských autorov Janu Bodnárovú a Karola Horáka. Kým Bodnárová preferuje transformáciu prozaickej literárnej činnosti do rozhlasovej drámy, Horák využíva obojstrannú transformáciu protextu do divadelnej alebo rozhlasovej podoby v rôznom poradí. Horák v rozhovore s Mariánom Gladišom (Gladiš 2013: 246) uviedol, že rozhlasová tvorba mala pre neho špecifický prínos, preto väčšina jeho diel mala premiéru najskôr v rozhlasovej podobe: „(pozn. autorky: v rozhlase) som si 'oťukol' nosnosť príbehu a vlastne aj dialóg. (...) Mal som to šťastie, že som si to mohol odskúšať – v Košiciach, v Bratislave aj v Banskej Bystrici. (...) Bolo to akési 'laboratórium textu'."

Medzi dramatizované prozaické texty do rozhlasovej podoby radíme (Inštitorisová 2007: 167–172):

1. ***Kurz cudzieho jazyka*** (1981): stereohra vychádza z novely *Kurz cudzieho jazyka* publikovanej v súbornom knižnom diele pod názvom *Súpis dravcov* (1979);
2. ***Žena menom Sizyfos*** (1988): v stereohre autor spracoval motív silnej matky v neľahkej životnej situácii, ktorý sa pôvodne objavil v románe *Cukor* z roku 1977;
3. ***Ucho*** (1985): stereohra vznikla na základe motívov nevydaného rukopisu zbierky siedmich próz pod názvom *Medzivojnový muž*, ktoré autor napísal v rokoch 1966 až 1967. Pôvodný literárny text autor transformoval do rovnomennej divadelnej podoby (1984), neskôr bola aktualizovaná verzia pôvodného rukopisu, ktorý sa nezachoval, publikovaná vo vydavateľstve Modrý Peter v roku 2013.

V Horákovej tvorbe medzi jednotlivými médiami migruje téma vojny. Tá bola spracovaná odlišne z pohľadu ženskej hrdinky a mužského hrdinu, avšak oba prípady boli spracované literárne, rozhlasovo, divadelne, prvý typ dokonca aj filmovo. Rodinné skúsenosti s prvou svetovou vojnou nepochybne zasiahli a inšpirovali autora natoľko, že téme vojny a jej negatívnych následkov na život človeka venoval vo svojej tvorbe značný priestor. Autor zobrazuje obdobie vojny prostredníctvom archetypu ženy – matky, ktorá čelí ťaživej životnej situácii spôsobenej vojnou a v snahe o materiálne zabezpečenie rodiny sa vydáva na neľahkú cestu, resp. splnenie náročnej úlohy. Prvýkrát sa príbeh matky objavil v románe *Cukor* (1977), v roku 1983 bol sfilmovaný (rovnaký názov). Na motívy románu vznikli tri divadelné hry: *Cesta* (premiéra 18. 6. 1988), pre študentské divadlo *Inšpícia alebo Syzifos po slovensky* (premiéra 17. 5. 1985) a napokon aj

rozhlasová hra *Žena menom Sizyfos* (premiéra 11. 9. 1988). Do druhej skupiny diel tematicky orientovaných na problematiku vojny patria tie texty, v ktorých Horák zhmotnil obraz vojny skrz mužský archetyp. Absurdnosť vojny deklaruje na osude vojakov, vojnových veteránov alebo dokonca invalidov, v čom opäť nachádzame autobiografické črty, pretože Horákov starý otec prišiel vo vojne o ruku (Inštitorisová 2007: 22–33). Do tejto skupiny diel patrí novela *Medzivojnový muž* napísaná v rokoch 1966 až 1967, ale vydaná v roku 2013, divadelná hra *Medzivojnový muž* (premiéra 17. 11. 1984 vo vtedajšom Divadle Slovenského národného povstania v Martine, dnes Slovenské komorné divadlo v Martine) a napokon sa príbeh o vojakovi Hladovi dočkal aj svojho rozhlasového spracovania pod názvom *Ucho* (premiéra 20. 5. 1985 v Československom rozhlase v košickom štúdiu).

Z hľadiska vyššie uvedenej typológie intermediálnych foriem podľa Wolfa (Wolf 2011) sme identifikovali prítomnosť intermediality v prozaickom a dramatickom texte v niekoľkých jej formách. Náboženské a antické odkazy sú jedným z dominantne prítomných poetologických znakov autora v mnohých dielach. Horák pracuje s kresťanskými odkazmi najčastejšie vo forme modlitieb, pôvodné liturgické texty sú modifikované a aktualizované v duchu postmodernej poetiky, ako príklad uvádzame: „Otče náš, ktorý si na nebesiach, posväť sa meno tvoje, príď kráľovstvo tvoje (...) tráva, ty, čo nečakáš na naše milosrdenstvá. Držíš nás na svojich zmasakrovaných prsiach hoci vieš, že každú chvíľu vyrazíme spôsobiť ti nové násilie. A teraz ty (...) ty, ktorá prijímaš človeka (...) aký je s jeho nadšením ničiť, s jeho túžbou dobiť, s jeho túžbou ponížiť. Ty, čo prijímaš s tichou pokorou naše ničenie (...) zmiluj sa nad nami! Oroduj za nás!“ (Horák 1988). Antický mýtus o Sizyfovi Horák využil najmä v dielach so ženskými hrdinkami, v niektorých je odkaz prítomný už v samotnom názve diela. Určitú metaforu je možné sledovať aj v naratíve *Medzivojnového muža*, ale aj *Ucha*. Boj vojska proti nepriateľovi – tráve, stromom, lesom, prírode – je metaforou na neustále sa opakujúci proces vyhladzovania trávy, ktorá narastá znova a znova podobne ako pri neustálom tlačení balvanu do kopca v gréckom mýte. V oboch príkladoch ide o transmediálne javy vzhľadom na to, že odkazy na antické a náboženské diela sa vyskytujú naprieč rôznymi epochami v rôznych dielach či médiách (literatúra, rozhlas, divadlo, film, hudba, výtvarné umenie a pod.). Z hľadiska intermediálnej transpozície ako subformy relačnej intermediality sme identifikovali zhodné textové pasáže v prozaickom a rozhlasovom diele. Autor eliminoval vybrané časti premédia (novely), ktoré funkčne nahradil novou dejovou líniou v prostredí sanatória, kde hlavná postava vystupuje ako vojnový vyslúžilec. Všetko, čo Hlada prežil a vykonal počas vojny, autor posunul do času minulého vo forme spomienok hlavnej postavy, ktorá prežíva prítomnosť v novom prostredí sanatória. Tento priestor dožičil v postmédiu (rozhlasovej hre) vznik novým postavám, konkrétne sestričky,

čím sa autorovi otvorili možnosti nových dialógov, a teda aj posilnenia dramatickosti. Oveľa dôležitejším momentom však bolo stelesnenie Hladovho sluchu, resp. svedomia v podobe jeho hovoriaceho ucha, čím sa podstatná časť monologických pasáží z premédia transformovala do postmédia ako dialóg, navyše opakovane ako jeden z najdramatickejších dialógov v celej rozhlasovej hre. Z literárneho premédia do rozhlasového postmédia prenikla štruktúra diela rozdelená do niekoľkých kratších kapitol, ktorá je v rozhlasovej hre realizovaná uvedením názvov jednotlivých častí so špecifickým zvukovým efektom.

V novele sme našli početné príklady na intermediálnu imitáciu, ktorú autor dosiahol experimentovaním s jazykom. Písaný text s vhodným výberom lexikálnych prostriedkov pri percepcii evokuje zvuky rôzneho pôvodu, napr.: „radostný hrmot ranných kopýt (...) temný mumľavý výhražný dupot horstiev, čo sa pohli proti sebe“ (Horák 2013: 66, 76). Intermediálna tematizácia sa zasa objavila v rozhlasovej hre čítaním listu adresovanému prezidentovi (verbálne médium je tematizované vo zvukovom médiu). Samotná kooperácia textu a zvuku v rozhlasovej hre alebo textovej a vizuálnej zložky v novele patrí do subformy plurimediality. Relevantné je najmä využívanie hovoreného slova na opis vybraných zvukov, kedy hlavný hrdina stráca sluch v kontraste s časťami, kedy sú zvuky a ruchy štylizované do tzv. zvukovej metafory. V novele zasa dochádza k zámernému narušaniu epickej formy textu jeho členením do dialogických častí (prvok drámy) alebo lyrických častí (prvok lyriky), čím dochádza k prepájaniu jednotlivých literárnych druhov. Text nie je štylizovaný do obrazov, ani doplnený inými vizuálnymi prvkami ako fotografie alebo ilustrácie, hoci je na prvý pohľad pri recepcii tejto prózy jasné, že nejde o typicky epický žáner, a to vďaka informácii zakódovanej do vizuálnej komunikačnej roviny.

Záver

Na základe analýzy dvoch vybraných diel novely *Medzivojnový muž* a rozhlasovej hry *Ucho* od slovenského autora Karola Horáka sme zistili prítomnosť relačnej intermediality (transmediality a intermediálnej transpozície) a štruktúrnej intermediality (plurimediality a intermediálnej referencie). Hoci sa nám podarilo nájsť príklady na všetky subformy relačnej a štruktúrnej intermediality, za najprínosnejší považujeme výskum intermediálnej transpozície medzi vybranými dielami navzájom a plurimediality v rámci jedného skúmaného diela, ktoré prinášajú nový pohľad na poetologické špecifiká tvorby Karola Horáka ako autora, ktorý dokáže veľmi funkčne a efektívne pracovať s komunikačnými možnosťami rôznych médií.

Summary

The poetics of the Slovak author Karol Horák is characterised by the phenomenon of intermediality. The aim of the chapter is to analyse the intermedial relations between the literary and radio medium – the novel *Medzivojnový muž* and the radio play *Ucho*. Although we managed to find examples of all subforms of intermediality, we consider the research on intermedial transposition and plurimediality to be the most beneficial, as they bring a new insight into the poeological specifics of Karol Horák's work.

Literatúra

Čahojová, B. *Slovenská dráma a divadlo v zrkadlách moderny a postmoderny.* Bratislava: Divadelný ústav, 2002.

Gladiš, M. Karol Horák: V románe Cukor som ušiel do jazyka (rozhovor Mariána Gladiša s Karolom Horákom). In: Pukan, M., Kušnírová, E. (eds.) *Slovo, gesto, pohyb, obraz, tvar. Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie venovaný okrúhlemu životnému jubileu prof. PhDr. Karola Horáka, CSc.* Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, 2013, s. 243–247.

Horák, K. *Medzivojnový muž.* Levoča: Modrý Peter, 2013.

Horák, K. *Ucho* (zvukový záznam v archíve NOA). Košice: Rozhlas a televízia Slovenska, 1985.

Inštitorisová, D. *Čítanie v mysli dramatika* (*Karola Horáka*). Bratislava: Tatran, 2007.

Mitrová, A. Mediálne podoby súčasnej slovenskej drámy (Jana Bodnárová, Karol Horák). *Visnyk Lvivskoho universytetu, Series Philol.* 2009 (48), s. 98–107.

Mitrová, A. Rozhlasové (vý)hry Karola Horáka. In: Pukan, M., Kušnírová, E. (eds.) *Slovo, gesto, pohyb, obraz, tvar. Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie venovaný okrúhlemu životnému jubileu prof. PhDr. Karola Horáka, CSc.* Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, 2013, s. 188–194.

Mitrová, A. *Vývinové tendencie pôvodnej rozhlasovej drámy* (*so zameraním na Slovenský rozhlas štúdio Košice*). Prešov: Prešovská univerzita, 2010.

Petrík, V. Prozaik s bohatým poetickým fondom. In: Pukan, M., Kušnírová, E. (eds.) *Slovo, gesto, pohyb, obraz, tvar. Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie venovaný okrúhlemu životnému jubileu prof. PhDr. Karola Horáka, CSc.* Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, 2013, s. 38–42.

Sabol, J. S. Filmová adaptácia novely Karola Horáka Cukor. In: Pukan, M., Kušnírová, E. (eds.) *Slovo, gesto, pohyb, obraz, tvar. Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie venovaný okrúhlemu životnému jubileu prof. PhDr. Karola Horáka, CSc.* Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, 2013, s. 176–181.

Wolf, W. Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě. *Česká literatura*. 2011 (59/1), s. 62–85.

Žilková, M. Reminiscencie na rozhlasovú tvorbu Karola Horáka... In: Pukan, M., Kušnírová, E. (eds.) *Slovo, gesto, pohyb, obraz, tvar. Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie venovaný okrúhlemu životnému jubileu prof. PhDr. Karola Horáka, CSc.* Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, 2013, s. 55–61.

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.25

Ľudmila HORKÁ

EMÓCIE V NOVELISTIKE MILA URBANA

Emotions in Short Prose of Milo Urban

***Keywords**: emotions, sorrow, love, guilt, remorse, Milo Urban, imagery*

***Contact**: Slovenská akadémia vied; ludmila.horka@gmail.com*

Úvod

Literatúra poskytuje priestor pre tematizovanie a zachytenie emócií rozličnej kvality či intenzity, ktoré niekedy prerastá do autorského experimentu alebo aj hry a je sprevádzané snahou emocionálne zasiahnuť aj percipienta.

Na začiatku úvah o literárnom spracovaní emócií je aj otázka, čo vlastne emócie sú. Veľké množstvo definícií emócií súvisí aj s faktom, že sú predmetom skúmania viacerých vedných disciplín, ktoré sa ťažiskovo zameriavajú na ich konkrétne aspekty. Konsenzuálne možno pracovať s poznatkami, že sú v úzkom prepojení s telom a telesnosťou, sú súčasťou vnútorného prežívania, vzťahujú sa k niekomu alebo niečomu a ovplyvňujú hodnotenie situácie a ďalšie motívy a ciele konania subjektu. Zároveň sú v podobe „kultúrneho kódu“ (Winko 2003) súčasťou kultúry, ktorá vplýva na predstavu o danej emócii a formuje scenáre primeraného emocionálneho prežívania (Winko 2003: 102–108).

Zložité abstraktné obsahy, k akým patria aj emócie, podľa G. Lakoffa a M. Johnsona uchopujeme pomocou konceptuálnych metafor. Základným médiom a nástrojom artikulácie a subjektívneho vyjadrenia emócií v literatúre je jazyk (Schwarz-Friesel 2013: 18). Literárne texty zachytávajú a tematizujú emócie priamo – využitím príslušného emocionálneho slovníka alebo častejšie aj nepriamym spôsobom, keď autori využívajú možnosti jazyka a uplatňujú postupy zasahujúce zvukovú, morfologicko-syntaktickú rovinu, cielene volia rôzne lexikálne prostriedky a obraznosť (Winko 2003: 109–115).

Prozaik Milo Urban (1904–1982) bol súčasťou mladej generácie autorov, ktorí vstupovali do literatúry v 20. rokoch dvadsiateho storočia. V začiatkoch písal krátku prózu, neskôr to boli romány a memoáre, venoval sa aj publicistickej a redaktorskej činnosti. Urbanova tvorba sa zaraďuje do prúdu medzivojnovej prózy, ktorá sa odkláňala

od realistickej tradície úsilím o inováciu a využitím princípov lyrizácie. M. Urban na tradíciu nadviazal dedinskou tematikou, no v próze uplatňuje moderné naratologické postupy a zdôrazňuje vnútorné prežívanie postáv. Výraznou emocionalitou upúta aj zbierka noviel Výkriky bez ozveny (1928), v ktorej autor Milo Urban zobrazuje postavy vnútorne rozorvané, v konflikte so sebou alebo s prostredím. Protagonisti noviel nedokážu uniknúť stereotypom života na dedine, dominuje tam atmosféra nedorozumenia a nepochopenosti. Postavy spravidla nekonajú na základe racionálneho rozhodnutia, ale sú vedené prudkými citmi, vášňou a afektom (Žilková 2005: 394–396).

V príspevku budem v novele Za Vyšným mlynom[1] sledovať charakter emócií v texte, zameriam sa na jednotlivé emocionalizačné techniky autora a využitie rôznych jazykových prostriedkov a obraznosti na zachytenie a sprostredkovanie emócií.

Za Vyšným mlynom

Už názov prózy Za Vyšným mlynom odkazuje na lokalitu, upozorňuje na miesto, ktoré je hneď v incipite odhalené ako miesto činu, vraždy. Prvá veta je nasýtená aj ďalšími informáciami – nájdenie mŕtveho tela sa udialo za skorého rána, keď sa dedinčania chystali kosiť a mŕtvym je mladík z dediny, ktorý je najprv označený nie vlastným menom, ale vzťahovou rolou – ako milenec Katreny Zalčíkovej. Introdukcia teda načrtáva aj možné pozadie príbehu, naznačuje motív vraždy (vzťahové komplikácie či žiarlivosť): „Jedného rána, keď išli Malkovčania kosiť bory, našli ho – milenca Katreny Zalčíkovej – v lese za Vyšným mlynom. Pravú ruku mal na očiach, sťaby sa bál hľadieť do slnka, a ľavou zvieral neprirodzene stiahnutý bok. Bola v ňom veľká, čierna diera, a keď ho Malkovčania zazreli, spoza košele vychodili už mravce, ktoré sa tvrdošijne dobýjali k zaťatým perám. Zarazili sa náramne“ (Urban 1989: 211).

K opisu mŕtvoly sa M. Urban vráti aj druhýkrát s ďalšími detailmi. Šokujúci nález mŕtveho nadobudne v dedine črty atrakcie, ľudia sú zvedaví na reakciu otca a chcú vidieť telo. Autor tak pred čitateľom vyskladá živý obraz situácie s informáciami o reakciách jednotlivých strán: „Nakoniec ho zazreli. Ležal pod ohnutým starým borom v jarku: kabát mal rozopätý, rozdrapenú košeľu a ľavá noha, ako sa potkol v behu, ohla sa pod neho. Peter Štelina, zazrúc ho v tejto polohe, skočil k nemu. Objal ho a náramne sa rozplakal“ (Urban 1989: 212).

Úvodný obraz načrtáva náladu celej novely vyznačujúcej sa úpornou tenznosťou, ktorú Urban v texte priebežne rytmicky moduluje a usmerňuje. Expresívny opis tela

[1] Novela Za Vyšným mlynom vyšla samostatne v knižnom vydaní v roku 1926 a v roku 1928 bola zaradená do zbierky Výkriky bez ozveny.

s dierou v boku a mravcami postupujúcimi k ústam prispieva k emocionálnemu náboju prózy a prehlbuje tragédiu udalosti. Neprirodzená poloha tela, vykrútené nohy a zaťaté pery okrem evokácie dramatickej situácie a predsmrtnej bolesti podčiarkujú kŕč a náhlu preťatosť života mladého muža.

Próza je rozvrhnutá do dvanástich kapitol. Rozpracovanie úvodnej scény do reťazcov emocionálnych stavov otca a Katreny dáva vyznieť emócii smútku a procesu smútenia. Aj keď je vnútro postáv v pohybe, navonok dej akoby zastal – príbeh vyšetrovania nenapreduje, pretože prípad polícia vyhlási pre nedostatok dôkazov za predčasne uzavretý.

Peter Štelina sa pri pohľade na svojho mŕtveho syna rozplače. Nehatené prežívanie žiaľu a vnútorného zranenia až v akejsi animálnej prirodzenosti má vplyv aj na prítomných ľudí, ktorých to tiež citovo zasiahne: „Bol to vzlykavý, ťažký plač človeka, nenaučeného plakať. Keď ho ľudia počuli v onej hroznej sile zvieraťa raneného ľútosťou, skláňali hlavy a do očí sa im drali slzy“ (Urban 1989: 212). Na pohrebe však už Štelina plakať nedokáže, mení sa jeho postoj a výraz v tvári, vnútorné prežívanie naberá iné zafarbenie. Vráska na čele prezrádza intenzívnu vnútornú prácu a potláčané city hnevu a nenávisti: „Schmúrnel len a ohlo ho: na čele sa mu zjavila dlhá vráska, plná hrozného uvzatia, čo nemalo odtoku a vybíjalo sa v slepej nenávisti k ľuďom. Nenávidel ich a vidiac ich tu stáť s hlúpou sústrasťou v očiach, neprirodzene rozbitých, zhúžvaných, bol by ich zabíjal po jednom“ (Urban 1989: 215).

O vnútornom pociťovaní Katreny rozprávač informuje v menšom rozsahu, len zvonka, opisom plaču a postoja tela. Katrena za Janom plače tlmene („ticho, pomaly, ako strhaný pramienok“), napriek tomu ju v zástupe pri hrobe Štelina zaslúchne. Obe postavy sa s Janom lúčia v príznačnom podlomenom postoji, v pokľaku.

Prepletenosť týchto dvoch postáv v žiali je najmä v prvých kapitolách textu rozpracovaná podrobnejšie. Peter Štelina vo fáze najhlbšieho citového zasiahnutia nevie nájsť slová alebo sedáva mĺkvo v izbe či na priedomí. Túto umlčanosť sa mu podarí prekonať kontaktom s Katrenou, s ktorou sa v dlhých rozhovoroch vyrovnávajú so smrťou Jana. Spoločne prežívaný žiaľ je základom ich zvláštneho priateľstva. Rozhovory postáv M. Urban nepriblíži konkrétnymi dialógmi, o ich obsahu referuje rozprávač. Zaujímavá je obrazná náplň týchto rozhovorov poukazujúca na kreatívnu silu slov. Autor obrazom oživeného Jana zachytil dimenziu smútenia, ktoré je také intenzívne, že silou spomínania sprítomní chýbajúceho človeka: „Hovorili tlmene, pomaly, zbožne vyslovené slová sa lepili k sebe i vznikal z nich nový človek bez tela, ktorý sedel v kúte a uprene ich pozoroval. Mal dobré, zamyslené oči a také pokorné ústa, že sa človeku pri pohľade naňho

chcelo plakať. Oni toho dobrého človeka hladili spomienkami a spoločne ľúbili“ (Urban 1989: 216).

Rozhovory autor neskôr prepojí s dynamickým prvkom chôdze, pohybu v priestore, čo im pridáva ďalší význam. Stretávaním starého Štelinu a Katreny, ktorá ho sprevádza domov, sa aktualizuje konceptuálna metafora cesty (Lakoff / Johnson). Túto metaforu M. Urban v obmenách rozvinie aj v ďalších častiach novely. Konkrétny obsah rozhovorov nie je špecifikovaný, autor však zdôrazňuje ich terapeutický efekt, ktorý prináša zabudnutie, úľavu od trápenia. Zobrazený prežívaný smútok postáv naberá ďalšie nuansy, tematizuje sa prvok únavy, stíšenia, osamelosti, ale i akceptácie bolesti a zmierenia.

Postava Petra Štelinu sa musí vyrovnať so stratou jediného syna. Konkrétnejšie tento stav Urban priblíži v scéne, keď sa Štelina vráti za noci domov a na dvore pozoruje pozemok a dom, ktoré sú osvetlené mesačným svetlom. Vtedy si v plnom rozsahu uvedomí svoju opustenosť a zároveň svoju smrteľnosť: „Bledý mesiac nehybne visel na oblohe: zem zaliata jeho svetlom sa leskla ostrým, strieborným vidnom, čo sa ako ľad primklo k nej. Vyrastal z neho biely, nemý chlad. Prenikal všetko, takže všetko v ňom stuhlo v akúsi nadzemskú, nepodvrátiteľnú určitosť. Peter Štelina, stojac uprostred toho veľkého, jasného priestoru, popierajúceho všetko, čo sa snažilo vzkriesiť iskru nádeje, znezrady zmeravel, zmrzol. Opretý o plot, s rukami poklesnutými a s nalomenou hlavou videl pred sebou staviská zdedené po otcoch, strechy pobité šindľom, uhly a kláty s bielymi koncami. A tu naplno pochopil smrť syna i svoj vlastný zánik“ (Urban 1989: 216). M. Urban pri vykreslení emotivity situácie cielene pracuje s metaforikou svetla a chladu[2]. Chlad evokuje atmosféru smrti a v synestetickom obraze, ktorý obsiahol viaceré vnemy („ostrý“, „strieborný“, „chladný“, „tuhý“), kombinuje niekoľko ďalších významov spájajúcich sa s emóciou smútku. Synova strata sa premieta aj do materiálnej sféry, keď zdedené majetky strácajú zmysel. Bezradná otázka „Komu?“ vykričaná do priestoru zostala aj po dlhom čakaní bez odpovede. Bolestné pociťovanie straty a Štelinove emotívne výkriky sú v ostrom kontraste s obklopujúcim prostredím, s „posmešným“ domom, ktorý sa mu zrazu javil „neznámy“, či „nevšímavým mlčaním“ lesa a záhrady.

Úvodná scéna prózy načrtla aj dva pútavé a citmi nabité scenáre s konšteláciami postáv, ktoré v rámci nich primárne interagujú. Nájdené mŕtve telo v sebe potenciálne ukrýva príbeh lásky (zmarenej i vybojovanej), v ktorom možno sledovať vzťah Katreny a Ondreja Zimoňa, a zároveň naznačuje príbeh viny, svedomia a hľadania

[2] Na motívy chladu a tepla v Urbanovom diele poukázali i J. Števček, S. Rakús, A. Žilková.

spravodlivosti[3], v ktorom je dominantná interakcia medzi Petrom Štelinom a Ondrejom Zimoňom. V oboch je prítomný aj mŕtvy Ján Štelina.

Ak sledujeme príbeh lásky, identifikujeme dvoch sokov Jana Štelinu a Ondreja Zimoňa, ktorí pociťujú náklonnosť ku Katrene. Táto konfliktná situácia vyústi do vraždy z vášne, keď Ondrej v žiarlivosti Jana zabije. Keďže polícia prečin neodhalí, vzťah medzi Ondrejom a Katrenou sa rozvíja ďalej smerom k uzavretiu manželstva a narodeniu syna. Po celý čas ho však sprevádzajú komplikácie a autor zachytáva zložitú transformáciu citov a charakterov.

Postava Ondreja Zimoňa sa v novele objaví „až" v tretej kapitole. Od Janovej smrti uplynulo pol roka a Katrena sa starému Štelinovi zdôverí, že Ondreja nemá rada, ale rodičia ju nútia do svadby. O Ondrejových citoch ku Katrene autor prezrádza viac. Intenzitu lásky podčiarkuje metaforou ohňa, horúčavy: „Katrenu ľúbil oným ohňom, akým ľúbia veľkí, zádumčiví ľudia, a hoci nehovoril o tom, bolo zrejmé, že by za ňu skočil aj do ohňa. A Katrena...? Na tej toľme nezáležalo" (Urban 1989: 221). Katrenino zažívanie vzťahu je znázornené skôr ako výraz poslušnosti a akceptovanie tradície a roly[4]. Autor na niektorých miestach náznakovo priblíži Katrenine city – napríklad pomocou obrazu šumiaceho stromu, teda využitím akustického impulzu: „Ondrej Zimoň ju oblápal, vinul k sebe a Katrena sa túlila k nemu s patričnou oddanosťou ženy. Znášala všetko, zatiaľ čo červený smrek za oknom šumel čudnú pieseň, ktorá vnikala do izby a nalievala ju čímsi triezvym, ostrým ako britva (Urban 1989: 221). Šumenie smreka je melodické a evokuje pieseň, atribút „čudná" naznačuje nie typické citové nastavenie na začiatku manželstva. Komplexný obraz M. Urban ďalej rozvinie zavedením vecnosti. Britva prináša nové významy, predovšetkým zdôraznením ostrosti a implikovaného nebezpečenstva zranenia. Izba „naliata triezvosťou" evokuje málo priestoru (alebo žiaden) pre romantiku.

Navonok harmonické nažívanie sa naruší už po necelom týždni, keď sa Katrena v posteli rozplače. Aj tu autor využíva metaforu tepla a chladu – Katrenine „horúce slzy", ktoré „pália" Ondreja na prsiach súvisia s láskou a intenzívnou náklonnosťou, ktorá sa ale vzťahuje k nebohému Janovi. Zmenu citovosti, ktorú v manželstve táto scéna vyvolá, stvárňuje M. Urban cez ochladnutie a ticho: „A vtedy tma akoby bola schladla. V izbe zavládlo desivé ticho..." (Urban 1989: 222). Chlad sa v dome mladých manželov rozšíri, miera „ochladnutia" vzťahu je vyjadrená znížením teploty až do bodu mrznutia, ktoré Zimoňovci vnímajú, ale nerozumejú mu: „A u Zimoňov bez pukania čosi mrzlo. Akoby sa tretí bol votrel do domu a vystrel ľadovú ruku – chladlo všetko jesenným

[3] M. Urban sa pri téme viny a svedomia inšpiroval F. M. Dostojevským.
[4] Podrobnejšie analyzuje súvislosť vzťahu a tradícií a organizáciu patriarchálneho poriadku na dedine ako súčasti tzv. sociálneho času v Urbanovej próze S. Rakús v práci Epické postoje.

mrazením. Katrena chodila uplakaná a Ondrej Zimoň zamračený sťa noc, ibaže nevedeli prečo“ (Urban 1989: 223). Autor obrazne poukazuje na prezenciu „tretieho“, naznačuje jeho neželaný výskyt ako votrelca, ktorý gestom vystretej ruky evokuje pozdrav a výzvu ku kontaktu. Odkazuje na mŕtveho Jana, ktorý „sa dožaduje“ interakcie, ale tento význam ostáva vedomiu postáv v tom momente skrytý.

Katrena je v novele zobrazená ako uplakaná postava. Jej plač začnú riešiť aj ľudia v dedine, vrátane starého Štelinu, ktorému nevie odpovedať, prečo plače. V rozhovore s ním sa jej z pamäti vynára živý Janov obraz, s ktorým sa „vracia domov“ a dokonca si s ním „líha do postele“. Tušenie „tretieho“ vo vzťahu sa spredmetnilo v tomto konkrétnom obraze a Katrena ho musí vedome zahnať: „Pri zvukoch tej piesne bol obraz Jana Štelinu taký urážlivý, že ho musela zničiť. Chytila Ondreja za ruku, a keď odvetil podobným stisnutím ruky, privinula sa k nemu (Urban 1989: 224). Pre postavy „nepochopiteľné mrznutie“ v dome pretrváva určitý čas, rozprávanie prostredníctvom opisu prírody a kvitnúcich čerešní prezrádza preklenutie ročných období od jesene po jar.

Oživenie do vzťahu príde so správou, že Katrena čaká dieťa. Ondrejovo navonok chladné vystupovanie sa zmení, prejav lásky sa obrazne spája s prívlastkami svetla a tepla a veselosť sa prejaví zhovorčivosťou, hromadením slov a ich povznášajúcim účinkom. Intenzita citu sa premieta do explozívnosti obrazu: „Zmrazená neha vystrekla z neho ako voda spod ľadu. Rozhovoril sa a unášaný vlastnými slovami – svetlými aj teplými – dlho hovoril o Katrene, takže z nich vyrástla znamenitá žena, ktorú musí mať rád nielen on – Ondrej Zimoň – ale každý v Malkove. Vrátil sa domov nezvyčajne veselý“ (Urban 1989: 230).

Takéto naladenie nevydrží dlho. Narodenie syna do vzťahu neprinesie radosť, ale už pri krstinách si Ondrej namyslí, že dieťa sa podobá na nebohého Jana Štelinu, odmieta ho a začne ho pred svetom skrývať. Tento iracionálny prvok je prvým náznakom vážnych vnútorných problémov postavy.

Postupne sa začne Ondrejov charakter meniť, čo sa odráža aj na výzore: „U Zimoňov sa všetko začalo triasť pred Ondrejom. A jemu sa na tvári usadila ťažká duma. Keďže bol vysoký a skláňal hlavu s podliatymi očami, zamračene hľadiacimi na svet, připomínal ľúteho kanca, čo v behu slepo vráža do každej prekážky“ (Urban 1989: 237).

Ondrej začne pravidelne chodiť do krčmy, kde je veselý a výrečný, ale v domácom prostredí je nevrlý a mĺkvy. Do vzťahu s Katrenou vstúpi strach a časom aj násilie. Informácia, že Ondrej Katrenu bije zarezonuje aj v dedine, ľudia ho sledujú, vnímajú jeho premenu a postupne sa od neho odvracajú: „Zanevreli na Ondreja Zimoňa spoločnou nenávisťou, obchodili ho zďaleka ako najhoršieho človeka v Malkove, a keď sa s ním

predsa zišli, alebo hľadeli ponad neho, omáľajúc zbytočnosti, alebo mu priamo dohovárali“ (Urban 1989: 241).

Premena charakteru Ondreja súvisí s jeho vnútorným konfliktom. Autor sa v novele postupne viac zameriava na riešenie tohto konfliktu, Ondrejova láska ustupuje tomu, čo sa deje v jeho podvedomí.

Príbeh viny a hľadania spravodlivosti je nemenej zložitý. Najprv sa objavia mená niektorých podozrivých, medzi nimi i Ondreja Zimoňa, ale keď sa zaňho zaručí aj miestny farár, podozrenie voči nemu opadne, polícia ďalej nevyšetruje. Nevyriešenosť prípadu je v dedine zdrojom latentného nepokoja a podozrievavosti: „Tak vzniklo akési ťažké, neprirodzené zabudnutie, ktorému nik nedôveroval“ (Urban 1989: 218).

To, že vrahom je Ondrej Zimoň, sa čitateľ dozvie až v závere, keď sa sám prizná. Medzi vraždou a priznaním rozprávač postupne odkrýva detaily a približuje vnútorné prežívanie a konfrontácie postáv Ondreja Zimoňa a Petra Štelinu, ktorých otázka viny, svedomia a pravdy najviac zasahuje.

Na začiatku hľadania pravdy je Štelinovo silné odhodlanie odhaliť pravdu. Vo svojom zámere je vytrvalý, pretože preklenie i pomerne dlhé časové rozmedzie od vraždy po priznanie vinníka. M. Urban pri generovaní tejto línie príbehu strieda momenty zvýšeného napätia s chvíľami, keď napätie opadne. Dynamiku do deja a posun do sujetu vnáša aj prostredníctvom metaforického konceptu cesty v jej rôznych aktualizáciách.

Peter Štelina a Ondrej Zimoň sa stretávajú na ceste z kostola, v rozhovoroch sa vracajú k mŕtvemu Janovi a tam sa u Štelinu zrodí podozrenie voči Ondrejovi. Stretnutia začnú byť nepríjemné, navzájom sa podpichujú a dráždia, ale aj keď sa navzájom snažia vyhnúť, náhoda ich predsa spojí. Štelina Ondreja skúša, všeobecne apeluje na morálku a zodpovednosť („Keď je chlap, keď má smelosť zabiť človeka, mal by mať smelosť aj priznať sa)“ (Urban 1989: 228) a pozoruje reakcie. Kompozične sa autor k Štelinovej snahe hľadania pravdy vráti neskôr, keď nastane nepriaznivý posun vo vzťahu Katreny a Ondreja. Začne ho vyhľadávať v krčme a vyčíta mu, že zanedbáva rodinu. Výčitky prerastú do ostrej konfrontácie, ktorá takmer vyústi do fyzického útoku, ale zisťujú, že napriek vzájomnej nenávisti ich niečo spája: „Aj by sa boli pobili, ale medzi nimi stálo čosi také blízke, že sa rozchádzali s neurčitým vedomím podlžnosti. Ondrej Zimoň stískal päste, mračil sa, naťahoval krk a Peter Štelina udieral, kde myslel, že najviac bolí“ (Urban 1989: 245).

Nahromadené napätie sa Ondrej snaží prekonať alkoholom. M. Urban aplikuje ďalšiu aktualizáciu metafory cesty s poukazom na Ondrejovu dezorientovanosť a neschopnosť nájsť „správnu“ cestu: „Tej noci sa Ondrej Zimoň tak spil, že vykročiac na cestu, už ani to nevedel, či má ísť vpravo alebo vľavo“ (Urban 1989: 246). V daždi

a tmavej noci cestu domov nenájde, namiesto toho sa ocitne v lese za mlynom, kde pred rokom a pol došlo k vražde. „Poblúdenie“ v lese ako ďalšie rozvinutie metafory cesty sa spája s aktívnou prácou podvedomia postavy a svedčí o Ondrejovom vyrovnávaní sa s pocitom viny. Je konfrontovaný so svojím strachom, ktorý v lesnom prostredí prechádza v „čudný záchvat“ a „bytostný odpor“, metaforu cesty autor rozvíja aj formou behu, úniku z okolností: „Nemohol ich potlačiť. Preto vstal a rozbehol sa ako blázon. (...) S jedinou túžbou – vybehnúť z prekliateho lesa – preskakoval, čo mu prišlo do cesty a bežal, bežal ďalej...“ (Urban 1989: 249). Napätie v Ondrejovom vnútri sa stupňuje smerom k „rozkladu vedomia“, zážitok z lesa, ako sa prebára v bahne, sa mu „zopakuje“ ešte v sne. Zo situácie začína byť vyčerpaný.

Ondrejova „práca“ s emóciou viny sa ukazuje aj v neúspešnej snahe zdôveriť sa (Katrene) a neschopnosti o čine prehovoriť „...sťaby mu do úst vopchali vecheť, alebo ich zamkli železnou zámkou“. Jeho vnútorné rozpoloženie a výčitky svedomia autor sprístupňuje (čiastočne konvenčnými) obrazmi ťažoby, zvierania, úderov, zhrýzania: „Cítil, že ho čosi zviera, sedí mu na svedomí, bije doňho ako do nákovy, cítil, že musí povedať čosi, čo by ho naveky ospravedlnilo. No on... Hľadel na život ako na hryzovisko: myslel, že takého slova niet a niet ani toho, kto by ho ospravedlnil“ (Urban 1989: 251–252). Súčasťou tohto emocionálneho komplexu je túžba po odpustení, ale i kalkulácia dôsledkov priznania viny: „A vtedy ho schytila neskrotná vôľa vydržať, žiť, prebíjať sa bezmocnou tlačenicou. A nepovedal nič“ (Urban 1989: 252).

Po obrazoch intenzívneho vnútorného napätia a analýze rôznych zložiek pocitu viny autor do príbehu prináša čiastočné uvoľnenie, ktorému pomôže náhoda. Pastier nájde v humne skrytú pušku, ale Ondrej reaguje rozvážne a zbraň zničí. To mu dočasne prinesie úľavu: „A potom bol napodiv veselý. Sťaby mu kameň odvalil z pŕs: hvízdal si a chodil po dome“ (Urban 1989: 253). Kompozične M. Urban toto dočasné uvoľnenie tenzie zaradil do záveru prózy, scéna sa odohrala ráno, v deň, keď dôjde k odhaleniu vinníka. Záver je komponovaný dômyselne, jednotlivé línie príbehu sa pretnú, ústrednými priestormi sú kostol a krčma.

V kostole autor priblíži pohľad na postavu Katreny, Petra Štelinu a Ondreja Zimoňa. Štelina z chóru sleduje utrápenú a bledú Katrenu. Ondrej pôsobí nezúčastnene, odpojene od svojich citov, ale Peter Štelina v kostole načerpá silu, pochopí mnohé súvislosti, je posilnený vo svojom zámere bojovať za pravdu: „a jemu sa chcelo zavolať, povedať všetkým veľkú kázeň o pravde, uchvátiť ich, vyzvať do boja a biť sa za ňu holými päsťami“ (Urban 1989: 255).

Pred kostolom Štelina osloví Katrenu, ale informácia, že sa Ondrej polepšil, ho rozruší a odmieta to akceptovať. V krčme sa rozhodne Ondreja ešte raz konfrontovať,

stupňujúce sa napätie v jeho vnútri autor signalizuje refrénovitým opakovaním vety „Polepšil sa“. Ondrej tlak nevydrží a pred všetkými sa prizná. Priznanie je katarzné, prináša mu pocity víťazstva, veľkosti a očistenia, otvára dimenziu priestoru, znamená preňho zbavenie sa záťaže a znovuzrodenie. Zložitosť tohto pocitu, ktorý v sebe obsahuje aj nepriaznivé následky M. Urban zachytil vymenovaním asociácií. Ich strohá enumerácia sugeruje rýchle tempo, s akým sa v Ondrejovom vnútri vynárajú, zmes pozitívnych i negatívnych prvkov svedčí o momente nekontrolovaného, kognitívne nekorigovaného prežívania viny a jej priznania: „Ondrej Zimoň priam videl, ako sa pred ním otvára nový, obrovský svet. Vzbúrené more, rozbité lode, odhalené tváre, výkriky, strach, zničené životy, duševné trampoty, noci, kal a hnus. Cítil sa ako víťaz. Stačí jediná veta, a zhodí zo seba ťarchu, pochová minulosť, narodí sa znova: čistý, veľký... Zajasal v duši (Urban 1989: 258). Próza sa končí detenziou, Ondrej pokojne odchádza v sprievode polície.

Záver

M. Urban v novele Za Vyšným mlynom zachytáva komplexitu i detaily emocionálnych vzťahov rôznymi stratégiami – cez jazyk a obraznosť, konštrukčne a kompozične. V príspevku som sa zamerala primárne na zobrazenie procesu smútenia a na spôsoby zachytenia emócie lásky a viny. Autor problematiku stvárňuje z viacerých perspektív (cez postavy Petra Štelinu, Ondreja Zimoňa, Katrenu). Vnútorné stavy sa neartikulujú cez vnútorné monológy, ale zvonka – konaním, polohami a postojmi tela, silou a zafarbením hlasu, rozhovormi i mlčaním, využitím komplexných obrazov a prirovnaní. Príznačné je využitie metaforiky chladu a tepla. Pohyb vnáša autor do textu aj rôznymi realizáciami metafory cesty, napätie reguluje aj kompozične, gradáciu tenzie strategicky strieda s uvoľnením.

Summary

The chapter provides an analytical and interpretive reflection on the novella by Milo Urban entitled “Beyond the Upper Mill” (Za Vyšným mlynom), featured in the anthology “Screams without Echoes” (Výkriky bez ozveny) published in 1928. The novella delves into the complexities of emotions of sorrow, love, guilt, and remorse. The analysis concentrates on how these emotions are portrayed within the text. The author employs different strategies to depict emotions, using poetic language, imagery, text structure, and composition. Characteristic is a significant use of cold and warm metaphors and the path metaphor.

Literatúra

Lakoff, G., Johnson, M. *Metafory, kterými žijeme.* Brno: Host, 2002.

Rakús, S. *Epické postoje.* Bratislava: Smena 1988.

Schwarz-Friesel, M. *Sprache und Emotion.* Stuttgart: UTB GmbH, 2013.

Števček, J. *Lyrizovaná próza*. Bratislava: Tatran, 1973.

Urban, M. Za Vyšným mlynom. In: Urban, M. (ed.) *Výkriky bez ozveny*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1989, s. 211–259.

Winko, S. *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin: Erich Schmidt, 2003.

Žilková, A. Moderná novelistika Mila Urbana. *Slovenská literatura*. 2005 (52/6), s. 394–408.

Žilková, A. Postupy rozprávania v Urbanovej novele Za vyšným mlynom. *Slovenská literatúra*. 2002 (49/3), s. 180–192.

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.26

Alicja KRAWIEC

KULT WIESZCZA W SZKOLE W ŚWIETLE WYBRANYCH POWIEŚCI ROZWOJOWYCH

Cult of The Bard at School in the Light of Selected Bildungsromans

***Keywords**: school, Adam Mickiewicz, pedagogy, bildungsroman*

***Contact**: Ostravská univerzita; ala.k@me.com*

Kult wieszczów to, jak pisze Marta Piwińska, prawdziwie fatalna tajemnica niczym misterium gwiazd ułożonych nad Narodem Polskim, które zajaśniały nam w romantyzmie, czyniąc go naszym przeznaczeniem i przypisaną nam ideologią, do której mimowolnie dorastaliśmy, aż do pojawienia się tych – antyromantycznych modernistów i międzywojennych bluźnierców, którzy zaczęli obwieszczać koniec magicznych legend, wcale nie spotkawszy się z najżyczliwszym przyjęciem (Piwińska 1973: 36). Stąd też ta metafora gwiezdna, że dzieje historyczne nie wyjaśniają wszystkiego.

Gdyby klucz do zrozumienia romantycznego wpływu tkwił w historii, wtedy objęłyby go sztywne ramy epoki i przywiązałyby go do tego czasu, w którym miał prawo istnieć jako „kotwica myśli narodowej" (Nepomucen-Miller 1926: 102). Gdyby tak było, romantyzm, wraz ze zmieniającymi się kontekstami, dawno mógł się „rozpłynąć" i „stać się społecznie obojętny jak zeszłoroczny śnieg" (Piwińska 1973: 40). Jednak tak się nie stało – wiek XIX trwał jeszcze w wieku XX, odzywa się echem także w literaturze współczesnej. Autorytetem, który sformułował legendarne przesłanie romantyzmu i stał się ośrodkiem ponadczasowego z nim połączenia, był pierwszy wśród wieszczów – Adam Mickiewicz, najmniej znany z wszystkich naszych wielkich, jak pisał przewrotnie Tadeusz Boy-Żeleński (Boy-Żeleński 1929: 4), mistrz mistycyzmu patriotycznego, który pozwolił nam uwierzyć w misję zbawienia świata, umieścił naszą miłość do ojczyzny w mitotwórczych deformacjach i przepowiadał nam jej zmitologizowaną przyszłość. Urok i zniewalająca siła wizji Mickiewicza trwały aż do pierwszej połowy XX wieku, kiedy to Jan Nepomucen Miller ośmielił się napisać: „Nikt chyba obecnie nawet przez pół trzeźwo myślący nie będzie brał serio mesjanicznych złud, któremi najniepotrzebniej w świecie zakuwamy głowy niedorostków." (Nepomucen-Miller 1926: 102). Wtórował mu Adolf Nowaczyński: „Gwiżdżę na wasze romantyczne Credo,

którym trujecie młodzież już w powiciu" (Nowaczyński 1974: 296). Przytoczone opinie dotyczą nie tyle twórczości Mickiewicza, co praktyk „pedagogiki narodowej" (Ławski 2008: 56), uwikłanej w kult pierwszego wieszcza i mickiewiczowską ideologię mesjanistyczną. To właśnie temu geniuszowi twórczemu, później traktowanemu jako prorok albo bożyszcze (Piwińska 1973: 158), zawdzięczamy spropagowanie systemu wyobrażeń, w którym Polska jest ludem ludów i Chrystusem narodów (Ławski 2008: 60).

Ponieważ właśnie to przesłanie, włącznie z ucharakteryzowaniem Mickiewicza na półboga, obwieszczającego święte prawdy o ojczyźnie, stało się częścią oficjalnych programów nauczania (Boy-Żeleński 1929: 4), przedstawiciele modernizmu i dwudziestolecia międzywojennego rozpoczęli kampanię, by „nie uśmiercać poety trumiennym kultem jego zesztywnienia" (Nepomucen-Miller 1926: 8) i spojrzeć na niego w nowym świetle. Autor „Zarazy w Grenadzie" tłumaczy, że współczesne pokolenie nie pojmie absolutnych wartości romantyzmu, a Boy-Żeleński dopełnia jego wywody, pokazując nam Mickiewicza spłaszczonego i strywializowanego, czego przyczyną jest hołdowanie odziedziczonym i zawyżonym przekonaniom na temat treści dzieł (Boy-Żeleński 1929: 4), zamiast uważnej lektury utworów wieszcza. Problem „oficjalnej" recepcji Mickiewicza zapisał się również w literaturze o tematyce szkolnej, która m.in. obnażyła nonsensowność pedagogicznych metod, nawet jeśli były one podszytem wzniosłymi celami.

Młodzież szkolna, przedstawiona w „Niebie w płomieniach" Jana Parandowskiego oraz w „Bezgrzesznych latach" Kornela Makuszyńskiego, stanowi wymowną demonstrację umierania ideałów, które w swoim czasie rozgrzewały serca całego narodu, wpatrzonego w herosa – Mickiewicza. Przedstawieni przez pisarzy uczniowie absolutnie gubią się w kulcie wieszcza, którego mają czcić przede wszystkim dlatego, że otrzymali taką komendę, czyniąc to poprzez żenujące wystąpienia i recytacje na jubileuszach szkolnych, Wieczorach Mickiewiczowskich i innych uroczystościach społecznego znaczenia, o których Miller pisze: „jak martwe i zastygłe kształty przybiera każdy taki obrzęd" (Nepomucen-Miller 1926: 31).

Przywołane powieści, napisane przez przedstawicieli dwudziestolecia, są retrospekcją czasów modernistycznych. Pierwsza pokazuje lata 1912–1914, a druga przełom XIX i XX wieku. Akcja obu odgrywa się w czasach neoromantycznych, czyli w okresie odrodzenia tradycji romantycznych (Urbanowski 2008: 153), wręcz kulminacji Mickiewiczowskiego „brązownictwa" (Sokalska 2020: 152), które jest ukazane raczej negatywnie. Być może do opisywanej przez pisarzy przeszłości wkradł się międzywojenny „gest negacji" (Urbanowski 2008: 156)? Albo jeszcze wcześniejsze próby wyswobodzenia się spod przemożnego wpływu romantyzmu, wyrażone np. w „Legendzie Młodej Polski" Brzozowskiego? Być może była to zwyczajna, zdroworozsądkowa postawa, która nie pozwalała pisarzom utożsamić się z tym, co szkoła uczyniła temu wielkiemu

twórcy? W końcu Makuszyński napisał, że „Mickiewicz płakał w niebie i tłukł dostojną głową o twardą gwiazdę" (Makuszyński 1989: 73), kiedy przyszło mu wysłuchiwać tego, co gimnazjaliści odprawiali na jego cześć.

Przekonanie o nadzwyczajnej wielkości Mickiewicza utrwaliło się w metajęzyku, który funkcjonował w szkołach i towarzyszył nauce języka polskiego (Piwińska 1973: 37). Korzystając z jego zasobów leksykalnych, czyli z romantycznego cytatu i gloryfikacji absolutnych wartości (Nepomucen-Miller 1926: 102), każdy ówczesny pedagog, jak się dowiadujemy, powinien „wdrażać najmłodszemu pokoleniu informacje o autorytecie i niezwykłej osobowości Mickiewicza" (Gradkowski 1998: 210). Zbliżający się wiek XX dostarczył idealnych ku temu okoliczności, ponieważ w latach 1860–1896 wprowadzano nowe edycje podręczników szkolnych, w których przeważała twórczość pierwszego wieszcza (Zięba 2009: 192). Oczywiście początkowo wydawano je w duchu pozytywistycznym, eksponując postawę racjonalności, oczyszczając literaturę od pierwiastków zaświatowości (Skwarczyńska 1984: 109), jednak niezupełnie. Henryk Gradkowski pisze: „zwróćmy jeszcze uwagę na zupełnie dowolny przekład idei mickiewiczowskich na potrzeby haseł pozytywistycznych, takich jak, np. „spokojnie uprawiać ziemię i lekkomyślnie jej z rąk nie wypuszczać" (Gradkowski 1998: 210).

Wygnanie z Mickiewicza wszystkich jego zjaw jest niemożliwe, ale faworyzowanie „Pana Tadeusza" przed „Wielką Improwizacją" jest jak najbardziej wykonalne. Zapewne sam twórca wzdrygnąłby się przed ustanowieniem takiej hierarchii. Jan Nepomucen-Miller zinterpretował stan jego duszy, korzystając z poetyckiej diagnozy Nietzschego, w efekcie ujrzał osiągnięcie twórczego dna przez wielkiego wieszcza podczas pisania „najbardziej polskiej powieści" (Nepomucen-Miller 1926: 99). Twierdzenie to udowodnił, powołując się na m.in. listy, w których Mickiewicz lekceważąco wypowiada się o „Panu Tadeuszu", natomiast „Dziady" uznaje za swoje najwartościowsze dzieło (Nepomucen-Miller 1926: 93). Jednocześnie cytowana wypowiedź poety, odczytana ze szczyptą ironii, pokazuje nasz brak szacunku wobec jego opinii na temat napisanych utworów i niewykluczone jest, że pewne formy kultu bardziej drażniłby Mickiewicza, niż mu schlebiały.

Ten okres w nauczaniu literackim, w którym Mickiewicz uklasyczniony górował nad tym mistycznym, jest historyczno-dydaktycznym faktem, który znalazł swe odzwierciedlenie w sfabularyzowanym świecie „Wspomnień niebieskiego mundurka". Wiktor Gomulicki pisze o młodzieży pozytywistycznej, dorastającej w latach 1860–1870. Sprężycki i Dembowski, czyli uczniowscy bohaterowie jego powieści, spotykają się w kryjówce zwanej „pustelnią", aby czytać „tom Mickiewicza, zawierający Konrada Wallenroda i Dziady…" (Gomulicki 2014: 34). Te dwa dzieła wydane jako jedno, a także pozycja skrywająca się pod wielokropkiem, prawdopodobnie „Grażyna" już

przeczytana i być może dlatego pominięta, to układ typowy dla przedruków wydania paryskiego. Zdobycie książki we własnym zakresie, przemycenie jej pod mundurkiem i sekretna atmosfera sytuacji – znajdują swe wytłumaczenie właśnie w dziejach powstawania podręczników. Początkowo na użytek uczniów drukowano takie fragmenty, które były wygodne z ideologicznego punktu widzenia w danej epoce. Poświadcza to również reakcja uczniów na przeczytany tekst: „Wybuchy romantycznego wieszcza, którego znał dotąd tylko ballady i spokojną, prawie klasyczną Grażynę – oszołomiły go" (Gomulicki 2014: 34). Przekształcenia w redakcji materiałów edukacyjnych przyniósł rok 1904, poprzedzony pełnoprawnym powrotem mistycyzmu i nadprzyrodzonego świata na karty historii literatury. Wtedy oficjalnie uaktualniono kanon lektur szkolnych, a w skład nowych podręczników weszło to, co młodzież już znała z lektury w konspiracyjnych kółkach czytelniczych (Zięba 2009: 202).

W szkolnictwie późniejszym, o którym opowiadają „Bezgrzeszne lata", można dostrzec funkcjonowanie w programach nauczania „Wielkiej Improwizacji". Makuszyński umieścił w tekście uogólnione spostrzeżenie, że „jak świat światem, nie było wieczoru mickiewiczowskiego" (Makuszyński 1989: 73) bez niej. Faktem jest jednak, że istniała zarówno szkoła, jak i Wieczory Mickiewiczowskie, które obywały się bez omawiania i recytacji najbardziej wzniosłego fragmentu trzeciej części Dziadów. Mógł on, jak pisze Henryk Gradkowski, przeciążyć umysły uczniów żywiołem satyryczno-politycznym albo rozniecić szał rewolucyjny (Gradkowski 1998: 202–206).

Tradycja obchodów jubileuszy mickiewiczowskich ma swój rodowód we Lwowie, gdzie została zapoczątkowana przez młodzież akademicką, a nie gimnazjalną. Z tej okazji przygotowywano wysoce intelektualne programy kulturalne, od których błyszczały stronice gazet (np. „Gazety Lwowskiej") w latach siedemdziesiątych XIX wieku. Wśród przypominanych utworów wieszcza nie było miejsca dla Wielkiej Improwizacji (Zięba 2009: 202).

Środowisko studenckie Lwowa, a następnie również Krakowa, dbało o patetyczny charakter uroczystości ku czci wieszcza, w związku z czym współpracowano z profesjonalnymi muzykami oraz teatrami. Podążając za ich przykładem, rozprzestrzeniono zwyczaj celebrowania rocznic urodzin i śmierci poety, często pod skromniejszą postacią. Wkrótce każdoroczne obchody, zyskujące status święta narodowego, stały się również tradycją gimnazjalną (Zięba 2009: 210). Natomiast w roku 1898, czyli w stulecie urodzin poety, w związku z uroczystościami największego formatu, z tłumem uczestników i bogatym programem, obwieszczono, że udział oraz samo organizowanie tego typu wydarzeń jest istotniejsze od ich treści: „Spodziewamy się, że nie będzie jednej wioski na ziemiach polskich, gdzie jaka taka swoboda istnieje, aby w niej nie urządzono w roku bieżącym przynajmniej skromnego odczytu ku uczczeniu setnej rocznicy Boskiego

pieśniarza (…). Gdzie by zaś z jakiegokolwiek powody urządzenie choćby odczytu natrafiło na trudności, tam młodzież akademicka Uniwersytetu Jagiellońskiego pragnie gorąco pospieszyć z pomocą i prześle chętnie bezpłatnie czy to książeczkę obszerniejszą o Mickiewiczu, czy krótki odczyt odpowiedni do wygłoszenia (…)" (Zięba 2009: 210).

Na podstawie „Bezgrzesznych lat" można przyjrzeć się, jak dzieci pokolenia młodopolskiego „radziły sobie" z szerzącym się kultem Mickiewicza, który stał się trwałym elementem życia społecznego. Ta poniekąd autobiograficzna, pełna nostalgii opowieść o dzieciństwie może wydawać się niepewnym źródłem wiedzy na temat dydaktycznej i wychowawczej roli spuścizny Mickiewiczowskiej. Odpowiedź na pytanie, czy drzemie w niej cząstka prawdy, znajduje się w manifestach i traktatach, w nawoływaniu krytyków literackich, którzy głosili, że młodzież polska potrzebuje nowego spojrzenia na Wielkiego Wieszcza.

Program Wieczoru Mickiewiczowskiego u Makuszyńskiego to dowcipna demonstracja sposobu, w jaki wielkie ideały funkcjonują w niewyszukanym i pospolitym świecie. Jego pierwszy punkt, czyli uroczyste przemówienie wstępne, wygląda następująco: „Profesor literatury wyłazi na skrzypiącą estradę i coś bardzo długo gada" (Makuszyński 1989: 71). Być może ten nieszczęsny człowiek postawiony przed widownią sztubaków, z rozkoszą mówił o polonistyczno-patriotycznych symbolach, ale jakież to miało znaczenie dla drugoklasistów? Wprawdzie ówczesne metody pedagogiczne przewidywały, że podobne jubileusze to „ogień wielkich natchnień" rozpalający miłość wobec ojczyny (Zięba 2009: 208), ale czy przymuszani do wystąpień ósmoklasiści, wbrew własnym talentom, mogli to właściwie zademonstrować i poruszyć dusze młodszych kolegów? Być może mniemano, że wzniosłe przesłanie przyćmi niedociągnięcia formy i szczerze wierzono w sens obchodów? Być może wyłącznie trwano w zwyczaju, czy też poczuciu obowiązku, nie zważając na karykaturalny kształt uczniowskich prezentacji?

