



ERUDITIO
MORES
FUTURUM

UNIVERZITA MATEJA BELA
FAKULTA HUMANITNÝCH VIED

Katedra slovanských jazykov

LITERATÚRA V KONTEXTE SLOVANSKEJ
KULTÚRY 20. STOROČIA

Zborník príspevkov z vedeckej konferencie
dňa 16. októbra 2009 v Banskej Bystrici

Banská Bystrica
2009

Redakčná rada prof. Larisa Sugay, DrSc.
 prof. Tatiana Saskova, DrSc.

Zostavovateľka PhDr. Marta Kováčová, PhD.

Recenzenti prof. Larisa Sugay, DrSc.
 prof. dr hab. Urszula Zydek-Bednarczuk
 PaedDr. Hedviga Kubišová, PhD.
 Mgr. Anita Račáková, PhD.
 Mgr. Anita Murgašová

Fakulta humanitných vied UMB Banská Bystrica

ISBN 978-80-8083-865-2

OBSAH

Marta Kováčová:.....	5
Úvodné slovo	
Andrej Červeňák	6
Romantizmus prekonaný i anticipovaný	
Anton Repoň	9
Ivan Sergejevič Turgenev očami súčasníkov 20.-21. storočia	
Lucia Mattová	19
Ruská dráma v slovenskom literárnom kontexte v diachrónnom prehľade	
Татьяна Колчева	25
Русский символизм и эстетика романтизма	
С. А. Шульц	32
Л. Шестов и его место в русской культуре Серебряного века	
Виктория Ляшук	37
Фольклорный элемент в художественной литературе: белорусский, русский и словацкие векторы	
Н. В. Шведова	43
Филолог: автор подстрочника или поэт-переводчик? (К проблеме перевода словацкой поэзии)	
Tamara Juríková	48
Profesor Vladimír Hlôška – rusista, vedec, človek	
Nikša Maksimović	52
Епска традиција у Кочићевим приповеткама о Симеуну Ђаку	
Anna Moj	59
Człowiek kresowy w sadze ukraińskiej Włodzimierza Odojewskiego „Zasypie wszystko, zawieje...”	
Э. С. Даниелян	65
Преломление мифологемы Петербург – Париж в поэзии русского зарубежья	
Зденка Матышова	70
Характерные контуры русской прозы о деревне	
Marta Kováčová	77
Valentín Rasputin v kontexte ruskej literatúry 20. storočia	

Мартин Лизонь	82
Несостоящееся будущее (Деконструкция советского мифа о будущем в романе Виктора Пелевина «Омон Ра»)	
Marián Pčola	88
Otázka referencie jazyka súčasného mestského skazu k jazyku skutočnosti v prózach Sergeja Dovlatova a Emila Hakla	
Ivan Šuša	92
Dve tváre Európy Wandal-Holmovej (K memoárovej próze židovskej autorky o Osvienčime)	
Irina Dulebová	96
Jazykové prostriedky manipulácie v modernom ruskom a slovenskom politickom diskurze	
Marta Buczek	102
Przekłady literatury słowackiej na język polski po roku 1989	
Monika Gawlak	107
Poszukiwanie tożsamości jednostki w dialogu międzykulturowym - o prozie Polony Glavan	
Юлия Кубиниова	111
Сравнительный обзор современной женской прозы в русской и словацкой литературе (Рассуждение на тему)	
Eva Tomeková	119
Percepce a intepretácie umeleckých textov v dialógu kultúr. Film.	
Katarína Jackulíková	122
Slang ruskej mládeže	
Gabriela Gombalová	126
Preklad v dokumentoch Európskej únie	
Gabriela Olchowa	138.
Grzeczność językowa we współczesnym języku polskim i słowackim	
Sylwia Sojda	142
Politická komunikácia na poľských a slovenských internetových stránkach	
Mariola Szymczak-Rozlach	147
Eufemizácia v slovenčine	
Paulína Pycia	152
O jeziku turizma. Putopis u tri čina	

Úvodné slovo

Vážení přítomní, milí a vzácní hostia!

Je mi ct'ou privítať Vás v mene organizačného výboru konferencie na pôde Katedry slovenských jazykov Fakulty humanitných vied UMB na dnešnej medzinárodnej konferencii pod názvom Literatúra v kontexte slovenskej kultúry 20. storočia.

Dnešná konferencia je súčasťou grantového projektu Slovenské literatúry 20. storočia – dialóg kultúr, jazykov a areálu, ktorý vznikol v roku 2007, v čase, keď sa na katedre uzavrel úspešne realizovaný grantový projekt Slovenský romantizmus v európskych a kultúrnych súvislostiach. Celkom logicky a zákonite vznikla v kolektíve katedry myšlienka kontinuálne nadviazať na celý rad vystúpení našich i zahraničných odborníkov v takej bohatej oblasti, akú literatúra predstavuje. Rozhodli sme sa sformulovať tému dnešného stretnutia tak, aby sa v nej našli nielen kolegovia zaoberajúci sa literatúrou, ale aj lingvisti a translátológovia. Naším cieľom bolo vytvoriť priestor pre interdisciplinárny a interkultúrny dialóg a poukázať na jeho vývinové tendencie, na plusy aj mínusy, ktoré z neho vyplývajú pre rozvoj humanitných, obzvlášť filologických vied. 20. storočie sa pre nás stalo príležitosťou a zároveň aj výzvou dať tejto myšlienke nový rozmer a novú kvalitu. Vzhľadom na odborové zameranie katedry, z ktorej pochádza riešiteľský kolektív, je v stanovenej téme konferencie akceptovaná úloha prijímajúceho prostredia v procese recepcie jazykových a literárnych, poetologických javov, najmä v podobe umeleckého prekladu a jeho poetologického vývoja.

Dnešné stretnutie je stretnutím slovenského sveta. Konferencia, ktorú už v týchto dňoch plánujeme, by chcela o rok privítať aj odborníkov z neslovenských krajín a ponúknuť priestor pre dialóg – nazvime ho slovensko-neslovenský – v oblasti literatúry, jazyka a kultúry.

Vážení přítomní,

program, ktorý sme zostavili z Vašich príspevkov, tvorí široké spektrum nastolených problémov z oblastí obsiahnutých v grantovom projekte Katedry slovenských jazykov. Dovoľte mi vyjadriť presvedčenie, že naše dnešné stretnutie nebude len prínosom v zmysle rozšírenia vlastných vedomostí a poznatkov, ale prispeje aj k vytvoreniu a rozšíreniu spolupráce medzi jednotlivými jazykovými katedrami. Tešíme sa z účasti všetkých, ktorí reagovali na naše pozvanie a prišli do krásnej Banskej Bystrice.

Zaželajme nášmu dnešnému rokovaniu veľa zdaru, príjemnú a priateľskú atmosféru a obohacujúce zážitky nielen počas jednotlivých vystúpení, ale aj mimo nich.

Ďakujem za pozornosť.

PhDr. Marta Kováčová, PhD.

ROMANTIZMUS PREKONANÝ I ANTICIPOVANÝ

Andrej Červeňák (Nitra)

Vznik romantizmu v 18. – 19. storočí (takých autorov ako Madame de Stäl, V. Hugo, F. Schiller, Byron, Schellingovci, Mickiewicz, Lermontov, J. Král' a ich diel) znamenal začiatok novej epochy kultúry a nového človeka a ľudstva. Do nenávratna odišiel svet myšlienkového *monologizmu* a nastúpil svet *dualizmu* (rozumu a vôle), svet *binárnych opozícií* (života a smrti, lásky a nenávisť, dobra a zla, pravdy a lži, Boha a Satana atď.). Romantickí hrdinovia (Kaukazský zajatec, Kalašnikov, Manfred, Divný Janko, Childe Harold, Orleánska deva a ďalší) pomáhali človekovi zdolávať hory a doly, prekonávať všetky prekážky, zlo, násilie životnej reality. Zástavy bojovníkov za ľudské a národné práva zdobili idey Rovnosti, Bratstva a Slobody... Pre tieto a ďalšie historické a ľudské pozitíva romantizmus trvá dodnes a bude trvať aj naďalej, pokiaľ svetom a človekom budú vládnuť romantické motívy, záujmy, idey a ciele...

Na riešenie problémov romantizmu, najmä romantizmu slovanského, problémov ich ontológie, recepcie a poetiky bol orientovaný kolektív bývalej Filologickej fakulty UMB v B. Bystrici pod vedením doc. Sergeja Makaru, PhD. a takých spolupracovníkov ako prof. I. Pospíšil, Dr.Sc., prof. Michal Roman, CSc., prof. Ján Jurčo, CSc., doc. Natália Kisel'ová, CSc., PhDr. Marta Kováčová, PhD. a ďalších, ktorí dokázali sústrediť okolo témy *Slovanský romantizmus* desiatky domácich i zahraničných bádateľov. Sumarizáciu ich aktivity bude potrebné uskutočniť aj z hľadiska kontinuity, ktorú objektívne dokumentuje aj dnešná konferencia...

Vo svojom príspevku chcel by som sa dotknúť *problematiky axiológie* (náuka o hodnotách) romantizmu, vybudovanej na binárnych opozíciách. Z hľadiska vzniku romantizmu zaznamenali, ako sme už naznačili, veľký pokrok. Boli negáciou dogmatizmu viery (jedinej pravdy Božej) a absolutizácie rozumu (cogito ergo sum). Odrážali realitu *prírody* (slabí ako obeť silných, víťazstvo pravdy sily atď.), ktorú obyvateľ dvoch svetov – ČLOVEK – preniesol aj na *spoločnosť*. Aj v nej vládli, vládnu a ktovie, či nebudú vládnuť, dokedy bude existovať človek, ľudská spoločnosť a naša matička Zem, *binárne opozície* – pravda silných a nepravda slabých. Lenže tento *absolútny zákon prírody* má na svedomí všetky osobné, skupinové drámy a tragédie, počnúc Adamom a Evou a končiac, dajme tomu, Bushom a Bin Ládinom. *Romantizmus* ho odhalil a využil pre svoje literárne i mimoliterárne ciele. Po ňom *prišiel realizmus*, ktorý si vytvoril svoju vlastnú umeleckú ontológiu, recepciu a poetiku, ale *axiológiu* prebral z *prírody a romantizmu*... Onegin vraždil Lenského, Pečorin Hrušnického, Taras Buľba svojho syna Andreja – víťazili pravdy víťazov, pravdy silnejších. Vo svete dvoch právd inak to nemôže ani byť. Binárne pravdy a hodnoty sa mihocú, v pôdoryse Bazarova, Kirsanova, Kutuzova, Napoleona... Ich axiologickú štafetu (svet hodnôt) preberá socialistický realizmus – svet kladných a záporných hrdinov, literatúra postmodernej – s víťazstvami supermanov, neporaziteľných šerifov atď.

Taký je obraz (axiológie) literárneho romantizmu.

Lenže romantizmus hlásal aj *ideu syntézy* umeleckých žánrov, syntézu umeleckých druhov... Toto si uvedomujeme práve tu, na pracovisku UMB, ktoré sa už dlhší čas v prácach prof. E. Kollárovej venuje kontaktom ruského a svetového výtvarného umenia a hudby. Preto sme sa rozhodli pozrieť svojimi literárnymi očami na slovanský a svetový romantizmus aj z *hľadiska hudby*.

Existujú názory, že hudba (zvuk) je najdokonalejšou formou umenia, dokonalejšou ako napríklad literatúra (slovo). Lenže je to i nie je to pravda: hudba oslovuje síce všetky vrstvy ľudskej štruktúry (podvedomé, vedomé i nadvedomé), ale neusmerňuje ich k nejakému antropologicko-sociálnemu a duchovnému zmyslu. Vytvára pre nich iba *predpoklad*. Ten poskytuje človekovi a hudbe až *slovo*. Autor *Dejín hudby* Bence Szabolcsi píše: „*Musica humana – hudba ako časť ľudského sveta – spája sa každým svojím tvorivým prvkom s ľudským životom. A jednako je v nej čosi, čo ju vyníma z tejto spojitosti a začleňuje ju do vegetácie, do prírodného sveta, skoro nezávislého od človeka. Tak sa z nej stáva musica mundanna: hlas vesmíru.*“ Lenže aj tentoraz to je i nie je pravda: hudba nevyjadruje totiž iba svet vegetácie (prírodno-imanentné vrstvy človeka a sveta), ale aj svet kozmicko-duchovnej transcendentácie. Pod vplyvom hudby sa človek akoby odpútal od svojej zemitosti a cítil kontakt s celým Vesmírom. Najmenej hudba zasahuje empiricko-pragmatickú rovinu ľudského života.

Človek ako sociálna osobnosť, jeho racio čerpá preto podnety a inšpiráciu z dvoch hudobných kumulátorov – zo svojho prírodného i kozmického-duchovného rezervoára. Z neho získava hudobné inšpirácie od najstarších čias po súčasnosť a prispôsobuje ich univerzálnu energiu pre svoje *dobové záujmy* a ciele. Zvuk, hlas, melódiu, hudby budú využívať (takmer privlastňovať) všetky umelecké epochy (s dobovými modelmi slova, zvuku, obrazu), všetky literárne smery, lenže ony im budú i nebudú slúžiť, budú i nebudú vyjadrovať ich časové programy. Všetko ľudské bude prichádzať i odchádzať, ale hudba (ars musica mundanna – vesmírno-duchovný hlas) bude zostávať, trvať nadčasovo.

Pramelódie (rytmický tlkot srdca, dýchanie, tón, emfatická reč, päť tónov, ako pendant piatich prstov, čiže pentanonika, nápevové modely, ich variácie atď.) vznikli na začiatku života a homo sapiens, ale trvajú ako základ hudby (úplne, alebo ich modifikácie) do dnešných dní. *Pražánre* (rituálne zvuky, psalmódia a hymna, rapsódia, kapadócka a konštantínopolská liturgická tónina, diafónia, sága, talianska frottola a flámsky chanson, žalmy a etnické obradové a sociálne nápevy atď.) sa pretransformovali do novodobých hudobno-genologických podôb. V čase *baroka a romantizmu* (medzi cca 1600 – 1800 rokmi) hudba prenikla do každej oblasti života (v tomto čase dokonca „*jazyk by sa rád podobal hudbe* – ako píše B. Szabolcsi – *myslenie si berie za vzor logiku hudby*“ (174). Bolo to najväčšie víťazstvo, aké hudba (jazyk ľudskej prírody a ľudského duchovna) kedykoľvek dosiahol, ktoré však signalizovalo aj svoju porážku. Keď romantizmus (v čase jari národov) sa stal pripravovateľom i svedkom ľudského romantického *pragmatizmu* (boj za slobodu), absolútno hudby sa prejavilo ako neefektívny nástroj ľudskej pragmatiky. *Absolútna* (všeľudská) hudba nedokázala agitovať za *konkrétny* program. Napríklad Liszt a Wagner, tieto zástavy hudobného romantizmu (Liszt ako syntetizátor Chopinových, Schumannových, Byronových, Paganiniho a ďalších podnetov na báze maďarsko-slovenského verbunku, talianskej tarantely a nemeckej ľudovej piesne, Wagner ako tvorca kontrapunktov, mystických asociácií a hudobnej symboliky) v atmosfére revolučných rokov 1848-1849 a po nich cítia nedostatočnú agitačnú silu hudby za dosiahnutie konkrétnych cieľov, a preto sa obracajú k slovu, ktoré túto silu obsahuje. V tejto atmosfére sa rodia idey typu musique imitative, musique descriptive, musique motivée, čiže rôzne podoby hudby života, univerzálna umelecká tvorba atď. *Majster hudby*, Liszt, využíva diela *majstrov slova*: jeho *Prelúdia* – to sú Lamartiniho sny o živote; *Čo počuť na horách* – romantické halucinácie V. Huga; *Mazepa* – vízie V. Huga, *Hamlet* – obraz Shakespeareovského hrdinu, *Faustovské symfónie* – oslava Goetheho hrdinu atď. *Majster hudby* Wagner sa stáva aj *mastrom slova*: sám píše libretá i hudbu v duchu *gesamtkunstwerken* (syntéza všetkých druhov umenia) – Tannhäuser, Lohengrin, Tristan a Izolda sú platformami, na ktorých sa stretávajú myšlienky Shakespeara a Beethovena, antiky i súčasnosti. „Hudba je číry nezmysel“ – prehlási Goethe, preto Herder, Wagner, Liszt, Mozart propagujú hudobné divadlá, *jednotu slova a zvuku*. Hoffman v dialógu *Básnik a hudobný skladateľ* vytvára pre túto syntézu myšlienkový program.

O apogeum hudby a jej postromantickom uzemnení na teritóriu slova mohli by sme uvažovať ešte dlho... Pozornosť si zasluhuje skutočnosť, že *do romantizmu* platia tie isté dobové (epocha renesancie, baroka) i žánrové charakteristiky hudby a literatúry (hudba stredoveká, klasicistická, romantická). Po vyčerpaní romantizmu nastupuje v literatúre realizmus, ale hudba ho nenasleduje. Pojem realistická hudba neexistuje (stretávame sa s ním iba v súvislosti so slovom v divadle – charakteristiky typu „hudba zvýrazňuje realistický charakter postavy“.)

Hudba vyviera z totality Bytia a Žitia, z ktorej sa dá čerpať všetko. Literárny romantizmus čerpá z nej prvky na podporu svojich binárnych opozícií, absolutizujúc svoju binárnu axiológiu (život alebo smrť, láska alebo nenávisť, dobro alebo zlo, Boh alebo Satan atď.). lenže ontológia Bytia nie je binárna – tvorí ju jednota hmoty – energie – ducha (*moderná veda* – teória fyzikálneho vákuu a torzného poľa – uvažuje dnes o jednote hmotného – jemnohmotného – a duchovného sveta). Danteho jednota Neba – Pekla – Raja, ontológia trojbožstva, troch rozprávkových hrdinov, ciest a otázok nabádajú ľudstvo, aby sa vrátilo k trojhodnotovej logike a vyplývajúcej z nej trojhodnotovej axiológie.

Klasická romantická axiológia je prekonaná. Neprekonaná je bohužiaľ jeho axiológia pragmatickej roviny.

Neprekonané je romantično, romantika v ľudskom tele, duši a duchu, vďaka ktorým človek, národy a ľudstvo prekonávajú existujúce bariéry a dosahujú tzv. romantické víťazstvá. Takému romantičnu a romantike napomáha hudba, ktorá dokáže podporovať novú, *neoromantickú axiológiu*.

Staroromantická axiológia by jej mala ustúpiť miesto. Neoromantická axiológia, opierajúca sa o univerzalitu Bytia, o trojhodnotovú logiku a pluralitu vedeckého a spoločenského myslenia, by mohla a mala anticipovať a podporovať existenciu adekvátneho romanticko-univerzálneho umenia a literatúry. O také umenie a literatúru zápasili svetoví hudobníci epochy romantizmu, napríklad R. Wagner – tento „symfonický divadelník“, ktorý „nie je básnikom, ani hudobníkom, ale čímsi tretím, v čom obe vlastnosti splývajú nevídanim spôsobom“ (68), ako „komplex psychológie, mýtu a hudby“ (38), ako „planetárna erotika“ (26), „divadlo ako rituál“ (36), spájajúce „maliarstvo, hudbu, slovo a gesto“ (29) i „protest proti tyranskej formule symbolu“ (13).

Súčasný svet sa podobá na boxerský ring, oproti stoja dvaja (so svojimi pravidlami), z ktorých jeden zvíťazí a druhý zostane porazený... Do 21. storočia tento obraz sa dal (hľadiska ľudstva) tolerovať. Keď v minulosti stáli oproti sebe v romantickej doline dve armády, bojujúce za víťazstvo svojich právd a na bitevnom poli zostalo 10 – 50 tisíc mŕtvych, v susednej doline sa oráč nadchýnal letom vtákov. Ak by sa v 21. storočí nedajboh postavili proti sebe v životnom ringu dve veľmoci, vlastniace atómové a ešte ničivejšie zbrane, po ich zápase by na bitevnom poli mohlo zostať celé ľudstvo.

Neprekonané je romantično v ľudskej štruktúre, ktoré v čase, keď vzniká nový realizmus, nový socializmus, nový kapitalizmus, nová veda, nové globálne vedomie ľudstva, mal by podnietiť vznik *nového romantizmu*. Neoromantizmu, čiže takého umenia, ktoré by aktivizovalo, nadchýnalo, zapalovalo pre *staré* hodnoty Dobra, Pravdy a Krásy (Aristoteles), ako aj Slobody, Tvorby a Lásky (Puškin) v mene trojhodnotovej logiky a vyplývajúcej z nej *staro-novej* axiológie (*starých mudrcov*, ktorí vraveli: Ja mám pravdu, Ty máš pravdu a existuje ešte aj pravda, ktorá odhaľuje duchovný základ Bytia a preto agituje za vývin človeka rozumného na človeka duchovného).

Mám dojem, že epocha vedeckých experimentov 21. storočia bude komunikovať práve s takýmto neoromanticko-romantickým umením a literatúrou.

Literatúra

SZAEBOLOCSI, B.: *Dejiny hudby*. Bratislava 1996 (v zátvorke uvádzame strany).

MANN, T.: *O veľkosti a utrpení Richarda Wagnera*. Bratislava, Opus 1976 (v zátvorke uvádzame strany)

Zb. Slovenský romantizmus I-V. B. Bystrica, 2000-2005.

ČERVENĀK, A.: *Literárno-teoretické reflexie*. B. Bystrica, 2003, Romantika hľadania, B. Bystrica 2005.

Резюме

Статья посвящена романтизму и романтике в их историческом развитии. Автор рассматривает категорию романтизма с позиции аксиологии, подчеркивая синкретический характер художественного направления, сопоставляет ценностные характеристики музыки и словесности, оценивает их влияние на человека и видит в возрождении романтического в жизни противоядие современным меркантильным тенденциям.

IVAN SERGEJEVIČ TURGENEV OČAMI SÚČASNÍKOV 20.-21. STOROČIA

Anton Repoň (Banská Bystrica)

Literárna veda sa už desiatky rokov zaoberá životom a tvorbou I. S. Turgeneva. Skúmanie problematiky estetických a ideových hodnôt jeho literárneho odkazu je však naďalej živé. V súčasnom slovenskom kultúrnom prostredí je motivované viacerými skutočnosťami:

1. v poslednom období, po rokoch stagnácie a nezájmu o vyučovanie ruského jazyka a literatúry (90. roky minulého storočia a začiatok nového milénia), pozorujeme postupný návrat k ruskému jazyku a ruskej literatúre. V súvislosti s ruskou klasickou literatúrou možno hovoriť o oživení záujmu nielen z hľadiska recepcie ruskej literatúry ako súčasť literatúry svetovej, ale aj z komparatívneho slovensko-ruského aspektu: vývoj slovenskej literatúry 19. storočia totiž bez poznania širších literárnohistorických kontextov a súvislostí aj s tvorbou veľikánov ruskej literatúry 19. storočia (vrátane I. S. Turgeneva) nie je možné náležite pochopiť a vysvetliť;
2. snahou využiť pôsobenie literatúry na prehĺbenie poznania dejín, ale aj súdobého spôsobu života ľudí rôznych národov a národností, a tak prispieť k formovaniu nových vzťahov medzi slovenskou a slovanskou (teda i ruskou) kultúrou a literatúrou.

Čo znamenal Turgenev pre svoju dobu, čím prispel k obohateniu ruskej i svetovej literatúry – na tieto a iné otázky podobného charakteru existuje množstvo odpovedí, ktoré však nie vždy a nie v dostatočnej miere uspokojujú literárnych historikov a obdivovateľov Turgenevových diel. Turgenevova tvorba sa totiž najmä v sociologizujúcej línii sovietskej literárnej vedy a kritiky – ostatne, ako celá ruská klasická literatúra 19. storočia – vykladala neraz veľmi protirečivo.

Začiatkom 20. storočia niektorí ruskí i západoeurópski literárni kritici tvrdili, že záujem o Turgenevove diela upadá a nižšia čitateľská recepcia ich de facto vytláča na perifériu živého literárneho diania. Konštatovali, že do popredia vystupuje skôr tvorba F. M. Dostojevského, L. N. Tolstého, A. P. Čechova či M. Gorkého. V dobe vyhrotených spoločenských konfliktov sa Turgenevova tvorba totiž javila ako príliš “mäkká”, plná lyrických obrazov a meditatívnych nálad. Nastolovanie “všedných, každodenných životných problémov” im v porovnaní s “večnými problémami” ľudstva pripadalo ako odklon od aktuálnych tendencií, resp. ako Turgenevova neschopnosť prijať jednoznačné rozhodnutie a vzoprieť sa silám zla v procese sociálneho vývoja. Nihilistický postoj k ruskej klasike dominoval v ruskej literárnej kritike aj v 20.-30. rokoch minulého storočia a výrazne poznačil i chápanie a akceptáciu Turgenevových diel, ktoré – ako sa domnievali najradikálnejší súdobí literárni kritici – “zastarali a čitateľovi novej doby nie sú potrebné”.¹

Na IX. medzinárodnom kongrese slavistov v Kyjeve v roku 1983 väčšina zahraničných účastníkov ocenila prácu turgenevovskej podsekcie. Účastníci kongresu pozitívne ocenili ruskú klasiku, objektívne zhodnotili zmysel a umeleckú svojráznosť tvorby Turgeneva a zhodli sa na tom, že dedičstvo veľkého ruského spisovateľa nezaniklo, nestalo sa majetkom histórie, ale uchovalo si živý etický i estetický vplyv.

Prednesené príspevky môžeme z tematického aspektu rozdeliť do troch relatívne samostatných okruhov, ktoré možno chápať i ako kľúčové oblasti literárnovedných, literárnohistorických, literárnokritických i metodických smerovaní smerovaní turgenevológie:

1. problém výkladu diela I. S. Turgeneva s využitím analyticko-interpretáčnych metód a reflexia jeho významu vo vývoji ruskej i svetovej realistickej prózy;
2. I. S. Turgenev v zahraničnej recepcii (v našom prípade s akcentom na špecifické črty jeho recepcie v Čechách a na Slovensku);
3. využitie tvorby I. S. Turgeneva na strednej škole so zameraním na metodiku vyučovania literatúry a rozbor literárneho textu.

Najrozsiahlejší a z metodologického hľadiska najrozmanitejší je prvý tematický okruh. Z významných prác českých a slovenských literárnych teoretikov a historikov možno v rámci neho – ako ilustratívny príklad – spomenúť štúdie M. Jehličku, L. Zadražila, R. Parolka, J. Dohnala, V. Kostřicu, D. Kšicovej, B. Neumanna či M. Antoša.

M. Jehlička predstavuje I. S. Turgeneva ako spisovateľa, tvorba ktorého sa stala významným medzníkom v rozvoji ruského realizmu 19. storočia. Na dynamike a žánrovej pestrosti jeho tvorby postihuje základné fázy formovania ruského realizmu v jeho vrcholnom období, teda v 40.–80. rokoch 19. storočia. Ďalej načrtáva charakteristiku osobitosti poetiky a filozofických zdrojov Turgenevovho realizmu v súvislosti s osobitosťami jeho rozprávačského umenia.

L. Zadražil v štúdiu *Dynamika žánrů a stylů v literární tvorbě I. S. Turgeněva* vyslovuje názor, že ontogenéza Turgenevovej tvorby je z teoretického hľadiska rozčleniteľná

na niekoľko žánrovo-štylotvorných etáp. Ako naznačuje už samotný názov štúdie, jej autor sa

¹Pozri: Berlinger, G.: *Černyševskij i jeho literaturnyje vragi*. Moskva 1930, s. 113.

neuspokojuje s jednoduchým vymenovaním empiricky zistených črt individuálneho štýlu spisovateľa, ale zdôrazňuje, že je potrebné vidieť ich vo vzájomnej súvislosti so vzťahom Turgeneva k jednotlivým etapám vývoja romantizmu a realizmu a k jednotlivým literárnym prúdmi a smerom 30.–80. rokov 19. storočia. Práve vďaka dynamickej variabilite vývinových tendencií (lyrizmus, epickosť, fyziologickosť) formuje sa totiž postupne individuálny štýl I. S. Turgeneva v jeho špecifickej podobe. Táto je podľa Zadražila podmienená predovšetkým faktorom, že jednotlivé literárne druhy a žánre sú nositeľmi istých štýlových prvkov, ktoré môžu byť v modifikovanej podobe ďalej prenášané i potom, ako daný žánr v autorovom diele nenávratne zanikol, stávajúc sa fungujúcou zložkou jeho individuálneho štýlu.

Problematike žánru v konkrétnejšej a špecializovanejšej podobe venujú pozornosť štúdie R. Parolka *Žánrové hledání mladého Turgeněva* a J. Dohnala *Žánrové zvláštnosti Turgeněvova románu Novina*, kde autori osvetľujú žánrové osobitosti Turgenevových diel z určitého vopred stanoveného aspektu. Parolek sleduje formovanie lyrizmu v raných spisovateľových prózach a drámach, osobitne upozorňuje na existenciu tzv. lyrického podtextu, prítomného u Turgeneva dávno pred Čechovom. Dohnal si všimá prelomové obdobie vo formálnej štruktúre Turgenevových románov v rokoch 1856–1861, prejavujúce sa predovšetkým vo výstavbe románu *Novina*. Príčinu zmien autor štúdie vidí v čoraz väčšom prenikaní spoločenských problémov do všetkých sfér súkromného života hrdinov, čo začína byť zrejme už v predošlom Turgenevovom románe *Dym*. O tomto diele pojednáva text V. Kostřicu *Román Dym v kontextu tvorby I. S. Turgeněva*. Autor polemizuje s doteraz vžitým názorom, že posledné romány (*Dym*, *Novina*) bývajú často v kontinuite Turgenevovej tvorby považované za diela tzv. úpadku spisovateľových tvorivých síl. Kostřica naopak dokazuje, že spomínané zmeny v románovej štruktúre priamo súvisia s procesmi, prebiehajúcimi vo vtedajšej ruskej spoločnosti a sú dôsledkom konkrétnych umeleckých zámerov samotného prozaika.

Danuše Kšicová v štúdiu *Romantické poémy I. S. Turgeněva* vyslovuje názor, že Turgeněvove romantické poémy nie sú zaujímavé len samy o sebe; chápe ich v kontexte spisovateľovej tvorby ako literárny artefakt, v mnohom objasňujúci niektoré „záhadné“ miesta Turgeněvovej romantickej a neoromantickej prózy, ktorá sa z tohto pohľadu nejaví ako niečo náhodné a nesúrodé, ale je logickým dovŕšením veľmi raných podnetov, ktoré majú svoje zákonité pokračovanie v ďalšom vývoji ruskej literatúry.

Štúdia M. Antoša *Ku koncepcii človeka v Turgeněvových románoch* predstavuje typickú analýzu románových postáv, obohatenú prvkami sociálno-filozofického a psychologického aspektu s akcentom na trojvrstevnú štruktúru invariantu duchovnej osobnosti spisovateľových protagonistov (individuum, osobnosť, individualista), ktorú Antoš ukazuje ako jednu z možností v prístupe ku skúmaniu človeka. V Turgeněvovej tvorbe zohrali významnú úlohu predovšetkým predstaviteľky výrazného typu ženských a dievčenských románových postáv, ktoré – a to treba pripomenúť – svojich literárnych partnerov v mnohých ohľadoch prevyšujú. Analytický portrét jednej z nich ponúka B. Neumann v štúdiu *K postavě Marianny v románě Novina*.

Z bohatého spektra ruských literárnovedných a literárnohistorických monografií a štúdií v tomto stručnom prehľade uvedieme iba mimoriadne podnetnú prácu J. Lotmana *Proza Turgeněva i siužetnoje prostranstvo russkogo romana XIX stoletija*. Autor v nej vyzdvihuje skutočnosť, že próza Turgeněva sa hĺbkou zobrazenie ľudského citu uberala iným smerom ako ruský román 19. storočia; Lotman poukazuje aj na vplyv Turgeněva na tvorbu Apuchtina a ruských symbolistov. Domnieva sa, že próza Turgeněva zaujala čitateľov svojou jednoduchosťou a lepšou pochopiteľnosťou ako zložité románové štruktúry F. M. Dostojevského a L. N. Tolstého.

Z anglosaských štúdií o živote a diele I. S. Turgeněva, ktoré vznikli v období posledných zhruba dvadsať rokov, pútajú na seba pozornosť práce Ellen Baileyovej *Ivan Turgeněv: Background and Early Life, Early Works*, ako aj jej ďalšia monografia *A Premier Novelist*. Autorka v nich podáva chronologický prehľad ranej tvorby spisovateľa. Konštatuje, že I. S. Turgeněv je na Západe považovaný za mimoriadne plodného autora, ktorý počas 50. rokov napísal 6 románov, 10 hier a veľký počet krátkych poviedok, väčšinou na tému smrti a deštruktívnej lásky. Súčasní čitatelia oceňujú Turgeněvovo majstrovstvo štýlu a formy, jeho realistické vykreslenie charakterov postáv. Román *Novina* je podľa nej možné zaradiť medzi najslabšie diela v spisovateľovej tvorbe.

Jednou z najčítanejších a literárnymi kritikmi najviac cenených prác západnej proveniencie o tvorbe I. S. Turgeněva je štúdia austrálskeho literárneho historika Roberta Dessaixa *Twiling of Love: Travels with Turgeněv* z roku 2005. Táto práca je v súčasnosti jedinou biografiou v angličtine, v ktorej autor odhaľuje celoživotný vzťah románopisca k francúzskej opernej speváčke Pauline Viardotovej. Dessaix – podobne ako Turgeněv – putuje po západnej Európe a navštevuje miesta, s ktorými sa spája život a tvorba I. S. Turgeněva, aby lepšie porozumel svetu, zobrazenému v prácach spisovateľa. Kniha je impresionistická, hlbavá, písaná tak, aby bolo možné čo najhlbšie pochopiť myslenie Turgeněvových hrdinov.

Aj štúdia Charlotte Hobsonovej *Longest Journey* z roku 2004 mapuje život I. S. Turgeněva v Baden-Badene a vo Francúzsku a venuje sa analýze „platonického rodinného vzťahu“ Turgeněva k rodine Pauliny a Louisa Viardotových.

Irina Kuznetzová v roku 2005 uverejnila v časopise *Social Sciences* štúdiu s názvom *Inexhaustible Turgeněv (The Sources of Russian Existentialism in Ivan Turgeněv's Unpopular Works)*, v ktorej odhaľuje zdroj existencializmu v dielach I. S. Turgeněva a zamýšľala sa nad Turgeněvovým zobrazením života, tragických stránok ľudskej existencie a fenoménu samoty.

V druhej oblasti, týkajúcej sa recepcie Turgeněva v zahraničí (s osobitným zreteľom na reflexiu jeho tvorby v českých krajinách a na Slovensku), pokladáme za potrebné – ako pars pro toto – spomenúť aspoň najvýznamnejšie práce českých a slovenských komparatistov. J. Janáčková v štúdiu

Turgeněv a česká literatura zachytáva proces vrastania Turgenevovej tvorby do kontextu českej kultúry a jeho vplyv na českú literatúru, ktorý sa prejavil už v 50. rokoch 19. storočia. S. Lesňáková v práci *K recepcii Turgenevovej prózy v slovenskom realizme* charakterizuje podstatné momenty recepcie Turgenevovej tvorby predstaviteľmi prvej (S. H. Vajanský) a druhej (J. G. Tajovský) vlny slovenského literárneho realizmu, ako aj stimulačnú aktivitu tejto tvorby na rozvoj slovenskej literatúry, ktorá v období prechodu od romantizmu k realizmu potrebovala tvorivú konfrontáciu s literatúrami iných národov. Vzťah tvorcu prvého slovenského realistického románu S. H. Vajanského k literárnemu odkazu I. S. Turgeneva podrobnejšie analyzoval aj A. Červenák v monografii *I. S. Turgenev a slovenský román*.

Jednou z najnovších komparatívnych štúdií západnej proveniencie, ktorá sa venuje inšpiratívne pôsobeniu Turgenevovej prózy na anglosaskú literatúru, je v roku 2002 uverejnená práca anglického literárneho vedca Millicenta Bella *Turgenev and James* o vplyve I. S. Turgeneva na anglického spisovateľa Henryho Jamesa v sedemdesiatych rokoch 19. storočia.

Nemenej dôležitým aspektom interpretácie Turgenevovho umeleckého odkazu je problém metodického sprístupnenia jeho tvorby v rámci vyučovania literatúry v škole, pretože spôsob, akým sa mladí ľudia zoznamujú s reprezentatívnymi dielami predstaviteľov našej i svetovej literatúry, má nepopierateľný význam pre formovanie ich trvalého vzťahu k literatúre a kultúre vôbec. Osobnosť učiteľa, metódy a formy jeho práce, môžu vo veľkej miere ovplyvniť vytvorenie kladného alebo záporného vzťahu žiaka či študenta k literárnym hodnotám, a tým aj formovanie čitateľského návyku. Práve tejto problematike sa venujú štúdie O. Richterka *I. S. Turgeněv a otázka pozitívni motivace na hodině literárního čtení ve střední škole* a S. Másla *K otázkám recepce I. S. Turgeněva ve střední škole*, ktoré sú cenné najmä tým, že nie sú iba kvalitnými teoretickými štúdiami k danej oblasti, ale poskytujú aj konkrétny návod pre prácu s literárnym textom.

Na základe vyššie uvedených skutočností som dospel k nasledovným výsledkom:

I. S. Turgenev má v ruskom, ale i európskom kultúrnom kontexte dávne a nespochybniteľné domovské právo. Patrí medzi tých spisovateľov 19. storočia, ktorých diela sa viac ako stodvadsať rokov vydávajú, prekladajú a tešia sa trvalej čitateľskej obľube. Na rozdiel od svojich najväčších súčasníkov L. N. Tolstého a F. M. Dostojevského Turgenev však nikdy nesiahal po sudcovskom talári, ani neprednášal prorocké vízie o budúcnosti človečenstva; bol vo svojich ambíciách oveľa skromnejší. Hlavná sila jeho talentu pramenila z čistoty pohľadu, zo schopnosti dobre sa dívať a počúvať. „Nikdy som si nič nevymýšľal ...

Darilo sa mi len to, čo som bral zo skutočnosti, z faktov, ktoré som poznal,“ priznáva sám spisovateľ.²

To však neznamenalo, že Turgenev patril k jednoduchým „obkresľovačom“ skutočnosti. Osobitou črtou jeho realizmu je schopnosť zachytiť spoločenský život v jeho typických prejavoch. Vzťah k životnej materii ho nútil, aby si všímal aj bolestné stránky ľudskej existencie, aby neprehliadal spoločenské rozdiely, sociálne protirečenia, individuálne i kolektívne ľudské tragédie a katastrofy. Turgenevove poznatky o živote človeka a spoločnosti, o spoločenskom dianí však spravidla nevedú k priamočiaro otvorenej nemilosrdnej obžalobe spoločenského systému; vyúsťujú zväčša do zmierlivo ladených melancholických polôh. Analýza javového sveta býva u neho kritická skôr nepriamo, „vynára sa“ z triezvo podávaného sledu udalostí. Na prvý pohľad by sa takéto zobrazenie životnej reality mohlo javiť ako príliš nezaujaté, stroho, ba až alibisticky vecné; nesmieme však zabúdať na to, že Turgenev majstrovsky pracuje s technikou náznaku a nápovede. Príčiny takejto umeleckej stratégie môžeme nájsť v autorovej konsenzuálnej povahovej „výbave“, v smerovaní k zmierlivým postojom bez veľkých slov a prehnaných gest, v celoživotnom vyznávaní filozofie politického a názorového pluralizmu.

V estetickom vnímaní a modelovaní reality u Turgeneva zohrala významnú úlohu aj bytostne pociťovaná potreba súladu, harmónie a krásy vo veciach a ľuďoch, snaha empaticky preniknúť pod

povrch javov a vzťahov, všetko pochopiť a všetkému porozumieť; z etického aspektu u Turgeneva dominovala viera v prirodzenú dobrú podstatu človeka a sveta. Turgenevovský realizmus odmieta „subjektivistickú ľubovôľu“ romantizmu, najmä abstraktné vykresľovanie silných charakterov mimo sociálneho a historického chápania. Zároveň však

²Turgenev, I. S.: Polnoje sobranije sočinenij i pisem. Pisma, t. XI. Moskva-Leningrad 1966, s. 31.

vzdvihuje lyrický prvok ako pozitívny odkaz poetiky romantizmu, ako prostriedok, ktorý otvára priestor pre vyjadrenie autorského hlasu.

V láske akceptoval ideál jednoty prírodného a spoločenského, citového a duchovného. Táto jednota pre spisovateľa a jeho hrdinov prestáva byť nenaplnenou túžbou. Zmysel pre poéziu prírody a lásky sa v poetike jeho románov pretavil do citovo presvedčivých, farebne plastických, kultivovaných obrazov materiálnej, sociálnej a psychickej reality sveta obklopujúceho jeho hrdinov. Predovšetkým tieto vlastnosti z neho urobili majstra emocionálnej, komorne ladenej lyrickej prózy a vyniesli mu povest' najväčšieho „romantika“ medzi ruskými realistami 19. storočia.

Variácie na ľubostné drámy turgenevovských hrdinov, charakteristika ich protagonistov tak z hľadiska individuálnych osobnostných daností, ako aj z aspektu spoločenskej typizácie zaplňajú značnú časť Turgenevových próz; je preto pochopiteľné, že literárni kritici a spisovatelia 20. storočia im venovali a neustále venujú náležitú pozornosť.

Navyše aj pre samého Turgeneva bola téma lásky jednou z najosudovejších v jeho živote. Tento fakt je o to významnejší, že Turgenev patril k spisovateľom, ktorí v umeleckej tvorbe významne čerpali z autobiografie. „Môj život je preniknutý ženstvom,“ priznáva sa v jednom z listov G. Flaubertovi a pokračuje: „Žiadna kniha, nič na svete nedokázalo by mi nahradiť ženu ... Ako to vyjadriť? Podľa môjho názoru nerozkvitá ľudská bytosť ničím tak, ako láskou, čo tomu vravíte?“³

Okrem povrchných, prchavých vzťahov Turgeneva osobnostne aj umelecky poznamenala dvojité silná citová skúsenosť. V Premuchine prežil ľubostný pomer k sestre svojho priateľa Bakunina, k dievčaťu, ktoré v sebe spájalo vyspelú kultúru ducha s citovou noblesou. Turgenev však nebol schopný opäťovať jej prudký cit. Táto skúsenosť sa zreteľne premietla i do jeho románovej tvorby – po celý život bol ako posadnutý kontrastom medzi mladým, nervóznym, slabým mužom a vášnivou, energickou dievčinou, ktorá sa s nezlomným odhodlaním oddáva životu.

Druhá skúsenosť je spätá s francúzskou speváčkou Pauline Viardotovou, s ktorou sa zoznámil v roku 1843. Láska a priateľstvo k slávnej umelkyni ho na dlhé roky odlúčili od Ruska a napokon ho odsúdili aj k osamelej starobe bez rodiny. Motív osudovej pripútanosti k zrelej, nedostupnej žene a jej triumf nad sviežou mladosťou a dievčenskou láskou u povahovo mäkkého muža presiakol do celej jeho umeleckej tvorby. Napriek tomu, že jeho knihám nechýba sociálne kritické zameranie ani dobovo podmienená snaha o maximálnu vecnú

³Turgenev, I. S.: Polnoje sobranije sočinenij i pisem. Pisma, t. VII. Moskva-Leningrad 1966, s. 23

presnosť a javovú zhodu s objektívnou realitou, predsa len v rámci svojej generácie – a aj na základe spomenutých faktov – predstavuje jej najlyrickejší element, akúsi „violu d'amour“ ruského realizmu.

Turgenev vo svojich prózach prakticky dovŕšuje polstoročnú tradíciu ľubostnej novely a románu, do ktorých najvýznamnejší svetoví spisovatelia sústredovali problematiku moderného človeka súdobej spoločnosti. Turgenevova vo svojej podstate pesimistická filozofia lásky je však hlboko ukrytá v

obraznom svete jeho poviedok, noviel a románov; spôsob, akým podáva príbehy, akým akoby zvnútra „nasvecuje“ postavy a ich osudy, však dodáva jeho rozprávaniu a opisom skôr jemnú elegickosť a priezračný lyrizmus.

Človek podľa Turgeneva nikdy nie je vystavený takej záplave emócií a vášni ako v čase vzplanutia ľúbostného citu. V takých chvíľach najintenzívnejšie žijú jeho zmysly i myseľ a jeho bytosť sa najplnšie rozvíja, naplňa svoje možnosti a objavuje svoju hodnotu – to sú ďalšie dôvody, prečo básnik a prozaik Turgenev spravil ľúbostnú drámu jednou z ťažiskových tém svojej tvorby.

Druhou veľkou témou – presnejšie témou paralelnou k téme lásky – bola pre Turgeneva ruská príroda ako stelesnenie veľkej životnej sily krajiny. Turgenev sa často vracal do svojho rodiska, k jeho parkom, sedom, rybníkom. Z článkov, ktoré napísal v zahraničí, cítiť jeho blízky vzťah k rodnému kraju, ľudu a Rusku.

Príroda a jej opisy plnia funkciu psychologických „rovnobežiek“, ktoré splyvajú s duchovným svetom vystupujúcich postáv; tvoria lyrickú paralelu k ich náladám. Opisy prírody sa zvyčajne končia lyrickým akordom, ktorý – vďaka autorskému vyznaniu o nedeliteľnom vzťahu človeka a prírody – nesie zreteľný psychologický akcent. Emocionálnosť človeka sa odráža, zrkadlí vo svete vonkajšej prírodnej reality. Turgenev často využíva prirovnania, personifikácie, epitetá, opisy sa dynamizujú hojným využívaním slovesných foriem, striedaním svetelných odtieňov a prelínaním farieb. Turgenev je majster poetických opisov prírody s hlbokým psychologickým a filozofickým podtextom, ba až ideovo-symbolickým sémantickým vyústením. Poézia „čistých zážitkov“ zároveň pridáva turgenevovským krajinomalbám výrazný lyrický tón a romantické ladenie.

Osobité postavenie v poetike Turgenevovej románovej tvorby má rozprávač. Typologicky ho možno charakterizovať nasledovným súborom vlastností, príznakov a črt:

- nezverejňuje o sebe žiadne autobiografické fakty;
- nemá explicitne prezentovaný individuálny psychologický profil;
- nevystupuje ako vševedúci rozprávač;
- je blízky autorovi, občas priamo prezentuje autorove osobné skúsenosti a názory, dokonca sa sám – hoci veľmi zriedkavo – označuje za autora;
- vstupuje do priameho dialógu s čitateľom;
- vo vzťahu k deju a postavám zaujíma nezávislú, nezainteresovanú pozíciu typickú pre nestranného vonkajšieho pozorovateľa;
- v zreteľne vymedzených prípadoch (najmä v snahe o čo najväčšiu psychologickú presvedčivosť stvárnenia vnútorného sveta protagonistu) sa môže pozícia rozprávača stotožniť s pozíciou postavy, ktorá sa potom vykresľuje akoby „zvnútra“, odhaľujú sa jej myšlienkové pochody, citový svet, zatiaľ čo ostatní účastníci tej istej scény sú vykreslení „zvonka“, cez ich slová a skutky.

Ďalšou príznačnou črtou poetiky Turgenevovej tvorby je typológia románových postáv. V jeho dielach nachádzame veľké množstvo plnokrvných postáv a typov. Na rozdiel od mnohých svojich súčasníkov Turgenev však nad nimi nevynáša súd. Primárne ho totiž zaujíma proces „hľadania sa“ hrdinu; zobrazuje tento proces v rozmanitých etapách či fázach duchovného vývoja ruskej spoločnosti.

Svoju literárnu cestu realistu začal Turgenev bojom proti romantickým „egoistom“ (Paraša, Andrej Kolosov). Sociálny zmysel tohto boja Turgenev vysvetlil v recenzii na ruský preklad Fausta. „Romantizmus nie je nič iné ako apotéza osobnosti..., romantik je neuvedomelým egoistom a ako taký stráca spoločenské cítenie, nešťastia iných ho nezaujímajú, žije iba pre seba, a preto je zbytočný.“⁴

Vzniká zaujímavá schéma: záporný hrdina je egoistom, kladný hrdina človekom prirodzených citov (*Bretor*: egoista Lučkov a jeho antagonista – prirodzený Kister; *Tri portreta*: egoista Lučinov a jeho protipól Rogačev). Konflikt v týchto novelách je zatiaľ len psychologický, vytrhnutý zo sociálneho

prostredia. Sociálne cítenie sa u Turgeneva objavuje až v Poľovníkových zápiskoch, no základná schéma delenia ľudí na egoistov a neegoistov z jeho diel prakticky nemizne nikdy.

Andrej Červeňák sa pokúsil zostaviť rebríček ubúdania protikladných vlastností – od pudového egoizmu a jeho absolútneho protikladu totálneho altruizmu – k nulovému stavu, ktorý sa realizuje v sujete diela. Svoje zistenia sumarizoval do nasledovnej škály:

10

0

10

⁴Bialyj, G.: Turgenev i russkij realizm. Moskva-Leningrad 1962, s. 15.

U b ú d a n i e e g o i z m u :

U b ú d a n i e a l t r u i z m u :

Daria Michajlovna (*Rudin*)

Natália (*Rudin*)

Mária Dmitrijevna (*Šľachtické hniezdo*)

Bersenev (*Šľachtické hniezdo*)

Odincovová (*Otcovia a deti*) Džema (*Jarné vody*)

Irena (*Dym*) Viera (*Faust*)

Valentina Michajlovna (*Novina*)

Mariana (*Novina*)

Takáto schéma delenia postáv na egoistické a altruistické sa nám však zdá priveľmi priamočiara. Nemôže totiž vystihnúť celú zložitú psychologických a morálnych vzťahov medzi postavami.

Turgenevove postavy majú črty historickosti, niekedy až kronikárskej; zároveň však nestrácajú ani všeludský, nadčasový rozmer. Ten je vlastný najmä dvom základným typom protagonistov – podľa Turgenevovej terminológie hamletom a donkichotom. V týchto dvoch typoch sú podľa neho stelesnené dve základné, protichodné zvláštnosti ľudskej podstaty.

Sympatie Turgeneva sú na strane Dona Quijota, ktorý bol preňho symbolom pravdy, viery a oddanosti ideálu, pre ktorý bol schopný obetovať aj život. „Svoj život si cení natoľko,

nakoľko môže byť prostriedkom na stelesnenie ideálu, na nastolenie pravdy a spravodlivosti na zemi.“⁵

Protipólom Dona Quijota je pre Turgeneva Hamlet – „...analýza predovšetkým, egoizmus a nakoniec skepsa.“⁶ Hamlet je večne ponorený do seba, nenachádza vo svete nič, k čomu by sa mohol pripútať, uvedomuje si svoju slabosť, spoznáva svoje nedostatky, opovrhuje nimi aj sám sebou. Tento typ ľudskej existencie stelesnil Turgenev v celej plejáde zbytočných ľudí. Uvedená typológia delenia literárnych postáv je typicky turgenevovská, hoci sa môže javiť ako ozvena boja medzi romantizmom a realizmom, ktorý v tom čase zvädzala nielen ruská, ale aj európska literatúra.

Andrej Červeňák rozdelil Turgenevove postavy najskôr do dvoch skupín: egoisti a altruisti, neskôr v intenciách spisovateľovej terminológie hovorí aj o hamletovcoch a donkichotoch. Jeho inovovaná schéma Turgenevových postáv vyzerá potom nasledovne:

⁵ Turgenev, I. S.: Hamlet a Don Quijote. In: Poľovníkove zápisky, Rudin a iné. Bratislava 1977, s. 757.

⁶ Turgenev, I. S.: Tamtiež, s. 760.

Zo schémy sa dá usúdiť, že novšia podoba neodbúrava, ale prehĺbuje a rozširuje predchádzajúcu interpretáciu. Donkichoti sú ľudia „žertvy“; oproti nim stoja egoisti a medzi nimi sa pohybujú hamleti.

V závislosti od toho, ku ktorému pólu hamleti inklinujú v priebehu deja, definuje sa, prípadne sa mení ich morálna hodnota. Ideálom Turgeneva sú donkichoti, ľudia schopní sebaobetovania a oddaní povinnostiam, ľudia preberajúci na seba zodpovednosť za svoje skutky i za činy druhých. Tieto vlastnosti sú príznačné aj pre turgenevovské ženské postavy, ktoré sú dokonalým prejavom donkichotstva a sebaobetovania.

Prakticky vo všetkých Turgenevových románoch sa však popri týchto dvoch typoch vyskytujú aj ďalšie typologicky ustálené skupiny postáv, ktoré je podľa môjho názoru možné hierarchicky subsumovať do nasledovných kategórií:

- a. archaické postavy (ľudia dávnych čias)
- b) postavy nižšej úrovne
- c. postavy vyššej úrovne
- d. postavy najvyššej úrovne.

Prvá kategória zoskupuje ľudí dávnych čias. Od ľudí novej generácie ich oddeľuje akýsi majestátny pokoj a vedomie vlastnej dôstojnosti. Nikdy nezabúdajú na svoj sociálny pôvod, pokladajú ho však za prirodzenú súčasť svojej existencie, a preto nepoznajú pocit poníženia. Vážia si sami seba nezávisle od druhých a okolia. Vzťahy medzi pánmi a podriadenými sa v takomto svete stávajú takmer rodovými putami a nadobúdajú črty zvláštnej patriarchálnej založenosti. Do tejto kategórie sme zaradili napríklad Marfu Timofejevnu Pestovovú (*Rudin*), Arinu Vasilievnu Bazarovovú (*Otcovia a deti*), Lavreckého sluhu Antona (*Šľachtické hniezdo*), bývalého sluhu Bazarova Timofejiča (*Otcovia a deti*).

Postavy druhej kategórie – t. j. postavy nižšej úrovne – zblízuje egoizmus. Cieľom ich života je dosiahnutie individuálnych životných úspechov. Na tejto ceste však zlyhávajú na poli morálky, viery, lásky, ale aj v celom rade ďalších základných ľudských kvalít. Dokážu si síce uvedomiť svoju neplnohodnotnosť a nechcú sa s tým zmieriť, ale nedokážu sa zmeniť. Preto konajú neprirodzene a nedôstojne, čím iba ďalej degradujú seba i svoj spoločenský status. Do tejto kategórie sme zaradili postavy typu Pandalevského a Pigasova (*Rudin*), otca Lízy Kalitinovej a ženu Lavreckého Varvaru Pavlovnu (*Šľachtické hniezdo*), Paňšina a Gedeonovského (*Šľachtické hniezdo*), Kurnatovského a Nikolaja Artemieviča Stachova (*V predvečer*).

Tretia kategória postáv – postavy vyššej úrovne – uvádza na scénu ľudí čestných, slušných a statočných. Nie sú schopní konať zlo; ich slušnosť je vždy spojená s ich nezávislým, často až nepriateľským vzťahom k svetskému životu, karierizmu a chamtivosti. Slúžia rodnej krajine, ale nie kvôli kariére či iným výhodám. Na prvé miesto kladú výchovu mladých ľudí, slobodu, nezávislosť

vlasti, sú presvedčení o nevyhnutnosti pokory, uctievania národných symbolov, sú za zachovanie tradícií a historických základov spoločnosti. Hoci sa ich názory môžu zdať v mnohých oblastiach nereálne, vyznievajú presvedčivo a čestne. Turgenevove sympatie sú na strane postáv tejto kategórie, ktoré pre neho reprezentujú „zlatú strednú cestu“. Preto im v porovnaní s ostatnými kategóriami postáv dopriava najviac životných radostí. Do tejto skupiny zaraďujeme napríklad Ležneva a Volynceva (*Rudin*), Basistova a Michaleviča (*Rudin*), Berseneva a Šubina (*V predvečer*), Pavla, Nikolaja a Arkadija Kirsanovovcov (*Otcovia a deti*).

V turgenevovských románoch sa výrazne vydeľujú hlavní hrdinovia a hlavné hrdinky, ktorých sme zaradili do štvrtej kategórie postáv, t. j. do skupiny postáv najvyššej úrovne. Hlavná črta, ktorou sa odlišujú od ostatných postáv, je charakter ich vzťahu k spoločnosti a svetu. Táto skutočnosť neočakávane zblízuje takých protichodných hrdinov tejto úrovne ako sú Rudin a Natália Lasunská (*Rudin*), Lavreckij a Líza Kalitinová (*Šľachtické hniezdo*), Insarov a Jelena Stachovová (*V predvečer*), Bazarov a Odincovová (*Otcovia a deti*).

Napriek mnohým odlišnostiam základ ich životnej filozofie je v podstate rovnaký. Zmysel ich života nie je zviazaný normami a hodnotami spoločenského zriadenia, v ktorom žijú. Vydeľujú sa z prostredia, ktoré ich obklopuje, svojím spôsobom života, odmietavým vzťahom ku konvenciám a všeobecne akceptovaným idolom. Cieľom ich života je dosiahnuť ideál vysokej mravnosti, spoločenskej spravodlivosti a plnohodnotnej ľudskej existencie. Pozoruhodný je absolútny charakter tohto ideálu, ktorý nepripúšťa nijaké kompromisy. Rovnako pozoruhodná je aj jeho kategorickosť: ideál predstavuje normu, ktorej skutočnosť musí zodpovedať. Medzi hrdinom a reálnym životom tak vzniká prehlbujúca sa priepasť, ktorú dokáže zlikvidovať iba láska. Tá zároveň rozbíja vežu zo slonoviny, do ktorej akoby bol hrdina uzavretý; otvára mu poznanie druhého, uznanie jeho neopakovateľnosti, vedie ho k uvedomeniu si bohatstva hodnôt života. V týchto situáciách Turgenevovi hrdinovia prechádzajú mukami prerodu, trpia ponížením, správajú sa neraz neprirodzene, ba až komicky, ale zároveň sa prepracúvajú k pochopeniu reálneho života. Vzniká tým úplne nový pohľad na spätosť ich vysnívaného ideálu s reálnym životom. V konečnom dôsledku tak hrdinovia potvrdzujú svoju dôstojnosť a aj faktická porážka sa premieňa na ich duchovné víťazstvo, pretože v okamihu smrti alebo „odchodu“ sa prvýkrát rovnajú svojmu ideálu.

Predkladaný príspevok je zameraný na analýzu umeleckých postupov v tvorbe I. S. Turgeneva v ich základných podobách a štylistických zvláštnostiach. Moje poznatky si nenárokuje na konečnú platnosť, sú skôr jedným z príspevkov k výskumu v oblasti turgenevológie, ktorého ambíciou je prispieť k hlbšiemu poznaniu diela tohto umelca.

Turgenevov odkaz /dedičstvo/ sa dá využiť interdisciplinárne: v oblasti teórie literatúry, histórie ruskej literatúry 2. polovice 19. storočia, ale aj v didaktike pri sprostredkovaní Turgenevovho umeleckého odkazu žiakom a študentom v slovenskej škole.

Literatúra

- AJUPOV, S. M.: *Poetika i stil' romana Turgeneva. Otcy i deti*. Ufa 1999.
ANTOŠ, M.: *Ruská literatúra 19. storočia*. SPN, Bratislava 1980.
BACHTIN, M. M.: *Román jako dialog*. Odeon, Praha 1980.
BATJUTO, A. I. : *Tvorčestvo I. S. Turgeneva i kritikoestetičeskaja mysl jego vremeni*, Leningrad: Nauka. 1990.
BIALYJ, G.: *Turgenev i russkij realizm*. Moskva-Leningrad 1962.
ČERVENÁK, A.: *Vajanský a Turgenev*. Vydavateľstvo SAV, Bratislava 1968.
FREEBORN, R. : *The Russian Revolutionary Novel*. Cambridge 1982.
HENRY, P. : *A Hamlet of His Time*. Oxford 1983
HOLZER, J. : *Debrecínská studie o Turgeněvovi*. In : *Československá rusistika*, ročník 35,

č. 3, 1990.

HONZÍK, J.: *Turgenev, I. S. Vzpomínky na literaturu*. Odeon, Praha 1985.

JEHLIČKA, M.: *Ivan Sergejevič Turgenev: Sborník statí k stému výročí úmrtí*. UK, Praha 1987.

KAGAN - KANS, E. : *Hamlet and Don Quixote: Turgenev's Ambivalent Vision*. New York 1975.

KŠICOVÁ, D.: *Secese. Slovo a tvar*. Brno 1998.

KŠICOVÁ, D.: *Poéma za romantismu a novoromantismu. Rusko-české paralely*, Brno 1983.

KURLANDSKAJA, G. B.: *Estetičeskij mir Turgeneva*. Oriol 1994.

KURLANDSKAJA, G. B.: *Chudožestvennyj metod Turgeneva-romanista*. Priokskoje knižnoje izdatel'stvo, Tula 1972.

MARKOVIČ, V. M.: *Turgenev i ruskij realističeskij roman XIX veka*. Leningrad 1982.

PAŠTEKOVÁ, S.: *Ivan Sergejevič Turgenev*. In : *Turgenevovský zborník, Slavica slovaca*.- Roč. 25 , č. 2 , 1990.

TURGENEV, I. S.: *Polnoje sobranije sočinenij i pisem v tridcati tomach*. Nauka, Moskva 1978.

TURGENEV, I. S.: *VZPOMÍNKY NA LITERATURU*. ODEON, PRAHA 1985.

TURGENEV, I. S.: *Hamlet a Don Quijote*. Tatran, Bratislava 1977.

Turgenevovský zborník. Krajský pedagogický ústav, Bratislava 1984.

Turgenev i sovremennost'. Moskva 1997.

WOODWARD, J. B.: *Metaphysical conflict: a study of the major novels of Ivan Turgenev*. O. Sagner, München 1990.

Summary

Ivan Turgenev is one of the main representative of Russian realism who enriched European literature by strong analysis of smart problems of his time. In his works he shows a wide picture of Russian life in 1840s - 1870s. Turgenev's works became very successful at home as well as abroad.

The objectives and targets of my work were appointed as follows:

- a. to find out what Turgenev signified for his time, which contributions he brought into Russian literature because for these or other similar questions there are many possible answers but they cannot fully satisfy literary historians and admirers of Turgenev's works;
- b. to generalise Turgenev's romantic and realism specific features on the basis of studying primary and secondary literature and analyze the methods of moulding romantic features in love's philosophy and its artistic creation;
- c. Turgenev's principles of human being's creation are the mettle of all the law rules. Our objective is to prove that in these principles there is embodied the author's conception of human substance, the understanding of his role in this world, mutual relationship with various powers of the universe, act and phenomenon which exist in the nature and society;
- d. to contradict some of the literary critics' opinion that the first of Turgenev's novels (*Rudin*, *A Nest of Gentlefolk*, *On the Eve*, *Fathers and Sons*) are too compact;
- e. to explain the individual role of narrator and at the same time to make clear the specific conception of human being that creates the main axis of Turgenev's novel poetics;
- f. to find out Turgenev's specific realism features and define with more precision his literary position in Russian literature of 19 century.

Turgenev has no doubt about man's sense of existence and his need to join an eternal nature and love.

RUSKÁ DRÁMA V SLOVENSKOM LITERÁRNOM KONTEXTE

V DIACHRÓNOM PREHĽADE

Lucia Mattová (Bratislava)

Základné východiská

Predkladaný príspevok má za cieľ z diachrónneho hľadiska zmapovať tradíciu a vplyv ruskej dramatickej spisby na slovenský literárny kontext. Základným predpokladom existencie literárneho diela v cudzej literatúre je jeho preklad do iného jazyka. Dionýz Ďurišin považuje preklad za základnú formu recepcie iných literatúr a za najmarkantnejší prejav medziliterárnosti.¹ Vychádzame z toho, že preklad literárneho diela, v našom prípade divadelnej hry, sa stáva integrálnou súčasťou danej literatúry (v nej sa dostáva do obojsmernej interakcie s domácimi dielami aj s celým korpusom preloženej literatúry v danom kultúrnom priestore). Pri preklade drámy O. Kovačičová zdôrazňuje jeho dve komunikačné podoby: knižnú a divadelnú.² V našej práci budeme venovať pozornosť obidvom, keďže vychádzame z predpokladu, že z pohľadu prenikania do cudzej literatúry sa tieto podoby realizácie dramatického textu navzájom dopĺňajú. Na tomto mieste nemôžeme opomenúť ani tretí spôsob realizácie divadelnej hry, a tým je jej rozhlasová podoba, ktorá má v dejinách slovenskej kultúry svoje nezastupiteľné miesto.

Rovnako ako K. Kenížová–Bednárová berieme do úvahy, že proces modelovania prekladovej literatúry vymedzujú tri základné systémy: národnopolitický, sociokultúrny a literárny.³ Naš diachrónny prehľad je zostavený s ohľadom na tieto základné modelujúce činitele.

Štúdia ponúka pohľad na proces prenikania ruskej drámy do slovenského kultúrneho priestoru od počiatkov po súčasnosť. Takýto prehľad v slovenskom literárnom výskume zatiaľ absentuje. Vzhľadom na šírku záberu tému v tomto príspevku nevyčerpávame. Vymedzíme hlavné vývinové tendencie a poskytneme základné fakty, avšak mnohé z otázok sú iba naznačené a budú si vyžadovať ďalší výskum.

Počiatky ruskej divadelnej hry na Slovensku

Prvé náznaky organizovaného a uvedomelého divadelného prejavu sa na Slovensku objavujú už na začiatku 19. storočia, ale až rok 1830 možno považovať za počiatok novodobej a súvislej slovenskej divadelnej kultúry.⁴ Prvým ruským dramatikom, ktorý prenikol do slovenskej literatúry, bol Ivan Krylov. Jeho komédiu *Urok dočkam* preložil na začiatku 60. rokov 19. storočia Bohuslav Nosák (1818-1877) pod názvom *Dobrá lekcia*. Tento preklad ostal iba v rukopise a nikdy nebol publikovaný ani inscenovaný. Skutočným vstupom ruskej drámy do slovenskej kultúry bol rok 1867, v ktorom vyšla v časopise Sokol veršovaná veselohra Alexandra Gribojedova *Rozum spôsobil nehody* v preklade Jána Leška.⁵ V tomto prípade by sme mohli hovoriť viac o poslovenčení textu drámy, ako o jeho preklade, ktorý na rozdiel od veršovaného originálu mal v slovenskej podobe formu prózy, a stratil tak svoju poetiku.

¹ Ďurišin, D.: Umelecký preklad v medziliterárnom procese. In: Osobitné medziliterárne spoločenstvá. Bratislava : ÚSL SAV, 1992, s. 209.

² Kovačičová, O.: Čo je (ešte) preklad dramatického textu určeného na divadelnú realizáciu? In: Letná škola prekladu 6. Bratislava : AnaPress, 2008, s. 55.

³ Kenížová – Bednárová, K.: Miesto a funkcia prekladu v kultúre národa. Metodologické poznámky k dejinám prekladu. In: K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku II. Bratislava : ÚSL SAV 1994, s. 9.

⁴ Polák, M.: Krátke dejiny divadla. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2004, s. 107 – 108.

⁵ Sokol, č. 6, 1867.

Po Gribojedovovi sa na Slovensku objavujú diela Nikolaja Vasilieviča Gogoľa, a tie už má príležitosť spoznať nielen slovenský čitateľ, ale aj divák. Najskôr Mikuláš Štefan Ferienčík preložil Gogoľovu hru *Revizor* pod názvom *Komisár alebo Nehnevaj sa na zrkadlo máš-li krivé ústa*, ktorú sa pokúsili inscenovať martinskí ochotníci v roku 1871, a neskôr *Hráči*. Tí sa na javisku objavili až v roku 1899.

Divadelné súbory v tomto období pracovali na ochotníckej báze a na vznik profesionálneho divadla si Slovensko muselo ešte počkať. Okrem časopiseckých vydaní, preklady vznikali výlučne z potrieb ochotníkov a výber hier na preklad závisel od individuálnych pohnútok. Spoločným menovateľom týchto prekladov bola nízka umelecká kvalita, prameniaca predovšetkým z neskúsenosti ako na poli prekladu, tak na poli divadelnom, a absencia koncepcnosti v oblasti výberu.

Na začiatku 20. storočia sa repertoár ruskej drámy v slovenskom šate pomaly rozširuje. Zvyšujú sa potreby ochotníkov a zároveň sa v súdobej ruskej literatúre rodia dramatici svetového mena, a preto zákonite prenikajú aj do ostatných literatúr (slovenskú nevynímajúc). Začali vznikať prvé preklady hier A. P. Čechova: *Medveď*, ktorý sa po prvýkrát hral v preklade J. G. Tajovského v roku 1903 v Martine (po ňom aj v mnohých iných slovenských mestách) a nakoniec bol vydaný časopisecky. Ďalšou bola hra *Pytačky* v preklade A. Halaša (1902) a v roku 1909 bola znovu preložená pod názvom *Pána Zápletkové pytačky*. Z hier Maxima Gorkého sa na začiatku storočia objavili úryvky drámy *Na dne* a hra *Meštiaci* (1903) a o dva roky neskôr *Letní hostia*.⁶ Pokračuje sa v inscenovaní Gogoľových hier (napr. *Revizor*, 1911 v preklade F. Jesenského a *Ženby*, 1913 v preklade O. Houdekovej – V. Kubányho). Do tohto obdobia spadá aj prvý pokus o inscenovanie úryvkov *Borisa Godunova* A. S. Puškina (Liptovský Mikuláš, 1912).

Na tomto mieste si treba znovu pripomenúť, že v tomto období slovenská kultúrna obec bola schopná plnohodnotne fungovať vo viacerých jazykových prostrediach. Okrem nemčiny, maďarčiny (úradné jazyky monarchie) a latinčiny dokázal súdobý slovenský vzdelanec čítať takmer vo všetkých slovanských jazykoch, a preto sa nepociťovala osobitá potreba diela slovanských národov prekladať.⁷ Častým javom boli preklady z druhej ruky a poslovenčovanie českých prekladov.

Obdobie vzniku profesionálneho divadla a prvej ČSR

V roku 1918 Slovensko vstupuje do nového národnopolitického systému a slovenská literatúra sa stáva súčasťou väčšieho česko-slovenského kontextu. V tomto kultúrnom a spoločensko-politickom celku sa dostáva pod silný vplyv vyspelejšieho českého kultúrneho priestoru, vďaka ktorému sa obohacuje, keďže české preklady pôsobili v slovenskej dobovej literárnej situácii komplementárne, ale zároveň dochádza k určitému útlmu čisto slovenských aktivít, pretože mnohé diela prenikajú do slovenského kultúrneho priestoru práve zásluhou českých prekladov.

Vznik profesionálneho divadla v roku 1920 a ďalší rozmach ochotníckeho divadla si vyžiadali zvýšený tlak nielen na domácu, ale aj prekladovú dramatickú tvorbu. Dominujú preklady z tvorby A. P. Čechova a M. Gorkého, objavujú sa prvé preklady hier L. N. Tolstého, A. N. Ostrovského a i. Práve Ostrovskij sa od tohto okamihu natrvalo udomáčuje v slovenskej literatúre. Prvý preklad Mariána Prídavka *Palicou lásky nevynútiš* vznikol v roku 1925. Za ním nasledovali *Každý múdry je dosť hlúpy* (1927, J. Borodáč), *Les* (1931, H. Ruppeltdová), *Búrka* (1932, F. Jesenský) a iné.

Prvým ruským dielom, ktoré bolo inscenované v Slovenskom národnom divadle v slovenskom preklade, boli Čechovove *Pytačky* v roku 1922 (z prekladateľskej dielne H. Ruppeltdovej). Ešte pred týmto debutom boli v SND uvedené v poslovenčených verziách české preklady Tolstého *Vláda tmy* (1920), Slažinského *Pani Majorka* (1921), Gogoľov *Revizor* (1921) a Suchovo-Kobylinova *Svadba Krečinského* (1921). V knižných vydaniach sa najčastejšie objavuje dramatická tvorba Čechova a Gogoľa. Okrem osvedčených mien vydavateľa ponúkajú aj autorov známych iba zasväteným: I. Miasnickij, M. Morozov, V. Šiškov a i.⁸

Hoci F. M. Dostojevskij nenapísal jedinú divadelnú hru, lučenský ochotníci inscenovali jeho román *Bratia Karamazovci* už v roku 1928 pod názvom *Veľký inkvizítor*. O niekoľko rokov neskôr bol

⁶ Lesňáková, S.: Maxim Gorkij v slovenskej kultúre. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1961, s. 12.

⁷ Popovič, A.: Preklad a výraz. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1968, s. 14.