Punkt drugi wieczoru z reguły stanowiła wstawka muzyczna, przykładowo „Rondeau" Chopina na dwa fortepiany albo pieśń „Noc Świętojańska" w wykonaniu chóru. Również bez profesjonalistów można było zorganizować symboliczny koncert, zastępując ich muzykalnymi studentami. Niestety, brak kompetencji albo zwyczajne zaniedbanie, zrządziły przybycie dryblasa, który w relacji Makuszyńskiego odegrał „Legendę" Wieniawskiego na skrzypcach: „Jak gdybyś kiszki wyciągał z kota i jeździł po nich smyczkiem, a kot przeraźliwie miauczał. Jak gdybyś słyszał, jak diabli łuszczą skórę z biednego grzesznika, a ten się drze biedaczysko (…), ale to wszystko na cześć Mickiewicza" (Makuszyński 1989: 71).

W następnych kilku punktach program przewidywał kolejne recytacje i przemówienia, przykładowo „Odę do młodości" albo „Wielką Improwizację", a całość kończono produkcjami teatralnymi dramatów takich jak „Konfederaci barscy" albo „Dziady". W lepszych przypadkach rzeczywiście udawano się do teatru. W przypadku uroczystości organizowanych przez gimnazja, aktorami zostawali sami uczniowie: „Teraz jednak będzie coś wesołego (…) uscenizowana Księga Siódma Pana Tadeusza – Rada. (…) Przedstawienie jest mizerne, małpy nie nauczyły się ról (…)" (Makuszyński 1989: 74).

Dokumentując przebieg uczniowskich przedstawień Makuszyński być może pozwala sobie na odrobinę drwin, zresztą dość pogodnych i zabawnych, czyniąc to z punktu widzenia dwudziestolecia międzywojennego, które zajmowało się zagadnieniem wizerunku poety i jego twórczości. Faktem jest, że w swoim świecie przedstawionym nakreślił problematykę dziedziczności ideałów i form ich przeżywania, skłaniając przy tym do zadania pytania, czy to nie mija się z celem? Jan Nepomucen-Miller przypomina, że Mickiewiczem można zachwycać się nieprzerwanie, ale nie poprzez naśladowanie tych praktyk, które dojrzały w entuzjastycznym roku 1898 i stały się podstawą literacko-patriotycznego myślenia dla następnych pokoleń (Nepomucen-Miller 1926: 9). Urzekająca atmosfera tych lat nie pozwala się kopiować i przenosić bez zniekształceń, działających na jej niekorzyść. Lektura „Bezgrzesznych lat" udowadnia, że niekoniecznie należy być pewnym tego, że „Obchód Mickiewiczowski, cieszący się ustaloną reputacją, zapowiada się i w tym roku pod każdym względem świetnie" (Zięba 2009: 215).

Jednocześnie powróćmy znów do kwestii metajęzyka jako pośrednika, dzięki któremu kanoniczne formy (zwroty, poglądy, schematy myślowe, ekspresje, cytaty z dzieł) przepływały z przeszłości do teraźniejszości i przyszłości. Wieczory Mickiewiczowskie, z przebiegiem utrwalonym w kronikarskich rubrykach gazet, są przykładem żywego funkcjonowania tej właśnie „mowy" i kultu poety w społeczeństwie. Zjawisko oddaje również Parandowski na przykładzie swojego bohatera – Teofila Grodzickiego: „Mówił o kulcie trzech wieszczów. Pośród banałów, za które nie był odpowiedzialny, gdyż brało się je po prostu z powietrza, z dziwnej ówczesnej atmosfery magnetycznej, rozkwitającej za lada podmuchem w biało-czerwone zorze borealne – pośród zdań gotowych i uświęconych jak liturgia, trafiały się w jego wypracowaniu wyrazy osobiście odczute i tak własne, że aż niezgrabne" (Parandowski 1979: 250).

Przywołany fragment porusza kilka istotnych zagadnień. Pierwszym z nich są bliżej nieokreślone „banały", krążące w powszechnej opinii publicznej. Próbując określić, czym orientacyjnie były, można sięgnąć po rzeczywiste wypowiedzi, spisane z powodu pokrewnych uroczystości. Powróćmy znów do Lwowa i Krakowa, gdzie przygotowywane są treści, które mają zabrzmieć na obchodach mickiewiczowskich, zwróciwszy przy tym uwagę na specyficzny język tekstów na temat twórczości oraz życia

poety: „pobudza uśpionych do czynu, powołuje zgnuśniałych do obowiązku, nadzieją napełnia zasmuconych, wiarą zaś w przyszłość niepodległą tworzy w masach zarody tej przyszłości. (…) Przy takiej pieśni naród nie zginie. Najbardziej zgnieciony i pogardzany, poniesie się z poniżenia (…)" (Zięba 2009: 208) albo „(…) pragną rodacy nasi upamiętnić tę błogosławioną chwilę, kiedy przez stu laty zesłała nam Opatrzność tego największego poetę i najznakomitszego proroka-pieśniarza, aby wśród niewoli i ucisku chronił nas od zwątpienia i rozpaczy, a budził wiarę i nadzieję w lepszą przyszłość" (Zięba 2009: 224). Być może podobne słowa, w swoim „setnym" wcieleniu i zniekształceniu, powtarzane przez wszystkich i wszystkim znane, mogły pojawić się właśnie tam, gdzie Parandowski napisał „zdania gotowe i uświęcone".

Drugim ważnym zagadnieniem, jest nadanie znaczenia pejoratywnego tej mowie mitycznej, która powinna być ponadczasowym i wspólnotowym ośrodkiem porozumienia dla wszystkich Polaków, pragnących opiewać ukochaną Ojczyznę (Piwińska 1973: 37). Przywołany referat Teofila, skonstruowany na jej podstawie, podzieli bohaterów powieści na dwie grupy, które można nazwać obozem zachwyconych i zdegustowanych. Wśród przedstawicieli tego pierwszego znajdują się poloniści, dyrektor, katecheta i wiceprezydent Rady Szkolnej. Oni wszyscy są reprezentantami lub produktem tego, co oskarżyciele w kampanii „antybrązowniczej" (np. Boy-Żeleński albo Brzozowski) nazwali – „Ogłupiająca szkoła, ogłupiający uniwersytet, a przede wszystkim uniwersytecka polonistyka" (Piwińska 1973: 151). Dalej wierzą w moc metajęzyka i przezeń chcą krzewić patriotyzm. Należy jednak zauważyć, że już w tym w okresie powstawał opozycyjny system wartości i szerzyło się bardziej racjonalne spojrzenie na literaturę wieszczą, które polemizowało z przekonaniem, że poeta „do zwykłych ludzi nie może być podobnym" (Gomulicki 2014: 63). Podczas kiedy nauczyciele utrzymywali przy życiu ten zaprzeszły kult, młodzież już stawiała sobie takie pytania: „Czy ty myślisz, że my jeszcze drugie sto lat tak będziemy żyli? Że będziemy wieczorami zbierali się na uczczenie trzech wieszczów albo Konstytucji Trzeciego Maja, a za dnia chodzili do c.k. gimnazjum albo c.k. biura?" (Parandowski 1979: 253).

Wśród przedstawicieli drugiego obozu znajduje się tajemnicze stowarzyszenie na czele z rewolucyjnym Jurkinem, który wypowiedział cytowane wyżej słowa, sam Grodzicki i jego ojciec. Jednocześnie spojrzenie na wymienione postacie przenosi nas do trzeciego z zagadnień, którym jest poczucie zagubienia, bezradności, niesmaku, fałszu, wzgardy itp. negatywnych wrażeń wywołanych przez impuls tak wzniosły, jak jubileusz zorganizowany w ramach kultu trzech wieszczów, służącego do nobilitowania Polski – tej przyszłej i niedokonanej, przedstawianej w wizjach zbyt wygórowanych dla praktycznego rozumu.

Co ważne, przedstawieni bohaterowie inaczej przeżywają ów przysłowiowy „kryzys wiary patriotycznej", rozgrywający się na peryferiach pierwszoplanowego, tj. rzeczywistego odejścia od religii sensu stricte. W swojej powieści Parandowski wykreował ścieżki życiowe jednostek wewnętrznie rozdartych, pragnących dochować wierności piastowanym ideałom, lecz niepotrafiących tego dokonać wbrew sobie, ze względu na zetknięcie się z brukiem realności i racjonalności. Rozbicie to miało formę wewnętrznej walki z katolicyzmem, jak i niezgody na nastroje pronarodowe. Obydwa wątki schodzą się w jeden, kiedy Wiceprezydent Rady Szkolnej zachwyca się przemówieniem Teofila, powiedziawszy do Radcy Grodzickiego: „Syn Pański czci ojczyznę jak Boga" (Parandowski 1979: 257). Zdanie to rozpęta w bohaterze burzę emocji / frustrację. Przede wszystkim dlatego, że ojciec skrycie cierpi z powodu synowskiego ateizmu. Ponadto wyrzeczenie się przez niego sfery metafizycznej oznacza w efekcie rezygnację z poczucia przynależności do ojczyzny, która przecież – w sytuacji zaborów – mogła mieć wymiar jedynie duchowy. Wtedy też, w formie wyrzutów, Radca pyta o przyszłość tego uduchowionego kraju, nieprzystosowanego do ziemskiego bytowania: „Wydaje Ci się niedogodnym mówić o Polsce w knajpie, ponieważ w twojej głowie istnieje Polska taka niematerialna, że boisz się ją spłoszyć stuknięciem widelca o talerz. (…) A już żeby w tej Polsce miał być policjant i, nie daj Boże, kryminał, któż odważy się pomyśleć, że Chrystus narodów wprowadzi ze sobą do raju taką hołotę!" (Parandowski 1979: 258).

W cytowanym fragmencie ojciec określił sprzeczności, w które uwikłał się syn, wprawdzie odrzucający liturgię kościoła, ale nie rezygnujący z liturgii ojczyzny. Jej sakralny wymiar jest zasługą poezji wieszczej, „urabianej" w szkolnej dydaktyce (Piwińska 1973: 36). Powieść Parandowskiego ukazuje sytuację, kiedy na progu wojny wyznawca ojczyzny, dla którego wszystko stało się „profanum", ma wygłaszać o niej mowę, korzystając z uduchowionego romantycznego cytatu? Radca Grodzicki spostrzega ten drażniący nonsens i przy tej sposobności zostaje „zarażony kryzysem wartości". Rozważa wahania syna i projektuje je na siebie. Następnie pozwala się unieść emocjom i formułuje bluźniercze wręcz wnioski. Jego zachowanie świadczy o przemianie, którą można byłoby określić poprzez wyznanie: „Również ja nie wierzę w coś świętego, tylko moją świętością jest kult ojczyzny i odrealniona Polska".

Liturgia, do której porównuje się gotowe formy dydaktyczne oraz zwyczaje związane z czczeniem wieszczów, to zrytualizowane i ściśle określone czynności sakralne wykluczające jakiekolwiek odstępstwa, zwłaszcza w wykonaniu zwykłego gimnazjalisty. Jednak, jak pisze Parandowski, „trafiały się w jego wypracowaniu wyrazy osobiście odczute i tak własne, że aż niezgrabne" (Parandowski 1979: 250), będące mikroskopijnym przejawem odmiennych poglądów, nieodpowiednich do jawnego zaprezentowania.

Mówiąc o kulcie wieszczów, Teofil Grodzicki rzeczywiście pragnął powiedzieć – „wychowani w ponurym bałwochwalstwie, nauczeni klękać i odkrywać głowę przed symbolami" (Parandowski 1979: 250) – ale nie potrafił. Mógł pozostać albo skandalistą, albo medium dla utrwalonego przez kult wieszczów metajęzyka. Skrępowany przez dyscyplinę i panujące obyczaje, wybrał drugą możliwość, rezultacie czego stracił szacunek do siebie.

Kult jednostki to zjawisko znane od starożytności, już Heraklit w V wieku p.n.e. twierdził, że „Jeden wart tyle, co dziesięć tysięcy, jeśli jest najlepszy" (Tatarkiewicz 1983: 32), a Mickiewicz był świadomy tego, że jednostka może reprezentować całe zastępy – „Nazywam się Milijon – bo za milijony kocham i cierpię katusze" (Mickiewicz 1984: 93). Zjawisko wyniesienia Mickiewicza ponad wszystkich polskich poetów znalazło swe odbicie we „Wspomnieniach niebieskiego mundurka", gdzie jeden z gimnazjalistów, wyznawca kultu, przyznaje: „Ja za jednego Mickiewicza oddałbym tych wszystkich, których nam Skowron każe wykuwać!" (Gomulicki 2014: 34). Mówiąc tak, wyrzeka się samego Księcia Poetów – Krasickiego, tego który pierwszy napisał o miłości do ojczyzny. Czy akurat autor „Rozmów zmarłych", będąc jednym z przedstawicieli poezji patriotycznej, nie był zbyt zasłużony, aby umieszczać go w czyimś cieniu? Zapewne tak było, sam Mickiewicz wypowiadał się w prelekcjach paryskich o Krasickim z przekąsem, akcentując artyzm wiersza, ale podkreślając kosmopolityzm poety: „Jako pisarzowi przyznawał mu co prawda wysokie miejsce w literaturze słowiańskiej, podkreślał jego niezmierny dowcip, zauważał tylko Krasickiemu właściwą formę poematów żartobliwych (choć raził go w nich brak bogatej inwencji), lecz kiedy stwierdzał, że «styl jego to szczebiot, to świergot, a razem posiada całą precyzję formy francuskiej» – brzmi to przecież co najmniej dwuznacznie, a z całą pewnością nieco lekceważąco" (Pokrzywniak 2016: 40). Przypomnijmy: Krasicki to „książę poetów, Mickiewicz zaś to największy Poeta Polski (Pigoń 1960: 11) albo też najwybitniejsza indywidualność twórcza (Nepomucen-Miller 1926: 10), „nasz duch przewodni, nasza świętość" (Urbanowski 2008: 156), wreszcie prorok albo wieszcz. Również negacja takiej postawy – „Czyż to obok Mickiewicza nikt już więcej istnieć nie może? Czy dlatego, że Konrad Wallenrod śliczny a Dziady cudowne – reszta polskich poetów ma iść na śmietnik?" (Gomulicki 2014: 35) – poświadcza skłonność społeczeństwa do wywyższania Mickiewicza kosztem pozostałych twórców. Choć można by uznać, że Krasicki miał swój wiek sławy i naśladowców, również Mickiewicz go miał, a jednak kolejne stulecie dalej się go trzymało: „To wpływ Mickiewicza – jako też gest uwalniania się do Niego – rozciąga się na cały XX wiek" (Ławski 2008: 56). A samo uwalnianie się wcale niczemu nie zaprzecza, ale wręcz przeciwnie, świadczy na korzyść mickiewiczowskiego autorytetu, który nie przemija w sposób naturalny, wraz z upływem czasu, i którego przemijanie

trzeba wesprzeć, co z resztą uczyniono, ponieważ kochanie Mickiewicza „po dawnemu", jak określa to T. Boy-Żeleński w „Brązownikach", nie było odpowiednie dla współczesności" (Boy-Żeleński 1929: 4).

Przykre „pozostałości" po kulcie wieszczów, pozbawione pozorów wzniosłości, zostały przedstawione w „Ferdydurke" Witolda Gombrowicza. Powieść ta, najmłodsza z uprzednio przywołanych, odzwierciedla porozbiorowe trudności w obcowaniu z dziełami Naszych Wielkich, czego dowodem są następujące cytaty: „Nikogo nie przewierca. Nikogo to nic nie obchodzi, wszystkich nudzi. Nikt nie może przeczytać więcej niż dwie lub trzy strofy" (Gombrowicz 1987: 44) albo „nikt nie czyta oprócz nas, którzy jesteśmy w wieku szkolnym, i to tylko dlatego, że nas zmuszają siłą" (Gombrowicz 1987: 43).

To gombrowiczowskie uwiecznienie nieporadności w przekazywaniu dziedzictwa poetyckiego było kwestią, z którą mierzyła się ówczesna międzywojenna rzeczywistość. Wichary Gertruda i Henryk Gradkowski, śledząc rozwój metodyki nauczania literatury na przykładzie dzieł Mickiewicza, stwierdzają, że w czasach rozbiorów „(…) całość dzieł poety była czymś naturalnie bliskim, wyrażającym istotę ich sytuacji (chodzi tu o uczniów) i sytuacji narodu. A po wojnie (…) w szkole nie stworzono najlepszych warunków dla ich recepcji" (Wichary, Gradkowski 1987: 98). Korzystając z wykonanej przez nich analizy, można zaobserwować, że pierwsze dziesięciolecie wolności upłynęło pod znakiem poszukiwań teoretycznych rozwiązań, jak poradzić sobie z omawianiem poezji romantycznej w sytuacji, kiedy jej wezwania do walki o wolność ojczyzny stały się bezzasadne. Autorzy powołują się również na wydawanie specjalnych podręczników, zawierających wskazówki dydaktyczne, aby każdy polonista mógł powiedzieć o wiele więcej niż tylko: „Wielka poezja, będąc wielką i będąc poezją, nie może nie zachwycać nas, a więc zachwyca" (Gombrowicz 1987: 44). Ale gombrowiczowski nauczyciel jest propagatorem sloganów, specyficznej „formy zachwytu" nad dorobkiem romantyzmu, która stała się treścią kultury i pobudką do szyderstw (Urbanowski 2008: 159). Ukazywana w „Ferdydurke" lekcja literatury od uczestników oczekuje nałożenia masek, „przywdziania" ekscytacji romantycznymi wieszczami, typowej dla młodzieży z roku 1898 albo dla bohaterów Gomulickiego, ale nie do przyjęcia w drugim dziesięcioleciu międzywojnia.

Kończąc, należy zauważyć, że spojrzenie na kult pierwszego wieszcza na podstawie omówionych powieści międzywojennych, odkrywa istotę sporu o Mickiewicza. Jest to „Spór ze szkolną czytankową interpretacją wielkiej poezji i wielkiej heroiczno-ludzkiej biografii. Spór nie z Mickiewiczem, ale o Mickiewicza" (Malik 1998: 98). Sam poeta i rzeczywista kontemplacja jego dzieła jest niemożliwa w sytuacji, gdy zostaje zastąpiona uroczystościami ku jego czci albo bezrefleksyjnym przyswajaniem jego wielkości, praktykowanym przez kolejne pokolenia. Walor artystyczny poezji

Mickiewicza zostaje wyparty przez służbę ideologii społeczno-politycznej, a zjawisko to powoduje coraz większe odrealnienie samego poety i trywializację jego twórczości.

Summary

A look at the cult of the first bard, based on selected novels such as "Niebo w płomieniach" or "Bezgrzeszne lata", reveals the essence of the dispute over Mickiewicz, i.e., the dispute with the school, reader-based interpretation of great poetry and a heroic-human biography. It shows how the artist himself and the real contemplation of his work are lost in ceremonies in his honor or in the unreflective appropriation of the status of his greatness, to which generations have become accustomed.

Literatura

Boy-Żeleński, T. *Brązownicy*. Warszawa: Wolne Lektury, 1929.

Gombrowicz, W. *Ferdydurke*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987.

Gomulicki, W. *Wspomnienia niebieskiego mundurka*. Warszawa: Bellona, 2014.

Gradkowski, H. *Adam Mickiewicz w szkole*. *Próba umiaru*. Jelenia Góra: Wydawnictwo Nauczycielskie, 1998.

Ławski, J. *Mickiewicz, wspólnota, historia*. Białystok: Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza, 2008.

Makuszyński, K. *Bezgrzeszne lata*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.

Malik, J. *Spiżowy Adam Nowaczyński wobec legendy Mickiewicza*. Lublin: Roczniki Humanistyczne, 1998.

Mickiewicz, A. *Dziady cz. III*. Wrocław: Ossolineum, 1984.

Nepomucen-Miller, J. *Zaraza w Grenadzie. Rzecz o stosunku nowej sztuki do romantyzmu i modernizmu w Polsce*. Warszawa: Nakładem księgarni F. Heosicka, 1926.

Nowaczyński, A. *Meandry. Małpie zwierciadło. Wybór pism satyrycznych*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974.

Parandowski, J. *Niebo w płomieniach*. Warszawa: Nasza Księgarnia, 1979.

Pigoń, S. *Zawsze o nim*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1960.

Piwińska, M. *Legenda romantyczna i szydercy*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.

Pokrzywniak, J. *Ignacy Krasicki. Wśród pisarzy polskiego oświecenia*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016.

Skwarczyńska, S. *Kierunki w badaniach literackich*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984.

Sokalska, M. *U stóp pomników*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 2020.

Tatarkiewicz, W. *Historia filozofii*. Tom 1. Rzeszów: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1983.

Urbanowski, M. *Romantyzm w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.

Wichary, G., Gradkowski, H. Poezja Mickiewicza w szkole. *Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza*. 1987 (22), s. 95–106.

Zięba, M. *Wielcy romantycy w pozytywizmie galicyjskim*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2009.

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.27

Martin MAKARA

POZNÁMKY K FUNKCIONÁLNEJ ORIENTÁCII SLOVENSKEJ LITERÁRNEJ KRITIKY V 70. A 80. ROKOCH DVADSIATEHO STOROČIA[1]

Notes on the Functional Orientation of Slovak Literary Criticism in 1970s and 1980s

***Keywords**: censorship, functions of criticism, normalization, Slovak literary criticism, theory of criticism*

***Contact**: Prešovská univerzita v Prešove; martin.makara@smail.unipo.sk*

Obdobie rokov 1969–1989 predstavuje kvalitatívne osobitú etapu nielen všeobecných československých dejín, ale aj literárnej histórie. Takzvaná normalizácia sa tu prejavuje autoritatívnymi zásahmi do personálneho obsadenia literárneho poľa – vynúteným umlčaním či exilom kritikov spoločenského a kultúrneho vývoja po Auguste –, opätovným zavedením cenzúry (hoci v pozmenenej forme), komplexnou transformáciou literárnych inštitúcií vrátane publikačných platforiem[2] a v neposlednom rade aj novými očakávaniami zo strany rozličných účastníkov literárno-komunikačného procesu. Predmetom môjho záujmu v tomto príspevku je len relatívne úzky výsek z tohto širokého horizontu vývinových procesov v literárnom poli v druhej polovici trvania režimu Komunistickej strany Československa (KSČ), konkrétne funkcionálna sebareflexia českej a slovenskej literárnej kritiky v tomto historickom intervale. Úlohy, ktoré si vtedy literárna kritika kládla, neboli ovplyvnené len kultúrno-politickými limitmi a požiadavkami „zriaďovateľa“[3] jej prevádzkovej infraštruktúry – akademických pracovísk, literárnych časopisov,

[1] Štúdia je súčasťou riešenia výskumného projektu GAPU 3/2023 *Status literárnej kritiky: Medzi vedou a publicistikou*.

[2] „[L]iterárna veda a kritika [je] vinou likvidačných rozhodnutí oslabená o aktívnych tvorcov, tzv. ‚*pravicových oportunistov*‘, ktorí strácajú možnosť publikovať (O. Čepan, M. Hamada, M. Jurčo, I. Sedlák, F. Štraus, P. Števček, I. Kadlečík, V. Marčok, J. Bžoch a ďalší). Po násilnej likvidácii Kultúrneho života a zániku Mladej tvorby poslednou bodkou za sľubným obdobím šesťdesiatych rokov bola rovnako vynútená zmena koncepcie Slovenských pohľadov a najmä Romboidu“ (Sedlák et al. 2009: 500).

[3] Ilustratívne je v tomto aspekte len jedno z mnohých podobných vyjadrení ideologického tajomníka Ústredného výboru Komunistickej strany Slovenska Ľudovíta Pezlára: „Jednou z hlavných úloh literárnej kritiky je mobilizácia tvorivého frontu za splnenie celospoločenských úloh zakotvených v dokumentoch zjazdov, zasadnutí ústredného výboru a v ďalších dokumentoch vedúcej sily našej spoločnosti – Komunistickej strany Československa“ (Pezlár 1981: 46).

vydavateľsko-distribučnej siete a pod. –, ale aj novými kultúrno-spoločenskými javmi či zvýraznenými tendenciami, zasahujúcimi aj oblasť literárnej kritiky. Už aj takto zúžený obzor však predstavuje komplexný kultúrno-historický problém, ktorý musí byť čo najúplnejšie preskúmaný ako v jeho vonkajších súvislostiach, tak aj v jeho vnútorných detailoch. Svoj príspevok preto uvádzam len ako východiskové poznámky k téme, ktoré majú načrtnúť základnú štruktúru problematiky.

Po šesťdesiatych rokoch, ktoré boli prajné nielen praktickej literárnej kritike, ale aj jej teórii a metakritike, je obdobie začínajúcej sa „marxistickej obnovy“ na verejné uvažovanie o funkciách literárnej kritiky chudobnejšie. Pýtanie sa na jej zmysel v dennej tlači, literárnych časopisoch aj odborných zborníkoch a podujatiach sa začína vo väčšej miere zasa objavovať až v druhej polovici sedemdesiatych rokov, keď v istom význame možno hovoriť o „zavŕšení“ konsolidácie aj v oblasti kultúry. Opätovne sa tak vynára otázka, čo má literárna kritika robiť, kam orientovať svoju pozornosť a úsilie. Hľadanie odpovedí je v tomto období v oboch československých národných literárnych kontextoch podporované aj inštitucionálne: nuž napríklad v roku 1978 vznikla pri Ministerstve kultúry Českej socialistickej republiky Rada pre umeleckú kritiku a v nasledujúcom roku sa konalo niekoľko odborných podujatí venovaných literárnej či všeobecne umeleckej kritike, či už šlo o konferenciu o literárnej kritike v Ostrave, literárnokritický seminár Zväzu českých spisovateľov v Prahe, alebo sympózium Umění a kritika v Brne. Ani slovenská literárna kritika však nebola voči svojej funkcionálnej orientácii ľahostajná; nuž napríklad v roku 1981 vyšiel v edícii Okno vydavateľstva Tatran zborník Funkcia umeleckej kritiky, ktorý predkladá uvažovanie o jej úlohách z odstupu širšie zameraných literárnych vedcov, ale aj z bezprostrednej praxe súdobo aktívnych kritikov. Ešte sľubnejším impulzom pre všeobecný rozvoj literárnej kritiky na Slovensku – včítane jej teoretických aspektov – však bol vznik Ústavu umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie, ktorý v roku 1984 zriadilo Ministerstvo kultúry Slovenskej socialistickej republiky a súčasťou jeho publikačného portfólia boli v druhej polovici osemdesiatych rokov aj zborníky zamerané na dobovo aktualizačnú sebareflexiu umeleckej kritiky. Tento výber ilustruje, že nech bola potreba skúmať svoju podstatu motivovaná akokoľvek, literárna kritika ju najmä od prelomu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov opäť prenikavo pociťovala a usilovala sa riešiť.

Obdobie bezprostredne nadväzujúce na zmarený obrodný proces v Československu sa aj v literárnej kritike nieslo v znamení deklarovaného návratu k princípom marxistickej kritiky, ktoré – z hľadiska oficiálnych pozícií – mali byť predovšetkým v intervale rokov 1963–1968 falzifikované, ak nie úplne opustené. V druhej polovici 70. rokov to Karol Rosenbaum komentoval nasledovne: „Keď literárna kritika začala pracovať na svojej marxistickej obnove, často bolo počuť hlasy obáv z návratov do začiatku

päťdesiatych rokov. Boli to zbytočné obavy, ktoré zdržiavali vývin k ideovému spresneniu vzťahu k funkcii kritiky“ (Rosenbaum 1976: 18). Zbytočnosť obáv je tu skôr postulovaná než dokázaná, čo však v súdobom kontexte znamená „ideové spresnenie vzťahu k funkcii kritiky“? V sedemdesiatych rokoch ide špecificky o dôraz na orientáciu literárnej tvorby aj jej čitateľského príjmu v smere od tendencií tzv. „krízových rokov“, ktorý ale snáď fungoval väčšmi ako deklarácia „korekcie“ istých princípov literárnej kritiky než ako proces rozhodujúco usmerňujúci literárny vývoj – ten bol totiž väčšmi ovplyvňovaný vydavateľsko-distribučnými a personálnymi rozhodnutiami než verejnou literárnokritickou reflexiou už vydaných diel. V tomto význame možno hovoriť o exponovanej mienkotvornej, ideologickej funkcii kritiky. Exponovanej preto, lebo hoci je kritika v hodnotovo neutrálnom význame slova ideologická zo svojej axiologickej podstaty, v sedemdesiatych rokoch sa jej ideologické pôsobenie stalo explicitnejším programovou kritikou údajne „nemarxistických“ či „antimarxistických“ prístupov predchádzajúceho obdobia, ako aj úzkym chápaním a rigidným aplikovaním kritérií spoločenskej významnosti či pravdivosti umeleckého diela. Takúto orientáciu ranonormalizačnej českej aj slovenskej literárnej kritiky manifestačne vyjadril Jiří Hájek v podobe dvoch hlavných úloh vytýčených pre hodnotiacu reflexiu literatúry: „[D]okončit zatím sotva započatou revizi komplexu revizionistických a buržoazních teorií, které v minulých letech ovlivňovaly naše umění, a rozvinout pozitivní programovou koncepci socialistické kultury, která bude srozumitelná a přitažlivá pro co nejširší okruh uměleckých sil a talentů“ (Hájek 1971: 14).

Keďže režim KSČ odvodzoval svoju legitimitu z deklarovanej ľudovej podpory, ktorá mala byť motivovaná jeho úspechmi (včítane tých, o ktoré sa usiloval na kultúrnom poli), z politického hľadiska bol záujem režimu na rozvoji kultúry – isteže, v rámci jeho príslušnej ideologickej konceptualizácie – prinajmenšom trojaký: uspokojovať kultúrne potreby širokého domáceho publika, spoluformovať jeho verejnú mienku či spoločenské vedomie, a v neposlednom rade tiež využívať všeobecnú kultúrnu úroveň a jej vrcholy ako argument v medzinárodnopolitickom súperení. „Program ‚vyššej kvality socialistického umenia‘, ktorý inicioval vtedajší minister kultúry M. Válek vystúpením na XV. Zjazde KSČ *Umenie mať umenie*, postavil pred literárnu kritiku jednak úlohu presadzovať túto víziu v literárnej praxi, jednak jej domýšľanie v smere *estetizácie*, čo otváralo istý priestor pre reflektovanie problémov literatúry aj poza rámec ideologickej a politickej pragmatiky. Nijako neprekvapuje, že naďalej dominovala línia hodnotenia založeného na preferovaní ideového zmyslu diela. (...) Kulturologicky orientovaní stúpenci marxizmu sa namiesto neplodných ideologických konfrontácii rozhodli pre budovanie široko humanisticky chápaného panteónu diel a autorov, ktoré mohli byť dokladom spenia socialistickej literatúry ku klasickej zrelosti“ (Marčok 2006: 432). V celom

sledovanom období je síce primárny funkcionálny aspekt literárnej kritiky kladený na estetické či umelecké hodnotenie literatúry (aj pre zdôraznenie „dištancu“ od vulgárne ideologických tendencií v literárnej kritike v päťdesiatych rokoch), avšak spravidla v bezprostrednej spätosti s ideovými kritériami, respektíve širším spoločensko-kritickým zástojom.

Už v priebehu sedemdesiatych rokov sa však literárna kritika musí konfrontovať aj s novými výzvami v podobe pokračujúcej a zrýchľujúcej sa premeny mediálneho prostredia (najmä vzostupom dostupnosti a popularity televízie), industrializácie kultúry a zvyšujúceho sa prietoku informácií vo verejnej komunikácii. Všetky tieto fenomény prispievajú k ďalšiemu vývinu funkcionálneho zamerania kritiky – a to zvláštnym spôsobom v kontexte centrálne riadenej kultúrnej politiky, ktorá umožňuje vyššiu mieru programovej koordinácie kultúrnych aktivít. V tejto súvislosti Albín Bagin predpokladal, že „s vedomím riadením spoločenských procesov“ bude ešte stúpať funkcia kritiky „orientovať literatúru na spoločensky závažné otázky, na jej vlastné a nezastupiteľné poslanie; prípadne upozorňovať na 'biele miesta' v tematickom registri literatúry a v jej žánrovej skladbe“ (Bagin 1981: 99). Možno tu uvažovať o vývinovej či regulatívnej funkcii literárnej kritiky, ktorej rola pripomína usmerňujúci „dispečing“ spisovateľských tvorivých úsilí. Potreba takéhoto vyvažovania súvisela na prelome sledovaných desaťročí okrem iného aj s hypertrofiou historickej prózy, ktorá predstavovala zvlášť v sedemdesiatych rokoch ako únik od súdobej spoločenskej reality[4], tak aj spôsob nepriameho spracovávania jej problémov. Keďže v tomto období mala literárna kritika aj neverejnú pôsobnosť, ktorou bolo napríklad vypracovávanie lektorských posudkov pre interné potreby vydavateľstiev, Peter Zajac v tejto súvislosti hovorí o „expertíznej činnosti“ literárnej kritiky (Zajac 1981: 54), prostredníctvom ktorej nevstupovala do súdobého literárneho poľa a celkového vývoja literatúry len takzvanými „mäkkými“ prostriedkami (pôsobením na mienku účastníkov literárno-komunikačného procesu), ale aj (polo)priamou mocenskou kompetenciou v edičnej politike.

Tým, že sa na zvýšenom objeme kultúrnej produkcie v sledovanom období podieľal vo väčšej miere zábavný priemysel, umelecká kritika začala výraznejšie pociťovať aj svoju zodpovednosť za kultiváciu publika, nech už by malo ísť o udržanie, alebo zvyšovanie jeho nárokov. „Preto dnes literárna kritika musí zaujať nepovýšený, skôr objektívny, analytický postoj k všetkým, teda k ‘vyšším’ i ‘nižším’ vrstvám kultúrnej aktivity[,]“ písal v roku 1976 Ivan Sulík, „[a]j to je súčasť celkovej úrovne myslenia

[4] Zo spisovateľského stanoviska to explicitne formuloval napríklad Stanislav Rakús: „Minulostný profil mojich predchádzajúcich próz vyplýval do značnej miery aj z toho, že v čase ich vzniku nekritizovateľná, narcistická a represívna moc vystavovala látku týkajúcu sa časovo jej existencie náporu mnohých tabuizácií, ohraničení a postulátov. Šlo teda - a takých diel bolo v tom čase dosť – o akýsi typ literárnej emigrácie z dobových hraníc“ (Rakús 2003: 56).

o literatúre. (...) Nehrať pritom rafinovanú hru o príjemcu s poznačenými kartami, naopak, odhaľovať falošnú hru na umenie tam, kde ho niet, odlíšiť poctivú prácu od nepoctivého remeselníčenia. Ani v tejto oblasti (ak si napríklad uvedomíme, že jeden zlý televízny seriál môže pokaziť umelecký vkus miliónov ľudí) nepomôžu potemkinovské dediny, zakrývajúce estetický nevkus odevom módnych, zdanlivo ideovo bezchybných, no esteticky krátkodychých konfekčných 'výrobkov'" (Sulík 1980: 70). Vedomie ústupu literatúry z privilegovaných pozícií formovania celospoločenského estetického vkusu, z ktorých ju začalo vytláčať televízne vysielanie, zasa vystihujú napríklad slová Pavla Plutka, podľa ktorého práve „esteticko-výchovná funkcia kritiky tvorí centrum, ktorému by sa mali podriadiť všetky ostatné funkcie, mali by byť odrazovým mostom pre jej zvýraznenie a komunikačný účinok" (Plutko 1981: 87). Táto umelecko-vzdelávacia ambícia kritiky úzko súvisela aj s jej akcentovaným informačným zástojom, úlohou poskytovať prehľad v domácej i prekladovej tvorbe, no predovšetkým upozorňovať na to najdôležitejšie z nej. Tento funkcionálny posun nie je zanedbateľný: pre kritiku – a teda aj jej čitateľstvo – sa stáva čoraz relevantnejším už nielen to, aký hodnotiaci postoj zaujíma, ale aj voči akým dielam ho zaujíma. V reflexii súdobej kritickej praxe sa v tejto súvislosti opakovane objavujú výhrady k nedostatočnej pozornosti, ktorú venuje slovenská kritika českej beletrii a naopak, ale aj k neuspokojivému podielu recenzovaných prekladových titulov do oboch jazykov.

V druhej polovici osemdesiatych rokov sa pozvoľne sa zvyšujúca kultúrna dynamika (paradoxne podnecovaná celkovou stagnáciou režimu KSČ) sprostredkovane odráža aj v literárnej kritike – predovšetkým v jej rétorike, ale aj postupným a čiastočným návratom dovtedy proskribovaných autorov a vzostupom záujmu o dovtedy málo alebo vôbec nereflektované témy, napríklad poetiku postmodernizmu. Ak aj v tomto období platí, že „[ú]lohou umeleckej kritiky ako jedného z najúčinnejších prostriedkov profilácie spoločenského vedomia je okrem hodnotenia umeleckého diela, ktorým ho zaraďuje do spoločenského vedomia, i tvorivé ovplyvňovanie a hodnotenie jeho príjmu" (Lapšanská 1987: 154), prejavuje sa to v literárnej kritike koncom režimu KSČ v jej oživenej a odvážnejšej polemickosti a skúmavosti (hoci stále rešpektujúc hranice spoločenskej kritiky zasahujúcej mocenský systém), najmä na stránkach literárnych časopisov pre mladých – Dotykov, pôvodne vychádzajúcich popri slovenskom Romboide, a Kmenu, pôvodne vychádzajúcom popri českej Tvorbe.

Vzhľadom na spoločensko-politický kontext, v ktorom česká aj slovenská literárna kritika v sledovanom období pôsobili, možno ich funkcie – už nie sebareflexívne, ale v historickom zhodnotení – konceptualizovať nielen vo vzťahu k ich komunikačnej situácii, ale aj voči širokému systémovému rámcu ústredne riadenej kultúry, v ktorom boli vsadené. Ambivalentnú pozíciu a prax literárnej kritiky v tomto systéme, ktorý literárnu

kritiku na jednej strane nadhodnocoval (a teda aj privilegoval) voči jej spontánnej sociokultúrnej autorite, no súčasne jej direktívne vymedzoval „hranice možného“, vystihol Petr Andreas: „Funkce literární kritiky se od nutnosti jednat účelově odvíjely samozřejmě i na makroúrovni, z hlediska potřeb politického systému. Kritika plnila funkci legitimizační: prostřednictvím propagandy konzervovala panující politický *status quo*, jehož podobou v literatuře a kritice byl projekt rozvoje socialistické literatury. (...) Ani v autoritářském prostředí ovšem kritika neztratila (rovněž tradiční) funkci subverzivní. V důsledku ideologické kontroly, která vylučovala její nerafinovanou podobu, bývala subverze skryta v kombinaci funkcí legitimizační *a* subverzivní (politické ústupky, handly, hry, kompromisy apod. jež umožňovaly prosadit tradiční hodnoty anebo osobní zájmy). O funkci literární kritiky v normalizační éře, kdy se státnostranické orgány neustále nacházely ve výjimečném stavu boje o svou existenci, proto můžeme mluvit jako o funkci *legitimizačně-subverzivní*“ (Andreas 2016: 187).

Záverom možno konštatovať, že v priebehu sledovaných dvadsiatich rokov plnila slovenská (a veľmi podobne aj česká) literárna kritika okrem svojich všeobecných „nadčasových“ úloh – týkajúcich sa špecifickej domény jej pôsobenia, literatúry, aj ďalšie osobité spoločenské funkcie súvisiace s posunom jej politického, kultúrneho a mediálneho milieu. Nejde o banálne konštatovanie, ak si uvedomíme unikátny status literárnej kritiky v štruktúre centrálne riadenej kultúry, teda aj jej praktickú zodpovednosť v oblastiach, v ktorých jej štátostranícky riadiaci aparát prepožičal reálne kompetencie. „Funkcia literárnej kritiky sa chápala (a chápe) v rozličných vývinových obdobiach rôzne“, konštatoval Vladimír Petrík v kontexte povojnového vývoja slovenskej literárnej kritiky (Petrík 1981: 31), a platnosť jeho postrehu presahuje historické vymedzenie tohto príspevku. Tu som sa musel obmedziť na jej ilustratívne preukázanie v rámci navonok – a aj to len z hľadiska oficiálne sprostredkovaného verejného diania – celospoločensky aj literárne pomerne rigidného obdobia sedemdesiatych a osemdesiatych rokov minulého storočia. Ak bola literárna kritika schopná sa funkcionálne rekonfigurovať aj v relatívne stabilnej kultúrnopolitickej situácii druhej polovice trvania režimu KSČ, potom je mnohosť možností účelového zamerania literárnej kritiky ešte väčšmi aktualizovaná v obdobiach, ktoré sa vyznačujú živelnejšími zmenami – ako z hľadiska ich pôvodu, tak aj tempa a rozsahu.

Summary

The chapter surveys the functions that Slovak literary criticism set out to perform in its theory in the 1970s and 1980s. This period of literary criticism’s history is specific because the official evaluative reflection of literature operated in the context of centrally

directed cultural politics, and thus also acquired power competencies that were historically not its own. Amongst important functions of literary criticism in this period, apart from those directly related to the literary context, were ideological-legitimizing (but also partly subversive), educational, and expertise-related functions.

Literatura

Andreas, P. *Vybírat a posuzovat*: *literární kritika a intepretace v období normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2016.

Bagin, A. *Funkcia literárnej kritiky*. Bratislava: Tatran, 1981, s. 98–110.

Hájek, J. Cesta z krize kritérií. *Tvorba*. 1971 (3/25), s. 3, 14.

Lapšanská, D. Podiel umeleckej kritiky na formovaní spoločenského vedomia. In: Šabík, V. (ed.) *Aktuálnosť umeleckej kritiky*. Bratislava: Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie, 1987, s. 154–162.

Marčok, V. et al. *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2006.

Petrík, V. Úlohy a možnosti kritiky v prelomovom období literatúry. In: *Funkcia literárnej kritiky*. Bratislava: Tatran, 1981, s. 31–48.

Pezlár, Ľ. Za vyššiu ideovosť kritiky. *Romboid*. 1981 (16/11), s. 43–51.

Plutko, P. Literárna kritika a čitateľ (Esteticko-výchovná funkcia kritiky). In: Bagin, A. et al. *Funkcia literárnej kritiky*. Bratislava: Tatran, 1981, s. 84–97.

Rakús, S. *Z rozprávaní, úvah a rozhovorov*. Levoča: Modrý Peter, 2003.

Rosenbaum, K. Mravná záväznosť kritiky. *Nové slovo*. 1976 (18/14), s. 18.

Sedlák, I. et al. *Dejiny slovenskej literatúry II*. Martin – Bratislava: Matica slovenská – Literárne informačné centrum, 2009.

Sulík, I. *Nenáhodné istoty*. Bratislava: Smena, 1980, s. 60–71.

Zajac, P. K teórii literárnej kritiky 70. rokov. *Romboid*. 1981 (16/4), s. 47–58.

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.28

Pola PACHOLCZYK

WYMIARY WAMPIRYCZNE W MNIEJ ZNANEJ POWIEŚCI WŁADYSŁAWA STANISŁAWA REYMONTA

Vampiric Dimensions in a Lesser-known Novel by Władysław Stanisław Reymont

***Keywords**: vampires, demonology, modernism, post-romantic, femme fatale, space of horror, London*

***Contact**: Uniwersytet Gdański; p.pacholczyk.057@studms.ug.edu*

Przeciętny czytelnik zwykle nie kojarzy Władysława Stanisława Reymonta, słynnego polskiego noblisty, z tematyką wampiryczną. Autor *Chłopów* i *Ziemi obiecanej* trwale zapisał się na kartach historii polskiej literatury jako wybitny twórca poruszający się w nurtach realizmu oraz naturalizmu. Obecnie w praktyce zarówno szkolnej, jak i akademickiej głównie powraca się do tak zwanej „chłopskiej epopei". Rozbudowane, szczegółowe opisy wiejskiej przyrody, a także ogromna uwaga poświęcona językowi gwary wciąż wzbudzają zachwyt większości odbiorców.

Wprawiony literaturoznawca, a zwłaszcza badacz okresu Młodej Polski, może natomiast zetknąć się z Reymontem mniej oczywistym. W 1911 roku wydany zostaje *Wampir*. Utwór ten stanowi znaczne odejście od powszechnie przyjętych fascynacji pisarza. Niespodziewanie przyszły noblista zwraca się ku opowieści niesamowitej. Znajduje to swoje uzasadnienie we wcześniejszej podróży Reymonta do Londynu, podczas której uczestniczył on w Zjeździe Towarzystwa Teozoficznego. Brał tam aktywny udział w seansach spirytystycznych, nierzadko sam „służąc" zebranym jako medium. W tym miejscu należy wspomnieć, że moda na ezoterykę to cecha charakterystyczna europejskiego modernizmu. Fakt, iż autor *Chłopów* uległ wpływom epoki nie powinien więc szczególnie zadziwiać. Jak twierdzi Dariusz Trześniowski „*Wampir* świetnie wpisywał się w nurt zainteresowań swego czasu problematyką ezoteryczną" (Trześniowski 2002: 112). Potwierdza to też Małgorzata Walczak, pisząc, że „fascynacja spirytyzmem i mediumizmem ogarnęła Polaków w latach 80. i 90. XIX wieku. Na łamach czasopism drukowano artykuły o hipnozach, seansach spirytystycznych, powstawały liczne prace naukowe" (Walczak 2002: 124).

Podążanie za trendami wiązało się jednak z nieprzychylną krytyką utworu. Reymonta na przestrzeni lat oskarżono o spadek formy, a samego *Wampira* określano jako „schodzenie dróg pisarskich na manowce" (Kocówna 1984: 148) czy powieść nie należącą do „szczytowych osiągnięć pisarza" (Jodełka-Burzecki 1984: 302). Krytykowano także „niedostatki kompozycji utworu" (Trześniowski 2002: 112). Autorowi zarzucono nawet wtórne wykorzystanie chwytów literackich epoki. Można zatem zadać pytanie, czy *Wampir* rzeczywiście jest aż tak zły w odbiorze? Mimo wszystko w lekturze uwidacznia się faktyczny obraz epoki; utwór ten poniekąd stanowi świadectwo ciągot i obsesji twórców przełomu wieków. Już pod tym względem jawi się on jako wartościowy materiał badawczy. Współcześnie wielu historyków literatury powraca do tej mniej znanej książki w dorobku noblisty, dowodząc jej treści metafizycznych, symbolicznych, a nawet gnostyckich i satanistycznych.

W rozdziale zostanie podjęta próba syntezy wątków stricte wampirycznych pojawiających się w powieści. Chociaż zostały one omówione lub przynajmniej przytoczone w istniejących pracach naukowych, zwykle interpretowano je jedynie jako symboliczny łącznik z niebezpiecznym światem mrocznego kultu religijnego, demonów bądź niepokojących stanów psychotycznych. Nie przykładano zbytniej uwagi do demonologicznego pochodzenia upiorów obecnych w *Wampirze* ani do inspiracji epoką romantyzmu, która pośrednio wpłynęła na sposób kreacji poszczególnych postaci w utworze.

Miasto-wampir

W pierwszej kolejności należy zwrócić uwagę na obraz miasta ukazany w *Wampirze*. Pierwotny tytuł powieści brzmiał *We mgłach*, co zdaje się idealnie przedstawiać Londyn z wizji pisarza. Miejsce, w którym rozgrywa się fabuła utworu, to wielki moloch skąpany w wiecznym półmroku. Przykry obraz stolicy przedstawia sam bohater, Zenon: „przecież od listopada nie było ani na mgnienie słońca w Londynie, nic, tylko mgły, deszcze, błoto i fogi, a ja nie mam skóry z waterproofów, więc już chwilami czuję, iż się przemieniam w galaretę, w mglistość, w strugi wody" (Reymont 1931: 23). W jednym z dialogów pada również pytanie o to, czy Betsy, niewinna narzeczona Zenona, kiedykolwiek widziała słońce w Anglii. Jakkolwiek podsycona ironią jest ta uwaga, trafnie podsumowuje nieprzystępną pogodę wysp.

Można również uznać, że Reymontowski Londyn to jedno z wcieleń tytułowego wampira. Weronika Rychta trafnie zwraca uwagę na mnogość wampirycznych epitetów w zaledwie jednej scenie z powieści:

> „Po trzykroć obrzydliwy dzień, zimno, mokro i mglisto. Już prawie zapomniałem jak świeci słońce i jak grzeje" – tak komentuje Zenon typową dla

> tego miasta pogodę. Mgła i mrok w różnym natężeniu to constans londyńskiej rzeczywistości. Kiedy Zenon i Joe, brat Betsy, wracają z wizyty w jej domu, w opisie ich podróży pojawiają się określenia, takie jak: „ogarnęła ich nieprzenikniona ćma", „utonęli w nocy", „milczące, ponure pustki, głuche i rozległe", „smętek ciężkiego, niewolniczego jutra", „rozpaczliwa nuda", „latarnie stały jak szyldwachy martwe ze znużenia", „morze kamieni", „wstrętne, przegniłe powietrze" (Rychta 2020: 397).

I dalej:

> „Wyjątkowe natężenie wyrażeń negatywnie waloryzujących przestrzeń skutkuje wywołaniem efektu wielkiego przytłoczenia i beznadziei" (Rychta 2020: 397).

Wyłania się z tego nie obraz wampira-krwiopijcy, znanego odbiorcom z literatury i filmów grozy, a trafny rysopis wampira energetycznego. Londyn w swojej wampirycznej postaci zamiast krwi wysysa z bohaterów siły witalne, odbiera im dobry nastrój oraz chęci do życia. Miasto negatywnie wpływa zwłaszcza na głównego bohatera, co zauważa Joanna Majewska: „Zenon błądzi (…) po zamglonym Londynie, a w tym chaotycznym błądzeniu otchłanie osaczają go powoli i nieustępliwie" (Majewska 2018: 84). Ofiarami upiornego miasta są także jego rdzenni mieszkańcy. Londyńczycy, przedstawieni jako pogrążony w marazmie tłum takich samych zlanych twarzy, snują się po ulicach, krążąc bez określonego celu. Zachowują się tak, jakby wszechobecny w niekończących się mgłach i deszczach demon już dawno się nimi posilił, zostawiając jedynie pustą skorupę. Przestrzenią w dziele staje się więc nie tyle miasto-widmo, co miasto widm, w którym udręczone dusze błądzą w somnambulicznym śnie.

Jednakże nie tylko pogoda i pogrążone w marazmie ludzkie upiory świadczą o wampiryzmie miasta. Architektura również przedstawiona jest tu negatywnie. Budynki odznaczają się brzydotą oraz szarością. „Charakteryzowane są poprzez określenia: czarne, szare, obślizgłe, ociekające, błotniste, chore" (Kochanowski 2002: 45). Przywołuje to skojarzenie z przestrzenią choroby i śmierci znamienną dla literatury gotyckiej. Chociażby *Zagłada Domu Usherów*, najsłynniejsze opowiadanie Edgara Allana Poego, nawiązuje do klasycznego motywu rozpadającego się nawiedzonego domu. Tytułowa posiadłość to dom niszczejący i zaniedbany, który w finale całkiem popada w ruinę. Podobny motyw realizuje również polski nowelista, Stefan Grabiński, w opowiadaniu *Czarna Wólka*. Ponadto „w opisach Londynu powraca wciąż motyw konania: oto „rozchwiane kontury drzew" przypominają „trupy", mury są „strupieszałe", a hałas codziennego życia nasuwa na myśl „głosy grobów"; angielskie domy stoją „martwym szeregiem", są „brudne, niby przegniłe trumny, rojące się ludzkim robactwem". Wstający

nad Londynem świt kojarzy się Reymontowi z „martwą jasnością", w której „gwiazdy zamierały jak oczy przysłaniane martwiejącymi powiekami" (Majewska 2018: 88). Smutek miasta przekłada się więc na melancholię całego świata, która dotyka dusz bohaterów „przegniłymi trupimi rękami" (Reymont 1931: 213). Miasto staje się zatem symbolicznym cmentarzem. Tak zaakcentowana przestrzeń śmierci w utworze jeszcze bardziej upodabnia *Wampira* do modelowych nowel grozy. Reymont świadomie więc sięga tutaj do poetyki opowieści niesamowitej, kreując Londyn na swoisty piekielny labirynt.

Jedyną drogą ucieczki z wszechobecnej martwoty pozostaje kolej. Ten technologiczny fenomen dziewiętnastego wieku wzbudzał wiele emocji wśród twórców; pociągiem jeździł już Stanisław Wokulski, bohater *Lalki* Bolesława Prusa, a okres „zauroczenia stalową maszyną" (Kochanowski 2002: 40) przechodził później między innymi Witkacy, autor dzieł takich jak *Szewcy, Matka* czy *Pożegnanie Jesieni*. Nie zaskakuje zatem, że i Reymont miał w swoim życiu epizod fascynacji lokomotywą. W *Wampirze* jest ona jedynym (poza statkiem „Kaliban" pod koniec powieści) środkiem transportu zdolnym opuścić Londyn. Najpewniej wiąże się to z wiarą modernistów w to, jakoby ruch pociągu był w stanie załamywać czasoprzestrzeń. Niezrównany pęd maszyny przedziera się przez sfery życia i śmierci, często zapraszając bohaterów do inferalnej podróży rodem z koszmaru.

Dzieje się tak właśnie w *Wampirze*. Co prawda główny bohater ani jego towarzyszka nie opuszczają miasta, ale w trakcie trwania fabuły muszą przez nie przejechać. Początkowo zwyczajna podróż przeistacza się w oniryczne przedzieranie się przez przestrzeń śmierci. Zenon i Betsy mijają parki, tunele czy domy, które możemy określić jako widmowe[1]. Jak pisze Marek Kochanowski, „pociąg porównany jest do ziejącego iskrami smoka, a sama podróż przypomina pokonywanie labiryntu, gdzie stacje są poślepłe i śpiące" (Kochanowski 2002: 40–41). Co najważniejsze, jedynie jazda pociągiem umożliwia spojrzenie na świat z zewnątrz. Autor zawsze wykorzystuje perspektywę „z lotu ptaka", pisząc sceny podróży koleją[2]. Wyłącznie lokomotywa może wyłamać się z wampirycznego uścisku, balansując między wymiarem rzeczywistym a piekielnym.

Człowiek-wampir

O ile przedstawienie miasta-molocha jako pożerającego energię wampira, zwłaszcza w parze z niesamowitą koleją piekielną, ma swoje źródło głównie w epoce Młodej

[1] Zob. Kochanowski, M. Miasta Reymonta i Witkacego. In: Książek-Bryłowa, W. (ed.) *Inny Reymont*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2002, s. 40.
[2] Ibidem, s. 41.

Polski, tak typowo ludzkie sylwetki wampiryczne powstały na fundamencie starożytnych wierzeń i demonologii. Nawet *femme fatale,* klasyczna bohaterka europejskiego modernizmu, znajduje swoje korzenie w postaciach kobiecych demonów Grecji i Babilonu. Potencjalnego odpowiednika zbliżonego do wzorcowej sylwetki wampira należy szukać w orszaku bogini Hekate. To z niego wyłania się wampir pierworodny – Empuza. Była ona kobiecym demonem zdolnym przyjąć postać pięknej dziewczyny. Zyskawszy taką formę, uwodziła mężczyzn i wysysała z nich siły witalne, powodując rychłą śmierć. Wraz z upływem czasu Grecy zaczęli niejako utożsamiać tę postać z Lamią, słynną kochanką Zeusa. Zgodnie z mitologią Hera zabiła ich wspólne potomstwo w akcie zazdrości, od czego Lamia popadła w obłęd, zaczynając pożerać napotkane dzieci. Wierzono, iż potrafi również przybrać kształt urodziwej kobiety, aby uwodzić mężczyzn, a następnie – tak jak młodocianych – zjadać ich[3].

Legendy o lamiach i empuzach mają jednak znacznie starsze korzenie. Żądne krwi sylwetki kobiet wywodzą się od Lilith – najsłynniejszego archetypu wampira. W Talmudzie i żydowskim folklorze jej imię oznacza demona zagrażającego nowo narodzonym dzieciom. Współcześnie kojarzy się tę postać głównie jako pierwszą żonę biblijnego Adama, zapominając o jej mezopotamskim pochodzeniu. Dowiedziono jednak, iż Żydzi zapożyczyli wiarę w boginię-wampirzycę prosto z tradycji babilońsko-asyryjskiej. To z tamtych rejonów wywodzą się nazwy takie jak Lilu czy Ardat lili:

> „Pierwotnie w kulturze sumeryjskiej lilu, lilitu, ardat lili są być może wyobrażeniami wiatru i huraganu, lecz w związku z ich semityzacją zaczynają wyobrażać lubieżną rozkosz, która nie służy prokreacji. Szczególnie oddaje to termin ardat lili: „dziewica bez mleka", kobieta, która obcuje z mężczyzną bez możliwości stania się matką, i która wywoławszy u mężczyzny lubieżność, nie zaspokaja go" (Petoia 2012: 42).

Z tak demonicznego obrazu wampira na kartach powieści wyłania się Daisy. Bez wątpienia jest ona najbardziej wampiryczną kobietą w dziele. Czytelnik poznaje ją jako tajemniczą kobietę-medium, zdolną pojawiać się w dwóch miejscach równocześnie. „Posiadła umiejętność zwielokrotniania swej osoby, widywana bywa w kilku miejscach naraz, potrafi jednocześnie spać i uczestniczyć w spirytystycznym seansie, grać na fortepianie i nie dotykać klawiszy. Potrafi, jak duch, przechodzić przez zamknięte drzwi, by pozostawić po sobie materialne pamiątki: list, bukiet fiołków" (Trześniowski 2002: 117). Daisy, będąca podręcznikowym przykładem *femme fatale*, oczarowuje, czy raczej hipnotyzuje Zenona, wiodąc go ku zatraceniu. „Znęca się nad bohaterem, torturując dźwiękami, które mają ich do siebie zbliżyć, jednak prowadzą równocześnie mężczyznę

[3] Więcej o pochodzeniu greckiej Empuzy pisze Erberto Petoia (Petoia 2012: 36–38).

na skraj szaleństwa. W takim ujęciu Daisy jawi się jako byt wampiryczny, pragnący otumanić, zahipnotyzować za pomocą dźwięków i posiąść ofiarę" (Kruszczyńska 2012: 26). Co więcej, zarówno on, jak i pozostali bohaterowie czują niebezpieczeństwo płynące z kontaktu z tą osobliwą kobietą. Zdaje się także, iż prędko rozszyfrowują jej naturę. Z ust Betsy wprost padają słowa takie jak: „ma twarz zmory albo wampira" (Reymont 1931: 36) albo „Ten rudy wampir!" (Reymont 1931: 242). Warto wspomnieć, że w modernizmie kobiety demoniczne często miały rude włosy. Ponadto „tajemnicza rudowłosa Daisy przywodzi na myśl wampira z obrazu Edwarda Muncha, malowanego w latach 1895–1902: ta sama burza ognistych włosów, blada cera, budzące grozę oczy, uścisk, który niesie śmierć. Daisy ma „twarz dziwnie bladą, krwawe usta i szafirowe, okrutne oczy". Mister Smith, który na ogół zachowuje się tak niepoważnie, iż skłonni jesteśmy lekceważyć jego przestrogi, wierzy, że za sprawą fatalnego wpływu rudowłosej damy „ktoś umrze, ktoś oszaleje i ktoś zatraci się na wieki" (Ihtanowicz, Tomkowski 2016: 100). Jednakże od klasycznego upiora odróżnia ją brak spożywania ludzkiej krwi. Kobieta ta z całą pewnością nie jest więc zwykłym człowiekiem, ale mimo widocznych cech wampirycznych zdecydowanie bliżej jej do demonicy na wzór Lilith, niż do żeńskiego wcielenia Drakuli.

Drugą wampirzycą, choć w wymiarze czysto symbolicznym, jest Ada, dawna kochanka głównego bohatera. Nie zdradza ona zdolności mediumicznych ani parapsychicznych. Echo wampiryzmu można odczytać w jej sposobie inicjacji aktu seksualnego. Kobieta wykorzystuje głębsze uczucie Zenona do własnych celów, spędzając z nim noc wyłącznie po to, aby zajść w ciążę. Po wszystkim traktuje go z rezerwą i nie udziela żadnych wyjaśnień dotyczących ich burzliwej relacji. Gdy powraca po dziesięciu latach niczym prasłowiański duch-powrotnik, Zenon okrzykuje ją upiorem. Bohaterkę trafnie podsumowuje W. Rychta: „Ada niejako wysysa z Zenona energię życiową (symbolizowaną wszak nie tylko przez krew, ale także męskie nasienie) i czyni go wampirem – to przecież z jej powodu artysta decyduje się na sfingowanie samobójstwa i ucieczkę do Londynu, w którym wiedzie „pośmiertne" życie" (Rychta 2020: 391).

Wampirem typowo słowiańskim okazuje się zatem być właśnie Zenon. Nieszczęśliwy kochanek z powodzeniem mógłby zostać uznany za modernistyczne wcielenie Mickiewiczowskiego Gustawa. Zupełnie tak jak najważniejszy bohater polskiego romantyzmu popełnia symboliczne samobójstwo, nie mogąc znieść odrzucenia przez ukochaną. Przeistacza się w upiora, zmieniając imię. Jego żywot trwale wiąże się z ucieczką przed przeszłością. Jednakże po przybraniu nowej tożsamości Zenon trafia do zasnutego mgłą piekła, którego niemal każdy mieszkaniec również jest wampirem. Nie udaje mu się uciec od dawnego „ja". Szansą na zmianę zdaje się być finałowy rejs „Kalibanem", lecz można się też zastanowić, czy relacja z demoniczną Daisy nie

doprowadzi bohatera do całkowitej zguby. Najpewniej dla mężczyzny (skazanego na los upiora) nie ma już przyszłości.

Reymont umiejętnie wykorzystuje różne oblicza wampira. W jego niesłusznie krytykowanej powieści można odnaleźć ślady niemal każdej postaci wampirycznej znanej historii literatury – oprócz tego właściwego krwiopijcy. Noblista pokazuje tym, że wampir to nie tylko żądny krwi nieumarły. Wampirem jest również – a może przede wszystkim – nieprzyjazne człowiekowi miasto przedstawione jako mgliste cmentarzysko. Cechy wampiryzmu przejawiają także postacie mające złe intencje wobec protagonisty. Ten swoisty paradoks dopełnia jednak dzieła. Motyw wampiryczny zyskuje w utworze złożony, kompleksowy charakter. Dzięki temu może on być poddawany licznym reinterpretacjom do dziś.

Summary

The aim of this chapter is an attempt at a synthesis of vampiric themes appearing in Władysław Stanisław Reymont's *The Vampire*. The text shows various faces of vampirism corresponding to the title of the novel. The vampire turns out to be not only the *femme fatale* Daisy, but also the main character's former lover and himself. London, a city immersed in an atmosphere of death and stagnation, also reveals the features of a vampire.

Literatura

Ihtanowicz, E., Tomkowski, J. Witraż z wampirem. In: Tomkowski, J. (ed.) *Szkice młodopolskie*. Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2016, s. 97–125.

Jodełka-Burzecki, T. Pisarz z bólu i miłości. In: Lichański, S. (ed.) *Władysław Stanisław Reymont*. Warszawa: WSiP – Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1984.

Kochanowski, M. Miasta Reymonta i Witkacego. In: Książek-Bryłowa, W. (ed.) *Inny Reymont*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2002.

Kocówna, B. Vive la Pologne. In: Lichański, S. (ed.) *Władysław Stanisław Reymont*. Warszawa: WSiP – Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1984.

Kruszczyńska, P. O Wampirze Władysława Stanisława Reymonta. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*. 2012 (30/2), s. 23–34.

Majewska, J. Modernistów sprawy najbardziej zagadkowe. *Là-bas* Jorisa-Karla Huysmansa i *Wampir* Władysława Stanisława Reymonta. *Artes Humanae*. 2018 (3), s. 83–93.

Petoia, E. *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*. Kraków: Universitas, 2012.

Reymont, W. S. *Wampir*. Warszawa: Wydawnictwo Tygodnika Ilustrowanego, 1931.

Rychta, W. Lucyfer, Asur i Aryman. O demonicznej symbolice w Wampirze Władysława Stanisława Reymonta. In: Ławski, J., Suchanek, L. (eds.) *Humanistyka między narodami. Interdyscyplinarne studia polsko-ukraińskie*. Białystok, Kraków: Temida 2, 2020, s. 381–402.

Trześniowski, D. Wampir Reymonta: upiorne sny zmęczonej Europy. In: Książek-Bryłowa, W. (ed.) *Inny Reymont*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2002, s. 111–122.

Walczak, M. Władysław Reymont o snach i spirytyzmie. In: Książek-Bryłowa, W. (ed.) *Inny Reymont*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2002, s. 123–142.

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.29

Kryštof PERŠÍN

SETKÁVÁNÍ SAKRÁLNÍHO A PROFÁNNÍHO V POEZII HERTY WIĆAZEC

The Meeting of the Sacred and the Profane in the Work of Herta Wićazec

***Keywords**: Upper Sorbian, pietism, biedermeier, religious poetry*

***Contact**: Masarykova univerzita; krystofpersin@seznam.cz*

Herta Wićazec (Henriette Lehmann) je obecně pokládána za první lužickosrbskou spisovatelku. Její život známe pouze útržkovitě, většinou zprostředkovaně – narodila se v Budyšíně roku 1819 a zemřela o 66 let později tamtéž. Pocházela ze středostavovských, spíše skromějších poměrů, v letech 1841–1854 si přátelsky dopisovala s J. B. Mučinkem, který ji podporoval v tvorbě v lužickosrbském jazyce (předtím psala některé své básně německy), později se literárně odmlčela (Měrćink 1984: 614). Toto odmlčení (stejně jako celá její tvorba) je obvykle vykládáno jako výsledek ztroskotání jejího vztahu s Mučinkem, který se nakonce oženil s výrazně mladší ženou. Již Adolf Černý, jenž tuto autorku pro dějiny lužickosrbské literatury na začátku 20. století „znovuobjevil" (Herta Wićazec byla zapomenutá do takové míry, že Michał Hórnik musel na Černého žádost pracně dohledávat, kdy Wićazec vlastně zemřela), se pokouší vyložit její dílo biograficky. Byla to metoda v té době obvyklá, ovšem narozdíl například od Boženy Němcové, u níž měl Václav Tille k disposici bohatý materiál včetně obsáhlé osobní korespondence, se musel Černý podle svých vlastních slov spokojit zejména z útržkovitých vzpomínek současníků Wićazec (Mučink v dopisu uvádí jak chybné Hertino jméno, tak datum narození) a posléze z opisů korespondence, které si Mučink pořídil – jednalo se však pouze o některé pasáže z pravděpodobně intenzivní a dlouhodobé korespondence.[1] Černý tedy dělí její tvorbu do dvou období – nejprve je to období básní „jasneje mysle, w kotrychž so wobrazuje ponižny charakter holčki wjeselaceje so młodeho narodneho hibanja a z cyła žiwjenja" (Černý 1900: 107). Přesto již v tomto období tvorby spatřuje Černý temnější, mystičtější podtóny, které charakterizují její druhé období,

[1] Části korespondence vyšly v Časopisu Matice lužickosrbské v roce 1906 – k okolnostem jejich získání, viz Cyž, J. Z listow Herty Wićazec w lět. 1843–1855 pisanych. Dodawk k žiwjenjopisu basnjeŕki. *Časopis Maćicy Serbskeje*. 1906, 59 (1), 14–41.

kteréžto Černý vykládá jako „někajki hóřki roman žónskeje wutroby“ (Černý 1900: 107). Kromě nenaplněné lásky k Mučinkovi je druhou příčinou podle Černého též Hertino lehké postižení, jež bylo podle něho zřejmě příčinou, proč se nikdy neprovdala (Černý 1900: 110). Toto koriguje ve svém dopise do *Časopisu Matice lužickosrbské* Jan Radyserb-Wjela, který relativizuje míru tělesného postižení a který udává jiný důvod básnířčiny odmlky, a sice pomluvy, že si pomocí básnění chtěla najít manžela (Radyserb-Wjela 1906: 40). I to svědčí o těžkém prosazování se žen na veřejném poli v 19. století, navíc ve společnosti tak konzervativně uzavřené jako je ta lužickosrbská.

Stejnou biografickou metodu objevíme i v prvním díle dějin lužickosrbského písemnictví Rudolfa Jenče, které vyšly po druhé světové válce roku 1954 – její dílo Jenč charakterizuje jako „čistou lyriku“ a jeho vznik jako „bjezposrědny wuron dušineho rozpołoženja. Wona njemóžeše hinak, wona dyrbješe sej dušu wołóžić z basnju“ (Jenč 1954: 396–397). Takováto interpretace může připomínat freudovskou psychoanalytickou metodu zkoumání literárních děl jako produktu potlačeného lidského podvědomí. V intencích poválečného obrazu Lužických Srbů jako venkovského národa utlačovaného německými feudálními a posléze buržoazními pány Jenč vyzdvihuje vystoupení autorčino jako nevšední událost emančipační: „Dokelž dźě běchu žony docyła hišće jeno k domej a k domjacnosći připutane. Dokelž bě zjawne žiwjenje jeno wěc mužow a žony njemějachu trěbneje zdźělanosće, zo bychu z nimi so měrić mohłe. (...) Kotra serbska holca dźě chodźeše na šule, zo by wědomosće nabyła? Toho prosće njebě“ (Jenč 1954: 395).

To však neodpovídá skutečnosti, neboť dívkám ze zámožnějších lužickosrbských rodin se lepšího vzdělání samozřejmě dostávalo, bylo ovšem přirozeně německé – sám Adolf Černý si v již zmiňovaném článku stýská, že selská děvčata alespoň četla lužickosrbsky hojně rozšířenou náboženskou literaturu (zpěvníky, Bibli, modlicí knížky apod.), kdežto dcery velkých lužickosrbských vlastenců často neuměli lužickosrbsky ani pozdravit: „Dźowka ze zamożićišeje serbskeje swójby w němskim wustawje pomałku zabudźe samo serbski čitać (...) tola runje tak husto mje knježny dźowki serbskich wótčincow njezamóžachu ani serbscy powitać“ (Černý 1900: 105–106).

Známý je fakt, že například nejznámější, dodnes ctěný zakladatel lužickosrbské světské poezie, Handrij Zejler si dopisoval se svými dcerami rovněž německy.[2]

Róža Domašcyna dělí tvorbu autorky na 3 období – první nazývá obdobím „hlasitým“ (laut) a přiřazuje k němu texty jako např. vlasteneckou báseň napsanou u příleži-

[2] Takový stav známe samozřejmě i z dějin české literatury 19. století. Teréza Nováková s mírnou ironií sobě vlastní ve svém románu *Drašar* zobrazuje překvapení románového Justýna Michla, když se v Budapešti setkává s manželkou Jána Kollára, legendární Slávy dcerou. Tato rozšafná žena ve středních letech s ním rozpráví německy a má radost, že si s někým může konečně popovídat spisovnou němčinou.

tosti pěvecké slavnosti *Powitanje 5. oktobra* z roku 1849. Druhou fázi označuje jako „klidnou“ (stille) a ohraničuje ji lety 1850–1854. Poslední nazývá fází „zvnitřněnou“ (verinnerlichte) a zasazuje ji mezi léta 1856–1858. Zajímavé je, že Domašcyna vykládá poezii Wićazec na pozadí jejího vztahu s Mučinkem – první fáze je tak fáze nejintenzivnějšího stýkání se, druhá fáze je fází kontaktu zejména v korespondenci, kdy se Wićazec staví do role Mučinkovy rádkyně a v poslední fázi, kdy se po Mučinkově svatbě rozplynula naděje na vztah, zbývá naděje na setkání se v příštím životě, „já“ a „ty“ znovu splývají do „my“ (Domašcyna 1993: 118–121).

Christian Prunitsch zařazuje Wićazec do generace pozdních 40. let mezi autory jako jsou např. Pětr Młóńk, Jurij Ernst Wanak, Julius Eduard Wjelan, Jan Bratko, Mikławš Cyž, Jakub Buk nebo Mikławš Jacsławk – mezi těmito autory vyzdvihuje Wićazec jako autorku, která do lužickosrbské literatury vnesla vedle bukolické lyriky Zejlerovy a folklorisujících balad Wjelových překvapivé metafyzické reflexe. Podle Prunitsche se u ní poprvé objevuje zájem o vybroušený rým a pečlivou organizaci strof a Wićazec se stává předchůdkyní subjektivní lyriky představenou později nejvýznamněji Ćišinským (Prunitsch 2001: 67).

V českém prostředí se postavou Herty Wićazec zabýval v poslední době zejména sorabista Radek Čermák. Ve svém článku *Prěnja serbska awtorka a hranicy interpretacije* odmítá dosavadní biografické a sociologické výklady autorčina díla a z hlediska ke vztahu k lužickosrbskému etnickému mýtu ji vnímá jako zástupkyni lužickosrbského spiritualismu – stavěla by se tak po bok Marje Krawcec nebo Jurija Brězana, kteří východiska nehledali (tak jako Wićazec) vně profánního světa, nýbrž v estetice smrti (Krawcec) nebo ve filozofickém hledání (Jurij Brězan) (Čermák 2009: 8).

Tolik tedy stručný literárněhistorický exkurs do díla Herty Wićazec. Vidíme, že k básnířčinu dílu byly hledány nejrůznější klíče – ve všech recepcích se však jako červená nitka táhne téma mysticismu, Boha, zbožnosti, výslovně nepojmenované křesťanské víry. Pokud se totiž do textů Wićazec pozorně začteme, je prakticky nemožné tento náboženský podtext odabstrahovat. Dokonce i v jejich „nejvlastenečtějších“, příležitostných básních je bez většího interpretačního úsilí rozpoznatelný. V tejto kapitole bychom tedy chtěli poskytnou dva klíče k interpretaci autorčiných textů (aniž bychom tím chtěli zneplatnit interpretační klíče jiné), kterých si literární historie prozatím nepovšimla. Těmito klíči jsou pietismus a literární biedermeier.

Že se náboženství jako interpretační klíč díla Wićazec neobjevuje, je pochopitelné. Mezikonfesní, nacionální zaměření Časopisu Matice lužickosrbské takovýmto výkladům nepřálo, méně pak literární historie psaná v období Německé demokratické republiky a ani současný moderní člověk nemá pro vypjaté náboženské projevy pietismu,

jak se objevují v tvorbě Wićazec, příliš pochopení. Pietismus jako náboženské hnutí bylo na území Lužice velmi živé (jeho výzkumem se ve svých historických textech v současnosti zabývá například Lubina Malinkowá) a ačkoliv si jej nejspíše nejprve spojíme zejména se stoletím 18., jeho silný vliv trval hluboko do století 19. (podobně jako barokní zbožnost v českých zemích – víme že mezi lidmi byla hojně rozšířená barokní náboženská produkce – do jisté míry trvá vliv barokní estetiky mezi věřícími dodnes, v katolickém kancionálu nalezneme hojnost písní Šteyerových či Michnových apod., v protestantském prostředí jsou zase velmi hojné písňové texty Třanovského). Co tedy můžeme vyčíst o podobě zbožnosti Herty Wićazec z jejích vlastních textů? Nejlépe se nám podoba její zbožnosti vyjasňuje z dopisů posílaných Mučinkovi (jsme si samozřejmě vědomi omezení, které taková interpretace přináší – i soukromé dopisy jsou vždy do jisté míry jistou literární sebestylizací, navíc Mučink neposkytl kompletní korespondenci, nýbrž si opsal pouze pasáže, které pokládal za hodnotné, jde tu tedy o jakousi stylizaci dvojí).

U Herty Wićazec můžeme mluvit o křesťanství v „dogmatickém" významu. Nejde u ní o jakýsi neurčitý panteismus, obracející se k „Tvůrci", Wićazec mluví o Bohu křesťanském, v jejích dopisech se objevují hojné upomínky na Krista. Bůh je tematizován v drtivé většině jejích dopisů – je nazýván[3] *Bóh*, *wótc*, *stworićel*, *zbóžnik*,[4] *jehnjo*, *kral wšitkich kralow*. Nalezneme hojnou biblickou a náboženskou obraznost – *króna žiwjenja*, *wrota wyšeho Ziona*, *też my so jónu do procha přewobroćimy*, *stoł jehnjeća*. Citují se křesťanské modlitby (Otčenáš). Objevují se úvahy na křesťanská témata, jakými jsou například tzv. „tři božské ctnosti" – víra, naděje a láska.[5] Náboženství je pro Wićazec otázkou osobního rozhodnutí, volby, niterně prožívané zbožnosti.

Víru Wićazec prožívá v komunitě, vytváření skupinek vzdělávajících a cvičících se v pobožnosti bylo pro pietismus typické: „Z mojimi towarškami a přećelemi sobu slědźu, zo bych so wudokonjała a přez to mój dźak wotwjedła tomu, kiž je mi tajku hnadu spožčił..." (Wićazec 1993: 41).

Také v již zmíněném dopisu Jana Radyserba-Wjely nalezneme pasáž svědčící o praktických důsledcích podobného typu zbožnosti – podle Wjely navštěvovala Wićazec vdovu, která již nebyla schopná dojít do kostela a předčítala jí z kázání (Radyserb-Wjela 1906: 41). Víra tak nebyla pro Wićazec záležitostí pasivního kvietismu či mystického vytržení (byť jí mystické zážitky, pokud můžeme z jejích dopisů vyčíst, nezůstaly cizí), nebyla také záležitostí výlučně domácí – Wićazec navštěvovala oficiální bohoslužby v kostele. Z jejích dopisů lze vyčíst neotřesitelnou víru v posmrtný život, nesmrtelnost lidské duše, naději na lepší budoucnost naplněnou v království Božím. Pokud si

[3] Vše následující citujeme dle vydání v ediční řadě Serbska poezija pod redakcí Róży Domašcyny.
[4] Tj. spasitel.
[5] Srov. 1. list Korintským, kapitola 13, verš 13.

toto uvědomíme, nemůže nás udivit, že dopisy Mučinkovi mají výrazný didaktický podtón, některé pasáže jako by byly vytržené ze sbírky přísloví či poučných citátů: „Žadyn dźeń njebudź bjez dobrych skutkow, zo njeby jenička papjerka knihow žiwjenja njewopisana wostała“ (Wićazec 1993: 54). „Rjanosć ćěłaje zachodna, tohodla maš při wólbje mandźelskeje bóle na duchowne počinki hladać hač na rjanosć“ (Wićazec 1993: 54).

Vztah k víře a křesťanství proniká i do básnických/prozaických[6] textů. Nejlépe tato skutečnost vynikne na příkladu jedné z mála z básní se světským tématem, tedy *Powitanje 5. oktobra 1849*, napsané u příležitosti jednoho z vlasteneckých „písňových slavností“. V prvních dvou strofách básně je formou apostrofy oslovena samotná slavnost, jsou jí dány přívlastky krásná, rozprostírá nad básnickým „my“ nebesa s radostmi a slibuje lepší časy. Svátek nenaplňuje srdce, nýbrž *duše* a nikoliv veselostí, jak bychom v případě vlastenecké slavnosti mohli očekávat, nýbrž *milostí*. Slavnosti je básnickým subjektem přisuzována schopnost *posvěcovat*. Vlastenecká horlivost je *svatá* a je vštěpována do mnoha *duší*. Takto tedy vypadá „nejsvětštější“ báseň Herty Wićazec – pro národní obrozence její doby je sakralizace vlasti, vlastenectví a národa přirozeným jevem. Toto zbožšťování je dobře známé z české literatury, ovšem pokud vezmeme v potaz celý kontext autorčiny tvorby, potom i tato báseň dostává spirituální nádech – lepší časy pro Wićazec většinou znamenají naději na posmrtný život v Božím království, báseň *Powitanje 5. oktobra* je zakončena výzvou, aby Lužičtí Srbové, z města i z vesnice přišli na oslavu, aby sjednoceni přinášeli slávu jednosti a lásce Lužických Srbů. Jako by sjednocení všech „bratří“ na „písňové slavnosti“ předznamenávalo budoucí sjednocení všech dobrých lidí na věčnosti, v něž Wićazec věřila: „(...) zo Bóh luby Knjez jónu wšitkich w swojim raju zjednoći (...)“ (Wićazec 1993: 38). U Boženy Němcové v její vlastenecké básni *Moje vlast* takovýto duchovní přesah například nenalezneme – vlast je sice matkou, ale po smrti zároveň hrobem, naděje na příští život chybí.

Náboženské motivy jsou pak hojnější v dalších básních. Opět se objevují motivy posmrtného života, sebezapření, nebes jako vertikály směřující do věčnosti, motivy Boha, zejména v básni *Měr we wěrnym wótcnym kraju* pak též Kristova utrpení („Podarmo sym dołho stała, // pytała tón wěrny kraj, // hač mi jónu hłowa krawa // pokaza tón wěčny raj: // Z křiža kiwa dele wona // pokaza na druhi dom, // tam su saronske te hona // tak kće požadany štom“) či Kristovy krve, která je prostředkem individuálního lidského spasení („Tam při Božim krasnym tróni // steju ja přez Chrysta krej // we najrjeńšej pyšnej króni, // Boha mam ja k přećelej“). Všimněme si důrazu na osobní spasení (zájmeno *já*) a také velmi blízký vztah k Bohu jako k příteli, což je obojí rysem rysem pietismu. Podobný výrazový aparát týkající se Kristova utrpení a jeho krve jako prostředku lidského

[6] U Hertiných krátkých povídek bychom mohli diskutovat o tom, zda jde o prózu či báseň v próze.

vykoupení nalezneme v mnohých známých protestantských písních – srov. např. píseň zakladatele Ochranova barona von Zinzendorfa *Christi Blut und Gerechtigkeit* – nabízí se proto otázka, nakolik mohla být básnická obraznost Herty Wićazec inspirována podobnými náboženskými texty.

Druhým interpretačním klíčem k básnickému dílu Herty Wićazec, který by mohl přinést zajímavé výsledky a osvítit dosud neakcentovaná místa v její tvorbě, je literární biedermeier. Kromě toho, že je v literárněhistorické recepci jako jedna z básnických souputnic Wićazec zmiňována biedermeierová spisovatelka Annette von Droste-Hülshoff (srov. např. Čermák 2019: 8), odpovídají literárnímu biedermeieru i jiné charakteristiky jejích textů a biedermeier by se tak mohl stát vhodným nástrojem pro popis některých aspektů jejího díla. Zejména její prozaické texty nesou některé motivické prvky biedermeierovské – hojná je záliba Wićazec v květomluvě (krátké povídky se sentimentalistickým nádechem *Njezapomnička*, *Sněhowa kwětka*, *Die verwelkte Rose*), motivy moudrých starců (povídky *Són a wěrnosć*, *Basnička*, *Miłosće mzda*), zejména povídky (ale i některé básně) mají silný didaktický charakter, některé z nich jsou přímo zakončeny didaktickým poučením (např. povídka *Miłosće mzda* – „Štóž miłosćiwy je był, tón też miłosć dóstanje!“; *Człowjek we stwórbje* – „Kóžda zrostlina pokazuje k njebju, tam dyrbiš ty pytać, štož hižo tudy twoju dušu ze zbóžnosću napjelnja, dyrbiš pytać to, štož je wěrne, wěčnje trajace a njezachodne!“); lyrický svět je rámovaný představou neporušeného řádu představovaného vírou v křesťanského Boha a jím danými zákony (tuto představu o nepřekročitelnosti hranic daného řádu měla zvnitřenou i samotná autorka, jak ukazují její úvahy o rolích muže a ženy v dopisech Mučinkovi: „Była-li ja muž, by dyrbjał swět wo mni rěčeć – tak pak, Herta, wostań w twojich wobmjezowanych stejišćach, njechaš-li so na žónstwu přehrěšić...“ (Wićazec 1993: 49). Rovněž na rovině politické se Wićazec vyjadřuje o potřebě takového řádu – v reakci na pokusy o sjednocení Německa v revolučním roce 1848 píše: „(...) twar so sypnje, kiž njeje na Bože słowo a bohabojaznosć, tute sylne stołpy kóždeho kraja, natwarjeny“ (Wićazec 1993: 50); v básni *Powitanje 5. oktobra* je vytvářen obraz inkluzivního národního společenství, které nikoho nevylučuje, chybí (podobně jako až na některé výjimky u Handrije Zejlera) chybí německo-lužickosrbský antagonismus.

Prostor této krátké studie nám nedává možnost se navrženými otázkami hlouběji zaobírat. Domníváme se, že oba pojmy, poetismus i biedermeier, které dosud nebyly při zkoumání nevelkého literárního dědictví Herty Wićazec využity, představují plodný směr dalšího bádání bez toho, aby zpochybnily nebo zneplatnily přístupy jiné. Měly by tak doplnit mozaiku o další důležité dílky skládačky, bez nichž by nebyl obraz úplný.

Summary

This brief chapter presents two new possibilities for interpreting the work of the first Sorbian poet Herta Wićazec, hitherto unnoticed by the history of Sorbian literature – Pietism, a religious movement that had a great influence on Protestant Sorbs in the time of Herta Wićazec, and literary Biedermeier, a style particularly strong in the German milieu of the first half of the nineteenth century.

Literatura

Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih). Český ekumenický překlad. 20. (11. opravené) vydání. Praha: Česká biblická společnost, 2015.

Cyž, J. Z listow Herty Wićazec w lět. 1843–1855 pisanych. Dodawk k žiwjenjopisu basnjeŕki. *Časopis Maćicy Serbskeje*. 1906, 59 (1), s. 14–41.

Čermák, R. Prěnja serbska awtorka a hranicy interpretacije. *Rozhlad*. 2019, 69 (9), s. 6–8.

Černý, A. Herta Wićazec. Přinošk k serbskemu basnistwu. *Časopis Maćicy Serbskeje*. 1900, 53 (2), s. 105–128.

Domašcyna, R. Noli me tangere: (Herta Wićazec 4. 2. 1819–1885). In: Koschmal, W. (ed.) *Perspektiven sorbischer Literatur*. Böhlau-Verlag GmbH u Cie. 1993, s. 113–126.

Jenč, R. *Stawizny serbskeho pismowstwa*. *Spisy Instituta za serbski ludospyt 1*. Budyšin: Domowina, 1954.

Měrćink, J. Wićazec, Herta. In: Kunze, P., Šěn, F., Šołta, J. (eds.) *Nowy biografiski słownik k stawiznam a kulturje Serbow*. Budyšin: Ludowe nakładnistwo Domowina, 1984, s. 614.

Prunitsch, Ch. *Sorbische Lyrik des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Evolution der Gattung*. Bautzen: Domowina-Verlag, 2001.

Radyserb-Wjela, J. List Radyserba-Wjele jako dosłowo. *Časopis Maćicy Serbskeje*. 1906, 59 (1), s. 40.

Wićazec, H. *Herta Wićazec*. Budyšin: Ludowe nakładnistwo Domowina, 1993.

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.30

Joanna RUBACH

NIEZNOŚNY CIĘŻAR PRZEKŁADU – O TŁUMACZACH MILANA KUNDERY

The Unbearable Burden of Translation – about Milan Kundera's Translators

***Keywords**: Milan Kundera, translation, translators, The Unbearable Lightness of Being*

***Contact**: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; joarub1@st.amu.edu.pl*

Niniejszy rozdział powstał po dogłębnej analizie przekładów *Nesnesitelné lehkosti bytí* Milana Kundery na język polski i angielski. Przedstawiam w nim tłumaczy, którzy przełożyli ten tekst, tym samym przyczyniając się do wzrostu jego popularności na świecie i omawiam ich relacje z autorem tekstu.

Podczas pierwszej lektury *Nieznośnej lekkości bytu* w przekładzie Agnieszki Holland, nie zdawałam sobie sprawy, jaki wpływ na odbiór lektury ma sposób oraz język tłumaczenia. Dopiero po lekturze angielskiego przekładu *The Unbearable Lightness of Being* Michaela Henry'ego Heima, uświadomiłam sobie, że pomimo identycznej fabuły, moje odczucia różniły się – czasem mniej, czasem bardziej. Zaczynałam wtedy dyskusję z każdą napotkaną osobą i pytałam o to samo: „Czytałeś/aś *Nieznośną*? Wiesz, kto wykonał przekład?" Zazwyczaj pytane przeze mnie osoby nie miały pojęcia, kto przetłumaczył powieść, co więcej, nie wiedziały nawet, z jakiego języka została przełożona! Ten wątek bardzo mnie zaciekawił. Po czasie dowiedziałam się, że *Nieznośna...* została przetłumaczona na niektóre języki z angielskiego lub francuskiego (to przypadek chociażby języka chińskiego: powstało już w nim kilka przekładów, jednak żaden nie był tłumaczony z języka czeskiego)[1]. Myślałam wiele o tym, jak bardzo te przekłady różnią się między sobą. Czy właściwie czytaliśmy tę samą książkę? Prowadziliśmy nieraz zacięte dyskusje na temat naszych odczuć po lekturze, nurtowało mnie wtedy pytanie, w jakim stopniu zależały one od nas samych, a w jakim od sposobu tłumaczenia? Myślę, że na to pytanie nie jesteśmy w stanie uzyskać odpowiedzi. Zaintrygowała mnie jednak kwestia tłumaczy tejże książki. Tłumaczenie NLB na język polski wykonała

[1] Przekład z języka francuskiego na język chiński powstał po zatwierdzeniu przez Kunderę francuskich wersji jako oryginały, w książce pojawiła się więc informacja „po raz pierwszy powieść przetłumaczona na chiński z oryginału francuskiego". Dowiedziałam się, że najpierw ukazywały się przekłady z języka angielskiego na Tajwanie, a w Chinach kontynentalnych dopiero później przekłady z języka francuskiego.

Agnieszka Holland, a na język angielski Michael Henry Heim. Tłumaczenia te różnią się przede wszystkimi wykorzystanymi technikami przekładu.

Niezmiennie od wielu lat dokładność tłumaczenia jest centralnym problemem teorii i praktyki przekładu. Dwa przeciwstawne stanowiska reprezentowane były w historii w najczystszej formie przez klasycystyczną teorię przekładu adaptacyjnego oraz romantyczną teorię przekładu dosłownego (Levý 2012: 103). Sprzeczność w tym aspekcie pojawia się do dziś, wszystko zależy od tego, jak zostanie zdefiniowana wierność tłumaczenia. Każdy biorący udział w procesie tłumaczenia (czyli nie tylko autor i tłumacz, ale też redaktor, wydawca etc.) może mieć inną definicję *dobrego przekładu*. Kundera, jak powszechnie wiadomo, był zwolennikiem jak najdosłowniejszego przekładu – terminu przekład-adaptacja używa, krytykując przekład *The Joke* Heima, w nocie autorskiej do ostatniego wydania (Kundera 1992: 322). W tejże nocie stwierdza także: „Czy to współcześnie normalna praktyka? Możliwe. Ale nie do przyjęcia. Nie do przyjęcia dla mnie" (Kundera 1992: 322).

W przypadku *The Unbearable Lightness of Being* możemy uznać, że wykorzystana technika oscyluje pomiędzy adaptacyjnym a dosłownym przekładem. Jest rodzajem kompromisu między Heimem a Kunderą, o którym wiemy z wcześniej wspomnianych wypowiedzi na temat współpracy tłumacza z autorem. Mimo to, stwierdzić można, że przekładowi Heima bliżej temu adaptacyjnemu. Dosłowne tłumaczenie z czeskiego na angielski jest często zwyczajnie niemożliwe, chociażby w przypadku zdrobnień, które w słowiańskich językach są używane znacznie częściej. W języku angielskim „zdrobnienia właściwe", czyli takie, które wywołują reakcję emocjonalną lub odnoszą się do rozmiaru danego rzeczownika, praktycznie nie istnieją (Levý 2012: 67).

Przekład *Nieznośnej lekkości bytu* na język polski bliższy jest przekładowi dosłownemu. Wynika to, oczywiście, z faktu, że zarówno język tekstu oryginalnego, jak i przekładu to języki słowiańskie. Zdecydowanie częściej istnieje wtedy możliwość przetłumaczenia tekstu dosłownie w taki sposób, aby nie brzmiał on dziwnie lub nienaturalnie w języku docelowym. Również kulturowo nasze kraje są bardziej do siebie podobne. Z tej perspektywy nie dziwi więc tak bardzo, że Kundera nie wyrażał potrzeby poprawiania przekładów na polski.

Na świecie zwykle określany mianem francusko-czeskiego pisarza (gdzie słowo „czeski", o ile jest wspomniane, występuje na drugim miejscu), Milan Kundera jest znany przede wszystkim za sprawą tłumaczeń. Wynika to z tego, że jego powieści, nawet oryginalnie napisane po czesku, zwykle wydawane były najpierw po francusku. Przyczyną tego był fakt blokowania przez komunistyczną cenzurę po 1968 roku publikacji jego

dzieł za krytykę sowietów w *Żarcie* (cz. *Žert*, 1967). Prawdą jest, że władza komunistyczna chciała przeszkodzić Kunderze w rozwoju kariery, jednakże, dość niespodziewanie, to zachodni wydawcy jako pierwsi naruszyli integralność jego powieści (Crain 1999: 40). Kiedy Kundera otrzymał pierwszą brytyjską edycję *Żartu*, był zszokowany tym, jak niektóre rozdziały zostały skrócone, pomieszane czy nawet usunięte (Kundera 1992: 319). Niedługo później potępił swojego wydawcę ostrym listem do *Times Literary Supplement*, pisząc, że „potraktowali mój tekst jako wolną podstawę do dziwacznych wymysłów manipulatorów" (Crain 1999: 40). Jego najbardziej znane dzieło, *Nieznośna lekkość bytu,* zostało najpierw opublikowane we francuskiej wersji językowej jako *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (1984) w tłumaczeniu Françoisa Kérela[2]. W tym czasie Kundera wyemigrował już do Francji, gdzie mieszkał do śmierci w lipcu 2023 roku. Polskie wydanie *Nieznośnej lekkości bytu* w przekładzie Agnieszki Holland ukazało się po raz pierwszy w tym samym roku. Dopiero rok później '68 Publishers, założone w kanadyjskim Toronto wydawnictwo Josefa Škvoreckiego i jego żony Zdeny Salivarovej, wydało czeski oryginał. Można więc powiedzieć, że recepcja tekstów Kundery zależy w głównej mierze od tego, jak zostały przetłumaczone.

Przy tłumaczeniu swoich książek na język polski, Kundera współpracował z kilkoma różnymi tłumaczami. Postanowiłam skupić się tylko na Agnieszce Holland, ponieważ to ona przełożyła *Nieznośną lekkość bytu* z języka czeskiego. Jest ona znaną polską reżyserką, studiowała na FAMU w okresie, kiedy Kundera wykładał tam historię literatury. Zapamiętała go i jego magnetyczną charyzmę, jednak nie oczekiwała, że on również ją zapamiętał. Jak stwierdziła, poza zaliczeniem przedmiotu nie miała z nim żadnego osobistego kontaktu, jednak, kiedy spotkali się na przyjęciu w Paryżu, od razu ją rozpoznał (Holland 2009). Pewnego dnia w Paryżu Kundera wręczył jej rękopis *Nieznośnej lekkości bytu*, a ona, przeczytawszy go z ogromnym przejęciem, zapytała, czy mogłaby przetłumaczyć powieść na język polski. Kundera zgodził się entuzjastycznie i po ukończeniu tłumaczenia przeczytał go z uwagą, chociaż nie znał polskiego (Holland 2009). To jedyny przypadek, kiedy Holland tłumaczyła Kunderę i jedyny, kiedy w ogóle podjęła się tłumaczenia tekstu literackiego. Holland chciała też wtedy zekranizować *Nieznośną lekkość bytu* i, jak wspomina, znalazła nawet francuskiego producenta, miała także błogosławieństwo samego Kundery, zjawili się jednak Amerykanie, proponujący korzystniejszą ofertę (Holland 2009). Holland myślała też o adaptacji *Walca pożegnalnego,* jednak została prześcignięta przez francuskiego reżysera, który najpierw borykał

[2] François Kérel (Hirsch – do lat 80. używał pseudonimu artystycznego Kérel) przełożył na francuski wszystkie powieści Kundery napisane oryginalnie po czesku. Jego pierwszy przekład powieści *Żert* nie był według Kundery idealny, dlatego wspólnie przez kilka miesięcy w 1979 roku poprawiali go. Poza tą pojedynczą sytuacją, Kundera był zadowolony z przekładów francuskiego tłumacza. Kérel był stałym tłumaczem Kundery na język francuski, jego zasługą wyszły świetne przekłady, wiernie oddające stylistykę oryginałów.

się z problemem znalezienia funduszy, a potem nagle zmarł. Te doświadczenia skutecznie zniechęciły Kunderę i od tego czasu nie zgadzał się już na żadne ekranizacje jego powieści[3]. Holland nie wspomina, dlaczego przetłumaczyła tylko jedną książkę Kundery, nie znalazłam też informacji o tym, że Kundera się do tego odnosił[4].

Pierwsze doświadczenia Kundery z przekładem jego powieści na angielski były dość nieprzyjemne. Zaczęło się od przekładu *The Joke* (cz. *Žert,* 1967) w 1969 roku. Będąc jeszcze w Pradze, Kundera przeczytał brytyjską edycję powieści i, jak wspomniałam wcześniej, zszokowany potępił swojego wydawcę. Jednym z pominiętych fragmentów był folklorystyczny ustęp, o którym wydawca stwierdził, że jest zbyt zawiły dla anglojęzycznego czytelnika i usunął go z książki bez wiedzy Kundery (Woods 2014: 191). Brytyjskiemu wydawcy zależało bowiem bardziej na sprzedawalności przekładu niż wierności oryginałowi. Jak uznał Kundera, „wygląda na to, że mentalność londyńskiego sprzedawcy i moskiewskiego urzędnika łączy jakaś tajemnicza więź" (Woods 2014: 191). Po wspomnianym już liście potępiającym pierwszą angielską edycję *Żartu* (1969), Kundera wywalczył kolejne, trzecie już wydanie, tym razem bez pomijania i mieszania kolejności rozdziałów (1970). Jednakże i ten przekład Kundera uznał za niedokładny. Niedługo później pewien młody tłumacz i adiunkt Uniwersytetu w Kalifornii zainteresował się sprawą przekładów książek środkowoeuropejskiego pisarza. Michael Henry Heim tłumaczył literaturę z aż ośmiu języków: rosyjskiego, czeskiego, serbskiego, chorwackiego, niemieckiego, niderlandzkiego, francuskiego, rumuńskiego oraz węgierskiego[5]. Heim postanowił przetłumaczyć ten mały, nieistotny dla wydawcy

[3] W 1988 roku ukazała się ekranizacja *Nieznośnej lekkości bytu* w reżyserii Philipa Kaufmana. Scenariusz napisał wspólnie z Jean-Claudem Carriérem. Produkcją zaś zajął się Saul Zaentz, który wyprodukował także dwa najbardziej znane filmy Miloša Formana – *Lot nad kukułczym gniazdem* (1975) oraz *Amadeusza* (1984). W rolach głównych pojawili się Daniel Day-Lewis, Juliette Binoche, Lena Olin, a poza tym, w roli funkcjonariusza MSW, Daniel Olbrychski. Film zdobył dwie nominacje do Oscarów, dwie nominacje do Złotych Globów oraz kilka nagród, m.in. BAFTA za najlepszy scenariusz adaptowany czy Film Independent za najlepsze zdjęcia. Box Office melodramatu wyniósł 10 006 806 dolarów w USA, a film w dużej mierze przyczynił się do popularności Kundery oraz samej powieści. W porównaniu do książki film jednak wiele traci. Można powiedzieć, że została w nim jedynie warstwa wierzchnia, tj. erotyka, a zabrakło powagi, filozofii, głębi tematów, pytań czy też ironii. Ponadto, ponad trzygodzinny film wolno się rozwija, „dłuży się" (por. Valden 2006).

[4] Poza Agnieszką Holland, następujące osoby tłumaczyły Kunderę na polski z języka czeskiego: Emilia Witwicka (*Żart, Śmieszne miłości*), Piotr Godlewski (*Księga śmiechu i zapomnienia, Walc pożegnalny*), Andrzej Sławomir Jagodziński (*Księga śmiechu i zapomnienia*), Jacek Illg (*Życie jest gdzie indziej*), Halina Korabius-Godlewska (*Walc pożegnalny*), Paulina Godlewska (*Walc pożegnalny*), Adam Mielczarek (*Kubuś i jego pan*). Natomiast całą francuskojęzyczną twórczość Kundery tłumaczył Marek Bieńczyk.

[5] Michael Henry Heim był jednym z najbardziej zasłużonych amerykańskich tłumaczy. Przekładał z ośmiu wspomnianych języków, z języka czeskiego poza Kunderą tłumaczył Karla Čapka, Bohumila Hrabala, Josefa Hiršala czy Jana Nerudę. W 2003 roku wykorzystał wraz z małżonką oszczędności życia (743 000 dolarów), aby powołać fundację PEN Translation Fund, która wspiera tłumaczy obcych języków na angielski. Heim zauważył, że „aktualnie pojawia się niepokojąco mała liczba przekładów literatury na język angielski". Tłumacz przekazał pieniądze anonimowo, jednak po jego śmierci, za zgodą żony, ujawniono jego wsparcie, honorując jego nazwisko nową nazwą fundacji: Heim Translation Fund Grants. Co roku fundacja wybiera kilku zwycięzców grantu, dzięki któremu możliwe było wydanie przekładów z już ponad 30 języków, w tym polskiego (informacje z: https://pen.org/penheim-grants/ (2023-09-17)).

fragment *Żartu* i opublikował swoje tłumaczenie w „Journal of the Folklore Institute" (1972). Kundera był „głęboko poruszony tym szlachetnym gestem solidarności ze sponiewieraną, poniżoną literaturą" jak wspomina w nocie autorskiej do ostatecznego wydania powieści (Kundera 1992: 320). W tejże nocie wyjaśnia także, że z powodów dla niego niezrozumiałych, wydawca nie pozwolił mu współpracować z tłumaczem dwóch poprzednich książek, Peterem Kussim[6]. Kussi był pierwszym Amerykaninem tłumaczącym Kunderę i, jak sam Kundera zaznacza, miał jego zaufanie[7] (Kundera 1992: 320). Ostatecznie to Heim został wybrany na następcę Kussiego i przetłumaczył *The Book of Laughter and Forgetting* (cz. *Kniha smíchu a zapomnění,* 1980). Po przeczytaniu przekładu Heima Kundera uznał go za archanioła, a tłumaczenie za wspaniałe (Woods 2014: 195). Jednakże od tego momentu współpraca Heima i Kundery była dość burzliwa. W 1982 roku wydano czwarte tłumaczenie *Żartu* na angielski, tym razem w przekładzie Heima. Kundera we wstępie do tej edycji chwali tłumacza, jednak dziesięć lat później, we wstępie do piątego i ostatniego wydania, ostro go krytykuje. Wyjaśnia, że mając zaufanie do tłumacza, którego uznawał za obrońcę swojej powieści, przeczytał jego przekład jedynie pobieżnie. Kiedy miała się ukazać reedycja powieści, postanowił ponownie przeczytać tłumaczenie, tym razem dużo uważniej (Kundera 1992: 321). Wtedy uznał ten przekład za *tłumaczenie-adaptację* i postanowił poprawić go samodzielnie w 1992 roku. Piąta, a zarazem ostateczna wersja *The Joke* nie została opatrzona nazwiskiem żadnego tłumacza. Choć większość tłumaczenia pochodziła od Heima, Kundera z pomocą swojego nowego amerykańskiego wydawcy Aarona Ashera pozmieniał wiele fragmentów, czasem posługując się poprzednimi tłumaczeniami, a czasem tłumacząc słowo w słowo na angielski lub francuski. Heim w mailu do Ashera oznajmił „Nie skonsultowano ze mną zmian, nie mogę więc się pod nimi podpisać" (Crain 1999: 45). W tamtym czasie istniał już przekład *Nieznośnej lekkości bytu* (1984) Heima, który okazał się wielkim bestsellerem. Kundera wywalczył ponowne tłumaczenia *The Joke* oraz *The Book of Laughter and Forgetting*[8]. W przypadku *The Book of Laughter*

[6] Peter Kussi urodził się w Pradze, jednak jako nastolatek wyemigrował do Ameryki. Tam później nauczał języka czeskiego na Uniwersycie Columbia, należącym do tzw. Ligi Bluszczowej. Najbardziej znany ze swojego przekładu *Immortality,* którym przyczynił się do zdobycia przez Kunderę nagrody Independent Foreign Fiction Prize. Redagował również antologię twórczości Karla Čapka (informacje z: https://harriman.columbia.edu/person/peter-kussi/ (2023-09-17)).

[7] Poza *Immortality* Kussi przetłumaczył na angielski *Life is Elsewhere* (tym tłumaczeniem zdobył nominację na National Book Award), *The Farewell Party* (w późniejszym, nowym przekładzie Ashera jako *The Farewell* Waltz) oraz kilka krótkich opowiadań, które dopiero później wydano jako *The Book of Laughter and Forgetting*. Kundera i Kussi poznali się przez wspólnego znajomego, a ich współpraca została zablokowana przez amerykańskiego wydawcę Knopfa. Wygląda na to, że powstał zamęt między stronami, ale żadna nie trzymała urazy (Crain 1999: 41–42).

[8] Nowy przekład ukazał się w 1996 roku, tym razem przetłumaczony z francuskiego przez wydawcę Kundery Aarona Aschera. Poza tym Asher razem z małżonką Lindą Ascher przetłumaczyli: *The Book of Laughter and Forgetting, The Farewell Waltz, Life is Elsewhere, The Art of Novel, Encounter, The Festival of Insignificance, The Curtain, Testaments Betrayed, The Art of Novel, Slowness, Ignorance, Identity* (wszystkie z francuskiego).

and Forgetting, tym razem przełożonej z języka francuskiego, Kundera nie wspomina nawet nazwiska Heima w nocie autorskiej, pisząc „W końcu rozpoznaję swoją książkę" (Kundera 1996), w przeciwieństwie do publicznego skarcenia tłumacza we wstępie do *The Joke* (1992). Jak zauważyła Woods (Woods 2014: 194), Heim nieustannie stawiał czoła dwóm przeciwstawnym wymogom: po jednej stronie stał jego redaktor, który domagał się bardziej płynnego, udomowionego i komercyjnego tłumaczenia; po drugiej zaś Kundera, który w tym czasie coraz bardziej wymagał od swoich tłumaczy, aby dokładnie przestrzegali stylistyki i składni tekstu. Bądź co bądź, tłumaczenia Heima były świetne i przełomowe dla zagranicznej kariery Kundery, podczas gdy Kundera miał rację, mówiąc, że jego styl semantyczny i składniowy był nieustannie podważany – choć niekoniecznie przez Heima (Woods 2014: 200).

Koniec końców *The Unbearable Lightness of Being* pozostało jednak wydawane w pierwotnym przekładzie. Prawdopodobnie dzięki temu, że w momencie, kiedy Heim tłumaczył manuskrypt NLB, znajomość języka angielskiego Kundery poprawiła się na tyle, że mógł na bieżąco przekazywać swoje uwagi (Kundera 1992: 321). Tutaj pojawia się pewna rozbieżność, jeśli chodzi o dokładny przebieg zdarzeń. Amerykański wydawca Kundery, Aaron Asher, twierdził, że Kundera zaznaczał fragmenty, które wydawały mu się problematyczne, prosząc o opinię wydawcy. Korygowanie przekładu było według Ashera dość skomplikowane, między innymi przez małą popularność faksu w tamtych czasach (Crain 1999: 43). „Jakże irytujące to były miesiące!", stwierdził Kundera w wywiadzie niedługo później (Crain 1999: 43). Asher zaznaczył jednak, że w żadnym wypadku nie było to ponowne tłumaczenie – były to jedynie poprawki, autorstwo tłumaczenia nadal jest przypisane Heimowi (1999: 43). Heim wspomina to jednak trochę inaczej. Według niego, korespondował z Kunderą po czesku, więc Asher (który później tłumaczył Kunderę, ale jedynie z francuskiego) nie brał udziału w wymianie zdań. Heim uznał taką wymianę między tłumaczem a autorem za jak najbardziej „sympatyczną", nierzadko prowadzącą do wypracowania kompromisu – czasem Heim przyznawał rację Kunderze, czasem zostawał przy swoim (Crain 1999: 43). Kiedy Kundera nie chciał już współpracować z Heimem, powrócił do Kussiego i wspólnie pracowali nad przekładem *Immortality*. Kundera uznał, że Kussi jako rodzimy mówca czeskiego, znający również francuski, potrafił go lepiej zrozumieć (Woods 2006: 39). Co ciekawe, późniejszy tłumacz-wydawca Kundery, Aaron Asher, nie znał języka czeskiego. Kunderze tym razem to nie przeszkadzało, zapewne za wolność wyboru, jaką dawał mu Asher oraz fakt, że Asher tłumaczył Kunderę dokładnie tak, jak Kundera mu kazał. Współpraca Kundery i Kussiego zakończyła się natomiast po *Immortality*, gdzie wprowadzono zmiany bez zgody Kussiego.

Jak wielu tłumaczy Kundery, tak wiele opinii o współpracy z autorem.

Michael Henry Heim pytany o spór z Kunderą ostrzegał, że temat nie należy do jego ulubionych i odpowiadał jedynie na pytania związane z datami czy faktami, odmawiając komentarzy rozwijających. Zaznaczał, że wciąż podpisuje się pod swoją pracą (Crain 1999: 46). Prywatnie Heim przyznał jednak, że zachowanie Kundery go zraniło.

Peter Kussi miał podobne doświadczenia z Kunderą i nie omieszkał wyrazić swojego niezadowolenia. Uznał publiczne ataki Kundery na swoich tłumaczy za niesprawiedliwe lub wręcz złośliwe. Crain cytuje słowa Kussiego: „Kundera ciągle najpierw wychwala swoich tłumaczy pod niebiosa, a potem jest nimi rozczarowany" (Crain 1999: 46). Kussi stwierdził, że perfekcjonizm Kundery, przez który tak ciężko się z nim dogadać, paradoksalnie czyni go idealnym do tłumaczenia autorem – precyzja jest pasją Kundery, a precyzyjne stwierdzenia pomagają tłumaczom zrozumieć autora (za: Woods 2006: 58–59).

Agnieszka Holland wypowiada się niezbyt często o Kunderze, jednak zawsze z serdecznością. Wspomina dobry kontakt przede wszystkim z żoną autora, z którą częściej rozmawiała. O współpracy z Kunderą nie opowiada wiele, poza tym, że entuzjastycznie podeszła do przekładu, a on bardzo uważnie go potem przeczytał mimo braku znajomości języka polskiego (Holland 2009).

Jak wspomniałam na początku, porównywałam przekłady na angielski i polski, zdanie po zdaniu, razem z czeskim oryginałem. Porównanie przekładów *Nesnesitelné lehkosti bytí* na język polski i angielski przede wszystkim ukazało, jak ważne jest doświadczenie tłumacza. Większość różnic czy błędów w przekładzie Agnieszki Holland wynikało z braku doświadczenia tłumaczki, a także z faktu, że autorka nie studiowała czeskiego jako języka, tylko uczyła się go, studiując w Czechach. Mowa tutaj głównie o fałszywych przyjaciołach oraz przypadkach, kiedy Holland zbyt dosłownie tłumaczyła zdania (tj. używając czasem czeskiej składni, kiedy istniała możliwość lepszego przełożenia zwrotu). Jednakże to nie oznacza, że przekład Agnieszki Holland jest zły. Owszem, wiele fragmentów można było przetłumaczyć lepiej, jednak *Nieznośna lekkość bytu* dobrze przyjęła się w Polsce i stale jest czytana w przekładzie Holland. To, że w porównaniu z innym przekładem, tłumaczenie Holland ukazuje podstawowe błędy tłumacza, nie oznacza, że jego lektura nie może sprawiać przyjemności i że nie jest potrzebny polskim czytelnikom. Bądź co bądź, raczej niewielu polskich odbiorców czyta jej przekład, jednocześnie porównując go z innym oraz oryginałem. Również na mnie samej przekład zrobił bardzo dobre wrażenie, kiedy czytałam powieść po raz pierwszy. Błędy Holland nie są bardzo zauważalne i nie wpływają znacznie na odbiór lektury.

Michael Henry Heim to natomiast doceniane nazwisko w środowisku tłumaczy – jest szanowany, a jego przekłady są znane z dobrej jakości. Widać to również na przykładzie analizowanego przeze mnie tłumaczenia. Jest to świetny przekład i mimo że nie jest dosłowny, pozostaje wiarygodny. Nie zawsze bardziej dosłowne tłumaczenie jest równoznaczne z wysoką jakością przekładu i doskonale widać to na przykładzie *The Unbearable Lightness of Being*. W tym przypadku dobra jakość tłumaczenia zdecydowanie przyczyniła się do popularności Kundery. Nawet jeśli Kundera był zwolennikiem jak najdosłowniejszego przekładu, jego przytyki nie odbiły się na renomie Heima. Trzeba przyznać, że Heim to klasa sama w sobie, nawet jeśli Kundera nie zawsze zgadzał się z jego sposobami tłumaczenia. Zresztą, odkąd Kundera postanowił pracować nad angielskimi wydaniami jedynie ze swoim wydawcą-tłumaczem Asherem można stwierdzić, że nowsze przekłady jego powieści na język angielski to swego rodzaju *Kunderova angličtina* – podążając za jak najdosłowniejszym tłumaczeniem, Asher popełnia błędy typowe dla początkujących tłumaczy (podobnie jak Holland) i wielokrotnie tłumaczy słowo w słowo, kiedy w języku angielskim istnieje już podobne, lepiej brzmiące (oraz faktycznie stosowane!) określenie. Zjawisku tejże *Kunderovej angličtiny* także można by poświęcić osobną pracę.

Dzięki porównaniu i rozłożeniu przekładów na czynniki pierwsze, zauważyłam wiele różnic. Zapewne porównując więcej języków, znalazłabym ich jeszcze więcej. Jednakże tylko pojedyncze różnice były znaczące w kontekście recepcji dzieła. W większości tłumacze dobrze sobie radzili z przekładami – widać w nich styl Kundery i przekazują one to, co miał przekazać również oryginał. Interpretacja tekstu zależy, oczywiście, od przekładu, ale też w dużej mierze od osobistych doświadczeń i odczuć. Zmiana kilku słów czy szyku zdania nie odbiera nam przecież przyjemności z czytania Kundery. Zauważyłam to głównie podczas badania recepcji *Nieznośnej* oraz zbierania informacji na temat wszystkich przekładów na języki inne niż polski i angielski. Co mnie zaciekawiło, kilka pytanych przeze mnie osób z Chin myślało, że tytuł powieści to 生命不能承受之重 [shēngmìng bùnéng chéngshòu zhī zhòng] („nieznośny ciężar życia” – tłum. J. R.), podczas gdy oficjalny tytuł brzmi 生命中不能承受之輕 [shēngmìng zhòng bùnéng chéngshòu zhī qīng] („nieznośna lekkość życia”) lub 不能承受的生命之轻 [bùnéng chéngshòu de shēngmìng zhī qīng] (także „nieznośna lekkość życia”) w przekładzie z francuskiego. Przekład z języka francuskiego na język chiński powstał po zatwierdzeniu przez Kunderę francuskich wersji jako oryginały, w książce pojawiła się więc informacja: „po raz pierwszy powieść przetłumaczona na chiński z oryginału francuskiego”. Dowiedziałam się, że najpierw ukazywały się przekłady z języka angielskiego na Tajwanie, a w Chinach kontynentalnych dopiero później przekłady z języka francuskiego. Jeden z pytanych przeze mnie Chińczyków stwierdził, że „nie potrafi

znaleźć pochodzenia zmiany z 轻 (lekkość) na 重 (ciężar), jednak wynika zapewne z tego, że łatwiej (im) zrozumieć ciężkie życie". Co ciekawe, większość pytanych przeze mnie osób znała Kunderę, kojarząc go właśnie z tytułem 生命不能承受之重 („nieznośny ciężar życia"), nawet jeśli powieści nie czytali. Natomiast ci, którzy powieść czytali, stwierdzali, że wielu rzeczy nie rozumieli, a mimo to czytali ją z przyjemnością i podobała im się.

Właściwie na każdym etapie pracy utwierdzałam się w przekonaniu, że dosłowny przekład nie jest potrzebny do docenienia powieści Milana Kundery na różnych płaszczyznach. Nawet, jeśli przekłady różnią się od oryginału i różnią się między sobą, *Nesnesitelná lehkost bytí* Milana Kundery to klasyk, który łączy czytelników z całego świata w niezapomnianym doświadczeniu lektury.