⁸ Kusá, M: Hĺbka a šírka záberu. In: Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1836 – 1996. Bratislava : ÚSL SAV, 1998, s. 97 – 109.

zdramatizovaný román *Zločin a trest* (1934, Bytča). Práve Dostojevskij je jedným z mála ruských prozaikov, ktorý pravidelne až do dnešných čias priťahuje pozornosť slovenských divadiel.

Na konci dvadsiatych rokov 20. storočia sa ruská dramatika stáva pravidelnou súčasťou rozhlasového vysielania. V decembri 1926 boli odvysielané Čechovove *Pytačky*, v roku 1933 hra *Jubileum*, v 1935 *Višňový sad*. V nasledujúcich rokoch odznela dramatisácia A. I. Kuprinovej novely *Sulamit* a Puškinove malé drámy *Skúpy rytier*, *Mozart a Salieri*.

Ruská divadelná hra v kontexte vojnového slovenského štátu

Po vzniku vojnového slovenského štátu slovenská literatúra a kultúra napriek všetkým politicko-historickým súvislostiam po prvý raz okúsila *chut' autonómie* (aj keď slovíčko autonómny môžeme z určitého uhla pohľadu dať do úvodzoviek). V tomto období sa slovenská literatúra svojím spôsobom od českej *osamostatňuje* a odráža základné filozofické tendencie svojej doby.⁹ Ako uvádza M. Polák vo svojich *Krátkych dejinách divadla*: „Začal sa proces dôsledného poslovenčovania SND tak personálne, ako aj repertoárovu. Na programe divadla sa začali uvádzať len slovensky hrané tituly.“¹⁰ Dochádza k oslabeniu vplyvu českého prekladu, čo sa následne prejavilo zvýšením slovenskej prekladovej produkcie.¹¹ Na jednej strane hovoríme o osamostatnení sa v rámci kultúrneho a literárneho kontextu, ale na strane druhej sa objavuje tlak, aby kultúrne ustanovizne podporovali svojou angažovanosťou oficiálnu ideológiu. Keďže na rozdiel od profesionálnych divadelných scén (v tomto období k SND pribudlo Slovenské ľudové divadlo v Nitre, Slovenské divadlo v Prešove a Slovenské komorné divadlo v Martine) ochotnícke divadlo nebolo považované za osvetovú činnosť, a nebolo teda ani pod ideologickým tlakom, došlo k jeho prudkému rozmachu, ktorý bol spôsobený aj tým, že v ochotníckom divadle hľadali útočisko a seberealizáciu mnohí z profesionálnych divadiel.¹²

V tomto období sa dráma začína systematicky vydávať. Vznikli dve edície: Divadelná knižnica (1931 – 1950) a Javisko (1943 - 1950). Z ruskej dramatiky v nich boli publikované diela Suchovo-Kobyлина (*Krečinský sa žení*), Ostrovského (*Kade horí, tade hasne, Vlci a ovce*), Čechova (*Medveď, Tri sestry*, dramatisovaná poviedka *Konské priezvisko*), Morozovova (*Učená-hlúpa*), Gribojedova (*Útrapy z rozumu*), Turgeneva (*Príživník*).¹³

SND naďalej inscenuje diela Čechova (*Pytačky*), Ostrovského (*Nevesta bez vena, Kade horí – tade hasne*), Suchovo-Kobyлина (*Smrť tanierika*), objavuje sa V. Škvarkin (*Cudzie dieťa*), Puškinove *Malé tragédie* (v preklade J. Poničana) a Simonov s dielom *Ruskí ľudia*. Za jednu z najvýznamnejších inscenácií ruskej dramatiky tohto obdobia sa považuje dramatisácia Dostojevského románu *Zločin a trest*, ktorá sa objavila na javisku v podaní akademikov z Liptovského Mikuláša v roku 1944.¹⁴ Ostatné divadlá predstavujú Ostrovského hry *Lepšie s múdрым plakať, ako s hlúpym skákať* a *Vlci a ovce*, *Cudzie dieťa* Škvarkina, hru Suchovo-Kobyлина *Krečinský sa žení*, A. V. Averčenkovu drámu *Hra so smrťou* a *Milión trápení* V. Katajeva.

Z vyššie spomenutého výpočtu môžeme zhrnúť, že v slovenskom literárnom povedomí sa ruská dramatická spisba začína pomaly diverzifikovať. Z tvorby už osvedčených autorov prekladateľa siahajú po menej známych dielach a zároveň si častejšie vyberajú dramatikov mladších generácií.

Preklad ruskej drámy po roku 1945

Po roku 1945 sa mení spoločensko-politická situácia aj fungovanie kultúry a literatúry. Predovšetkým po februárových udalostiach v roku 1948 dochádza na jednej strane k výraznému ideologickému usmerňovaniu divadelnej aj publikačnej činnosti, ale na strane druhej má slovenské divadelníctvo už solídny základ, na ktorom môže stavať, a počet profesionálnych divadiel rastie. Rok

⁹ Hvišč, J. a kol.: Biele miesta v slovenskej literatúre. Bratislava: SPN, 1991, s. 41 – 42.

¹⁰ Polák, M.: Krátke dejiny divadla. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2004, s. 111 – 112.

¹¹ Tesařová, J.: Emancipácia slovenského prekladu z ruskej literatúry. In: Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1836 – 1996. Bratislava : ÚSL SAV, 1998, s. 70.

¹² Čavojský, L. – Štefko, V.: Slovenské ochotnícke divadlo 1830 – 1980. Bratislava : Obzor, 1983, s. 229.

¹³ Tamže: s. 237 – 238.

¹⁴ Tamže: s. 260.

1945 bol aj začiatkom prudkého rozvoja slovenskej prekladateľskej praxe a položili sa základy vedy o preklade.

Ruská dramatická tvorba a jej pôsobenie v slovenskom literárnom kontexte dostáva aj nový politický rozmer. Počet preložených, inscenovaných či vydaných hier sovietskej proveniencie rastie geometrickým radom. Pravidelne sa inscenuje a vydáva dramatická tvorba Gogoľa, Čechova, Gorkého, Ostrovského, častejšie sa objavujú hry Majakovského a inscenované prózy Dostojevského. A keďže vtedajšia sovietska oficiálna tvorba mala *nálepku najvyššej kvality*, prekladatelia siahli i po ďalších ruských dramatikoch: A. Afinogenov, A. Arbuzov, A. Fadejev, V. Katajev, L. Leonov, N. Pogodin, či predstaviteľoch, ktorí nevyčnievali z priemeru socialistického realizmu: N. Diakonov, G. Gradov, A. Gladkov, L. Maľugin, S. Michalkov, I. Popov, A. Serafimovič, A. Sofronov, L. Šejnin, A. Štejn, K. Trenev a i. Ako možno vidieť do slovenského literárneho kontextu sa dostáva celá plejáda ruských dramatikov niekoľkých generácií, hoci nie všetky diela, ktoré boli v tom období preložené dosahovali patričné umelecké hodnoty (čo vyplývalo z odlišných kritérií vtedajšej vydavateľskej a divadelnej praxe). Takto, na úkor iných literatúr, sa často nekriticky protežovala oficiálna sovietska literatúra. Okrem oficiálneho prúdu však v ruskej literatúre vznikali diela v samizdate a v emigrácii, ktoré akoby neexistovali, a tak pri ich absencii v slovenskom preklade sa vedome skresľovala podoba ruskej dramatickej spisby. So zvyšujúcou sa kvantitou diel, preložených z ruštiny, rastie aj kvalita samotných prekladov.

Po vojne sa čoraz častejšie publikujú a uvádzajú hry M. Gorkého. Práve jeho diela vtedajšia ideológia prezentovala ako vzor socialistického realizmu a túto myšlienku podporovala častým publikovaním. Hoci časopisecky vyšla prvá Gorkého hra *Na dne* (resp. jej úryvky) už v roku 1903, Gorkij nezaznamenal na začiatku 20. storočia väčší úspech. V roku 1946 mu knižne vychádza hneď niekoľko diel: divadelné hry *Meštiaci* a *Na dne* v preklade K. Podolinského a na scénach divadiel sa objavili napr.: *Vassa Železnovová* (M. Gacek, 1946), *Na dne* (J. Ferenčík, 1952), *Nepriatelja* (K. Podolinský, 1950), *Poslední* (V. Lapárová – R. Páliková, 1952), *Meštiaci* (J. Ferenčík, 1957), *Letní hostia* (J. Ferenčík, 1963) a mnohé iné. Gorkého hry boli knižne vydané v dvoch zväzkoch v preklade J. Ferenčíka v rokoch 1955 – 1956.

V roku 1955 vyšlo aj súborné dramatické dielo A. P. Čechova v preklade Z. Jesenskej (*Ivanov, čajka, Ujo Váňa, Tri sestry, Višňový sad, Labutia pieseň, Medveď, Pytačky, Tragikom proti svojej vôli, Svadba, Jubileum, O škodlivosti tabaku*).

Aj v rozhlasovom vysielaní dominovali najznámejšie diela A. P. Čechova a M. Gorkého. Okrem nich pravidelne odznievali v slovenskom rozhlase hry Gogoľa, Ostrovského, Suchovo-Kobylina a iných. Vyzdvihnúť treba aj dramaturgiu Puškinovej *Kapitánovej dcéry* (1955) či Dostojevského *Idiota* (1960).

Je potrebné osobitne si všimnúť profilovanie sa prekladateľov. Spomenieme aspoň Z. Jesenskú, K. Podolinského, V. Mikulášovú-Škridlovú, M. Gacka, I. Izakoviča, V. Strniska a Jána Ferenčíka, ktorý svoje praktické skúsenosti na poli prekladu divadelných hier z ruštiny do slovenčiny programovo zhrnul vo svojich teoretických východiskách.¹⁵

Roky normalizácie

V rokoch normalizácie sa opäť postupne upevňujú pozície v prospech metódy socialistického realizmu a ako vzor bola prezentovaná predovšetkým mnohonárodnostná tvorba vtedajšieho Sovietskeho zväzu. Do slovenského literárneho kontextu prenikajú aj predstavitelia mladšej generácie ruských dramatikov a spolu s nimi sa objavujú aj nové témy a postupy. V polovici 70. rokov boli položené základy Slovenskej prekladateľskej školy, v týchto rokoch vyšli základné diela slovenského myslenia o preklade (A. Popovič: *Poetika umeleckého prekladu*, 1971; L. Feldek: *Z reči do reči*, 1977; J. Ferenčík: *Kontexty prekladu*, 1982; J. Vilikovský: *Preklad ako tvorba*, 1984), nastupuje nová generácia prekladateľov a prekladová tvorba rastie po stránke kvalitatívnej aj kvantitatívnej.

Z tohto obdobia treba oceniť napríklad preklad komédie *Brigadier alebo Gramatika hlúposti*, ktorej autorom je jeden z prvých ruských dramatikov D. I. Fonvizin. Táto komédia bola inscenovaná v roku 1968 v Divadle Jozefa Gregora Tajovského v preklade V. Mikulášovej-Škridlovej. Zároveň sa pokračuje v inscenovaní a knižných vydaniach hier klasikov (Čechov, Gogol, Gorkij, Gribojedov,

¹⁵ J. Ferenčík: *Kontexty prekladu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1982, s. 71 – 89.

Tolstoj), ale často sa objavujú aj E. Braginskij, A. Geľman, S. Kokovkin, S. Michalkov, M. Roščin, M. Šatrov, L. Ustinov a mnohí iní.

Z prekladateľov ruských divadelných hier tohto obdobia spomenieme aspoň A. Kreta, J. Ferencíka, M. Andráša, O. Ruppeltdtovú, V. Mikulášovú-Šridlovú.

Ruská divadelná hra na Slovensku po roku 1989

Na začiatku 90. rokov sa literáti pokúšali vyrovnat' s mnohými spoločensko-politickými faktormi, a práve tie boli príčinou určitej vonkajšej roztrieštenosti. Na jednej strane padá cenzúra a ocitáme sa v podmienkach dlho nepriznanej umeleckej slobody (na prvý pohľad už nikto a nič nemôže diktovať ani obmedzovať tvorivý výber), ale na strane druhej táto sloboda začína byť limitovaná komerčnými podmienkami.

Ruská literatúra ako celok (nie iba ruská dramatická tvorba) na niekoľko rokov akoby úplne zmizla zo slovenskej kultúry. Zatiaľ čo v predchádzajúcich desaťročiach dochádzalo k nekritickému protežovaniu autorov zo sovietskeho kultúrneho priestoru bez ohľadu na umelecké kvality ich diel, v 90. rokoch sa stávame svedkom odmietania, ktoré sa prejavilo v absolútnej podobe. Vydávanie prekladov knižnej drámy utrpelo asi najviac. Tá bola diskriminovaná hneď z dvoch strán – ako menšinový žáner a nezaujmom publika o tento druh literatúry vo všeobecnosti. Slovenský literárny kontext bol presýtený všetkým ruským a prirodzene sa bránil. Celkovo klesá počet preložených diel z ruštiny. Niekoľko rokov nevyšla jediná ruská divadelná hra a v tomto prípade je to aj pochopiteľné. Zatiaľ čo v rokoch 1980 až 1989 sa v priemere ročne vydalo pätnásť publikácií z ruskej dramatickej tvorby, v nasledujúcom desaťročí to bolo výrazne menej (v 1990 štatistiky uvádzajú šesť publikácií, v 1992 jednu, 1997 a 1998 po jednej, v nasledujúcich rokoch pretrvávajú nulová aktivita). Jednou z prvých lastovičiek je vydanie zbierky súčasných ruských hier *Ruská dráma* (Divadelný ústav, 2008) v prekladoch Evy Maliti-Fraňovej a Romany Maliti.

Situácia v divadlách nie je až taká dramatická, ale v princípe kopíruje hlavné tendencie. Po dosiahnutí absolútneho dna v roku 1994, keď boli na Slovensku uvedené iba Čechovov *Medveď* v preklade V. Marušíakovej a Gogolove *Bláznove zápisky* v preklade D. Lehutovej (obe v DJZ), sa situácia postupne stabilizuje a záujem o ruskú divadelnú hru pomaly rastie. Môžeme konštatovať, že túto krízu prežili iba stálice. V slovenskom kontexte sú to práve Čechov a Gogol', ktorých prvé preklady prenikli do našej literatúry už na začiatku storočia a do dnešných čias sú stále aktuálne, a to aj vďaka novým interpretáciám a prekladom.

Prekladatelia postupne začínajú predstavovať čitateľom a divákovi novú generáciu ruských dramatikov. Už z toho mála je vidieť, že ruská dramatika prešla markantnými zmenami. Mladí dramatici, ktorí vyrástli na ruskej klasike a socializme, začínajú ukazovať svoju silu (L. Razumovská: *Námestie*, 2002, *Drahá pani profesorka*, 2002; A. Slapovskij: *Klinč*, 2003; O. Muchinová: *Táňa-Táňa*, 2002, *You*, 2003; V. Sigarev: *Čierne mlieko*, 2003; I. Vyrupajev: *Sny*, 2004, *Kyslík*, 2004 a i.). Z divadelných dosiek sa nestratili ani Andrejev, Bulgakov, Čechov, Dostojevskij, Gogol', Ostrovskij a iní. Veľký úspech zaznamenala aj nová interpretácia Gorkého hry *Meštiaci*, ktorá bola inscenovaná pod názvom *Scény z domu Bessemenovovcov* (1998) v Divadle Astorka v réžii Romana Poláka. Z predstavení pre deti sa naďalej hrávajú hry J. Švarca (napr. *Snežná kráľovná*, *Popoluška*).

Na záver treba ešte raz pripomenúť, že počas historického vývoja (a to dokazuje aj náš krátky exkurz) sa ruská literatúra (vrátane ruskej dramatickej spisby) pričasto nachádzala v neprirodzennej situácii. Dochádzalo ku skresľovaniu a permanentnému narúšaniu kontinuity. V začiatkoch našej prekladateľskej tradície mali preklady z ruskej literatúry povzbudiť myšlienku všeslovenskej vzájomnosti a prakticky celé 20. storočie bola kultúrna a literárna tvorba poznačená službou rôznym ideológiám a režimom, a práve vďaka tomu ruská literatúra dostala nálepku, ktorej sa s veľkými ťažkosťami zbavuje dokonca aj niekoľko rokov po páde socializmu. Vývoj posledných rokov však ukazuje, že ruská dramatická tvorba si pomaly hľadá svoje pravé miesto v slovenskej prekladovej tvorbe. Nasledujúce roky by sa mali pokúsiť aspoň čiastočne narovnať pokrivené zrkadlo doby, objaviť diela tých autorov, ktorí nemohli byť z rôznych mimoliterárnych príčin vydávané či inscenované, ale zároveň netreba zabúdať na najmladšiu generáciu ruských dramatikov, ktorých diela môžu obohatiť slovenský literárny kontext.

Tento diachrónny prehľad v kocke načrtáva vývoj a tradície ruskej dramatickej spisby v slovenskom literárnom kontexte a je východiskom pre naše budúce uvažovanie o stave ruskej dramatiky na Slovensku.

Literatúra

- ČAVOJSKÝ, L. – ŠTEFKO, V.: *Slovenské ochotnícke divadlo 1830 – 1980*. Bratislava : Obzor, 1983. 508 s. ISBN neuvedené.
- ĎURIŠIN, D.: *Umelecký preklad v medziliterárnom procese*. In: Osobitné medziliterárne spoločensvá. Bratislava : ÚSL SAV, 1992. 462 s. ISBN neuvedené.
- Encyklopédia dramatických umení Slovenska 1. Bratislava : VEDA, 1989. 696 s. ISBN: 80-224-0000-9.
- Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2. Bratislava : VEDA, 1990. 712 s. ISBN 80-224-0001-7.
- FERENČÍK, J.: *Kontexty prekladu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1982. 149 s. ISBN neuvedené.
- HVIŠČ, J. a kol.: *Biele miesta v slovenskej literatúre*. Bratislava : SPN, 1991. 259 s. ISBN: 80-08-01577-2.
- KENÍŽOVÁ – BEDNÁROVÁ, K.: *Miesto a funkcia prekladu v kultúre národa. Metodologické poznámky k dejinám prekladu*. In: K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku II. Bratislava : ÚSL SAV 1994. 221 s.
- KOVAČIČOVÁ, O.: *Čo je (ešte) preklad dramatického textu určeného na divadelnú realizáciu?* In: Letná škola prekladu 6. Bratislava : AnaPress, 2008. 110 s. ISBN: 978-80-89137-43-5.
- KUSÁ, M.: *Hĺbka a šírka záberu*. In: Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1836 – 1996. Bratislava : ÚSL SAV, 1998. 228 s. ISBN 80-88815-04-5.
- KUSÁ, M.: *Preklady ruskej dramatickej spisby na Slovensku v medzivojnovom období*. In: K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku III., Bratislava : ÚSL SAV, 1995. 176 s. ISBN 80-967046-8-0.
- LESŇÁKOVÁ, S.: *Maxim Gorkij v slovenskej kultúre*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1961. 172 s.
- PODMAKOVÁ, D.: *Súpis inscenácií ruských hier v profesionálnych činoherných divadlách na Slovensku od r. 1920*. In: Slovenské divadlo. 1995, č. 2, s. 190 – 216.
- POLÁK, M.: *Krátke dejiny divadla*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2004. 120s. ISBN 80-8061-193-9.
- POPOVIČ, A.: *Preklad a výraz*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1968, 252 s. ISBN neuvedené.
- TESAŘOVÁ, J.: *Emancipácia slovenského prekladu z ruskej literatúry*. In: Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1836 – 1996. Bratislava : ÚSL SAV, 1998. 228 s. ISBN 80-88815-04-5.

Resumé

The aim of this paper was to describe Slovak tradition in translating of Russian drama and to point out the most important milestones in its development. The first translation of Russian drama was created in 1860s and since this time Russian drama has become an inseparable part of Slovak translation activities being regularly published and staged.

The paper is also concentrated on the factors that can influence what piece of drama is staged or published in particular national literature and culture. All highlighted factors are consequently reflected in historical and socio-political context from the very beginning till nowadays. This paper is not an attempt to cover all possible points of view on this topic but many partial problems are only highlighted and require further analyses. Moreover the paper gives an overview what piece of Russian drama was translated into Slovak in what period, including description of socio-political and historical circumstances of Slovak literary and cultural context in various periods of its development.

РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ И ЭСТЕТИКА РОМАНТИЗМА

Татьяна Колчева (Тула)

Предметом данной статьи стала общность между европейским романтизмом и русским символизмом, двумя великими эпохами, ознаменовавшими собой начало и конец XIX века. В художественных произведениях русских символистов удивительным образом нашли свое выражение идейные искания и поэтические техники романтиков. В теоретических работах символисты пытались осмыслить опыт одного из последних «больших» стилей, став теми учеными-культурологами, которые смогли наиболее полно и объективно подвести итоги XIX века и задуматься о судьбе культуры XX.

Русский символизм, несомненно, феномен национальной и мировой культуры. В академической и справочно-библиографической литературе при рассмотрении понятия «символизм» всегда будет стоять уточнение французский, западноевропейский и русский символизм. Свою «обособленность» подчеркивали и сами символисты, например, Андрей Белый: «...наш кружок (кружок Владимировых – Т. К.) изучал атмосферу исканий, ниоткуда не вывозя идей и не спрашивая, что думает в парижском кафе Жан Мореас, как отнесся бы к нам Гурмон, и чем занимались молодые люди при Стефане Георге; мы не считали себя символистами от Берлина, Парижа или Брюсселя» (4; 43).

Пропагандируя себя как провозвестников нового искусства, символисты, в лице того же Белого, пытались отмежеваться от прошедших культурных эпох. «Были попытки вывести символизм из классиков; наоборот, были попытки отыскать символизм в романтизме; новое искусство определяли то как неоклассицизм, то как неоромантизм, то как неореализм. Правда, черты реализма, классицизма и романтизма мы встречаем у иных представителей символизма; правда и то, что лучшие произведения современных художников верны традициям старого доброго времени. Но если бы мы это признали, мы стерли бы грань, отделяющую современное искусство от прошлого; будучи преемственно все тем же искусством, оно одушевлено сознанием какого-то непереступаемого рубежа между нами и недавней эпохой; оно – символ кризиса мирозерцаний; этот кризис глубок; и мы смутно предчувствуем, что стоим на границе двух больших периодов развития человечества» (7; 255).

Обособиться и замкнуться в своей уникальности означало тогда не только выдвижение невыполнимой задачи, но и предательство центральной идеи символизма – синтеза и всеединства. Необходимость осмыслить идейно-философское наследие романтизма, описать основные теоретические положения и интерпретировать их согласно современному состоянию культуры – вот задача, которую ставят перед собой русские символисты.

Романтизм оформился в стройную эстетико-философскую теорию в Йене, в салоне Каролины Шлегель, который «был тем средоточием, где рождался романтизм в живых беседах и пламенных импровизациях» (11; 49). Сложился йенский романтический кружок со своим печатным органом, журналом «Athenäum» (издавался в Берлине всего два года, но был очень популярен), где печатались все значительные работы. Там же впервые появились «Фрагменты» Фридриха Шлегеля, в которых наиболее полно изложена теория романтизма. Рассмотрим некоторые положения этой теории, перешедшие позднее в символическую теорию.

1. Обоснование необходимости *эстетической революции*. Эстетическая революция – это *переворот, возвращение* вкуса, идеалом которого был античный вкус. Для осуществления эстетической революции необходимыми являются следующие условия: наличие некоего количества людей с объективными эстетическими способностями («меткий взгляд, верный

такт, высокая восприимчивость чувства и впечатлительность воображения») и нравственностью, под которой Шлегель понимал душевную гармонию или стремление к ней.

В России конца XIX – начала XX вв. складывается похожая ситуация: находятся люди с «объективными эстетическими способностями» (Дмитрий Мережковский, Зинаида Гиппиус, Валерий Брюсов, Константин Бальмонт, Федор Сологуб, Владимир Соловьев, Андрей Белый, Александр Блок, Иннокентий Анненский и др.), которые тоже хотят совершить революцию. Понятие «революция» – одно из самых спорных понятий гуманитарных наук, диаметрально противоположно оцениваемое в зависимости от социальной ситуации. Именно от социальной, так как какая бы то ни была «революция» – эстетическая, художественная, «революция в умах» – она всегда требует для своего анализа социальный контекст. На это указывает и Фридрих Шлегель, называя Великую французскую революцию первой причиной возникновения романтизма. И наоборот, русские революции стали аккомпанементом на похоронах символизма. У русских символистов понимание революции подчеркнуто романтическое. Андрей Белый пишет в 1917 г.: «Вдохновение есть создание образов, не совпадающих с вдохновляющим образом. Вдохновляющий образ Сикстинской Мадонны взрывает в душе бури образов, арабесок, градацию симфонических звуков; и под пеною их разверзается голубая беззвучная немота; не в описанье Мадонны – Мадонна; нет, скорее она в переливах вздыхающей лиры Новалиса. Революция, проливаясь в душу поэтов, оттуда растет не как образ действительно бывший; нет, она вырастает скорей *голубыми* цветами романтики и золотом солнца; и золото солнца, и нежная нега лазури обратно влекут революцию с большей стихийностью, чем нелепо составленный революционный сюжет» (6; 474–475).

Вся статья Белого «Революция и культура» романтически-идеалистическая, с чужеродными вкраплениями социального контекста. Такой же пафос в статье Блока «Интеллигенция и Революция» (1918). Обе эти статьи вышли после того глобального катаклизма, который потом назовут величайшей русской трагедией. Статья Дмитрия Мережковского «Балаган и трагедия» (1910) относится ко времени «между двух революций», и она служит выражением жесткой критики, но опять же не столько революции как понятия, сколько высокомерного определения символистами себя провозвестниками и «первым эшелон» этой революции. Спорная во всех отношениях статья содержит весьма важное для настоящей темы замечание: «... две огромные заслуги русских символистов. Первая та, что русскому обществу они привили *эстетику*. <...> Обладатели сокровищ русской литературы, мы были похожи на богачей, которые сделали нищими, потеряв ключи от сокровищ. Символисты подобрали ключи. Их критика – первая в России, не смешанная с гражданской проповедью, художественная критика <...> Другая, еще большая заслуга их та, что они заставили нас прислушаться к религиозным вопросам, развенчали самодовольный и невежественный позитивизм, не отвечавший, а плевавший на эти вопросы» (13; 102–103). Эти две заслуги русских символистов и есть свершившаяся эстетическая революция в России, завоевания которой стали эталонными в русской словесности.

2. Основа эстетической теории Шлегеля – *многообразие, единство и целокупность*, которые являются непременимыми составными частями *Красоты*. В разных, но всегда гармоничных сочетаниях этих составных частей рождается *стиль* определенного произведения или *стиль эпохи*.

Красота – центральное понятие эстетики. Русские символисты решают этот вопрос, последовательно опираясь на античную традицию, труды немецких мистиков (в частности, Якова Бёме), определение красоты в понимании Гёте, переосмысленное романтиками, а потом и французскими символистами. «То же самое, великое и несказанное, что Гёте называет красотой, Марк Аврелий называл справедливостью, Франциск Ассизский и св. Тереза – любовью к Богу, Руссо и Байрон – человеческою свободой. Для живых людей всё это единое, лучи одного солнца, проявления одного начала, как свет, теплота, движение – в мире физическом видоизменения одной силы. Вопрос – жизнь для красоты или красота для жизни –

существует только для мёртвых людей: для газетно-журнальных схоластиков, которые не испытали живой жизни и не познали живой красоты» (14; 43 (16865)).

Красота – неотъемлемая составляющая поэзии. Иннокентий Анненский, задавшись вопросом, что такое поэзия, ответил: «Я этого я не знаю. Но если бы я и знал, что такое поэзия <...>, то не сумел бы выразить своего знания или, наконец, даже подобрав и сложив подходящие слова, всё равно никем бы не был понят» (1; 259–260). Лучшего ответа сложно придумать. Действительно, поэту сложно определить сущность поэзии. Это тайна и таинство, стихийное творчество и кропотливая работа, логическое выражение и внелогические связи. Это данность и выражение философского *многообразия, единства и целокупности*.

Тема «единства» – одна из самых древних тем, занимающих человеческую мысль. Она неразрывно связана в античной эстетике с темой «природности» и «гармонии». Графическое выражение античного «единства» – это круг. Эта модель не могла быть полностью и безоговорочно заимствована в культуру Европы Нового времени. Своеобразным соединением христианской прямой и античной круговой моделей стало понятие «unendliche Einheit» («бесконечное единство») в мистике протестантского богослова и теософа Якоба Бёме, которое органически вошло в теорию романтизма, став основой одной из ключевых романтических задач – «увидеть бесконечное в конечном» (В. Ф. Шеллинг).

В русском символизме «единство» стало составляющей одной из самых значимых и самобытных категорий эстетики русского символизма – *теургии*. Суть её обозначается Соловьёвым как сознательное мистическое общение с Богом, с высшим миром, с духовной субстанцией в процессе внутренней творческой деятельности. Следовательно, художник, осознавая своё единство с Богом и владея высшей религиозной идеей, сможет, создавая своё произведение, реально нести в мир эту идею, сообщать её людям, привнося в этот мир благодать и сознательно изменять мир к лучшему. Теургия как учение оформилось в культурфилософии Владимира Соловьёва, духовного учителя младосимволистов. Развитие своё теургическая идея получила в трудах Андрея Белого и Вячеслава Иванова.

Теургической целью Иванов определяет *мифотворчество*, т.е., в его понимании, *творчество веры*, «вещей обличение невидимых». Для реализации этой цели должен появиться совершенно особенный художник. «Он должен перестать творить вне связи с божественным всеединством, должен воспитать себя до возможностей творческой реализации этой связи» (12; 57). Путь к этой реализации указывает Белый: «Теургия – ритмы преображения: в нас» (5; 429). Таким образом, теургия здесь едва ли не отождествляется с одной из первичных категорий мироздания как *ритм*.

3. Романтическая теория ритма разрабатывалась В. Ф. Шеллингом. Для него ритм – это та категория, которая определяет *единство* природы и искусства. Исследования ритма Шеллинг начинает в связи с изучением музыки, которую он считает высшим из искусств, так как, согласно его теории, музыка – это символ.

Подобное же восприятие музыки можно найти и символистской теории. «Музыка как чистое движение – вот краеугольный камень нашего понимания. В музыке постигается сущность движения; во всех бесконечных мирах эта сущность одна и та же. Музыка выражает единство, связующее эти миры, бывшие, сущие и имеющие существовать в будущем. Бесконечное совершенствование постепенно приближает нас к сознательному пониманию этой сущности. Надо надеяться, что нам возможно приблизиться в будущем к такому пониманию. В музыке мы бессознательно прислушиваемся к этой сущности...» (8; 101). Романтическая же мысль о едином ритмическом корне всех искусств («Архитектура застывшая музыка»), соединившись с представлением о музыке как средстве и выражении единства, позволила развить её в мечту о символическо-теургической *мистерии*. Мистерия – воплощение синтеза всех искусств (пластики, музыки, поэзии, живописи) в акте созидания жизни с помощью

божественной Софии. Религиозный смысл символической мистерии отличает её от романтической «*драмы-мистерии*», воплощённой гением Рихарда Вагнера. Но именно из вагнеровской теории символисты восприняли постижение ритма как носителя *содержания* музыки. Вагнер же опирался на более ранние философские и поэтические труды для исследования взаимосвязи ритма и содержания.

Поэтическая деятельность русских символистов начинается фактически параллельно с их стиховедческими опытами, и связана она и с русской литературой, и с переводческой практикой. Символисты переводили много, и из этого «много» особую группу составляют произведения европейских романтиков: Блейка, Кольриджа, Шелли, Ленау, Новалиса и др. Переводя поэтические произведения, они неизбежно наталкивались на преграду в виде «внелогического» компонента произведений, т.е. ритма.

Непревзойдённым мастером смыслового ритмического рисунка эпохи романтизма был Эдгар По. Он же был тем, кого Константин Бальмонт провозгласил «самым гениальным поэтом XIX века» и «первым символистом XIX века». Именно Эдгар По удостоился не только фрагментарных (хотя и неизменно восторженных!) упоминаний в критике русского символизма, но и поэтических посвящений (сонет «Эдгар По» Константина Бальмонта), и отдельных биографических и стиховедческих исследований. К последним стоит отнести «Гений открытия» и «Очерк жизни Эдгара По» Константина Бальмонта, а также «Предисловие переводчика» и «Эдгар По. Биографический очерк» Валерия Брюсова. Эдгар По волновал умы символистов как титаническая личность, самая жизнь которой была легендой, а творчество – сплошной тайной.

Переводить По – это последовательно раскрывать покровы этой тайны. И Бальмонт, и Брюсов понимали это как никто лучше. У них были разные подходы к переводу По. Брюсов старался передать как можно ближе к оригиналу словесную ткань его поэзии, за которой скрывается поистине непостижимый смысл: «Кто будет не только читать *слова*, но и вникать в *смысл* сказанного, тот найдёт в поэмах Эдгара По настоящие откровения о глубинах нашей психики, частью предварившие выводы экспериментальной психологии нашего времени, частью освещающие такие стороны, которые и поныне остаются неразрешёнными проблемами науки» (10; 131). Произведения По в переводах Бальмонта заставляют читателя не постигать смысл, а буквально чувствовать его. «Эдгар По <...> первый из Европейцев четко понял, что каждый звук есть живое существо и каждая буква есть вестница. Одной строкой он взрывает глубь души, показывая нам звенящие ключи наши, и в четырех строках замыкает целый приговор Судьбы» (2; 311–312). Лучшим образцом такого произведения, эпохальным и для По, и для Бальмонта, можно считать «The Bells» («Колокольчики и колокола»). Ритмическое чутьё Бальмонта позволило уловить смысл этого произведения, заключённый в звуковой инструментровке стиха, и последовательно передать его средствами русского языка.

Таким образом, романтики и Э. А. По, в частности, в XIX веке оживили и придали огромную, реальную значимость явлению *звукосмысла*, которое, в общем-то, всегда существовало в поэзии, но часто несло на себе лишь вспомогательное значение. Именно за романтиками символисты начали использовать этот принцип организации стиха, который создает особый ритм и рисует особый *ритмосмысл*. Благодаря этому каждое отдельное произведение, оформленное, единое и замкнутое, обладает, тем не менее, некой формой *открытости*: оно может включаться в диалектический процесс, принимая всё новые и новые формы своего существования.

4. Романтики создали новый женский идеал – *романтическую женщину*. Романтическая женщина – это «ключ» к тайнам мира. Её человеческое тело – некая условность, которая исчезает с её смертью, оставляя тем самым идеальный образ, существующий лишь в воспоминании поэта, приходящий лишь во сне или во время некой экзальтации, сопутствующей творчеству. Обвинения в чрезмерном увлечении романтиков некрофилией

(например, у По в «Морелле», «Падении дома Ашеров», стихотворении «Аннабель Ли», «Спящая») практически беспочвенны, так как «красивая мёртвая женщина» – всего лишь метафора для выражения её идеальной сущности, соприкасающейся с *Великой тайной жизни*.

Метафизическое сознание символизма позволило избежать двусмысленных метафор, превратив *Вечную Женственность* в символ, в *Софию*. Основателем *софиологии* как учения был Владимир Соловьёв. Русские религиозные философы (Е. Трубецкой, П. Флоренский, Н. Бердяев) критически перерабатывали и интерпретировали это учение, дополняя и развивая его. В образе Софии-Премудрости Божьей как в Абсолюте выражается потенция бытия, поэтому она может интерпретироваться как пустота. С другой стороны, в своём выражении Вечной Женственности она представляет собой одновременно тварное и нетварное бытие. В своём земном, тварном воплощении она достижима для познания художника, но это лишь ступень в *реальнейшем* познании Софии. Своеобразный путь к её постижению выражен в стихотворении Владимира Соловьёва «Три свидания» (1898).

Ещё невольник суетному миру,
Под грубою корою вещества
Так я прозрел нетленную порфиру
И ощутил сиянье Божества.
Предчувствием над смертью торжествуя
И цепь времён мечтою одолев,
Подруга вечная, тебя не назову я,
А ты прости нетвёрдый мой напев! (15; 35–36 (14387–14388)).

Этот идеал становится путеводной звездой символистов. Достижение любого идеала невозможно, следовательно, даже только горделивая мысль о его достижении – это смерть. Именно об этом предостерегает Александр Блок символистов: «... путь к подвигу, которого требует наше служение, есть – прежде всего – ученичество, самоуглубление, пристальность взгляда и духовная диета. Должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живёт ещё в сожжённой душе» (9; 246). Путь вечного учения и вечного поиска – вот путь, который проложили романтики («Мельмот-Скиталец» Ч. Метьюрина) и который не должны забывать символисты.