Summary

The chapter explores the complexities of translating Milan Kundera's works, particularly *The Unbearable Lightness of Being* (*Nesnesitelná lehkost bytí*). It compares the Polish translation by Agnieszka Holland and the English translation by Michael Henry Heim, highlighting the challenges each faced due to linguistic and cultural differences. While Heim's version tends to be more adaptive, Holland's translation is closer to the original, partly due to the similarities between Czech and Polish as Slavic languages. The author discusses the tension between literal and adaptive translation approaches, noting Kundera's preference for literal translations. However, Heim's English translation often leaned towards adaptation, especially when faced with linguistic limitations in English, such as translating diminutives that are common in Slavic languages. Holland's Polish translation, on the other hand, remained closer to the original due to the shared linguistic roots between Czech and Polish. The chapter also touches on Kundera's difficult relationship with his translators, particularly Heim and Peter Kussi. Despite Kundera's frequent criticism, the author of the article emphasizes that Heim's translation significantly contributed to Kundera's international fame. Finally, the chapter suggests that while translations inevitably differ from the original, they still capture the essence of Kundera's works, uniting readers worldwide in their appreciation of his literature.

Literatura

Crain, C. Infidelity: Milan Kundera is On the Outs with his Translators. But Who's Betraying Whom. *Lingua Franca*. 1999 (9/7) October, s. 39–50.

Heim, M. Moravian Folk Music: A Czechoslovak Novelist's View. *Journal of the Folklore Institute*. 1972 (9/1), s. 45–53.

Kundera, M. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2022.

Kundera, M. *The Unbearable Lightness of Being.* Transl. by Heim, M. H. London: Faber and Faber, 1999.

Kundera, M. *Nieznośna lekkość bytu.* Tłum. Holland, A. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1997.

Kundera, M. *The Joke.* Definitive version fully revised by the author. New York: HarperCollins, 1992.

Kundera, M. *The Unbearable Lightness of Being.* Transl. by Heim, M. H. New York: Harper & Row, 1984.

Kundera, M. *The Joke.* Transl. by Heim, M. H. New York: Harper & Row, 1982.

Kundera, M. *The Book of Laughter and Forgetting.* Transl. by Heim, M. H. Harmondsworth: Alfred A. Knopf, 1980.

Kundera, M. *The Joke.* Transl. by Hamblyn, D., Stallybrass, O. Harmondsworth: Penguin Books, 1970.

Kundera, M. *The Joke.* Transl. by Hamblyn, D. Harmondsworth: Penguin Books, 1969.

Kundera, M. *Žert.* Praha: Československy spisovatel, 1967.

Levý, J. *Umění překladu*. Praha: Apostrof, 2012.

Woods, M. Translation and All That Palaver: Michael Henry Heim, Milan Kundera, and Bohumil Hrabal. In: Allen, E., Cotter, S., Valentino, R. S. (eds.) *The Man Between.* New York: Open Letter, 2014, s. 190–214.

Woods, M. *Translating Milan Kundera.* Clevedon: Multilingual Matters, 2006.

Źródła elektroniczne

Dostęp z: https://harriman.columbia.edu/person/peter-kussi/ (2023-09-17).

Dostęp z: https://pen.org/pen-heim-grants/ (2023-09-17).

Holland, A. Agnieszka Holland: Mój Kundera. *Newsweek*. 2009 (3. 12. 2009). Dostęp z: https://www.newsweek.pl/milan-kundera-we-wspomnieniach-agnieszki-holland/b7r3tes (2024-02-18).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.31

Lukáš ŠVAJLENIN

LITERÁRNOKRITICKÉ UVAŽOVANIE O POÉZII MIROSLAVA VÁLKA

Literary Critical Reflection on the Poetry of Miroslav Válek

***Keywords**: literary criticism, literary critical norm, poetry, Miroslav Válek*

***Contact**: Katolícka univerzita v Ružomberku; lukas.svajlenin463@edu.ku.sk*

V tejto štúdii sa venujeme literárnokritickej reflexii poézie Miroslava Válka (1927–1991). Našou snahou je opísať stav ako sa literárni kritici postavili k Válkovmu básnickému dielu, aké hodnotové podstaty našli v jeho dielach, ale aj naopak, čo bolo kameňom úrazu na základe ich literárnokritických noriem. Na začiatok možno povedať, že Válkova poézia predovšetkým 60. rokov 20. storočia budila pozornosť, čoho dôkazom boli práve literárnokritické výstupy renomovaných i menej známych literárnych kritikov.

Krátko o poézii Miroslava Válka

Válek bol významný slovenský básnik povojnovej slovenskej poézie a jeho poetickú cestu možno jednoducho definovať, že bol básnik, ktorý prechádza od spirituálneho básnika k ľúbostnému, od ľúbostného k deziluzívnemu, od deziluzívneho k ideologickému a od ideologického opäť k ľúbostnému. Cesta tohto básnika nebola teda jednoznačná, ani jednoduchá. A ani jeho poézia nie je jednouchá. Čítať poéziu Miroslava Válka znamená zoznamovať sa s básňami „krutej úprimnosti“, ktorú možno čítať len „s odstupom“ času, „keď rozhodujúce životné okamihy zažil (recipient, doplnil L. Š.) sám na vlastnej koži“ (Valcerová 2013). Spirituálne motívy Válkovej poézie sa prejavovali v najranejších básňach, ktoré publikoval od svojich štrnástich rokov (prvú báseň *Život* publikoval v časopise *Plameň*) v rôznych literárnych i neliterárnych (napr. katolíckych, kalendároch) časopisoch. Týmito básňami sa javí ako jeden z básnikov nastupujúcej generácie katolíckej moderny po druhej svetovej vojne, a to spoločne s Vojtechom Mihálikom a Viliamom Turčánym. Spirituálna tematika z jeho poézie odchádza, pochopiteľne, po nástupe režimu v roku 1948. Na istý čas sa v 50. rokoch 20. storočia odmlčí kvôli požiadavkám socialistického realizmu – schematickej poézie. Zoznámiť sa s istou

časťou ranej tvorby Miroslava Válka možno už v *Zápalkách* (1971, reedícia zbierky *Dotyky*), pripravenú Stanislavom Šmatlákom. V súčasnosti už máme, pravdepodobne, zachytenú a sprístupnenú väčšinu ranej tvorby vďaka editorskej práci Valéra Mikulu, ktorý spracoval *Básnické dielo* (2005) Miroslava Válka a Petra Tollaroviča, ktorý zozbieral Válkove najranejšie básne a vydal ich v zbierke *Domáca úloha* (2018).

Válek prichádza ako básnik kontinuity a básnik ľúbostný, keď debutuje v roku 1959 básnickou zbierkou *Dotyky*.[1] V krátkom časovom slede Válek vydáva štyri básnické zbierky: *Dotyky* (1959), *Príťažlivosť* (1961), *Nepokoj* (1963) a *Milovanie v husej koži* (1965), ktoré tvoria jadro jeho poetického myslenia. Stanislav Šmatlák, Válkov kamarát, interpret, kritik a editor jeho poézie, nazýva tieto básnické zbierky: *Štyri knihy nepokoja* (1971, 1973, 1975). Základným ťažiskom týchto zbierok sa stáva pre Válka typická civilnosť, každodennosť, tematicky ľúbostné neopätované a zložité partnerské vzťahy, no vo viacvýznamových Válkových básňach možno badať aj náročné, ťaživé historické témy či zložité ľudské otázky (porov. Matejov 2006: 481–497; Zambor 2003: 51–68; Mikula 2010: 71–74). Literárnu vedu fascinovala básnikova schopnosť výstavby verša, kompozícia a metafora. Ako poznamenáva Jana Juhásová v prvých štyroch básnických zbierkach pracuje Válek „s princípom repetície zužitkúvajúc najmä avantgardné a neoavangardné riešenia. Litanické tendencie sú výrazom rozbitia vžitých zásad umeleckej tvorby; plnia zároveň funkciu mnohovýznamovosti a prieniku kontextov, ale aj beatnickej údernosti“ (Juhásová 2018: 114).

Po roku 1965 sa Válek na viac ako desať rokov odmlčí, postupne odchádza z literárneho života (redaktor a šéfredaktor *Mladej tvorby*, zakladateľ časopisu *Romboid*, člen redakcie *Kultúrneho života*) a po udalostiach v roku 1968 sa z neho stáva normalizačný politik (minister kultúry 1969–1988). Svoje politické pôsobenie využíva aj na vydanie poémy *Slovo* (1976), v ktorej sa vyznáva Komunistickej strane. *Slovo* sa stalo po roku 1989 skôr kompromitujúcim, pretože poéziu zneužíval pre ideologickú propagandu cez „tendenčne a falzifikované obrazy skutočnosti“ (Matejov 2006: 493). Pre tých, ktorých predstavoval v 60. rokoch 20. storočia básnika par excellence je teraz básnik zapredaný normalizačnému kultúrnemu tlaku. *Slovo* sa síce stalo súčasťou „oficiálnej literatúry sedemdesiatych rokoch“ (Matejov 2006: 493), ale treba upozorniť, že typicky silný ironizačný a sarkastický charakter zobrazovania, ktorý u Válka neraz nachádzame, môže byť súčasťou aj našich interpretačných vnímaní toho diela. Vtedy si uvedomíme, že Válek nezamýšľal toto dielo len ako akési poľudštenie socializmu, ale aj ako napríklad jeho kritiku (takéto čítania možno nájsť u rôznych interpretov ako napr. R. Polák,

[1] Pochopiteľne ľúbostné motívy či senzibilitu lyrického subjektu možno zaznamenať už v jeho poézii vydávanú časopisecky ešte pred debutom (a to najmä v období od r. 1956, kedy opäť začne publikovať) a celkové jeho kryštalizovanie, ktoré sa rozvinie naplno v *Dotykoch* (porov. Valcerová 2000: 51).

D. Pastričák, M. Cipár, M. Lasica, D. Hevier). Iní zase vnímajú (napr. I. Štrpka, I. Zeljenka), že Válek musel v čase normalizácie pridať do svojej poézie niečo čo bude vyhovovať politickému kultúrnemu smeru normalizácie (porov. Lančarič 2018). Napokon Válek sa po vydaní *Slova* snaží akoby „rehabilitovať", keď sa prinavracia čisto len k jednej svojej predošlej téme, a to neopätovaným ľúbostným vzťahom, zložitým partnerským otázkam v cykloch *Z vody* (1977) a *Obrazáreň* (1980).

Kryštalizácia Válkovej poézie

K ranej tvorbe sa pochopiteľne literárna kritika príliš nevyjadrovala, jednak predstavovala poéziu, ktorá bola vydávaná a dlho roztratená len v časopisoch. Letmo ju v súvislosti s ucelenejším pohľadom na jeho poéziu pri recenzovaní jednotlivých zbierok zmienili len tí kritici, ktorí Válka poznali aj ako mladého začínajúceho básnika (napr. J. Bžoch, S. Šmatlák).

Ak by sme však hľadali úplne prvé literárnokritické hodnotenie veršov Miroslava Válka, možno ho nájsť už práve pri prvotinách. Válkove odmlčanie v 50. rokoch malo totižto dva podstatné dôvody. Nielenže nesúhlasil s dobovými nárokmi na poéziu, ako to dokladá v jednom z rozhovor: „Mne se tenkrát zdálo, že požadavky, které se kladou na poezii, nemohu plnit; prostě se mi nelíbily" (Válek, 2005: 384), ale problémovým sa stalo aj vystúpenie Ctibora Štítnického, ktorý k Válkovej básni *Jar*, publikovanej v *Kultúrnom živote* v roku 1951, pridáva komentár. Síce ho chválil, hovorí, že jeho básne sú značne vyspelé s citlivým vnímaním prírody a vypovedaním nových vecí bez strachu, ale nabáda ho k vycibreniu veršov a pridáva ideologické napomenutie: „viac takéhoto snívania, hovorí Lenin" (cit. podľa Válek 2005: 499). Válek nezobral toto napomenutie pozitívne a prestal sa uchádzať „o priazeň vtedajších literárnych oficialít" (Šmatlák 1971: 188). Publikovať začal opäť až po takmer piatich rokoch, keď sa začal uvoľňovať režim, v čase keď vznikol časopis *Mladá tvorba* a boli vydané debuty Milana Rúfusa *Až dozrieme* (1956) a Viliama Turčányho *Jarky v kraji* (1957). Válkov debut *Dotyky* (1959) sa stáva pre slovenskú poéziu po Rúfusovej zbierke druhým signálom nastupujúcej novej poetickej generácie.

Neschematická poézia s civilnosťou a kontinuitou

Dotyky patria vôbec k najvydávanejším zbierkam svojej doby, samostatne ale i vo výberoch vyšla podnes asi štrnásťkrát. Nevídane zaujala aj kritiku, v priebehu roka po vydaní zbierky vyšlo cez osem literárnokritických textov ako dokladá Valér Mikula (porov. Válek 2005: 503), a ktoré sú všetky vcelku pozitívne.

Podľa literárnych kritikov sa v *Dotykoch* zaznamenáva modernosť básní (Noge 1968: 310–311; Nadubinský 1999: 24; Hamada 1961: 34), v ktorých vidia kontinuitu s poéziou prvej polovice 20. storočia, a to najmä avantgardnými smermi (Bagin 1971: 43; Gáfrik 1960: 115) – to je dôvod prečo ho neskôr Viliam Marčok nazval básnik kontinuity (Marčok 2006: 123). Hodnotou tematicko-obrazového rozpoloženia básní kritici ponímali najmä v prinavrátení básnickej citlivosti (Bžoch 1970: 313), zrkadlenie vlastného vnútra básnika či motívov plynúcich z privátnych skúseností (Truhlář 1976: 226; Šmatlák 1975: 197). Stavebná stránka básní je u Válka silno prepojená s ideou, ktorú vtkáva do obraznosti a stavebnosti básní, čo dokazuje, že Válek sa neuspokojil s prvotným nápadom, ale myšlienku, ktorú chce vypovedať dopracováva do detailu (Šmatlák 1975: 191; Bagin 1971: 43; Noge 1968: 311), vynakladá „vysokú koncentrovanosť a niekedy aj sebazničujúce úsilie využiť všetky možnosti, ktoré báseň v sebe obsahuje, ktoré autorovi ponúka“ (Prokešová 1997: 191). Básnik je oceňovaný predovšetkým za niečo, čo sa stane pre jeho básnické zbierky kľúčovým – je to civilnosť; zobrazovanie každodennej a súčasnej reality (Noge 1968: 310–311; Truhlář 1976: 226; Bagin 1971: 43). Pochopiteľne, Válkova básnická zbierka sa nevyhla ideologickým projekciám (Mikula 2005: 53), ktoré možno zaznamenať v druhej časti zbierky *Dotykov – Rovine*. Budovateľskú tému v *Rovine* ocenil Pavol Števček (Števček 1967: 55), ale Móric Dedinský vytkol básnikovi v tejto časti zbierky ošúchané metafory a sociálne sentimentality (Dedinský 1960: 18), čím chcel naznačiť jej ideologicky ohraničené tematické rozpoloženie. Aj napriek tomu pozitívne v literárnokritických textoch prebíja negatívne postrehy v troch pásmových básňach z druhej časti *Dotykov*. Poézia v debute toho básnika sa stala pre kritiku „udalosť, ktorá rozvírila hladinu (...) literárneho života“ (Šmatlák 1975: 191), pretože vystriedala jednoduché motivické a obrazové či tvarové básne schematizmu s čierno-bielym videním sveta. Válek sa začína v literárnej kritike vnímať ako jeden z výrazných poetov svojej doby, ale ako poznamenáva Milan Hamada k zbierke *Dotyky*: predsa len išlo o „poéziu závažnejšiu ako v tvorbe ostatných mladých“ (Hamada 1961: 34). Treba však upozorniť, že Hamadu ešte *Dotyky* nepresvedčili vystriedať jeho pesimistický pohľad na mladú poéziu, to príde až keď si prečíta v *Slovenských pohľadoch* úryvok z básne *Robinson* (porov. Švajlenin 2023: 173–174), ktorú Válek neskôr zaradí do svojej druhej básnickej zbierky *Príťažlivosť* (1961).

Od príťažlivých básní k básňam nepokoja

Kým recenzenti v básnickej zbierke *Dotyky* ocenili odklon od schematickej poézie a civilnosť, tak v *Príťažlivosti* si všímali predovšetkým Válkov postupný vývin, nestagnovanie a rozširovanie básnického programu, teda novosť v myšlienkovom procese básnika a kompozičnej prepracovanosti (Bžoch 1970: 330; Klátik 1962: 80–82; Hamada

1966: 58–72; Noge 1968: 320; Bagin 1971: 46). Práve kompozícia sa stáva v *Príťažlivosti* príťažlivým pre literárnych kritikov. Na pozadí zložitej pásmovej stavby, montážnosti (Hamada 1966: 58; Bagin 1971: 46) básní vnímajú kritici ako hlavný kompozičný princíp *poznávanie* a ako hlavný konštrukčný princíp *pohyb* (Hamada 1966: 58), ktoré sa oba dajú vnímať cez Válkove zobrazovanie moderného pocitu (Šmatlák 1971: 107), cez jeho vecné vyslovovanie, osobitý dôraz a cez životnú skúsenosť z minulosti (Šmatlák 1971: 113; Hamada 1966: 59), cez sebapoznávanie (Bžoch 1970: 330, Šmatlák 1971: 113) a každodenný zápas o podobu sveta (Klátik 1962: 83). Svet u Válka je tu podľa kritiky zobrazovaný pomocou „živých zdrojov" modernej poézie (t. j. pásmo), a to (1) cestou dejinnosti (*Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať*) a (2) cestou univerzálnosti (*Robinson*) (Bagin 1971: 46). Prostredníctvom obraznosti, najmä cez metaforu podľa Hamadu „mieri (t. j. Válek, pozn. L. Š) k odhaleniu podstaty či už vonkajšej alebo vnútornej skutočnosti. Skutočnosti sveta i subjektu" (Hamada 1966: 63). Zatiaľ čo básnik Jiří Šotola hodnotí Válkovu poéziu ako schopnú prezentovať slovenskú lyriku v európskom kontexte (Šotola 1962: 130), tak Břetislav Truhlář nazerá na verše cez marxistické perspektívy, a teda vníma u Válka znak kolektívnosti, antifašizmu a degradácie západného sveta (Truhlář 1976: 227). Zaujímavé je, v súvislosti s Truhlářovým videním Válkovej poézie v *Príťažlivosti*, že Válek musel požiadať M. Hamadu, ktorý vnímal túto básnickú zbierku ako zrod novej (mladej) slovenskej poézie, aby ju obhájil pred Vojtechom Mihálikom. Ten v tom čase viedol vydavateľstvo *Slovenský spisovateľ*, kde zbierka vyšla, a Válkovi vyčítal, že jeho poézia v *Príťažlivosti* nemá politické perspektívy (o tom pozri bližšie – Švajlenin 2023: 174). Spoločným bodom, na ktorom sa kritici zhodli bolo Válkove poznávanie človeka, ktoré je podľa nich provokované cez historické a súdobé udalosti, vyvierajúce z pamäti samotného básnika. Tematika zbierky, napr. v básni *Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať*, odkazuje na druhú svetovú vojnu a s ňou spojený holokaust; Válek nahliada do minulosti ľudí, čím vytvára dramatické napätie či sebapoznávanie[2].

Už od básní *Príťažlivosti* badať, že literárnu kritiku zaujala najmä myšlienková koncepcia veršov Miroslava Válka. Pri zbierke *Nepokoj* sa tento záujem ešte viacej prehĺbil, pretože myšlienková koncepcia sa u básnika najväčšmi menila a udávala tón jeho zbierok. Bola v podstate hybnou silou Válkovej tvorby. Pochopiteľne, tvarová, stavebná a obrazová stránka je rovnako významná a kritici ju vyzdvihovali, no už nie je v recenziách taká výrazná, pretože je podobná tej v *Príťažlivosti.* Avšak v dobových literárnych diskusiách, ako nám prezrádza Július Noge, sa po vydaní zbierky začali objavovať názory, že básnik neprepracoval zbierku kompozične a koncepčne tak dôkladne ako

[2] Sebapoznávanie je aj podľa Válka jedným z hlavných dôvodov, prečo vôbec písal poéziu: „*Píšem básne preto, aby som sa stal sám sebe zrozumiteľným*" (Válek 1979: 74).

predošlú zbierku (Noge 1968: 322). Pravdepodobne išlo však len o prvotné dojmy, pretože ani u Nogeho (snaží sa vyvracať tento názor), ani v ďalších printových recenziách iných literárnych kritikov (napr. M. Šútovec, M. Nadubinský, J. Brabec, A. Bagin) sa doposiaľ pozitívny pohľad na Válkovu poéziu nezmenil. Interpretácia jednotlivých zložiek básní najmä z pohľadu štrukturalistov si vo väčšej miere všímali práve analýzu človeka, a to nielen doboví recenzenti ako M. Hamada a M. Nadubinský (porov. Hamada 1966: 228–235, Nadubinský 1999: 30), ale aj súčasní literárni vedci ako Ján Zambor (porov. Zambor 2003: 60–63). Noge vníma v zbierke vytváranie napätia medzi obsahom a významom básní; rovnako tak aj iróniu a sarkazmus (Noge 1968: 335), ktorý sa v *Príťažlivosti* a *Nepokoji* stáva u Válka typickým. Válek v *Nepokoji* už neprioritizuje svet, ale človeka (Hamada 1966: 229; Bagin 1971: 51), skúma „jeho vnútornú problematizáciu, jeho vnútorný nepokoj, jeho vnútornú otrasnosť, ktorá však nie je vlastnosťou človeku vrodenou, ale nadobudnutou“ (Hamada 1966: 229–230), a ako dodáva Bagin poznaním sú tu „obavy a úzkosti o človeka i z človeka“ (Bagin 1971: 51).

Andraščíkove existencialistické čítanie zbierky núka možnosť pozerať sa na človeka vo Válkom básnickom svete *Nepokoja* ešte len ako na rozvíjajúceho sa, pretože predchádza tomu, čo prichádza v zbierke v *Milovaní v husej koži* (Andraščík 2006: 37). Válkovu metaforu a obraznosť z literárnych kritikov tu tentokrát vyzdvihne Jiří Brabec (Brabec 1964: 4) a neskôr aj Ivan Štrpka, podľa ktorého Válkova metafora zohrala dôležitú úlohu vo vývine slovenskej lyriky (Štrpka 1986: 87–88). Možno konštatovať, že zbierka je istým medzičlánkom medzi *Príťažlivosťou* a *Milovaním v husej koži*, pretože sa v nej prehlbuje pohľad na človeka, básnik stupňuje svoje ironické, sebaironické a sarkastické náhľady na človeka a svet. Rozkolísal sa tu svet nepokoja a básnik porušil rovnováhu človeka a sveta.

Poézia nihilistického gesta

Básnická zbierka *Milovanie v husej koži* vzbudila pozornosť ešte väčšmi než predošlé zbierky. Dôvodom môže byť najmä to, že vyvolala polemiku, tzv. *Spor s básnikom*, ktorý rozprúdil Milan Hamada rovnomennou kritikou na stránkach *Kultúrneho života*, a na ktorý ostro zareagoval Stanislav Šmatlák. Spor nastal najmä v tom, ako títo kritici vidia Válkov rozpadnutý svet – nihilistické gesto, ktoré sa v zbierke objavilo. Hamada doposiaľ oceňoval na Válkovej poézii, že aspoň prostredníctvom ilúzie dokáže človeka pozdvihnúť z pádu, lenže tentokrát, v *Milovaní v husej koži*, necháva človeka padnú na dno bez nádeje pozdvihnúť sa. Hamada preto vyslovil postulát, že básnik nemá len otvárať pády človeka, ale má aj pred nimi chrániť: umenie, teda aj poézia, by mala „rozbitý, rozsypaný svet znovu utvárať, dávať mu nový zmysel“ (Hamada 1965: 48). Postulát,

básnik by mal človeka chrániť pred rozpadnutým svetom a nielen ho predostierať, sa Stanislavovi Šmatlákovi (pozri Šmatlák 1971: 114–124) a neskôr ani ďalším kritikom (M. Červenka, M. Nadubinský, P. Števček) nezdal byť platným postulátom.

Pravdou je, že kritici ako Bagin a Noge, ktorí sledujú vývin Válkovej poézie od jeho debutu sú si rovnako ako Hamada vedomí postupných zmien a premien v jednotlivých zbierkach. Podľa nich sa v *Milovaní v husej koži* zákonite menia myšlienkové pochody – významy. Kým Bagin si všíma zmeny v postoji (neistota) (Bagin 1971: 57–58), tak Noge vidí zmenu vo vyslovovaní axióm a názorov, ktoré doposiaľ básnik neprezentoval (Noge 1968: 344). Fedor Matejov pri sumarizovaní poznatkov o tejto zbierke vyslovil, že v preberaní nových tendencií (existencializmus, absurdné divadlo, beatnici) je cítiť rozpad polytematickosti na fragment (Matejov 2006: 490–491); v literárnej kritike si to všimol ako prvý Bagin prostredníctvom témy a výrazu, ktoré sa tu kompozične rozpadajú (Bagin 1971: 57–58).

František Andraščík, ktorý čítal *Milovanie v husej koži* optikou existencializmu, mal možnosť prijať Válkove poznanie „ničoho“, pretože ak v jeho interpretácii básnik analyzuje človeka, analyzuje jednotlivca, t. j. v tomto prípad lyrický subjekt, dospievajúci k nihilistickému videniu sveta – či už je to hodnotovo správne alebo nie – je to poznanie, ktoré sa vyvinulo zákonite zo straty ilúzie. To vyprovokovalo subjekt ku konfliktu medzi životom a smrťou, medzi smrťou a láskou, nevzdá sa, hľadá cestu zo svojej osamelosti, no nenachádza ju, čo môže byť rovnako tak prirodzené pre človeka, ako tú cestu nájsť (Andraščík 2006: 45). Obdobne prichádza s prijatím Válkových myšlienok v *Milovaní v husej koži* aj M. Nadubinský. Báseň má podľa jeho literárnokritickej normy rozpútať a podnieť myslenie, aj keď budú tieto myšlienky bolieť a znepokojovať (Nadubinský 1999: 31). Hamada však v svete nihilizmu hodnoty nevidí, preto vyslovuje morálne gesto. Pri tomto uvažovaní ho podporil, snáď ako jediný, omnoho neskôr, len literárny vedec Viliam Marčok. Marčok, ale ocenil Válkovu odvahu, že sa svojho poznania nezľakol (nihilistické gesto) a ukázal ho aj čitateľovi (Marčok 2006: 125), napriek tomu, že: „*Noc v nízkom drepe / močí nad mesto*“ (Válek 1965: 78).

Treba poznamenať, že polemika Hamadu so Šmatlákom mala kľúčovú rolu pre dejiny slovenskej literárnej kritiky 60. rokov 20. storočia, pretože priblížila jednu zo zásad modernej poézie (Bžoch 2005: 65). Dôkazom toho určite je aj niekoľko parciálnych štúdií k tejto slávnej polemike (napr. F. Matejov, V. Barborík, E. Markovič, M. Stanková).

Literárnokritický pohľad na poému *Slovo*

Literárni kritici, v dobe normalizácie, kedy *Slovo* vychádza, hľadali v diele podporu normalizačných noriem vtedajšej kultúry, teda to, čo urobilo z toho diela, ako hovorí Daniel Okáli, vrchol socialistickej literatúry (Okáli 1977: 125). Kritici sa v poéme sústredili vo svojich interpretáciách na sociologické stanovisko básnika, sociálnu funkciu či ideologické pozadie. Ideologické pozadie a sociologické stanovisko hľadali vo vývinovom posune – vnútornej premene umeleckého, ideového či motivického lyrického „ja“: to vypovedalo buď o svete (Kochol 1979: 381), viedlo dialóg so spoločnosťou a premenilo sa na kolektívny lyrický subjekt (Rosenbaum 1978: 220), resp. smerovalo k spoločnosti (nie k sebe, sebapoznaniu) a materialistickým ideám (Okáli 1977: 125). Vďaka týmto interpretáciám mohli vnímať kritici prechod z Válkovho ťaživého sveta, ktorý básnik nastolil v *Milovaní v husej koži*, do radostného (socialistického) sveta. Potvrdil to aj Bagin, ktorý Válkovu poéziu sledoval literárnokriticky od debutu *Dotyky*. Vnímal pomerne veľmi dobre zmeny v poetike, v ideových predstavách sveta u básnika. Zmenu v poetike tu literárni kritici vidia v premene jednotlivca – lyrického subjektu obráteného na sebapoznávanie alebo vystupujúceho vo vzťahu k svetu, obracia smerom k spoločnosti, ktorej budúcnosť básnik vidí v Moskve, ako centra socialistického, komunistického, ideálu (Bagin 1979: 39–41; Bagin 1982: 221). Ľubomír Feldek vo svojej recenzii k poéme vyslovuje, že „Válek ešte nikdy nevyslovil svoje krédo s takou naliehavou jednoduchosťou a s takým mohutným pôvabom“ (Feldek 1977: 13). A tým krédom asi malo byť lyrické „ja“, ktoré sa stotožnilo s „dejinnou pravdou revolučnej triedy a komunistickej strany“ (Šmatlák 1977: 11).

Aby *Slovo* nadväzovalo na prvé štyri zbierky aj ideologickou motivikou a nebolo len básnikovou tvorivou výnimkou, hľadali v nich kritici analógie. Tie našli v básňach, ktoré obsahovali náznaky socialistických ideových tendencií. Ide predovšetkým o báseň *Estetika* (zo zbierky *Dotyky*), rovnako tak *Ohýbač železa* (b. z. *Dotyky*) alebo *Absolútneho denníka I*. a *II* (z básnickej zbierky *Milovanie v husej koži*), tieto názory zastávali ako Feldek, tak aj Bagin, Kochol alebo Rosenabaum (Feldek 1977: 12; Bagin 1982: 221; Rosenbaum 1978: 220).

Pravdou však je, že toto dobové čítanie *Slova* je čítanie kritikmi, ktorí museli plniť podmienky režimu a funkcia ich literárnokritických textov má retardačný charakter. Ako sme už uviedli vyššie *Slovo* sa dá čítať aj cez typické sarkastické a ironické optiky, a vtedy môže byť to, čo poplatní kritici režimu vnímajú doslova – obrátené. Napokon Válek bol básnik mnohovýznamový a jediný otáznik, ako si napríklad všíma Daniel Hevier v šiestej časti poémy (Hevier, online): *Komunistickej strane, ktorá ma učí / stať sa človekom?* (Válek 1976: 32) môže vyvolal pochybnosti, či Válek myslel *Slovo* doslova alebo predsa len v ňom ukryl omnoho viac.

K posledným dielam *Z vody* a *Obrazáreň*

Posledné diela Miroslava Válka sa netešili takej výrečnej pozornosti literárnej kritiky. Možno sa domnievať, že literárnych kritikov v čase vydania cyklu *Z vody* zaujímala interpretačne ešte poéma *Slovo*, pretože medzi ich vydaním je rozdiel len jeden rok. Literárnokritické texty bezprostredne po vydaní cyklov *Z vody* a *Obrazáreň* takmer nemáme. Takmer preto, pretože sa objavila jedna krátka hodnotiaco-informačná recenzia k poéme *Z vody* od Emila Borčina, podľa ktorého žiadny slovenský básnik nezobrazil tému lásky, tak ako Válek (Borčin 1978: 6). Treba poznamenať, že k týmto posledným dvom dielam nebola skúpa len literárna kritika, ale aj literárna veda. Interpretačne pozornosť, pravdepodobne, venoval dielu *Z vody* len Ján Zambor (Zambor 2013: 187–218) a cyklu *Obrazáreň* len Mária Stanková (Stanková 2018: 12–16).

Na záver

Napokon možno konštatovať, že prvých päť básnických diel Miroslava Válka (*Dotyky, Príťažlivosť*, *Nepokoj*, *Milovanie v husej koži* a *Slovo*) bolo predmetom v priemere siedmich – ôsmich recenzií, a to publikovanými do jedného roku po vydaní každej zbierky, čo nie je bežný jav v rámci literárnej kritiky. Prvé štyri básnické zbierky vzbudzovali pozornosť pre ich zložitú polytematickú a stavebnú stránku. Motívy, významy a básnikove myšlienkové optiky sú podnes výrazné, zasahujúce do zložitých ľudských a spoločenských problémov: vyrovnávať sa krutou minulosťou; trápiť sa pre lásku, ktorá nie je opätovaná alebo je príliš zložitá, aby bola prijatá; a padať na dno svojej vlastnej priepasti – to sú témy večné, témy nadčasové, a tie Válek žil a vyjadroval vo svojej poézii, často s iróniou a sarkazmom pre neho typickým. Literárna kritika ocenila Válkov spôsob ako tieto zložité témy uchopil, ale ako upozornil Milan Hamada, postupne sa začali stávať nebezpečnými, pretože sa lyrický subjekt z nich nevedel pozdvihnúť, čo nie je stav, ktorému chce človek čeliť, potrebuje nádej alebo aspoň ilúziu, aby sa pozdvihol nad všetky problémy človeka alebo sveta.

Summary

The aim of the chapter is to synthetically describe the literary critical reflection on the poetic work of Miroslav Válek (1927–1991), one of the leading Slovak poets of the 1960s. The chapter process from the poet's early poetic work to his four most significant collections of poetry: *Touches* (*Dotyky*, 1959), *Attraction* (*Príťažlivosť*, 1961), *Unrest* (*Nepokoj*, 1963), *Lovemaking in Goose Skin* (*Milovanie v husej koži*, 1965) to the poetic work *Word* (*Slovo*, 1976), *From Water* (*Z vody*, 1977), *Picture*

Gallery (*Obrazáreň*, 1980). The chapter is a summation of the literary critical material on the work Miroslav Válek.

Literatura

Andraščík, F. *Eseje*. Levoča: Modrý Peter, 2006.

Bagin, A. Na pôde činu. *Romboid*. 1979 (14/1), s. 38–41.

Bagin, A. *Priestory času*. Bratislava: Smena, 1971.

Bagin, A. *Vitalita slovenskej tvorby*. Bratislava: Tatran, 1982.

Borčin, E. Z vody lásky. *Práca*. 1978 (33/4), s. 6.

Brabec, J. Nepokoj. *Literárne noviny*. 1964 (13/35), s. 4.

Bžoch, A. Miroslav Válek a poetika Studenej vojny. *Slovenská literatúra*. 2005 (52/1), s. 65–70.

Bžoch. J. *Kontakty*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1970.

Dedinský, M. Dve knihy mladej poézie. *Predvoj*. 1960 (4), s. 18.

Feldek, Ľ. SLOVO, ktoré beriem do písmena. *Romboid*. 1977 (12/1), s. 7–13.

Gáfrik, M. Dotyky poézie. *Mladá tvorba.* 1960 (5/3), s. 114–116.

Hamada, M. *V hľadaní významu a tvaru.* Bratislava: Smena 1966.

Hamada, M. *Básnická transcendencia.* Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1965.

Hamada, M. Mladá poézia nastupuje. *Mladá tvorba*. 1961 (6/5), s. 34–37.

Juhásová, J. *Litanická forma od avantgardy po súčasnosť*. Ružomberok: Verbum, 2018.

Klátik, Z. Poézia vysokých ambícií. *Plameň*. 1962 (4/5), s. 80–82.

Kochol, V. *Literárne reflexie*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1979.

Lančarič, P. *VÁLEK* (Dokumentárny film). Slovensko, 2018.

Marčok, V. *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava: LIC, 2006.

Matejov, F. Dotyky. Príťažlivosť. Nepokoj. Milovanie v husej koži. Slovo. In: Chmel, R. (ed.) *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava: Kalligram – ÚSL SAV, 2006, s. 481–497.

Mikula, V. Básnik medzi zúfalstvom a triumfom. In: Válek, M. *Básnické dielo*. Bratislava: Kalligram – ÚSL SAV, 2005, s. 533–543.

Mikula, V. *Démoni súhlasu i nesúhlasu.* Ivanka pri Dunaji: F.R.&G., 2010.

Nadubinský, M. *Kritický zápisník*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1999.

Noge, J. *Literatúra v pohybe*. Bratislava: Smena, 1968.

Okáli, D. Miroslav Válek, Slovo. *Slovenské pohľady*. 1977 (93/3), s. 125–128.

Prokešová, V. Iskriace roviny duše. *Literika*. 1997 (2/1–2), s. 189–191.

Rosenbaum, K. *Pamäť literatúry*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1978.

Stanková, M. Obrazy zo života milostného (Miroslav Válek: Obrazáreň). *Dotyky*. 2018 (30/3), s. 12–16.

Šmatlák, S. Doslov. In: Válek, M. *Štyri knihy nepokoja*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1975, s. 211–224.

Šmatlák, S. *Pozvanie do básne.* Bratislava: Smena, 1971.

Šotola, J. Kríza a nekríza. *Slovenské pohľady*. 1962 (78/7), s. 130–131.

Ševček, P. *Návrat k literatúre*. Bratislava: Smena, 1967.

Štrpka, I. Náš nepokoj. In: Válek, M. *Nepokoj*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986, s. 87–92.

Švajlenin, L. Literárny kritik Milan Hamada k tvorbe a osobnosti Miroslava Válka. In: Marťák, M. (ed.) *Aktuálne otázky výskumu humanitných vied V*. Ružomberok: Verbum, 2023, s. 172–185.

Valcerová, A. *Text ako inšpirácie*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2000.

Valcerová, A. Válkovu poéziu vnímame... In: Zambor, J. *Niečo ako láska, niečo ako soľ*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2013. Prebal knihy.

Válek, M. *Milovanie v husej koži.* Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1965.

Válek, M. *O literatúre a kultúre.* Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1979.

Válek, M. *Slovo*. Bratislava: Smena, 1976.

Zambor, J. Miroslav Válek. In: *Portréty slovenských spisovateľov 3*. Bratislava: Komenského univerzita v Bratislave, 2003, s. 51–68.

Zambor. J. *Niečo ako láska, niečo ako soľ*. Bratislava: LIC, 2013.

Elektronické zdroje

Hevier, D. *Válek 4*. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=CRaOWy1GrJw (2024-03-30).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.32

Barbora ZELENKOVÁ

HORNICKÁ LITERATURA JAKO SUBŽÁNR SOCIÁLNÍHO ROMÁNU

Mining Literature as a Subgenre of the Social Novel

***Keywords**: czech literature, mining literature, culture of miners, subgenre of social motives of miners in fiction*

***Contact**: Univerzita Pardubice; bzzelenkova@gmail.com*

Úvodem je nutné terminologicky ukotvit genologické pojmy literárního žánru a subžánru. Co se týče terminologického ukotvení, těžíme zejména z komplexní genealogické publikace Pavla Šidáka *Úvod do studia genologie*, encyklopedického slovníku literárních pojmů *Lexikon teorie literatury a kultury* Ansgara Nünninga, velmi přínosnou teoretickou základnu představuje také *Poetika* Josefa Hrabáka nebo *Úvod do komparatistiky* Angeliky Corbineau-Hoffmannové[1]. Jejich interpretace významu literárního žánru v literatuře se shoduje v jedné základní věci, a to, že literární žánr považují za klasifikační jednotku literatury, shromažďující literární díla s podobnými znaky a kategorizující je do jednotlivých žánrů. Tím se stává literatura přehlednější a srozumitelnější pro čtenáře, který je seznámen se znaky jednotlivých žánrů a před četbou dané knihy částečně již ví, co od ní může očekávat.

Pro demonstraci můžeme využít výstižné doslovné citace Pavla Šidáka: „Literární žánr je obecně definován buď jako souhrn (reálně existujících) textů s podobnými znaky, nebo jako souhrn těchto (abstraktních) znaků.“[2] Rysy, jimiž se díla budou shodovat můžou být rozličného charakteru – tematické – reflektující podobná témata, prostředí, motivy; ideové – shodující se v ideologickém kontextu, věnující se podobným společenským otázkám apod.; formální – dodržující podobnou kompozici, využívající stejné jazykové a umělecké prostředky atd. Literární žánr jako kategorizující prvek literatury se zdá být poměrně otevřený a volný, jediným základním parametrem je

[1] Samozřejmě nemůžeme opomenout ani *Teorii literatury* Reného Welleka a Augustina Warrena, ale právě na jejich teoretické statě navazují zmíněný Pavel Šidák a Angelika Corbeau-Hoffmannová.
[2] Šidák, P. *Úvod do genologie: teorie literárního žánru a žánrová krajina.* Praha: Akropolis, 2013, s. 18.

shodnost některých vlastností literárních textů a jejich opakující se tendence u jednoho či více autorů.

Ansgar Nünning ve svém slovníku definuje literární žánr následovně: „výraz žánr označuje specifické typy literárních textů definované pomocí nejrůznějších kritérií. (…) Druhy a žánry spíše představují otevřené systémy, jejichž popis je možný pouze tak, že spojíme různá formální, strukturní a tematická kritéria“ (Nünning 2006: 163–164). Opět potvrzuje klasifikační a shromažďující charakter literárního žánru, napomáhající orientaci v literatuře, ale i její interpretaci (související s hlediskem horizontu očekávání samotného čtenáře, přisuzujícího danému literárnímu žánru určité opakující se znaky). Mimo jiné zde tedy dochází také k jakési komunikaci mezi čtenářem a autorem textu, na češ poukazuje ve své Poetice i Josef Hrabák, když připouští významovou hodnotu žánru jako důležitou vstupní instrukci pro čtenáře, jak má přistupovat k dílu (Hrabák 1973: 83). Obsahová (tematická) stránka literárního díla je jedním z hlavních determinantů pro kategorizaci daného textu do konkrétního literárního žánru a jeho komparaci s dalšími díly, spadajícími do stejné genologické kategorie. Podrobněji se této otázce věnuje právě Angelika Corbineau-Hoffmannová a navazuje na genologické pojetí Dominiqua Combeho (Combe 2023: 59–71). Porovnává kategorii literárního žánru s tématem literárního díla a dochází k tomu, že žánr je systematickou jednotkou obecného charakteru, zahrnující knihy na základě podobností, jíž může být i samotné téma díla (Hoffmanová-Corbineau 2008: 101).

Ke stejnému postoji se přidává i Pavel Šidák, shrnuje veškeré pohledy na definici literárního žánru a jeho roli v literatuře: „Zpřesňováním genologické pozice textu čtenář zároveň odkrývá jeho smysl – žánr se totiž výrazně podílí na celkové významové výstavbě díla: jedno a totéž téma (motiv) nabývá různých významů podle žánru, v němž se objevuje; žánr a význam (téma) jsou do velké míry synonyma“ (Šidák 2013: 18). Povyšuje téma na pozici jakési kategorie, slučující do jednoho souboru texty s obdobnými motivy – čímž se vytváří samostatný literární žánr.

V případě hornické literatury se jedná především o pojem, zahrnující knihy shodující se tematickým zaměřením a využitím hornických motivů a prostředí. Právě opakující se stejné tematické prvky – v našem případě hornické motivy – vytváří linii autorů a textů, které můžeme zařadit do jedné žánrové skupiny. V historii literatury nacházíme střípkovité tendence reflektovat společenskou situaci havířů s apelativním rázem upozornit na jejich tíživou životní situaci – objevují se mimo jiné argumenty, že těžká práce v dole s sebou nese velká bezpečnostní rizika a není dostatečně ohodnocená. Většina těchto prozaických děl je literární vědou zpravidla oprávněně řazena do kategorie sociálního románu, protože převažujícím prvkem díla je reflexe soudobé společnosti a jejích problémů. Postupem času se však stále častěji objevuje v literatuře

tematizace hornických motivů, zejména u autorů, kteří jsou úzce spjatí s prostředím typicky havířských a hutnických oblastí (jako je Ostravsko, Mostecko, Kladensko apod.) Jednotlivá díla se sobě podobají v několika aspektech – reflexe havířského prostředí, kontrast města a vesnice, tematizace těžkého průmyslu, přiblížení specifické hornické kultury a společenská apelace na zlepšení životních podmínek horníků. V mnoha případech se do textu promítá autobiografická zkušenost autora / autorky s důlním prostředím, ať už se jedná o osobní či zprostředkovanou zkušenost rodinného příslušníka. Jednotlivé prozaické texty, které bychom mohli klasifikovat jako hornickou literaturu, od sebe dělí poměrně velké časové úseky a jejich vznik se zintenzivňuje až v období 50.–60. let 20. století, kdy byla společnost aktivně motivována k adoraci rozvoje průmyslu a dělnictva. Zejména kvůli malému počtu děl a poměrně úzké linii autorů, bychom mohli vymezenou skupinu děl označit spíše za žánrovou variantu neboli subžánr – tedy žánrové vymezení sociálního románu s hornickými motivy.

Subžánr často představuje spojující milník několika žánrových variant, což je případ právě námi analyzované literatury s hornickými motivy. Ačkoliv se jednotlivá díla z větší části shodují s definicí společenského románu (typický především pro realismus, ale také pro období 50.–80. let v ČSR), můžeme je taktéž ztotožnit s opakující se tendencí reflexe hornického prostředí a vytvořit pro ně speciální kategorii. Jedná se o poměrně otevřený pojem, jenž poskytuje možnosti významových posunů podle literárního kontextu, v němž je využíván, na češ poukazuje mimo jiné i literární teoretik Pavel Šidák: „Je to nejnižší taxonomická jednotka v triádě druh – žánr – subžánr. Je nejméně abstraktní a nejméně ahistorická (konstantní): zatímco například žánr románu prochází víceméně celými literárními dějinami (byť má svá zlatá období a období marginalizace), teprve jeho jednotlivé varianty jsou typické pro konkrétní dobu – a tedy teprve ony jsou skutečně použitelným pojmem pro literární historii (rytířský a pikareskní román pro středověk, historický román pro romantismus, budovatelský román pro padesátá léta 20. století apod.)“ (Šidák 2013: 95). Upozorňuje, že se jedná o nejvíce konkrétní genologické označení (ačkoliv stále otevřený změnám) vedle literárního druhu a žánru. Abstraktnost v tomto případě může představovat zmiňovanou otevřenost – tedy nespecifičnost a nekonkrétnost – literární žánr se totiž často jeví jako velmi široký pojem, do něhož lze zahrnout větší množství rozličných znaků a jeho specifikace jsou proměnlivé v čase. Demonstrujme to na příkladě společenského románu, který tematizuje především společenské otázky – morálku společnosti, mezigenerační rozdíly, aktuální společenský vývoj apod., stejně tak podobná témata může reflektovat i jiný žánr (ať už rozdílně či podobně, záleží na kontextu) – například psychologický román, což je žánrová varianta, taktéž sílící v období realismu a zachycující společenské náměty, s hlubší analýzou psychologických stavů jednotlivých postav. Poukazujeme tím

na to, že subžánr je menším dílkem literárního žánru, jenž má ale konkrétnější podobu a je charakterizován užším souborem přesněji definovaných znaků. K tomu přispívá i skutečnost, že jednotlivé žánrové varianty jsou více spjaty s určitými časovými milníky, jak upozorňuje Pavel Šidák – některé subžánry jsou typické pro určitá historická období (samozřejmě i některé literární žánry nabírají na intenzitě v různých obdobích a literatura se k nim často znovu vrací, ale pokud jde o subžánr, jedná se o kratší časové úseky a většinou o daleko snáze identifikovatelné shodné prvky) – stejně tak, jako můžeme sledovat sílící tendence hornické literatury od 50. let 20. století do nového milénia.

Jak už jsme naznačili, společenský román se poprvé ve větší intenzitě objevuje v období realismu, kdy literatura tíhne k popisnosti a analýze společnosti. Z literatury se tento žánr už nevytrácí a v různých obměnách zůstává jeho dominantní součástí. Právě v souvislosti se sociálními tématy se do literárních děl promítají i hornické motivy. Jak už bylo řečeno, ve většině případů se jedná o snahu upozornit na společenský status horníka a jeho životní podmínky, jež nejsou dobré a nejsou v centru potřebné pozornosti, možná i z důvodu vzdálenosti od centra (tím máme na mysli Prahu) – hornické regiony bývají spíše okrajovými částmi.

Pro správné žánrové zasazení je nutno stručně přiblížit literární kontext a proměny žánru ve 20. století, v němž se především objevuje sledovaná linie hornické literatury (Karel Čapek, Anna Maria Tilschová, Marie Majerová, Jiří Stano, Oldřich Šuleř, Josef Frais, Ivan Lansmann). Literární žánr je totiž mimo jiné označením, zařazujícím dílo do určitého literárního kontextu (Hrabák 1973: 83), s nímž taktéž souvisí kontext historický, protože dílo a jeho žánrové označení vždy přímo závisí na čase, v němž vzniká. Literární kontext zahrnuje souvislost s jinými texty a literárními směry, které se v rámci literatury (jako souboru textů) proměňují v čase (Hrabák 1973: 22). Právě díky literárnímu kontextu jsme schopni textu porozumět, protože jsme seznámeni s jeho souvislostmi.

Období dvacátého století, a to zejména jeho druhé poloviny, se jeví pro rozvoj hornické literatury jako klíčové. Co se týče první poloviny dvacátého století – v české meziválečné próze můžeme také nalézt několik děl s hornickými motivy. Jedná se o kratší prózy Karla Čapka *První parta* a Anny Marie Tilschové *Haldy*. Obě díla se dotýkají otázek soudobé společnosti a zasazují svůj příběh do hornického prostředí ve snaze poukázat na těžký život havířů, v případě Čapka se jedná o prostředí Kladenska, Tilschová přibližuje prostředí ostravských uhelných dolů.

Následný zvýšený zájem o hornické motivy v druhé polovině dvacátého století můžeme přičítat z velké části socialistické a komunistické motivaci k oslavování

dělnictva a jejich důležité role pro rozvoj stabilního státního hospodářství (tyto tendence taktéž daly vzniknout specifickému subžánru – budovatelskému románu, jehož hlavním cílem je oslavovat budovatelskou ideologii komunistického režimu v ČSR). Objevuje se zde několik ideových linií, jež zastupují prózy reflektující hornické prostředí – na jedné straně se objevuje soucit s dělníky, kteří těžce pracují v nebezpečném prostředí, na druhé straně se vyskytuje někdy až patetické vyzdvihování pozitivních rysů pracujícího člověka v těžkém průmyslu a význam jeho práce pro vlastní národ a stát. Ať už cíleně či necíleně, většina próz spadající do hornické literatury obsahuje politickou angažovanost – což se slučuje se sociální tematikou daného díla, které je nutno ukotvit v čase a prostředí, a také s historickým kontextem, v němž díla vznikají.

Základním bodem, proč považujeme hornickou literaturu za subžánr sociálního (neboli společenského) románu je nejen tematizace a analýza společnosti a aktuálně rezonujících sociálních otázek, ale také historický kontext, k němuž dílo odkazuje. Společenský román je ve většině případech situován do prostředí, jež se nápadně podobá reálnému časoprostoru – stejný prvek můžeme nalézt i v hornické literatuře, ve většině případů je kniha zasazena do reálného regionu. Z části můžeme tyto prvky přisuzovat společenské angažovanosti a snaze upozornit na strasti života havířů, zčásti je lze identifikovat jako úsilí o co největší „objektivitu“ a realistické zachycení popisovaných reálií.

Zvolené téma většinou odkazuje k reálně prožívané zkušenosti, s níž se setkal/a autor/ka textu nebo s ní byl/a seznámena prostřednictvím rodinného příslušníka či jiného blízkého člověka. V mnoha případech se objevuje naléhavost situace, v níž se horníci jako těžce pracující lidé nacházejí.

„Havířská otázka“ je prezentována v prózách několika způsoby, které se v některých případech i prolínají, nejčastěji se můžeme setkat s následujícími dvěma:

1. Havíř je prezentován jako hrdina, který svou pilnou prací pomáhá přispívat k rozvoji průmyslu a přispívá tak ke kolektivní snaze vybudovat silné hospodářství státu. Tato idea se objevuje především v dílech, vycházejících v období 50. – 80. let 20. století, a většinou se jedná o autory, sympatizující s komunistickou ideologií (Majerová, Stano).
2. Horník je představen jako prototyp silného a pilně pracujícího člověka, jenž každý den riskuje svůj život v nebezpečném pracovním prostředí, za svojí práci se často necítí být dobře ohodnocen (na úkor rizika, které v práci prožívá). Často je dílo zaměřeno především na důlní prostředí a život horníka v dole (Stano, Čapek, Tilschová, Frais, Landsmann).

Obě dvě varianty se shodují v naléhavosti, s níž jsou implementovány do literárního příběhu a svým sociálním zaměřením. Ústředním tématem hornické literatury se totiž stává konflikt jedince se společností. Hlavní postava obvykle zastupuje sociální skupinu horníků či těžce pracujících mužů v hutích a jiných průmyslových oblastech. Z díla výrazně vystupuje průmyslové prostředí a jeho společenské uspořádání determinuje hrdiny děl. Samotná zápletka prózy je úzce spojena s prací a nastiňuje různé stránky havířského povolání a jeho postavení ve společnosti.

V případě zobrazování horníka jako dělníka, jenž vykonává svou prací úctyhodnou činnost pro stát, se ve většině případů jedná o motiv na pozadí hornických příběhů a do popředí proniká poměrně nepatrně. Můžeme se s ním setkat zejména v *Havířské baladě* Marie Majerové, která tematizuje horníka, zapojujícího se do stávky havířů na Kladensku, čímž přichází o svou práci. Po neúspěšném hledání nového pracovního místa v jiném dole se rozhodne odjet do Německa, kde opět pracuje jako důlní dělník. Rudolf Hudec je charakterizován jako hrdina, bojující za spravedlnost horníků, pro níž obětuje i své pracovní místo a je „odsouzen“ k hledání zaměstnání v sousedním Německu. Často se zde setkáme s vlasteneckými motivy a zobrazováním Německa jako agresora (s odkazem na první i druhou světovou válku). Próza totiž sleduje život hlavní postavy – od předválečného období až po druhou světovou válku. Kniha nahlíží na život dělníka, který je zlikvidován společenským režimem a jednotlivými historickými událostmi, jež několikrát změnily charakter dělnické práce. Ve chvíli, kdy přichází zranění či jiná indispozice dělníka v práci, přestává být pro systém potřebný a je z něho vyřazen. Nepřímo tak Majerová ve své knize kritizuje dosavadní (dílo vyšlo r. 1950) přístup k dělnické třídě a snaží se motivovat čtenáře k pochopení jejich sociální situace a ocenění jejich náročné, a pro stát tolik potřebné práce.

Zajímavým příkladem je sedmé vydání prózy Karla Čapka *První parta* z roku 1958 (poprvé vyšla již r. 1937). Toto vydání je specifické už svou přední stranou přebalu, jež prezentuje horníka jako hrdinu zapojujícího se do „kolektivní pracovní solidarity“: „V této povídce z hornického prostředí, psané v pohnutých chvílích druhé poloviny třicátých let, Čapek zdůrazněle dokázal, jak blízko má k pracujícím lidem. Vyzdvihl tu cit kolektivní pracovní solidarity a prosté hrdinství horníků, v jejichž záchranné partě dozrává mladý student“ (Čapek 1958: 8). Komunisticky laděná proklamace a „upoutávka“ na drobnou prózu Karla Čapka splňuje námi nastíněný první koncept – zobrazování horníka jako hrdiny národa. Ačkoliv to s největší pravděpodobností nebyl prvotní záměr autora, v jehož ostatních dílech naopak nalézáme demokratické principy a varování před totalitárními režimy (Válka s mloky, R.U.R., Matka apod.). Příběh z hornického prostředí posloužil tak komunistické propagandě, aniž by k tomu byl určen. V samotném díle se setkáme s tematizací náročných pracovních podmínek kladenských

horníků a se sociální problematikou chudoby. „Asi je to u Půlpánů v rodě: děda byl důlním tesařem, a tatíka dali na koksárnu, když mu to v dole zlomilo nohu. Vy Půlpáni jste tu proto, abyste dělali černou práci. Žádné rýsovací prkno, žádná deskriptivní geometrie; s uhlím budeš pracovat, jako že jsi Půlpán. Tak je to, holenku, a z toho se už nevysnažíš. Ne, nevysnažím; ale aspoň nebýt dlouho vozačem, hergot, aspoň ty vozíky nemuset pořád strkat! Nikdy se tomu nenaučím, myslí si Standa zoufale; to už je jedno, že od toho bolí kříž a ruce; ale jen kdyby se mu každou chvíli nezasekl hunt na výhybce!“ (Čapek 1958: 8).

Hornická literatura nejčastěji klade důraz na prezentaci horníka jako silného a těžce pracujícího člověka, každý den stojícího čelem nebezpečí v podobě důlních sesypů a dalších havárií, k nimž může v hornickém průmyslu dojít. S tímto motivem se setkáváme napříč hornickými prózami. Nalezneme ho i v citované pasáži *První party* od Karla Čapka, mladému Standovi Půlpánovi nezbývá nic jiného než nastoupit jako horník do kladenského dolu, ačkoliv je studovaný, a ne zrovna připravený na manuální práci. Sám rychle poznává, jak je tato práce nebezpečná a člověk se hluboko pod zemí musí spolehnout jen sám na sebe nebo na své pracovní kolegy. „Tady vidíte, pánové, jak se dělá uhlí; ale pozor, aby vám nespadl na hlavu kus nadložních vrstev, abyste se nenadýchali křenu, aby vás nepřimáčkl utržený hunt, my havíři jsme už zvyklí se ohlížet, kde na nás čeká zubatá. U nás i smrt dělá černou práci. A teď nám řekněte, pánové, co by vám museli dát, abyste dělali tuhle robotu! Nemyslete si, my ji milujeme a nechtěli bychom ji měnit za žádnou jinou; my jenom žádáme, aby se horníkově práci dostalo tak vysoké cti a odměny, jaká jí náleží“ (Čapek 1958: 11). V souvislosti s připomínkou a popisem nebezpečné a těžké práce v dole se velmi často objevuje i apel na řešení palčivé sociální otázky horníků – často jsou za svou práci nedostatečně ohodnocení, ačkoliv každý den riskují svůj život pro důležitou surovinu pro průmysl a hospodářství. Podobně vyznívající pasáže můžeme nalézt i u dalších autorů, například u Ivana Landsmanna, v jehož *Pestrých vrstvách* se objevují vypjaté vyprávěcí pasáže o ztrátách kamarádů horníků v karvinském dole: „V poslední době, a to během čtyř měsíců, byly na šachtě tři smrtelné úrazy, a to nepočítám Frantův. Nějak se to všechno sralo. Havírna na mezipatří osmého a devátého patra byla prokletá. Otřesová sloj dělala svoje. První smrťák se stal na odpolední šichtě jednomu předákovi z příprav, kterého jsem taky moc dobře znal. (…) Bylo to pondělí, když jsem přijel na šachtu a vedle známkovny už jsem viděl známý stojan s fotkou překříženou černým páskem a jedním karafiátem, kde pak pod ní bylo napsáno: Dne toho a toho, při vykonávání pracovní povinnosti, zahynul hrdinskou smrtí náš spolupracovník Josef Čmelo. Čest jeho hrdinské památce. Do prdele běžte! Myslel jsem si. Najednou mají všichni plnou hubu hrdinství a myslí si o prdeli. (…) Věděl jsem, že o jeho smrti se bude mluvit den nebo dva a pak už si nikdo

nevzpomene, kdo to Čmelák byl a že za těch patnáct let dřiny nakonec zaplatil na šachtě krutou daň životem, tak jako mnoho jiných havířů před ním a kolik jich ještě bude, nikdo neví“ (Landsmann 1999: 224–226). I když se v Landsmannově podání jedná o poněkud expresivnější vyjádření o situaci havířů, shoduje se se zmíněným konceptem, stejně tak se vyznačuje svou naléhavostí a značnou potřebou mluvit o společenských podmínkách havířů.

Formou nesouhlasu s pracovními podmínkami se jeví i v prózách zobrazované stávky horníků. Jedná se většinou o protest, vyžadující pozornost a změnu stávající situace, které musí havíři čelit. Jednu z hornických stávek popisujeve svých *Ostravských povídkách* i Jiří Stano: „Nádvoří bylo plné havířů a účast žen, které se tísnily před branou, nasvědčovala, že nepokoj má vážnější příčinu. Polda slyšel křičet jakéhosi muže, balancujícího v drátěném mřížoví šachetní brány: »Nesfáráme, dokud se panstvo nezaváže dbát pořádně na bezpečnostní podmínky v dole.« Po těch slovech se zvedl souhlasný pokřik. Kordón policistů z Moravské Ostravy se pokoušel oddělit řečníka od davu chlapů, z nichž většina byla oblečena do pracovních oděvů. Polda v té chvíli ještě nevěděl, že před hodinou vyvezla ranní směna dva zabité havíře a jednoho těžce raněného. Ostatní havíři zastavili ihned práci a vyfárali na povrch, aby protestovali proti poměrům, které na šachtě vládly od převratu. Nejenže osvobození nepřineslo žádné sociální změny ve prospěch havířů, ale dokonce staré panstvo Severní dráhy Ferdinandovy, v němž Rothschildové měli hlavní slovo, zůstalo dále vlastníky šachty jako za starého mocnáře“ (Stano 1981: 124). Stávky opakovaně představují zoufalou snahu horníků domoct se lepších pracovních podmínek, často úzce spjaté s politickým pozadím doby, do níž je příběh zasazen.

Velmi výrazným motivem se stává také přátelství a sounáležitost horníka se svou důlní partou. V nebezpečných pracovních podmínkách je horník izolován od společnosti a většinu svého dne tráví se svými kolegy, na něž se musí spolehnout v náročných situacích, jež mnohdy bývají život ohrožující. Příkladů blízkého vztahu spolupracujících horníků můžeme nalézt poměrně velké množství napříč jednotlivými texty. Zásadní roli hraje motiv přátelství a spolupráce v románech Ivana Landsmanna, již v jeho prvotině *Pestré vrstvy* se nachází linie příběhů hornické party, která společně zažívá obtížné situace v dole. Celkově si lze všimnout, že oblíbeným syžetem hornické literatury je příběh jednotlivých důlních dělníků. Liší se jen formou prezentace osudu hlavních postav a obsahovým naplněním daného vypravování – většina zmiňovaných děl popisuje komplexní život havíře, jak jeho soukromí, tak čas, jež tráví v práci se svými kolegy.

„Stoupl jsem si na stupačku kombajnu a díval se, jak by bylo nejlepší vyuhlit čelbu, aby se neodkryl strop. Uhlí bylo sypké jak prach a klidně by se dalo kopat

pikolem. Promýšlel jsem si, jak vyberu jenom štusy, a to tak, aby se daly na těsno zabudovat nohy. Kluky jsem poslal na dlouhou řezanku na london. Na čelbě ležela loga, která domrzačila Rudu. Bylo ji třeba rozbrčet, abych ji mohl odfedrovat. Popojel jsem kombajnem dozadu a lafetou jsem ji stáhnul pod zabudované, kde ji Petr brčel. Pod ovladačem jsem si všiml kaluže už sražené krve. Vzal jsem do hrstí drobnou forot a zasypal ji. Petr rozbrčel logu a pomalu sjížděl do čelby. Začal jsem šmárat levý štus. Když se mi to zdálo dost, vyhrábl jsem bindloch a otočil se na pravou stranu, abych udělal to samé. Jakmile jsem se zašmaral, zpozoroval jsem, že čelba posypuje“ (Landsmann 1999: 57–58). V citované ukázce můžeme sledovat nejen spolupráci a rozvržení práce v dole mezi jednotlivé členy důlní party, ale také užití hornického slangu, který můžeme zařadit mezi další výrazné znaky hornické literatury. Souvisí jistě se snahou věrohodně zachytit hornické prostředí a jeho společenství, specifické taktéž svým vyjadřováním a vystupováním. V prózách je horník opakovaně představován jako muž obhroublého rázu, jehož slovní zásoba skýtá plno vulgarismů a profesionalismů (užívaných pro rychlejší komunikaci v dole).

Na mnoha místech můžeme také vysledovat znatelný dialekt, odkazující k reálnému regionu. Nejvýraznější prvky dialektu se objevují zejména v prózách, zasazených do ostravského prostředí – ostravština se zde vyznačuje zkracováním délek – tedy částečným vynecháním diakritiky, užíváním nespisovných koncovek a častými vulgarismy. Velmi expresivní pasáže nalezneme taktéž například v dílech Ivana Landsmanna: „Vašek byl z toho nešťastný a začal si při svačině odsedávat, aby ty sprosťačiny nemusel poslouchat, ale to mu nebylo nic platné, protože kluci začali nahlas vykřikovat ty nejsprostější nadávky. Vašek se chytal za hlavu a bědoval: »Ježíši Kriste, to snad nejni možný, jak může bejt někdo tak sprostej?!?« Jednou za mnou přišel a říká: »Pane předáku, nezlobte se na mě, ale já to nemůžu snýst, to se nedá poslouchat, tu sprosťárnu.« Říkám: »Podívej se, Vašku, kolikrát jsem ti říkal, abys mi nevykal a co se týče sprostého mluvení, tak klukům domluvím.« Řekl jsem jim, aby ho chvilku nechali na pokoji. Asi dva dny měl Vašek od kluků pokoj, i když slyšel oblíbené slovo kurva snad tisíckrát za šichtu“ (Landsmann 1999: 17–18).

Dominantním tématem hornické literatury se stává mimo jiné ambivalentní vztah horníka k dolu a ke své práci. Na jedné straně se objevuje pozitivní vztah, související s nostalgickou a vzpomínkovou podstatou, kdy si horník dobře uvědomuje, že v dole strávil většinu života a nedokáže si představit nic jiného – váže ho k hornické práci nejen zvyk, ale také spousta vzpomínek na strávené chvíle se svými kolegy. Na druhé straně si můžeme všimnout strachu, jenž horníka provází a jenž je zapříčiněn hrůznou zkušeností s nebezpečným prostředím, kde se dělník často setkává tváří v tvář se smrtí. V *Havířské baladě* Marie Majerové například čteme: „Havířem být je můj

osud a já zkrátka nemám na povrchu co dělat. A vždyť mě to ani netěší, ona má havířovina svá kouzla; sjedeš do jámy a nevíš o světě; prší? je zima? vítr? Nic nevíš; v jámě je teplo a kahan je tvé slunce. Pod zemí sladce mluví i důlní, který se nahoře rozkřikne. (…) Domov? Často jsem přemýšlel o domově, když jsem musil pracovat na povrchu. Každá odlišnost v poměrech a zvycích mi domov přiváděla na mysl. Co mi byl domov? Domov byla pro mne naše matka a bratři a naše ulice a potom důl“ (Majerová 1950: 38–39). Horník je s dolem a zemí bezpodmínečně spjat a i kdyby přestal vykonávat hornické zaměstnání, zůstanou mu vzpomínky, které nejsou vždy zrovna šťastné a deformace charakteru pracovně náročným prostředím a všemi zkušenostmi s ním spjatými.

Hornická literatura se v mnohém shoduje se společenským románem, abychom byli přesní, jedná se o jeho žánrovou variantu neboli subžánr. Vyznačuje se především snahou zachytit život havíře na pozadí společenských a historických událostí. Linie literatury s hornickými motivy není až tak široká, ale neustále se prodlužuje. I v moderní literatuře můžeme najít její drobné střípky, ačkoliv se jedná spíše o dokreslení dějiště jednotlivých románů, které se odehrávají v regionech, pro něž je typický důlní průmysl. Máme na mysli například poměrně nedávno vydanou trilogii od Karin Ledecké *Šikmý kostel*, kde se čtenář může začíst do příběhu městečka v ostravském regionu, jemuž zajistila rozkvět právě těžba uhlí. Důlní prostředí představuje zajímavý námět pro uměleckou literaturu, nejen proto, že skrývá srdceryvné příběhy, ale také proto, že právě průmysl byl pro českou společnost v moderních dějinách často vyzdvihovanou dominantou. Vlivem sociální revoluce na sebe upoutali pozornost dělníci, jejichž životní i pracovní podmínky potřebovali nutně změnit, a právě o tom se nejčastěji můžeme dočíst v námi nastiňované hornické literatuře.

Poměrně výstižným a shrnujícím závěrem se může jevit citace písňového popěvku horníků z knihy Jiřího Stana Ostravské povídky:

Povězte, vy šachty, povězte všem věkům,
co jste nám všechno už vzaly.
Dýmem a plameny vzkřikněte k nebesům,
že už dál nemůžem, že jsme vstali.
Hoj, černých rukou černé lesy.
Tam v dáli kyne volnost kdesi,
za lesy,
za lesy slunce! (Stano 1981: 27)

Summary

Mining literature is a term encompassing fictional works that focus on the mining space and the life of miners. Essentially, it aligns with the definition of the social novel, whose main characteristic is the reflection of contemporary society and its issues. Similarly, literature with mining themes reflects these same concerns but is more narrowly focused, particularly on the mining community. Several features connect the body of texts that can be classified as mining literature: the effort to describe the life of miners and the mining work process, the culture of the mining community, and, above all, to highlight the harsh working conditions of the workers. The increasing tendency to portray the mining environment in artistic prose became more prominent in the 20th century, particularly in its second half. Authors of mining literature include Anna Maria Tilschová, Karel Čapek, Marie Majerová, Jiří Stano, Oldřich Šuleř, Josef Frais, and Ivan Landsmann.

Literatura

Bachtin, M. M. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980.

Čapek, K. *První parta.* Praha: Naše vojsko, 1958.

Hoffmannová-Corbineau, A. *Úvod do komparatistiky.* Praha: Akropolis, 2008.

Hrabák, J. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1973.

Landsmann, I. *Pestré vrstvy*. Praha: Torst, 1999.

Majerová, M. *Havířská balada*. Praha: Svoboda, 1950.

Mocná, D. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004.

Nünning, A. *Lexikon teorie a literatury.* Brno: Host, 2006.

Stano, J. *Ostravské povídky.* Praha: Československý spisovatel, 1981.

Šidák, P. *Úvod do genologie: teorie literárního žánru a žánrová krajina.* Praha: Akropolis, 2013.

Wellek, R. *Koncepty literární vědy*. Jinočany: H&H, 2005.

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.33

Мария ЖУКОВСКА

ЛИТЕРАТУРА И ВЛАСТЬ: АНАЛИЗ НА ПРИМЕРЕ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ВИКТОРА СОЛОМОНОВИЧА СЕРБСКОГО

Literature and Power: A Case Study of the Life and Works of Victor Solomonovich Serbsky

***Keywords**: Victor Serbsky, literature, power, resistance, historical memory, repressions, cultural heritage, civic engagement, freedom of speech, contemporary history*

***Contact**: Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, Uniwersytet w Białymstoku; mz87790@student.uwb.edu.pl*

В мире литературы и политики существует давняя и сложная взаимосвязь, которая оказывала значительное влияние как на развитие литературного процесса, так и на формирование политической обстановки. С течением времени эта взаимосвязь становилась всё более явной и проникающей, отражая события и общественные процессы своего времени. Исследование роли литературы в контексте власти становится всё более актуальным, особенно в свете изменений в политической сфере и расширения возможностей свободы слова.

Литература, как искусство слова, играет важную роль в выражении чувств, мыслей и идей общества. Власть, в свою очередь, определяет правила игры и влияет на развитие литературного процесса. Свобода слова становится критическим аспектом в обеспечении открытого обмена информацией и выражения мнений. Понимание влияния литературы на динамику власти и свободы слова открывает возможности для ясного анализа социальных процессов. Часто литература является отражением отношений между личностью и властью, а также сопротивлением к ограничительным политическим системам. Анализ жизни и творчества писателей, которые в своих произведениях затрагивают темы сопротивления и памяти, позволит лучше понять эту динамику. В рамках советской литературы Виктор Сербский занимает выдающееся место как личность, позволяющая более глубоко постигнуть, как писатели использовали свои творческие возможности для выражения протеста против установленной системы и для запечатления своих личных травм и опыта.

Главная цель этого исследования заключается в более глубоком осмыслении жизни и творчества Виктора Сербского в контексте советской литературы и политической власти. Значение анализа жизни и трагических событий, связанных с детством и юностью Виктора Соломоновича, родившегося в тюремной камере Верхнеуральского политизолятора в 1933 году. Будет рассмотрено осуждение его родителей за политическую деятельность, их трагическая судьба, а также влияние этих событий на жизнь и деятельность Виктора Сербского. Путём изучения его литературных произведений и личного опыта стремимся понять, как Сербский выражал сопротивление репрессивному режиму и какое значение его творчество имеет для области литературы и истории. Данный анализ позволит более глубоко понять роль писателя как критика политической системы и как хранителя исторической памяти в тяжелые времена советской России.

Анализ взаимоотношений между литературой и властью

Литература под диктатурой и тоталитаризмом часто подвергалась цензуре и контролю со стороны правительства. В режимах, характеризующихся авторитарным или тоталитарным управлением, правительство стремится использовать литературу как средство пропаганды, подавляя любые выражения неконформистных мнений или критики власти. Примерами служат литературные работы, запрещённые или подвергавшиеся цензуре в нацистской Германии, советском Союзе и других тоталитарных режимах.

В различных исторических периодах литературное сопротивление играло ключевую роль в противостоянии авторитарным и тоталитарным режимам. Писатели и поэты выступали против нарушений прав человека, политической репрессии и пропаганды, используя свои произведения для выражения протеста и поддержки правдивой информации. Примерами могут служить произведения Александра Солженицына в советской России, критика диктаторских режимов в произведениях Габриэля Гарсиа Маркеса в Латинской Америке и другие случаи литературного сопротивления в различных странах и временных периодах. В литературе ренессанса в произведениях Уильяма Шекспира, таких как «Гамлет» и «Король Лир», затрагивались темы тирании и права народа на сопротивление неправедной власти. В наше время многие писатели и поэты продолжают выступать против нарушений прав человека и политической репрессии. Произведения Элен Уилкнер «После бури» и Джорджа Оруэлла «1984» высмеивают тоталитарные режимы и предупреждают о потенциальных опасностях утраты свободы слова и мысли. Эти примеры демонстрируют разнообразие литературного сопротивления

в различных культурных и исторических контекстах, а также его роль в борьбе за права и свободы человека.

Влияние власти на творчество и личность писателей

Власть может использовать различные механизмы цензуры и репрессий для подавления литературного творчества и критики власти. Эти механизмы могут включать запрет на публикацию определённых произведений, аресты и тюремные сроки для писателей, а также угрозы и интимидацию. Примерами являются аресты и лишение свободы писателей во времена тоталитарных режимов, таких как Иосиф Сталин в Советском Союзе или Адольф Гитлер в нацистской Германии. Воздействие власти на писателей может оказывать значительное психологическое и эмоциональное давление на их личность и творчество. Писатели могут столкнуться с чувством страха, тревоги и беспокойства из-за возможных репрессий за выражение своих идей или критики власти. Это давление может привести к самоцензуре, ограничению свободы выражения и даже к потере вдохновения для творчества. Однако, некоторые писатели могут использовать своё творчество как способ протеста и выражения своих убеждений, несмотря на угрозы и риски. Эти аспекты иллюстрируют важность анализа взаимоотношений между литературой и властью и их влияние на интеллектуальную и культурную жизнь общества.

Многие писатели в истории литературы выступали как активные критики политики и защитники прав человека. Примером может служить Борис Пастернак, автор романа «Доктор Живаго», который был запрещён в Советском Союзе из-за критики советского режима, Анна Ахматова, известная российская поэтесса своими стихами «Реквием», которые документируют ужасы сталинских репрессий. Осип Мандельштам – поэт, чьи работы часто были критическими по отношению к советскому правительству. Его стихи были выражением протеста против тирании. Варлам Шаламов – автор «Колымских рассказов», повествующих о его опыте как заключённого в лагерях на Сибири. Михаил Булгаков – автор романа «Мастер и Маргарита», который был критичен по отношению к советскому строю и подвергался цензуре властей (Скороспелова 1998). Иосиф Бродский – известен как поэт и эссеист, который был критичен по отношению к советскому режиму. Его произведения часто исследуют темы свободы и авторитаризма. Василий Гроссман – автор романа «Жизнь и судьба», который был обширным критическим произведением о советском строе и документом трагедии Второй мировой войны.

Литературный активизм имел значительное влияние на общественные движения и изменения. Произведения писателей-диссидентов часто становились

источником вдохновения для людей, стремящихся к переменам. Они поддерживали общественное сознание и способствовали формированию общественной оппозиции к авторитарным и тоталитарным режимам. В общей литературной парадигме произошли изменения в представлении о человеческой личности: «социальный человек» реализма уступал место человеку, укоренённому не в современности, но в вечности: «вечности заложник» (Б. Пастернак) вырывался из «плена времени» и оказывался «лицом к лицу с вечным временем и бесконечностью Мироздания, со Смертью, Любовью как метафизическим преодолением бренности Бытия, с Богом как образно-философским осуществлением абсолюта» (Эткинд 1997: 12). В результате их творчества возникали общественные движения, протесты и изменения, направленные на защиту прав и свобод граждан. Эти примеры демонстрируют важную роль писателей в критике политики и защите прав человека, а также их влияние на формирование общественного мнения и привлечение внимания к важным социальным проблемам.

Литература как инструмент сопротивления и выживания в условиях репрессий

Литература играет важную роль в сохранении памяти и противодействии забвению в условиях репрессий. Писатели часто используют свои произведения для того, чтобы передать исторические факты, воссоздать атмосферу тех времён и сохранить память о прошлом. Литературные произведения могут быть свидетельством ужасов и страданий, которые испытывали люди в период политических репрессий, а также могут документировать события, которые власти пытались скрыть или забыть. Такие произведения помогают сохранить историческую правду, увековечить память о жертвах репрессий и предотвратить повторение подобных трагедий в будущем.

В истории существует множество примеров литературного оппозиционного движения, которое оказывало значительное влияние на общественное сознание и формирование общественной оппозиции к режиму. Например, Виктор Соломонович Сербский – выдающаяся личность, объединившая в себе черты инженера, библиофила, библиотекаря и поэта. Его жизненный путь, отмеченный трагическими событиями и творческими успехами, привлекает внимание и исследователей, и общественности.

Анализ жизни и творчества Виктора Соломоновича Сербского

Виктор Сербский родился 1 мая 1933 года в тюремной камере Верхнеуральского политизолятора для политзаключённых, где его родители Евгения Тиграновна Захарьян и Соломон Наумович Сербский отбывали срок за политические убеждения, что стало первым шагом в его необычной судьбе. В 1929 году родители Виктора Сербского были осуждены как троцкисты и получили сроки: отец на 1 год политизолятора и 2 года ссылки, а мать – на 3 года ссылки. Однако их судьба оказалась гораздо более трагической: в 1933 году родители были снова арестованы и осуждены на три года политизолятора. В 1937 году его мать и отец были расстреляны, когда ему было всего четыре года, и он вынужден был пройти через трудности детских домов. Впоследствии он окончил школу с отличием и поступил в университет, где начал свой путь инженера. После окончания института его призвали на работу в Норильск, где он провёл значительную часть своей трудовой жизни. Проработав на производстве с мастера цеха до директора завода, Сербский оставался преданным своим литературным и культурным интересам.

С самого молодого возраста Виктор проявил интерес к литературе и поэзии. Творчество Виктора Сербского характеризуется глубоким чувством эмпатии к трагическим судьбам и событиям, связанным с тоталитарным режимом, репрессиями и страданиями народа. Его стихи являются своеобразным мостом между прошлым и настоящим, в котором он отражает историческую память и стремление к справедливости.

БОЛЕЗНЬ ПАМЯТИ
Мама,
Об этом стыдно говорить,
Но я все чаще
Стараюсь не вспоминать,
Как банда уголовников
Во главе с паханом из Гори
(Святое для меня место
Обитания моих предков),
Дорвавшись до власти в России,
Принялась поголовно
Уничтожать ее народ.
Людей разделили на уже мертвых
И пока еще живых,

Но очень тяжело раненых.
Одних оглушили по голове
И лишили разума.
Другим вырвали язык
И заткнули глотку.
Этим наплевали в душу.
У тех отрезали совесть.
Кому-то просто-напросто
Оторвали руки-ноги
Или переломили позвоночник,
Поселив в них злобу
И во всех – страх и ужас.
А у многих вынули сердце,
Превратив в жестоких палачей.
Здоровых почти не осталось.
Все общество смертельно заболело
И корчится в судорогах до сих пор.
Новые поколения рождаются
С уже отшибленной памятью. (Сербский 2008: 52)

Стихотворение «Болезнь Памяти» выражает протест против гибели народа, который сталкивается с последствиями репрессивного режима. Через голос главного героя стихотворение показывает жесткую реальность, в которой власть безжалостно преследует и репрессирует людей, физически и психологически их порабощая. Автор использует метафору «Банды Уголовников», чтобы описать правителей, которые заставляют народ страдать и падать. Стихотворение выражает возмущение и разочарование по поводу того, как власть обращается с гражданами, используя насилие и репрессии. Метафорические образы, такие как «оторвали руки-ноги» и «вынули сердце у жестоких палачей», символизируют жестокость и бесчеловечность власти, а также страдания, которые народ вынужден переносить. В конечном итоге, стихотворение предостерегает от трагических последствий такого режима, в котором общество становится смертельно больным, память о прошлом затирается, а новые поколения рождаются с разрушенной памятью.

ОБ ЭТОМ
Шепот и истерика
Со всех сторон:
– Надоело об этом.
– О чем об этом?
– О Сталине и репрессиях.
О замученных и расстрелянных.
– А о татаро-монгольском иге
И войне с Наполеоном
Не надоело?
А об Октябрьской революции
(или перевороте?)
И гражданской войне,
А о второй мировой
И погибших на ней
Не надоело?
А об Александре Сергеевиче,
О жизни и смерти,
О бессмертии души?..
А не надоело ли
О рождестве Христовом?..
В искусстве неважно – о чем.
Важно – как.
Чтобы никто не мог упрекнуть,
Что ты просто об этом.
А я, мама и папа,
Вновь и вновь о наболевшем:
Пусть никогда не надоест
Помнить. (Сербский 2008: 14)

Современная литература часто становится площадкой для выражения социальных и политических взглядов авторов. В стихотворении «Об этом» автор выражает своё разочарование в равнодушии к историческим событиям, особенно

к сталинским репрессиям, и призывает к сохранению исторической памяти. Стихотворение начинается с вопроса о причинах утомления от обсуждения сталинских репрессий и страданий, в то время как другие исторические события привлекают большее внимание. Автор через перечень различных событий и фигур подчёркивает важность помнить и обсуждать исторические события, чтобы извлечь из них уроки и избежать повторения ошибок. Строфы стихотворения «Об этом» выражают глубокую рефлексию о равнодушии и забвении в отношении исторических событий, особенно в контексте сталинских репрессий. Автор призывает сохранять историческую память, чтобы избежать повторения ошибок в будущем и подчёркивает важность обсуждения прошлого для формирования общественного сознания.

В поисках информации об аресте и гибели своих родителей, В.С. Сербский обратился к архивам НКВД-КГБ и получил копии фотографий из тюрьмы и несколько официальных документов. Эти материалы послужили основой для его книги «Беседы с портретами родителей», в которой он выражал свои чувства и взывал к сохранению памяти о жертвах политических репрессий. В своём творчестве В.С. Сербский активно защищал права человека и критиковал политический режим, превращая свои стихи и прозу в символ борьбы за свободу и справедливость.

МАСКА СКОРБИ
Могилу Вашу не нашел,
Памятник не поставил –
Сыновий долг не исполнил,
Так бы все и осталось ...
Но случилось невероятное:
Двенадцатого июня
Меня пригласили в Магадан
На открытие Мемориала
Жертвам тоталитаризма -
«Маска скорби».
Его авторы – всемирно известный
Скульптор Эрнст Неизвестный
И архитектор Камиль Козаев
Вложили в железобетонный монумент
Скорбь всего советского народа,

Свою и мою личную скорбь.
Сколько их, умертвленных на Колыме?
Их тьмы и тьмы.
И только я – живой могу сказать:
– Спасибо Вам, Эрнст и Камиль, -
За памятник моим родителям.
Вы взяли на себя мой долг
И с честью его исполнили.
Спасибо всем магаданцам...
Маски монумента плачут.
Мрачно и сыро – плачет небо:
Слезы миллионов замученных,
Которым поставлен памятник,
Чтобы помнили мы
и наши потомки...
«Маска скорби». (Сербский 2008: 19)

В стихотворении «Маска скорби» Сербский рассказывает о своём посещении открытия Мемориала жертвам тоталитаризма и о том, как этот момент помог ему исполнить долг перед памятью своих родителей. Он выражает благодарность авторам монумента и всем, кто помог ему сохранить память о прошлом и передать её будущим поколениям. В целом, творчество Виктора Сербского отличается глубоким чувством сочувствия и ответственности перед историей своего народа. Его стихи являются своеобразным памятником погибшим и жертвам тоталитарных режимов, а также призывом к сохранению исторической памяти для предотвращения подобных трагедий в будущем. *Вот как о поэзии Сербского выразился известный советский поэт и публицист Поэль Карп*: „Вы включили в текст документы и нашли для текста тон, позволяющий с ними соседствовать. Поэзия – это способ сказать правду, невидимую взору, и поэтому правда, обнажённая в своей ужасающей полноте, сама по себе становится поэзией” (Знамя 1994, № 7). Сербский выпустил около десяти сборников стихов и прозы, среди которых выделяются произведения «Зачет», «Беседы с портретами родителей», «Переход через Ангару», «Озерлаг», а также поэма «На море роман». Его творчество прославилось не только в Сибири, но и за её пределами. Имя Виктора Сербского стало хорошо известно в поэтическом мире, привлекая внимание таких известных поэтов, как

Корней Чуковский, Булат Окуджава и другие.

В феврале 1956 года Виктор прочитал о смерти известного литературного критика Анатолия Тарасенкова и его замечательной библиотеке поэзии первой половины XX века. Он начал собирать коллекцию книг поэзии и посвятил этому занятию более 50 лет.

Всю самостоятельную жизнь
Я покупал книги стихов,
Собрав к старости
Крупнейшую во всем мире
Личную библиотеку поэзии
На русском языке.
Я предложил ее городу Братску,
И глава администрации
Принял мое предложение.
Я стал библиотекарем
«Без специального образования».
Поэзия – мой Бог,
И я мечтаю обратить в свою веру
Все разумное человечество. (Сербский 2008: 30)

В стихотворении «Библиотекари» Виктор Соломонович Сербский рассказывает о своей жизни и литературной страсти, показывая, как сбор книг стал не только его хобби, но и источником уважения и признания в обществе. Первые две строки «Всю самостоятельную жизнь / Я покупал книги стихов» подчёркивают долголетнюю страсть Сербского к литературе. В стихотворении описывается его жизнь, в которой сбор книг стихов стал его основным занятием. Также возникает идея, что Сербский посвятил большую часть своей жизни сбору поэзии, которая в конечном итоге стала его наследием. В следующих строках «Собрав к старости / Крупнейшую во всем мире / Личную библиотеку поэзии / На русском языке» Сербский описывает, как его собрание поэзии на русском языке стало одним из самых крупных в мире. Это свидетельствует об его огромном увлечении и любви к русской литературе. Затем в стихотворении Сербский рассказывает, как он подарил свою библиотеку городу Братску, где она была принята с уважением главой администрации. Это событие показывает, как Сербский был ценен в своём

сообществе за свою страсть и преданность литературе. Последние строки «Я стал библиотекарем / "Без специального образования". / Поэзия – мой Бог, / И я мечтаю обратить в свою веру / Все разумное человечество» вероятно, являются самыми значимыми. В.С. Сербский описывает себя как библиотекаря, не имеющего специализированного образования, но имеющего огромную любовь и преданность поэзии. Он также выражает свою веру в то, что поэзия может быть не только формой искусства, но и источником вдохновения и понимания для всего человечества. В целом, стихотворение «Библиотекари» В.С. Сербского является личным признанием его любви к литературе и преданности своему жизненному труду, который стал его коллекцией книг поэзии на русском языке. Во всем стихотворении присутствует также тема страсти, преданности и влияния литературы на жизнь и мышление человека.

Библиотека, названная в честь Виктора Соломоновича Сербского, пережила заметное развитие с момента своего создания в обычной четырёхкомнатной квартире до переезда в просторное помещение в 2016 году. В 2013 году библиотека была удостоена имени своего основателя, а на здании, где проживал В.С. Сербский, была установлена мемориальная доска. Важным шагом стало также включение коллекции библиотеки в Общероссийский свод книжных памятников Российской Федерации в 2013 году. Среди богатого фонда библиотеки преобладают сборники русскоязычной поэзии различных литературных направлений и издательств, отражающие многообразие литературных течений XX века. Библиотека также содержит разделы по библиофильству, пушкиниане, литературоведению, истории и правам человека, а также краеведению. Одним из наиболее значимых разделов является тематическая коллекция, посвящённая политическим репрессиям. Она является крупнейшей в Сибири и на Дальнем Востоке, включая более 1000 книг. Это объясняется не только актуальностью темы для Сербского, но и вкладом бывших узников сталинских лагерей и их родственников в пополнение этой коллекции. На основе материалов библиотеки Виктором Соломоновичем был составлен сборник стихов бывших узников «Озерлаг», что стало ещё одним важным этапом в истории библиотеки. Его библиотека, содержащая около десяти тысяч поэтических сборников с автографами русских поэтов, стала культурным центром региона и олицетворением преданности и любви к литературе и искусству.

Виктор Сербский был одним из создателей отделения общества «Мемориал» в Братске в 1989 году. Город Братск представляет собой уникальный объект исследования. История возникновения этого города тесно связана с проектом строительства гидроэлектростанции. Однако стоит отметить, что задолго до прихода комсомольских строителей на берега Ангары, территории этих мест активно

осваивали заключённые лагерей Тайшетлаг, Ангарлаг и Озерлаг, чей принудительный труд обеспечил необходимую инфраструктуру для дальнейшего развития Приангарья. Строителями города выступали как бывшие узники ГУЛАГа, так и лица, впервые получившие возможность покинуть места заключения.

Заключение

Виктор Соломонович Сербский оставил неизгладимый след в культурной и литературной сферах своего времени. Его жизненный путь и труды являются примером преданности культурным ценностям, активной гражданской позиции и стремления к сохранению памяти о трагических событиях истории. Исследование его биографии и литературного наследия представляет интерес для более глубокого понимания роли индивидуальности в формировании культурного наследия и общественного сознания. Жизнь и творчество Виктора Сербского служит важным источником вдохновения и морального урока для многих поколений, напоминая о необходимости борьбы за свободу, справедливость и истину в любых обстоятельствах. Виктор Соломонович Сербский, несмотря на трудности и страдания в жизни, оставил яркий след в истории культуры Сибири своим творчеством и личным примером.

Подводя итог, исследование жизни и творчества Виктора Соломоновича Сербского позволило глубже понять взаимосвязь между литературой и властью в контексте современной истории. Рассмотрение его биографии, роли в литературном сопротивлении и анализа его произведений подчёркивает значимость литературы как инструмента выражения протеста и призыва к сохранению исторической памяти.

Тема взаимодействия литературы с политической властью остаётся актуальной и значимой для дальнейших исследований. Будущие исследования могут включать в себя анализ других литературных деятелей, а также изучение влияния современных политических и социальных процессов на литературное творчество. Глубокое понимание этой темы поможет лучше понять взаимосвязь между культурой, властью и обществом, а также ценность свободы слова и творчества в современном мире. Обзор исследований по этой теме позволяет с определенной уверенностью утверждать, что текущий значительный интерес к вопросу «Литература и государственная власть» связан с обширными изменениями, происходящими в гуманитарных науках, корректировкой научных парадигм, историческими сдвигами, а также увеличивающейся ролью историко-социологических и цифровых исследований.

Summary

The study of Victor Solomonovich Serbsky's life and work has allowed for a deeper understanding of the relationship between literature and power in the context of contemporary history. Examining his biography, role in literary resistance, and analysis of his works underscores the significance of literature as a tool for expressing protest and advocating for the preservation of historical memory. The theme of the relationship between literature and power remains relevant and important for further research. Future studies may include analyzing other literary figures and investigating the influence of contemporary political and social processes on literary creativity. Understanding this theme will help better comprehend the interplay between culture, power, and society, as well as the importance of freedom of speech and creativity in the modern world.

Литература

Знамя, газета г. Братска и Братского р-на. № 7, 18 февраля 1994 г.. Братск: Знамя, 1994.

Сербская, Е.В. Библиотека русской поэзии XX века: история, состав фонда, социальная миссия. *Библиотечный вестник Прибайкалья*. 2003 (2), с. 69–73.

Сербский, В.С. *Беседы с портретами родителей*. Братск: Братская городская типография, 1993.

Сербский, В.С. *Заросли судьбы*. Иркутск: Издатель Сапронов, 2003.

Сербский, В.С. *Зачёт*. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1989.

Сербский, В.С. *Экзамен.* Санкт-Петербург: Четверг, 1998.

Скороспелова, Е.Б., Булгаков, М.А. *История русской литературы XX века (20–90-е годы). Основные имена*. Москва: МГУ, 1998.

Эткинд, Е.Г. *Там, внутри: о русской поэзии XX века.* Санкт-Петербург: Максима, 1997.

Интернет-источники

Красноярское общество «Мемориал». Режим доступа: http://www.memorial.krsk.ru/panikarov/1uz.htm (2024-03-26).

Красноярское общество «Мемориал». Режим доступа: http://www.memorial.krsk.ru/panikarov/2%20uz.htm (2024-03-26).

Стихи.ру. Режим доступа: https://stihi.ru/avtor/serbsky (2024-03-26).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND
Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

TRANSLATOLOGIE

/ TRANSLATOLOGIA

/ ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЕ

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.34

Tereza BOJANOVSKÁ

DVĚ SLOVA NÁM NESTAČÍ – PROBLEMATIKA PŘEKLADU ČESKÝCH DEMONSTRATIV DO UKRAJINŠTINY A RUŠTINY

Two Words are not Enough – the Problem of Translating Czech Demonstrative Pronouns to Ukrainian and Russian

***Keywords**: demonstratives, deictic expression, Czech, Russian, Ukrainian, translation*

***Contact**: Masarykova univerzita; bojanovska@mail.muni.cz*

Překlad textu či promluvy z jednoho slovanského jazyka do druhého není jednoduchým úkolem. Slovanské jazyky představují velmi blízce příbuznou jazykovou skupinu. Tento fakt může být někdy překladu či tlumočení nápomocen, avšak ne vždy se na něj můžeme spoléhat. Mnozí z nás si jistě kladli otázku, jak překládat, tak pestrou paletu českých ukazovacích zájmen do ruštiny či ukrajinštiny, když tyto slovanské jazyky dle některých učebnic dostupných českému studentovi pracují se dvěma výrazy – jedním odkazujícím na blízký předmět a druhým na předmět vzdálený. Najdeme bezesporu mnoho problematických momentů, se kterými se setkáme při překladu z výchozího slovanského jazyka do cílového slovanského jazyka. Ale jednou z nejproblematičtějších oblastí je právě ukazovaní a odkazování na předměty či skutečnosti v komunikaci již zmiňované nebo na ty, které teprve zmíněné budou.

Reference představuje vztah mezi jazykovým vyjádřením dané entity a jejím reálným významem. K referování používáme dvojí prostředky, a to deskriptivní (vlastní a obecná jména) a nedeskriptivní (deiktické výrazy). Volba konkrétních prostředků závisí na situaci, ve které vzniká anebo probíhá komunikace. Mluvčí pomocí zvolených prostředků navazuje na jazykovou situaci a je schopen ji reflektovat. Deixi můžeme popsat jako specifický způsob reference za použití deiktických výrazů (Hirschová 2013: 20), k jejichž jádru neodmyslitelně patří právě zájmena.

Zájmena (*pronomen*) představují specifickou, sémanticky, funkčně a morfologicky různorodou kategorii slov (Štícha 2021: 641), jejichž podkategorii tvoří mimo jiné ukazovací zájmena (*demonstrativa*) představující více či méně uzavřenou skupinu výrazů (Barnetová et al. 1979: 356). V různých jazycích vidíme různý počet těchto slov, bez kterých by orientace v promluvě či textu byla velmi obtížnou, až nemožnou, a to z toho

důvodu, že základní funkcí ukazovacích zájmen je hlavně usnadnění orientace v předmětu hovoru (Cvrček 2015: 262). Na základě této jejich role je tedy otázka správného překladu demonstrativ stěžejní pro zachování srozumitelnosti promluvy či psané výpovědi. Překlad demonstrativ bývá nejen ve slovanských jazycích obtížný, nehledě na předpoklad, že překlad informace z jednoho slovanského jazyka do druhého může být usnadněn na základě silné příbuznosti slovanské jazykové rodiny. Často jsme svědky opaku a úkolem překladatele je nejen znát výborně slovanský jazyk, do kterého překládá, ale také teorii a přístupy k demonstrativům v daném jazyce pro pochopení jejich funkcí, které v daném jazyce plní.

Obecně můžeme o zájmenech jako o slovní druhu v češtině, ukrajinštině i ruštině říci, že se jedná o výrazy plnohodnotně zaměňující slovo patřící do jiného slovního druhu. Tím, že odkazují k nějaké entitě nebo její vlastnosti jako k předmětu komunikace jazykovým „ukázáním“ na ni (*tento, já*) nebo odkázáním na ni (*ten, onen, nějaký, takový*), zájmena získala svůj název – *pro-nomen, pro-nomina* (Štícha 2021: 641). Ukazují na předměty, charakteristiky, množství, ale neoznačují je (Дияк 2014: 163). Demonstrativa pak ukazují, mnohdy za doprovodu gest, na určité osoby, věci nebo abstrakta nebo jejich pomocí odkazujeme v textu (*anafora*) (Cvrček 2015: 262). Zájmena ve všech zkoumaných jazycích vykazují gramatické kategorie pádu, rodu a čísla (zájmena odkazující na charakteristiky), jsou sklonná. Ve větě plní syntaktickou funkci podmětu, označení či dodatku. Ve slovním spojení mohou mít funkci hlavního i závislého členu (Дияк 2014: 163).

Demonstrativa můžeme dále dělit podle jejich ukazovací sémantiky, kterou sami tvoří a tato sémantika se projevuje v jejich dvojí funkci. Ukazovací zájmena plní svou ukazovací funkci v konkrétní jazykové situaci (*funkce deiktická*) nebo v organizaci textu (*funkce anaforická*) (Barnetová et al. 1979: 356). V češtině má demonstrativum *ten* v mluveném jazyce často roli determinátoru substantiv, vyjadřuje tedy určitost podobně jako v angličtině člen *the* (Cvrček 2015: 262).

V českém jazyce mají demonstrativa velké zastoupení a patří k centru deiktických slov, stejně jako ukazovací zájmenná příslovce (*tam, tehdy, tak, ...*) (Osolsobě 2017). K této skupině velmi často užívaných až nadužívaných slov patří: *ten, tento, tenhle, ta, tato, tahle, to, toto, tohle, onen, takový, taková, takové, takovýto, takováto, takovéto, takovýhle, tokováhle, takovéhle, týž, tentýž* a k nim náležící varianty *tenhlecten, támhleten, tadyten, tajdleten* a mnohá další. Z hlediska vztahu postavení bližšího a vzdálenějšího předmětu se rozlišuje řada významově diferencovaných variant, kdy při odkazování k individuu používáme demonstrativa, k vlastnostem české zájmeno *takový* a jeho deriváty. Z hlediska opozice *bližní – vzdálenější* mohou být neutrálně použita zájmena *ten, takový*, zájmenná příslovce *tak, takto, takhle* a zájmenné číslovky *tolik, tolikátý*,

tolikrát. Vlastní identifikaci pak vyjadřují deiktická slova, která bývají řazena do skupiny limitativ, která vyjadřují referenční totožnost ve smyslu prosté identity (*týž*) či identity v rámci druhové příslušnosti (*tentýž*) (Osolsobě 2017).

V některých koncepcích bývá k demonstrativům v češtině řazeno i slovo *sám* (Cvrček 2015: 262). V češtině existuje o mnoho více demonstrativ než v ruštině a ukrajinštině. Je to dáno historickým vývojem daných jazyků a také mezijazykovou interferencí. Čeština měla silné přímé kontakty s mnoha různými jazyky ve srovnání s ukrajinštinou a ruštinou. Vidíme zde vliv např. němčiny. Můžeme pracovat i s teorií, že vlivem existence němčiny a češtiny v rámci jednoho historického území v průběhu dlouhého časového období čeština začala pracovat s větším množstvím ukazovacích zájmen na základě příkladu německého používání určitého a neurčitého členu. Tím by se i vysvětlovala funkce českého zájmena *ten*, které, jak bylo již zmíněno, plní roli determinantu substantiv podobně jako anglický člen *the*, avšak kontakt češtiny s angličtinou je otázkou až moderní doby, proto je logické předpokládat, že důvodem rozšíření palety demonstrativ, tvorby jejich derivátů a funkce determinátoru jsou dědictvím úzkého česko-německého kontaktu. V německém jazyce stojí před substantivem zpravidla člen, a to určitý (*der, die, das*) nebo neurčitý (*ein, eine, ein*). Ten udává rod, pád, popř. i číslo substantiva. Neurčitý člen se pojí s objekty mluvčímu neznámými nebo dosud nezmíněnými v promluvě. Naopak určitý člen označuje objekty známé nebo již dříve zmiňované. V případě zdůraznění např. *taková nějaká žena*, používá němčina demonstrativum *solche*. Pro zdůraznění určitosti předmětu pak demonstrativum vycházející z určitého členu (odpovídá českému *tento, tato, toto*) – *diese* (Höppnerová 2014: 29). Je tedy zjevné, že němčina má tendenci velmi přesně specifikovat zmiňovaný objekt, objekt neznámý nebo dosud nevzpomínaný. Oproti češtině ale jiné slovanské jazyky neměly natolik těsný a dlouhodobý kontakt s němčinou, proto můžeme soudit, že je to příčinou, proč ve východoslovanských jazycích je v porovnání s češtinou počet demonstrativ nižší.

Základními demonstrativy v ukrajinštině jsou zájmena *цей*, *ця*, *це*, *ці*. Ve zdůrazněné formě pak *оцей, оця, оце, оці*. Dále pak *той, та, те, ті*, které se objevují též ve zdůrazněné variantě *отой, ота, оте, оті*. V ukrajinském jazyce zájmeno *той* ukazuje na vzdálené předměty a zájmeno *цей* na předměty blízké. Můžeme se též setkat s ukazováním na předměty více vzdálené, a to zájmenem *тамтой*. Na vlastnosti svého nositele ukazuje zájmeno *такий*. V ukrajinské gramatice se k demonstrativům řadí i zájmeno *стільки*, které česká mluvnice řadí zpravidla k neurčitým číslovkám. Ve starší ukrajinské literatuře se pak můžeme setkat ještě s dalšími formami demonstrativ vystupujícími v nestaženém tvaru – *тая, тає, цеє*. K archaickým pak patří zájmena *сей, ся, се,* ve kterých je zřetelný odkaz staroslověnštiny (Leška et al. 2001: 101).

V ruském jazyce ukazovací funkci plní zájmena odkazující se k podstatným jménům i adjektivní, adverbiální zájmena nebo zájmena označující množství, tj. *этот, тот, такой, тогда, там, туда, столько* (Barnetová et al. 1979: 356) a dále *сей, оный, тот же таковой, такой же, таковой же, этакий, эдакий, экий, другой, иной* (Валгина et al. 1987: 211). V konkrétní situaci demonstrativa plní ukazovací funkci v úzkém slova smyslu. Spočívá v implicitním ztotožnění zamýšleného denotátu či příznaku s denotátem či příznakem sledovaným v řečové situaci cestou bezprostředního ukázání: *Я возьму вот эту книгу. – Иди сюда. – Сядьте туда*. V případě anaforické funkce demonstrativa se jedná také o ztotožnění, ale podstata je ve ztotožnění denotátu, na který demonstrativum ukazuje s druhým denotátem, jež je označený v textu: *Алексей упал в снег, не отрывая противника глаз. Тот (т.е. противник – медведь) сидел на задних лапах.* (Barnetová et al. 1979: 356).

Ve všech třech zkoumaných jazycích existuje pravidlo rozlišování reference k předmětům bližším a předmětům vzdálenějším. Na základě toho se překlad z výchozího slovanského jazyka do češtiny může zdát snadným úkolem, avšak při srovnání palety demonstrativ ve zkoumaných jazycích překládající čelí problému výběru vhodného, nejlépe situaci odpovídajícího zájmena. Viz tabulka 1.

Čeština	Ruština	Ukrajinština
ten *tento* *tenhle* *onen*	*тот* *этот* *оный*	*той* (*отой*) *цей* (*оцей*) *таммой*
takový *takovýto* *takovýhle*	*такой* *таков*	*такий*
tolik (*tradičně se v české gramatice řadí k číslovkám)	*столько*	*стільки*

Tabulka 1: Základní demonstrativa v češtině, ruštině a ukrajinštině

V uvedené tabulce vidíme srovnání základních demonstrativ ve zkoumaných jazycích a již na první pohled je zřetelné, že v češtině je oproti ruštině a ukrajinštině větší výběr mezi těmito deiktickými slovy. Kromě správného výběru demonstrativa pro překlad do

češtiny musíme zohlednit i odlišnosti při překladu *týž*, *tentýž* a vyjádření ztotožnění, kdy v ruštině používáme spojení *тот же*, *тот самый*, *тот же самый*, *этот же*, *этот самый*, *этот же самый*, v ukrajinštině *той же*, *той самий*, *той же самый*. Dále je třeba se zaměřit na archaická zájmena *сей* a *оный*, která se v ruštině používají v ustálených spojeních: *по сие время*, *по сю пору*, *до сего времени*, *до сей поры*, *от сих до сих* (odsud posuď), *не от мира сего*, *до сих пор*, *сию минуту*, *ни с того ни с сего*, *то да сё*, *ни то ни сё* (ani takový, ani makový), *о том, о сём* (o všem možném), při uvádění data *сего года* (tohoto roku), *сего месяца* (tohoto měsíce), (srov. také *сегодня*), *во время оно* (za onoho času), *во времена оны* (za oněch časů). V češtině je základ ukazovacího zájmena *сей* zachován v příslovcích dne-s a leto-s (Havránek 1961: 423). Uvedené výrazy mají následující ukrajinské překlady: *досі*, *дотепер*, *до цього часу*, *дотепер*, *від цього до цього* / *звідси і досюди*, *не від світу сього*, *досі*, *зараз* / *зараз же* / *цієї ж хвилини* / *сю ж* (*цю ж таки*) *мить*, *ні з сього (цього) ні з того*, *те й се* / *те та се*, *ні се ні те* (ani takový, ani makový), *про се про те*, *цього* / *сього року* (pro uvedení data), *цього* / *сього місяця* (při uvádění měsíce), *сьогодні*, *давно колись* / *за часу давнього* (za onoho času), *за давніх часів* / *за часів давноминулих* (za oněch časů). Tato slovní spojení je nutné si dobře osvojit a pamatovat pro úspěšný překlad. Užití demonstrativa se mezi ukrajinštinou a ruštinou v těchto výrazech liší a je zřejmé, že ukrajinština má tendenci upřednostňovat spíše formy demonstrativa *цей* před *сей*.

Pro ukázku problematiky překladu demonstrativ ve zkoumaných jazycích byl pro účely této kapitoly zvolen fragment románu *Alchymista* brazilského spisovatele Paula Coelha. Text byl vybrán na základě vlastního zájmu o tvorbu Paula Coelha a také nutnosti práce se současným textem, ne archaickým. Za pomoci systémové analýzy (systémově-strukturální metoda), srovnávací metody, deskriptivně-analytické metody (syntéza a analýza), indukce, dedukce a následné generalizace byla provedena analýza fragmentu textu, vybrány příklady vět s užitím demonstrativ a následně porovnány.

Na základě provedené analýzy byly zjištěny příklady identického užití demonstrativa v češtině a ukrajinštině, méně často však v češtině a ruštině, velmi zřídka ve všech třech zkoumaných jazycích, avšak i takové příklady nalezeny byly, např.:

Влітку о ***цій*** *порі вся Іспанія засинала.*[1]

В ***этот*** *час вся Испания спит.*[2]

V ***tu*** *dobu celé Španělsko v létě spí.*[3]

[1] (Коельйо 2000: онлайн).
[2] (Коэльо 2016: онлайн).
[3] (Coelho 1995: 9).

Tento fakt potvrzuje odkaz silné příbuznosti slovanských jazyků. I když je ale použití demonstrativa na první pohled identické, je obtížné zvolit odpovídající formu v češtině. Jak vidíme v následujícím příkladu:

> *Він ще ніколи не зупинявся у **цій** старій церковці, хоча багато разів проходив повз неї.*[4]
>
> *И в **этой** церкви ему еще ни разу не случалось ночевать, хотя в здешних краях он бывал часто.*[5]
>
> *A v **tomhle** kostele nikdy předtím nebyl, přestože šel tolikrát kolem.*[6]

Všechna užitá demonstrativa ukazují na blízkost předmětu (kostela), ale v češtině je použita zdůrazňující forma *tomhle*, kdy -hle odkazuje k českému slovesu *hledět* – tedy vidět před sebou a tím podtrhujeme skutečnost, že objekt je nejen blízko, ale dobře jej vidíme, totiž je před námi. Tuto možnost přesné specifikace polohy předmětu v ruštině můžeme vyjádřit použitím *вот* – např.: *Вот этот дом*. a v ukrajinštině *ось* – např.: *Ось цей будинок*.

Ruština a ukrajinština dávají často přednost užití personalia před demonstrativem v odkazovací funkci (*Odjakživa věřil, že rozumějí **tomu**, co jim říká. – Він вірив, що вівці **його** розуміють.*[7]). Slovní spojení typu *тот самый, тот же самый, той самий* aj. bývají často do češtiny překládaná s pomocí adjektiva *stejný.*

> *Коли ми бачимо постійно одних і **тих самих** людей – як **це** було в семінарії, – вони стають часткою нашого життя.*[8]
>
> *Когда вокруг тебя одни и **те же** люди – как **это** было в семинарии, – то как-то само собой получается, что они входят в твою жизнь.*[9]
>
> *Když ale vidíme stále **stejné** lidi – jako třeba v semináři –, stanou se nakonec součástí našeho života.*[10]

Pro ruštinu je typická absence slovesa *být* v přítomném čase. V ukrajinštině je použití slovesa *být* v přítomnosti častější (forma *є*). V těchto konstrukcích čeština používá kombinaci demonstrativa s příslušným přítomným tvarem slovesa *být,* ačkoliv často je

[4] (Коельйо 2000: онлайн).
[5] (Коэльо 2016: онлайн).
[6] (Coelho 1995: 11).
[7] (Коельйо 2000: онлайн).
[8] Tamtéž.
[9] (Коэльо 2016: онлайн).
[10] (Coelho 2021: 1995: 14).

demonstrativum vynecháváno a tím vzniká častější výskyt demonstrativa v těchto konstrukcích v ruštině a ukrajinštině oproti češtině.

Коли він говорить мовою світу, я можу це витлумачити.[11]

– Сны – это язык, *на котором говорит с нами Господь. Когда* ***это*** *один из языков мира, с этого языка я еще могу перевести.*[12]

Když Bůh mluví jazykem světa, můžu to vyložit.[13]

V uvedeném příkladu se překlad značně liší. Příčinou může být umělecký styl textu. Tučně vyznačenou část věty v ruštině můžeme přeložit do češtiny i způsobem: *Sny jsou jazykem (...)*. V případě, že je přítomno substantivum, překládáme do češtiny bez demonstrativa, protože není třeba substantivum zastupovat. Demonstrativum použijeme v případě, že v takové větné konstrukci substantivum uvedeno není.

Dalším zjištěným poznatkem analýzy je užití demonstrativa ve všech překladech, ale liší se předmět, na který demonstrativum odkazuje:

Він раптом відчув щось ***таке****, чого не знав раніше: йому захотілося назавжди залишитись у цьому селі.*[14]

Никогда прежде не случалось ему испытывать ***такого****, как в эти минуты; ему хотелось остаться здесь навсегда.*[15]

Jak plynul čas, pastýř zatoužil, aby ten den nikdy neskončil, aby měl kupec pořád plné ruce práce a nejmíň tři dny ho tu nechal čekat.[16]

Již v úvodní části práce byla vzpomínána zdůrazňovací funkce českého zájmena *ten*, kdy se staví do podobné pozice jako určitý člen *the* v angličtině. Na základě analýzy byly zjištěny příklady vět, kdy podobnou funkci plní i ukrajinská a ruská demonstrativa, avšak gramatiky těchto jazyků ji nezmiňují. V ruštině např. v následujícím příkladu:

Але на цьому Оскар Вайльд не закінчив свого оповідання.[17]

Но Оскар Уайльд рассказывал ***эту историю*** *по-другому.*[18]

[11] (Коельйо 2000: онлайн).
[12] (Коэльо 2016: онлайн).
[13] (Coelho 1995: 12).
[14] (Коельйо 2000: онлайн).
[15] (Коэльо 2016: онлайн).
[16] (Coelho 1995: 8).
[17] (Коельйо 2000: онлайн).
[18] (Коэльо 2016: онлайн).

Tahle však Oscar Wilde příběh nezakončil.[19]

Na základě provedené analýzy je zřejmé, že hypotéza o tom, že se nemůžeme plně spoléhat na podobnost slovanských jazyků při překládání z jednoho slovanského jazyka do druhého se potvrzuje. Ačkoliv bývá užití demonstrativ v češtině, ruštině a ukrajinštině identické, často se setkáváme s příklady, kdy v ruštině a ukrajinštině demonstrativum oproti češtině užito není, a pokud užito je, referuje k jinému větnému členu. Dále byla zjištěna variabilita překladu při odkazování na identičnost předmětu, kdy v češtině oproti ruštině a ukrajinštině můžeme použít přesný překlad (*ten samý*), ale i adjektivum (*stejný*). V ruštině a ukrajinštině je častá preference personalia před demonstrativem, což v češtině časté není. Tato skutečnost je spojena s konkrétním verbem užitým ve větě.

Verba v ruštině, ukrajinštině a češtině nejsou vždy následována větným členem v identickém pádě, např. čes. *rozumět komu,* rus. *понимать кого,* ukr. *розуміти кого*. V češtině je v podobných případech možné překládat doslovně, ale také bývá často užito demonstrativum odkazující na předmět konverzace, kterému subjekt rozumí nebo nerozumí a věta pokračuje větou vedlejší (*Rozumím* ***tomu****, že …*). Ukrajinština i ruština naopak preferuje užití personalia k označení konkrétní osoby, které rozumíme či ne. Konstrukce s užitím vedlejší věty je možná, ale ne příliš přirozená. Podobných verb ve studovaných slovanských jazycích nalezneme vysoký počet.

V neposlední řadě analýza ukazuje, že v těchto jazycích můžeme též demonstrativum použít jako determinant objektu, stejně jako v češtině demonstrativum *ten,* i když tento jev je méně častý.

Na základě všech uvedených faktů můžeme konstatovat, že překlad demonstrativ v češtině, ukrajinštině i ruštině vyžaduje hlubší znalost užívání deiktických výrazů v daných jazycích včetně znalosti ustálených slovních spojení, ve kterých se ve východoslovanských jazycích objevují formy archaického demonstrativa *сей*. Pozornost je nutné věnovat správné struktuře věty a použitému verbu, které mění pád za ním následujících větných členů a často rozhoduje o překladu pomocí vedlejší věty.

S trochou nadsázky tedy můžeme říci, že *dvě slova nám nestačí* k překladu významově i gramaticky správné české věty. Je zřejmé, že tématu demonstrativ ve slovanských jazycích je při překladu nutné věnovat velkou pozornost a neustále se v textu vracet pro ujištění, že odkazujeme na správný objekt. Dále musíme ověřovat gramatickou správnost zájmenné formy a při práci s ustálenými slovními spojeními disponovat hlubší znalostí jejich významového užití. Ačkoliv se zájmena jako slovní druh mnohdy zdají

[19] (Coelho 1995: 5).

nenápadnými krátkými slovíčky, mají nezanedbatelnou roli, která pro zachování porozumění nesmí být podceňována.

Summary

Demonstrative pronouns in Slavonic languages represent a very specific group of words for which translation can be complicated. According to the analysis results we can better understand difficulties that can be experienced while translating demonstrative pronouns from one Slavonic language to another. The main important difference among Czech, Russian and Ukrainian and the way we use demonstrative pronouns in those languages is a very high number of Czech demonstrative pronouns in comparison to Russian and Ukrainian. It is caused by creating lots of derivatives to refer to a mentioned object very specifically. Therefore, in a Czech sentence we can clearly express where the object is located. With a bit of exaggeration, we can say that *two words are not enough* in the Czech language since we tend to be very accurate in referring to objects during speaking. The group of demonstrative pronouns should be undoubtedly studied and used properly to avoid misunderstanding. Except for preserving the meaning of an utterance, we must use a proper grammatical form of the demonstrative pronoun. These expressions might seem like short little words; however, their role in a language is not negligible and they should not be underestimated in a process of translating.