5. Выдвижение нового романтического героя – художника. Почему образ художника столь важен для эстетики романтизма? В философском смысле это связано с философией Иоганна Готлиба Фихте и его понятием «*Ich-Sein*» – «*Я-Бытие*», ставшей основой субъективизма в искусстве. Именно романтики выдвигают искусство индивидуальное. Проводником такого искусства может стать только артистическая личность, открывшая бесконечный мир внутри себя. Романтики перестали воспринимать человека только как субъекта общественных отношений, «человека сословия», «человека долга», то есть «человека внешнего», каким он был в эпоху классицизма. Они обосновали *самоцельность «человека внутреннего»*.

Познание своего внутреннего мира, внутреннего Космоса, несомненно, важная составляющая и эстетики символизма. Но русский символизм перерастает эту стадию. Поэты уже не творят внутри себя и для себя. Индивидуальность для них – это шаг в универсум. Вопрос индивидуализма в русской литературе – принципиальный вопрос для русского символизма. Переход от индивидуальности к универсуму – это качественно новый виток

развития человеческой культуры в целом. Осязаем он становится именно в русской литературе. «Русская литература в лице Пушкина и Лермонтова отразила в себе индивидуалистические стремления Запада с его лозунгом “искусство для искусства” и с культом формы. Но русская литература в лице Пушкина и Лермонтова дала толчок к развитию её в совершенно ином, народном направлении. <...> От Пушкина, Лермонтова до Брюсова, Мережковского русская литература была глубоко народна. Она развивалась в иных условиях, нежели литература Запада. Она являлась носителем религиозных исканий интеллигенции и народа. Более, чем всякая иная литература, касалась она смысла жизни. Независимо от направлений и школ в ней прозвучала проповедь. Русская литература XIX столетия – сплошной призыв к преображению жизни. Гоголь, Толстой, Достоевский, Некрасов – музыканты слова; но безмерно более они – проповедники...» (3; 350–351).

Вполне осознавая подлинную религиозность русской литературы, символисты всей душой стремились стать пророками и, как утверждает Блок, были ими, но... «Произошло вот что: были „пророками“, пожелали стать „поэтами“» (9; 246). По-другому говоря, предали собственную сущность, а предательство – тот самый страшный круг дантова Ада. Блок говорит это в 1910 – год смерти символизма.

Недолгий век символизма как «направления в искусстве и культуре» называют, тем не менее, *эпохой*. Наследие символизма, которое охватывает все художественно-эстетические стороны человеческой жизни, поистине грандиозно, впрочем, оно вполне соответствует и задачам, поставленным последователями этого направления. Одной из приоритетных задач была переработка старых философских и эстетических понятий согласно новым идеям и духу нового времени. В данной статье, возможно, была проанализирована лишь малая часть всего комплекса многообразных связей символизма с предшествующими эпохами культуры. Взятый аспект – теоретический – существенно может быть дополнен исследованием художественных аллюзий символической и романтической поэзии и прозы. Но даже при рассмотрении в столь узком ключе можно сделать вывод, что ничто в культуре не возникает просто так и не пропадает в никуда. В ней в любой момент человеческого развития продолжает биться живое сердце прошедших эпох. Почувствовать это живое биение, осознать его и продолжать свой путь богатым этим знанием – вот задача современности.

Литература

- АННЕНСКИЙ, И.Ф.: *Что такое поэзия?* In: Критика русского символизма: в 2 т. Т. 2. МОСКВА: Олимп, АСТ, 2002.
- БАЛЬМОНТ, К.: *Поэзия как волшебство*. In: Критика русского символизма: в 2 т. Т. 1. МОСКВА: Олимп, АСТ, 2002.
- БЕЛЫЙ, А.: *Настоящее и будущее русской литературы*. In: Символизм как миропонимание / Сост. Л. А. Сугай. МОСКВА: Республика, 1994.
- БЕЛЫЙ, А.: *Начало века*. In: МОСКВА: В/О «Союзтеатр» СТД СССР, 1990.
- БЕЛЫЙ, А.: *Почему я стал символистом*. In: Символизм как миропонимание / Сост. Л. А. Сугай. МОСКВА: Республика, 1994.
- БЕЛЫЙ, А.: *Революция и культура*. In: Александр Блок, Андрей Белый: Диалог поэтов о России и революции / Сост., вступ. ст., коммент. М.Ф. Пьяных. МОСКВА: Высшая школа, 1990.
- БЕЛЫЙ, А.: *Символизм*. In: Символизм как миропонимание / Сост. Л. А. Сугай. МОСКВА: Республика, 1994.
- БЕЛЫЙ, А.: *Формы искусства*. In: Символизм как миропонимание / Сост. Л. А. Сугай. МОСКВА: Республика, 1994.

- БЛОК, А.А.: *О современном состоянии русского символизма*. In: Критика русского символизма: в 2 т. Т. 2. МОСКВА: Олимп; АСТ, 2002.
- БРЮСОВ, В.Я.: *Предисловие переводчика* In: По, Э.: *Полное собрание поэм и стихотворений*. Перевод и предисловие Валерия Брюсова с критико-библиографическим комментарием. МОСКВА-ЛЕНИНГРАД, 1924. In: ПО, Э. А.: *Стихотворения и поэмы* /Пер. с англ.; Сост., общ. ред. С. И. Бэлзы. ХАРЬКОВ: Фолио; АСТ, 2001.
- ЖИРМУНСКИЙ, В. М. *Немецкий романтизм и современная мистика* / Предисл. и коммент. А. Г. Аствацатурова. САНКТ-ПЕТЕРБУРГ: Аксиома, Новатор, 1996.
- ИВАНОВ, Вяч. *Две стихии в современном символизме*. In: Критика русского символизма: в 2 т. Т. 2. МОСКВА: Олимп; АСТ, 2002.
- МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д.С.: *Балаган и трагедия*. In: Критика русского символизма: в 2 т. Т. 1. МОСКВА: Олимп; АСТ, 2002.
- МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д.С.: *Современные русские критики*. In: О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы In: Искусство символизма: электронная библиотека. DirectMEDIA, 2005.
- СОЛОВЬЕВ, В. *Три свидания* In: Искусство символизма: электронная библиотека. DirectMEDIA, 2005.

Summary

The Russian Symbolism and the Aesthetic of the Romanticism This article is about two great movements in the culture of the 19th and 20th centuries the European Romanticism and the Russian Symbolism – which are closely connected. Russian Symbolists – Dmitry Merezhkovsky, Innokenty Annensky, Valery Bryusov, Andrey Bely, Alexander Blok and others – tried not only to revive poetical techniques of the Romanticism, but to interpret the main ideas of that epoch. As cultural studies researchers they could sum up the phenomena of the 19th century and predict the spiritual way of the 20th century.

Л. ШЕСТОВ И ЕГО МЕСТО В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

С. А. Шульц (Ростов-на-Дону)

Не принадлежа к ключевым персонам эпохи серебряного века – великим организаторам и духовно-общественным медиумам (как В. Брюсов, Вяч. Иванов, Д. Мережковский, А. Блок...), Шестов, тем не менее, предстаёт одной из самых примечательных ее фигур. Он по-своему и оригинально преломил в своём творчестве такие ключевые топосы Серебряного века, как персонализм, духовно-религиозное искательство, синкретизм мышления.

Принципиальным культурно-просветительским делом Шестова стала его полемика с догматическим позитивизмом и материализмом, чьи позиции в русской культуре были весьма сильны. Подобно Н. Бердяеву, С. Франку, С. Булгакову, заплатив в ранней юности дань левым убеждениям, Шестов достаточно быстро переходит к духовно-идеалистической проблематике, целиком связанной с метафизикой, литературой и религией. Как позже афористически и символически констатировал совместный успех своих единомышленников Н. Бердяев, «Вл. Соловьёв победил Чернышевского» (3; 135).

В споре с меркантилистской и узкоматериалистической позицией Н. Чернышевского, Д. Писарева, Н. Михайловского Шестов действительно на стороне Соловьёва. Но он не довольствуется только этим размежеванием. Борьба продолжается уже внутри идеалистического лагеря – и именно с Соловьёвым¹ – «Соловьёвым» как символом рационализма («умозрения») и телеологизма. Другие символы того же – «Сократ», «Спиноза», «Гегель»... Объединяющий символ: «Афины», то есть вся греческая традиция. Эта борьба станет главным делом Шестова.

Что же не устраивает мыслителя в, казалось бы, потенциальном если не стратегическом, то тактическом союзнике? Панлогизм, «моральный Бог» (выражение Ницше), ставка на построение системы и единого мировоззрения.

Наряду с Вяч. Ивановым, Д. Мережковским, Андреем Белым, С. Франком, Н. Бердяевым, Ф. Зелинским, Шестов стал одним из первых проводников ницшеанских идей в России, задающих, помимо прочего, систему координат Серебряного века.

Шестов воспринял прежде всего экзистенциалистские интуиции немецкого философа. В частности, критику разума, науки, общей морали, а также вольно-афористическую форму выражения. Эта форма, вместе с опытом русской паралитературной-парафилософской традиции (Достоевский, Толстой, отчасти и Чехов, а также символисты, Л. Андреев...) предопределила известную художественность стиля Шестова, использование им доводов не только к рассудку, но и к сердцу читателя, экспрессивность, образность. Не случайно современники Шестова воспринимали его как писателя и даже художника².

Ницше зазвучал у Шестова почти с самого начала, в книгах «Добро в учении Л. Толстого и Ницше», «Достоевский и Ницше (Философия трагедии)», «Апофеоз беспочвенности». Многообещающ вывод, возникающий в финале первой из этих книг: «Нужно искать того, что выше страдания, выше добра. Нужно искать Бога» (15; 157). Парадоксальным образом, творческое, глубокое ницшеанство начинается у Шестова все же тогда, когда чисто внешние признаки рецепции немецкого философа исчезают. Мыслитель приходит к сплошной и детальной критической переинтерпретации всей европейской метафизики, от её истоков до Гегеля и ... Ницше. Сам Ницше (в связи с его идеей amor fati – любви к судьбе) упрекается в недостаточном ницшеанстве.

Как дополнение и одновременно противовес к Ницше Шестов во многом трактовал и Достоевского – другого своего главного учителя. Российский культ Достоевского на рубеже XIX–XX вв., выразившийся в том числе через факт огромного количества разнонаправленных работ о нём (каждый, без преувеличения каждый философствующий автор считал своим долгом выступить с книгой или статьей), ещё не осмыслен до конца (ср.: 18). Иногда фигуры Серебряного века сравниваются с героями Достоевского: В. Розанов – с Фёдором Павловичем

Карамазовым (16; 95 и 4; 137), Н. Бердяев – со Ставровиным (4; 32) и целым сонмом других – от Свидригайлова до Ивана Карамазова (13; 180, 182), Шестов – с подпольным человеком (11; 36–37). В этом есть своя правда.

Отвергающий утешения и самоуспокоения, вопреки «здравому смыслу», Шестов иррационально открыт страданию. Его требование (общее с символистами, экспрессионистом Л. Андреевым, М. Цветаевой) самоборения, тревоги, отчаяния и даже «неистовых речей» и «экстаза», которыми должен быть проникнут человек, восходит к экспрессивному персонализму Достоевского в большей мере, чем к имперсональному дионисийству Ницше³. Идеальный герой Достоевского в этом смысле – действительно подпольный человек («парадоксалист») из «Записок из подполья», которые Шестов называет главным произведением писателя. Отринутый от мира, от ближних и дальних, задыхающийся в пароксизмах одиночества и отчаяния, подпольный человек открывает в себе нечто единственно-неотчуждаемое – своё личностное ядро.

По Шестову, вера неотделима от ужаса, духовно-душевного раздора, отчаяния. Бог, таким образом, открывается только как попытка Бога. Находящийся по ту сторону добра и зла, Он всегда недостижим, немислим, нельзя быть даже уверенным в Его существовании наверняка: «На страшном суде решается, быть или не быть свободе воли, бессмертию души... И даже бытие Бога ещё, быть может, не решено. И Бог ждёт, как каждая живая человеческая душа, последнего приговора» (11; II, 153)⁴. Вопрос о Боге для Шестова, следовательно, открыт. И в том, что вопрос всегда будет открыт, согласно автору, – залог его правильной постановки. Шестовское понимание веры сохраняет дерзкого и своевольного человека, поэтому вера – всегда поиск и мучение, по сути, уверение себя в своей вере, а Бог – всегда искомый и только тем живой. Поэтому тезис В. Зеньковского о том, что Шестов не антропоцентричен, а теоцентричен (12; 82), не вполне точен.

Ср. также: «...можно спросить...: откуда зло? Но отвечать на этот вопрос нельзя. И лишь тогда, когда философы поймут, что ни на этот вопрос, ни на многие другие вопросы нельзя отвечать, они узнают, что не всегда вопросы ставятся затем, чтобы на них давались ответы...» (14; I, 614).

Выполненная Шестовым переинтерпретация европейской метафизики своим размахом отчасти напоминает контуры хайдеггеровской «деструкции», также явившейся творческим развитием идей Ницше – и С. Кьеркегора⁵. Аристотель, Спиноза, Кант, Гегель – все эти и остальные Карфагены логоса разрушаются Шестовым с каким-то глубоко личным раздражением. Если перефразировать слова М. Бахтина о стиле философствования Нового времени – «как если бы меня не было» (2; 17) – и применить их к Шестову как представителю новейшего философствования, то выйдет «потому что я есмь». Но насколько при этом, в противоположность тем же Хайдеггеру и Бахтину, пристрастен и даже нетерпим Шестов! В апологии «Иерусалима» (откровения, веры) он не находит для «Афин» (умозрения, логоса) никакого благородного оправдания.

Это – по-ницшевски и в то же время в рамках радикального модуса русской мысли, от В. Белинского и Д. Писарева до К. Леонтьева и В. Розанова.

Но не есть ли эта тяжба, тяжба не на жизнь, а на смерть с мировой философией проявление внутреннего разлада спорщика? Не есть ли это тяжба с самим собой? Очевидно, отчасти так. Во всяком случае, если понимать под этим захваченность Шестова «другими» (как выразился бы Бахтин), особую авторитарность этих «других» для него – как следствие неизбежны попытки освободиться от их власти: практически все работы мыслителя написаны за счет отталкивания от чужих литературных и философских опытов.

В своей апологии Откровения Шестов весьма близок тому, что Бердяев назвал «эсхатологической культурой» (Толстой, Достоевский, русская религиозная философия, а также русский нигилизм во всех своих версиях, высокой и низкой), – культурой конца, не связанной со здешним, земным, серединным и открытой исключительно духовному творчеству, нацеленной на обнаружение последней правды о мире и человеке. «Конец» для Шестова – не столько второе пришествие и Страшный Суд, сколько Эдем до вкушения перволюдьями плодов с древа познания добра и зла. «Начало» – это и есть настоящий «конец». С одной стороны, в этом глубокая оригинальность Шестова, а с другой, проявление верности традиционной иудео-христианской мистике, соединяющей начало и конец как взаимозависимые модусы. Ср. слова

Иисуса из апокрифического Евангелия от Фомы: «Ученики сказали Иисусу: Скажи нам, каким будет наш конец. Иисус сказал: Открыли ли вы начало, чтобы искать конец? Ибо в месте, где начало, там будет конец. Блажен тот, кто будет стоять в начале: и он познает конец, и он не вкусит смерти» (1; 252).

Вновь и вновь, почти в каждой своей работе, начиная, по крайней мере, с «Potestas Slavium», Шестов возвращается к ситуации грехопадения, случившейся в Эдемском саду, настаивая, что змей обманул человека, что запретные плоды, приобщающие к «знанию-смерти» (или «сну») не имеют ничего общего с плодами другого дерева – дерева жизни, дарованными Богом.

Влияние Шестова ощутимо в одном из стихотворений его почитательницы и корреспондентки Марины Цветаевой, написанном в эмиграции:

За этот ад,
За этот бред
Пошли мне сад
На старость лет.
<...>
Скажи: – Довольно муки, – на
Сад одинокий, как сама.
(Но около и сам не стань!)
Сад одинокий, как я сам.

Такой мне сад на старость лет...
– Тот сад? А может быть – тот свет? –
На старость лет моих пошли –
На отпущение души.

В цветаевском «Саде» (1934) трагизм и ужас частного существования (ад на земле) разрешается молитвой о милости (но вовсе не о «счастье» в расхожем смысле слова). К кому обращена молитва? Цветаева не говорит. Но к кому обычно направляются все молитвы? Кто может послать «сад» как «тот свет»? Только Бог. Через муки и боль поэт приходит к Богу. Тем не менее, автономность человека и Бога сохраняется («Но около и сам не стань!») – их взаимопоглощения, чего так бежал и Шестов, не происходит. Так же и в отношениях людей друг с другом: полная отъединенность и одиночество.

Всякий раз, говоря о потерянном Эдеме, Шестов мучается так остро и сильно, словно грехопадение произошло вчера, словно можно всё вернуть и исправить (но не «искупить» – в христианском смысле?..) Впрочем, почему «словно»? Мыслитель уверен в обратном.

Бог может переделать прошлое, вместо старой истины дать новую и так далее. Но поскольку Бог – искомый, постольку Он в известной степени зависит от веры индивида в Него. Тогда получается, что сама вера способна отменить («редуцировать», сказал бы закадычный враг Шестова Э. Гуссерль) всю мировую историю, всё косное, мертворожденное, нежеланное.

Нежеланное – кем? Индивидом, личностью, «мною»... Именно так: принимающий Бога за «каприз», индивид (поневоле) приписывает Ему содержание сугубо своего «каприза». Не обращая внимания на эту псевдоморфозу, Шестову обычно возражают в «детализмах»: а если те, кто вовлечён в процесс «отмены», этого не захотят? По-видимому, подобные упреки и возражения бьют мимо цели: ведь они сформулированы в рамках столь нелюбимого Шестовым закона противоречия. А Шестов – по ту сторону закономерного и фактического. Права конкретной личности для него священны. Даже не права: «своеволие» (14; I, 622)! Своеволие священно. Тезис ценимого им Протагора о человеке как мере всех вещей в этой связи толкуется в смысле: «я» мера всех вещей⁶.

В связи с шестовскими симпатиями к Протагору возникает опасность сближения с софизмом, на что указывал еще С.Н. Булгаков (8; 527). Однако «софизм» тут – экзистенциальный Сартровский тезис «Экзистенциализм – это гуманизм» и хайдеггеровское размежевание с экзистенциализмом в «Письме о гуманизме, где основа экзистенциальной философии возводится именно к гуманизму в строгом смысле слова (антропоцентризм) и тем самым к софисту Протагору с его знаменитой формулой (17; 192–220, а также с. 56–58 – разбор

тезиса Протагора в статье «Время картины мира»), создают потенциальный контекст шестовской мысли – «софистический экзистенциализм».

Булгаковская оценка Шестова – «чистейший рационализм, только с отрицательным коэффициентом» (8; 535) – игнорирует иррациональный пафос его философии – как иррациональный и как пафос (то есть определённое внутреннее состояние, направленность сознания) в качестве своего рода самоцели.

Значит ли всё это, что в итоге мы имеем некий причудливый солипсизм под эгидой частной личности и Бога одновременно? Соответственно, внутри мира столько «миров», сколько «заветов» между Богом и отдельными персонами заключено? Пожалуй, да. Свой мир – у Кьеркегора и свой – у его невесты Регины Ольсен. В мире Кьеркегора их брак всё-таки состоялся, в мире Регины, – допустим, нет. Вера как абсурд, абсурд как вера. Элементы этой максимы Тертуллиана-Шестова легко переставимы.

Книги Шестова выказывают разбуженность самых жизненных, интимных уголков личности, тех оснований, на которых строится не просто мировоззрение, но само существование человека. Недаром его считают «героем» Достоевского, часто называют «писателем» или «художником». В значительной степени усилия Шестова направлены на то, чтобы добиться от читателя эмпатического сочувствия к своим экзистенциальным переживаниям – к эманации всей силы отчаяния, напряжения духа. Отсюда некоторая монотонность Шестова, готовность к многократному повторению того же самого, допущение внешних противоречий себе же самому: дело не в словах, а в том, что говорится через них: соблазн софизма дезавуируется и словно отступает перед экспрессивно-экзистенциальным и экзистенциалистским вектором.

Примечания

1. К сожалению, П.П. Гайденко в своей книге философии Серебряного века совершенно не затрагивает творчество Шестова (см.: 9).
2. Любопытно признание Иосифа Бродского: «Я много читал Шестова, я прочитал почти все, что он написал, потому что меня в первую очередь привлекал стиль его письма <...> Меня в Шестове интересует прежде всего писатель-стилист, который целиком вышел из Достоевского». (Цит. по: 6; 14).
3. Кроме того, Шестов высоко оценивал «экстазы» Иова, Плотина, Паскаля.
4. Здесь особенно выразительны слова: «Бог... как каждая живая человеческая душа». Значит ли это, что слова змея «Будете как боги» для Шестова сами по себе не крамольны, а крамольна только подмена и обман, выразившиеся в призыве змея вкушать с древа познания?
5. Кьеркегор был просмотрен всем Серебряным веком. Шестов обратился к нему только в 1930-е годы. В этой связи любопытно свидетельство М.М. Бахтина: «Очень рано ... раньше кого бы то ни было в России, я познакомился с Сёренем Киркегором» (5; 36).
6. Подпольный человек Достоевского заострял свое хотение до крайности: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» (10; 174).

Литература

- Апокрифы древних христиан. М., 1989.
БАХТИН, М.М.: *Работы 1920-х годов*. Киев, 1994.
БЕРДЯЕВ, Н.А.: *Русская идея*. In: Вопросы философии, 1990, № 2.
БЕРДЯЕВ, Н.А.: *Самопознание*. М., 1990.
Беседы В.Д. Дувакина с М.М.Бахтиным. М., 1996.
БЕТЕА, Д.: *Главное, каким образом ты пытаешься понравиться Всевышнему. Векторы Иосифа Бродского*. In: Независимая газета, 2000, 10 февраля.
БЕРДЯЕВ, Н.А.: *Русская идея*. In: Вопросы философии, 1990, № 2.
БУЛГАКОВ, С.Н.: *Некоторые черты религиозного мировоззрения Л.И. Шестова*. In: БУЛГАКОВ, С.Н.: *Сочинения*: В 2 т. М., 1993, т. 1,
ГАЙДЕНКО, П.П.: *Владимир Соловьёв и философия Серебряного века*. М., 2000.

ДОСТОЕВСКИЙ, Ф.М.: *Полное собрание сочинений*: В 30 т. Л., 1973, т. 5.
ЗАКРЖЕВСКИЙ, А.К.: *Подполье. Психологические параллели*. Киев, 1911; ЕРОФЕЕВ, В.В.: *Одна, но пламенная страсть Льва Шестова*. In: ШЕСТОВ, Л.И.: *Избранные сочинения*. М., 1993.
ЗЕНЬКОВСКИЙ, В.В.: *История русской философии*. Л., 1991, т. II, ч. 1.
КОТЕЛЬНИКОВ, В.А. Блудный сын Достоевского. In: *Вопросы философии*, 1994.
ШЕСТОВ, Л.И. *Сочинения*: В 2 т. М., 1990.
ШЕСТОВ, Л.И.: *Избранные сочинения*. М., 1993
ШЕСТОВ, Л.И.: *Умозрение и Откровение*. Париж, 1964.
ХАЙДЕГГЕР, М.: *Время и бытие*. М., 1993.
POZNIAK, T.: *Dostojewski w kregu symbolistow rosyjskich*. Wr., 1969.

Resumé

Článok venovaný ruskému filozofovi Levovi Šestovovi nie je len o jeho polemike s dogmatickým pozitivizmom a materializmom, ale aj o boji v idealistickom tábore.

Autor charakterizuje miesto Šestova, jedného z prvých hlásateľov myšlienok Nietzscheho v Rusku, v kultúre Strieborného veku, skúma zhody a rozdiely v názoroch Šestova a iných predstaviteľov nábožensko-filozofických ideí. Okrem toho sa zameriava aj na tvorbu symbolistov, skúma Šestovov vplyv na báseň Mariny Cvetajevovej „Sad“ a nastoľuje otázky o Šestovovej teórii solipsizmu.

ФОЛЬКЛОРНЫЙ ЭЛЕМЕНТ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: БЕЛОРУССКИЙ, РУССКИЙ И СЛОВАЦКИЙ ВЕКТОРЫ

Виктория Ляшук (Прешов)

Художественная литература как эстетическое воплощение письменной культурной традиции особым образом связана с фольклором как эстетическим воплощением устной культурной традиции. Эти две автономных системы находятся в динамическом взаимодействии, отражая при этом национальную культурную специфику. Фольклорный элемент в художественной литературе подчиняется тенденциям языкового развития, в свою очередь, участвуя в нем. Именно поэтому правомерно вести речь о национальных векторах оформления фольклорного элемента в художественной литературе, подчиненного литературно-языковому развитию.

В словацкой культуре собирание и публикация фольклорных текстов с целью кодификации словацкого национального языка тесно связано с литературным направлением романтизмом. Лингвисты указывают на динамическую синхронизированность литературных и языковых процессов: „Плаком vyvolávajúci potrebu kodifikácie spisovného jazyka bol však v tom čase aj nástup nového umeleckého smeru – romantizmu. Dominantou umeleckého výrazu slovenského literárneho romantizmu v oblasti poézie sa stala jeho spätosť s ústnou ľudovou slovesnosťou, v proze to bola spätosť s národnými dejinami“ (Krajčovič, Žigo 2002, s. 165). Еще Я. Коллар, яркий представитель эпохи просвещения, при характеристике народных песен выделяет параметры выразительности и яркости: „U Slovákov každé slovo samo za seba svoju povinnosť koná, preto reč naša je veľmi určitá a nepochybná. Slovak nenávidí každé mŕtve, nemé darmostojné slovo, on všetko deklinuje, všade jasne rozdiel medzi pohľadom a počtom zachováva, čo reč nevysloviteľne zreteľnou a jadrou činí“ (Kollár 1953 II, s. 547). Язык и стиль народных песен ставится выше особенностей авторской (искусственной) поэзии по своей натуральности: „Ba aj milovnícu umelého básnictva a krásovedných plodov vôbec v takýchto zbierkach veľmi často zdravšiu pašu najdu, než pri mnohých parnaských vulkánoch, z ktorých nejedny svojím popolom a skálím temer zasypajú. Tu všetko čisté, jasné prirodzené, prosté, samorastlé a ľahké. Tu sa piesne nerobia, ale rastú“ (Kollár 1953 II, s. 564). При этом словацкие народные песни Я. Коллар интерпретировал как произведения народного искусства.

Словацкая художественная литература при своем становлении в максимальной мере использовала фольклорную эстетику. Фольклорные особенности противопоставляются особенностям художественной литературы как элементы натуральности и искусственности. Крайние точки зрения на искусство слова при этом располагаются на полюсах фольклорность – авторство. Существенным фактором выступает поэтическая или прозаическая форма фольклора.

Словацкий поэт Светозар Гурбан Ваянский, отмечая ощутимое влияние на словацкую поэзию народных песен, не видит такой особенности в народной прозе. Причиной этого называется ее большая языковая свобода (Vajanský 1990, с. 262). Вместе с тем, публикацию прозаического фольклора Я. Римаковского этот поэт ставит в один ряд с авторскими произведениями по их значению для развития художественной литературы, характеризует их как „spisy, ktoré neskôr urobili epochy v literatúre: Sladkovičová *Marina*, *Slovenské povesti* J. Rimavského, Škultétyho *Beda a Rata* a Hurbanovo *Slovo o spolkách miernosti*“ (Vajanský 1989, s. 138). Под текстами публикаций словацких сказок Я. Римаковский приводит фамилии собирателей, фиксаторы называются и в публикациях П. Добшинского – своих и совместных с

А. Г. Шкультеты, что свидетельствует о подчеркивании всеми названными издателями элемента коллективности. Сам факт обращения к публикации народных сказок соответствует понятию фольклоризма.

Специфичность словацкого вектора проявляется в неоднозначной оценке публикаций словацких народных сказок. Литературоведческий подход выразительно и категорически формулируется в требовании однозначно признать П. Добшинского автором „Slovenských povesti“, на нелогичность чего указывает само избранное публикатором название сборника. Показательно, что публикации русских сказок А.Н. Афанасьева в России считают образом русских народных сказок, хотя подходы издателя не отличаются от подходов П. Добшинского, наблюдаются прямые аналогии в правке текстов для издания.

В России интерес к фольклору не имел прямой связи с языковым развитием. Русский литературный язык функционировал в разнообразном по стилю массиве текстов. Фольклорные публикации появились позднее авторской литературы. Собираательство обосновывалось научными целями, характеризовалось взаимодействием со славяноведением. Фольклорный элемент отличался имплицитностью, определяя русский языковой опыт. Как указывает Л. А. Сугай, “у носителей аристократической культуры не было полного разрыва с национальной, народной традицией. Первые слова, первые песни родившийся отпрыск дворянского рода, будущий светский человек слышал от крепостной мамки-кормилицы. Няньки и дядьки из крепостных сказывали барчуку сказки, пели колыбельные, читали молитвы, то есть, с рождения он был погружен в русскую среду, слышал исконно русское слово, исконно русские мелодии” (Сугай 2005, с. 283).

Фольклорное влияние активно воспринятое А. С. Пушкиным, проявилось в записывании им от няни народных сказок. Обращаясь к истории собирания сказок, В. Пропп характеризует А. С. Пушкина как новатора: “В истории русской художественной культуры Пушкин был первым человеком, который от простой крестьянки стал записывать сказки с полным пониманием всей красоты народной сказки” (Пропп 1984, с. 69). В. Пропп видит в этом начало концептуального перелома в отношении русской народной культуры, сказочные тексты из которой ранее издавались значительно измененными, пересказанными в литературной обработке, в лубочных изданиях для народного чтения: „До Пушкина сказка принадлежала к наиболее презираемым видам народной поэзии“ (Пропп 1984, с. 71). Рукописная фиксация услышанных текстов отличается в передаче сюжета и отражении особенностей народной речи: „Хотя записи Пушкина носят конспективный характер, они совершенно точно передают сюжет, а частично и речь, и стилистические обороты сказительницы“ (Пропп 1984, с. 71).

Об осознании значительного разрыва между русской художественной литературой (русским литературным языком) и фольклорным высказыванием свидетельствует замечание русского классика о невозможности перенести в другие языковые сферы самобытность народной прозы, о яркости и мотивированности народных устойчивых выражений: “Сказка сказкой, а язык наш сам по себе, и ему-то нигде нельзя дать этого русского раздолья, как в сказке. А как это сделать, – надо бы сделать, чтобы выучиться говорить по-русски и не в сказке... Да нет, трудно, нельзя еще! А что за роскошь, что за смысл, какой толк в каждой поговорке нашей! Что за золото! А не дается в руки, нет!” (Пушкин 1954, с. 310). Отмеченный разрыв получает интерпретацию российских интеллигентов посредством анализа генезиса культурных и языковых влияний. Церковно-славянское воздействие как влияние византийской культуры, противопоставленной влиянию западной культуры, прослеживается в сопоставлении Н.С. Трубецким генезиса верхнего и нижнего слоя русской культуры. По мнению ученого, разрыв вызван разной степенью освоения этих двух влияний: „Русские культурные верхи всегда жили культурными традициями, рецепированными сначала от Византии, потом – с романо-германского Запада, более или менее органически перерабатывая эти традиции. Правда, переработанные верхами иноземные традиции проникли и вниз, в народ. Особенно сильно проникли в народную массу традиции византийского, восточного православия,

окрасившие всю духовную жизнь народа в определенный тон, но это восточное православие, соприкоснувшись с народной русской стихией, настолько преобразовалось, что специфические византийские черты в нем сильно потускнели. Западная культура в народную массу проникала гораздо слабее, не затрагивая глубин народной души. Поэтому рецепция романо-германской культуры вызвала между верхним и нижним этажом здания русской культуры такую принципиальную несоразмерность, которой не было, когда верхи реципировали культуру византийскую“ (Трубецкой 1995, с. 134). О собственном умственном развитии посредством слушания русских народных сказок говорит Максим Горький (Горький 1954, с. 544). Внутренние фольклорные истоки выявляются фактически у всех русских писателей (см. Червинский 1989).

В белорусской культуре перед возрождением (XVIII в.) прослеживается угасание письменных традиций и усиление фольклорных, обращение к белорусскому фольклору как презентанту белорусского языка и народного искусства. Такой подход наблюдается у пионера славистики З. Даленго-Ходаковского, позднее – у польско-белорусского поэта и фольклориста Я. Чачота и др. Деятельность упомянутого собирателя демонстрирует динамику перехода от публикации белорусского фольклора в польском переводе к публикации песенных текстов в исходном белорусском языке вместе с несколькими собственными сочинениями стихотворениями, написанными по-белорусски. В сборнике дается ареальная привязка презентуемого славянского языка – “между польским, российским и украинским” (Czaczot 1846, с. V). К 1885 г. белорусская территория и ее народ воспринимаются целостно, в историческом ракурсе, в направленности на фольклор: “...Древний же и народ этот, что населяет значительные просторы: от истоков Днепра до Буга и Нарова, от Вилии до Припяти– гнездо старинной славящины!.. Недаром об этой родной земле пели наши вещуны, черпая из народных песен, легенд и преданий пророческое вдохновение. Это же из родной почвы пророс гений Мицкевича, и из нее также брал он сюжеты ко многим своим произведениям, о чем свидетельствуют такие произведения, как “Свитязь”, “Свитязянка”, ”Дяды”, “Дударь”, “Люблю”, “Лилии”, “Бегство”, “Гражина”, “Пан Тадеуш” и другие...”(Jelski 1885, с. 34). Эти написанные по-польски произведения А. Мицкевича, а также баллады Т. Зана, Я. Чачота, А. Ходьки, А. Одынца, выросших в двуязычной белорусско-польской среде, на территории, где активно функционировал (и функционирует) белорусский фольклор, Л. Бараг называет переработкой произведений белорусского фольклора (Бараг 1969, с. 7), правомерно их квалифицировать и художественной обработкой. Такое “творческое использование тем и мотивов белорусского фольклора” (Тычка 2001, с. 7) имело важное значение: “Уже в 30-е годы XIX столетия в филологической среде рождается и творчески развивается белорусский регионализм, являющийся натуральным слагаемым всего европейского романтизма, который на Беларуси наиболее ярко выявился в творчестве А. Мицкевича” (Тычка 2001, с. 7).

Фольклорный опыт особым образом влиял на иноязычную (инославянскую) художественную литературу. Польские романтики “использовали не столько существующие сборники, сколько личное знакомство с произведениями белорусского и украинского народного творчества” (Гурский 1978, с.163–164).

Типологической особенностью белорусского вектора выступает традиция совмещения в одном лице фольклористической деятельности и высокохудожественного авторского творчества. Современный белорусский поэт и фольклорист Н. Гилевич достаточно подробно объясняет истоки этой белорусской специфики.

О знании белорусских фольклорных текстов на память представителями белорусского возрождения свидетельствуют их художественные произведения (В. Дунин-Марцинкевич, Я. Лучына, Ф. Багушевич и др.), их собственные высказывания (Я. Чачот, Я. Лучына – с гимназических лет и на протяжении длительного времени собиратель белорусского фольклора, корреспондент фольклориста-издателя П. В. Шейна). Фольклорные публикации предназначались для компенсации недостатка современной авторской литературы из-за запрета

публиковать белорусские тексты, снятого только в 1905 г.: “Больно стало моему сердцу от такого незнакомства ученых с моей родной речью, и, зная о бедности литературы белорусской, взялся я за соби́рание” (Романов 1891, с. III).

Художественность фольклорного текста была целью записи белорусского фольклориста А. К. Сержпутовского: “И только тогда начинаю записывать, когда сказитель хорошо познакомится и во второй раз начнет рассказывать эту сказку. Если сказка короткая и хорошо записана, то я ее так оставляю, а если она длинная и запутанная, то я ее слушаю еще в третий раз и отслеживаю свою запись. Тут иногда мастер-рассказчик добавляет всякие пословицы, поговорки и шутки, что и делает его произведение художественным (Сержпутоўскі 2000 [1926]). Соби́ратель русских сказок Ончуков также указывает на интеллектуальность, эстетичность и мастерство прозаической речи, „называл сказочников умственной аристократией деревни, поэтами и художниками слова, виртуозами рассказа“ (Ведерникова 1975, с. 13).

Фольклорное репродуцирование некоторые литературоведы считают началом художественного творчества Якуба Коласа, одного из основателей современного белорусского литературного языка: “Первые прозаические произведения Коласа – это записи фольклора” (Ненадовец 1985, с. 91). Речь идет об очерке „Наша сяло, людзі і што робіцца ў сяле“ (Наше село, люди и что происходит в селе) – первом писательском опыте, который не все относят к художественному произведению, считая „кратким описанием некоторых случаев из жизни крестьянства“ (Храпунова 1959, с. 51). Показательно, что этот авторский текст, как и несколько стихотворений, обнаружен среди записей фольклорных текстов разных жанров, сделанных предположительно в 1899–1901 гг. Мастерству строить диалог Якуб Колас учился на лучших образцах народных сказок.

Известно, что одной из специфических особенностей собственных произведений поэта является исключительно большое мастерство всегда яркого и лаконичного диалога, которое проявляется и в прозе, и в драматургии, и в поэзии“ (Храпунова 1959, с. 63).

Тезис о преимущественном влиянии на развитие художественной литературы поэтических фольклорных текстов в отношении белорусской литературы не получает подтверждения. Нет оснований вести речь об универсальной закономерности, поскольку фольклорные мотивы лежат в основе белорусской прозы.

В отношении белорусской литературно-языковой динамики романтизм – литературный и языковой – отличается временным сдвигом и синтетизмом, параллельностью с остальными (другими) литературными направлениями конца XIX – начала XX в., когда основными чертами эстетических концепций белорусских писателей были реализм, демократизм, интернационализм, а национальная идея воплотилась в гуманизме (см. Тычына 1991, с. 58 – 59). Позднее и ускоренное развитие белорусской художественной литературы, включая трансформацию фольклорной сферы и фольклорного языка, характеризуется более продолжительным компенсационным использованием фольклорных текстов как аналогов художественных (авторских). Значительно более было опубликовано сборников и сказок. Соби́рание фольклора белорусские публикаторы мотивировали отсутствием современной оригинальной белорусской литературы. О своем желании указать образцы художественной литературы белорусов говорит в предисловии к публикации белорусских народных сказок Е. Р. Романов. У белорусских литературоведов по отношению к творческому элементу в народных сказках прослеживается иная интерпретация, направленная на параметр эпической оригинальности, корень которой заложен в народных сказках как мотивация перспективы, сути и специфики национальной прозы. Характеристику белорусских сказок как замечательных и сложных М. Горецкий приводит при прогнозировании и ожидании соответствующей им по качеству авторской прозы. Связь между народными сказками и национальной прозой на основе такой зависимости М. Тычына определяет как „потенциальные возможности белорусского

прозаического слова, а не „вырастание“ или „прорастание“ народной сказки в рассказ, повесть“ (Тычына 1991, с. 72 – 73).

При анализе белорусского и словацкого векторов в использовании фольклорного элемента в художественной литературе наблюдается типологическое сходство. Русский вектор оказал влияние на особенности литературно-художественного развития Беларуси и Словакии как фактор интенсификации и аналогии.

Литература

БАРАГ, Л. Р.: *Беларуская казка. Пытанні вывучэння яе нацыянальнай самабытнасці параўнальна з іншымі ўсходнеславянскімі казкамі.* – Мінск: Вышэйшая школа, 1969. – 256 с.

ВЕДЕРНИКОВА, Н. М.: *Русская народная сказка* / Отв. ред. Э.В. Померанцева. – Москва: Наука, 1975. – 135 с.

Горький о народном творчестве. // Устное поэтическое творчество русского народа: Хрестоматия / сост. С.И. Василенок, В.М. Сидельников. – М.: Изд-во Московского университета, 1954. – С. 533–551.

ГУРСКИЙ, Р.: *Из истории развития польской фольклористики в первой половине XIX в.* // Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII–XIX вв. – Москва: Наука, 1978. – С. 159–165.

НЕНАДОВЕЦ, А. М.: *Принципы использования фольклора в творчестве Коласа (дооктябрьский период)* // Региональные особенности восточнославянских языков, литератур, фольклора и методы их изучения: тезисы докладов и сообщений III респ. конф., Гомель / Гомельский. гос. университет; редкол.: В.В. Аниченко [и др.]. – Гомель, 1985. – С. 91–92.

ПРОПП, В. Я.: *Русская сказка.* – Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1984. – 335 с.

ПУШКИН, А. С.: *[о народном творчестве]* // Устное поэтическое творчество русского народа: Хрестоматия / Сост. С.И. Василенок, В.М. Сидельников. – М.: Изд-во Московского университета, 1954. – С. 310–315.

РОМАНОВ, Е. Р.: *Белорусский сборник.* Вып. IV, Витебск, 1891.

СЕРЖПУТОЎСКИ, А. К.: *Казкі і апавяданні беларусаў Слуцкага павета.* – Мінск: Універсітэцкае, 2000 – 270 с.

СУГАЙ, Л. А.: *Национальное возрождение и развитие славянских культур в XIX в.: Русская культура. Общие тенденции развития* // In: История культур славянских народов: В 3-х т. Т. II. От барокко к модерну. / Отв. ред. Георгий Павлович Мельников. Москва: Государственная академия славянской культуры, 2005. С. 275 – 286.

ТРУБЕЦКОЙ, Н. С.: *История. Культура. Язык.* Вступительные статьи акад. Н. И. Толстого и проф. Л. Н. Гумилева. Составление, подготовка текста и комментарии В. М. Живова. Москва: Издательская группа “Прогресс”, “Универс”, 1995, с. 126-140. ISBN5-01-002627-8

ТЫЧКА, Г. К.: *Творчасць Янкі Купалы і традыцыі духоўнай рэгіянальнасці ў польскай літаратуры XIX – пачатку XX стагоддзяў.* Мінск: “Тэхнапрынт”, 2001. 144 с. ISBN 985-6373-93-X

ТЫЧЫНА, М. А.: *Карані і крона: фальклор і нацыянальная спецыфіка літаратуры.* – Мінск: Навука і тэхніка, 1991. – 208 с. Храпунова, Л.Г. *Беларускія казкі ў запісах Якуба Коласа* // Вучоныя запіскі Магілёўскага педагагічнага інстытута. – Вып. 6. – 1959. – С. 48–64.

ХРАПУНОВА, Л. Г.: *Беларускія казкі ў запісах Якуба Коласа* // Вучоныя запіскі Магілёўскага педагагічнага інстытута. – Вып. 6. – 1959. – С. 48–64.

ЧЕРВИНСКИЙ, П. П.: *Семантический язык фольклорной традиции.* – Ростов: Издательство РГУ, 1989. – 224 с.

CZACZOT, J.: *Piosnki wieśniacze z nad Niemna a Dźwiny, niektóre przysłowia i idiotyzmy, w towie Sławiano-Krewickej, s postrzeżeniami nad nią uczynianemi.* – Wilno, 1846. – 134 с.

JELSKI, A.: *Adam Mickiewicz na Białorusi.* In: “Kraj”. 1885. –№ 46. – S. 34.

KOLLÁR, J.: *Národné spievanky.* II. diel. Texty pripravil a poznámkami doplnil Eugen Pauliny. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. N.P., 1953. 690 s.

KRAJČOVIČ R., ŽIGO, P.: *Dejiny spisovnej slovenčiny*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2002. 252 s.

VAJANSKÝ, S. H.: *Literárne poznámky*. In: Vajanský, Svetozár Hurban. Spisy VI. *Literatura a život (Kritiky a články II)*. Zostavil, doslov a poznámky napísal Ivan Kusý. Bratislava: Tatran, 1990 [1889]. S. 247 – 269.

VAJANSKÝ, S. H.: *Prostonárodné slovenské povesti*. In: Vajanský, Svetozár Hurban. Spisy V. *Literatura a národ (Kritiky a články I)*. Zostavil, doslov a poznámky napísal Ivan Kusý. Bratislava: Tatran, 1989 [1889]. S. 59 – 60.

The Folklore Element in Fiction: Belarusian, Russian and Slovak Vectors

Summary

The article focuses on the ontological essence and relations between literature and folklore. Folklore represents an aesthetic embodiment of the oral cultural tradition the influence of which is composed by a number of vectors. The peculiarity of the Slovak vector reveals itself in purposeful usage of folklore as a means of preserving the Slovak national identity. In Slovak fiction, folklore determines the style of romanticism and transfers linguistic experience of aesthetic speech to authors' literature.

Folklore Russian language publications appeared later than authors' literature. The folklore element in fiction is distinguished by implicit character and is incited by children's linguistic experience. Conceptual turning point regarding Russian folk culture emerged due to the efforts of A. Pushkin.

In Belarusian culture, the written traditions were getting weaker while the folklore ones were strengthening themselves; the appeal to Belarusian folklore as an indicator of Belarusian language is typologically similar to the Slovak vector. The typological peculiarity of Belarusian vector is the intensified development of Belarusian fiction which occurred a little later due to the transformation of the folklore sphere.

The Russian vector produced an influence on the peculiarities of the development of Belarusian and Slovak literatures as an intensification and analogy factor.

ФИЛОЛОГ: АВТОР ПОДСТРОЧНИКА ИЛИ ПОЭТ-ПЕРЕВОДЧИК? (К ПРОБЛЕМЕ ПЕРЕВОДА СЛОВАЦКОЙ ПОЭЗИИ)

Н. В. Шведова (Москва)

Переводы со славянских языков на русский были частыми в советскую эпоху. Нередки они и сейчас. Например, в 2000-е гг. вышли две антологии словацкой поэзии (см.: 2, 3). Опубликованы и отдельные поэтические книги. Активно печатает переводы из словацкой поэзии журнал «Меценат и мир».

Я много лет занимаюсь исследованием словацкой поэзии разных эпох – от классицизма до постмодернизма. Взяться за переводческую работу в 1980-е гг. меня заставило удручающее качество имевшихся переводов, цитирование которых не только не давало представления о поэте, но могло его скомпрометировать. К сожалению, русская школа художественного перевода, как и многое в XX веке, в области поэзии отчасти сдала свои позиции. Виноваты в этом, на мой взгляд, учёные-филологи, делавшие подстрочники для известных поэтов. Считалось, что именно последние вправе представлять российскому читателю поэтов славянских стран. Это порочное «разделение труда». Переводить должны мы сами: филологи, хорошо владеющие языком оригинала, знающие литературный контекст, знакомые с историей и культурой народа.

Поэзия – нелёгкая для трансформации материя. По моему убеждению, переводить её можно и нужно, но с учётом изложенного выше. Моя переводческая компетенция – максимальная близость к оригиналу. Переводчик должен умереть в поэте.

Мы давно знаем, «переводчик в стихах – соперник». Но это максима XIX века. Главное же в том, что великих зарубежных поэтов когда-то переводили великие русские – но не с подстрочника, а со знанием, а со знанием языка-оригинала. Бальмонт, как известно, знал 17 языков. Переводы славян по подстрочникам – обидная традиция, как будто речь о второстепенной литературе. Словакия, например, расположена в центре Европы и становилась перекрестком литературных влияний её востока (прежде всего России) и запада (Франции и Германии и т.д.). Тысячелетнее господство венгров грозило исчезновением словацкой нации, но именно литература была последней хранительницей национального духа.

При наличии своих стихотворных переводов, я до сих пор в статьях часто использую подстрочник, который только здесь и может применяться – для показа оригинальной образности автора. Ближе всего к оригиналу может подойти перевод верлибра (которым пишет сейчас большинство словацких поэтов). Но это, конечно же, не подстрочный перевод. Принцип перевода прост, на мой взгляд: внимательно вчитаться в оригинал, почувствовать его музыкальные вибрации и подобрать к ним слова и обороты русской речи. При переводе силлабо-тонического стиха надо постараться сохранить если не размер, то особенности строфики, рифмовки. Звукопись также стоит воспроизвести, а как ее услышишь в подстрочнике?

Предвижу возражение: филологи уступают в мастерстве известным поэтам. Это сугубо индивидуально. Разве не любовь к слову и его тонкое ощущение подвигали нас получить филологическую специальность? И кто будет отрицать, что филолог – как правило, «человек пишущий»? Среди моих коллег прекрасно писал и переводил, например, полонист Б.Ф. Стахеев (1924–1993).

Свои наблюдения я хочу изложить на примере переводов выдающегося словацкого поэта Мирослава Валека, которому в 2007 г. исполнилось бы 80 лет (1927–1991). Это поэт мирового уровня, философ и пронзительно чувствующий любовник, скептик и романтик, мастер формы. Его творчество – предмет моей кандидатской диссертации (1987). Всего же я занимаюсь Валеком больше 25 лет и, надеюсь, имею право судить и о нем, и о переводах его стихов.

Валеку, который сам был прекрасным переводчиком (прежде всего с русского, польского, французского), не повезло в России. Словаки меня нередко спрашивают: «Ведь его

переводил Вознесенский?» Я отвечаю, что Валек переводил Вознесенского – и передавал неповторимое обаяние его ритмики и звукописи так, что русские (знающие словацкий) сразу чувствуют, что это не Валек, а Вознесенский. Вот это называется «умереть в поэте», при яркой собственной манере. Из известных поэтов Валека на русский переводили А. Ахматова, Б. Окуджаву, Ю. Левитанский, Р. Казакова, Б. Слуцкий, Е. Винокуров. Из них, по моему убеждению, только Левитанскому удалось приблизиться к индивидуальному стилю Валека. А в целом, если избавиться от священного трепета перед великими именами поэтов и объективно рассмотреть их переводы, то в данном случае хорошо видно, что лучшим интерпретатором Валека был Юрий Вронский – известный переводчик, но все же скромное имя рядом с Анной Ахматовой и Булатом Окуджавой. Поразительная верность оригиналу при прекрасных русских стихах. Но это ранняя лирика и поздняя поэма «Из воды» (1977).

Переводя по-своему эти стихи (они вошли в антологию «Из века в век»), я с удовольствием соревновалась с Вронским, стремясь не повторить его.

Вот отрывок из поэмы «Из воды», перевод Вронского:

Но вся она меняется, струится,
И власть ее простерлась над тобой.
Прости ее – она к тебе с мольбой
Взывает, рек печальная сестрица.

Рек крови, что сквозь сердце протекли,
Как будто родила она потомков
И даже предков. Ей бы, мудрость скомкав
И отшвырнув, прильнуть к груди земли¹.

Несколько переводов Юрия Левитанского – также поэтическое достижение. Например, знаменитое на родине Валека, положенное на музыку Павлом Гаммелом стихотворение «Грустный утренний трамвай» очень хорошо звучит на русском, приближаясь к ритму и строфике оригинала. Но финал несколько смазан, там исчезла «ударная» конечная рифма. Возможно, автор подстрочника не указал, какие строки рифмуются, а без знания языка догадаться трудно. Я сделала свой перевод; это лишь очередное приближение к оригиналу. Его музыка повсеместной грусти, лаконичность лирической миниатюры действительно сложны для перевода. Основное здесь – восприятие любви как чувства противоречивого, мучительно-радостного, желанно-губительного и неотвратимого. В словацкой поэзии любовь похожим образом видел Эмиль Болеслав Лукач (1900–1979) в 1920-е гг. У Валека больше чувственности, спонтанности, интуитивности. Его любовь – «запретная» (название стихотворения 1960-х гг. и переиздававшихся сборников его любовной лирики). У Левитанского эти противоречия переданы мягче, чем в оригинале, я старалась сохранить некоторую резкость подлинника. Её подчеркивает жесткая, драматичная музыка П. Гаммела. Строчка «А ja smítim greukrutne» («А я гущу жесточайшим образом») переведена Левитанским как «И к тебе, печально пойман ...» (рифмуется с «полон»). Мой вариант: «Я в жестокой паутине» (рифмуется с «ныне», соответствующим „dnes“ в оригинале)². Суть в том, что лирического героя влечёт к любимой против его воли. Постаралась я и передать конечную рифму: «на виду – иду», в оригинале «pláž – nevoláš».

Очень красиво звучат по-русски переводы Булата Окуджавы, но всё же это не Валек 1960-х – резкий, ироничный, саркастичный, с «жестокой» эротикой и усиливающимся разочарованием в жизни. Главное же непонятное явление – пропуск образов и целых строк оригинала. Вот выпущенное (и не единственное) место из поэмы «Колокола в воскресенье» (ради точности – в подстрочном переводе):

Здесь открываются тайные созвездия,
Маленькие луны,
Едва выходящие,
Привыкают к прикосновениям пальцев.
Против утра бежит ночь
со вздыбленной шерстью.

Сюжет поэмы – совращение девушки-школьницы учителем и её дальнейшая трагическая судьба. Как прекрасно передана невинность и действия соблазнителя в этих «маленьких лунах,

едва выходящих»! Но этого в переводе не оказалось, как и строк: «Я выдам тебе: пробитый стрелами, // синий бассейн неба вытекал».

В стихотворении «Календарь» есть строки: «Я – тот парень, что столкнулся со звездой» // я несу тебе синеву с неба, синяк под глазом». Мой перевод: «Это я – паренёк, столкнувшийся со звездой, // и луну я несу тебе с неба, фонарик под глазом». В переводе Окуджавы: «Я тот парень, что столкнулся со звездой своей». И всё. Ирония Валека исчезла, исчезла игра идиомы „modré z neba“ и банального синяка, символа горьких жизненных уроков. А «луна с неба», словарный эквивалент идиомы, – попадание в один из ключевых образов Валека: это Луна (правящая планета его зодиакального знака, Рака).

В стихотворении «Осень» пропущена строчка о персонифицированной осени: «...Как она зловеще приглаживает свой плюш», – выразительная деталь в создании тревожной атмосферы произведения. И такой образ потерян: «... Летит над дворами // последний грустный знак квадратного корня птицы» (речь идёт о поведении итогов, подсчёте). Образ, напоминающий Вознесенского (ср. «дубовый лист виолончельный»): внезапная чисто зрительная ассоциация. Слово «odmocnina» («квадратный корень») трудно передать по-русски столь же лаконично, но можно поискать варианты: «галочка», «вставка». Исчезла и последняя строка: «Проданные дети идут спать». И ещё важное обстоятельство: в верлибре Валека к концу появляются рифмы, что не отразилось в переводе (опять подстрочник виноват?). Рифмы в верлибре – коварное явление, их нелегко заметить, но восемь рифмующихся строк «Осени» обретают определенность, строгость формулировок. У Окуджавы финал размыт, создано смутное настроение осени-итога. Пропали строки в отрывке: «Всё ясно: // Деревья бросили якорь, // глубоко в глине лязгают цепи» (rinčia reťaze). В переводе: «В глине чавкают цепи». Дерево для Валека – символ человека. «Укоренённость» несёт и несвободу – так можно толковать этот фрагмент, а перевод ничего такого не предполагает.

Неудачно переводил Валека Борис Слуцкий, взявшийся, в частности, за сложнейшую его поэзию середины 1960-х гг. Возьмём для примера два произведения. Композиция Валека «Четвероногие» (Štvornožci) на русском уже в названии несёт ошибку. Речь в этой поэме идёт о страшных изменениях в человеке, созвучных «носорогам» Э. Ионеско. Люди становятся автоматами в своей бесчувственности и животными в удовлетворении инстинктов. Перевод «Четвероногие» не может передать грамматической формы оригинала, ибо в русском нет лично-мужских форм существительных, подчеркивающих, что имеются в виду бывшие люди. Однако никак нельзя перевести «Четвероножки», как сделано Слуцким. Это игривое название противоположно ощущению глобального ужаса, созданному в произведении. А слова «мужи», «изблюю», «глас», «упадаю» даже иронично не употребляются Валеком, поэтом современной лексики. Есть в переводе и потеря рифм (в частности, в финальном пассаже), и просто ошибки (возможно, от автора подстрочника): «параллельно» вместо «горизонтального», «превращается» вместо «притворяется». В конце, помимо потери рифм (или их смещения в ключевых позициях), возникают прямые искажения смысла. Любовь у Валека «роет куриной ногой», в переводе – «четырежды верна одному». И опять «четвероножки», и непонятые «четверчата», тогда как в оригинале «четверни», то есть близнецы (неологизм по аналогии с „dvojčatá“, „trojčatá“). В следующей строке – возможная ошибка автора подстрочника, не тот падеж и не тот смысл. „Štvorice milencov“ переводится как «четверки любовников», падеж именительный («кто»), а не дательный («кому»). Переводчик забыл правила склонения существительных с мягкой основой.

Другой пример. В жестокой эротичности и «нигилизме» (М. Гамада), воплощенных в стихотворении «Ода любви», вновь звучат образы вселенские, столь характерные для сборника «Любовь в гусиной коже» (1965). Само название взято из этого стихотворения (правда, авторский замысел был иным). В подстрочном переводе: «Нежности, что Землю потрясут. // Любовь в гусиной коже // ужаса». В моем переводе: «Нежности, что тряхнут Землею старой. // Любовь в гусиной коже // кошмара». Переводчик Б. Слуцкий, видимо, просто не понял ни образа, ни контекста – в том числе контекста собственных переводов: «Нежность, от которой земля кружится. // Любовь в гусиной коже // ужаса». Хорошая рифма не спасает целое. Речь шла о катастрофе, а не о сладком головокружении от любви. И финал опять искажен. Оригинал: «Бог, собирающий новый механизм // из деталей тела». Я воспроизвела этот образ почти дословно, изменив число на множественное, ради рифмы: «тел» вместо «тела». У

Слущкого: «Бог монтирует из запчастей // новые тела». Исчезло представление о создании машины, автомата путём зачатия, слияния половых клеток; «запчасти» – скорее деталь трансплантации.

Что же касается переводов Анны Ахматовой (не только из Валека), то об этом можно писать отдельную статью. Мои коллеги высказывали предположение, что Ахматова не переводила это сама, а только дала свое имя. Что-то ахматовское действительно есть в переводе из Валека. Однако их творческие манеры различны. Хороший русский язык перевода никоим образом не гарантирует точности. Излишне говорить, что Валека, выдающегося поэта, не нужно «улучшать» в переводе. И умалчивать не о чем: ни вульгарности, ни «ненормативной лексики» у него нет. Есть пронзительная откровенность. Его образы, затронутые поэтикой «конкретизма»³, не нужно размывать.

Ахматова перевела «Прикосновения» Валека, первую часть лиро-эпического триптиха «Равнина». Образ дал название первому сборнику поэта («Прикосновения», 1959). Авторское название и здесь было иным: «Тяга к плодам». Ограничусь общими замечаниями и некоторыми примерами.

Перевод Ахматовой даёт, разумеется, определенное представление об оригинале. Но он сам создаёт себе препоны: в нерифмованном, «чистом» верлибре легче всего максимально приблизиться к оригиналу, а поэтесса избирает путь трехсложного метра, амфибрахий, сбивающегося местами на дольник. В результате возникают искажения.

На 88 строк (в переводе их 90 при выпущенных строках) я насчитала 20 случаев, когда фраза дополнительно разбита на короткие предложения. А ведь известно, как важна в верлибре интонация, меняющаяся при таких вторжениях в текст. Может быть, виноват редактор, но всё списать на него трудно. Пропущено 18 значимых слов и три строки полностью. Всего я отметила 40 случаев отступлений от оригинала, которые можно было бы принять в силлаботоническом стихе, но здесь это не сковывало переводчика. Конкретные, часто парадоксальные образы Валека в переводе теряют яркость: «море писем» – «письма», «телефоны во всем квартале сразу» – «все телефоны», «страшно важно», «ужасно влюблен» – «действительно важно», «люблю безгранично»; «в ванной пусть горит вода // в кухне пусть течет газ» – «пусть в ванной вода полыхает, // пусть кухня наполнится газом»⁴ (утрачена перестановка образов); «сумасбродные зеркала» – просто «зеркала», «приезжай первым поездом» – «скорее ко мне приезжай». Об одной потере приходится особенно сожалеть и опять думать о вмешательстве редактора: пыльца персиков / Будет «нежнее, чем твоя пудра „Soir de Paris“». В переводе это название, несущее богатейшие ассоциации, отсутствует. А ведь именно из Парижа, города поэтов, шли в Словакию импульсы импрессионизма, символизма, сюрреализма, столь значимые для Валека. Равнина, важнейший символ молодого Валека, символ родины, исторической памяти, заменяется в переводе то «полем», то «землей». В ландшафтном понимании родины Валек отличается от других словацких поэтов: у них преобладают картины гор и долин, Словакию традиционно символизируют Татры.

Совершенно искажён смысл (можно только гадать, что было в подстрочнике) в таких строках: ночью жителям равнины снятся «вещи чудесные и простые, как подснежник». Переведено: «Какая-то сказка и просто снегурка». Трудно себе представить, что автор подстрочника перепутал слова „snežienka“ – «подснежник» и „Snehulienka“ «Снегурочка». В результате – фраза совершенно не валековская, неопределенная, с чуждой поэту лексикой (я не помню у него сказочных персонажей, кроме придуманных им самим – в стихах для детей). «Нервные пальцы телевизионных антенн протыкают темноту» – в переводе «трогают». Во фрагменте о слепой бабушке смысл становится противоположным: «А теперь она решительно не знает, что вот это за мир» („Čo je to za svet“). Перевод: «старуха даже не знает, что это была за жизнь». На первых же уроках словацкого учат местоимения типа „toto“ – прямое указание на предмет. К тому же в оригинале настоящее время, и из контекста ясно, что слепая старушка уже не ориентируется в нынешней жизни, всего боится и только землю в руках ощущает такой же, как в молодости. Перевод: «пугается громкого слова» – в оригинале «испуганно вздрогнет, когда в доме смех» (строка укладывается в амфибрахий). В конце выпущено такое значимое словосочетание, как «равнина вечна». Исчезли и такие «вкусные» подробности финала, как «На пирушках тут летают печёные гуси», равнина «залеплена патокой и сахаром». Таким образом, не столь уж сложный для перевода текст часто и неоправданно изменялся. Разящие метафоры

Валека, их сюрреалистическая броскость (уже тогда!), смысловая насыщенность фразы терялись.

В заключение: перевод по подстрочнику оказывался неудачен или полуудачен даже для знаменитых на родине поэтов. Поэтического мастерства здесь мало. Необходимо знать язык оригинала и специфику стиля переводимого поэта. К счастью, сейчас сформировалась «команда» переводчиков словацкой поэзии, знающих язык, филологов по профессии: Михаил Письменный, Сергей Скорвид, Дарья Анисимова, Елена Тамбовцева. К ним относится и автор этих строк. Надеюсь, что знакомство с нашими переводами создаст у русского читателя достаточно верное представление об оригиналах.

Примечания

1. Переводы Ю. Вронского, Ю. Левитанского, Б. Окуджавы, Б. Слуцкого, А. Ахматовой цитируются по изданию: ВАЛЕК, М.: *Стихи*. МОСКВА: Художественная литература, 1980.
2. Переводы автора статьи выполнены по изданию: VÁLEK, M.: *Básne*. Bratislava, 1981.
3. «Конкретисты», или «сенсуалисты», - группа поэтов 1960-х гг. (Я. Стахо, Я. Ондруш, Й. Мигалкович, Л. Фелдек, Я. Шимонович). Включать Валека в эту группу все же неправомерно.
4. Ср. «пусть газ вытекает в кухне» – сохранены и образ, и размер.

Литература

ВАЛЕК, М.: *Стихи*. МОСКВА: Художественная литература, 1980.

Голоса столетий / Сост. А. Машкова. МОСКВА: МГУ, 2002.

Из века в век. Словацкая поэзия / Сост. Ю. Калницкий и С. Гловюк. МОСКВА: Пранат, 2006.

VÁLEK, M.: *Básne*. Bratislava, 1981.

Resumé

Článok je venovaný problémom prekladu slovenskej poézie do ruštiny. Autorka, filologička i poetka – prekladateľka, vystupuje proti postupu, ktorý sa vytvoril v preklade 20. storočia, keď prekladatelia do slovanských jazykov pripravovali pre básnikov doslovné preklady veršov. Na prekladoch slovenského básnika Miroslava Válka do ruštiny uvádza základné tézy svojej kritiky. Autorka článku tvrdí, že básne majú prekladať sami filológovia a konštatuje, že v súčasnosti sa vytvorila nová škola takých prekladateľov: filológov-básnikov.

PROFESOR VLADIMÍR HLÔŠKA – RUSISTA, VEDEC, ČLOVEK...

Tamara Juríková (Banská Bystrica)

Venované nedožitým 85. narodeninám učiteľovi, priateľovi, kolegovi

Profesor Milan Jurčo v článku *Dramatické pulzovanie tvorivých energií* o Vladimírovi Hlôškovi napísal: „Všestrannosť záujmov Vladimíra Hlôšku bola obdivuhodná a nikdy nebola povrchná.“¹ V posudku na inauguráciu tohto významného rusistu poznamenal prof. Zdeněk Mathauser nasledovne: „Chtěl bych hned úvodem říci, že kol. Hlôška za své velmi dobré jméno, kterému se těšil (a stále těší) v naší vědecké obci, vděčí nejen svým vynikajícím charakterovým vlastnostem, své účasti v boji proti fašismu i v odporu proti stalinizmu a brežněvizmu. Ale také své činnosti pedagogické a zvláště svému pronikavému vědeckému dílu: je věnováno jednomu z nejnáročnějších ruských (ale i evropských vůbec) prozaiků, lyriků, literárních teoretiků a estetiků – Andreji Bělému.“¹

Vladimír Hlôška sa narodil 17. februára 1924 v Radvani nad Hronom, ktorá je teraz súčasťou Banskej Bystrice. Otec Samuel Hlôška, banský inžinier a rusofil, narodený v Handlovej, matka Valentína Vladimírovna rodená Pozdňakova, Ruska, narodená v meste Kamyšin. Azda práve tu treba hľadať korene vzťahu a lásky k ruskému jazyku, a hlavne – k ruskej literatúre. Jeden z dlhoročných priateľov Vladimíra Hlôšku, profesor a literát Milan Jurčo, spomína na stretnutia s matkou prof. Hlôšku, obdivuhodnou ženou, ktorá bola fantastickou rozprávačkou a ktorá vedela zaujať svojím rozprávaním aj poslucháčov iných generácií. Je zrejmé, že talent rozprávača profesor Hlôška zdedil po svojej milovanej matke, o ktorú sa, mimochodom, staral do posledných chvíľ jej života a ktorá odišla vo veku 98 rokov.

Nezostal ľahostajným k udalostiam 2. svetovej vojny, ktoré sa dotýkali aj jeho vlasti a stal sa členom protifašistického odboja počas Slovenského národného povstania. Ako píše Milan Jurčo vo svojom článku *Dramatické pulzovanie tvorivých energií*: „Napriek faktu, že nepodstatným spôsobom aj on tvaroval črty a charakter budúcej spoločnosti, nikdy nestál na tribúnach, neblýskal metálmi, nehrmel prázdnyimi frázami. Ani mňa nikdy nevodil k pamätníkom, zabadávajúcim sa až do nebies, ani do priestraných siení zideologizovaných múzeí, či na výstavy politicky selektovaných dokumentov ... Spreádzal ma po živej scéne hôr, dolín, vodil do zabudnutých podhorských dediniek, opustených kopaníc. Ticho, vecne a sebazľahčujúco rozprával o nebezpečných akciách, hľadal stopy po schátraných zemľankách, ukazoval nenápadné kopčeky rovov bojových druhov ... Jeho bývalí priatelia oživali, stávali sa aj mojimi priateľmi. Jeho skúsenosť znásobovala aj moju skúsenosť. Etika jeho tvrdého a tvrdohlavo sa prebájajúceho života stávala sa aj mojou etikou.“²

Spomienky na mladosť vedel profesor Hlôška podať skromne, zároveň však pútavo nielen svojim blízkym, ale aj študentom v posluchárňach vysokých škôl. Rozprával o úlohe rozviedčika a parašutistu v SNP, podávajúc tým svedectvo aktívneho účastníka a jedného z najmladších slovenských bojovníkov v radoch povstalcov. Vďaka nemu bola činnosť presne zadokumentovaná a v súčasnosti sa nachádza v zbierkach Múzea SNP v Banskej Bystrici.

Mierový život plynul v oveľa neprehľadnejších a podstatne zložitejších kol'ajach. Zmeny na politickej scéne nepomohli ani rozviedčikovi zvoliť si jednoduchú cestu. Hlôška sa rozhodol pokračovať v prerušených štúdiách: na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave študoval ruštinu a telesnú výchovu. Tento odbor úspešne absolvoval v roku 1952.

Rok 1948 odštartoval permanentné deštrukčné a demoralizujúce procesy kádrových previerok. Práve v tomto období Vladimír Hlôška bol pozvaný do Prahy, kde dostáva miesto inštruktora parašutistického výcviku. Dobrý v teórii, chcel byť vzorný aj v praktickom výcviku. Výsledok sa dostavil v podobe utvorenia československého rekordu v zoskoku padákom, za čo získal titul Zaslúžilého majstra športu. Aj v tejto dobe konal príkladne a obetavo, hovoril málo a skromne predovšetkým o sebe. Na jeho historický úspech sa však, žiaľ, rýchlo zabudlo. Prichádzajú časy politických represíí. Milan Jurčo napísal: „Akokoľvek je to absurdné, rad prišiel aj na bývalého slovenského partizána, zástupcu parašutistickej skupiny Korzár a náčelníka partizánskeho oddielu Kazimír na Podřípsku. Aj naňho padol tieň podozrenia z buržoázneho nacionalizmu.“³ Nasledoval „dobrovoľný“ odchod z Prahy a azyl v osudovo blízkych slovenských horách. Vladimír Hlôška pracoval ako stavebný dozor na výstavbe podnikovej chaty, pri rekonštrukcii chaty SNP (Štefánikova chata), kde bol zároveň aj chatárom.

Jeho pedagogická činnosť sa začala na Vyššej pedagogickej škole, na katedre ruského jazyka v Banskej Bystrici, kde pracoval od roku 1957. Vo vedecko-pedagogickom procese uňho prvé miesto zaujala literatúra. Aj tu musíme spomenúť jeho mamičku (vždy ju tak oslovoval, všetci ostatní ju volali „babuška“), ktorá aj vo svojej deväťdesiatke spamäti recitovala Puškina. Pre svojho syna predstavovala zdroj emocionálnej aj intelektuálnej energie. Prvým odborným záujmom sa pre Vladimíra Hlôšku stala ruská detská literatúra, ktorá mu poskytovala dostatok materiálu a inšpirácie. Práve od Korneja Čukovského, Samuila Maršaka a Daniila Charmsa ho zaviedla cesta k ruskej moderne a k hlavným predstaviteľom ruského symbolizmu. Spomedzi nich si vybral tvorbu Andreja Belého, ktorý aj v 2. pol. šesťdesiatych rokov nielen v Rusku, ale aj v literatúre vtedajších socialistických krajín bol najviac zaznávaný a znevažovaný. Ako píše prof. Ivan Plintovič, „neprestajne ho lákalo neprebádané alebo zámerne obchádzané. Neprekvapuje teda, že ho osobitne zaujal Andrej Belyj, ktorý sa netešil osobitnej priazni niektorých ruských vedcov.“⁴ Aj tu badať stopy predošlej činnosti bývalého rozviedčika, ktorého láka a priťahuje neprebádané a neznáme, ale ktoré zároveň poskytuje nové poznatky a zážitky. Zvyčajne na konci tejto cesty neúnavného bádateľa čaká aj odmena... Téma práce Vladimíra Hlôšku znela „Elementy fantastického v tvorbe Andreja Belého“. Treba poznamenať, že tento rusista sa ako prvý na Slovensku aj v Rusku začal zaoberať literárnym odkazom spomínaného predstaviteľa ruského symbolizmu. V roku 1963 v Moskve úspešne obhájl dizertačnú prácu. Verdikt v Moskve bol potvrdený nostrifikačnou komisiou Filozofickej fakulty Karlovej univerzity v Prahe. Významný český rusista profesor Zdeněk Mathauser píše: „Výše jmenovaná Hlôškova práce o fantastice v Bělého díle se svého času dočkala jednomyslného kladného písemného zhodnocení jak od našich odborníků domácích, tak i pěti nesporně plně kvalifikovaných akademických a vysokoškolských pracovníků moskevských (1 prof., 1 doktor věd, 3 kand. věd). Všechny posudky zhodně ocenily bohatou erudovanost kol. Hlôšky, svěžest a samostatnost ...<...>... a hloubku jeho vědeckých vývodů.“⁵

Pozitívne hodnotenie celoživotnej tvorby odznelo aj v posudku univ. prof. PhDr. Radegasta Paroulka, DrSc., ktorý písal: „Hlôškův smysl pro otázky prosodie a filologického stylu se projevil mimo jiné i v tom, že kromě teorie a dějin literatury se vždy zajímal i o další filol. disciplíny – o jazykovědu, rétoriku, překládání a stylistiku, tedy o lingvostylistické zaměření, jež se s literární vědou dobře doplňuje. O tom svědčí i jeho publikace různých skript, příruček jazyka (zvláště skladby) a snaha využívat při výchově mladých odborníků nejmodernějších metod a pomůcek. I přes delší vynucenou přestávku svědčí o tom i jeho bohatá pedagogická a veřejná vzdělávatelská činnost, jež v posledních dvou letech, po zaslouženém návratu nyní vrcholí.“⁶

Na poli pedagogickej činnosti bol prof. Hlôška známy svojou zanietenosťou, temperamentnosťou, náročnosťou nielen k svojim študentom, ale predovšetkým k sebe. Tak o tom píše prof. PhDr. Juraj Kopaničák, CSc.⁷ v ďalšom posudku, ktorý sa zachoval v rodinnom archíve dcér prof. Hlôšku. Zdôrazňuje sa tu aj šírka záujmov tohto vzácneho človeka, jeho erudícia, originálna metodológia, presvedčivosť analýzy a z nej plynúcich záverov. Zanietenosť a odvaha svedčia o jeho nespornom a vyhranenom vedeckom talente.