Literatura

Barnetová, V., Běličová-Křížková, H., Leška, O., Skoumalová, Z., Straková, V. *Русская грамматика*. Praha: Academia, 1979.

Coelho, P. *Alchymista*. Překlad Pavla Lidmilová. Praha: Argo, 2021.

Cvrček, V. *Mluvnice současné češtiny*. Praha: Univerzita Karlova, Karolinum, 2015.

Havránek, B. et al. *Příruční mluvnice ruštiny pro Čechy 1*. Praha: SPN, 1961.

Hirschová, M. *Pragmatika v češtině.* Praha: Karolinum, 2013.

Höppnerová, V. *Deutsch an der Uni: němčina pro vysoké školy*. Praha: Ekopress, 2014.

Leška, O., Savický, N., Šišková, R. *Mluvnice současné ukrajinštiny. Práce Slovanského ústavu AV ČR*. Praha: Slovanský ústav, 2001.

Štícha, F. *Velká akademická gramatika spisovné češtiny*. Praha: Academia, 2021.

Валгина, Н.С., Розенталь, Д.Э., Фомина, М.И. *Современный русский язык*. Москва: Высшая школа, 1987.

Дияк, О.В., Прудка, В.М. *Українська мова – довідник для абітурієнтів та школярів*. Київ: Літера ЛТД, 2014.

Коэльо, П. *Алхимик*. Перевод А. Богдановский. Москва: АСТ, 2016.

Elektronické zdroje

Komárek, M. Sémantická struktura deiktických slov v češtině. *Slovo a slovesnost*. 1978 (39), s. 5–14. Dostupné z: http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?lang=en&art=2497 (2024-03-21).

Osolsobě, K. Demonstrativum. In: Karlík, P., Nekula, M., Pleskalová, J. (eds.) *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny*. Brno: NLN, 2017. Dostupné z: https://www.czechency.org/slovnik/DEMONSTRATIVUM (2024-04-05).

Коельйо, П. *Алхімик*. 2000. Режим доступа: https://uabooks.net/reader/376/ (2024-04-02).

Коэльо, П. *Алхимик*. 2016. Режим доступа: loveread.ec/read_book.php?id=2555&p=1 (2024-04-02).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.35

Мария ГАЙВОРОНСКАЯ

ПЕРЕВОДЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В СУБТИТРАХ К ФИЛЬМУ *PELÍŠKY*

Translation Transformations in Russian Subtitles on the Example of the Czech Movie "Pelíšky"

***Keywords**: subtitles, movies, technical requirements for subtitles, translation transformations, equivalence, domestication, foreignization, translation of idioms, translation of expressive phrases*

***Contact**: Univerzita Karlova; marivale958@gmail.com*

Настоящая глава посвящена изучению переводческих трансформаций в русскоязычных субтитрах на материале чешского кинофильма *Pelíšky*. Данный фильм любим и хорошо узнаваем чешским зрителем, его часто цитируют, он оценен многими известными кинокритиками и является победителем различных кинофестивалей. Фильм режиссёра Яна Гржебейка повествует о взаимоотношении людей, проживающих в одном доме; о двух семьях, о конфликте отцов и детей и конфликте мировоззрений.

Говоря о любом виде перевода неизменно встаёт вопрос о способах достижения эквивалентности, о степени эквивалентности и приёмах, благодаря которым эквивалентность может быть достигнута. Такими приёмами являются переводческие трансформации. Большинство учёных сходятся на том, что переводческие трансформации – это межъязыковые «преобразования, которые осуществляются для достижения переводческой эквивалентности» (Бархударов 1975: 190). Многие известные переводоведы такие, как Л.С. Бархударов[1], В Н. Комиссаров[2], Л.К. Латышев[3], Казакова Т.А.[4], Швейцер А.Д.[5] обращались к вопросу переводческих трансформаций, хотя интерпретируют этот термин по-разному. Единопринятая и чётко сформулированная дефиниция термина отсутствует, некоторые

[1] Ср. Бархударов, Л.С. *Язык и перевод*. Москва: Международные отношения, 1975.
[2] Ср. Комиссаров, В.Н. *Теория перевода*. Москва: Высшая школа, 1990.
[3] Ср. Латышев, Л.К. *Технология перевода*. Москва: Академия, 2005.
[4] Ср. Казакова, Т.А. *Практические основы перевода English – Russian*. Санкт-Петербург: Союз, 2001.
[5] Ср. Швейцер, А.Д. *Теория перевода*. Москва: Наука, 1988.

исследователи употребляют этот термин как интуитивно понятный (работы В.Н. Комиссарова[6], Я.И. Рецкера[7]). К тому же отсутствует единая типологизация трансформаций. Как отмечает Л.С. Бархударов, трансформации «на практике «в чистом виде» встречаются редко – обычно они (…) сочетаются друг с другом, принимая характер сложных, "комплексных" трансформаций» (Бархударов 1975: 190).

С учётом анализа различных определений и подходов к интерпретации переводческих трансформаций мы пришли к выводу, что переводческие трансформации относятся в первую очередь к лексике. В субтитрах, кроме необходимости передать диалог так, чтобы он «звучал» для адресата понятно и выразительно, использование переводческих трансформаций обусловлено также техническими особенностями данного типа перевода.

Кинофильм является сложной системой представления информации, образов и содержит не только текстовый уровень, но и экстралингвистический (визуальный и звуковой). Перевод кинофильмов связан с различными ограничениями технического характера и, как и любой другой вид перевода, должен решать лингвистические трудности. В частности мы обратимся к переводу кинофильмов с помощью субтитров и рассмотрим, какие ограничения имеет данный вид перевода и как переводчики с ними справляются.

Говоря об экстралингвистических предпосылках использования переводческих трансформаций стоит отметить, что к субтитрам применимы технические нормы, которые были прописаны в кодексе ESIST[8] в 1998 году. В документе содержатся общие указания для выполнения и расположения на экране субтитров[9]. Ниже приведены некоторые требования, прописанные в кодексе:

а) число строк должно ограничиваться двумя;

б) следует использовать простые синтаксические единицы;

в) время появления субтитров должно соответствовать речевому ритму диалога;

г) должна существовать тесная корреляция между диалогами в фильме и содержанием субтитров.

[6] Ср. Комиссаров, В.Н. *Теория перевода*. Москва: Высшая школа, 1990.
[7] Ср. Рецкер, Я.И. Теория перевода и переводческой практики. Очерки лингвистической теории перевода. Дополнения и комментарии Д.И. Ермоловича. Москва: «Р. Валент», 2007.
[8] Европейская ассоциация исследований перевода кино.
[9] *Code of Good Subtitlin Practice*. Режим доступа: https://www.esist.org/wp-content/uploads/2016/06/Code-of-Good-Subtitling-Practice.PDF.pdf (2024-03-20).

Как видно из приведённых требований, при субтитровании оптимальными приёмами являются такие переводческие преобразования, которые занимают наименьшее количество экранного времени и места. Для создания адекватных, отвечающих всем нормам субтитров необходимо не только соблюдение технических правил, но достижение эквивалентности и равноценности по потенциальному воздействию на адресата, а также верная передача общей интонации диалогов.

В нашем исследовании мы обратимся главным образом к лексическим трансформациям, т.к. они являют собой основную трудность при субтитрировании. Сущность лексических трансформаций заключается в изменении исходного текста с сохранением информации, важной для передачи и осуществление адаптации создаваемого текста с учётом норм и узусов переводного языка. При лексических трансформациях «происходит замена отдельных лексических единиц (слов и устойчивых словосочетаний) ИЯ лексическими единицами ПЯ, которые не являются их словарными эквивалентами» (Бархударов 1975: 208).

В рассматриваемом фильме существует насколько вариантов перевода названия на русский язык: «Гнездеца», «Норки» и «Уютные норки». В «Чешско-русском большом словаре»[10] даны варианты перевода слова *pelíšek – гнёздышко, постель* (с эпитетами – тёплая, уютная); в онлайн-словаре на сайте slovnik.seznam.cz[11] даны ещё варианты – *норка* и *лежанка*. Все варианты перевода объединены семантикой – уютное, укромное местечко. Известно, что название играет важную роль в понимании фильма и поясняет заложенную в него идею. Психологи отмечают, что львиная доля зрителей акцентирует внимание только на название и исходя из того, заинтересовало ли оно, пришлось им по вкусу решают, посмотреть фильм или нет. Так что перевод названия безусловно очень ответственный момент перевода и, как нам кажется, во всех трёх вариантах переводчики справились неидеально. Мы наблюдаем использование фрагмента семантического поля слова *pelíšky*. Важно отметить, что слово *pelíšky* для чешского зрителя имеет определённый эмоциональный потенциал – это что-то близкое, уютное, родное, связанное с детскими воспоминаниями и т.п., но все три русскоязычных варианта не передают в полной мере эти оттенки значения. Помимо прямого значения слово *норка* используется в значении маленького неуютного пространства, укрытия – спрятаться в норку, жить в норе, скрыться в норку, исчезнуть в норке. Вариант перевода *гнездеца* тоже довольно спорное решение. Семантика диминутивного суффикса *-ц «*меньше нормы по размеру», что неактуально для данного перевода.

[10] *Velký česko-ruský slovník* Режим доступа: https://slovnik.slu.cas.cz/slovnik/main/Main_crs.html?dict=crs (2024-03-23).
[11] *Seznam slovník*. Режим доступа: https://slovnik.seznam.cz/preklad/cesky_rusky/pelíšek (2024-03-23).

Напротив, диминутивный вариант *гнёздышки* с уменьшительно-ласкательным суффиксом -*ышк* был бы более уместен.

Далее обратимся к рассмотрению примеров перевода безэквиваленной и культурно-маркированной лексики. Здесь переводчик сталкивается в двумя основными сложностями – необходимостью использовать весь потенциал языка перевода для передачи того или иного аспекта культуры, с другой стороны необходимо отразить национальный колорит исходного текста. Перевод безэквивалентной лексики должен осуществляться опираясь на контекст с учётом смысла всего высказывания.

Оригинал: *Proč teta Eva nepřijde? Ona přijde na boží hod.*

Субтитры: *Почему не будет тёти Эвы? Она придёт завтра.*

В данном примере произошла замена смыслового значения контекстуальным ввиду малой важности уточнения, в какой именно праздничный день придёт тётя Эва. В русской светской рождественской традиции обычно празднуется Сочельник и Рождество. Для переводимого эпизода временная принадлежность ожидаемого события первостепеннее событийного – переводчик прибегает к контекстуальной замене – *boží hod* переводится словом *завтра.*

Оригинал: *Kdo ji to dal? Ježíšek.*

Субтитры: *Кто ей это подарил? Дед Мороз.*

В приведённом примере используется стратегия доместикация – культурная адаптация, приближение перевода к культуре адресата перевода. Стоит отметить, что чешский рождественский персонаж *Ježíšek* не является эквивалентным вариантом *Деду Морозу* во всех контекстах, в религиозном контексте, безусловно, адекватным переводом был бы *младенец Иисус*, а, например, в фильме «Ангел Божий» (Anděl Páně) *Ježíšek* переводится как *Иисис*.

Часто при передаче безэквивалентной лексики переводчики прибегают к стратегии форенизации, подчёркивающей черты культуры исходного языка:

Оригинал: *U nás se vždycky na hod boží podává vepřová na smetaně s bramborovým knedlíčkem.*

Субтитры: *У нас на Рождество всегда вырезка под сметаной с кнедликами.*

Название блюда передано с помощью приёма транскрибирования, что позволяет зрителю приблизиться к чешской культуре. Интересно отметить, что в закадровом переводе *knedlík* переводится как *клёцка*.

Остановимся поподробнее на знаменитой сцене праздничного обеда в семье Краус, на котором присутствует семейный доктор, а дочь Йиндришка провоцирует отца, называя мамины кнедлики ньокками.

Оригинал: *Vysvětlím vám rozdíl mezi knedlíky a noky.*

Субтитры: *Я вам объясню разницу между кнедликом и клёцкой.*

Закадровый перевод: *Позволь я объясню разницу между клёцками и ньокки.*

В субтитрах вместо слова *ньокки* использовано слово *клёцка*, *knedlík* же переводится как *кнедлик*. В закадровом переводе *knedlík* назван *клецкой*, а чуждое отцу Краусу блюдо остаётся *ньокки*. Оба переводческих решения используют доместикацию и форенизацию. В случае с субтитрами по задумке автора ярость отца вызывает слово, близкое и понятное для адресатов перевода, но ощутимо неприятное для отца Крауса. (Возможно переводчик эксплуатирует образ противника всего большевистского и их еды, в том числе). В закадровом переводе суть конфликта воссоздается с помощью стратегии доместикации и форенизации – привычная русскоязычному зрителю клёцка и экзотичные ньокки. Нам видится, что в данном случае наиболее удачным вариантом была бы форенизация и приём транскрибирования (кнедлик и ньокки), благодаря чему сохранился бы и национальный чешский колорит и чужеродность нетипичного для праздничного обеда блюда.

Оригинал: *To je typický alibismus, odporný alibismus. Ty, která jsi učila vařit v Alcronu nevíš, co mi speš pod čumák?!!!*

Субтитры: *Это ваши отвратительные отговорки. Ты работала в пятизвёздочном отеле и не знаешь, что подаёшь?*

Закадровый перевод: *Это... Это не оправдание. Ты как шеф-повар лучшего пятизвёздочного ресторана не знающий своих блюд.*

В данном примере можно наблюдать трансформации, обусловленные техническими особенностями субтитров – опущение повторов в сочетании с лексическими заменами: *alibismus* переводится как *отговорка*. В «Чешско-русском большом словаре» АН ЧР[12] дан вариант перевода – *перестраховка*, переводчик прибегает к слову *отговорка*, которое большинство русских толковых словарей определяют как «ссылка на вымышленное обстоятельство»[13], тогда как

[12] *Velký česko-ruský slovník* Режим доступа: https://slovnik.slu.cas.cz/slovnik/main/Main_crs.html?dict=crs (2024-03-23).
[13] *Academic.ru*. Режим доступа: https://dic.academic.ru/searchall.php?SWord=ОТГОВОРКА&stype=0 (2024-03-23).

перестраховка – это «чрезмерная осторожность»[14]. Неизвестный для адресата перевода отель и одноимённый ресторан с мишленовской звездой «Алкрон» заменяется на *пятизвёздочный отель*. Грубая фраза *co mi creš pod čumák*, которая дословно переводится как *что ты мне суёшь под нос* переводится нейтрально – *что подаёшь*. Выражение «совать под нос» обычно используется в значении «подавать небрежно, непочтительно»[15]. В диалоге отец Краус взбешён тем, что супруга не знает, что точно она приготовила – кнедлики или ньокки. Значение небрежного действия неактуально для данной речевой ситуации, поэтому выбор пал на нейтральное – подавать, т.к. этот глагол используется в значении «сервировать, выставлять на стол»[16]. В закадровом переводе реплика осмыслется с позиции её эмоционального воздействия, удачно передаётся возмущение поведением супруги с помощью сравнения её с невеждой поваром.

Оригинал: *Každej ví něco, víš snad ty, kdo založil Beatles? Myslíš že Svojsík, Fryštenský a nebo snad Tyrš? Víš hovno!!*

Субтитры: *Каждый знает что-то. Ты знаешь кто основал Beatles? Думаешь, чешские патриоты?*

Здесь происходит генерализация: чешские реалии – имена чешских общественных деятелей переданы фразой *чешские патриоты*, раскрывающей суть послания, но не являющейся дословной. Применение генерализации обусловлено расхождением фоновых знаний носителей ИЯ и ПЯ.

Для идиоматического перевода самым доступным способом является поиск соответствующего эквивалента на языке перевода, который в той или иной степени отражает языковую ситуацию:

Оригинал: *Pane profesore, nemalujte čerta na zeď.*

Субтитры: *Не сгущайте краски, профессор.*

Переводчик выбрал из всего разнообразия возможных вариантов (драматизировать, перегибать палку, делать из мухи слона и т.п.) наиболее близкую идиому в лексико-семантическом плане – *malovat – сгущать краски*.

В следующем примере аналогично подобрана идиома обладающая лексико-семантическим сходством:

Оригинал: *Neseď tady jako pecka.*

[14] *Academic.ru*. Режим доступа: https://sovdep.academic.ru/2707/перестраховка (2024-03-23).
[15] *Картаслов.ру*. Режим доступа: https://kartaslov.ru/значение-слова/совать+под+нос (2024-03-23).
[16] *Картаслов.ру*. Режим доступа: https://kartaslov.ru/значение-слова/подавать (2024-03-23).

Субтитры: *Не сиди здесь один как сыч.*

Идиоматические обороты речи носят контекстуальный характер и конечную стратегию при выборе варианте перевода определяет контекст. Например, следующее высказывание пани Шебковой о грядущей свадьбе пана Крауса и тёти Эвы переводится контекстуально:

Оригинал: *Já myslím, že je to hotová věc.*

Субтитры: *Я думаю, у них там всё решено и подписано.*

В момент ссоры между Майором Шебком и паном Краусом звучит фраза: *A ty si trhni nohou*, которую переводят как *Иди куда подальше*. Сама идиома *trhni si nohou* используется в ситуации, когда мы просим человека перестать нам мешать, беспокоить. Аналогично использование эвфемистического выражения *иди куда подальше.* Несмотря на ярое противостояние людей стоящих по две стороны баррикад, их ссора не выходит за рамки культурного общения.

Оригинал: *To snad není možný.*

Субтитры: *Глазам своим не верю*.

В данном переводе наблюдается выбор аналогичного по воздействию идиоматического эквивалента, но с различным лексико-семантическим наполнением.

В некоторых случаях переводчик использует в качестве перевода вариант содержащий идиоматическую фразу, отсутствующую в оригинале:

Оригинал: *Co se tady rozháníš, co se tady rozháníš?*

Субтитры: *Что ты носишься как угорелый?*

Эмоциональное воздействие – возмущение в оригинале достигается за счёт повторов, тона и интонации актёра; в субтитрах переводчик использует разговорную экспрессивную идиому *носиться как угорелый*.

В следующем примере за счёт идиоматической фразы *закаляться как сталь* создаётся комический эффект. В оригинале идиома отсутствует. Как нам видится, с помощью идиомы подчёркивается нелепость как подарка, так и нелепое поведение дарителя – незадачливого ухажёра Саши Машланя:

Оригинал: *To je hračka Peťo, kterou se tam chlapci, jako jsi ty, zesilují.*

Субтитры: *С помощью этой игрушки, Петя, дети там закаляются как сталь*.

К переводческим трансформациям переводчик прибегает при передаче эмоционально-экспрессивной лексики. Переводчику необходимо принимать во

внимание, что те языковые средства, которые используются в фильме, при переводе нельзя заменить однотипными языковыми средствами, т.к., во-первых, – это не всегда возможно в силу языковых различий, во-вторых, это не всегда уместно, т.к. может «пострадать» прагматический потенциал фразы. Чтобы обеспечить необходимый коммуникативный эффект на адресатов перевода, необходимо учитывать образ, характер персонажа, его возрастную и социальную принадлежность, речевой портрет, его эмоциональное состояние, а также прагматику звучащего высказывания – кому адресовано данное высказывание, какой коммуникативный эффект желает получить говорящий. Таким образом, для передачи эмоционально-экспрессивной лексики необходимо учитывать целый комплекс компонентов. Рассмотрим несколько примеров:

Оригинал: *Jindřiško, ještě jsme nelili olovo. – Olovo – volovo!*

Субтитры: *Индришка! Мы еще не лили свинец. – Свинец - достал в конец.*

Реакция дочери-подростка на реплику отца (которую он не слышит), произносимая в присутствии друга-сверстника и соответственно ориентирована на восприятие другом. Подростковый протест передан разговорным выражением *достал в конец*, наиболее характерным для лексикона молодых людей. Произошло целостное преобразование фразы – игра слов *olovo – volovo* переосмысляется с помощью молодежного сленга.

Оригинал: *Mě dlouho rozčilovat nebudeš, ty smrade!*

Субтитры: *Ну, погоди! Я до тебя доберусь, паршивец...*

В вышеприведённом примере мы наблюдаем комплексную синтаксическо-лексическую трансформацию. Фраза разбивается на две. Предостережение – *mě dlouho rozčilovat nebudeš*, переводчик переводит с помощью угрозы – *ну погоди, я до тебя доберусь*.

Оригинал: *Brašule, udělej tam značku. Jak asi, ty vole. – No drápem, ty vole.*

Субтитры: *Сделай там отметку. Как мне делать отметку, дурак? – Когтем, идиот.*

Здесь мы наблюдаем опущение обращения *brašule*, такие опущения характерны для субтитров. Однако обращение *ty vole* передаётся, хотя не имеет в русском языке соответствия. Дословный перевод *ты вол* неуместен. В целом сцена комичная: небольшая перепалка двух братье с нарастанием комического эффекта, которое передано с помощью замены фразы *ty vole* на аналогичные по экспрессивности *дурак* и *идиот*.

Часто встречаются замены чешских разговорных форм русскими литературными ввиду отсутствия аналогичных форм в русском языке.

Оригинал: *Bracha! Bracha!*

Субтитры: *Брат! Брат!*

Bracha – разговорный вариант, которому нет соответствия в русском языке. Наиболее близко к нему слово «братец» с неактуальной для данного эпизода фамильярно-шутливой дополнительной коннотацией. Также в фильме часто встречается обращение *brašule*, непереводимое в субтитрах, за исключением эпизода, когда герои напились. В этом эпизоде *brašule* переведено как «братан», что является удачным вариантом, подчёркивающим состояние опьянения с характерной для него повышенной эмоциональностью.

Оригинал: *Odkdy ty slavíš Boží hod? Dobytku, kterej se i na Štědrý den zleješ jako mužik! A ty si trhni nohou! Až to s tebou podruhý zase šlehne, já už ti pomoc volat nebudu, ty parchante!*

Субтитры: *С каких это пор ты отмечаешь Рождество? Ты и в канун Рождества надираешься как свинья! Иди куда подальше. Когда тебя снова удар хватит, я с тобой возиться не буду, сукин ты сын!*

В вышеприведённом примере переводчик сохраняет уровень экспрессии, отказываясь от буквального перевода. Несмотря на то что во втором предложении опущено грубое обращение *dobytku,* фраза передана максимально близко к оригиналу с точки зрения уровня экспрессии – разговорная форма *zlejt se* переведена грубым выражением *надраться как свинья*. Во фразеологическом словаре фраза «сукин ты сын» даётся с двумя пометами – «бранное выражение» и «фамильярно-грубоватая характеристика близкого человека, чаще выраженная в форме обращения»[17]. Вторая помета отражает действительность: несмотря на открытую неприязнь, соседи долгое время живут бок о бок, их детей связывает дружба и неразделённая любовь, и, как видно из примера, герои готовы идти на взаимопомощь.

В заключении стоит отметить значимость переводческих трансформаций в процессе создания субтитров. Наряду с так называемыми «вынужденными» техническими трансформациями, которые позволяют решать проблемы вызванные требованиями к субтитрам (например, опущения повторов, обращений, междометий, всевозможных сокращений для «подгона» реплики к нужному количеству

[17] *Фразеологический словарь русского литературного языка*. Режим доступа: https://rus-phraseology-dict.slovaronline.com/12868-Сукин%20ты%20сын (2024-03-23).

знаков), трансформации лексические позволяют решать проблемы, вызванные передачей реалий, не имеющих эквивалента в переводимом языке, стилистически окрашенной лексики, передачи идиом. Реалии в основном передаются с помощью приблизительного перевода. Обычно при приблизительном переводе удаётся передать предметное содержание фразы, но колорит теряется. Приблизительный перевод довольно часто осуществляется с помощью генерализации – замены частного более общим. Доместикация используется в тех случаях, когда необходимо провести аналогию с лексемой исходного языка и нет возможности использовать описательный перевод, что в субтитрах является особенно затруднительным. С помощью доместикации переводчик также достигает комического эффекта, а в некоторых ситуациях этот приём помогает дополнить образ персонажа (например, симпатию героев большевистской идеологии). При переводе экспрессивных фраз переводчик отдаёт предпочтение таким вариантам, которые сохраняют эмоциональный потенциал фразы, дословный перевод здесь не всегда уместен. Часто происходит целостное преобразование фразы – выражение с экспрессивной коннотацией может передаваться с помощью идиом, либо с помощью лексем близких к оригиналу по уровню экспрессии. Что же касается передачи разговорных форм слов и лексики, то в субтитрах они будь вовсе не переводятся, либо подбирается близкий разговорный вариант или вариант с нужной эмоциональной коннотацией. Каждая переводческая трансформация требует взвешенного решения в пользу того или иного преобразования.

Подытожив всё вышесказанное добавим, что трансформации избавляют перевод от переводческих ошибок, искажений информации, смысловых неточностей, приспосабливают субтитры к воспроизведению в кадре. Вопрос переводческих трансформаций относительно различных видов перевода недостаточно изучен. Разные виды перевода требуют различного подхода и различных переводческих преобразований.

Summary

The chapter analyzes translation transformations in Russian subtitles for the Czech film “Pelíšky”. Translation transformations are considered taking into account the type of translation, because translating subtitles requires special translation solutions. The article mainly deals with lexical transformations, because they are particularly difficult when subtitling. Each translation transformation requires a balanced approach, in view of the choice of technique will determine the level of closeness of the subtitles in terms of lexical-semantic and emotional impact to the original.

Литература

Бархударов, Л.С. *Язык и перевод*. Москва: Междунар. отношения, 1975.

Казакова, Т.А. *Практические основы перевода English – Russian*. Санкт-Петербург: Союз, 2001.

Комиссаров, В.Н. *Теория перевода*. Москва: Высшая школа, 1990.

Латышев, Л.К. *Технология перевода*. Москва: Академия, 2005.

Рецкер, Я.И. *Теория перевода и переводческой практики. Очерки лингвистической теории перевода. Дополнения и комментарии Д.И. Ермоловича*. Москва: «Р. Валент», 2007.

Швейцер, А.Д. *Теория перевода*. Москва: Наука, 1988.

Интернет-источники

Картаслов.ру. Режим доступа: https://kartaslov.ru/значение-слова/совать+под+нос (2024-03-23).

Картаслов.ру. Режим доступа: https://kartaslov.ru/значение-слова/подавать (2024-03-23).

Фразеологический словарь русского литературного языка. Режим доступа: https://rus-phraseology-dict.slovaronline.com/12868-Сукин%20ты%20сын (2024-03-23).

Academic.ru. Режим доступа: https://dic.academic.ru/searchall.php?SWord=ОТГОВОРКА&stype=0 (2024-03-23).

Academic.ru. Режим доступа: https://sovdep.academic.ru/2707/перестраховка (2024-03-23).

Code of Good Subtitlin Practice. Режим доступа: https://www.esist.org/wp-content/uploads/2016/06/Code-of-Good-Subtitling-Practice.PDF.pdf (2024-03-20).

Seznam slovník. Режим доступа: https://slovnik.seznam.cz/preklad/cesky_rusky/pelíšek (2024-03-23).

Velký česko-ruský slovník Режим доступа: https://slovnik.slu.cas.cz/slovnik/main/Main_crs.html?dict=crs (2024-03-23).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.36

Małgorzata KMIECIAK

POZNÁMKY ANTONIHO KROHA V PŘEKLADU ROMÁNU JAROSLAVA HAŠKA *OSUDY DOBRÉHO VOJÁKA ŠVEJKA ZA SVĚTOVÉ VÁLKY*

Antoni Kroh's Annotations in the Translation of Jaroslav Hašek's Novel "The Fateful Adventures of the Good Soldier Švejk During the World War"

***Keywords**: Jaroslav Hašek, Švejk, Antoni Kroh, translation, annotation*

***Contact**: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; malkmi@st.amu.edu.pl*

Úvod

Poznámky literárních překladatelů v textu překladu se teprve nedávno staly předmětem zájmu badatelů. Dříve se předpokládalo, že by překladatel měl být v překladu díla neviditelný a jakékoliv použití poznámek se běžně považovalo za signál překladatelovy neschopnosti při převádění určitých jevů z jazyka výchozího do jazyka cílového. Tento trend se však v posledních letech postupně mění a jakékoliv doplnění původního textu o elementy, ve nichž se překladatel čtenáři dobrovolně odhaluje, se stávají součástí viditelnosti překladatele v překládaném textu (Venuti 1995). Role překladatele tedy začíná být vědomě vnímána jako nedílná součást celého procesu překladu, a on sám je tedy chápán jako odborník na výchozí kulturu, jehož prostřednictvím je pro čtenáře možné pohybovat se mezi dvěma různými kulturními světy.

Cílem této kapitoly je představit systém poznámek literárního překladatele Antoniho Kroha, spisovatele, etnografa a badatelé lidových kultur Karpat, v nejnovějším polském překladu Haškova díla *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, který vyšel v roce 2009 v nakladatelství Znak. V tomto překladu se Antoni Kroh, jako první ze všech přechozích překladatelů[1], pokusil překonat tradiční vnímání tohoto románu v polském prostředí. Součástí překladu je totiž velké množství poznámek, jež jsou zajímavé

[1] Jako první román do polštiny přeložil v letech 1929–1931 překladatel Paweł Hulka-Laskowski. Právě díky jeho překladu je v Polsku Švejk spojován jenom s určitou prostoduchostí, veselostí, směšností, a dokonce i mazanost i když v podstatně je to román o válce. Celý jeho překlad je konstruován tak, aby byla nejviditelnější groteskní stránka románu. I když překlad obsahuje řadu chyb, už samotný pokus přeložení tohoto díla a jeho vydání bylo ve 30. letech 20. století velkým úspěchem. Jako druhý v roce 1991 román přeložil zkušený a uznávaný překladatel české literatury a básník Józef Waczków. Překlad už neobsahuje chyby způsobené neznalostí jazyka, ale byl napsán stylisticky bohatším jazykem než originál.

především tím, že v podstatě mění beletristický charakter knihy na encyklopedický. Tento překlad (s drobnými, ale podstatnými úpravami) vyšel podruhé v roce 2017 v tradičním nakladatelství Biblioteka Narodowa, které vydává kanonická díla polské i světové literatury. Už při zběžném srovnání obou vydání je možné si povšimnout, že druhé obsahuje méně poznámek a chce-li čtenář znát všechny podrobnější informace, je odkázán na encyklopedickou knihu *O Szwejku i o nas* (Kroh 1992), kterou překladatel vydal ještě před vydáním vlastního překladu. Všechny níže uvedené citace pocházejí právě z tohoto vydání, u každé z nich bude uvedeno číslo části románu a strana, na které se nachází.

Poznámky v beletrii jako součást překladatelské taktiky[2]

Důkladná analýza poznámek překladatele v překladu literárního díla nám může pomoci odhalit jeho překladatelskou taktiku, protože právě poznámky mohou být jedním z prostředků, kterými tuto taktiku realizuje. Překladatelská taktika Antoniho Kroha se v tomto konkrétním případě zaměřuje na vysvětlení všech složitějších prvků původního textu pomocí dodatku (poznámky) ke konkrétní, problematické pasáži přeloženého textu. Dané jevy vysvětluje v *paratextu*[3] (Genette 1991) namísto toho, aby použil lexikální ne zcela ideální ekvivalenty, které mohou změnit význam originálu. To umožňuje zachovat v překladu cizí prvky a zároveň zajistit, aby byl daný úryvek textu pro potenciálního příjemce adekvátně srozumitelný.

Poznámky mohou představovat nejen projev překladatelovy vnímavosti k autorovu textu a k jazyku obecně, ale také ke specifikům kulturního prostředí výchozího textu. Navíc dokazují, jak rozsáhlé kulturní a jazykové znalosti překladatel má a jak s nimi operuje v celém překladatelském procesu. Znamená to, že poznámky vyžadují hluboké znalosti překladatele a jsou výrazem jeho úcty ke kulturnímu prostoru jazyka originálu. Pomocí poznámek také překladatel zdůrazňuje, že některé prvky textu jsou natolik jedinečné, že není možné je převést do cílového jazyka a lepším rozhodnutím je popsat je v *paratextu*. Můžeme tedy říct, že poznámky vlastně „popisují" novou realitu (Majkiewicz 2007: 258) a poskytují klíč k jejímu pochopení. Jsou také důkazem překladatelovy interpretace literárního díla (Tokarz 2007: 17), protože díky nim můžeme zjistit, jak překladatel vnímá původní text a v jaké podobě ho chce ukázat čtenáři. Analýza

[2] V této kapitole překladatelská taktika je chápaná jako všechna řešení samotného překladatele pro překlad konkrétního literárního díla (na rozdíl od překladatelské strategie, která je vnímána jako součást akcích a rozhodnutí prosazovaných nakladatelstvím a překladatelem, které směřují k překladu konkrétní knihy tak, aby se dostala k širšímu publiku).

[3] *Paratexty* jsou všemi viditelnými zásahy překladatele do přeloženého textu, což mohou být mj. poznámky, předmluva, doslov atd. V další části článku bude pojem *paratext* označen už jenom kurzívou.

poznámek v překladu beletrie tedy může pomoci i v pochopení motivace překladatele k přeložení konkrétního literárního díla.

Poznámky však jsou kromě výše uvedeného také místem, kde má překladatel možnost čtenáři demonstrovat svůj osobní vklad v přeloženém textu. Navíc mohou být chápané jako autonomní prostor, v němž překladatel poukazuje na množství práce, kterou musel do překladu vložit. Tímto způsobem překladatel zvyšuje svou profesní prestiž a dosahuje toho, že si čtenář během čtení uvědomuje význam překladatele a jeho roli v procesu překladu.

Dva typy poznámek Antoniho Kroha v překladu Haškova Švejka

V překladu Antoniho Kroha najdeme dvojí strukturu poznámek: poznámky pod čarou a poznámky na konci textu. Většina z nich je umístěná na konci každého dílu románu. Poznámky na konci jednotlivých dílů se týkají kulturních, historických, biografických témat nebo geografického prostoru a signalizují nepřeložitelnost z češtiny do polštiny nebo představují subjektivní komentáře překladatele. Část textu, na kterou chce překladatel čtenáře upozornit, je označena číslem, jež odkazuje k poznámce, takže pokaždé, když si chce čtenář přečíst samotnou poznámku, musí přelistovat na konec dílu a poznámku podle čísla najít. Čtenář je tak často nucen odvádět svou pozornost od textu románu.

Román obsahuje také poznámky pod čarou, které nejčastěji obsahují překlad slova, jména či vyjádření ponechaného – stejně jako v originále – v němčině, maďarštině, srbštině či v jiném jazyce národnosti obývající rakousko-uherskou monarchii v době první světové války (samozřejmě kromě češtiny). V poznámkách pod čarou najdeme také vysvětlení vojenské terminologie, které je v románu hodně. V hlavním textu jsou tyto poznámky pod čarou označeny hvězdičkou (pokud překladatel použije na dané stránce více takových poznámek pod čarou, počet hvězdiček u označené pasáže se odpovídajícím způsobem zvýší). I když poznámky pod čarou jsou také zajímavou součásti Krohova překladu, tento příspěvek bude věnován poznámkám na konci každého dílu románu.

Typologie poznámek na konci jednotlivých dílů románu

A. Poznámky týkající se historicko-kulturních reálií

Tyto poznámky pod čarou se týkají především historických a kulturních reálií rakousko-uherské monarchie, např.

> [1] Zamach w Sarajewie na następcę tronu arcyksięcia Franciszka Ferdynanda i jego małżonkę Zofię (28 czerwca 1914 roku) stał się detonatorem pierwszej wojny światowej (Hašek 2009, s. 227).

Tato poznámka se vztahuje k výpovědi hospodyně hlavního hrdiny, která ho informuje, že v Sarajevu byl spáchán atentát na arcivévodu Františka Ferdinanda. Poznámka podá-vá informaci, která je všeobecně známá, a navíc už v samotném titulu Haškova románu se dočteme, v jakém historickém období se bude děj knihy odehrávat. Přesto se překla-datel rozhodl v poznámce pod čarou explicitně informovat čtenáře o konkrétní historické události v textu románu a podat její stručný popis. Zřejmost těchto faktů může na jedné straně čtenáře překvapit, či dokonce vyvolat pocit, že ho překladatel podceňuje, na stra-ně druhé to může být také projev překladatelské taktiky Kroha, jehož hlavním cílem, zdá se, je vysvětlení všech kontextů v románu.

B. Poznámky geografického charakteru

Překladatel věnuje velkou pozornost vysvětlení geografických souvislostí v díle. V poznámkách komentuje polohu daného místa na mapě, pravděpodobné důvody jeho použití v textu, vzdálenosti mezi jednotlivými místy a jejich historické a kulturní souvislosti. Upozorňuje také na zeměpisné nepřesnosti a absurdity vyskytující se v ději románu, např.

> [24] Tej trasy nie da się wytyczyć na mapie. Hašek dobrze znał topografię Czech, trudno orzec, czy sprawa logiki marszu była mu obojętna, czy też nawiązał do szlaku bojowego Legionów Czeskich na Syberii (Hašek 2009, s. 454).

Poznámka se vztahuje ke slavné Švejkově *anabázi*, kdy se hlavní hrdina snažil vrátit ke svému pluku, cestou zabloudil, znovu míjel stejné vesnice a vzdaloval se tak od cíle. Při svém vypravování Švejk uvádí postupně názvy měst, do nichž se mu podařilo dorazit. Překladatel románu však poznamenal, že takto uvedenou trasu nelze vyznačit na mapě a dále ji doplnil svým názorem na autorovu motivaci při vzniku této pasáže. Na jedné straně poznámka zdůrazňuje komičnost situace (absurditu trasy), na straně druhé překladatelovo otevřené přiznání nejistoty ohledně správné interpretace daného úryvku poněkud oslabuje překladatelovu roli prostředníka mezi originálem, jeho kontexty a polským čtenářem. Tím, že překladatel upozorňuje na dobré topografické znalosti autora románu, jako by zdůrazňuje, že toto uspořádání pravděpodobně nebylo náhodné. Interpretace tohoto možného autorova záměru však zůstává otevřená, což může svědčit jak o překladatelově erudici (chápané jako schopnosti přiznat neznalost), tak o nedostatečné kompetenci. Každopádně se Kroh tím, že neskrýval svou nejistotu, vystavil riziku kritiky za nedostatečnou znalost tématu.

C. Poznámky týkající se historických osobností

Tento typ poznámek je v překladech beletrie poměrně častý, protože použití jména známé historické osobnosti nebývá většinou náhodné. V poznámce je tedy stručně popsáno, kým daná osoba byla, jaký měla význam v dějinách, a tím je vysvětleno, proč se jméno v textu nachází. V překladu Antoniho Kroha se objevují důležité osobnosti českých dějin, rakousko-uherské monarchie a jména více či méně známá z dějin světových. Kromě základního vysvětlení překladatel často uvádí také zajímavé, ale pro správné pochopení románu i v této kategorii nadbytečné detaily, např.

> [112] Božena Němcová (1820–1862), pisarka, zbieraczka folkloru, autorka powieści *Babička* (Babunia, pierwsze wydanie 1903), klasycznej pozycji literatury czeskiej (Hašek 2009, s. 234).

Jméno slavné české spisovatelky se v textu objevuje jako vtipná narážka, nemá to ale vliv na interpretaci románu. Zajímavé je, že vedle názvu známé prózy *Babička* je uvede-no také datum jejího prvního vydání, což je však informace, která pro správné čtení Haš-kova románu není nijak potřebná.

D. Poznámky k biografickým souvislostem

V románu je mnoho odkazů na život Jaroslava Haška. Některé z nich mohou být čitelné pouze pro tzv. haškology – znalce a obdivovatele Haškova díla, protože vyžadují hluboké znalosti spisovatelova života. Je třeba ocenit práci, kterou překladatel věnoval vysvětlování množství biografických vsuvek, které se v románu nachází, neboť právě tím představuje román v souvislostech, které mohou čtenáře zaujmout, např.

> [55] Jeden z wielu momentów autobiograficznych w powieści. Ów kolega to Jaroslav Hašek, który rzeczywiście napisał humoreskę o starym nocniku (Hašek 2009, s. 677).

Uvedená poznámka komentuje vyprávění hlavního hrdiny o nočníku. Překladatel pomo-cí poznámky odhaluje autotematickou vsuvku, jíž si většina čtenářů pravděpodobně ne-všimne. Hašek ve zmíněném příkladu vplétá do děje románu příběh popisující okolnosti vzniku svého jiného literárního díla. Díky této poznámce je zřejmé, že zdánlivě neoči-vidná promluva hlavní postavy obsahuje zajímavé intertextuální odkazy.

E. Poznámky komentující podle překladatele nepřeložitelné části textu

Překladatel věnoval velkou pozornost fenoménu nepřeložitelnosti. Přestože jsou čeština a polština obecně považovány za velmi blízké a podobné jazyky, existují jevy, které jsou

v těchto jazycích náročné na překlad. Prostřednictvím poznámek tohoto typu Kroh čtenáře upozorňuje na, na první pohled, nerozpoznatelné kulturní rozdíly a dává tím najevo, že ne všechny prvky literárního textu lze do překladu plně přenést, např.

> [36] W oryginale *půjčuje*. W Czechach odznaczeń się nie nadaje. Lecz użycza (medale i ordery są własnością państwa) (Hašek 2009, s. 455).

Poznámka se týká rozdílu v udělování řádů v Polsku a v Česku. V Polsku se totiž řády po předání stávají vlastnictvím dané osoby, zatímco v českém prostředí jsou této osobě pouze tzv. propůjčovány, protože řád stále zůstává majetkem státu. V příhodě byl řád namísto vhodného umístění dán do kadibudky a právě kvůli tomu, že byl vlastnictvím státu, byl hrdina anekdoty potrestán. Díky Krohově poznámce jsou tedy kulturní rozdíly pro čtenáře jasně viditelné.

F. Komentáře překladatele

Velká část poznámek představuje Krohovy vlastní komentáře k přeloženému dílu, čímž se ve vztahu autor-překladatel-čtenář stává prvním a nejdůležitějším interpretem autorova textu. Dovoluje si tak hodně komentovat jak samotný literární text, tak jeho kulturní souvislosti, přičemž využívá své hluboké znalosti tématu, např.

> [1] Później stacja Praha Těšnov, rozebrana w 1975 roku (Hašek 2009, s. 453).

V této poznámce jsou uvedeny informace, které nejsou nutné pro pochopení a interpretaci díla (konkrétní železniční stanice není v promluvě hlavní postavy důležitá), což však může některé čtenáře od četby odrazovat. Na druhé straně uvedením těchto informací překladatel opět prokazuje svou erudici.

G. Smíšený typ poznámek

V překladu Antoniho Kroha se nejčastěji vyskytuje typ poznámek, který spadá do více výše uvedených kategorií, což lze označit za inovativní prvek. Ve smíšených poznámkách pod čarou převažuje kombinace dvou determinantů – nejčastěji se jedná o kombinaci informace (např. o kultuře, historii, biografických prvcích nebo signalizující nepřeložitelnost) s komentářem překladatele, např.

> [67] Šaštín, powiat Senica, miejscowość na pograniczu morawsko-słowackim, na północ od Bratysławy. Nie słyszano tam o żadnej sławnej bestii. Prawdopodobnie druciarz przejęzyczył się pod wpływem alkoholu, a miał na myśli czachtická bestię. W Čachticach, powiat Trenčín, jeszcze stoją ruiny zamku, w którym na przełomie XVI i XVII wieku Elżbieta Batory torturowała i mordowała młode dziewczęta, by kąpać się w ich krwi, co

> miało jej zapewnić wieczną młodość. Została za to skazana na dożywotnie więzienie. Jej przyjaciółka i powiernica, niejaka Anna Darvuly, pochodziła z Šaštína, więc może ona była ową bestią? Ale to jedynie domysły. Na motywach tej historii Walerian Borowczyk wyreżyserował film Opowieści niemoralne (Hašek 2009, s. 457).

Poznámka se vztahuje k příhodě hlavního hrdiny, v níž se zmiňuje o „šaščínské bestii". Překladatel uvádí příběh Alžběty Báthoryové a snaží se vysvětlit, proč se v textu objevu-je jako „bestie". V této poznámce se informace o geografickém prostoru (Šaštín, Senica, Trenčín, Čachtice) spojují s údaji o historických osobnostech (Alžběta Báthoryová, Anna Darvuly) a s kulturními odkazy (film Waleriana Borowczyka z roku 1974), jakož i s překladatelovým komentářem k nejasnosti použití tohoto termínu.

Závěr

Poznámky v Krohově překladu jsou nejen silně subjektivním prostorem, ve kterém se projevuje přítomnost překladatele v procesu překladu, ale také prostředkem, pomocí něhož může překladatel předat čtenáři jím vybrané informace. Kroh v poznámkách vysvětluje jak fakta obecně známá (např. začátek první světové války), tak i ta, která jsou polskému čtenáři cizí (např. biografické odkazy). Překladatel uplatňuje poznámky i v těch částech románu, kde si ani on není zcela jistý autorovým konceptem. Může to být zároveň důkazem toho, že překladatel se chová k originálnímu textu s úctou a s pokorou a je si vědom svých omezených znalostí. Navíc ukazuje to, že překladatel si prostřednictvím poznámek připravil prostor, v němž může volně komentovat všechny prvky románu (včetně těch, kterých si není zcela jist). Text díky takovému množství poznámek nabývá spíše encyklopedického než beletristického charakteru. Navíc poznámky v Krohově překladu jsou projevem jeho překladatelské taktiky, které cílem je překonat všechny mylné představy o Haškově románu a poskytnout čtenáři svou interpretaci literárního textu.

Summary

The aim of this chapter was to analyse the footnotes in the Antoni Kroh translation of the Jaroslav Hašek's novel *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války.* The footnotes were set in the translator's strategy context as the important part of it. By the categorised by their function in the text it was shown, how they might affect on the reader and how it affect on the novel character in general. It was also shown, how this kind of the translating strategy determine the translator's role in the text.

Literatura

Genette, G. Introduction to the Paratext. Transl. by Maclean, M. *New Literary History*. 1991 (22/2), s. 261–272.

Hašek, J. *Losy dobrego żołnierza Szwejka czasu wojny światowej*. Tłum. Kroh, A. Kraków: Znak, 2009.

Hašek, J. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Praha: Československý spisovatel, 2010.

Hašek, J. *Przygody dobrego wojaka Szwejka czasu wojny światowej*. Tłum. Kroh, A. Wrocław: Biblioteka Narodowa, 2017.

Kroh, A. *O Szwejku i o nas*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1992.

Legeżyńska, A. Tłumacz jako drugi autor – dziś. In: Nowicka-Jeżowa, A., Knysz-Tomaszewska, D. (eds.) *Przekład literacki. Teoria – historia – współczesność*. Warszawa: PWN, 1997, s. 40–50.

Majkiewicz, A. Wybrane zagadnienia przekładu i ich użyteczność w glottodydaktyce. In: Achtelik, A., Tambor, J. (eds.) *Sztuka czy rzemiosło? Nauczyć Polski i polskiego*. Katowice, 2007, s. 254–263.

Tokarz, B. Parateksty jako wyraz koncepcji przekładu. *Przekłady Literatur Słowiańskich*. 2017 (8/1), s. 15–35.

Venuti, L. *The Translator's Invisibility: a history of translation*. London: Routledge, 1995.

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.37

Габриела КОЧУР

ТВОРЧЕСТВО СТАНИСЛАВА МОНЮШКО В АСПЕКТЕ ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА

Stanisław Moniuszko's Work in the Aspect of Intersemiotic Translation

***Keywords**: intersemiotic translation, song, Stanisław Moniuszko*

***Contact**: Uniwersytet Śląski w Katowicach; gabrielakoczur22@gmail.com*

Творчество польского композитора Станислава Монюшко уже давно приобрело широкую известность, что обусловило среди прочего разные аранжировки его произведений и их новые интерпретации. Одним из примеров может послужить песня *Prząśniczka* (русск. *Пряха*), разработки которой открывают возможность анализа в контексте интерсемиотического перевода. Нам представляется интересным вопрос сравнения не только перефразирования данного сочинения с художественным переводом исходного текста, но и выявление особенностей мелодической линии разных воспроизведений песни. Многие исследователи считают, что новые аранжировки и изменения оказались неблагоприятными для оригинала. Наряду с этим в XIX веке практика транскрипции произведений выдающихся и известных композиторов – прежде всего для исполнения на фортепиано – была одной из наиболее часто используемых форм. Подобно как и в случае художественного перевода, это было связано со стремлением охватить как можно большую аудиторию, а кроме того, привлечь исполнителей.

Малгожата Грайтер приводит в своей статье ссылку на сходство с точки зрения звучания слов *переводчик* и *предатель*, а также *переводить* и *предавать*. Известно, что подобная близость лексем наблюдается в других языках, к примеру, в итальянском (*traduttore – traditore*) и французском *traduir – trahir*. Символически это имеет отрицательный оттенок, связанный с переводческой деятельностью (Grajter 2023: 75). В музыкальном тексте, как и в литературном, также можно модифицировать содержание и неверно или неточно передать замысел композитора, что, по сути, означало бы изменение звучания произведения. Отход от негативной оценки явлений такого рода в переводоведческих работах и исследованиях транскрипций и музыкальных аранжировок стал заметен только в 70-х годах XX века.

В случае творчества С. Монюшко исследования в таком русле проводились пока в малой степени.

Стоит отметить два типа воспроизведения музыкальных произведений. Первым может быть аранжировка и транскрипция. Они носят преимущественно репродуктивный характер, без большого вмешательства в замысел композитора. Цель этого способа состоит в том, чтобы максимально точно перенести произведение на другой инструментальный состав.

Второй способ – это неполное воспроизведение сочинения с возможными изменениями и модификациями. В таких случаях обычно речь идёт о парафразировании, фантазии, импровизации, реминисценции или попурри. Для художественного перевода и музыкальных перевоплощений общим является элемент восприятия и репродукции данного произведения в целом или частично, а также подверженность многочисленным трансформациям, которые зависят от целевого языка, инструментария, музыкального стиля, от обстоятельств времени или места, предназначения, обусловливающих создание новой версии. Отнесение произведения к данной категории поэтому часто определяется критерием верности или удалённости от оригинала (Grajter 2023: 75–76).

В лингвистике выделяются три вида интерпретации знака, представляемых Р. Якобсоном, в аспекте типа перевода (Якобсон 1978: 16–24):

1. внутриязыковой перевод, в котором выступает интерпретация вербальных знаков с помощью других знаков того же языка;
2. межъязыковой перевод, который определяется как интерпретация вербальных знаков одного языка на другом языке;
3. межсемиотический перевод, или трансмутация, что означает интерпретацию вербальных знаков посредством невербальных знаковых систем.

Музыкальную аранжировку или разработку текста песен можно рассматривать как пример последнего типа трансляции, в которой нотная или гармоническая (аккордовая) запись как знак в музыкальной системе несёт определённое содержание и смысл.

Основой для сравнения словесного текста с музыкальным слоем является представление о том, что музыка также представляет собой знаковую систему и может рассматриваться как аспект звукового искусства. В обществе она является носителем определённого содержания, значений, символов, что связано с коммуникацией между людьми (Jabłońska 2019: 38).

Таким образом, одним из примеров музыкального перевода могут быть песни С. Монюшко. Как мы уже отмечали, для анализа нами была выбрана одна из них – *Prząśniczka* (по-русски *Пряха*), в оригинале созданная для сольного голоса и фортепиано. В отредактированном Владиславом Жепко сборнике *Trzeci Śpiewnik domowy Stanisława Moniuszki* (русск. «Третий Домашний песенник Станислава Монюшко»), опубликованном в издательстве Густава Гебетнера и Р. Вольфа, песня сохраняет оригинальную тональность. Интересно, что кроме исходного польского текста Яна Чечота сюда включён также его перевод на итальянский язык, осуществлённый В. Милером. В этом выпуске, от 6 июня 1897 года, произведение было записано в тональности фа-диез минор (fis-moll), то есть с тремя диезами (#) как при скрипичном ключе, так и басовом[1]. Такая же тональность, с тремя диезами, наблюдается во втором издании Гебетнера и Вольфа.

XX век принёс новые разработки песни *Prząśniczka*. На платформе «Ютуб» мы можем найти её в исполнении Ирены Сантор. Певица поёт эту песню в трёх разработках, различных от оригинальной версии, созданной С. Монюшко. Уже само исполнение в разных тональностях представляет собой некоторый перенос музыкального слоя на другие значения на нотном стане.

На «Ютубе» доступна видеозапись «Польского телевидения» от 1973 года[2], в которой Сантор исполняет рассматриваемую нами песню в сопровождении аккомпанемента фортепиано, однако в тональности, уменьшенной на интервал малой сексты до тональности си-бемоль минор. В свою очередь, есть также более поздняя запись концерта в городе Семпульно-Краенске (польск. Sępólno Krajeńskie)[3] от 1 июня 2014 года, в котором Сантор также поёт только в сопровождении фортепиано, но тональность понижена дополнительно на один полутон до тональности ля минор (уменьшена на интервал большой сексты по сравнению с оригиналом).

Ещё одна аранжировка этого произведения в исполнении Ирены Сантор представлена в её альбоме *Przeboje Pana Stanisława* 1982 года. Как и в предыдущих примерах, тональность снова была перенесена, однако в данном случае на немного меньший интервал, поскольку произведение начинается на кварту ниже (до тональности до-диез минор) по сравнению с оригинальной версией. Таким образом, это можно понимать как перемещение сообщения (конкретной мелодии в другую плоскость в тональной системе) и изменение конкретных прогрессий,

[1] *Scribd.com.* Режим доступа: https://www.scribd.com/document/487882479/Moniuszko-Prząśniczka (2024-08-09).
[2] *YouTube.com*. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=pu7NabsKLYY (2024-01-12).
[3] *YouTube.com*. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=Lw8mFT8y3Uk (2024-01-12).

и, следовательно, – прежде всего аккордов. Отметим, что при этом передаётся основной смысл – мелодия и гармония сохраняются, но на других частотах.

На этот раз Сантор поёт в сопровождении не только фортепиано, но также инструментального ансамбля *Anawa*. Здесь можно услышать изменения в инструментах, что эквивалентно созданию разработок для треков отдельных инструментов[4]. Таким образом, произошли трансформации и фортепианной текстуры – аранжировщику необходимо было перейти на более крупный состав, сохранив при этом самые важные показатели (мелодию, ритм, гармонию), чтобы передать замысел композитора. В этом проявляются параллели с переводом художественного текста, в котором наблюдается стремление к сохранению главной идеи и стилистических особенностей оригинала. В музыкальном произведении передача главного смысла обычно заключается в мелодии и гармонии. Следует подчеркнуть, что изображение вышеупомянутых переносов музыкальных слоёв в другие структуры затруднено, поскольку эти ноты очень трудно найти в свободном доступе. Единственным средством является собственный слух и проверка тональности с каким-либо инструментом или камертоном.

Причиной появления новых версий как в музыке, так и в художественном переводе часто является не только желание представить произведение более широкому кругу, но также, например, возродить старое произведение, чтобы оно вновь появилось в культуре (как это было в случае с песнями С. Монюшко, исполняемыми Иреной Сантор). Изменения могут быть связаны не только с особенностями, которыми обладают музыканты, но также с удобством исполнения (некоторые тональности будут более или менее удобны для пения или игры) или эстетическим выбором аранжировщика. Несмотря на ту же мелодию, они будут звучать по-разному для человеческого уха, поскольку запись была перенесена на другую высоту, что связано с другой частотой и восприятием лучшего или худшего звука.

Для представления аранжировки как вида перевода сравним отрывки из оригинальной версии произведения с разработками, которые мы будем рассматривать и называть для исследования «переводом».

Ниже приводим отрывок из оригинальной версии песни *Prząśniczka*.

[4] *YouTube.com*. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=Y6VYgCIAe7w (2024-01-12).

В оригинальной песне, если посмотрим на аккомпанемент, тоника (первая ступень гаммы) – это минорный аккорд фа-диез минор (fis-moll). С этой гармонической функции начинается произведение. Гармония изменяется в этом отрывке на один такт на аккорд си-минор (h-moll), что означает субдоминанту (IV ступень гаммы), выступающую на слогах *a-nioł dzie-*. Затем на один такт снова возвращается тоника, а далее появляется доминантный аккорд (V ступень гаммы) – с минорной седьмой, которая придаёт отчётливый характер гармонии – это фрагмент *przę-dą so-bie*. В следующем такте повторение этих слов происходит на аккорде тоники, т.е. фа-диез минор. В последних двух тактах прогрессия выглядит одинаково, т.е. V ступень и окончание фразы на I ступени. Подытоживая, из 10 представленных тактов последовательность аккордов для тональности с тремя диезами выглядит следующим образом:

I (fis-moll) – I – I – I – IV (h-moll) – I – V (Cis-dur) – I – V – I

Другим примером является разработка Теофила Колдыса, доступная на сайте *Musescore* с полным размещённым музыкальным текстом (нотами) и словесным. Это самая простая разработка среди всех, которые будут рассмотрены в аспекте перевода. Предположительно, что эта аранжировка также предназначена для

голоса и фортепиано, поскольку есть текст и есть такая форма записи. Однако при тщательной проверке можно заметить, что верхняя мелодическая линия, которая должна быть предназначена для пения, с левой стороны имеет запись *Piano* – то есть правая рука пианиста играет главную мелодию песни. Это объясняется скорее всего тем, что она была предназначена для самого исполнения фортепиано или исполнения песни одним артистом, который сам обеспечивает себе аккомпанемент. Это может обусловливать и простоту записи. Дополнительным изменением являются аккорды, которые в классической музыке в фортепианной записи отсутствуют, но используются в развлекательной музыке – для фортепиано, гитары и других инструментов.

Несмотря на то, что у нас нет полной записи целых 10 тактов, как в оригинальной версии, есть возможность прочитать, как была изменена гармония. Знаковый код – ноты, последовательность аккордов и перенос музыкального содержания в другие места – сохраняет суть произведения, т.е. мелодию и гармонию. В тональности ре-минор (d-moll) гармония в первых десяти тактах представлена в следующем порядке:

I – (d-moll) – I – I – I – IV (g-moll) – I – V (A-dur) – I – V – I

С этой точки зрения последовательность аккордов не изменилась – не модифицировалась ни главная тема, ни гармония, ни мелодия. То же самое содержание и структура были однако перенесены на иной уровень – что можно рассматривать в контексте перевода.