Prechádzajúc dôležitými medzníkmi života prof. Vladimíra Hlôšku nemožno opomenúť rok 1952, ktorý je spojený s ukončením štúdia na Filozofickej fakulte UK v Bratislave. Obdobie, ktoré nasledovalo po tomto roku, možno charakterizovať ako hektické, vyvolané nesúhlasom s represáliami týkajúcimi sa priamych účastníkov protifašistického odboja. Svoje životné ideály nezradil ani v roku 1968, keď 21. augusta, v čase okupácie Československa, vystúpil v banskobystričskom rozhlase s výzvou ku dôstojníkom a vojakom Sovietskej armády. Výzvu predniesol v ruskom jazyku. Upozornil na to, že propaganda ich klame, kládol dôraz na to, že v Československu nie sú nepriatelia sovietskeho ľudu a socializmu. Žiadal vojakov, aby nepoužili smrtiace zbrane v krajine, za slobodu ktorej položili život jeho kamaráti Vladimír Chamčenko, Peter Gornostajev a veľa iných. Za tento čin bol obvinený, že vedome upevňuje pozície oportunistov na akademickej pôde, bol jedným z prvých, ktorí museli z Pedagogickej fakulty odísť. Opustil tak pracovisko, na ktorom sa už pripravoval na habilitáciu s kladne posúdenou prácou „Etudy k tvorčestvu Andreja Belogo“.

Vladimír Hlôška od tej doby až po rok 1990 zastával robotnícke profesie: stavebný dozor, chatár, zásobovač ...

Napriek nepriazni osudu sa neprestal zaujímať o vedu, rozširoval svoje vedomosti aj v technickom smere, o čom svedčí dlhý zoznam uplatnených zlepšovacích návrhov, napr. systém vypúšťania a čistenia krytej plavárne. V tej dobe ho mnohí už dávno zo života odpísali (zrejme sa dozvedeli o zákernej chorobe, ktorou trpel od roku 1976). Očividne aj preto porušovali zákon o autorských právach a pripisovali si výsledky Hlôškovej tvorivej práce, ako to poznamenáva prof. Milan Jurčo.⁸

Po rehabilitácii a prijatí na katedru rusistiky a neslovanských jazykov už na Univerzite Mateja Bela v Banskej Bystrici sa ocitol znovu vo svojom živle. Pôsobil ako člen analytickej komisie, ako člen vedeckej rady, ako pedagóg a v neposlednom rade sa realizoval aj v bádateľskej oblasti. Profesor Ivan Plintovič ho charakterizoval nasledovne: „Vladimír Hlôška predstavuje osobnosť, ktorá ako málokto u nás pozná ruskú literatúru – klasickú i modernú, považujúc obe za absolútne vrcholce svetovej slovesnej tvorby. Predstavuje osobnosť, ktorá vie literárnohistorické a literárnoteoretické fakty pozorne analyzovať a interpretovať, diferencovať a hierarchizovať a ktorá si uvedomuje, že v literárnovednej činnosti nevyhnutná je spolupráca rozumu a srdca a že literárna veda sa robí nielen vedomosťami, ale i charakterom. Predstavuje osobnosť, v ktorej sa spája intelektuálne s emocionálnym, patriotizmus s humanizmom, hlbavý a hľadačský nepokoj s túžbou živou po kráse a pravde.“⁹

Žiaľ, toto obdobie bolo príliš krátke. Profesor Vladimír Hlôška už nemal síl bojovať so zákernou chorobou, ktorej podľahol 6. februára 1996. Celý život zostal verný vede, ideálom svojej mladosti, kamarátom a súpútnikom. Veľa kamarátov stratil počas SNP, veľa z nich zahynulo v Nízkych Tatrách, a preto posledná vôľa znela: „Chcem sa vrátiť k svojim kamarátom, k svojim najbližším.“ Dcéry a najbližší priatelia mu splnili toto jeho posledné želanie a 24. júla 1996, v deň jeho menín, rozsypali popol na Ďumbier, pod ktorým na chate Hrdinov SNP strávil veľa dní a nocí s verným psom Atosom. V tomto heterogénnom spoločenstve zápasili o prežitie ...

Poznámky

- ¹ JURČO, M.: *Dramatické pulzovanie tvorivých energií*. In: Zborník vedeckovýskumných prác. Hľadanie. Banská Bystrica: Fakulta humanitných a prírodných vied UMB, 1994, s. 3.
- ² MATHAUSER, Z.: *Oponentský posudek na docenta Vladimíra Hlôšku, CSc., k jeho jmenování profesorem pro obor Teorie a dějiny ruské literatury*. Praha 1991.
- ³ JURČO, M.: *Dramatické pulzovanie tvorivých energií*. In: Zborník vedeckovýskumných prác. Hľadanie. Banská Bystrica: Fakulta humanitných a prírodných vied UMB, 1994, s. 3.
- ⁴ PLINTOVIČ, I.: *Vladimír Hlôška objavne o Andrejovi Belom*. In: Zborník vedeckovýskumných prác. Hľadanie. Banská Bystrica: Fakulta humanitných a prírodných vied UMB, 1994, s. 11.
- ⁵ JURČO, M.: *Dramatické pulzovanie tvorivých energií*. In: Zborník vedeckovýskumných prác. Hľadanie. Banská Bystrica: Fakulta humanitných a prírodných vied UMB, 1994, s. 5..
- ⁶ MATHAUSER, Z.: *Oponentský posudek na docenta Vladimíra Hlôšku, CSc., k jeho jmenování profesorem pro obor Teorie a dějiny ruské literatury*. Praha 1991.
- ⁷ PAROULEK, R.: *Odborný oponentský posudek k profesorskému řízení doc. PhDr. Vlado Hlôšky, CSc. pro obor teorie a dějin ruské literatury*. Praha 1991.
- ⁸ JURČO, M.: *Dramatické pulzovanie tvorivých energií*. In: Zborník vedeckovýskumných prác. Hľadanie. Banská Bystrica: Fakulta humanitných a prírodných vied UMB, 1994, s. 9.
- ⁹ PLINTOVIČ, I.: *Vladimír Hlôška objavne o Andrejovi Belom*. In: Zborník vedeckovýskumných prác. Hľadanie. Banská Bystrica: Fakulta humanitných a prírodných vied UMB, 1994, s. 12.

Резюме

Статья посвящена известному словацкому литературоведу, одному из первых исследователей творчества Андрея Белого и русской литературы XX века. Автор характеризует активную жизненную позицию ученого и педагога, рассказывает о его героической юности – участии в Словацком национальном восстании, опираясь на мемуарные материалы, характеристики коллег и личные воспоминания, представляет его работу на кафедре русистики Университета им. Матея Бела.

Епска традиција у Кочићевим приповеткама о Симеуну Ђаку

Nikša Maksimović

Први књижевни радови које је Петар Кочић објавио писани су у стиху, под снажним утицајем романтичарске и усмене поезије, још у току гимназијског школовања. Приповетку “Туба” објављује у београдском часопису “Нова искра” 1901. године. Већ у овој приповеци испољиле су се готово све оне особености уметничког поступка које ће карактерисати његово целокупно дело. На примеру ове приповетке одлично се види колики је значај имала дотадашња књижевна традиција на Кочићев уметнички развој. Поред тога, у овој приповеци се срећемо и са готово целокупним идејним и тематским потенцијалом његове прозе (трагичан положај босанског сељака, однос према аустроугарској окупацији, жив и сочан народни говор у опозицији према бирократском језику који се намеће са стране, лик и проблем Давида Штрпца). Након још неколико објављених приповедака по разним часописима, објављује и три збирке приповедака под називом “С планине и испод планине”, у Сремским Карловцима 1902., Загребу 1904. и Београду 1905. године. Након паузе од неколико година објављује збирку приповедака “Јауци са Змијања” 1910. у Загребу и сатиру “Суданија” 1911. године у Сарајеву. Најзначајније Кочићеве приповетке налазе се у овим збиркама, мада је важно напоменути да је он у српским књижевним и политичким часописима уочи првог светског рата објављивао још и, углавном краће приповетке и песме у прози.

Већ од првих објављених приповедака, Кочићево дело бива прихваћено у најширем могућем распону. Он у народу постаје најпознатији и најчитанији писац, али се и књижевна критика, готово без изузетка, похвално изражава о његовим приповеткама. Његове приповетке, у тренутку када су настајале, имају за Србе у Босни далеко веће значење него што то обично књижевна дела имају. У том тренутку оне у значајној мери надилазе своје књижевне оквире значењем које за његове сународнике имају тематска усмерења ове прозе. Као нико пре њега, Кочић је без икаквих компромиса кренуо у разобличавање аустроугарске управе у Босни, како својим књижевним делом, тако и на политичком плану. Он у аустроугарској управи види само наставак угњетавања српског народа које су на том простору спроводили и Турци. Па чак и када прави разлику између ових двеју царевина, за Кочића далеко мање зло представља бивша, турска управа.

Иако Кочићево дело, не представља некакав обиман корпус приповедака, оне се често, како по својим формално-стилским карактеристикама, тако и по уметничкој вредности, веома разликују. У критици о Кочићу је ова неуједначеност приповедака унутар његових збирки већ уочена, на страну то што су поједине од њих , у одређеном тренутку, овако или онако вредноване. Овome би можда само требало додати нешто што се само по себи намеће када се упореде све Кочићеве објављене приповетке, а то је да ове збирке представљају и својеврсан антологијски избор унутар његовог дела. Ово је свакако један од разлога што ће наша пажња пре свега бити усмерена на приповетке из ових збирки. Међутим уметничка вредност приповедака, у овом случају, неће бити и пресудан чинилац у нашем разматрању, будући да утицај усмене књижевности у Кочићевом делу, иако очевидно снажан и готово свеприсутан, није подједнако уочљив у свим приповеткама.

II

Круг приповедака концентрисаних око лика Симеуна Ђака представља посебну целину у Кочићевом делу. Та карактеристика овог циклуса је, разуме се, запажена већ код првих Кочићевих критичара, али ни сви они нису заузели исти став према овим његовим приповеткама. Док је Ј.Скерлић, на једној страни, пишући о трећој збирци “С планине и испод планине”, помало иронично прокоментарисао да би било “у реду да се овом добром човеку

даде мало одмора”¹⁶, дотле је са друге стране Б.Лазаревић сматрао да његова приповетка “Ракијо мајко!”, из исте те збирке, “може да уђе у петнаест најбољих приповедака које може да понуди српска приповетка”¹⁷. Оцену која је садржана у Скерлићевом коментару поводом ових приповедака треба посматрати у контексту развоја српске књижевности који је у том тренутку он у знатној мери и одређивао. Посматране са тог становишта Кочићеве приповетке могле су деловати као некакво враћање у назад, у правцу неких, већ превазиђених линија развоја српске књижевности. Код Скерлића се у овом случају очигледно најпре радило о изневереном хоризонту очекивања.

Циклус приповедака о Симеуну Ђаку у Кочићевим збиркама издваја се од осталих између осталог, и по концентрисању догађаја у читавом низу приповедака око једног јунака. Ово је једини књижевни лик који Кочић доследно обликује у низу приповедака. Појављује се и Давид Штрбац, као што смо видели, у неколико посве различитих приповедака, али једину праву и потпуну реализацију овог лика налазимо у приповеци “Јазавац пред судом”. Слично је и са ликом старог Чочорике који се провлачи кроз све Кочићеве збирке али до краја остаје само у назнакама лика, у коме препознајемо персонализоване коначне ставове колектива (“Мргуда”, ”Вуков Гај”), које су, можда, тек могле да се развију. За разлику од њих Симеун Ђак је далеко сложенији и суптилније извајан лик.

Приповетке у којима срећемо лик Симеуна Ђака, Кочић је објавио у првој и трећој збирци приповедака “С планине и испод планине”. Треба истаћи да су приповетке из треће збирке (“Мејдан Симеуна Ђака” и “Ракијо мајко!”) уметнички несумњиво далеко вредније од ранијих приповедака. Уколико изузмемо приповетку “Из староставне књиге Симеуна Ђака” (која се по много чему разликује од осталих приповедака овог циклуса, али истовремено чини и његов неодвојиви део), приметићемо да су све приповетке овог циклуса просторно и временски одређене печењем ракије и приповедањем уз манастирски казан. У свакој од њих разликујемо оквирну причу и казивања манастирског ђака, Симеуна Пејића Рудара (“Зулум Симеуна Ђака”, “Мејдан Симеуна Ђака”, “Ракијо, мајко!”), односно казивање манастирског казанције Мићана (“Истинити зулум Симеуна Ђака”). Оквирне приче свих ових приповедака представљају заправо аутентичну казивачку ситуацију у којој се усмена књижевност и шири и настаје. Поред тога оквирна прича овде има и функцију додатног уобличавања целокупног циклуса. Ову, наизглед стереотипну приповедну организацију Кочић превазилази успостављајући изузетно динамичан однос између ових казивања и оквирне приче. Поред тога што су казивања веома често пресецања коментарима окупљених око казана.

Једна од веома важних одлика усменог приповедања је управо приповедачка ситуација. Усмено приповедање само по себи подразумева постојање непосредног контакта између приповедача и слушалаца. Овакав однос условљава и постојање двоструке просторно-временске перспективе:

“На конкретном месту и у одређеном дужем или краћем временском интервалу одвија се чин приповедања, односно казивање о неком догађају или низу збивања који се реализују у сопственом времену и одговарајућем амбијенту. Зато би се могло говорити о спољашњем-реалном хронотопу, којем припадају приповедач и његова публика и унутрашњем-фиктивном хронотопу јунака приче.”¹⁸

У приповедањима Симеуна Ђака учачамо велики број карактеристика стандардног усменог прозног поступка. У њима непрекидно осећамо жив, динамичан говорни израз приповедача, који је очигледно условљен реалном говорном ситуацијом. Поред глуме, која нам је описана, Симеунова приповедања посебно украшава и темпо који осећамо у његовом говору:

¹⁶ Јован Скерлић, Писци и књиге V, Просвета, Београд 1964, стр. 162

¹⁷ Бранко Лазаревић, Огледи, СКЗ, Београд 1937, стр. 96

¹⁸ Снежана Самарџија, Поетика усмених прозних облика, Народна књига, Београд 1997, стр. 142

“Бркљачи он на ме, бркљачи ја на њега! Бркљачи он на ме, бркљачи ја на њега! Удри он на ме, удри ја на њега! Удри он на ме, удри ја на њега! Удри, удри! Удри, удри! Удри, удри!...”¹⁹

Симеунова приповедања обилују и бројним епским хиперболама и свакојаким анахронизмима. Међутим, једна од најзначајнијих особина усменог прозног поступка је формулативност његовог приповедања која се између осталог огледа и у постојању уводних и финалних формула. У његовом приповедању ми веома јасно распознајемо уводне и финалне формуле карактеристичне за поједине усмене прозне жанрове. Уводне формуле су посебно занимљиве у овим приповеткама јер их налазимо у неким њиховим елементарним функцијама. Ове формуле у тексту Кочићевих приповедака имају јасну сигналну вредност којом означавају прелазак из реалног света у свет фикције усмене прозе. Сва приповедања Симеуна Ђака, у том смислу почињу на сличан начин:

“-Па баш ‘оћете да вам приповједим? Е, ‘ајде де, кад сте навалили. Онако од истине што је за дружине. То вам је било некако прве ли, друге ли – не знам сад право – неђеље... Биће баш прве неђеље иза укопације.”²⁰

Ове, својеврсне, уводне формуле, у којима Симеун по правилу инсистира на, вајно, прецизном временском лоцирању догађаја, имају, између осталог, улогу да сугеришу слушаоцима истинитост догађаја о којима се приповеда.

Финалне формуле у његовим приповедањима имају сличну функцију које имају и уводне формуле. Чак су у истој мери зачињене потребом за ракијом што ће послужити као својеврсна мотивација да се увек изнова наставља са приповедањима. Заједничку функцију уводних и финалних формула у Симеуновим приповедањима свакако има и инсистирање на истинитости исприповеданих догађаја:

“Шта би вам, дјецо моја и Србови моји, више дуљио? Све вам је ово ‘вако било, и ово вам је к’о једно историческо збитије, - заврши Симеун као с неком тугом.”²¹

Иако употребу епског десетерца налазимо у готово свим његовим приповеткама, Кочић овај усмени уметнички облик најчешће употребљава у приповеткама тематски везаним за лик “Симеуна Пејића Рудара, ђака од манастира Гомјенице на Крајини љутој”. Улога овако коришћеног најпознатијег стиха наше усмене књижевности је вишеструко функционална и свакако је један од разлога због којег се управо у контексту ових приповедака најчешће и говорило у нашој литератури о утицају и спрегама усмене књижевности и Кочићевог дела (И.Секулић, Х.Крњевић).

Поред стихова унутар приповедања издвојених из неке веће целине у приповедању Симеуна Ђака налазимо епски десетерац и у самом говору учесника догађаја које описује:

“-Не бој се, мио побратиме! Што си мрке оточио брке? Разведри се силни генерале, данас ћемо у крв загазити. Биће меса орлу и гаврану!”²²

Функција овако употребљаваног десетерца је вишеструка. Користећи, у конкретном примеру, епски десетерац у тренутку уочи наговештеног боја, Симеуново приповедање добија на драматичности, али он истовремено, веома успело, користи и изражајне особности овог стиха да иронијски прикаже аустрогарског капетана. Поред тога што га ословљава са “мио побратиме”, Симеун иронијску перспективу појачава наредном реченицом. Довољно је замислити брчиће неког европског официра тог доба па да се осети иронијски призив који је морао бити разумљив и близак присутнима око казана. Поред несиметричног епског десетерца

¹⁹ Петар Кочић, Сабрана дела, Просвета, Београд 1961стр.210

²⁰ Петар Кочић, Сабрана дела, Просвета, Београд 1961, стр. 103

²¹ Исто, стр. 170

²² Исто, стр. 217

у говору јунака често наилазимо и на самостално издвојени други члан овог стиха којим се такође постиже уверљивост епског казивања.

Иако последња приповетка у низу вечери поред казана, или можда баш због тога, приповедања у њој не јењевају, већ се, шта више, и разгранавају. Поред фабуларне линије коју излаже Симеун Ђак, у већ помињаном амбијенту, у приповеци се паралелно развија слика и социјалног и политичког окружења у коме се приповеда. У приповеци “Ракијо, мајко!” прича се очигледно одвија на неколико сасвим различитих нивоа, и за њу са пуним правом можемо рећи да је то Кочићева најбоље оркестрирана приповетка. Ни у једној од претходних приповедака овог циклуса не осећа се овако снажно прожетост амбијента у којем се приповеда и догађаја које сазнајемо из Симеуновог приповедања које се, као и остала, одвија по некаквом хаотичном псеудо-епском моделу који на моменте делује као да пародира целокупну усмену тардицију.

Креирајући лик Симеуна Ђака Кочић ствара нимало стандардну епску биографију. Шта више, епски свет приказан у овим приповеткама, приказан је као да је окренут на главу. Главни јунак ових приповедака, “Симеун Пејић Рудар, ђак од намастира Гомјенице на Крајини љутој”, уместо да пије вино и дели мегдане са Турцима које ће неко други опевати, пије ракију уз манастирски казан и приповеда своје, колико измишљене, толико и предимензиониране доживљаје у које чак ни они који га слушају не верују у потпуности. У том контексту је посебно занимљива приповетка “Истинити зулум Симеуна Ђака” коју приповеда манастирски казанџија Мићан. У овој приповеци се чак изричито каже:

“Оно нам је [...] малоприје прич’о Симеун какав је зулум починио у Мајдану. Млого је, бог и душа, удар’о на страну, ама није му замерити: остарио је. Ја ћу вам сад један зулум његов приповједити, - али прави, истинити зулум.”²³

Овај податак нам, поред тога што је веома значајан за разумевање природе лика Симеуна Ђака, показује и природу те и такве публике која ноћима седи поред казана. Када се има у виду каквим очима они гледају на Симеунова приповедања, постаје јасно је да су односи који постоје у епском свету дубоко нарушени.

Да би се уочило колико Симеун одудара од неког стандардног епског јунака довољно је, у крајњој линији, само погледати начин на који он сам описује како “одбија” похвале које му упућује аустрогарски капетан:

“Нека то пишу књиге и историје и предају с кољена на кољено, а ја за то нећу да знам. Не трпим да ме ико у очи ‘вали и узноси!’”²⁴

Са друге стране у овим приповеткама налазимо читав корпус мотива очигледно преузетих из усмене епске традиције. Довољно је поменути само неке од њих као што су мотив опремања јунака, мотив одсечене главе која говори, функција саветодавца (игуман Партенија). У овом контексту најзанимљивији је однос према мотиву мегдана у овим приповеткама. Као што је познато, мегдани су омиљена тема епске поезије:

“Опевање мегдана чини често средишњу тачку тематско-сижејну окосницу епске песме и одвија се у устаљеним композиционо-изражајним законитостима епике.”²⁵

Мегдани представљају чворна места епских јуначких песама. У њима се истовремено одвијају и кулминација и расплет. То је она тачка у којој се различите вредности укрштају, односно сударају, након чега остаје само једно решење. Описи мегдана у овим приповеткама, посматрани у односу према епској традицији представљају очигледно огрешење о законитости које владају у оквиру епике. Најочигледнији пример је приповетка “Мејдан Симеуна Ђака” у којој је дат опис мегдана какав се у епици не може ни замислити. У осталим приповеткама је та

²³ Исто, стр 112

²⁴ Исто, стр. 210

²⁵ Радмила Пешић, Нада Милошевић-Ђорђевић, Народна књижевност, Вук Караџић, Београд 1984.

дисонанца нешто блажа али се осећа чак и тамо где мегдана није ни било (као у приповеци “Ракијо, мајко!”). Занимљиво је да су мегдани у свим овим приповеткама издвојени од осталог приповедања изузетно фреквентном употребом епског десетерца у говору противника уочи самог сукоба. Иако на први поглед ови описи делују као пародија, будући да у њима препознајемо све типове пародијског поступка (вербални, стилски, тематски), они то једноставно нису, јер им недостаје онај елемент на ком почива свака пародија – негативан однос према ономе што се пародира. Овде се пре, рекли бисмо, ради о трансформацији погледа на свет који нуди епска традиција која је услед промењених историјских околности нужна. У епској традицији живот је залога и мера свих ствари. У односу према модерном друштву тај однос више није могућ.

Супротстављеност различитих светова који се у њима додирују даје посебну димензију Кочићевим приповеткама. Овај немогући спој епског и модерног погледа на свет се свакако најбоље види и готово је доведен до пародије, у аутобиографској цртици “Тавновање”, објављеној у Политици 1907.године, у којој Кочићеви земљаци, пролазећи пазарним даном поред Црне Куће у Бањој Луци, практично немоћни певавају песму:

“Што'-но цвили јутром и вечером?
Ил' је утва, ил' је гуја љута?
Нит' је утва нит' је гуја љута,
Већ то цвили Кочић Петрашине,
Црни сужањ с нашије' планина.
Ако цвили, за невољу му је:
Каури га мучки заробише,
Пребјеле му савезаше руке,
И у црну отпратише кућу
Са јунаком Кондић Василијем.
У тешке га вргоше окове
И бацише на дно у тавницу
Да тавнује до судњег дана
Брез осуде и судије сваке.

.....
.....”²⁶

Овај одломак десетерачке песме, дат на крају приповетке, очигледно је сачињен по моделу епске песме. У њему препознајемо стандардан мотив заточеног јунака, али исто тако примећујемо да је песма спевана – политичком затворенику. Ове по много чему апсурдне ситуације очигледно је свестан и сам писац када описује начин на који га његови земљаци (исти оно који се “ни богу не умеју тихо и полако молити”) поздрављају:

“Кад мене угледају, скидају некако неспретно капе и још се неспретније клањају: к'о белћим, одају ми чест, што 'но рек'о покојни Симеун Рудар.”²⁷

Трансформација епског јунака у правцу који је одредио лик Давида Штрпца, одвија се пред нашим очима у тренутку када Симеун узвраћа здравицу аустрогарском капетану у царском логору:

“-Песарокраљска генералино и свијетла јуначка војинствена главешино! Дична је ово и благословена земља ко ниједна земља под небесним сводом. Свима се њезиним другам са истока сунце рађа, а ево њој се 'оће са запада да роди и да је топло и шчедро огрије, јер је она одувијек, од искони, била у милости код Господа бога и код божји'свет'угодника и богоносни'отаца. [...] Чудесна је то судбина, велим, али бог премилостивии све седан царевина

²⁶ Петар Кочић, Сабрана дела, Просвета, Београд 1961, стр. 431

²⁷ Исто, стр 431

тако су шћели, па је, ево, тако и било. Викните сви: ‘Вала им на њиовом премилостивом дару!’²⁸

Тек након ових Симеунових речи “онај из мрака” по први пут коментарише његово приповедање “без искре заједљивости”.

Приповетка “Из староставне књиге Симеуна Ђака” се од осталих приповедака овог циклуса, како на плану форме (не постоји оквирна прича, измењена позиција наратора), тако и садржински, знатно разликује. Ову приповетку је Кочић ставио на почетак треће збирке “С планине и испод планине” што нам дозвољава да ову приповетку посматрамо и у нешто ширем оквиру него што нам за то оставља могућности сам текст. У овој приповеци се сусрећемо са јединственим књижевним поступком у Кочићевом делу који ће постати један од омиљених поступака у нашој модерној књижевности. Кочић се у овој приповеци користи имагинарним прототекстом који у посве ирационалном књижевном свету ове збирке представља реалију са којом се прећутно слажу сви јунаци, али која ће у овом свету доживети и пуну потврду своје истинитости, када Симеун у свом приповедању, од речи до речи, наведе одељак из “староставне књиге”:

“Одма’ у почетку, кад се појави Биринђи са црним људима у бијелој кожи, пострадаће и осиротиће многе свете задужбине. Тако на прилику, намастир Гомјеница на Крајини љутој. Али ће се јавити човјек, истина зулумћар и делија, и у ракији извршиће богоугодно дјело и спашће од пропасти пребијелу Немањића задужбину.”²⁹

Остављајући по страни за ову прилику све метатекстуалне, интекстуалне или интертекстуалне односе који се на овом месту сами по себи намећу, скренућемо пажњу на употребу мотива “књиге староставне” који је код нас у литератури већ одређен као “епско-поетска реалија наших народних песама”(16). Приказујући целокупан свет око манастирског казана као својеврстан одраз у искривљеном огледалу, Кочић доследно избличава и мотив прорицања и казивања из књиге, који је иначе често заступљен и у нашој усменој књижевности, нарочито у епској поезији.

III

Када се говори о постојању и значају усмене традиције у Кочићевом делу важно је нагласити и какав је он однос имао према тој традицији. У Кочићевим приповеткама често примећујемо ону хипертрофију националног осећања тако својствену нашој књижевности XIX века која је најчешће проузрокована утицајем и значајем који је усмена традиција имала на нашу културу тога доба. Том својом одликом оне се и не разликују превише од осталих дела сличног усмерења у нашој књижевности. Оно што бисмо у Кочићевом односу према традицији могли да истакнемо као изузетно значајно то је начин, али и угао гледања на традиционално, који у неким приповеткама подсећа С.М.Љубишу (који је, узгред буди речено, остао без правог следбеника у нашој књижевности XIX века). Као и Љубиша, Кочић актуелизује догађаје из прошлости и даје им озбиљну и савремену политичку димензију. Размишљање стармалог дечака у приповеци “Код Марконовог точка” о српској судбини од Косова па до говорне ситуације у приповеци, иако на моменте патетично, морало је имати приличну политичку тежину те 1902.године, као што је, уосталом, то чест случај и у Љубишиним приповестима (“Поп Андоровић нови Обилић”, “Проклети кам”). Међутим, можда се у највећој мери утицај Љубишиног приповедања у Кочићевом делу осећа управо у приповеткама о Симеуну Пејићу Рудару. Ту пре свега мислим на детронизацију епског јунака у овим приповеткама, али и на спрегу хиперболичног и комичног у епски организованом излагању приповедне грађе. Овакав поступак детронизације епског јунака који је Кочић спровео, иако не сасвим до краја, у овим својим приповеткама (“Зулум Симеуна Ђака”, “Истинити зулум Симеуна Ђака”, “Мејдан Симеуна Ђака”, “Ракијо, мајко!”), сигурно је један од уметнички највреднијих поступака

²⁸ Исто, стр. 229

²⁹ Исто, стр. 204

спроведених у његовом делу. Овај, на први поглед једноставан поступак (посматран у склопу све три збирке приповедака “С планине и испод планине” и саодносу поменутих приповедака из тих збирки и иронијски интониране, импресионистичко-апокалиптичне, дефабуларизоване цртице “Из староставне књиге Симеуна Ђака”), изгледао би нешто сложенији када би се пошло у правцу разоткривања и ванкњижевних узрока који су могли довести до транспоновања, овог нестандартног епског јунака у савремени тренутак као и функције овог лика у целокупном Кочићевом делу. При том се ни једног тренутка не сме губити из вида дистанца модерног човека у односу према догађајима у овим приповеткама која се непрекидно осећа (чак и према ономе “иза каце”).

На ову тему као да се надовезује размишљање Растка Петровића изнето у чланку “Наша народна поезија и данашњи народни живот” коме готово да је излишан сваки даљи коментар:

“Ми, као никад досад, присуствујемо не пропадњу народних обичаја, већ новој реорганизацији њихових вредности, промени спољашњих облика, итд. Улазећи у једно тесно општеће са модерним светом, ми као млада и свежа раса не бисмо могли остати конзервативни у својем народном животу, већ, да не бисмо везали сами себе, бићемо приморани да јединство и идентитет свога расног духа изразимо поступно другим дубоко личним гестовима, који ће бити погоднији модерном животу народа. Та обнова живота збивала се код нас при преласку из паганства у хришћанство, из племенства у племенску целину, из слободе у трпљење; а дух народни остајао увек жив, непромењен, еволуишући само водећи огромну породицу напред.”³⁰

На први поглед изгледа помало необично у којој мери се додирују па чак и преклапају размишљања једног авангардног писца и начела која смо открили у Кочићевом приповедном поступку. Међутим, управо ова чињеница указује на развојни пут српске књижевности на почетку XX века, као и на значајно место које у том развоју припада Петру Кочићу. На овај начин, Петар Кочић се прикључује оној групи писаца (попут Владислава Петковића Dis-а, Исидоре Секулић, Станислава Винавера) који су још у периоду модерне у својим делима антиципирани одређене авангардне тенденције. Шта више, Петар Кочић, по вему судећи, стоји на самом почетку овог значајног низа писаца.

Resumé

Autor analyzuje vyčlenený korpus viacerých poviedok od Petra Kočiča, v ktorých svoju koncentráciu uplatňuje na postavu Simeona Žiaka. V rámci týchto poviedok spisovateľ uplatňuje niekoľko techník rozprávania, ktoré sú charakteristické za obdobie srbskej moderny. Svoju osobitú pozornosť autor obracia na vplyv ľudovej epickej tradície vo vytvorení hlavnej postavy i na celkovú štruktúru poviedok. Autor túto epickú tradíciu vidí ako hlavný formujúci potenciál týchto poviedok a spôsob detronizácie epického hrdinu vidí ako jeden z umelecky najpozoruhodnejších postupov v dielach Petra Kočiča.

³⁰ Растко Петровић, Есеји и чланци, Нолит, Београд 1974, стр. 305

CZŁOWIEK KRESOWY W SADZE UKRAIŃSKIEJ WŁODZIMIERZA ODOJEWSKIEGO „ZASYPIE WSZYSTKO, ZAWIEJE...”

Anna Moj (Katowice)

Proza Włodzimierza Odojewskiego nawiązuje do literackiej tradycji wielkich pytań egzystencjalnych. Wyraźnie dostrzegalne są w niej tematy katastroficzne, klęska i upadek ludności polskiej na Kresach, problem Katynia i łagrów oraz doświadczenia związane z komunizmem i emigracją. Bohaterowie twórczości Odojewskiego żyją w przestrzeni wielkich namiętności oraz wielkiego konfliktu wartości. Jest to niewątpliwie przestrzeń mityczna, w której zaczyna dominować okrucieństwo i dramatyzm wielu wydarzeń.

Twórczość Odojewskiego przybliżyła świat Kresów, czyli obszar, który został utracony i w rzeczywistości już nie istnieje. Opisane obszary geograficzne, które pisarz zna dzięki wakacyjnym wyjazdom, są miejscem nieustannych spięć na tle religijnym, obyczajowym i kulturalnym. Swymi utworami pokazuje niezwykle dojrzałą wizję historyzoficzną i artystyczną problemów polsko-ukraińskich.

Zasypie wszystko, zawieje... jest powieścią najbardziej wyrazistą w cyklu podolskim, jest jego głównym ogniwem.³¹

Akcja sagi ukraińskiej *Zasypie wszystko, zawieje...* osadzona jest w czasie II wojny światowej pośród scenerii Podola, Wołynia i Pokucia, czyli ziem przyznanych Rzeczypospolitej w 1918 roku. Tereny te były zamieszkiwane przez wieloetniczną społeczność, którą podczas „wojny na Kresach” poddano bezlitosnej zagładzie. Pisarz, przebywając u swojej rodziny w 1943 roku, osobiście widział narastający konflikt polsko-ukraiński. Nie dziwi więc fakt, iż ta tematyka zajmuje główne miejsce w świecie przedstawionym jego utworów.

Włodzimierz Odojewski w powieści *Zasypie wszystko, zawieje...* bardzo wyraźnie podejmuje temat walk bratobójczych na terenach ukraińskich, ukazując losy członków rodów ziemiańskich (Woynowicze, Czerestwienscy, Kaniowscy). Utwór ten idealnie wpisuje się w kanon polskiej sagi kresowej. Już przy niezbyt dokładnej analizie dzieła, łatwo wskazać elementy wyróżniające go spośród typowych wariantów powieści. Nie chodzi tu bynajmniej o doszukiwanie się wyjątkowości strukturalnej, czy językowej, a o zauważenie czysto kresowych i rodowych motywów. *Zasypie wszystko, zawieje...* jest powieścią rodzinną z mistrzowsko wyodrębnioną kresową rzeczywistością historyczną, obyczajową, społeczną i polityczną. Dzięki opisanym kolejom losu Pawła Woynowicza, czytelnik poznaje egzystencję rodzin ziemiańskich w obliczu wojny, współuczestniczy w ich cierpieniach oraz w tragizmie realiów, pośród których przyszło im żyć.

Tereny ziem kresowych od dawien dawna zamieszkiwane były przez ludzi różnych narodowości przypominając tym samym „wielką republikę mieszaińców”.³² Na tym stosunkowo wąskim obszarze doszło do zazębiania się kultur wschodnioazjatyckiej z zachodnioeuropejską, zderzały się tam wpływy Rusi i Polski, stykały się różne wyznania, głównie

³¹ Na całość cyklu podolskiego składa się kilka utworów, a chronologicznie rozpoczyna go *Wyspa Ocalenia* (napisana w 1951r., wydana w 1964r.). Następnie powstały opowiadania z tomu *Zmierzch świata* (1962), które cieszyły się wielkim sukcesem. Powieść *Zasypie wszystko, zawieje...* - główne dzieło pisarza (1973), niedokończona, drukowana fragmentami w emigracyjnych czasopismach (paryska „Kultura”, berliński „Archipelag”) powieść *Odejść, zapomnieć, żyć...* oraz kilka opowiadań z tomu *Kwarantanna* (1960) i *Bez tchu* zamykają cykl ukraiński. Oczywiście tematyka związana z Ukrainą jest stale obecna w twórczości pisarza i pojawia się w innych jego utworach (np. pierwszy drukowany utwór *Opowieści leskie*, a także *Jedźmy, wracajmy...*, *Roksana*), brak w nich jednak postaci związanych z cyklem podolskim, a i poszczególne fabuły są zupełnie odmienne.

³² B. Hadaczek: *Kresy w literaturze polskiej XX wieku. Szkice*. Szczecin 1993, s. 20.

prawosławie i rzymskokatolicyzm. W takich długotrwałych procesach jednoczących ludność, ale też często ją dzielących, wytworzyła się bardzo oryginalna i ciekawa mozaika etnograficzna z wyznawcami różnych religii oraz z odmiennym podejściem do tradycji i kultury. Już od staropolskich czasów ziemie te pełniły funkcję przedmurza chrześcijaństwa (mit *antemurale christianitatis*) oraz przedmurza cywilizacji łacińskiej. Liczne potyczki oraz wojny z poganami, Tatarami i Turkami spowodowały, że na wschodnie ziemie przybywała ludność z całej ówczesnej Rzeczypospolitej, kuszona możliwościami szybkiego wzbogacenia się i osiągnięcia chlubnej pozycji społecznej. Byli wśród nich zarówno prawdziwi patrioci, jak i zwykli degeneraci. Osiedlali się na tych dzikich ziemiach obok domostw rdzennie kresowej ludności, stopniowo asymilując się, w rezultacie jednak nigdy nie niwelując granic istniejących pomiędzy nimi - Polakami a Rusinami, Litwinami, Żydami itd. I tak „powstał” Kresowiec, człowiek pochodzący z Kresów, wychowany pośród odmiennych kultur, które zlały się w jedną, tę wyjątkową, bo kresową.

Z całą mieszaniną narodową bardzo silnie łączy się dylemat swojskości i obcości, co z kolei wpływa na koncepcję człowieka w literaturze kresowej. Również w twórczości Odojewskiego, w tzw. cyklu podolskim, podjęty jest temat rozłamu i braku dialogu pomiędzy przedstawicielami poszczególnych nacji żyjących na terenie południowo-wschodnich Kresów II Rzeczypospolitej. W tym miejscu należałoby wymienić główne cechy określające Kresowców. Takie wyróżnienie okazuje się być niezmiernie trudne. Nie da się bowiem wskazać konkretnych i jednoznacznych pozycji określających owy psychologiczny typ człowieka. Można jednak pokusić się o mniej rygorystyczne podejście. Zdaniem Łempickiego, którego słowa przytacza Czapplejewicz, człowieka kresowego powinna przede wszystkim cechować:

- „- *niespokojna rycerskość kresowa*; w innej wersji: *kresowa rycerskość, pewien niepokój wewnętrzny i łatwość zmiany nastroju*,
- *mistycyzm religijno-patriotyczny*; inaczej *mistyczna religijność*,
- *awanturniczość (w szlacheckim rozumieniu)*.”³³

Kresowiec winien czuć przywiązanie do swych stron rodzinnych, jak również posiadać zamiłowanie do kresowych refleksji historycznych i wspomnień. Dodatkowej identyfikacji człowieka „ukrainego” Łempicki dokonuje poprzez poszukiwanie w nim znamion:

- „- *rycerza-żołnierza o specyficznie tutejszym zabarwieniu*,
- *człowieka o krwi mieszanej, polsko-ruskiej, czasem i innej (ormiańskiej, rosyjskiej, wołyńskiej)*, co wytwarza w jego psychice pewien charakterystyczny brak równowagi, harmonii, skłonność do przeczucia się z nastroju w nastrój, z skarajności jednej w drugą,
- żywego temperamentu (najczęściej wybuchowego) i *łatwą pobudliwość*.”³⁴

Każda z wymienionych powyżej cech buduje tradycyjnie modelowy obraz człowieka z Kresów oraz tworzy jego wyjątkowy polski charakter.

W XX wieku na Kresach zakorzenił się nacjonalizm. Były to czas i miejsce idealne na jego rozwój. Każdy kresowy mieszkaniec znajdował się na rozdrożu i był zmuszony wybrać swą dalszą drogę ideologiczną. Tyle tylko, że przybyły na Kresy nacjonalizm, siejąc spustoszenie, całkowicie unicestwił budowaną tam od wieków kulturę. Nowy człowiek kresowy jest niczym zaszczute zwierzę, nagminnie tropione i uciekające, któremu cudem udaje się przeżyć.

*Każdy „obcy” stał się wrogiem, którego należy zlikwidować; „inny” został uznany za „obcego”; nawet „swój” znalazł się w cieniu podejrzeń, czy nie ukrywa „obcego”.*³⁵

W literaturze XX wieku, która, mimo iż odkryła i ugruntowała wyobrażenia-mity o wielojęzycznym i wielokulturowym kresowym człowieku, to ukazała także zatrwajały wizerunek „nowego” Kresowca, w którego postępowaniu widać: chęć zagłady, egoizm, walkę, znieczulicę, jak

³³ Cytat w cytacie; E. Czapplejewicz: *Czym jest literatura kresowa? W: Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestowieczni*. Red. E. Czapplejewicz i E. Kasperski. Warszawa 1996, s. 44 za S. Łempicki: *Udział ziem południowo-wschodnich Rzeczypospolitej w piśmiennictwie polskim*. W: *Księga referatów*. Red. B. Bernacki. Z. II. Lwów 1936, s. 401, 397-398.

³⁴ Tamże, s. 44; s. 396.

³⁵ E. Czapplejewicz: *Czym jest literatura kresowa? W: Kresy w literaturze. Twórcy dwudziestowieczni*. Red. E. Czapplejewicz i E. Kasperski. Warszawa 1996, s. 52.

również ogromny strach przed drugim człowiekiem. Skutki takich zmian dokładnie widoczne są w postępowaniu bohaterów twórczości Odojewskiego, w tym w *Zasypie wszystko, zawieje...*

Głównymi bohaterami powieści uczynił pisarz dwa spokrewnione ze sobą ziemiańskie rody Woynowiczów i Czerestwienskich.

Woynowicze wywodzą się ze spolonizowanej przed wiekami ruskiej szlachty. Pozostałością tego procesu są wymowa i forma w jakiej zapisuje się ich rodowe nazwisko, a także imię starszego brata Pawła Aleksego, zamordowanego przez Sowieców w Katyniu. Polskość była Woynowiczom bardzo bliska, nazywali się Polakami i w takim duchu żyli na Kresach. Członkowie tej rodziny uosabiają krąg ziemiańskiej kultury, pielęgnując stare szlacheckie tradycje.

Nieżyjący ojciec Aleksego i Pawła, którego osoba jest tylko parokrotnie przywoływana na kartach powieści, był polskim patriotą i gorącym pozytywistą. Jego rodzina przybyła na Kresy z zaboru pruskiego uciekając przed dłużnikami. Jako legionista walczył o niepodległość Polski w oddziałach Piłsudskiego, a później brał czynny udział w wojnie polsko-bolszewickiej z 1920 roku.

Stary Woynowicz bardzo kochał ziemię kresową i szanował ludzi, którzy z tej ziemi się wywodzą. Wiedział, że tylko poprzez oświatę i stałe udoskonalanie warunków życia możliwe jest wzmocnienie oraz ocalenie tej wspaniałej kultury kresowej. Mimo swych awersji do polityki, ojciec Pawła po długich namowach żony, wystawił swą kandydaturę w wyborach do sejmiku. Wychodząc z jednego z lokali wyborczych został postrzelony przez ukraińskiego nacjonalistę i zmarł.

Matka Pawła, odważna i dumna kobieta, zupełnie inaczej niż mąż pojmowała wyjątkowość Kresów. Dla niej Kresy wiązały się z mitem przedmurza chrześcijaństwa i europejskiej kultury. Swoją postawą uosabiała wierność podstawowym zasadom życia na tej ziemi. Podczas okupacji początkowo mieszka w Glebach, później wyjeżdża z Katarzyną i ciotkami Pawła do Krzyżtopola. Jednak tęsknota i przywiązanie do stron rodzinnych zwyciężają – wraca do Gleb jesienią 1943 roku. Decyzja ta kończy się dla niej tragicznie – zostaje okrutnie zamordowana przez ukraińskich chłopów, a jej sponiewierane ciało wrzucone do gnojówki. Panicz wyobraża sobie matkę w chwili jej śmierci jako nieuleknioną, odważną i przede wszystkim dumną starszą kobietę.

Paweł jest najmłodszym i ostatnim mężczyzną z rodu Woynowiczów. Mit ziemi kresowej stale obecny jest w jego postępowaniu. Został on wychowany w tradycji umiłowania polskości i nie wyobraża sobie opuszczenia rodzinnych stron, nawet za cenę utraty życia. Charakterystyczne jest dla niego poszanowanie drugiego człowieka. Nie podchodzi machinalnie i nie patrzy z góry na wyznawców innych religii, czy na pochodzących z innych nacji. Jest wyrozumiały i szanuje prawo każdego do tych ziem „wspólnych” im wszystkim. Woynowiczowie zawsze integrowali się z tą ziemią i z ludźmi ją zamieszkującymi, a zwłaszcza czynili to w okresie zagrożenia. Tak samo reaguje Paweł, gdy jeden z napływowych Polaków – Karpatka, nazywa swych sąsiadów pogardliwie Ukraińcami. Ostro odpowiada gorzelanemu słowami:

*Czartoriusowie to tacy sami tutejsi, jak i moja rodzina. Po co zaraz te epitety. Z jakiej racji, u diabła, właśnie wy, przybysze z zachodu kraju, uzurpujecie sobie prawo do lepszego reprezentowania polskości na tej ziemi? Czartoriusowie mówią tym samym co i pan językiem, choć inaczej chwałą Boga.*³⁶

Nieciekawa wymiana słów pomiędzy Karpatką a Pawłem jest potwierdzeniem konfliktów, które zaczęły się pojawiać wśród mieszkańców Kresów. W okresie międzywojennym z centralnej Polski przyjechało na wschodnie tereny wielu osadników. „Wgryzali się” oni w wiekową wieloetniczną społeczność z chęcią dominacji i poczuciem lepszości. Zdarzało się często, że ziemię należącą do ukraińskiego chłopstwa zabierano na rzecz nowoprzybyłych. Oczywiście jest, że taki stan rzeczy musiały tworzyć spięcia na tle narodowym i społecznym.

Swój udział w budowaniu konfliktów miało też na Kresach polskie ziemiaństwo. Po zniesieniu pańszczyzny panowie ziemscy woleli zatrudniać na roli nowych osadników

³⁶ Tamże, s. 110.

i Żydów, a nie miejscową ludność. Dodatkowym zapalnikiem było rugowanie z majątków ziemskich osiadłej tam zubożałej szlachty. Właśnie taki los spotkał powieściowych Czartoriusów.

Stosunki społeczne na Kresach zaczęły się systematycznie pogarszać, aż do ich ogromnego i tragicznego w skutkach wybuchu, z okresu II wojny światowej.

Nagromadzenie tak wielu kultur odbiło się również na języku, jakim posługiwali się Kresowianie. Był to język mieszany, głównie polski z licznymi domieszkami ukraińskiego, rosyjskiego, niekiedy i austriackiego.

W walkach bratobójczych to mowa była głównym kryterium, według którego ustalano narodowość. Jak mówił po ukraińsku to Rusin, jak po polsku to Lach. Problem z przynależnością etniczną pojawiał się wtedy, gdy Polak mówił wyczynionym od dziecka dialektem ukraińskim, o czysto polskim języku mając mgliste pojęcie. Jest taka scena w *Zasypie wszystko, zawieje...*, zaraz na początku trzeciego tomu, w której partyzant AK – członek oddziałów Laudańskiego, zdenerwowany zbliżającym się oblężeniem, wypytuje niespodziewanie przybyłego wieśniaka o pochodzenie:

„Wy co, Polak?”, choć chłopiec: *„Ja ne znaju, proszu wilmožnoho pana, ja do doktora pryjchaw”*, a Różkowski: *„Dureń! Polak czy nie Polak?”*, a chłopiec (...) sepleniącym głosem: *„Szczo znaczt'sia Polak? Szczo bude z tym doktorom?”*, a Różkowski: *„Ukraińiec?”*, a chłopiec: *„Do czorta, jaki tam Ukrańec, pane”*, a Różkowski zszarpując empi z ramienia: *„To jak, u jasnej cholery?”*, a chłopiec: *„Ja miscewyj, pane, ja rymskij katolyk”*...³⁷

O tej etnicznej płynności mówi Pawłowi Teodor Czerestwiński, reprezentujący w utworze kresowych kosmopolitów. Według niego przyczyną konfliktu polsko-ukraińskiego ciężko w czymś upatrywać. Wszyscy mieszkają na tej samej ruskiej ziemi, więc wszyscy powinni zwać się Ukraińcami. Jego długa wypowiedź ukazuje absurd i nonsens bratobójczych rzezi, które dokonują się każdego dnia. Dopiero co przybyły z Grecji Teodor „świeżym” okiem patrzy na wydarzenia rozgrywające się na Kresach. Widzi ucisk wymierzany w ukraińskie chłopstwo i rozumie nienawiść jaką darzą właściciele majątków. Rozumie też drugą stronę konfliktu – ziemiaństwo, które walczy o prawo własności dziedziczone od pokoleń. Która strona ma zatem rację? Teodor Czerestwiński tłumaczy Pawłowi zaistniały spór następująco:

Czasem wydaje mi się, że rozumiem wszystko, czasem, że nic. Oczywiście tobie [Pawle] zależy na tej ziemi w sensie jak najbardziej dosłownym, bo jej kawałek jest twoją rodzinną własnością od kilku wieków, i także w przenośnym, bo uważasz, że to twój kraj. Ukraińcy mówią, że to wyłącznie ich kraj i macie iść stąd precz. Ale na dobrą sprawę ty i tobie podobni nie jesteście nikim innym, jak Ukraińcami. Czy też Rusinami. W końcu to jedno i to samo. Nie o nazwę przecież chodzi. W którymś tam pokoleniu zmieniliście wyznanie, najczęściej zaś język, czasem i to, i tamto równocześnie, nie przestaliście jednak być Rusinami. Jesteście więc wy, mówiący po polsku – dawna szlachta czy chłopci, wszystko jedno – autentycznymi synami tej ziemi. Zatem o co nienawiść? O język? Też nie. Ten Tomecki (...) mówi przecież po polsku, a właśnie on należy do bandy Gawryluka. Natomiast w waszej partyzantce są również ludzie mówiący po ukraińsku. Nie język zatem ani narodowość rozgranicza. Myślałem dawniej, że nędza i bogactwo. Od wielu lat słyszę świst bata, którym karbowy na polu w sąsiednich książęcych dobrach (...) dzielił ciężarną kobietę.

*Przeklęty świst! Gdy oni idą rabować wasze dwory, (...), gdy rozwalają kościoły, wieszają księży, wciąż go słyszę. To haniebnie, co oni robią, ale wyciskanie przez pokolenia siódmego z nich potu musiało zrodzić tę niepokohowaną żądzę posiadania waszych dóbr. Tyle, że Tomecki, na przykład, jest jednym z najzamożniejszych chłopów w Czupryni. A znowu w oddziale pułkownika Laudańskiego, który jest, jeśli się nie mylę, drobnym rolnikiem z Osypczy, służy, jak wiem, prawie cała nędzota okoliczna. W Nikoryczy kto ratował z rzezi? Starorusy z nad rzeki. (...) Więc i ten podział: nędza – bogactwo, niczego nie wyjaśnia.*³⁸

Dla Teodora Kresy są ziemią przepelnioną śmiercią, w którą raz po raz wsiąka świeża krew. Ludzie zamiast trzymać się razem i stawić solidny opór okupantom ze wschodu i z zachodu, walczą sami ze sobą, wypominając sobie stare krzywdy i dokładając do nich nowe.

³⁷ Tamże, s. 320.

³⁸ Tamże, s. 198-199.

Głową rodziny Czerestwieskich jest 90-letni „biały” Rosjanin Mikołaj Fiodorowicz, którego okoliczna ludność nazywa Moskalem. Obca mu była polityka komunistów i dlatego uciekł z Rosji po rewolucji październikowej. Nie wybrał pozycji rentiera w jednym z zachodnich krajów, a wolał osiąść na wschodnich terenach Polski i zostać ziemianinem. Dowiedziawszy się o katyńskich mordach, stanowczo odcina się od nich. Mówi, że prawdziwych Rosjan już nie ma, więc nie mogli to oni dokonać tak bestialskiego i haniebnego mordu. Wszystkim obarcza Sowietów.³⁹

Mikołaj Fiodorowicz umiera w niewyjaśnionych okolicznościach podczas napadu na jego dwór w Czupryni. Na jego pogrzeb zjeżdża się cała okoliczne ziemiaństwo i ubrani odświętnie ukraińscy włościanie. Wspólne ich spotkanie przy trumnie starego Mikołaja Fiodorowicza jest symbolem, niestety już zanikającej, pokojowej koegzystencji narodów.

Bardzo istotne w pokazaniu tego, co dzieli ludzi kresowych, jest przybliżenie postaci dwóch przyrodnych braci: Semena Gawryluka i Piotra Czerestwieskiego.

Semen Gawryluk jest dzieckiem z nieprawego łoża. Ojciec Piotra, przebywając za Zbruczem, uwiódł Ukraińską dziewczkę i przywiózł ją z sobą w rodzinne strony. Z tego związku narodził się Semen. Początkowo Czerestwiescy opłacają mu szkoły i łożą na jego wychowanie, jednak nigdy nie zostanie on oficjalnie wprowadzony do rodziny starego Moskala. Uraz jaki odcisnął się na jego psychice, powoduje, że ten 20-latek zostaje siejącym postrach bat'ko, którego banda odpowiedzialna jest za krwawe rzezie, m.in. w Stoczku, Hajnie i Suchym. Zdaniem Magdaleny Rabizo-Birek: *Semen Gawryluk ze swoją specyficzną mieszanką rosyjsko- ukraińskiej krwi łączy symbolicznie dwa aspekty żywiołowej nienawiści do Polaków wspólnej obu tym nacjom.*⁴⁰ Przez postać Gawryluka prześwituje mit braterstwa, ale braterstwa nieszlachetnego. Semen jest skażony motywem ukraińskiego bękartu, a jego mieszane pochodzenie sprawia, że czuje się zawieszony pomiędzy społecznymi, kulturowymi i etnicznymi sferami. Z czasem jego postawa uosabia ukraińskie roszczenia do tego, co niedostępne bo polskie.⁴¹

Piotr przez prawie całe swoje życie nic nie wiedział o istnieniu przyrodniego brata. Gdy dowiaduje się, że jest nim właśnie zajadły ukraiński nacjonalista Semen Gawryluk, ogarnięty nienawiścią przyrzeka sobie, że dopadnie kiedyś brata. Z czasem organizuje swoją własną bandę i sieje cierpienie, i śmierć wśród tych, którzy wspierają Gawryluka. W odróżnieniu od brata Piotr przede wszystkim czuje się Polakiem.

Sytuacje rozgrywane się w powieści bardzo często układają się według konwencji istniejących od dawna w polskiej tradycji literackiej, m.in. w ukraińskiej szkole romantycznej. Bracia Aleksy i Paweł, a także ich kuzyn Piotr odzwierciedlają wizerunki typowych kresowych rycerzy. Gawryluk, przyrodni brat Piotra jest ucieleśnieniem ukraińskiego hajdamaki, groźnego Kozaka.

Postaci Żydów nie mogły zostać pominięte przez Odojewskiego podczas kreacji świata Kresów z lat II wojny światowej. Nie są to bynajmniej bohaterzy pierwszoplanowi cyklu podolskiego, a ich losy zaznaczono marginalnie na tle konfliktu polsko-ukraińskiego. Jednak dość istotnym wątkiem w *Zasypie wszystko, zawieje...* wydaje się być przypadkowe spotkanie Pawła Woynowicza z grupą ludności żydowskiej, ukrywającą się w leśnej ziemiance. W scenie tej wyraźnie dostrzegalny jest antagonizm pomiędzy Polakami i Żydami. Woynowicz jako partyzant, który bierze czynny udział w walce, nie może zrozumieć biernego oporu cudem ocalałych z pogromów w podolskich wsiach i miasteczkach Żydów. Denerwuje go ich postawa zamykająca się w sformułowaniu „byle tylko się ukryć, byle tylko przeczekać”. Przywódca grupy starozakonnych wypytuje Pawła o ruchy Armii Czerwonej, widząc w przybyciu Sowietów nadzieję na szybsze oswobodzenie. Natomiast dla panicza wkroczenie Rosjan jest jednoznaczne z ponownymi mordami, zsyłkami, tragiczną okupacją. Tego wszystkiego symbolem jest Katyń, stale obecny w myślach głównego bohatera.

³⁹ Por. M. Rabizo-Birek: *Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego*. Warszawa 2002, s.39.

⁴⁰ Tamże, s. 40.

⁴¹ Por. D. Sapa: *Między polską wyspą a ukraińskim morzem. Kresy południowo-wschodnie w polskiej prozie 1918-1988*. Kraków 1998, s. 227.

Dla Polaków sytuacja Żydów podczas niemieckiej okupacji nie wydaje się być szczególną. Polacy także ulegają tym samym prześladowaniom, tak samo są uciskani, zatem nie czują w stosunku do starowierców żadnego współczucia. Ponadto doskonale pamiętają o żydowskich sympatiach prokomunistycznych i o ich poparciu dla wschodniego okupanta.⁴²

Jak zauważa Magdalena Rabizo-Birek, we wspomnianym epizodzie powieści, to słowa starego Żyda są mądrzejsze i głębiej przemyślane niż słowa i zarzuty Pawła. Starzec podejmuje wysiłek zrozumienia Polaków i ich postawy względem Żydów, a także obawia się zachowania swych współwyznawców po przybyciu Armii Czerwonej.⁴³ W rozmowie z paniczem wygłasza tyradę o przekłętym i nieuchronnym losie żydowskim. Mówi:

*Pan sobie myśli, czerwone wojska idą, więc Żydki głowy podnoszą, jak za tamtej sowieckiej władzy. (...) Znowu Żydki włożą czerwone opaski na ręce, znowu mundury enkawude przywdzieją, obsiadą sądy i każdy urząd. (...) Bo to właśnie sobie, Polaki, zapamiętali. Ale ja mówię Panu, oplakana chwila, kiedy to się stanie. Jeszcze raz naród żydowski sam siebie oszuka. To są jego dwie najtragiczniejsze miłości: Niemcy i komunizm. (...) Cały prawie naród żydowski wyginął przez tę pierwszą. Więc stary Żyd sobie tak myśli, żeby przez tę drugą nie było gorszej biedy. Bo jest gorsza rzecz niż śmierć. Ludzka krzywda. Stary Żyd się boi, żeby Stalin nie zechciał znowu żydowskimi rękami robić tu w Polsce swego porządku. Stary Żyd wie, że tak będzie, i płacze. (...) Czasem pocieszam się dobrą myślą, że po doświadczeniach tej wojny coś się jednak odmieni, ale wiem, że pociecha jest kłamstwem, a kłamstwo trucizną podawaną samemu sobie.*⁴⁴

Owa przemowa Żyda charakteryzuje się lamentacją i prorocstwem; jej forma oparta jest na stylizacji według judaistycznej tradycji, a postać starca ma nawiązywać do motywu szanowanego, żydowskiego mędrca.⁴⁵

Powieść *Zasypie wszystko, zawieje...* bardzo dokładnie odzwierciedla stosunki narodowe panujące na wschodnich krańcach II Rzeczypospolitej i w czasie niemieckiej okupacji tych terenów. Odojewski dokonał przekroju wszystkich warstw społecznych wskazując na ich charakterystyczne kresowe cechy. Mamy tu polskie ziemiaństwo, ukraińskie chłopstwo, starego Rosjanina i jego syna kosmopolitę... Dalej: osadników polskich, kresowych Żydów, katolickiego księdza i prawosławnego popa. Wszyscy oni żyją na Kresach i czują się z nimi głęboko związani, uznając je za swoją ojczystą ziemię. Swoją mentalnością i zachowaniami podbudowują w sobie mit Kresowca, tworzony już od kilku wieków. Niestety pokolenia początku XX wieku i okresy wielkiej wojny, dodały do tego istotnego mitu kresowego, uwznioślonego legendami z przeszłości, czarne zabarwienie, które niczym skaza już zawsze będzie przypominać o bratobójczej walce synów jednej ziemi.

⁴² Por. tamże, s. 57.

⁴³ Por. tamże, s. 57.

⁴⁴ W. Odojewski: *Zasypie wszystko, zawieje...* [1973]. Warszawa 1990, s. 428-429.

⁴⁵ Por. M. Rabizo-Birek: *Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego*. Warszawa 2002, s.58.

ПРЕЛОМЛЕНИЕ МИФОЛОГЕМЫ ПЕТЕРБУРГ – ПАРИЖ В ПОЭЗИИ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Э.С. Даниелян (Ереван)

Изображение Петербурга было одной из центральных тем в русской литературе конца XIX – начала XX века. В литературе Русского Зарубежья преобладают произведения, воссоздающие жизнь в дореволюционной России, а основной лейтмотив – ностальгия по покинутой родине, которую поэты «забывать никогда не научатся» (Г. Иванов, 2). Основная тема стихов русских поэтов – воспевание природы России, воспоминания о детских годах, желание вновь увидеть родину. Очень часто в поэзии появляется и образ Петербурга, рисуемый в совершенно иных тонах, чем в дореволюционные годы. Так, В. Ходасевич в стихотворении «Петербург» описывает жизнь в этом городе в 20-е годы с приметами той тяжелой жизни, когда герой через «ледяной канал» «таскал треску зловонную». Его в то время окружали «полуживые собеседники», но главным для них было общение, у всех обитателей «Дома искусств» в Петербурге был творческий подъём:

Смотрели на меня – и забывали
Клокочущие чайники свои;
На печках валенки сгорали
Все слушали стихи мои (6; 217).

В этом стихотворении нет примет парадного Петербурга, наш автор «скользит с обломанных ступеней», но даже в этот момент перед ним появляется муза – «вестница в цветах» (6; 249).

В самом значительном эмигрантском цикле «Европейская ночь» он создал весьма непривлекательный образ Парижа и его обитателей. Даже музеи «столицы мира» не вызывают у поэта восторженных ассоциаций:

По залам прихожу лениво,
Претит от истин и красот.
Ещё невиданные дива,
Признаться, знаю наперёд.

«Хранилище» (6; 250–251);

У поэта «тяжелеют веки / Пред вереницею Мадон» и в Париже, и в Венеции, и в Берлине; он на «парижском чердаке» одинок, у него нет «Вергилия за плечами» («Перед зеркалом»). Особенно тяжкое впечатление оставляет цикл «Окна во двор», обитатели этого дома достойны только жалости, даже мужу и жене, которые ковыляют «по паркету парижских луж», нечего сказать друг другу – «И о чём говорить, мой друг?» (6; 253). На сегодняшний день почти не привлекало внимания критики стихотворение «Звёзды», все построенное на антитезе Божьего звёздного мира, «горящего звёздной славой и первозданною красотой» (6; 240), и «грошового дома свиданий» и «грошового «казино», где «сомнительные девы» ведут свой «непотребный хор» (6; 266).

Противопоставление России и Запада становится одной из тем поэзии позднего Ходасевича, в ней нет ни одной строки, воспевающей жизнь в прекрасной Франции.

Другой не менее своеобразный поэт – Игорь Северянин – с 1919 года жил в Эстонии, но не считал себя эмигрантом. В 20-е годы И. Северянин работает в уникальной жанровой форме – это лирические стихотворные мемуары, в которых отражаются детство и юность поэта, все сюжеты соотносятся с его биографией. В некоторых стихах создал и образ Петербурга, это чаще всего город в 1913 году. В стихотворении «В тот май» он предвидит те потрясения, которые предстоят городу, где ещё «продавали фиалки», продолжалась обычная жизнь, но лица прохожих «оваяны» «сиренью в тот май неживую». Северянин предвидит гибельные для Петербурга годы, «где мертвыми стали фиалки» (4; 39).

«Пасха в Петербурге» (1926) воссоздает дух «вдохновенно веселой Пасхи», где пахло не только «гиацинтами и куличом», но и «православную русскою верой», где веселился весь народ:

Город топал, трезвонил и цокал,
Целовался, восторгом объятый (4; 33).

В одном из интереснейших стихотворений Северянин обрисовал «храм с бархатной обивкой голубой» – это «Мариинский театр». Поэт замечает, что Мариинский театр разделит судьбу XX века – «века похоти и прихоти минутной», но поэт никогда не забудет этот «лазурный храм», называемый им «театром Божьей милостью» (4; 93).

Северянин противопоставил в своей последней книге – «Классические розы» – жизнь в России, жизнь «у моря и озёр», в краю «лесов сосновых» жизни в шумном современном городе. Он считает, что невозможно быть поэтом «на вашей жестокой Земле» в «век Людობой». Европа для него место, «где был распят Христос», «планета презренная», там нет места «душе благородной, глубокой и мирной» (4; 128).

Многие его стихи и сегодня звучат актуально: в них – критика современной западной культуры, проклятие войне, ведь она развратила и разделила людей, выветрили в людях интеллигентность, деформировалось даже понятие «культура»:

«Культура! Культура». Кичатся двуногие звери,
Осмеливающиеся называться людьми,
И на языке мировых артиллерий
Внушают друг другу культурные чувства свои! (4; 94).

Другой сборник, который составил славу зрелого поэта Северянина, – «Медальоны» – совершенно новое слово в поэзии: это сто сонетов об известных писателях и композиторах (их имена расположены в алфавитном порядке). Среди имён – много русских прозаиков и поэтов, чаще всего образ героя «медальона» создаётся при помощи названий его произведений, пропущенных через восприятие автора.

Георгий Адамович, один из лучших критиков и поэтов русского зарубежья, издал в Париже несколько сборников стихов: «Облака», «Чистилище», «На Западе». Их основная тема – тоска по родине, желание вернуться в Россию. Он часто описывает беспомощность людей, живущих в эмиграции, их кончину, пустынные тихие кладбища, где он отчетливо видит «крест деревянный и венки терновый». Но он никогда не может забыть своей юности, никогда не может забыть Петербурга. Он знает, что «на земле была одна столица, всё остальное – просто города» (1; 64). Во сне он видит Петербург, Неву, «реку всю в снегу», «весь город наш, навек единый».

Друзья! Слабеет в сердце свет
А к Петербургу рифмы нет (1; 67).

В воспоминаниях Г. Адамовича слышен «звон золотых колоколен», он чувствует «вольный ветер с Невы», поэт помнит «коронационные торжества». Он вспоминает, как мать, улыбаясь, входила в детскую, но всё это осталось в прошлом.

А жизнь... жизнь прошла между пальцев
На пятой неделе поста (1; 72).

Г. Адамович описывает страну, где «мы теперь влачим существованье», она «равнодушно – светлая», ей не жаль людей, оказавшихся в изгнанье «за войну, за революцию». «В окне чуть брезжит день, и надо снова жить», хотя это очень трудно, но

Никогда ты к небу не был ближе,
Чем здесь, устав скучать,
Устав дышать,
Без сил, без денег,
Без любви,
В Париже...(1; 77).

В начале 30-х годов первым поэтом русской эмиграции был признан Георгий Иванов, в прошлом представитель петербургской школы, тонкий изысканный лирик, писавший до революции прелестные, но неглубокие стихи. Отчаяние, пронизывающее произведения в сборниках «Розы», «Стихи», было связано с утратой целостности мира, связи с родиной, своего места в этом меняющемся мире. Поэт находил утешение только в воспоминаниях о России и Петербурге, хотя он и понимал, что потерял Родину и друзей навсегда.

Все, кто блистал в тринадцатом году
Лишь призраки на петербургском льду. (2; 16).

В творчестве Г. Иванова тема Петербурга занимает более значительное место, чем в произведениях других поэтов. Петербург у него очень привлекателен, романтичен, это город балов, роз, город встреч влюблённых, город друзей. Действие часто происходит в «романтическом Летнем саду», в «голубой белизне петербургского мая», «среди лип и дорожек векового сада». Но в то же время это город Пушкина и Блока, переключки с ними ощутимы в стихах поэта.

Ветер с Невы. Леденеющий март.
Площадь. Дворец. Часовые. Штандарт.

По улицам этого дореволюционного Петербурга идёт поэт «в черной шинели, с погонами синими», не зная о грозящих городу бедах.

Январский день. На берегу Невы
Несётся ветер, разрушеньем вея.

Г. Иванов не верит в то, что Россия погибнет, он хочет услышать, «что вновь соловьи засвищут в тополях». Даже в своих предсмертных стихах Г. Иванов вновь обращается к воссозданию дней юности и лет, проведённых в Петербурге. Он надеется, что «черемуха будет цвести» в руках влюблённых, а Нева будет шуметь, «ударяясь о гранитные берега».

Ты не расслышала, а я не повторил.
Был Петербург, апрель, закатный час,
Сиянье, волны, каменные львы...
И ветерок с Невы
Договорил за нас.

Г. Иванов долгие годы прожил во Франции и умер под «постылым небом». Он уверял себя, что продолжает жить в «северной, царской столице», а «эмигрантская быль» ему только снится – «И Берлин, и Париж, и постылая Ницца». Поэт понимает, что «надеяться стало смешным» на возвращение, но все равно для него «поет петербургская вьюга».

Поэт не находит положительных эмоций в окружающем его мире, он считает, что «вдруг очутился / В этой глухой европейской дыре». В прекрасной Франции ему не хватает «северной вьюги», «полноводной Невы», даже обыкновенных русских растений.

Здесь в лесах даже розы цветут,
Даже пальмы растут – вот умора.
Но как странно – во Франции, тут,
Я нигде не встречал мухомора. («Дневник»).

Он хочет из Парижа донести до России слова любви и признательности.

Если плещется где-то Нева,
Если к ней долетают слова –
Это вам говорю из Парижа я
То, что сам пониманию едва. («Портрет без сходства»).

Тема Петербурга не стала ведущей в поэзии «Русской Атлантиды» – младшего поколения первой волны эмиграции. В судьбах этих поэтов есть одна общая черта: все они, хотя и родились в России, но почти ничего о ней не помнили – кроме детства, гражданской войны, невзгод и скитаний. Поэты этого поколения не получили достаточного образования, материально они очень нуждались, поэтому основной лейтмотив их творчества – безысходность, трагизм, отсутствие высоких идеалов. Конечно, все они писали о России,

эпиграфом могут служить строки из стихотворения Н. Гронского: «Помню Россию так мало, / Помню Россию всегда...» Но и в их поэзии появляются традиционные образы Петербурга, Москвы, Невы, Медного всадника и т. п.

Р. Блох родилась в Петербурге, училась в университете, публиковалась в парижских журналах. Исследователь литературы русского зарубежья Г. Струве так ее характеризует: «Поэтесса строгая, сдержанная, воспитанная на хороших образцах петербургской поэзии» (5; 241). Р. Блох получила известность благодаря стихотворению «Принесла случайная молва» (на эти стихи А.Вертинский написал романс «Чужие города»).

Принесла случайная молва
Милые, ненужные слова:
Летний сад, Фонтанка и Нева.
Вы, слова залетные, куда?
Здесь шумят чужие города

И чужая плещется вода. (3; 137).

Н. Туроверов – один из немногих зарубежных поэтов, испытавших влияние Н. Гумилева, у него он научился мужественному приятию мира, хотя понимал, что Россия потеряна навсегда: «И останется с нами до гроба / Только имя забытой страны». Н.Туроверов отразил в своей поэзии не только отголоски жестокой Гражданской войны, но и смог передать впечатление от «чужих земель», даже представить зарисовки Парижа:

Над Сеной медленный закат,
И на густом закатном фоне
В зияющую пустоту
Крылатые стремятся кони
На императорском мосту (3; 110).