Видно, что основная мелодическая линия, которую можно представлять себе как смысл и более важное содержание песни, была сохранена. В разработке Колдыса произведение написано в тональности ре минор, что также облегчает исполнение произведения. Тональность удобна и проста не только для пианиста, но и для пения – песня была снижена на целых четыре полутона по сравнению с оригиналом.

У такого решения есть свои положительные и отрицательные стороны. Если мы смотрим на запись аккомпанемента целевой версии, то видим, что произошёл отказ от сложного аккомпанемента, отражающего механические движения прялки как ссылки на содержание песни, поскольку правая рука играет мелодию, которую нужно петь. С одной стороны, из-за этого произведение теряет дух композитора, который писал необычные, своеобразные песни, часто с высокой степенью сложности, благодаря чему его сравнивают с самыми выдающимися композиторами эпохи романтизма. С другой стороны, такое решение способствуют взаимодействию между людьми и сыгранию произведения даже непрофессионалами. Именно с такой целью С. Монюшко и создавал свои домашние песенники.

В этом коротком отрывке над нотным станом есть надпись *muz. Stanisław Moniuszko*. Однако может возникнуть вопрос, можно ли считать, несмотря на столько модификаций (например, изменение тональности, изменение фактуры и средств, а также исполнительного состава, изменения в аккомпанементе песни и многое другое) в аранжировке, что это всё ещё музыка С. Монюшко. В аспекте основной мелодической линии это его творчество, но разные изменения в аккомпанементе и очень большие упрощения из-за разработки не принадлежат его стилю. Однако если может показаться, что разработка Теофила Колдыса бедна, лишена основного музыкального содержания в аккомпанементе или несовместима с замыслом композитора, следует помнить, что в любом виде перевода изменения неизбежны. Важно, чтобы они служили оригиналу, что наблюдается в случае работы Колдыса. Как было подчёркнуто, С. Монюшко, создавая домашний песенник, сочинял его с намерением, чтобы входящие туда песни исполняли дома, любительски. Простая форма музыкальной записи облегчает игру и побуждает к пению, как и задумал С. Монюшко, а в то же время выполняет функцию перевода, увеличивая аудиторию.

Последний пример – это аранжировка песни *Prząśniczka* для четырёхголосного хора, которая была найдена нами в Интернете в разработке Мариуша Дубая. Ниже представим фрагмент нотной записи.

Отрывок представляет начало мелодической линии. Тональность песни здесь идентична оригинальной (три диеза). Это означает, что гармония, т.е. аккорды будут такими же, как и в оригинале, но отдельные компоненты (в исходной версии фортепиано и голос, в целевой версии Дубая четыре голоса) относительно друг друга изменяются. Как и в оригинале, в хоровом варианте мы видим, что первые слова также записываются в трезвучие фа-диез минор (fis-moll). Их можно прочитать, сопоставляя одновременно сопрано, альт, тенор, бас на определённом слоге в первых двух тактах. Гармония была сохранена за счёт использования тех же степеней гаммы и аккордов, что и в исходной версии – тоники и субдоминанты.

Как и в большинстве литературных произведений есть информация об авторе, так и в нотной записи также представлены эти сведения (автор музыки – Станислав Монюшко, автор слов – Ян Чечот). Ещё одним общим элементом, связывающим художественный перевод с музыкальной интерпретацией, является информация о переводчике. В этом случае в роль переводчика входит аранжировщик – Мариуш Дубай, который разработал то, что можно понимать как «перевёл» произведение на другой язык, в этом случае – исполнительский состав и совсем другую запись того же самого произведения, однако уже для четырёх голосов. В этой интерпретации, разработанной для хора, видно, что авторская целевая версия не учитывала инструмент, что уже является большой разницей, поскольку оригинальная версия содержит его. Более того, аккомпанемент фортепиано играет в песне очень важную роль, а по песенной композиции и по сопровождению, которое создавал С. Монюшко, его неоднократно сравнивали с величайшими композиторами на Западе – Робертом Шуманом и Францем Шубертом. Как мы уже отмечали, в песне *Prząśniczka* ритм и механическая текстура аккомпанемента воспроизводят движения прялки, что тесно связано с её содержанием (Wiśniewski 2004: 25–26). В оригинальной версии композитор записал только один голос,

а в анализируемой версии песню исполняет хор (женские голоса: сопрано, альт и мужские голоса: тенор, бас). Таким образом, во время выступления на сцене будет не так, как задумано первоначально, т.е. два человека – певец и пианист, но более 25 человек, т.е. хор. Дополнительным изменением является отсутствие первых двух тактов по сравнению с версией С. Монюшко, поскольку разработка не предусматривает сопровождения. Начало произведения поэтому начинается непосредственно со слов Я. Чечота.

Интерсемиотический перевод в контексте музыки показывает также некоторое сходство с межъязыковым переводом в литературе. Переводчик должен сохранять определённую структуру словесного текста (стиль, основной смысл, содержание и многие другие элементы), как и аранжировщик (сочетания аккордов, сохранение ритма, мелодической линии или соблюдение гармонии, правил музыки). Для песни *Prząśniczka* главным смыслом и содержанием можно считать главную мелодию и гармонию (те же самые аккорды оригинала и ступени гаммы), которая полностью в этом отрывке сохранилась и в исходном варианте исполняется сопрано, которому приписана основная мелодия. Стоит отметить, что в той или иной степени как переводчик, так и аранжировщик может позволить себе собственное творческое вмешательство. Вместе с тем изменения (гармония, рифм, мелодия и другие), которые происходят в музыке, рассматриваются как творческая и музыкальная деятельность аранжировщика, в то время если бы они рассматривались исключительно в контексте перевода, их можно было бы считать нарушениями и чрезмерной интерпретацией. Разная передача системы музыкальных знаков подобна внутриязыковому переводу, однако это может приводить к изменениям и на интерсемиотическом уровне, так как словесный слой подчиняется здесь музыкальному.

Summary

The aim of this chapter was to analyse of the translation of the song *Prząśniczka* by polish composer Stanisław Moniuszko. The theoretical part says about similarities related to arrangement and intersemiotic translation. The work additionally compares the role of the arranger in a musical piece and that of the translator. The article investigated song arrangements, showing changes in the instrumental composition and musical notation.

Литература

Grajter, M. Transkrypcje, parafrazy i nowoczesne aranżacje utworów wokalnych Stanisława Moniuszki – zarys problematyki i metodologia badań. *Notes Muzyczny*. 2023 (19/1), s. 75–86.

Jabłońska, B. Socjologia muzyki a krytyczna analiza dyskursu. *Miscellanea Anthropologica et Sociologica*. 2019 (20/2), s. 36–55.

Wiśniewski, G. *Stanisław Moniuszko i jego opery w Petersburgu*. Санкт-Петербург: Генеральное консульство Республики Польша, 2004.

Интернет-источники

Якобсон, Р. О лингвистических аспектах перевода. *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. 1978, с. 16–24. Режим доступа: http://www.philology.ru/linguistics1/jakobson-78.htm (2024-01-12).

Musescore.com. Режим доступа: https://musescore.com/user/26867256/scores/5191195 (2024-02-16).

Scribd.com. Режим доступа: https://www.scribd.com/document/487882479/Moniuszko-Prząśniczka (2024-08-09).

Stanisław Moniuszko. Режим доступа: https://moniuszko200.pl/pl/przeboje-pana-stanislawa-493 (2024-01-12).

Wychmuz.pl. Режим доступа: http://www.wychmuz.pl/public/files/materialy/70-305.pdf (2024-02-16).

YouTube.com. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=Lw8mFT8y3Uk (2024-01-12).

YouTube.com. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=pu7NabsKLYY (2024-01-12).

YouTube.com. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=Y6VYgCIAe7w (2024-01-12).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.38

Maria LUKOSEK

„ELEMENTARY, MY DEAR WATSON" – O PRZEKŁADZIE POLSKICH I ROSYJSKICH FORM ADRESATYWNYCH W ADAPTACJACH O SHERLOCKU HOLMESIE

"Elementary, My Dear Watson" – the Translation of Polish and Russian Addressative Forms in Sherlock Holmes Adaptations

***Keywords**: audiovisual translation, addressative forms, Sherlock Holmes, adaptations*

***Contact**: Uniwersytet Śląski w Katowicach; maria.lukosek@us.edu.pl*

Gentleman, wiktoriański prywatny detektyw-konsultant, człowiek wyprzedzający swoje czasy, a przede wszystkim geniusz o niezwykłym umyśle. Wszystkie wymienione aspekty kreują bohatera, który od lat przykuwa uwagę ludzi z różnych stron świata. Mowa jest o Sherlocku Holmesie. Postać detektywa doczekała się wielu wcieleń, ekranizacji, a kolejni pisarze tworzyli alternatywne wersje przygód detektywa. Natomiast właśnie na ekranizacjach chciałabym się skupić.

Jednym z najpopularniejszych seriali poświęconych przygodom detektywa jest brytyjski *Sherlock* (2010–2017) wyprodukowany przez stację BBC. Twarz Benedicta Cumberbatcha dla wielu współczesnych odbiorców stała się twarzą bohatera Doyle'owskich powieści, a Martin Freeman uosobieniem wiernego przyjaciela detektywa. Z kolei odcinek *The Abominable Bride*, mimo że został usytuowany w realiach wiktoriańskiej Anglii, ostatecznie okazuje się być jedynie halucynacją upojonego narkotykami Sherlocka. Niemniej, nie zmienia to faktu, że pojawia się w nim najwięcej elementów łączących historię z oryginalną twórczością Conana Doyle'a, a narracja obfituje w odniesienia intertekstualne.

Novum jest również fakt osadzenia serialu (oprócz wspomnianego już odcinka *The Abominable Bride*) we współczesnym świecie, gdzie, dzięki dostępowi do najnowszych osiągnięć technologii, detektyw jest w stanie sprawnie rozwiązywać sprawy, z którymi nie może poradzić sobie policja.

Uwspółcześnienie przygód detektywa-konsultanta pozwala spojrzeć na wiktoriańskie powieści Conana Doyle'a z innego punktu widzenia, a jednocześnie świadczy

o uniwersalności stworzonej przez autora postaci, której fenomen nie ogranicza się wyłącznie do jednej epoki historycznej.

Nowe spojrzenie na postać detektywa wiąże się także z koniecznością pewnych zmian na poziomie pragmatyki językowej. Modyfikacji podlegają m.in. formy adresatywne będące ważnym aspektem analizowanych materiałów audiowizualnych.

Jak zauważa A. Szarkowska, przez formy adresatywne rozumie się „wyrażenia – zarówno pronominalne, jak i nominalne – stosowane przy zwracaniu się do rozmówców. Mowa tu o bezpośrednich zwrotach do odbiorców, w odróżnieniu od wyrażeń stosowanych do opisania osób trzecich" (Szarkowska 2008: 211).

Przedstawiona analiza adresatywów obejmuje fragmenty dialogów odnoszące się do stosowanego w literaturze przedmiotu dwudzielnego podziału wspomnianych form, wśród których wyróżniane są formy wokatywne (apelatywy) oraz formy czasownikowe z towarzyszącymi im zaimkami.

Funkcjonowanie omawianego zjawiska uwarunkowane jest sytuacją komunikacyjną, a użycie adresatywów zwraca uwagę na charakter relacji uczestników komunikacji oraz zakres dystansu społecznego między nimi (zjawisko symetryczności bądź asymetryczności). Pozwalają one jednocześnie na obserwację zmian w procesie komunikacyjnym związanych z uwarunkowaniami społecznymi bądź obyczajowymi (Mocarz-Kleindienst 2021: 105).

W związku z zakorzenieniem w języku oraz kulturze danego narodu adresatywy uważane są za jedną z trudności przekładowych. Należy pamiętać, że część informacji w materiałach audiowizualnych zawarta jest w dialogach, dlatego też tłumacz powinien wybierać takie formy adresatywne, które będą odzwierciedlać powiązania zachodzące między interlokutorami. Niezwykle ważna jest także pełniona przez adresatywy funkcja informacyjna kreująca przestrzeń diagetyczną oraz zakotwiczająca w niej bohaterów (Paszkowska-Wilk 2018: 153).

Wybrany materiał egzemplifikacyjny ogranicza się do jednego z ważniejszych momentów historii detektywa oraz jego przyjaciela, a mianowicie, ich pierwszego spotkania. Scena ta jest również pierwszą, w której widzowie zapoznają się z postacią detektywa, stąd jest istotna dla przebiegu fabuły. Omawiane fragmenty zaczerpnięte zostały ze wspomnianego już wyżej serialu (*Sherlock*) oraz jego przekładu na język polski wykonanego za pomocą techniki voice-over, na rosyjski – za pomocą dubbingu.

Analizowane fragmenty mają dodatkowe znaczenie, gdyż trzeba zauważyć, że w przypadku tłumaczeń anglojęzycznych filmów czy seriali tłumacze powinni dokonać arbitralnej decyzji, w którym momencie akcji zmienić formę *pan/pani* na *ty* (Hejwowski

2012: 121), co również da się zaobserwować w przedstawionych przykładach. Tym samym poziom formalności oryginalnych oraz tłumaczonych fragmentów może się różnić.

A STUDY IN PINK / STUDIUM W RÓŻU / ЭТЮД В РОЗОВЫХ ТОНАХ

wersja angielska	wersja polska	wersja rosyjska
Sherlock: Mike, can I borrow your phone? **Mike**: Sorry, it's in my coat. **John**: Here, use mine. **Sherlock**: Oh, thank you.	**Sherlock**: Pożycz mi telefon. **Mike**: Zostawiłem w płaszczu. **John**: Proszę skorzystać z mojego. **Sherlock**: Dzięki.	**Шерлок**: Майк, можно твой сотовый? **Майк**: Извини, в платье свой забыл. **Джон**: Хотите мой? Возьмите. **Шерлок**: Хочу, спасибо.

wersja angielska	wersja polska	wersja rosyjska
Sherlock: How do you feel about the violin?	**Sherlock**: Lubisz skrzypce?	**Шерлок**: Скрипку терпите?

wersja angielska	wersja polska	wersja rosyjska
John: How did you know about Afghanistan?	**John**: Skąd wiedział pan o Afganistanie?	**Джон**: Как вы узнали про Афганистан?

wersja angielska	wersja polska	wersja rosyjska
John: We don't know a thing about each other; I don't know where we're meeting; I don't even know your name. **Sherlock**: I know you're an Army doctor and you've been invalided home from Afghanistan. (…) That's enough to be going on with, don't you think?	**John**: Nie znamy się. Nie znam adresu, ani nawet pańskiego nazwiska. **Sherlock**: Lekarz wojskowy ranny w Afganistanie. (…) Wiem o tobie całkiem sporo.	**Джон**: Мы ведь ничего не знаем. Ни имён друг друга, ни места встречи. **Шерлок**: Я знаю, вы военврач, служивший в Афганистане. Этого на первых порах хватит, верно?

Przedstawione powyżej fragmenty dialogów zostały zaczerpnięte ze sceny przedstawiającej pierwsze spotkanie Sherlocka i Johna oraz są wycinkiem dłuższej konwersacji pomiędzy bohaterami. Warto dodać, że język angielski nie dysponuje formami czasownikowymi wskazującymi na stopień zażyłości pomiędzy osobami, dlatego też przy określeniu typu relacji zachodzących między interlokutorami pomocne mogą okazać się ton głosu postaci czy wykorzystywane przez nie apelatywy. Natomiast w przypadku tłumaczenia angielskiego *you* na języki dysponujące większą liczbą form adresatywnych (formalnych i nieformalnych) musi dojść do pewnych przesunięć związanych z różnymi systemami językowymi.

Omawiany moment pierwszego spotkania dwójki nieznajomych mężczyzn można zaliczyć do sytuacji wymagających zastosowania oficjalnego rejestru języka. W polskich warunkach postulat ten realizowany jest poprzez użycie form grzecznościowych *pan* / *pani*. Podobne zachowanie świadczy o kulturze oraz szacunku względem interlokutora. Te ramy wypowiedzi wybrał doktor Watson, który od początku odnosi się do rozmówcy niezwykle uprzejmie. Stosowanie formy grzecznościowej *pan* sugeruje, że John nie jest tak bezpośredni, jak jego przyszły współlokator. Natomiast sposób zwracania się do rozmówcy wybrany przez Sherlocka można rozpatrywać w dwojaki sposób. Z jednej strony swojego rodzaju spoufalanie się z dopiero co poznaną osobą nie powinno dziwić, gdyż detektyw nie ma w zwyczaju zwracania uwagi na konwenanse społeczne. Dzieje się to jednak najprawdopodobniej w sposób nieświadomy i nie do końca zamierzony. Z drugiej strony w języku polskim podstawowe znaczenie dla sposobu zwracania się do kogoś ma stopień zażyłości rozmówców, ich wiek oraz status społeczny. Znajomi oraz osoby młode z reguły używają w rozmowach między sobą form *ty / wy* (Belczyk 2007: 51–52). Serialowi główni bohaterowie są dosyć młodzi, nie są również oddaleni od siebie pod kątem wieku. Współczesny Sherlock uważa się za lepszego od innych oraz wielokrotnie tę wyższość akcentuje. Wybór przez tłumacza form czasownika w 2. osobie liczby pojedynczej wskazuje więc nie tylko na skracanie dystansu między rozmówcami, ale również na chęć podkreślenia dominacji głównego bohatera.

Kolejnym elementem wartym odnotowania jest również konsekwencja stosowania poszczególnych form adresatywnych. Z przebiegu rozmowy zauważamy, że niezależnie od tego, ile razy Holmes zwróci się do interlokutora w sposób bezpośredni Watson z tą samą konsekwencją okazuje detektywowi szacunek poprzez użycie sformalizowanych form adresatywnych.

W rosyjskim tłumaczeniu mamy natomiast do czynienia ze stosowaniem przez obie strony zaimka *вы* pojawiającego się w przypadku oficjalnych oraz sformalizowanych relacji.

A STUDY IN PINK / STUDIUM W RÓŻU / ЭТЮД В РОЗОВЫХ ТОНАХ

wersja angielska	wersja polska	wersja rosyjska
John: Ah, Mr. Holmes. **Sherlock**: Sherlock, please.	**John**: Witam, panie Holmes. **Sherlock**: Sherlock.	**Джон**: Здравствуйте, мистер Холмс. **Шерлок**: Шерлок, пожалуйста.

Momentem przełomowym, wskazującym na zmianę rejestru wypowiedzi jest spotkanie Sherlocka i Johna przed mieszkaniem na ulicy Baker Street 221B. Dochodzi wtedy do wejścia w nowy etap relacji między bohaterami. Kiedy John po raz kolejny zwraca się do rozmówcy w sformalizowany sposób, Sherlock przy powitaniu „przedstawia się" imieniem, co narzuca chęć skrócenia dystansu. Podobna scena jest dużym ułatwieniem dla tłumacza, z którego zdjęty zostaje obowiązek samodzielnego podjęcia decyzji co do najwłaściwszego momentu przejścia postaci na *ty*, gdyż w tym przypadku zmiana charakteru relacji zostaje narzucona przez samych twórców serialu.

wersja angielska	wersja polska	wersja rosyjska
Sherlock: Oh, Mrs. Hudson, the landlady, she's giving me a special deal. Owes me a favour. A few years back, her husband got himself sentenced to death in Florida. I was able to help out. **John**: Sorry – you stopped her husband being executed? **Sherlock**: Oh no. I ensured it.	**Sherlock**: Pani Hudson daje mi duży upust. Kilka lat temu skazali jej męża na śmierć na Florydzie. Pomogłem jej. **John**: Powstrzymałeś egzekucję? **Sherlock**: Przypieczętowałem.	**Шерлок**: Миссис Хадсон, владелец, даёт мне большую скидку. Услуга за услугу. Её мужа приговорили к смерти 3 года назад во Флориде. Мне удалось помочь ей. **Джон**: То есть вы её мужа спасли от казни? Шерлок: Напротив. Ускорил её.

Jak już było wspomniane, w brytyjskim serialu momentu zmiany relacji między bohaterami nie sposób pomylić, ponieważ to właśnie kontekst fabularny jednoznacznie wskazuje na konieczność użycia mniej oficjalnych form. Co ciekawe, w wersji rosyjskiej

w przeciągu całego serialu bohaterowie zwracają się do siebie per *вы*, a więc za pomocą adresatywu podkreślającego większy dystans pomiędzy rozmówcami.

wersja angielska	wersja polska	wersja rosyjska
Sherlock: Doctor Watson, what do you think?	**Sherlock**: Doktorze, co pan myśli?	**Шерлок**: Доктор Ватсон, что вы думаете?

Powyższy fragment dialogu pochodzi z pierwszej sprawy, w której uczestniczą zarówno Sherlock, jak i Watson. Lekarze policji niechętnie pracują z Holmesem, dlatego też detektywa zadowala fakt, że przy oględzinach zwłok obecny jest nowy znajomy. Interesującym elementem jest natomiast powrót do bardziej sformalizowanego charakteru wypowiedzi. Użycie przez detektywa adresatywu odnoszącego się do piastowanej przez Watsona funkcji oraz tytułu zawodowego służy podkreśleniu, że doktor jest odpowiednią osobą w odpowiednim miejscu, a jego kompetencje powinny przyczynić się do rozwiązania kolejnej kryminalnej zagadki. Podobne sformułowanie można uważać również za swego rodzaju komplement z ust Sherlocka, który zdaje sobie sprawę z kwalifikacji oraz wiedzy posiadanych przez współlokatora. Warto dodać, że w poprzednich scenach detektyw z Baker Street nie zwracał się do Watsona w przedstawiony powyżej sposób, co jednocześnie podkreśla ważność omawianego fragmentu oraz kontrastuje z dotychczasowym sposobem wypowiadania się bohatera. Użycie adresatywu *doctor Watson* jest elementem charakterystyki postaci, a jednocześnie sygnałem, dzięki któremu Sherlock próbuje wywrzeć presję na inspektorze Lestradzie, aby ten dopuścił detektywa oraz doktora do badania ciała denatki. W tłumaczeniu na język rosyjski adresatyw zostaje zachowany w formie wyjściowej, natomiast w polskim tłumacz zdecydował się na pominięcie nazwiska lekarza, ponieważ postać Watsona została już wcześniej przedstawiona.

THE ABOMINABLE BRIDE / UPIORNA PANNA MŁODA / БЕЗОБРАЗНАЯ НЕВЕСТА

wersja angielska	wersja polska	wersja rosyjska
Watson: I do hope we're not interrupting. **Holmes**: You've been in Afghanistan, I perceive. **Mike**: Doctor Watson, Mr. Sherlock.	**John**: Mam nadzieję, że nie przeszkadzamy. **Sherlock**: Byłeś w Afganistanie. **Mike**: Doktor Watson, pan Sherlock.	**Джон**: Надеюсь, мы вам не очень помешали. **Шерлок**: Вы были в Афганистане, по всей вероятности. **Майк**: Доктор Ватсон, мистер Шерлок.

Sherlock: Excellent reflexes. You'll do.	**Sherlock**: Doskonały refleks. Nadasz się.	**Шерлок**: Отличный рефлекс. Вы подойдёте.

The Abominable Bride (pol. *Upiorna panna młoda*) jako jedyny odcinek serialu *Sherlock* odzwierciedla realia wiktoriańskiej Anglii, a także oddaje charakter dzieł Conana Doyle'a. Zaczerpnięte z jego powieści *A Study in Scarlet* zdanie Sherlocka Holmesa: *You've been in Afghanistan, I perceive*, jest pierwszym, wypowiedzianym w stosunku do Johna Watsona, kiedy to obaj panowie zostali sobie przedstawieni przez Mike'a Stamforda. W pierwszym tłumaczeniu utworu na język polski dokonanym przez Bronisławę Neufeldównę pojawia się replika *Widzę, że pan był w Afganistanie*. Również w najnowszej wersji tłumaczenia przygód detektywa (wyd. Algo, 2017) czytamy *Był pan w Afganistanie, jak widzę.* W odróżnieniu od książkowego pierwowzoru oraz wspomnianych sposobów przetłumaczenia angielskich zaimków serialowy detektyw w polskiej wersji zwraca się do nowego znajomego w sposób bezpośredni, mogący sugerować wyższość oraz chęć podkreślenia swojej pozycji. Z kolei zwrot *Mr. Sherlock* z oryginalnego dialogu w polskim tłumaczeniu przybiera formę *pan Sherlock*, która ma nieoficjalny charakter oraz sugeruje pewną bliskość między bohaterami. W tłumaczeniu rosyjskim postaci zwracają się natomiast do siebie za pomocą zaimka *вы*, a adresatyw *Mr. Sherlock* przełożono z użyciem zapożyczenia *мистер* nawiązującym do form grzecznościowych stosowanych w Wielkiej Brytanii.

wersja angielska	wersja polska	wersja rosyjska
John: That's a lot of nonsense, isn't it? **Sherlock**: God, yes. Did you bring your revolver? **John**: What good would that be against a ghost? **Sherlock**: Exactly. Did you bring it? **John**: Yeah, of course. **Sherlock**: Then come, Watson, come. The game is afoot!	**John**: Przecież to nonsens. **Sherlock** Owszem. Masz rewolwer? **John**: Nie przyda się w walce z duchem. **Sherlock** Masz go? **John**: Tak. **Sherlock**: Chodź. Zaraz początek rozgrywki.	**Джон:** Но ведь это нонсенс, не так ли? **Шерлок:** О да. Вы взяли револьвер? **Джон:** Как он поможет против призрака? **Шерлок:** Именно! Так взяли? **Джон:** Конечно. **Шерлок:** Тогда чего мы ждем? В игру, Ватсон, в игру!

wersja angielska	wersja polska	wersja rosyjska
John: You don't suppose ... **Sherlock**: I don't, and neither should you. **John**: You don't know what I was going to say. **Sherlock**: You were about to suggest there may be some supernatural agency involved in this matter, and I was about to laugh in your face. **John**: But the bride, Holmes, Emelia Ricoletti, again. A dead woman, walking the Earth! **Sherlock**: You amaze me, Watson. **John**: I do?	**John**: Nie… **Sherlock**: Powstrzymaj się. **John**: Nie wiesz, co chciałem powiedzieć. **Sherlock**: Że w sprawę może być zamieszana siła nadprzyrodzona. To śmieszne. **John**: A ta panna młoda, Emilia Ricoletti, chodzący trup. **Sherlock**: Zadziwiasz mnie. **John**: Naprawdę?	**Джон:** А вы не думаете… **Шерлок:** Нет и вам не советую **Джон:** Но вы даже не дослушали. **Шерлок:** Вы бы выдвинули версию, что это дело рук какого-то таинственного агентства, а я бы рассмеялся вам в лицо. **Джон:** Но Невеста, Холмс! Опять Эмилия Риколетти! Мёртвая женщина разгуливает по земле. **Шерлок:** Вы поражаете меня, Ватсон. **Джон:** Да ну?

Warto dodać, że zgodnie z przyjętymi w wiktoriańskiej Anglii normami mężczyźni niezwykle rzadko zwracali się do siebie po imieniu, najczęściej stosowano zaś odpowiednie formy grzecznościowe, takie jak Mr. oraz nazwisko. Natomiast jeśli osoby cieszyły się z przywileju bycia dobrymi znajomymi, to, jak w powyższej sytuacji, mogły się zwracać do siebie tylko po nazwisku. W tłumaczeniach można zaobserwować dwa podejścia do tej kwestii. W polskim tekście mamy do czynienia z unikaniem bezpośrednich form adresatywnych, co może być podyktowane nie tylko koniecznością kondensacji tłumaczonych dialogów zgodnie z wymaganiami stawianymi przed voice-overem, ale również faktem, że nazwiska będą usłyszane przez odbiorców w dialogach oryginalnych. Tłumacz na język rosyjski decyduje się na zachowanie nazwisk bohaterów oraz oficjalnego rejestru konwersacji wykorzystującego zaimek *вы*.

Podsumowując, podczas tłumaczenia form adresatywnych w serialu o Sherlocku Holmesie na język polski i rosyjski wykorzystywane zostały różne rozwiązania

translatorskie. Ważnym elementem omawianego materiału egzemplifikacyjnego jest na pewno kanał wizualny, dzięki któremu część informacji odbiorca jest w stanie wywnioskować np. za pomocą mowy ciała aktorów.

W przypadku języka polskiego niewątpliwą trudnością jest określenie stopnia zażyłości i wzajemnych relacji w hierarchii między rozmawiającymi, co jest konieczne, aby zdecydować, która z polskich form zwracania się do rozmówców będzie w danej sytuacji fabularnej najwłaściwsza. Serial *Sherlock* jasno nakreśla moment, w którym relacja bohaterów ulega zmianie. Język polski charakteryzuje ponadto stosowanie wyrażeń z zaimkiem nieobowiązkowym, dlatego też większość z nich nie zostaje zachowana w przekładzie, co nie tylko pozwala na większą kondensację tekstu, ale również realizuje postulat naturalności tłumaczonych dialogów.

W przypadku tłumaczenia na język rosyjski wszystkie analizowane fragmenty cechuje tożsame podejście tłumacza do omawianego zagadnienia. Każdy dialog charakteryzuje się utrzymaniem oficjalnego charakteru wypowiedzi. Bohaterowie zwracają się względem siebie za pomocą zaimka *вы*. Podobna tendencja zauważalna jest w przypadku tłumaczenia zarówno książek o detektywie-konsultancie, jak i sposobu określenia relacji występującej pomiędzy postaciami popularnego radzieckiego filmu odcinkowego *Sherlock Holmes i doktor Watson*. Analizowane fragmenty pozwalają dojść do wniosku, że w dwóch omawianych tłumaczeniach kreowane są inne stosunki między bohaterami. W wersji polskiej relacje te są niejako cieplejsze w związku ze stosowaniem zaimka *ty*, w rosyjskim zaś zauważalny jest większy dystans pomiędzy widzem a Sherlockiem niż ma to miejsce w przekładzie polskim. Formalny sposób zwracania się do siebie bohaterów powoduje, że widz nie jest do końca w stanie nawiązać relację „przez ekran" z Watsonem i Holmesem. W analizowanych dialogach pojawia się również stylizacja wyrażająca się w stosowaniu w przekładzie rosyjskim adresatywu *mister*, który odzwierciedla oficjalne stosunki panujące w Wielkiej Brytanii XIX w.

Polskie tłumaczenie cechuje się pomijaniem adresatywów w związku z ograniczeniami technicznymi charakteryzującymi omawianą technikę tłumaczenia audiowizualnego, jaką jest voice-over.

Tłumaczenie audiowizualne wymaga zatem umiejętności wyczucia intencji nadawców oraz odpowiedniej wiedzy fabularnej.

Summary

This chapter focuses on the translation of Polish and Russian addressative forms in a Sherlock Holmes adaptation. The first part presents the research material

and characteristics of the addressative forms. The analysis concerns selected fragments of dialogues from the contemporary adaptation – the *Sherlock* TV series. The conclusions concerning the methods of translating the addressative forms take into account not only the technical limitations of particular audiovisual translation techniques but also the plot context. The chapter concludes with a summary of the study.

Literatura

Belczyk, A. *Tłumaczenie filmów*. Wilkowice: Wydawnictwo Dla Szkoły, 2007.

Hejwowski, K. *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.

Mocarz-Kleindienst, M. O pragmatyce przekładu adresatywów – na podstawie polskiej wersji lektorskiej i napisów w dramacie Niemiłość Andrieja Zwiagincewa. In: Kuca, Z. (ed.) *Вопросы семантики и стилистики текста: лингвистический дискурс*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2021, s. 103–115.

Paszkowska, A., Wilk, G. Polskie formy adresatywne w rosyjskich przekładach filmowych. In: Charciarek, A., Zych, A., Kapela, E. (eds.) *Jednostki języka w systemie i w tekście. T. 2*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2018, s. 153–161.

Szarkowska, A. Formy adresatywne w przekładzie z języka angielskiego na polski. *Rocznik Przekładoznawczy*. 2008 (2/2006), s. 211–221.

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.39

Виктория ПАГЕЛА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПЕРЕВОД НА ОСНОВАНИИ КАНТАТЫ *АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ ОР. 78* СЕРГЕЯ СЕРГЕЕВИЧА ПРОКОФЬЕВА

***Artistic Translation Based on Sergei Prokofiev's Cantata* Alexander Nevsky, Op. 78**

***Keywords**: cantata, artistic translation, vocal performance, Prokofiev, choral music*

***Contact**: IV Liceum Ogólnokształcące z Oddziałami Mistrzostwa Sportowego w Gdańsku, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku; wiktoria.pagiela@wp.pl*

Данная глава посвящена проблематике художественного перевода музыкального произведения, которая исследуется на материале кантаты Сергея Сергеевича Прокофьева *Александр Невский ор. 78* и её перевода на польский язык. В главе затронута проблематика исследований музыкальной партитуры и переводческих отношений между русским и польским текстом кантаты. В главе также описывается история возникновения кантаты, выявлются её характерные черты и оговаривается контекстуальное взаимодействие с вокальными возможностями её исполнения на польском языке. Результаты изучения способствуют более глубокому пониманию художественного перевода и его роли в музыкально-лексическом контексте.

Цель настоящей главы – исследование проблемы художественного перевода текста кантаты о Невском в комбинации с вокальными исполнительными возможностями солистов и хора. Одновременно будет сделан анализ творческого мира композитора, рассматривающий его вклад в формирование музыкальной культуры 1900-х годов, а также раскрывающий аспекты эстетического восприятия музыкального искусства на польском языке.

В последнее время искусствоведческие науки привлекают всё большее внимание исследователей, которые стремятся раскрыть глубинные аспекты художественного анализа и его воздействие на человеческое восприятие. В контексте этого процесса особую роль играет обзор эстетической значимости музыкально-стилевых особенностей музыкальных произведений. Одним из ярких примеров этого анализа является кантата *Александр Невский ор. 78*.

Наши предки с большим трепетом и уважением относились к былинам и песням. Многие из них были плодом устного народного творчества. Особо ценились в них сюжет, образность и общий смысл. Стоит отметить, что в ритмо-мелодическом рисунке каждой песни, а также вокального и вокально-инструментального музыкального произведения слово занимает чётко отведённое ему место. Слово подобрано в рифму с учётом ударений и других особенностей произношения слов. Слово соответствует смыслу и сохраняет стихотворный ритм, и кантата *Александр Невский ор. 78* С.С. Прокофьева – не исключение.

К концу XIX века в музыке были созданы как новые произведения с новыми тенденциями, так и монументальные пост-романтические произведения. Кантата – это объёмное вокально-инструментальное произведение искусства для солистов, хора и оркестра. В основе кантаты всегда лежит крупное стихотворное произведение, исполняемое в виде хоров, сольных номеров (арий) и речитативов. Композиция состоит из отдельных номеров, связанных между собой по смыслу. С.С. Прокофьев планировал создать музыку, которая соответствовала бы настроению той исторической эпохи. Найти соответствующий музыкальный язык было нелегко, но С.С. Прокофьев справился с этой трудной задачей. Композитор создал одно из самых великолепных и исключительных произведений своего богатого творчества в течение двух лет интенсивной работы (1938–1939) (Третьякова 1987: 36–37).

Кантата *Александр Невский ор. 78* была написана на основе музыки для одноимённого фильма, снятого режиссёром Сергеем Михайловичем Эйзенштейном. Впервые фильм появился в кинотеатрах в 1938 году, а его генезис был тесно связан с генезисом кинематографической музыки. Кантата, представляющая исторические события средневековой Руси, приобрела черты музыкального высказывания благодаря точности композиции и динамики. В отличие от фильма, который содержит около двадцати музыкальных номеров, кантата о Невском состоит из семи:

- *Русь под монгольским игом* (оркестр);
- *Песня об Александре Невском* (хор и оркестр);
- *Крестоносцы во Пскове* (хор и оркестр);
- *Вставайте, люди русские* (хор и оркестр);
- *Ледовое побоище* (оркестр, хор);
- *Мёртвое поле* (меццо-сопрано, оркестр);

• *Въезд Александра во Псков* (хор и оркест) (собственный анализ на основании музыкальной партитуры).

Авторами текста кантаты являются В.А. Луговской и С.С. Прокофьев, и именно на лексических возможностях перевода текста кантаты на польский язык сосредоточено внимание данной главы.

Рассматривая лексические проблемы художественного перевода избранных фрагментов текста кантаты на польский язык, прежде всего следует обратить внимание на главные категории перевода: *адекватность, эквивалентность* и *переводимость* / *непереводимость*. Каждый из вышеназванные аспектов имеет свои характерные свойства, но они и взаимосвязаны.

Часто адекватность и эквивалентность рассматриваются как различные по произношению и написанию слова, но имеющие похожее лексическое значение. Иногда в них также вкладывается разное содержание. Рассматривая статью Р.А. Левицкого «О принципе функциональной адекватности перевода», на которую обращает внимание А.Д. Швейцер, стоит подчеркнуть, что понятие адекватность часто оказывается взаимозаменяемым с термином эквивалентность. По мнению некоторых других авторов эти понятия противопоставляются друг другу. Специалист в области переводоведения и теории перевода, представитель лингвистической школы теории перевода В.Н. Комиссаров отмечает, что эквивалентный перевод и адекватный перевод – это, с одной стороны, разные понятия, но с другой стороны они тесно соприкасаются друг с другом. Он также считает, что адекватный перевод используется как синоним перевода, обеспечивающий незаменимую полноту межъязыковой коммуникации в реальных условиях, а в основе этого вида перевода скрывается более широкое значение. А.Д. Швейцер предлагает также обратить внимание на точку зрения В.Н. Комиссарова, который эквивалентность рассматривает как смысловую общность уподобляемых друг к другу единиц речи и языка. Следовательно, в его формулировке эквивалентность не охватывает отношений между текстами. Она охватывает всего-лишь отношения между приравниваемыми друг к другу единицами речи и языка (Швейцер 1988: 92). По мнению К. Райса и Г. Фермеера, эквивалентность охватывает отношения между отдельными знаками и целыми текстами контактирующими в процессе перевода языков. Адекватность перевода для К. Райса и Г. Фермеера – это качественная оценка соотношения исходного текста и текста перевода на основе учёта цели перевода. Но, прежде всего, это касается условий его реализации. По их мнению, эта категория охватывает отношения как между отдельными знаками, так и между целыми текстами. Что более, они указывают на то, что эквивалентность текстов вовсе не подразумевает эквивалентности всех их

сегментов. Таким образом, адекватный перевод имеет более широкий смысл, чем эквивалентность. Он указывает на хороший и удачный перевод, который в состоянии обеспечить надлежащую полноту межъязыковой коммуникации в данных конкретных условиях. Эквивалентность отвечает на главный вопрос: соответствует ли конечный текст исходному. Адекватность, в свою очередь, рассматривает вопрос о том, соответствует ли перевод как процесс в данных коммуникативных условиях. Стоит отметить, что существует ещё одно принципиальное различие между адекватностью и эквивалентностью, которое рассматривает требования, предъявляемые к переводу (Швейцер 1988: 93–94). О. Войташевич в своей работе представляет некоторые важные подгруппы слов, так называемые термины *технические* в широком понимании, касающиеся непереводимости (Wojtasiewicz 1992: 66–72):

- некоторые экзотические названия животных и растений, принятые многими европейскими языками (*jaguar, gazela, okapi* и др.);

- некоторые географические и метеорологические явления (*szott, tajga, wiatr* и др.);

- некоторые названия единиц измерения (в польском языке: *sążeń, wiorsta,* в английском языке: *yard, acre, bushel* или же в китайском языке*: mou, li* и др.);

- некоторые названия денежных единиц (*złoty, dukat, rubel* и др.)

Как известно, понятия переводимость и непереводимость трактуются многими переводоведами в литературе по-разному. В некоторых случаях речь идёт о реальных возможностях перевода с одного языка на другой язык, но, с другой стороны, иногда этот процесс рассматривается как возможность нахождения эквивалента языковой единицы исходного языка в языке перевода. Таким образом, переводимость обусловливается трактовкой главных понятий переводоведения: адекватности, эквивалентности, сущности перевода и др. Проблема переводимости и непереводимости зависит, во-первых, от того, каким образом трактуется соответствие внеязыковых и языковых аспектов перевода. Во-вторых, какие основные требования предъявляются к данному переводу и, в-третьих, какие именно нормативные критерии примеряются при его оценке (Швейцер 1988: 99).

По мнению И.С. Алексеевой переводом является перевыражение текста, созданного на одном языке, средствами другого языка. Текст понимается как устное высказывание или как любое письменное произведение. При переводе

происходит перекодирование, когда один из условных знаков одной системы сменяется условным знаком другой знаковой системы. Процесс перевода основан на подборе эквивалента для определённой единицы перевода, сформулированной ранее на языке оригинала. Размер исходного текста не играет важной роли. Перевод может касаться и многотомной работы, и одного слова (Алексеева 2004: 5).

Далее я предлагаю рассмотреть переводческие отношения на основе нескольких фраз кантаты из второй части произведения – *Песни об Александре Невском*. В таблице представлены переводы фрагментов на польский язык, выполненные мною. В первой колонке представлен максимально адекватный художественный перевод, во второй – перевод, учитывающий особенности музыкального воспроизведения текста кантаты. Учитывая максимальную адекватность, автор стремился к полному соответствию перевода оригиналу.

Часть кантаты	**Текст Луговского и Прокофьева**	**Художественный перевод на польский язык**	**Версия для вокального исполнения на польском языке (один из вариантов)**
II	*А и было дело на Неве-реке, на большой воде. Там рубили мы злое воинство…*	*Działo się nad rzeką Newą, na głębokiej wodzie. Tam walczyliśmy z wojskiem szwedzkim…*	*Działo się nad rzeką, nad rzeką Newą. Tam walczyliśmy z wojskiem szwe-**e**dzkim…*
	… Не уступим мы землю русскую. Кто придет на Русь, будет насмерть бит…	*… Nie odstąpimy ziemi rosyjskiej. Każdy kto przyjdzie na Ruś, zostanie zabity…*	*…Nie-**e** odstąpimy rosyjskiej ziemi. Każdy kto przyjdzie (na Ruś) zabity zostanie…*
	… Поднялася Русь супротив врага. Поднимись на бой, славный Новгород!	*… Podniosła się Ruś przeciwko wrogowi. Podnieś się do boju, piękny nasz Nowogrodzie!*	*… Po-**o**dniosła się Ruś przeciwko wrog**om.** Po-**o**dnie-**e**ś się, piękny Nowogrodzie!*

Таблица 1: Перевод фрагментов кантаты

Предложенный вариант *działo się nad rzeką Newą* соответствует музыкальной основе, и именно поэтому он являеятся наиболее подходящим. Данная фраза состоит из 11 слогов: *А и бы-ло де-ло на Не-ве ре-ке,* поэтому я предлагаю вариант *Dzia-ło się nad rze-ką, nad rze-ką Ne-wą,* чтобы исполнителям можно было максимально удобно воспроизвести голосом эту же фразу по-польски. Учитывая исключительность могучего русского языка, музыкальные акценты, ритмику и мелодику, словосочетание *nad rzeką* повторяется дважды, что позволяет без препятствий исполнить вышеупомянутую музыкальную фразу. В произведении о Невском рассказывается о победе русского народа над шведами, а в её основной теме – *А и было дело на реке Неве* отсутствует свойственное русским песням протяжное распевание. В отличие от исполнения некоторых музыкальных фраз по-польски, где довольно часто встречается добавление гласной (к примеру, *z wojskiem szwe**e**dzkim…*), по-русски каждый слог произносится на отдельном звуке мелодии.

Фрагмент *Песни об Александре Невском* (альт, тенор, бас):

Смысл некоторых предложений или словосочетаний чаще всего остаётся неизменным и устойчивым, но в некоторых ситуациях требуется придать им новую форму, как в примере: *Każdy kto przyjdzie na Ruś, zostanie zabity…*

При музыкальном исполнении *na Ruś* следует исключить из предложения, чтобы музыкальная фраза хорошо прозвучала в хоре: *Każdy kto przyjdzie (na Ruś) zabity zostanie.*

Сомнительным является слово *дело,* которое в русском языке употребляется в разных ситуациях. Согласно *Словарю русского языка* С.И. Ожегова, слово *дело* имеет более десяти определений, среди которых находятся следующие: 1. работа, занятие, деятельность: *быть без дела – być bezczynnym*; 2. надобность, нужда: *дела нет кому-нибудь до кого-нибудь/чего-нибудь* (безразличие ко всему, ко всем) – *nie obchodzi kogoś ktoś / coś (obojętność w stosunku do wszystkiego, do wszystkich)*; 3. нечто важное, нужное (разг.): *Вот это дело! – Ale (niezwykły/-ła) przypadek / sprawa!*; 4. специальность, круг знаний: *военное дело – sprawa wojskowa*; 5. событие, обстоятельство, факт: *дело было осенью – działo się jesienią* (Ожегов 1960: 146).

Именно последний из выше представленных вариантов слова *дело* касается текст кантаты: *а и было дело на Неве-реке.* В переводе на польский язык данная фраза окончательно может прозвучать в музыкальном исполнении следующим образом: *działo się nad rzeką Newą*.

Слово *большой* в соотношении со словом *воде* относится к ситуации, в которой шведские и российские войска воевали на глубоком озере. Безусловно, для того, чтобы понять смысл переводимого словосочетания и его правильно перевести, переводчику необходимо знать общие сведения о кантате и сосредоточиться на истории средневековой Руси. Версия, в которой данную фразу исполняет хор, немного изменена в связи с её реальными возможностями вокального исполнения: *nad wodą głęboką*, а не *nad głęboką wodą*.

Мелодии вокальных партий (сольных и хоровых) основаны на постоянном варьировании одного и того же материала. Это немаловажно для музыкальной фразы. Ключевое значение имеет количество слогов, соответствующих нотам, которые позволяют солистам и хоровикам исполнить кантату на польском языке.

В каждой из частей кантаты о Невском переводчик может столкнуться с рядом переводческих проблем и должен точно знать структуру каждого языка: польского и русского. Немаловажно использование соответствующих конструкций и отслеживание того, чтобы в переводе произведения сохранялся смысл без искажения и возможность исполнения его на польском языке.

Подводя итог, важно указать, что произведение можно исполнить на польском языке не изменяя мелодии, однако это требует большого количества вокальных упражнений и употребления дополнительных звуков той же высоты. Имеется мнение, что польский язык довольно похож на русский язык, однако, существует ряд особенностей, отличающих его от русского языка. Одной из таких

особенностей является то, что в подавляющем большинстве польских слов ударение падает на предпоследний слог. В музыке данный процес играет немаловажную роль, поскольку форма мелодии основана на постоянном варьировании одного и того же материала, а музыкальная фраза в кантате не всегда точно повторяется в каждой из хоровых партий. Искусство мелодико-текстовой изобразительности никогда не иссякнет, хотя в случае перевода текста кантаты о Невском стоит отметить, что, по моему мнению, не все нюансы эмоционального рисунка хорошо раскрываются по-польски. Сделан вывод о том, что при художественном переводе текста кантаты нужно использовать несколько вариаций и остановиться на той, которая подходит больше всего при вокальном исполнении произведения.

Summary

This chapter focuses on the challenges of artistic translation of a musical work, explored through Sergei Prokofiev's *Alexander Nevsky* Cantata, Op. 78, and its translation into Polish. The article addresses issues in analyzing the musical score and the translational relationships between the Russian and Polish versions of the cantata. It also describes the history of the cantata's creation, identifies its key features, and discusses the contextual interaction with the vocal performance of the work in Polish. The study results contribute to a deeper understanding of artistic translation and its role in the musical-lexical context.

Литература

Алексеева, И.С. *Введение в переводоведение*. Москва: Издательский центр *Академия*, 2004.

Ожегов, С.И. *Толковый словарь русского языка*. Москва: Азбуковник, 1960.

Рогожина, Н.И. *Кантата Сергея Прокофьева «Александр Невский ор. 73»*. Москва: Советский композитор, 1958.

Третьякова, Л.С. *Советская музыка*. Москва: Нумизмания, 1987.

Швейцер, А.Д. *Теория перевода*. Москва: Наука, 1988.

Wojtasiewicz, O. *Wstęp do teorii tłumaczenia*. Warszawa: Zakład imienia Ossolińskich, 1992.

Интернет-источники

История слов, В.В.Виноградов. Режим доступа: http://wordhist.narod.ru/ruda.html (2018-06-20).

Лопатин, М.А. Проблема понятий адекватности и эквивалентности перевода. *Гуманитарные научные исследования*. 2016 (2). Режим доступа: http://human.snauka.ru/2016/02/14266 (2024-09-10).

Словographica. Режим доступа: https://ptrsklr.ru/proverbs/iz-pesni-slova-ne-vykinesh (2024-09-10).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.40

Tereza POLEDNÍKOVÁ

JE LOKALIZACE VIDEOHER AUDIOVIZUÁLNÍ PŘEKLAD?

Is the Localization of Video Games an Audiovisual Translation?

***Keywords**: video games, localization, video game localization, audiovisual translation, translation, subtitles*

***Contact**: Masarykova univerzita; polednikova@mail.muni.cz*

Předkládaná kapitola se zabývá otázkou zařazení lokalizace videoher jako formy audiovizuálního překladu, komparace nejen důležitých vlastností výsledných produktů, ale především srovnání praktické stránky těchto dvou specifických překladatelských činností. Cílem je nabídnout k diskusi možné odpovědi na otázky, které v tomto kontextu dosud postrádají uspokojivé řešení. Jak titulkování, tak lokalizace videoher je stále na akademické půdě okrajovým předmětem zájmu, lze však s jistotou konstatovat, že v poslední době se titulkování věnuje čím dál větší pozornost. Oproti tomu proces lokalizace je stále opomíjen a poměrně často bývá označován jako jedna z forem audiovizuálního překladu, i když by dle odborníků z praxe měl tvořit samostatnou oblast už jen z toho důvodu, že žádné jiné médium neobsahuje tak komplexní spojení různých forem textových prostředků zmíněných níže. Pokud nebude uvedeno jinak, poznatky zmíněné v předkládané kapitole jsou získané autorkou ze soukromé praxe, a to z korespondence s předními českými překladateli videoher Filipem Ženíškem a Pavlem Mondscheinem a s Miroslavem Poštou, předním českým odborníkem na audiovizuální překlad.

Nejprve je zapotřebí charakterizovat výsledné produkty titulkování a lokalizace videoher, neboť již zde existují zásadní rozdíly určitým způsobem ovlivňující překladatelský postup. Filmy a seriály jsou ve své podstatě audiovizuální díla lineární a neinteraktivní[1], kdy příjemce (divák) zaujímá pasivní roli. Videohry však představují interaktivní software obsahující prvky audiovizuálního díla, jež jsou pouze jednou z mnoha částí, z nichž se videohra skládá, a příjemce (hráč) zastává roli aktivní.

Na rozdíl od filmů či seriálů má videohra plně dynamický obsah, který se skládá až v okamžiku jejího samotného hraní. Výjimku tvoří tzv. *cutscény*, krátké filmové sekvence, v nichž hráč ztrácí nad hrou kontrolu. Videohry bývají rovněž často nelineární –

[1] Existence interaktivních filmů je v předkládaném článku opomíjena.

hráč v závislosti na svých volbách dospívá k různým koncům hry. Od toho se také odvíjejí zobrazené repliky dialogů, z toho vyplývá, že přeložený text se může, ale nemusí na obrazovce zobrazit, případně se může zobrazit několikrát nebo na různých místech. To záleží na tom, jak, kdy a jestli vůbec hráč na konkrétní situaci při svém průchodu hrou narazí. Z toho plyne, že každý hráč má vlastní zvukovou stopu, kterou nelze předem připravit. Ve filmu či seriálu každá replika zazní právě jednou[2] a při každém přehrání ji divák slyší a vidí na stejném místě a ve stejném čase. V souvislosti se zobrazováním textu ve videohrách norský akademik a herní vědec E. Aarseth zmiňuje dva pojmy, a to textony a skriptony. Rovinu textonů tvoří text jako celek a rovinu skriptonů tvoří ty řetězce, které se objeví recipientovi na základě jeho postupu a rozhodnutí. Videohry tedy zpravidla obsahují pevný počet textonů a proměnlivý počet skriptonů (Aarseth 1997: 62–63).

Filmy a seriály rovněž představují konečný, zpětně neměnný produkt. Díky tomu, že videohra je software, lze její obsah dodatečně upravit, změnit či přidat, ať už ve formě různých rozšíření, herních doplňků, aktualizací, nebo tzv. *patchů* opravující chyby nalezené po vydání hry. Pozdější doplňkový obsah včetně oprav bývá do hry vývojáři implementován i týdny, měsíce, dokonce roky po oficiálním vydání. Všechen upravený či nový text musí být samozřejmě přeložen do všech jazyků, které hra nabízí (Schubert 2013: 118–119).

Pro videohry je charakteristická jejich rozmanitost a pestrost spočívající v různých možnostech, potřebách a v neposlední řadě také ve vizuálním stylu dané hry, čemuž bývá přizpůsobováno užívání různých prvků, ať už jazykových, grafických, či herních mechanik. Nelze proto stanovit pravidlo, v němž se situace A bude vždy řešit způsobbem B, pouze že v konkrétní hře X se řeší situace A způsobem B. V jiných hrách bude tato situace řešena odlišným způsobem a v mnohých daná situace ani nenastane.

Audiovizuální překlad a lokalizace videoher

Audiovizuální překlad zahrnuje dvě hlavní formy, a to vyhotovení titulků, obvykle včetně jejich načasování, a dabing. Stále se však nabízí otázka, co vše lze považovat za předmět audiovizuálního překladu. Často pod něj bývá zařazováno i vytváření titulků pro neslyšící a audiopopis.

Termín *lokalizace* je obecně definován jako lingvistické a kulturní přizpůsobení digitálního obsahu požadavkům a lokalitě zahraničního trhu (Schäler 2009: 157). Pojem *lokalizace videoher* však představuje obsáhlejší činnost a jeho uspokojivá definice, která by pojala celý proces, dosud chyběla – proto byla za pomoci odborníků z praxe autorkou

[2] Vyjma úmyslného opakování, flashbacků a podobně.

kapitoly navržena. Jedná se o komplexní proces probíhající v úzké součinnosti mezi překladatelstvím a softwarovým inženýrstvím, zahrnující i jiné činnosti než překladatelské, ve kterém dochází k vyjmutí textu z multimediálního rámce, jeho překladu obsahujícího lingvistické a kulturní přizpůsobení cílovému prostředí, následné implementaci textu zpátky a k dodatečným lingvistickým, technickým a právním úpravám.

Již v samotné přípravě podkladů k překladu nastává jeden z podstatných rozdílů mezi překladem audiovizuálního díla a videohry. V kontextu videoher se pro označení materiálů pro překlad užívá odborný výraz *lockit* (z anglického *localization kit*) neboli *lokalizační sada*. V souvislosti s filmy hovoříme o dialogové listině obsahující přepis dialogů nebo scénář zahrnující doplňkové informace včetně znění titulků v původním jazyce (Pošta 2012: 31). Z logiky věci vyplývá, že promluvy v dialogové listině či scénáři jsou řazené chronologicky, naopak tato chronologie je při řazení videoherních textů ve většině případů nedosažitelná a zpravidla závisí na tom, v jaké formě vývojář texty ze hry exportuje. Překladatelé videoher se tak dostávají do situací, kdy nejen, že repliky v rámci jednoho dialogu nejsou v daném *lockitu* při sobě, ale postrádají i logickou návaznost, například otázka postavy A se nachází na začátku excelové tabulky a odpověď postavy B na jejím konci. V. Schubert, český videoherní překladatel, tuto skutečnost označuje termínem *fragmentace textu*, přičemž jej považuje za charakteristický rys pro proces lokalizace videoher (Schubert 2013: 70–71). I kdyby videoherní překladatel dostal repliky seřazené v jejich posloupnosti v rámci dialogů a scén, nedostane se k nim ve stejném pořadí jako hráč. Nejprve je potřeba přeložit texty dialogů z toho důvodu, aby se časově zvládly namluvit ve všech příslušných jazycích, které hra nabízí. V rozmezí i několika měsíců poté videoherní překladatel obdrží nedialogové texty obsahující deníkové záznamy, encyklopedické články, seznamy úkolů, obsahy dopisů a podobně. Hráč si však tyto texty přečte a uvidí v zamýšleném pořadí – jeho postava dostane v rámci dialogu od jiné postavy úkol, na obrazovce vidí název konkrétního úkolu a jednotlivé kroky nezbytné pro jeho splnění, v diáři si o něm přečte deníkový záznam a v průběhu jeho plnění může nalézt dopis s novými informacemi a stopami.

Pro lokalizaci videoher je příznačná multitextovost, a to nejen v rámci textů obsažených přímo ve hře, ale v rámci veškerého textového materiálu souvisejícího s hrou. Kromě dialogů odehrávajících se v *cutscénách* nebo promluv mezi herními postavami, hry obvykle obsahují deníky, dopisy, záznamy konverzací, novinové články, knihy či encyklopedické záznamy (často nabízejí výčet a popis postav, lokací, příšer, předmětů, rostlin nebo například relevantní odborné texty týkající se historických reálií z reálného světa). Takovéto písemnosti mohou sdělovat důležité informace potřebné pro další postup ve hře, nebo mohou být pouze doprovodnými texty dotvářejícími herní universum. Dále hra obvykle obsahuje výukové texty k jejímu ovládání. Samotné herní dialogy

v poměru k veškerým herním textům výjimečně přesáhnou jednu polovinu celkového množství textu, proto čtení informací na obrazovce představuje jednu z důležitých částí celkového herního prožitku. Mimo tyto tematické texty videohry obsahují herní nabídky, uživatelské rozhraní a nastavení včetně například grafiky. Ke hře dokonce mohou vycházet i trailery, reklamy, vývojářské deníky, blogy, jež je potřeba také přeložit. Součástí her jsou také technické texty typu návod k instalaci, minimální a doporučené systémové požadavky a podobně. Také je třeba přeložit marketingové texty vyskytující se na platformách určených k digitální distribuci her a v neposlední řadě rovněž texty právního charakteru jako například EULA (licenční ujednání koncového uživatele), nebo dokonce varování pro uživatele trpící epilepsií zobrazující se zpravidla při spuštění hry. Na vyhotovení překladů výše uvedených textů pracuje tentýž lokalizační tým. S takovouto širokou škálou typů textů se překladatel filmů či seriálů ve své praxi nesetkává. Doplňkové texty k těmto produktům bývají obvykle ve formě metadat, anotací a marketingových materiálů (teasery, trailery). Anotace, delší texty pro uživatelské rozhraní, názvy pořadů, případně epizod obvykle překládá jiný tým než ten, který pracoval na titulcích.

Objem textů závisí na žánru konkrétní videohry; průměrný videoherní lokalizační projekt čítá stovky normostran. Pro zajímavost lze uvést, že populární fantasy akční hra *The Elder Scrolls V: Skyrim* obsahuje více než 3000 normostran textu (Schubert 2013: 47). Také v případě filmů a seriálů žánr ovlivňuje rozsah textů k překladu, zpravidla se zde užívá míra počet titulků za minutu, kupříkladu stand-up comedy mívá četnost až 30 titulků za minutu, oproti tomu dokumentární film může obsahovat pouhých 10 titulků za minutu. Jestliže se tato data zprůměrují a převedou na počet normostran, celovečerní film představuje řádově 20 normostran. Vzhledem k obrovskému množství textu se často v procesu lokalizace pracuje v překladatelských týmech, což obnáší pečlivou organizaci jednotlivých pracovních úkonů, potřebu výměny informací, a to ve formě vytváření, sdílení, a především dodržování jednotné terminologie atd.

U audiovizuálního překladu se čím dál častěji stává, a to především u zahraničních klientů, že je překladateli nejprve dodána k překladu nefinální verze produktu, a poté, jakmile obdrží konečnou verzi, dochází k jejím úpravám. Audiovizuální překladatel má tedy vždy k dispozici video, rovněž by mu měly být dodány dialogy v písemné podobě a pokyny obsahující základní parametry. Zároveň se může potýkat s obtížemi ve formě špatné kvality videa opatřeného například vodoznakem (Pošta 2022: 56–57). M. Pošta ve své publikaci *Titulkujeme: Audiovizuální překlad v otázkách a odpovědích* naráží na podstatnou věc, a sice kontext, jenž výrazně ovlivňuje vizuální a zvuková stránka díla: „ve filmu (…) máme oproti knize složitější kontext: určitá replika nám dá smysl, až když vidíme danou postavu (…), její akci a výraz, když slyšíme její tón. Takže

kdybychom jednoduše přeložili scénář a na film se přitom moc nepodívali, často budeme úplně mimo“ (Pošta 2022: 17–18). Zde je nutné poukázat na to, že v procesu lokalizace překladatelé vyhotovují překlad obvykle bez vnitřního kontextu až do fáze testování (popsána níže), zatímco totiž probíhá překlad herních textů, sama hra ještě není hotová a stále se na ní pracuje. Tuto skutečnost označuje pojem *slepý překlad*[3] definující činnost překladatelů videoher překládajících bez kontextu (Schubert 2013: 68).

Titulky

V současné době lze v audiovizuálním překladu pozorovat potřebu standardizace, sjednocení tvorby titulků. Vytvořené požadavky pro titulkování filmů a seriálů však nejsou aplikovatelné ve videohrách už jen z důvodu zmíněného výše – každá hra je jiná, disponuje jinými možnostmi a má jiný vizuální styl. Aby bylo možné standardizovat titulky ve videohrách, nejprve by bylo nutné standardizovat samotné hry, což je v přímém rozporu s tím, o co se tvůrci hry snaží.

Jak filmové, tak videoherní titulky by měly být dobře čitelné, znít přirozeně a neměly by obsahovat překlepy či gramatické chyby, aby nesnížily nebo nezkazily zážitek diváka či hráče. Překlad videoherních textů je klíčový pro celkovou hratelnost videohry, nesprávný překlad může až znemožnit dokončení dané hry, protože zapříčiní, že se k hráči nedostane důležitá informace podstatná pro další postup ve hře (Mangiron 2013: 45). Lokalizátoři videoher obecně výraz titulky nepoužívají, texty rozdělují na dialogy, tzv. *voiceovers* (VO) a nedialogové texty, tzv. *on-screen texts* (OST). Dialogy označují texty ve hře doprovázející mluvené slovo, které se nejvíce podobají filmovým titulkům, nedialogové texty zahrnují všechny ostatní texty vyskytující se na obrazovce bez dabingu (veškeré rozhraní, nabídky, nastavení, úkoly, deníky, encyklopedie nebo mapy).

Dialogy ve videohrách není třeba ve většině případů časovat, hra si potřebné texty zobrazuje, „až když uzná za vhodné“ z toho důvodu, že nejčastěji tzv. reaguje na vstup hráče a titulky zůstávají na obrazovce do té doby, než skončí příslušná zvuková stopa dabingové repliky. Tato skutečnost právě umožňuje práci na překladu v době, kdy hra ještě není hotová – jestliže není změněn obsah textu, prodloužení nebo zkrácení *cutscény* neovlivní jeho výsledné zobrazení. Pokud dialogy probíhají v rámci této krátké filmové sekvence, pak je lze přirovnat k filmu či seriálu, a v tomto případě se videoherní titulky časují. Jejich překlad by se neměl délkou lišit o víc než 10 až 20 %.

[3] „The term blind translation refers to the translation activity of translators working on video game localization without a deeper context. This term has been gradually accepted by video game localization professionals (as mentioned in Dietz 2007, Petrů 2012 and Ženíšek 2013), for it precisely captures the nature of this translation activity“ (Schubert 2013: 68).

Při členění filmových a seriálových titulků, tedy zalamování řádků, by měla převažovat logika, syntaktická a významová struktura repliky nad stránkou estetickou. V audiovizuálním překladu se vyžaduje užití maximálně dvouřádkového titulku, přičemž dolní řádek by měl být pokud možno oproti hornímu delší (Pošta 2012: 61). V prostředí videoher takovéto doporučení není aplikovatelné, neboť o tom, v jaké podobě se výsledný text zobrazí, rozhodují tvůrci hry. Ve hrách se hráč setkává s jednořádkovým titulkem, ale také s odstavcem, který si ručně posouvá kolečkem myši. Videoherní dialogy se totiž obvykle zobrazují přímo v celých větách, replikách nebo odstavcích, a navíc bývají často „odklikávací" – hra čeká na signál od hráče, že daný titulek má již přečtený. Hráč mnohdy může dokonce pomocí kliknutí myší repliku přeskočit a rozhovor okamžitě pokračuje další replikou. Členění videoherních titulků probíhá automaticky v závislosti na tom, jakou velikost písma si hráč zvolí, pokud to daná hra umožňuje, a jaký prostor je na titulky vymezen. Z toho vyplývá, že by ručním zalamováním řádku vznikaly různé nelogičnosti a problémy a také že maximální počet znaků na řádek je v oblasti lokalizace videoher irelevantní, oproti titulkování filmů a seriálů, kde o maximálním počtu znaků rozhoduje skutečnost, zda se film promítá v televizi, v kině, či na různých streamovacích službách (Pošta 2022: 37).

Protože filmové a seriálové titulky nemohou kvůli časovému a prostorovému omezení pojmout kompletní přepis dialogů, natož jejich překlad, dochází k jejich krácení ve formě kondenzace nebo vypouštění (Pošta 2012: 68). Dochází k tomu i z toho důvodu, že kromě titulků musí divák sledovat také zbytek obrazovky a vnímat samotný děj (Pošta 2022: 20). Dialogové texty ve videohrách, které doprovázejí mluvené slovo, jej zpravidla přesně kopírují a k žádnému vynechávání ani u originální verze, ani u lokalizované nedochází. Herní postavy mluví totiž pomalejším tempem, během dialogů není střih natolik dramatický a na obrazovce se obvykle nic moc jiného neděje. Hráč tedy v porovnání s divákem nemá problém stihnout přečíst kompletní texty, a to i v cizím jazyce.

Umístění videoherních dialogových textů na obrazovce překladatel neovlivní, rozhodují o tom vývojáři na základě celkového vizuálního stylu. Dialogové texty se mohou vyskytovat ve spodní části obrazovky, ale také mohou být umístěny v bublinách jako u komiksů, nebo dokonce může být použita kombinace obou. Je třeba také připomenout, jak již bylo zmíněno výše, že ve videohrách převažují texty nedialogové rozmístěné kdekoli na obrazovce. V *cutscénách* bývají titulky zpravidla ve spodní části obrazovky. Promluvy herních postav, například ve formě náhodně pronášených hlášek, se mohou zobrazovat přímo nad hlavou dané postavy, zatímco hráčova postava se dále pohybuje po herním prostředí. Filmové a seriálové podtitulky se standardně vyskytují ve spodní části obrazovky, jestliže by překrývaly důležité informace, mohou být přesunuty

do horní části, to však záleží na rozhodnutí klienta. Kromě umístění podtitulku může audiovizuální překladatel také ovlivnit použití kurzívy. V případě videoher se jednoduché formátování textu (tučné písmo, kurzíva, podtržení, jiná barva písma) vyskytuje poměrně často a vyjadřuje se kódovými tagy, viz ukázka níže. Formátování slouží zpravidla pro zvýraznění důležité informace. Kódové tagy jsou běžnou součástí textů v lockitu a lokalizátoři je tedy mohou teoreticky přidávat a odebírat, ale obvykle se řídí výchozím textem.

U filmových a seriálových podtitulků je rovněž záhodno použít spojovník, pokud jeden dvouřádkový titulek obsahuje repliky různých postav (Pošta 2012: 39). Ve videohrách se tento úzus nepoužívá z praktického hlediska, dialogy jsou totiž zpravidla naskriptované tak, aby hráč na obrazovce vždy viděl text k aktuálnímu mluvenému slovu. Ve videohrách bývá běžné zobrazovat jméno mluvící postavy před danou replikou, to však opět záleží na rozhodnutí vývojářů. Ve filmech a seriálech se divák setká s uvedením jména před příslušnou replikou pouze v titulcích pro neslyšící, a to v případech, kdy není vidět právě mluvící postava nebo daná postava nemá svou unikátní barvu. Barevné rozlišení promluv postav pro neslyšící diváky se aplikuje pouze v televizním vysílání, na streamovacích platformách nikoliv.

Dabing

Příprava herního a filmového či seriálového dabingu je v mnohém podobná, i přesto však lze nalézt podstatné odlišnosti. Filmové a seriálové podtitulky neodpovídají dabingu z důvodu výraznějšího časového a prostorového omezení. Zároveň by měl dabing alespoň částečně kopírovat pohyb úst, především bilabiály *p, b, m* a výrazné vokály *a, o* (Pošta 2022: 19–25). U videoher tato problematika většinou odpadá, a to především díky technologiím, které jsou schopny naanimovat obličej i ústa herní postavy podle slov. Speciální programy nejen zpracují psané slovo a ústa automaticky naanimují právě podle textů, ale navíc to dokáží provést zcela samostatně a pro každý jazyk zvlášť. Protože má hra dynamický obsah vytvářející se v reálném čase, při dabování videoher není často nutné dodržet původní délku zvukového souboru, vše se spouští tzv. *skripty* v dané časové návaznosti. Existují však i případy, kdy je zapotřebí nejen dodržet původní délku mluveného slova, ale také ručně upravit překlad, aby odpovídal artikulačně.

Vyhotovení videoherního dabingu, které obvykle zařizuje lokalizační manažer, popřípadě někdo z jeho týmu specializující se na dabing, je obdobné překladu herních textů. Texty pro dabing jsou nejprve přeloženy a poté nadabovány po jednotlivých replikách, přičemž dabér nejdříve slyší danou repliku v originále a následně ji napodobí v češtině. Oproti tomu filmový či seriálový dabing si zařizuje klient sám a texty pro

dabing obvykle překládá jiný překladatel než ten, který vyhotovuje k danému filmu nebo seriálu titulky. Dabing také může vznikat později než titulky, například pokud byl film úspěšný. Při dabování filmu nebo seriálu má dabér ve studiu k dispozici kompletní video i audio[4].

Další specifika

Důležitou, pro snížení finančních nákladů však často vydavateli vynechávanou, součástí procesu lokalizace je testování, jež má zajistit přesnost a přirozenost překladu. Po překladu videoherních textů a jejich následné korektuře jsou přeložené texty implementovány zpět do hry, načež je vytvořena její první hratelná verze s první verzí překladu. Testováním se zabývají tzv. *testeři*. Tato část, označována termínem *betatest,* představuje podstatný prvek ve vývoji softwarových programů a aplikací, kdy je nutné testovat nefinální (*beta*) verzi produktu před uvedením na trh. Cílem testování je odhalit a opravit veškeré případy, ve kterých daná replika vlivem slepého překladu neodpovídá vnitřnímu kontextu hry. V této fázi tak dochází k dodatečným lingvistickým a technickým úpravám nefinální verze překladu před oficiálním vydáním.

Do procesu lokalizace videoher také zasahují právní omezení, jež se mohou týkat celkového obsahu hry. K tomu, aby hra mohla být v určité zemi vydána, může být zapotřebí dodatečně upravit nevhodný nebo zakázaný obsah. Omezení se však mohou týkat i samotného překladu, například převodu proprií ve sportovních hrách. Vývojáři zpravidla nepovolují zápis jmen v jiné podobě, než udává příslušná sportovní asociace jako NHL či FIFA, a z tohoto důvodu musí česká jména v české lokalizované verzi mnohdy zůstat bez diakritiky. V případě filmů a seriálů je překladatel omezen ze strany vysílatele, kdy před desátou hodinou večerní nesmí v televizním vysílání zaznít vulgarismy.

Dalším charakteristickým rysem pro překlad videoher je práce s proměnnými představující zástupné znaky, jež ve výsledném textu nabývají reálných hodnot. Jedná se o dynamicky vkládající se části textu, kterým se musí stavba věty podřídit, a úkolem překladatele takového textu je rozklíčovat, co která proměnná vyjadřuje a jakých hodnot nabývá. Tomu poté musí uzpůsobit výslednou syntaktickou konstrukci. Řádek s proměnnou může vypadat například takto:

anglický originál: {0} {1} more to get to {2}.

český překlad: {0} ještě {1} a získáš: {2}.

Použitá ukázka je univerzální řetězec, do něhož se doplňuje za proměnnou {0} – provedená akce, {1} – číslo a {2} – název odměny. Hráči se poté na obrazovce zobrazí

[4] Pouze podle audia bývá nahrán voiceover k traileru za předpokladu, že není třeba zajistit synchronizaci rtů.

výsledná věta v podobě *„Najdi/osvoboď/zlikviduj/seber ještě (počet) a získáš: (název odměny).“*. Tzv. *tag*, a , znamená formátování textu, v tomto případě název odměny bude vyobrazen tučně. V. Schubert upozorňuje, že jakákoli neúmyslná změna v tagu může vést k nesprávně zobrazenému textu, nebo dokonce až k nefunkčnosti hry (Schubert 2013: 55).

Typickým rysem pro proces lokalizace videoher je rovněž dodržení genderové neutrality u tzv. systémových textů, pod které se řadí nápovědy, popisy herních funkcí a podobně. Tyto texty jsou totiž adresované přímo samotnému hráči, jehož pohlaví překladatel nezná. Genderově neutrální způsob překládání je standardem v celé IT oblasti, ve videohrách se s ním však překladatel setkává o mnoho častěji, protože aplikace uživatelům spíše vykají, kdežto ve videohrách je běžnější tykání.

Autorství

Otázka autorství je jak v audiovizuálním překladu, tak v lokalizaci videoher problematická a citlivá. Někteří vývojáři či vydavatelé mnohdy videoherní překladatele „malých“ jazyků neuvádějí v titulcích mezi autory a zmiňují pouze „důležité“ jazyky z velkých trhů. Jiní naopak jmenují všechny, kteří na hře pracovali včetně lokalizátorů všech jazykových verzí (překladatele, korektory, testery). Pokud lokalizaci zajišťuje zprostředkovatelská agentura, převážně je v titulcích pod autory lokalizace uveden pouze její název. Videoherní překladatel v rámci smlouvy podepisuje, že autorská práva na překlad převádí na zadavatele. Honorář bývá stanoven od počtu slov nebo normostran a procenta z prodaných kusů se nevyplácejí.

V audiovizuálním překladu se honorář odvíjí podle počtu minut, nebo podle počtu normostran, dokonce existuje i kombinace, která zohledňuje počet minut i počet titulků. Rovněž ani audiovizuální překladatel nemá procenta z přehrávání. Podpisem smlouvy obvykle stvrzuje, že za peněžní obnos zadavatel vykupuje veškerá práva (Pošta 2012: 21). Existují však tzv. výnosy z kolektivní správy zahrnující i překladatele. Ty jsou omezeny pouze na pořady odvysílané pozemním vysíláním v České republice, u streamovacích platforem nikoliv.

Závěr

Audiovizuální překlad a lokalizace videoher představují specifické oblasti překladu vykazující odlišné možnosti a potřeby. Zatímco audiovizuální překlad směřuje ke standardizaci a sjednocení, čemuž by výrazně přispěla kritika překladu podtitulků, která

dosud v českém prostředí chybí, lokalizace videoher je svébytným komplexem, do něhož nelze zasahovat jednotvárností.

Již samotné charakteristické rysy videoher (interaktivní software, plně dynamický obsah vytvářející se v reálném čase, nelineárnost, různorodost či možnost dodatečně upravovat obsah) naznačují, že jejich překlad vyžaduje odlišný přístup oproti jiným médiím. Od samotné povahy videoher se poté odvíjí nejen fragmentace textů, ale především multitextovost veškerého textového materiálu souvisejícího s konkrétní hrou a na to navazuje celkový objem textů k překladu, který bývá mnohonásobně větší, než s jakým se potýkají audiovizuální překladatelé. Je třeba také zdůraznit slepý překlad, tedy překládání vět bez kontextu.

Nejvýraznější odlišnost mezi audiovizuálním překladem a lokalizací videoher spočívá v tom, že praktická stránka (časování titulků, jejich zalamování a kondenzace či vypouštění) a požadavky (vyžadování maximálně dvouřádkového titulku a dodržování maximálního počtu znaků na řádek) uplatňující se v audiovizuálním překladu nejsou aplikovatelné při lokalizaci videoher. Vzhledem k výše uvedeným specifikům proto není vhodné zařazovat lokalizaci videoher pod audiovizuální překlad.

Summary

The presented chapter focuses on the problem of classifying video game localization as one of the forms of audio-visual translation. It is based mainly on private conversations with Czech localizators and an audio-visual translator. The chapter firstly names the different characteristics of the final products – movies, series and video games. Afterwards, it focuses on the distinct differences between audio-visual translation and video game localization. Subsequently the author compares the practical and technical aspects of subtitles and dubbing. In the closing part the chapter outlines the sensitive but important issue of authorship in both of these branches.

Literatura

Aarseth, E. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. London: The Johns Hopkins University Press, 1997.

Mangiron, C. Subtitling in Game Localisation: A Descriptive Study. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*. 2013 (21/1), s. 42–56.

Mondschein, P. *Poznatky získané autorkou článku ze soukromé praxe*.

Pošta, M. *Titulkujeme profesionálně*. Praha: Apostrof, 2012.

Pošta, M. *Titulkujeme: Audiovizuální překlad v otázkách a odpovědích*. Praha: Apostrof, 2022.

Pošta, M. *Poznatky získané autorkou článku ze soukromé praxe*.

Schäler, R. Localization. In: Baker, M., Saldanha, G. (eds.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Abingdon: Routledge, 2009, s. 157–161.

Ženíšek, F. *poznatky získané autorkou článku ze soukromé praxe*.

Elektronické zdroje

Schubert, V. *Video Game Localization Process in the Czech Republic*. Brno: diplomová práce, Masarykova univerzita, Fakulta filozofická, Katedra anglistiky a amerikanistiky, 2013. Dostupné z: https://www.vojtechschubert.cz/wp-content/uploads/Vojtech_Schubert_Video_Game_Localization_Process_in_the_Czech_Republic.pdf (2024-04-03).

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

doi.org/10.15452/SlavicaIuvenum.XXV.41

Мария ШАПИРКО

ПРАКТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ПЕРЕВОДУ РЕАЛИЙ НА ПРИМЕРЕ «ГАРРИ ПОТТЕРА»

A Practical Approach to Translating Realia: Using 'Harry Potter' as an Example

***Keywords**: translation, fantasy, realia, Harry Potter*

***Contact**: Univerzita Karlova; maryschapirko@gmail.com*

Понимание структуры выдуманного мира является важным шагом к постижению сюжетно-композиционного и образного аспектов произведения фэнтези. Наличие магии во всех её проявлениях, авторская свобода и абсолютно новый мир со своими законами могут ставить перед переводчиком непростые задачи. При художественном переводе переводчик полагается на собственные знания об окружающем мире, однако при работе с жанром фэнтези требуется также адекватная интерпретация идей автора, которая реализовывается в том числе за счёт креативности и свободы, поскольку некоторые явления не отражены в общеупотребительной лексике или не имеют эквивалентного значения в культуре языка перевода. Это касается в первую очередь реалий.

С.И. Влахов и С.П. Флорин прежде чем переводить реалии, предлагают установить: характер текста, значимость реалии в контексте, характер реалии (её место в лексических системах языка оригинала и языка перевода), словообразовательные возможности языка и его традиции, отличие читателя оригинала от читателя перевода (Влахов, Флорин 2009: 90). Такая последовательность действий также уместна при переводе фэнтези, однако следует также учитывать другие факторы, которые могут повлиять на передачу реалии.

Например, в произведениях фэнтези реалии выделяются благодаря своим уникальным лексическим, фонетическим и семантическим особенностям, а также благодаря специфической коллокации. В произведении могут встретиться как окказиональные (присущие культуре выдуманного мира), так и существующие (которые являются частью культуры, в которой был создан оригинальный тексте) реалии. Вместе они создают вселенную, в рамках которой происходит, разворачивается сюжет произведения. Для достижения целей данного исследования важно

выделить понятие «окказиональная реалия» как отдельное явление, присущее жанру фэнтези. Это не «окказионализм, встречающийся в тексте однократно для выражения экспрессии», как описывал А.Г. Лыков в «Современной русской лексикологии» (Лыков 1976: 17–20): это слова или словосочетания, именующие авторские предметы быта, социальные организации, учебные заведения, деньги, органы власти, флору, фауну и др. Они не имеют эквивалентов в других языках и требуют специального подхода при переводе.

В дипломной работе «Сравнение переводов реалий во вселенной Гарри Поттера» (Шапирко 2020: 25–27) была произведена попытка упорядочить некоторые реалии (как окказиональные, так и существующие) с использованием модели С.И. Влахова и С.П. Флорина, которые её логически вывели из своего же определения термина «реалия» (Влахов, Флорин 2009: 19). Реалии были разделены на подгруппы (быт, труд, искусство и культура, этнические объекты, меры и деньги). Что лишь может проиллюстрировать комплексность реалий во вселенной Гарри Поттера. Они взаимодействуют между собой, создавая межтекстовые связи и уникальное фэнтезийное пространство. Из этого следует предположение, что переводческая стратегия может быть в некоторых случаях схожей при работе как с окказиональными, так и с существующими реалиями.

После обозначения некоторых особенностей функционирования реалий в жанре фэнтези следует отметить переводоведческие ориентиры, чтобы обеспечить минимальные смысловые потери и максимально раскрыть ту или иную реалию. Нельзя также забывать, что произведения фэнтези – это в том числе продукт, который имеет потенциал для коммерческой популяризации. Реалии могут в дальнейшем появляться во вторичных продуктах, таких как: бестиарий, поваренная книга, волшебный альманах и др. При неверной передаче реалии впоследствии могут возникнуть трудности с переводом продолжения серии в случае ее успеха. По этой причине крайне важно рассматривать каждую реалию как неотъемлемый компонент вселенной вне зависимости от того, является она эпизодической или тесно вплетена в сюжетную линию произведения.

Для начала важно обратить внимание на способ введения реалии автором и на то, как реалия оформлена в тексте: курсивом, жирным шрифтом или прописными буквами. Так, некоторые реалии в оригинальных изданиях выделены курсивом. Такое выделение целесообразно сохранить и при подготовке перевода. Например: „Myrtle, there aren’t *merpeople*[1] in there, are there?“ (Rowling 2020: 391).

[1] См. далее.

Однако речь идёт не только о графическом оформлении. Автор также может органично внедрить содержание реалии в определённую ситуацию. Например,

„And what's the mirror for?"

„Oh that's my ***Foe-Glass***. ***See them out there, skulking around? I'm not really in trouble until I see the whites of their eyes****. That's when I open my trunk."* (Rowling 2020: 290)

It was a ***sphinx***. ***It had the body of an over-large lion: great clawed paws and a long yellowish tail ending in a brown tuft. Its head, however, was that of a woman***. (Rowling 2020: 529)

Также в самом тексте могут встретиться короткие пояснения. Часто их выделяют скобками, запятыми или тире.

(...) along yet another wall were „Special Effects" – sweets: ***Droobles Best Blowing Gum (which filled a room with bluebell-colored bubbles that refused to pop for days)*** *(...)* (Rowling 2019: 208)

Иногда автор снабжает текст подстрочными ссылками, глоссарием в конце или в начале произведения[2], в отдельных случаях даже подготавливает самостоятельное пособие для переводчиков, например, «Руководство по переводу имён собственных из "Властелина Колец"». Все перечисленные ситуации однозначно упрощают работу переводчику и создают благоприятные условия для трансфера реалий. Переводчик в определённом смысле лишь следует за автором, тем самым намеренно избегает излишних расхождений с оригиналом. Однако в литературе фэнтези все усложняется за счёт разнообразия реалий. Для первичной идентификации реалии необходимы знания в переводимой области, базовая эрудиция, находчивость, а также умение искать информацию, не ограничиваясь лишь языком перевода и языком оригинала. Чтобы выбрать наиболее «щадящий» подход к переводу реалии, необходимо определить, какая это реалия: **окказиональная** или **существующая**.

В случае если речь идёт о **существующей реалии**, то следует определить, насколько часто она встречается в других произведениях фэнтези. В случае если реалия **распространенная** (например, мифологические существа: кентавр, феникс, сирена и др.), то мы переводим её с помощью эквивалента, закрепившегося в культуре языка.

[2] Например, «Дюна» Ф. Герберта снабжена приложением об экологии Дюны, религии Дюны, картографией, терминами времён империи и др.

Если существующая **реалия** встречается редко или вообще впервые (**нераспространённая**), то необходимо для начала обратиться к переводческой традиции и искать ответ в «родственных» произведениях (ими могут быть культурологические словари, также художественные произведения, в которых гипотетически могла упоминаться реалия и др.). Например, существо из ирландского фольклора *англ.* selkie упоминается лишь раз в энциклопедической статье в книге «Фантастические звери и места их обитания» (Rowling 2017: 60), и, вероятно, не будет известно юному читателю, не изучавшему культуру Ирландии, не смотревшему анимационный фильм «Песнь моря»[3] или не игравшему в настольную игру «Подземелья и Драконы»[4]. В данном случае источником подобной информации может послужить «Энциклопедия сверхъестественных существ» К.М. Королёва, где есть описание данной мифологемы[5] (Королёв 2005: 278), а в качестве языкового эквивалента предлагается использование транскрипционного варианта *селки* (*шелки*). Далее переводчик должен определиться, какой вариант ему покажется благозвучнее. В чешском, русских, украинских переводах «Гарри Поттера» использованы такие переводы: селки, или тюлений народ, шелки, *укр.* селки, *чеш.* jezerní lidé. Особое внимание следует уделить двум случаям: замена реалии в чешском языке (принцип родовой замены, которая передает не саму реалию, а её толкование в упрощённой форме; согласно С.И. Влахову и С.П. Флорину, это разновидность приблизительного перевода (Влахов, Флорин 2009: 87)) и лексикографическое толкование после использования транскрипции реалии. Чешский вариант кажется спорным, поскольку вызывает ассоциации с чешским переводом «Хоббита», где *чеш.* jezerní lidé используется в качества наименования жителей Озерного города *(чеш.* Jezerní město). В русском варианте дополнительное пояснение могло бы выглядеть уместно, если не принимать во внимание целое предложение:

Русалки и тритоны (Известны также под названиями «сирены», **«селки», или тюлений народ**, и «мерроу»).

[3] Ирландский анимационный фильм о девочке-селки.
[4] Ролевая игра в жанре фэнтези.
[5] В фольклоре жителей Оркнейских и Шетландских островов морские фейри, родичи шотландских роанов. Это тюлений народ, добрые существа с карими глазами. Тюленьи шкуры позволяют им жить в море, однако они время от времени должны выныривать, чтобы глотнуть воздуха. По некоторым источникам, селки – потомки людей, изгнанных в море за свои преступления. Вот почему их так тянет на сушу. Когда селки выходят на берег, то сбрасывают шкуры и превращаются в писаных красавиц. Если шкуру украсть, селки останется на суше. Если она выйдет замуж, у её детей будут маленькие рожки между пальцами; вдобавок, они приобретут целительские способности. В отличие от роанов сетки сурово мстят за обиды: насылают шторма, переворачивают рыбацкие лодки, рвут сети и выпускают на волю рыбу. Селки можно призвать: для этого следует во время прилива сесть на камень у воды и уронить в море семь слезинок.

В переводе встречается также незнакомая читателю реалия «мерроу»[6] (Королёв 2005: 201), однако переводчик передал её транскрипцией без пояснений. В силу того, что это дополнительная информация, предоставленная автором, предлагается оставить только транскрипцию:

Также известны как сирены, **селки**, и мерроу.

В случае возникновения интереса к данным реалиям читатель сможет найти информацию о них как в русских или чешских, так и в английских источниках. Важно подчеркнуть, что селки и мерроу – реалии английской культуры, что является важным компонентом мира серии книг о «Гарри Поттере» в силу места действия саги.

Существующей, но нераспространенной реалии, сопровождающей всю сюжетную линию произведения, следует уделить особое внимание. У такой реалии есть шанс выйти за пределы одного произведения и раскрыться с новой стороны, хотя это и не является устоявшейся практикой. Например, реалия *англ.* merpeople была переведена как: *чеш.* Vodní lidé, Русалки и тритоны, Русалиды, *укр.* Русалії. В чешском языке используется калька. В первом русском варианте используется «русалки» (функциональный аналог в женском роде[7]) и «тритоны» (излишне отсылающие читателя к древнегреческой мифологии (Королёв 2005: 190))[8]. Во втором русском переводе употреблен переводческий окказионализм (образованный с помощью закрепившегося в переводческой традиции эквивалента слову *англ.* mermaid – русалка), а в украинском – смысловой переводческий окказионализм (изначально – наименование праздника[9]). Благодаря данному примеру проиллюстрировано сразу несколько подходов к переводу реалии. К сожалению, каждый из вариантов в данном случае чреват потерей оригинального колорита, окказионализмы в свою очередь отвлекают внимание своей неестественностью. Реалия создана с помощью сложения двух слов: *англ.* mer[10] и people. В данном случае надлежит провести деривационный анализ: разложить слово на компоненты, перевести их и подобрать самый благозвучный вариант. Чешский вариант звучит

[6] В ирландском фольклоре водяные фейри. Женщины мерроу, дальние родственницы морских дев – настоящие красавицы, но с рыбьими хвостами вместо ног и перепонками между пальцев рук. Мерроу боятся, ибо их появление предвещает шторм, однако они куда благосклоннее других фейри относятся к людям и часто влюбляются в смертных. Дети от таких браков рождаются с рыбьей чешуей вместо кожи. Порой мерроу выходят на берег в облике маленьких лошадок, а под водой им позволяют жить красные шапочки с перьями. Если украсть такую шапочку, мерроу уже не сможет вернуться в море.
[7] В славянской мифологии в русскоязычной культуре существуют лишь женского рода.
[8] В греческой мифологии морские жители, составляющие свиту бога Посейдона. Выводят свой род от морского бога Тритона, сына Посейдона и океаниды Амфитриты. Они обычно ведут себя очень шумно, непрерывно резвятся и дуют в раковины.
[9] Баранова, О.Г., Зимина, Т.А., Мадлевская, Е.Л. и др. *Русский праздник. Праздники и обряды народного земледельческого календаря. Иллюстрированная энциклопедия*. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2001.
[10] Middle English: mere, sea, lake.

наиболее естественно среди всех предложенных, а на русском языке мог бы использоваться переводческий окказионализм: *русалочий народ* или *водный народ*.

Если в процессе перевода было установлено, что **реалия** является **окказиональной**, то в первую очередь следует обратиться к словообразовательным моделям, которые помогут разложить реалию на компоненты и установить этимологию окказионализма. Если речь идёт об окказиональной эпизодической реалии, то важно также обратить внимание на то, как она будет звучать на языке перевода. Если переведённая реалия будет трудна для чтения и восприятия, это может вызвать ощущение чужеродности реалии в тексте, которое может оттолкнуть читателя. Например, в переводе М.В. Спивак встречается такой семантический окказионализм: *англ.* Screaming yo-yo – Укокошные уй-йяшки[11].

Для упрощения понимания подхода к реалиям предлагается следующая схема:

Можно констатировать, что в настоящее время не существует универсального решения, которое позволит переводить все реалии в жанре фэнтези одним способом. При принятии решения и выборе способа перевода роль играют два важных фактора, которые не следует игнорировать: характер реалии в контексте

[11] Кажется маловероятным, что М.В. Спивак не знала о существовании игрушки йо-йо. Предположительно, она ошиблась в результате невнимательности или хотела подчеркнуть шуточный характер реалии использованием аллитерации. Настоящий случай больше похож на замену оригинальной реалии на авторскую, однако данное решение представляется ошибочным, так как существует значительный риск, что читатель не сможет сразу понять, о чём идёт речь.

и возможности принимающего языка. Реалии представляют собой неотъемлемую, зачастую смыслообразующую часть текста, и эффективные способы их передачи имеют ключевое значение для всего текста перевода.

Summary

The topic of translating realia has been extensively explored by Bulgarian translation scholars S. I. Vlakhov and S. P. Florin. However, translating fantasy literature requires a different approach. One notable aspect of using realia in fantasy is that they may either retain their original meaning, or acquire new characteristics through naturalization in the text, become reinterpreted, or even recreated anew. It is crucial to consider this aspect during translation to ensure that readers grasp the distinction between the original and the author's intended meaning. This chapter introduces a categorization of realia in the fantasy genre based on their linguistic content, which can streamline the translation process.

Литература

Баранова, О.Г., Зимина, Т.А., Мадлевская, Е.Л. и др. *Русский праздник. Праздники и обряды народного земледельческого календаря. Иллюстрированная энциклопедия*. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2001.

Влахов, С.И., Флорин, С.П. *Непереводимое в переводе*. Москва: «Р. Валент», 2009.

Королёв, К.М. *Энциклопедия сверхъестественных существ*. Москва: Эксмо, 2005.

Лыков, А.Г. *Современная русская лексикология (Русское окказиональное слово)*. Москва: «Высшая школа», 1976.

Роулинг, Дж. К. *Фантастические звери и места их обитания*. Перевод М. Лахути. Москва: Росмэн-Пресс, 2009.

Роулинг, Дж. К. *Фантастические твари и где они обитают*. Перевод М.В. Спивак. Москва: Махаон, 2017.

Роулинг, Дж. К. *Фантастичні звірі і де їх шукати*. Переклад В. Морозов. Київ: «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2014.

Толкин, Дж. Р. Р. *Руководство по переводу имён собственных из «Властелина Колец»*. Москва: ТТТ, 2009.

Шапирко, М.А. *Сравнение переводов реалий во вселенной Гарри Поттера. Дипломная работа*. Прага: Карлов университет, 2020.

Rowling, J. K. *Fantastic Beasts and Where to Find Them*. London: Bloomsbury, 2017.

Rowling, J. K. *Fantastická zvířata a kde je najít*. Praha: Albatros, 2017.

Rowling, J. K. *Harry Potter & the goblet of fire. Gryffindor Edition*. London: Bloomsbury, 2020.

Rowling, J. K. *Harry Potter & the prisoner of Azkaban. Hufflepuff Edition*. London: Bloomsbury, 2019.

Tolkien, J. R. R. *Hobit aneb cesta tam a zase zpátky*. Praha: Mladá fronta, 1994.

Tolkien, J. R. R. *The Hobbit*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2012.

The article is accessible in open access mode under licence CC BY-NC-ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

JMENNÝ REJSTŘÍK (ZÁPIS LATINKOU)

Aarseth, E.: 402, 410

Achtelik, A.: 370

Allen, E.: 298

Andraščík, F.: 304, 305, 308

Andreas, P.: 270, 271

Andrusová, V.: 81

Anfilov, M.: 74, 81

Bagin, A.: 268, 271, 302, 303, 304, 305, 306, 308

Bachtin, M.: 321

Baker, M.: 411

Barč, M.: 197

Barnetová, V.: 341, 342, 344, 349

Bartmiński, J.: 160

Bawej, I.: 154, 160

Bednarczyk, A.: 154, 160

Belczyk, A.: 384, 390

Běličová-Křížková, H.: 349

Biernacka, M.: 44, 46

Bobaľová, E.: 81

Bohunická, A.: 50, 59, 61

Bojanovská, T.: 341

Boniecka, B.: 155, 160

Borčin, E.: 307, 308

Bortnowski, S.: 156, 160

Boy-Żeleński, T.: 253, 254, 259, 262, 263

Brabec, J.: 304, 308

Brown, K.: 61

Brückner, A.: 138

Burska, K.: 117

Buttler, D.: 157, 160

Byčkov, J.: 204, 205, 207, 210

Bžoch, A.: 305, 308

Bžoch, J.: 265, 301, 302, 303, 308

Ciesielska-Musameh, R.: 46

Cieśla, B.: 110, 117

Cingerová, N.: 53, 54, 61

Coelho, P.: 345, 346, 347, 348, 349,

Cotter, S.: 298

Crain, C.: 291, 293, 294, 295, 297

Cvrček, V.: 342, 343, 349

Cyž, J.: 281, 283, 287

Čahojová, B.: 232, 241

Čapek, K.: 314, 315, 316, 317, 321

Čebotarev, V.: 71, 81, 82

Čechová, M.: 67, 69

Čermák, R.: 283, 286, 287

Černý, A.: 281, 282, 287

Danyiová, A.: 21

Dawidek, S.: 47

Dedinský, M.: 302, 308

Dixon, A.: 46

Długosz, P.: 39, 40, 42, 46

Dobrzyńska, T.: 146, 148

Doliwa, U.: 110, 117

Dolník, J.: 50, 51, 52, 61

Domaščyna, R.: 282, 283, 287

Dulebová, I.: 53, 54, 61

Enli, G.: 57, 61

Fairclough, N.: 53, 61

Feldek, Ľ.: 306, 308

Ficek, E.: 103, 107

Figiel, A.: 142, 148

Furdík, J.: 158, 160

Gáfrik, M.: 302, 308

Galilej, C.: 103, 107

Garpiel, R.: 148

Gavura, J.: 202

Gębal, P.: 44, 46

Genette, G.: 364, 370

Gladiš, M.: 238, 241

Gombrowicz, W.: 262, 263

Gomulicki, W.: 255, 256, 259, 261, 262, 263

Grabias, S.: 157, 160

Gradkowski, H.: 255, 256, 262, 263, 264

Grajter, M.: 371, 372, 380

Grepl, M.: 67, 70

Grobelski, F.: 117

Groch, E.: 197, 198, 199, 200, 201, 202

Grochala, B.: 44, 46

Grzegorczykowa, R.: 154, 160

Grzybowski, Sz.: 39

Guziuk-Świca, B.: 46

Habermas, J.: 51, 52, 61

Haburčák, T.: 71, 81, 82

Hájek, J.: 267, 271

Halaj, D.: 223

Halienová, G.: 49

Hamada, M.: 265, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 309

Hašek, J.: 363, 366, 367, 368, 369, 370

Havránek, B.: 51, 61, 66, 67, 70, 141, 142, 145, 147, 148, 149, 345, 349

Heim, M.: 289, 290, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298

Hejwowski, K.: 382, 390

Helcl, M.: 141, 145, 147, 149

Hellich, A.: 110, 118

Hess., A.: 118

Hevier, D.: 301, 306, 310

Hlaváček, A.: 81

Hoffmannová, J.: 51, 61

Hoffmannová-Corbineau, A.: 312, 321

Hoľanová, L.: 231

Holland, A.: 289, 290, 291, 292, 295, 296, 297, 298

Höppnerová, V.: 343, 349

Horák, K.: 231, 232, 233, 238, 239, 240, 241, 242

Horká, Ľ.: 243

Hrabák, J.: 311, 312, 314, 321

Hrehová, H.: 223, 229

Hříbková, R.: 81

Hutarová, M.: 74, 81

Charciarek, A.: 390

Chmel, R.: 308

Chyczewska, A.: 117

Ihtanowicz, E.: 278, 279

Inštitorisová, D.: 232, 238, 239, 241

Jabłońska, B.: 372, 380

Jakimowicz, A.: 88, 91

Jakimowicz-Shah, M.: 88, 91

Jakobson, R.: 155, 160

James, R.: 126, 128

Jasińska, A.: 46

Jedlička, A.: 141, 142, 145, 147, 148, 149

Jenč, R.: 282, 287

Jodełka-Burzecki, T.: 274, 279

Johnson, M.: 246, 252

Juhásová, J.: 300, 308

Kaczor, M.: 118

Kamińska-Szmaj, I.: 142, 148

Kapela, E.: 390

Kaproń-Charzyńska, I.: 110, 118

Karlík, P.: 70, 141, 148, 149, 350

Karmowska, A.: 110, 118

Klátik, Z.: 302, 303, 308

Klonder, A.: 102, 107

Kłosińska, K.: 142, 148

Kmieciak, M.: 363

Knappová, M.: 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30

Knysz-Tomaszewska, D.: 370

Kobus, A.: 109, 118

Kocówna, B.: 274, 279

Kochanowski, M.: 275, 276, 279

Kochol, V.: 306, 308

Komárek, M.: 350

Konečný, J.: 73, 77, 78, 82

Kopaliński, W.: 134, 138

Kopecký, J.: 144, 149

Koschmal, W.: 287

Krawiec, A.: 253

Kroh, A.: 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370

Krošláková, E.: 171

Kruszczyńska, P.: 278, 279

Kuca, Z.: 390

Kulikiewicz, P.: 102, 107

Kundera, M.: 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298

Kunze, P.: 287

Kuśnierek, I.: 105, 106, 107

Kušnírová, E.: 241, 242

Laguardia, F.: 45, 46

Lakoff, G.: 243, 246, 252

Lančarič, P.: 301, 308

Landsmann, I.: 315, 317, 318, 319, 321

Lapšanská, D.: 269, 271

Łatacz, R.: 117

Legeżyńska, A.: 370

Leszczyńska, K.: 143, 148

Leška, O.: 343, 349

Levinson, P.: 109, 118

Levý, J.: 290, 298

Lewicki, R.: 161

Liptáková, Z.: 81

Lisowska-Magdziarz, M.: 109, 118

Loewe, I.: 109, 118

Lukosek, M.: 381

Maciuszek, J.: 146, 148

Magalová, G.: 164, 165, 166, 167, 171

Majerová, M.: 314, 315, 316, 320, 321

Majewska, J.: 275, 276, 280

Majkiewicz, A.: 364, 370

Makara, M.: 265

Makuszyński, K.: 254, 255, 256, 257, 258, 263

Malik, J.: 262, 263

Malmor, I.: 139

Mangiron, C.: 405, 410

Marčok, V.: 265, 267, 271, 302, 305, 308

Marťák, M.: 309

Matejov, F.: 300, 305, 308

Matešić, J.: 38

Měrćink, J.: 281, 287

Meyer, M.: 62

Mickiewicz, A.: 253, 254, 255, 256, 257, 258, 261, 262, 263, 264, 278

Michalsen, V.: 45, 46

Miko, F.: 51, 61, 164, 171

Mikula, V.: 300, 301, 302, 308, 309

Mikulášek, M.: 205, 210

Miller, C.: 50, 57, 62

Mistrík, J.: 50, 51, 57, 61

Mitrová, A.: 232, 233, 238, 241

Mlacek, J.: 163, 164, 167, 171

Mocarz-Kleindienst, M.: 382, 390

Mocná, D.: 321

Mondschein, P.: 401, 410

Mrověcová, L.: 74, 82

Müller, A.: 101

Mysona-Byrska, J.: 118

Nadubinský, M.: 302, 304, 305, 309

Nebeská, I.: 142, 149

Nęcki, Z.: 155, 160

Nekula, M.: 70, 141, 148, 149, 350

Nepomucen-Miller, J.: 253, 254, 255, 258, 261, 263

Noge, J.: 302, 303, 304, 305, 309

Nowaczyński, A.: 253, 254, 263

Nowicka-Jeżowa, A.: 370

Nünning, A.: 311, 3212, 321

Okáli, D.: 306, 309

Ološtiak, M.: 158, 160

Orgoňová, O.: 50, 61

Osolsobě, K.: 342, 343, 350

Ostaszewska, D.: 108

Pacuła, J.: 107

Pacholczyk, P.: 273

Paltridge, B.: 50, 57, 61

Panevová, J.: 142, 149

Parandowski, J.: 254, 258, 259, 260, 261, 263

Pariláková, E.: 200, 201, 202

Paszkowska, A.: 382, 390

Peršín, K.: 281

Petoia, E.: 277, 280

Petrík, V.: 232, 241, 270, 271

Petřvalský, R.: 227, 230

Pezlár, Ľ.: 265, 271

Piątkowski, A.: 101, 102, 103, 106, 107

Piechowicz, R.: 110, 118

Pigoń, S.: 261, 263

Piwińska, M.: 253, 254, 255, 259, 260, 263

Pleskalová, J.: 141, 148, 149, 350

Plutko, P.: 269, 271

Pokrzywniak, J.: 261, 264

Polański, E.: 39, 47

Poledníková, T.: 401

Poroszewska, D.: 109

Pospíšil, I.: 223, 227, 230

Pošta, M.: 403, 404, 405, 406, 407, 409, 410, 411

Prokešová, V.: 302, 309

Prunitsch, Ch.: 283, 287

Przechodzka, G.: 46

Pukan, M.: 241, 242

Radyserb-Wjela, J.: 282, 284, 287

Rakús, S.: 246, 247, 252, 268, 271

Rameš, V.: 22, 31

Rédey, Z.: 197, 202

Reisel, M.: 197, 202

Rejter, A.: 103, 108

Reymont, W.: 273, 274, 276, 278, 279, 280

Rider-Milkovich, H.: 45, 46

Ries, L.: 71, 73, 82

Rosenbaum, K.: 266, 267, 271, 306, 309

Rostkowska, K.: 111, 118

Roszko, J.: 102, 108

Rowling, J.: 414, 415, 416, 420

Rozboudová, L.: 73, 77, 78, 82

Rubach, J.: 289

Rusínová, Z.: 70

Rychta, W.: 274, 275, 278, 280

Sabol, J.: 232, 242

Saldanha, G.: 411

Satoła-Staśkowiak, J.: 157, 160

Savický, N.: 349

Sedlák, I.: 265, 271

Sgall, P.: 142, 149

Sharon, T.: 109, 118

Schaff, A.: 101, 141, 142, 149

Schäler, R.: 402, 411

Schubert, V.: 402, 403, 404, 405, 409, 411

Schwarz-Friesel, M.: 243, 252

Simpson, S.: 102, 108

Skoumalová, Z.: 349

Skwarczyńska, S.: 255, 264

Sładkiewicz, Ż.: 160

Slančová, D.: 50, 54, 62

Smółkowa, T.: 157, 161

Sokalska, M.: 254, 264

Sokólska, U.: 108

Sopira, A.: 71, 81, 82

Součková, M.: 202

Stanaszek, K.: 141

Stanková, M.: 305, 307, 309

Stano, J.: 314, 315, 318, 320, 321

Stawarz, P.: 153

Steciąg, M.: 118

Stelmach, A.: 47

Stempek, I.: 47

Stenchláková, M.: 163

Stokowska, S.: 103, 108

Straková, V.: 349

Sulík, I.: 268, 269, 271

Szarkowska, A.: 382, 390

Szymańska, A.: 118

Szymkiewicz, A.: 47

Šabík, V.: 271

Šěn, F.: 287

Šidák, P.: 311, 312, 313, 314, 321

Šišková, R.: 349

Šmatlák, S.: 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 309

Šołta, J.: 287

Šotola, J.: 303, 309

Šrank, J.: 197, 198, 202

Štefančík, R.: 53, 54, 61

Ševček, J.: 246, 252

Števček, P.: 302, 305, 309

Štícha, F.: 341, 342, 349

Štrpka, I.: 301, 304, 309

Švajlenin, L.: 299, 302, 303, 309

Tabakowska, E.: 154, 161

Tambor, J.: 370

Tatarkiewicz, W.: 261, 264

Tokarz, B.: 364, 370

Tolkien, J.: 420

Tomkowski, J.: 278, 279

Trześniowski, D.: 273, 274, 277, 280

Urban, M.: 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252

Urbanowski, M.: 254, 261, 262, 264

Urieová, L.: 75, 82

Vakarelski, C.: 88, 91

Valcerová, **A.**: 299, 300, 309

Válek, M.: 267, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310

Valentino, R.: 298

Vanda, V.: 142, 150

Venuti, L.: 363, 370

Veselý, J.: 79, 82

Vlček, J.: 80, 82

Vozár, P.: 173

Wądołowska-Lesner, K.: 160

Walczak, M.: 273, 280

Weingart, M.: 61

Wellek, R.: 311, 321

Wićazec, H.: 281, 283, 284, 285, 286, 287

Wichary, G.: 262, 264

Wilk, G.: 382, 390

Winko, S.: 243, 252

Wiśniewski, G.: 378, 380

Withycombe, E.: 22, 31

Włodarski, Z.: 156, 158, 161

Wodak, R.: 54, 56, 62

Wolf, W.: 234, 235, 236, 237, 239, 242

Woods, M.: 292, 293, 294, 295, 298

Zajac, P.: 268, 271

Zajda, A.: 103, 105, 108

Zambor, J.: 300, 304, 307, 309

Zeman, M.: 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151

Żarski, W.: 103, 108

Záturecký, A.: 87, 92

Zelenková, B.: 311

Zgółkowa, H.: 114, 118

Zięba, M.: 255, 256, 257, 258, 259, 264

Żmigrodzki, P.: 156, 161

Zuziak, W.: 118

Zvěřina, M.: 146, 151

Zych, A.: 390

Žaža, S.: 67, 70

Ženíšek, F.: 405, 411

Žeňuch, P.: 91

Žeňuchová, K.: 87, 91

Žilková, A.: 233, 242, 244, 246, 252

JMENNÝ REJSTŘÍK (ZÁPIS CYRILICÍ)

Аверинцев, С.: 15, 17, 19

Агапкина, Т.: 19, 96, 99

Алексеева, И.: 395, 398

Алексеева, Л.: 91

Алефиренко, Н.: 168, 171

Анисимова, Д.: 15

Арефьева, А.: 187

Архангельская, А.: 65, 66, 68, 69

Ахманова, О.: 64, 65, 66, 68, 69

Балабко, О.: 220

Барабаш, Ю.: 220

Баранов, А.: 167, 168, 169, 170, 171

Баранова, О.: 417, 419

Бархударов, Л.: 351, 352, 353, 361

Белова, О.: 99

Бёме, Р.: 133, 137

Березович, Е.: 96, 99, 124, 125, 126, 127

Березовская, Л.: 195

Бернстайн, Л.: 220

Букс, Н.: 203, 209

Булгаков, М.: 191, 195, 325, 335

Булычёв, К.: 190, 192, 193, 195

Валгина, Н.: 344, 350

Вальтер, Х.: 37

Ветров, А.: 182

Виноградов, В.: 63, 64, 65, 66, 68, 69, 399

Вівчарик, Н.: 220

Влахов, С.: 413, 414, 416, 419

Войтенко, А.: 124, 127

Войтович, В.: 89, 91

Вольнова, Д.: 78, 79, 82

Гайворонская, М.: 351

Гаршин, И.: 129, 139

Гнатюк, В.: 87, 89, 91

Голубева, Е.: 139

Гончарова, К.: 33, 36, 37

Горелов, И.: 137

Граздилова, К.: 63

Гура, А.: 85, 87, 88, 90, 91

Даль, В.: 16, 19, 127, 134

Демина, Е.: 203

Демченков, С.: 195

Дияк, О.: 342, 350

Добровольский, Д.: 167, 168, 169, 170, 171

Достоевский, Ф.: 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230

Евгеньева, А.: 94, 99, 127

Евлампиев, И.: 228, 230

Елистратов, В.: 123, 124, 127

Ермола, В.: 34, 35, 36, 37

Жеребило, Т.: 169, 171

Жукова, О.: 76, 82

Жуковска, М.: 323

Журавлёв, А.: 93, 95

Забылин, М.: 85, 91

Завальнюк, У.: 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30

Завгородня, О.: 39, 47

Захарова, Л.: 127

Зимина, Т.: 417, 419

Иванова, Е.: 22, 37

Иванова-Казас, О.: 137

Казакова, Т.: 351, 361

Карпенко, З.: 47

Коельйо, П.: 345, 346, 347, 350

Козлова, Н.: 91

Комиссаров, В.: 351, 352, 361, 393

Кононенко, А.: 136, 137, 139

Королёв, К.: 416, 417, 419

Костомаров, В.: 64, 65, 68, 69

Котова, М.: 37

Коцюбинский, М.: 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221

Кочур, Г.: 371

Коэльо, П.: 345, 346, 347, 350

Краєва, О.: 39, 47

Кузнецова, И.: 34, 35, 36, 37

Кульпина, В.: 16, 19

Курашкина, Н.: 130, 137

Кэнноскэ, Н.: 225, 230

Ланин, Б.: 188, 195

Латышев, Л.: 351, 361

Лилич, Г.: 37

Лопушанский, К.: 190, 195

Лужаница, В.: 85

Лукашова, В.: 71

Лыков, А.: 414, 419

Мадлевская, Е.: 417, 419

Макова, М.: 74, 81

Максимов, В.: 64, 65, 68, 69

Мафтин, Н.: 220

Меланченко, Е.: 78, 79, 82

Мелетинский, Е.: 16, 19, 93, 99, 226, 230

Милосердова, Я.: 93

Михайлов, О.: 203, 209

Мокиенко, В.: 37

Мызников, С.: 133, 138

Набоков, В.: 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210

Никитина, Т.: 37

Николюкин, А.: 195

Осипов, Ю.: 220

Оташевић, Ђ.: 37

Пагела, В.: 391

Паевский, В.: 132, 138

Панова, Г.: 65, 66, 68, 69

Панченко, А.: 15, 16, 19

Парфенова, А.: 133, 138

Петровский, Н.: 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30

Преображенский, А.: 132, 138

Прудка, В.: 350

Радлов, В.: 134, 138

Раманцэвіч, В.: 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30

Рецкер, Я.: 352, 361

Розенталь, Д.: 129, 138, 350

Ромиков, Н.: 121

Роулинг, Дж.: 419

Рябицев, В.: 132, 133, 138

Савченко, А.: 36, 37

Свирида, И.: 99

Седакова, И.: 97, 98, 99

Седов, К.: 137

Селівачов, М.: 90, 91

Семенко, Н.: 168, 171

Семёнов, А.: 86, 91, 131, 139

Сербская, Е.: 335

Сербский, В.: 323, 324, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335

Серов, Н.: 15, 19

Скороспелова, Е.: 325, 335

Скороходов, Л.: 74, 81

Словак, В.: 65, 66, 67, 68, 69

Слоньовська, О.: 220

Смирнова, А.: 138

Сорокин, Ю.: 128

Сороколетов, Ф.: 133, 138

Стародумов, И.: 75, 76, 77, 78, 82

Стебун, І.: 213, 221

Стругацкий, А.: 195

Стругацкий, Б.: 192, 195

Таланчук, О.: 89, 91

Теленкова, М.: 129, 138

Толкин, Дж.: 419

Толстая, С.: 138

Толстой, Н.: 16, 17, 18, 19, 96, 99

Трофимкина, О.: 36, 37

Турилова, М.: 138

Ускова, О.: 74, 81

Успенский, Л.: 139

Фасмер, М.: 131, 132, 134, 135, 138

Федоренко, С.: 211

Филин, Ф.: 133, 138

Флинт, В.: 133, 137

Флорин, С.: 413, 414, 416, 419

Фомина, М.: 350

Хмелевский, М.: 36, 37

Хорохордина, О.: 74, 81

Черных, П.: 15, 19, 93, 99

Черняк, В.: 195

Черняк, М.: 195

Шанский, Н.: 131, 132, 139

Шапарова, Н.: 87, 91

Шапирко, М.: 413, 420

Шведова, Н.: 64, 65, 66, 68, 69

Швейцер, А.: 351, 361, 393, 394, 398

Шипка, М.: 34, 37

Шкандина, Д.: 129

Шляхова, С.: 138

Шніпава, А.: 25, 31

Шуваева, А.: 127

Шумада, Н.: 220

Эткинд, Е.: 326, 335

Якобсон, Р.: 372, 380

Simona Mizerová, Lukáš Plesník (eds.)

SLAVICA IUVENUM XXV

Kolektivní monografie

Vydavatel:	Ostravská univerzita, Dvořákova 7, 701 03 Ostrava
Technická redakce:	Mgr. Lukáš Plesník, Ph.D.
Jazyková redakce:	PhDr. Simona Mizerová, Ph.D.
	Mgr. Lukáš Plesník, Ph.D.
Návrh obálky:	MgA. Helena Franz, MgA. Daniela Šimáčková
Vydání:	první
Místo a rok vydání:	Ostrava 2024

ISBN 978-80-7599-460-8 (print)

ISBN 978-80-7599-461-5 (online; pdf)

Informace o nabídce titulů vydaných Ostravskou univerzitou jsou k dispozici na webu Univerzitního obchodu a knihkupectví: oushop.osu.cz.

Publikace je dvacátá pátá v řadě ze série výstupů Slavica iuvenum, týká se problematiky jazykovědné, literárněvědné a translatologické komparativní slavistiky. Kolektivní monografie představuje pohled mladých slavistů na otázky související s problematikou jazyků slovanského areálu v oblasti lingvistiky, literární vědy a překladu. Monografie je společným dílem 40 autorů, obsahuje 41 kapitol (Úvodní slovo a 40 odborných statí). Jednotlivé kapitoly jsou členěny do tří tematických bloků. První blok (lingvistika) zkoumá problematiku vybraných slovanských jazyků v synchronním i diachronním pohledu, druhý blok (literární věda) je věnován dílčím otázkám národních slovanských literatur, jejich autorům a vybraným dílům, třetí blok (translatologie) představuje v komparativním pojetí problematiku překladu uměleckého i odborného textu. Publikace je určena jak pedagogům a studentům slavistických studijních programů a specializací, tak i všem ostatním se zájmem o komparativní bádání v oblasti slovanských filologií.

ISBN 978-80-7599-461-5