Тему противопоставления России и «равнодушно-веселого» Парижа продолжает Д. Кнут, издавший несколько поэтических сборников. Поэту снится «гибель мира», он предчувствует надвигающиеся страшные события, но продолжает мечтать о «белой неге» России и в стихотворении «Снег в Париже»:

Ах, не преть бы сейчас
В этом тумане Парижа,
Где тускл человеческий глаз,
Где сердце носят, как грыжу.
Но открыть глаза – и стать
В огромном белом поле,
Где белая ширь – благодать,
Где страшная белая воля (3; 110).

Особенно часто Петербург и Царское село воссоздает в своих произведениях Д. Кленовский, что было связано, конечно, и с тем, что он родился в Петербурге и учился в Царскосельской гимназии. В его стихах присутствуют образы Н. Гумилева, И. Анненского, он слышит, «как седеющий поэт с античным разговаривает хором». Поэт часто вспоминает и «этот город, / И реку (не она ль звалась Невой?)», «И сад в снегу, такой нелетний, голый...».

В произведениях поэтов «Русской Атлантиды» можно встретить и образ Блока («Жил Блок среди нас. На морозе / Трещали костры на углах». – А. Ладинский), и трансформированный образ «Медного всадника», который в стихах Б. Божнева должен помочь бедному эмигранту:

России мертвенная бледность,
Ея недышущая грудь...
Впрягается в сани, Всадник Медный... (3; 44)

Можно отметить, что в творчестве поэтесс этого поколения Петербург воссоздается нередко, это город мечты, город юности, они всегда хотят вернуться:

Город-призрак, сумрачный и нежный,

Ты, не знающий забвенья и измен,
Вновь пришла дорогой неизбежной
Я в твой пышный, в твой гранитный плен.

О. Анненкова.

По аллее мы с Вами идем,
По аллее Легнего сада.
Ничего мне другого не надо:
Дом Искусств, Литераторов Дом.

И. Одоевцева

К числу «незаслуженно незамеченных» Г. Струве относит и творчество А. Кондратьева, хотя он «поэт небольшого диапазона, узкого круга тем, но в этих узких пределах – он взыскательный мастер» (5; 114). В стихах А. Кондратьева часты обращения к теме Петербурга, он вспоминает город, где он родился, создает образ «полноводной, медленной Невы», «реки-красавицы в гранитном одеянии»:

Кто раз тебя видал – забыть не в состоянье,
Не позабыл и я, о Город мой родной.

А. Кондратьев. «Сны».

Конечно, в поэзии «литературной молодежи» эта тема не могла прозвучать столь отчетливо, как у поэтов «первой волны», но она не исчезает, многие из них хотят остаться в плену у «города-призрака».

У нас нет возможности проанализировать с позиций заявленной темы творчество других поэтов, но можно сделать вывод, что в поэзии русского зарубежья мифологема Париж – Петербург не занимала ведущего места, как это было в русской поэзии начала XX века. Поэтов не интересует прошлое Петербурга, в их стихах нет проклятий этому городу, хотя многие из них жили там в тяжелые 20-е годы. Все поэты с большой теплотой вспоминают о своей жизни в России и в Петербурге, ставя в центр воспоминаний 1913 год. Но в поэзии русского зарубежья отсутствуют развернутые, красочные описания Парижа, не создано хвалебных гимнов этому городу, жизнь в котором была очень тяжела для русского скитальца.

Литература

АДАМОВИЧ, Г.: *Стихотворения*. ТОМСК, 1995.

ИВАНОВ, Г.: *Избранная поэзия*. ИМКА – пресс, 1987.

Русская Атлантида: Поэзия русской эмиграции. Младшее поколение первой волны.
МОСКВА, 1998.

СЕВЕРЯНИН, И.: *Классические розы*. МОСКВА, 1991.

СТРУВЕ, Г.: *Русская литература в изгнании*. ПАРИЖ-МОСКВА, 1996.

ХОДАСЕВИЧ, В.: *Собрание стихов*. МОСКВА, 1992.

Resumé

Autor článku porovnáva mytológiu Peterburgu a Paríža v poézii ruskej emigrácie. Na príklade básní V. Chodaseviča, G. Ivanova, Igora Severianina, G. Adamoviča i básnikov „Ruskej Atlantídy“ – najmladšej generácie prvej vlny emigrácie – poukazuje na to, že téma Peterburgu už netvorí také miesto, aké mala v poézii začiatku 20. storočia. Avšak práve nostalgia za stratenou vlasťou vytvára poetické zafarbenie veršov venovaných mestu na Neve. Tieto nostalgické pocity sú príčinou absencie pestrých, oslavných obrazov Paríža v tvorbe básnikov ruskej emigrácie.

ХАРАКТЕРНЫЕ КОНТУРЫ РУССКОЙ ПРОЗЫ О ДЕРЕВНЕ

Зденка Матышова (Чешске Будейовице)

Корни русской прозы о деревне тянутся к восемнадцатому веку, когда создаются две линии в отображении деревни – *радищевская* радикально-просветительская линия и линия сентименталиста *Карамзина* с элементами идеализации деревни и учения Руссо о природном человеке.

От А. Н. Радищева исходит в сороковых годах критическо-реалистическая точка зрения на деревню, которую после развивала *гоголевская* – *натуральная, первая русская реалистическая школа* (Н. В. Гоголь, Д. В. Григорович, И. С. Тургенев, С. Т. Аксаков, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, Н. А. Некрасов, ...). В шестидесятые годы тему русской деревни разрабатывает так называемая *вторая натуральная школа* (Н. В. Успенский, Ф. М. Решетников, В. А. Слепцов, А. И. Левитов). В семидесятых и восьмидесятых годах возникает народническое движение с тематикой пореформенной деревни (Г. И. Успенский, П. В. Засодимский, Н. Н. Златовратский, А. И. Эртель ...). На рубеже девятнадцатого и двадцатого веков образ деревни в русской литературе становится более суровым и мрачным (рассказы А. П. Чехова, М. Горького, И. А. Бунина...).

В русской литературе двадцатого века *руральная тематика* (от лат. *rūrālis* = сельский) становится при определенных отклонениях одной из главных областей прозы. Из мировой литературы вдохновением для нее послужила прежде всего северная проза (К. Гамсун, Г. Гуннарсон, С. Лагерлеф, С. Ундсет), французский и швейцарский региональный роман (Ж. Жионо, А. Пурра, Ш.-Ф. Рамюз).

До революции 1917 года подчеркивались относительно непоколебимые и неизменные элементы деревенской среды, русского менталитета и культурной традиции. Здесь необходимо отметить, что особенности культурных традиций детерминированы именно общественным и историческим опытом. Нравственный императив, идейной основой которого является сохранение родовых традиций и укоренившейся сплоченности с землей, находится в оппозиции как к разлагающейся городской цивилизации, так и к левым революционным идеям. Несмотря на то, что некоторые авторы имеют склонность к схематичному видению сельской реальности, многие представители этого направления воспринимают его противоречия и не избегают их.

Начиная с тридцатых годов литературная теория, критика и история опираются на основные понятия *теории социалистического реализма*. Своим «*государственно-нормативным характером*» (1, s. 107 - перевод мой – З. М.) он призывал творческих людей уважать определенные, строго установленные политические, общественные, моральные и философские ценности, другими словами, признавать доминирующую роль идеологии. Соцреализм исходит из бинарной концепции личности, когда человек создает мир, а мир создает человека. При этом определяющими однозначно являются социальные показатели и полностью опускаются биологические, психологические и нравственные параметры.

Всё больший акцент придавался так называемой научной, но в реальности чисто нормативно-партийной концепции художественного произведения, что вполне законно вело к потере авторской *неповторимости* собственного *высказывания*, к углублению стандартизации искусства. В критике преобладало представление о том, что искусство должно только иллюстрировать основные принципы марксизма-ленинизма и прежде всего высказывания авторитарной личности. Тем самым литературное произведение переставало быть актом познания, «*исследованием человека*», как говорил М. Горький, а становилось некой белетризированной иллюстрацией априорных правд и иллюзорных представлений. Выражаясь лапидарно, соцреализм возник и сформировался как программный постулат, который реагировал на данный общественно-политический момент, на определенное понятие искусства как целого и литературы эксплицитно, и одновременно формировался как марксистская концепция социалистического искусства в широком контексте развития.

Принимая во внимание то, что в рамках нашего рассуждения невозможно представить подробное изложение данного явления, ограничимся констатацией, что социалистический

реализм был строго исторически обусловлен и имел, бесспорно, неизгладимое значение в общей истории искусства.

Конечно, к реальному идеалу, который бы вполне естественно исходил из потенциальных возможностей времени, литература реализма должна была продираться ценой художественных сомнений, личных трагедий и бесконечных разочарований. Невзирая на давление времени, тем не менее, всегда существовала литература, которая обнажала правду и табуизированные слои жизни (от интимной сферы по политические вопросы), исходя не только из узких классово-политических, но и общечеловеческих и духовных показателей, культивировала силу воображения, образность, добивалась философского толкования мира.

С начала тридцатых годов важным сюжетом становятся социалистические перемены в деревне. В духе монологичной модели литературы на деревню смотрят как на отставший, стихийный и инстинктивный объект перевоспитания в смысле наиболее тесного объединения с городской цивилизацией. Эпоха обусловила возникновение особого вида литературы о труде, так называемого, *колхозного* романа и романа *производственного*, который позднее превратился в роман *созидательный*. С ним зародился и положительный герой труда. Проза начинает чем дальше, тем проще и в более застывшем виде изображать реальную жизнь. Авторы пытаются отразить действительность такой, какая она есть, но, принимая во внимание выбор материала и его интерпретации, они подают ее идеализированной и субъективизированной, что часто приводит к обратному воздействию изначального замысла, к априори неаутентичному взгляду на реальность.

В эту эпоху наиболее дискредитированы были именно произведения о деревне, которые приняли модель производственного романа. Типичными произведениями этого времени стали к примеру деревенские романы С. Бабаевского, В. Фоменко, Ю. Мальцева, Г. Николаевой, Г. Медынского, В. Кочетова, П. Павленко. Эту прозу парадоксально представляли в качестве образца реализма, несмотря на то, что она отличалась низким художественным уровнем, деформацией и идеализацией сельской жизни и заведомым искажением действительности в духе официальных документов. Художественную ценность этих произведений, бесспорно, снижали и ослабляли многочисленные негативные вмешательства цензуры. Ситуация была настолько неблагоприятна и парадоксально обострена, что невозможно было писать по-другому и одновременно из истории литературы исчезли все имена тех писателей, которые не вошли и не попадали под заранее установленный размер (*Б. Пильняк, И. Бабель, И. Катаев, Б. Ясенский, М. Кольцов* и другие). К открытой атаке тогда подготовилось «овечкиновское» поколение, которое, предвосхищая проблемы, прилежно боролось с деформациями. Со второй половины пятидесятих годов, так называемый, колхозный и созидательный романы в том виде, в каком они известны на рубеже сороковых и пятидесятих годов, отходят на второй план. Происходит выразительное оживление прозы с деревенской тематикой, причем на первый план выходят судьбы обыкновенных людей, вопросы их характеров, сложность человеческих отношений, проблемы духовного роста человека и развития личности (очерки и рассказы *В. Овечкина*, рассказы *С. Антонова*, новеллы *В. Тендрякова, Г. Троепольского, Ю. Дороша*, романы *С. Залыгина* и других).

Немалое внимание уделяется вопросам отношений между городом и деревней и проникания городской цивилизации в деревенскую жизнь, которое сложно и часто противоречиво. Возле многих позитивных страниц здесь также опасность забывания тех традиций, которые с давних пор притягивали человека и соединяли с землей и с природой, которую необходимо понимать как органичную основу жизни вообще (*С. Залыгин, А. Иванов, М. Алексеев, С. Крутилин, Ф. Абрамов*).

Для эстетическо-гносеологической позиции большинства писателей характерна осознанная ориентация на реальность, попытка найти ее внутреннее логическое устройство, понять ее и изобразить в ее существенных объективных особенностях и эволюционных тенденциях.

В сороковые и пятидесятые годы происходит резкий упадок созидательного романа. Но можно предполагать, что, если бы не было этого типа прозы, то, по моему мнению, позднее не возникли бы произведения, которые были мгновенной реакцией и непосредственным ответом на восторженные колхозно-созидательские романы. Начало пятидесятих годов внесло в этот

жанр более умеренный, встречный, сдержанный и менее дисгармоничный тон (Г. Владимов, А. Гладилин, А. Яшин, В. Конецкий, А. Кузнецов, Д. Гранин, С. Залыгин...).

Как реакция на послевоенные общественные процессы русская литература о деревне (сходно с литературами польской, чешской и словацкой) проявляет качественно новые знаки и черты. Одновременно она обращает на себя внимание произведениями с примечательным художественным качеством, а в литературном процессе занимает одно из первых мест. Более систематично замечает и то, что в эпоху переломных прогрессивных изменений радикально ускоряется исчезновение архаичной сельской среды с ее особым видением мира, ценностной иерархией, нравственными нормами и культурой. В конце пятидесятых годов в целом ставилась под сомнение необходимость существования литературы в эпоху, когда распространялось развитие науки и техники, которому отдавалось большее предпочтение. В то же время русская деревенская проза в начале шестидесятых годов выработала остро полемичное отношение к молодому «урбанистическому» поколению, отвергающему любые связи, преемственность с прошлым, поколению, отворачивающемуся от традиций.

С середины шестидесятых годов доминантным явлением в русском контексте является, так называемая, оттепель (обозначение на основании прозы И. Эренбурга «*Оттепель*», 1954–1956), которая означала хотя бы частичное ослабление существующих норм.

Русская проза в это время уделяет внимание не только ряду общецивилизационных и типично сельских вопросов, но и тому, что внезапное изменение среды, которое сопровождает уход человека из деревни в город, одновременно является значительной душевной и психологической нагрузкой, поскольку человек должен научиться ориентироваться и адаптироваться в новых условиях (приспособиться к социальной мобильности, внутренние конфликты человека, произошедшего из деревни и приехавшего в город, его отношение к изначальной среде, кризис морали, нарушение этических норм, другая ценностная ориентация, диспропорция человеческих взаимоотношений, поверхностный потребительский стиль жизни, анонимность человека в городской среде, столкновение традиционного и нового городского менталитета...). Человек среди шумного сообщества впадает в глубины одиночества, неуверенности и отчаяния. С одной стороны, он создает цивилизацию, а с другой стороны, она его одновременно пожирает, поглощает и уничтожает.

Типичной чертой расцвета реализма шестидесятых годов является критический и неумолимо правдивый анализ. Деревенский роман этого периода улавливает ритм колхозной жизни, изображает психологию, черты характера и идеалы людей и раскрывает диалектику противоречивого развития духовной жизни деревни. С одной стороны, в нем можно встретиться со столкновениями и острыми конфликтами между персонажами, отличающимися по характеру и восприятию жизни, с другой – с поэтизацией деревни и гармоничными отношениями между человеком и природой. Можно предположить, что это сигнал к развитию до сих пор подавляемой лирической прозы с внешним действием, вынесенным на задний план, прозы, которая является знаменательной традицией русской литературы (И. С. Тургенев, А. П. Чехов, М. Горький, М. Пришвин, И. Бунин, А. Грин, К. Паустовский и др.).

В ней проявляется попытка создателей объединить авторское «я» с чувствами, впечатлениями и взглядами персонажей. Лирическая форма позволяет раскрывать тончайшие оттенки и наиболее скрытые уголки души героя, поэтизировать мир его мыслей, заглядывать в эмоциональную сферу жизни и выражать свое отношение к ней, к тому, что в жизни происходит.

В этой связи нам невольно вспоминаются «поэзия в прозе» Тургенева, небольшие рассказы Пришвина, «мимолетные размышления» Солоухина («*Камешки на ладони*», 1977), «очерки-размышления» Белова («*Лад*», 1979–1981), «этюды» Солженицына («*Этюды и крохотные рассказы*», 1966) или «лирические миниатюры Астафьева («*Затеси*», 1961–1996). С точки зрения жанра, речь идет о кратких рассказах, рефлексиях, лирико-философских размышлениях о человеке, о природе, о любви, о человеческой мудрости и о смысле человеческой жизни.

Отношения человека и природы рассматриваются прежде всего как отношения естественной гармонии, естественной соотнесенности. От нее далее исходит еще одна стабильность – стабильность домашней среды, которая интерпретируется на общечеловеческом уровне как привязанность к родному краю. Именно такой своего рода рефлексивный,

внутренне конфликтный «задумчивый» вариант сельской прозы появляется в рассказах и дневниках Ю. Казакова, в очерках В. Солоухина, в рассказах Ю. Куранова, С. Никитина, А. Приставкина, в новеллах Ч. Айтматова, В. Белова, Ю. Носова, В. Астафьева и других.

В середине шестидесятых годов возникает законная необходимость синтеза литературного процесса, поэтому стадия аналитичности слабеет. Синтетическая тенденция не является простой пассивной суммой существующих возможностей. Она является качественно новой переоценкой всех имеющихся результатов и попыток с категорическим подчеркиванием элементов содержания, которые объясняют человеческую сущность и смысл жизни. Только так литературное произведение становится самобытной формой познания физической и психической действительности человека во взаимодействии с окружающим миром.

Возможно наиболее выразительно этот сдвиг от анализа действительности к ее синтезу и к обнаружению новых художественных ценностей проявился в *сельской тематике*, или же в прозе, вдохновленной общественным развитием деревни. На первый план литературного интереса выходят этические проблемы, тема достоинства человека и ценностей человеческой жизни, деревенские характеры без прикрас, кристаллизация нового отношения к работе и гуманизация общественного сознания. Аналитическая и синтетическая линии постепенно выравниваются и формируют дальнейшее развитие литературы.

В период, непосредственно предшествовавший «гласности» и «перестройке», происходит, так называемая, *эрозия монологизма*, а внутри самого понимания существующей модели литературы проследить бой и попытку расширить границы социалистического реализма. Но не в политическом смысле, когда доминанту представлял *монологизм* (экономический, социальный, культурный), основой которого была субординационная регламентирующая система партийного управления всех областей общественной жизни, но и в эстетическом и художественном смысле изображение реальности.

Позволим себе утверждать, что в этом смысле деревенская проза была более чем подающим надежду (хотя пока еще очень осторожным) проявлением тематического, идейного, эстетического и философского *плюрализма*. Поскольку в центре ее внимания стоит *человек* с первичными ценностями, а именно ценностями *природными*. Точнее говоря, возникает, обновляется и оживает возврат к земле и какому-то давнему глубинному ядру, из которого человек вышел и черпал свои жизненные силы.

У истоков этого нового свежего течения стояла и, бесспорно, сильную роль сыграла новелла А. Солженицына «*Матренин двор*» (1963, на чешск. 1963). Именно эта проза стала вдохновением и исходной точкой для Ф. Абрамова, Б. Можяева, В. Солоухина, В. Шукшина, В. Белова, Ч. Айтматова, В. Астафьева, В. Распутина, Ю. Носова и других. В чешской и словацкой литературах влияние Солженицына ощутимо, например, в творчестве Б. Ржиги, В. Пароузeka, Й. Козака, Й. Костргуна, Й. Крженка, В. Шикеры, П. Яроша, А. Худобы и других прозаиков.

Отношение этих писателей к действительности *антропоцентрично*. Их гуманизм состоит в убеждении, что человек – это *бесконечная ценность* и что он является мерилем всех вещей и явлений.

Заслуживает внимания их способность глубокого погружения в сам смысл метаморфоз *человека и в человеке*. Они с опытом и точностью диагностируют «заболевание» деревни и всей страны, истоки которого в отчуждении и очерствении человека, в его отрыве от земли, от работы, от дома, от семьи, из-за чего он начал терять свою человеческую сущность. В качестве приоритета они предлагают требование всемирного поиска своего смысла в человеке, потому что без его наличия теряется любое эстетическое наполнение и поэтический смысл.

Их творчество не теряет смысла в отношении простого человечества и судьбы человека в его разных жизненных связях. Причем как в историях, заложенных на трагедии («*Живи и помни*» В. Распутина, «*Лицом к лицу*» Ч. Айтматова), так и в созерцательных образах автобиографической прозы, в которых переплетаются воспоминания и представления прошлого с прожитым сейчас и размышлениями над современностью («*Последний поклон*» и «*Царь-рыба*» В. Астафьева, «*Ранние журавли*» и «*Тополь мой в красной косынке*» Ч. Айтматова, «*Алтайские тропы*» С. Залыгина) или же в медитативно настроенных рассказах рефлексивного характера о жизненных путях и судьбах («*Последний срок*» В. Распутина,

«Материнское поле» Ч. Айтматова, «Шумит луговая овсяница» Ю. Носова, «Привычное дело» В. Белова).

Произведения этих прозаиков, которые вносят в литературу здоровое творческое беспокойство, отличаются конфликтностью, антисхематизмом, насущной моральной проблематикой, усилием сделать акцент на этические ценности, обратить внимание к чувственной и духовной жизни человека. Они направлены, прежде всего, на апатию и отданность, ложь, лицемерие и мошенничество, духовный вакуум общества, к которому они хотят обратиться в своих произведениях, шокировать и повлиять на него. Это, кроме того, типично, например, для художественных и публицистических произведений С. Залыгина, В. Распутина и В. Астафьева, одну из эстетических доминант которых составляет документальность и которые написаны с необыкновенным зарядом и художественной чистотой.

Периодом сильного подъема, размаха и качественно нового этапа стали, прежде всего, произведения прозаиков, которые пришли из *Сибири* или прожили там часть своей жизни и доверительно знают *сибирскую среду* (В. Кожевников, А. Якубовский, В. Липатов, В. Астафьев, В. Шукшин, В. Распутин и другие). Эти писатели ищут позитивные ценности именно там, где сосуществование с природой является неотделимой частью жизненного стиля. Приходят с собственной, индивидуально более точной концепцией бытия и прозаического искусства. Их философско-художественное представление о жизни как о круговороте, уносящем человека, бесспорно, интересна и основана на опыте. Эти художники опираются на сильную собственную философию жизни и ее биологических истоков, которую в определенной степени можно считать философией всего их поколения. Их творчество является очевидным и понятным доказательством того, что существование человека в обществе они понимают как явление, которое не находится в равновесии с его натурой, но зависит от судьбоносности и стихийности, которая дана человеческому индивидууму в момент рождения. При этом существенны прежде всего способность и искусство человека жить. Перечисленные авторы добиваются обнаружения сути русского национального характера, стараются апеллировать к совести и гуманности людей, вызвать необходимость человеческой ответственности за судьбы природы и земли. Причем речь не идет только о простом возвращении к деревне как к определенному исторически точно выделенному типу сообщества и даже не об упрощенном примитивном подходе к природным красотам. Неоспоримым является тот факт, что речь идет о поиске определенного культурно-социального типа человека, психология и система жизненных ценностей которого формируются в качестве интегральной составляющей природно-человеческой среды, которые своей устоявшейся нравственной, мыслительной и эстетической структурой являются противопоставлением внутренне раздвоенному миру современной цивилизации.

Создатели произведений настойчиво ищут ответа на насущные этические вопросы, которые все более интенсивно возникают в общественных и межчеловеческих отношениях. При целенаправленном сохранении локализации сибирской специфичности, выражения менталитета деревенского человека с его своеобразным подходом к миру и своеобразной иерархией ценностей их проза ставит общие вопросы и действие, выходящее за рамки размышлений, направленных прямо к сути жизни. Идея универсальной культурной, этической и эстетической преемственности развивается в виде концепции возврата к *истокам*.

И этим истоком, как было указано выше, является то, из чего вышел и в чем создавался современный человек: природа, деревня, морально прозрачный, неиспорченный и бесхитростный мир детства. С этим связана мысль о *продолжении*, точнее сказать, о *бессмертии жизни* как таковой. При этом речь идет не только о биологическом продолжении, а о чем-то более высоком – о связанной сопричастности, основанной на духовном и моральном понимании. Все это совместно создает суть бессмертия человека – продолжения жизни его личности, передача эстафеты от поколения к поколению.

На замыслах литературы семидесятых годов развивается и литература восьмидесятых. В период радикальной перестройки общества литературный процесс получает новый качественный перелом, отмеченный произведениями, которые по-новому оценивают прошлое, открыто подходят к, так называемым, табуированным темам, подвергают их исследованию и оценке. Ряд произведений *критическо-аналитической прозы* был написан уже в шестидесятых

годах или еще раньше, но опубликованы они были только сейчас. Критический анализ касается как послевоенного времени, так и предшествовавших эпох: времен гражданской войны, индустриализации, коллективизации деревни, Великой Отечественной войны... О перегибах коллективизации прежде могли писать только намеками. Многие в этом направлении было намечено уже М. А. Шолоховым в его обширном, противоречивом и до сих пор искаженно интерпретируемом произведении «Поднятая целина» и на которое опирался С. Залыгин в романах «На Иртыше» и «Соленая падь». Другие книги, рассказывавшие о крайностях, и насильственных методах коллективизации, не могли издаваться во времена своего возникновения и были опубликованы намного позднее. Это произведения, которые дают многочисленные импульсы для мысли и творчества.

Нужно вспомнить, например, «возвращенную» или «запоздалую» прозу: «Чевенгур» и «Котлован» А. Платонова, фрагменты романа «Большой колодец» И. Бабеля, «Рычаги» А. Яшина, «Кануны» В. Белова, «Овраги» С. Антонова, «Мужики и бабы» Б. Можая, «Облаву» В. Быкова и др.

Деревенская проза в виде, в котором она сформировалась в шестидесятых–семидесятых годах, постепенно исчезает из русской литературы восьмидесятых–девяностых годов и объединяется или же растворяется в широком потоке *этично-экологической прозы* о общественно-моральных вопросах (бюрократия, равнодушие к человеческой боли, презрительное отношение к работе) и межчеловеческих отношениях (эгоизм, расчетливость, наркомания, алкоголизм). Остро ставятся вопросы экологии окружающей среды, сохранения равновесия в отношениях человека и природы («Пожар» Распутина, «Плаха» Айтматова, «Печальный детектив» и «Царь-рыба» Астафьева, «Чистые воды Китежа...» Тендрякова и др.), резко осуждаются непродуманные проекты глобальныхстроек, которые могут нарушить климат в целом на Земле (публицистические статьи и выступления Солоухина и Залыгина). Александр Солженицын назвал авторов, пишущих о деревне, «нравственниками». Как отмечает словацкая исследовательница Марта Ковачова, «Solženicynove slová nepochybne korešpondovali s obsahovým a myšlienkovým zameraním diel autorov dedínskej prózy, obhajujúcich spôsob života pospolitého ľudu, jeho morálne hodnoty. Dedinu s roľníctvom považovali za jednú nádej na záchranu urbanizujúcej sa ruskej spoločnosti pred morálnym úpadkom» (2, s. 16).

Проза о деревне – это, безусловно, явление русской литературы, требующее особого внимания. Если мы смотрим на нее с точки зрения ее отличий от всей предыдущей литературной традиции, то в эволюционной цепочке она представляется в качестве особенного, неповторимого явления. Если же посмотреть на прозу о деревне с точки зрения формирования эпической прозы как целого, то она включается в генетическую цепочку как полностью естественный компонент. С одной стороны, она изображает и указывает на социальные и ментальные особенности деревни, с другой стороны, в специфике деревенских явлений она одновременно ищет какую-то универсальную человеческую суть. То есть она не только является выражением эволюционных моментов русского общества и его духовных поисков, но и выражением общечеловеческих проблем, конфликтности, судьбоносности, вечной страсти к человеческому усовершенствованию и к человеческой гармонии.

Литература

МОЖЕJKO, E.: *Der sozialistische Realismus*. Bonn 1977.

KOVÁČOVÁ, M.: *Valentin Rasputin a ruská dedina druhej polovice 20. storočia*. Banská Bystrica 2007.

СОЛЖЕНИЦЫН, А.И.: Слово при вручении премии Солженицына Валентину Распутину. In: Новый мир, 2000, № 5.

Summary

In Russian literature, the rural prose has an ancient and rich tradition. A steady stream of the rural prose can be observed since the half of the 19th century.

In 20th-century Russian literature, the rural theme becomes (with certain variations) one of the main areas of prose. Since the second half of the fifties there has been a distinct revival of the rural prose (sketches and stories of V. Ovechkin, short stories of S. Antonov, novelle of V. Tendrjakov, G. Trojepolsky, J. Dorosh, novels of S. Zalygin etc.). For the culminating stage of realism in the fifties and the sixties, a critical and inexorably true analysis becomes a typical feature (J. Kazakov, V. Solouchin, A. Pristavkin, C. Ajtmatov, V. Belov, J. Nosov, V. Astafjev etc.).

The period of a strong progress, bloom and a qualitatively new stage is marked especially by the works of the prose writers who came from or spent some time in Siberia (V. Kozevnikov, A. Jakubovskij, V. Lipatov, V. Astafjev, V. Suksin, V. Rasputin, etc.).

The rural prose as established in the sixties and the seventies gradually disappears from the Russian literature of the eighties and the nineties and joins the stream of ethical-ecological prose dealing with the moral and social issues of the present times (Rasputin's *Conflagration*, Ajtmatov's *Place of Execution*, Astafjev's *Sad Detective* and *Tsar Fish*, Tendrjakov's *Pure Waters of Kitez*h).

VALENTÍN RASPUTIN V KONTEXTE RUSKEJ LITERATÚRY 20. STOROČIA

Marta Kováčová (Banská Bystrica)

Cieľom môjho vystúpenia je pokúsiť sa priblížiť fenomén tvorivej individuality Valentína Rasputina v komparácii s najvýznamnejšími spisovateľmi jeho generácie.

Stalo sa už tradíciou zaraďovať tvorbu Rasputina do tzv. „dedinskej“ prózy 20. storočia. Zdá sa mi však správnejšie pristupovať k dielam tohto autora v širšom historicko-kultúrnom a filozoficko-estetickom aspekte. Za metodologickú bázu môjho ponímania prózy Valentína Rasputina som si vzala slová Alexandra Isajeviča Solženicyna, ktorý o tvorbe spisovateľov venujúcich sa otázkam ruskej dediny („derevenščikov“), zdôrazňoval: „*А правильной было бы назвать их нравственниками*“⁴⁶.

Charakteristickými črtami Rasputinovej tvorby sú eticko-sociálne problémy, dôraz na večné hodnoty, globálne otázky existencie človeka na zemi. Práve preto možno hovoriť o tomto spisovateľovi ako o významnom pokračovateľovi veľkej ruskej literatúry a jej klasických tradícií. Tematická klasifikácia literatúry vždy predstavovala najjednoduchšiu cestu jej ponímania. Črty, poviedky, novely a romány V. V. Ovečkina, V. F. Tendriakova, V. I. Belova, V. M. Šukšina, F. A. Abramova a iných autorov jasne a intenzívne nastoľovali otázky súčasného stavu ruskej dediny, biedy kolchozného života, bezprávia napáchaného na roľníkoch. Popri literárnych dielach vydávajúcich svedectvá o živote ruského dedinčana vznikol celý rad filmov, ktoré už dnes možno považovať za klasiku ruskej kinematografie – napr. filmy Alexeja Saltykova „*Председатель*“ a „*Бабые царство*“ (podľa scenára Jurija Nagibina). Význam uvedených diel nie je determinovaný len závažnosťou súčasnej tematiky, presnejšie, nielen ňou. Význam týchto literárnych a filmových diel spočíva v hlbokom dotyku s tajomstvami ľudskej duše, so vzťahmi človeka so zemou a nebom, s minulosťou vlasti, s rodným krajom.

V roku 1909 Andrej Belyj, odpovedajúc na diskusie o tom, či je podstata tvorby N.V. Gogoľa sociálno-kritická alebo nábožensko-mystická, zdôrazňoval: „*Только потому в Гоголе вечен социальный смысл его творений, что... задумался он о последних судьбах земли и неба, души и плоти, личности и общества*“⁴⁷. Práve uvedená myšlienka obsahuje podstatu tajomstva ruskej klasiky, podstatu jej nesmrteľnosti – hlbokú spätosť Rasputina a spisovateľov ruskej literatúry 20. storočia, myšlienkovu blízkosť jeho dielam, s dedičstvom klasiky.

Prirodzene, bolo by možné naznačiť samostatnú líniu rozvoja literatúry o ruskej dedine, poukázať na typologické vzťahy „spisovateľov-narodnikov“, básnikov s „derevenščikami“ 20. storočia. Pre Rasputina, Tendriakova, Abramova sú však oveľa dôležitejší Puškin, Lermontov, Gogoľ, Turgenev, Dostojevskij než Grigorovič s jeho „*Antonom-Goremykoj*“, Gleb Uspenskij ako autor „*Vlasti zemli*“ a „*Krest'janina i krest'janskogo truda*“, Zlatovratskij s jeho „*Ustojami*“.

Ruskí spisovatelia 20. storočia nachádzali zdroj inšpirácie v poézii A. S. Puškina, F. I. Ťutčeva, A. A. Feta. Vo veršoch Nikolaja Kľuževa a Sergeja Jesenina objavovali blízkosť nielen preto, že sú to „poslednije poety derevni“, ale najmä preto, že patria k veľkým majstrom pera, ktorí sa prostredníctvom umeleckého slova dotýkali tajomstiev ruskej duše.

⁴⁶ Слово при вручении Премии Солженицына Валентину Распутину 4 мая 2000. // В поисках берега. М., 2008, с. 463.

⁴⁷ BELYJ, A.: *Gogol*. In: Kijevskaja mysl'. 1909. 19 marta, № 78.

Ruská literatúra sa vždy zamýšľala, hovoriac slovami Dostojevského, nad otázkami: „есть ли Бог и есть ли бессмертие?“ Sužovali ju problémy usporiadania sveta: „... иль вся наша И жизнь ничто, как сон пустой, // Насмешка неба над землей?“ (Puškin: *Medený jazdec*); „Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить, и что такое я? Что такое жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем?“ (L.N. Tolstoj: *Vojna a mier*). „Но разве людям доступна и нужна вечная правда, если нет вечной жизни?“ (Čechov: *Čierny mních*).

Aj v próze Valentína Rasputina nachádzame existencialistické problémy. Jeho múdre starency sa zamýšľajú nad zmyslom života, nad smrťou: „*Кто знает правду о человеке: зачем он живет? – мучается героиня. – Ради жизни самой, ради детей или ради чего-то еще? Вечным ли будет это движение?.. Что должен чувствовать человек, ради которого жили многие поколения? Ничего он не чувствует. Ничего не понимает. И ведет он себя так, будто с него первого началась жизнь и им она навсегда закончится*“.

V dejinách ruskej literatúry zaberá fenomén dediny nemalé miesto. Rusko predstavovalo do polovice 20. storočia krajinu, v ktorej prevládalo obyvateľstvo dediny. Dedinské prostredie bolo oddávna nositeľom duchovných hodnôt, rodina znamenala pre človeka stredobod jeho makro i mikrosveta. Toto prostredie poskytovalo spôsobom života a rozprávkovou prírodou zaujímavý materiál na umelecké stvárnenie. Už v ústnej ľudovej slovesnosti – v bylinách, piesňach a rozprávkach bola dedina prameňom dobra, pozitívnych hodnôt, od ktorých sa odvíjala charakteristika postáv, ich konanie, myslenie, vzťahy.

Vo filozoficko-etickej problematike a v estetických hodnotách národnej kultúry nachádzame to, z čoho vychádzali autori písuci o dedine. Chcela by som podčiarknuť, že „derevenščikov“ nespája navzájom len téma dediny. Sú to aj problémy filozofie života – styčné plochy, na ktorých sa odohrávajú príbehy hrdinov kníh týchto spisovateľov.

Vladimír Tendriakov, autor „Ухаб“ a „Не ко двору“, napísal román „Покушение на миражи“. Hlavným hrdinom je profesor matematiky, ktorý „prepočítava“ na počítači problémy histórie sveta a rieši otázku o význame osobnosti Krista vo svete a o svetových procesoch. „*Течет поток рода людского. Куда? Какие силы гонят его? Безвольные ли мы рабы этих фатальных сил, или у нас есть возможность как-то их обуздать? Мучительные вопросы бытия всегда вызывали страх перед будущим. Он прорывался в легендах о всемирном потопе, хоронящем под собой человечество в кошмарах откровения от Иоанна, в жестоких расчетах Мальтуса. И хотя активная жизнедеятельность людей побеждала этот страх, но тревога за свои судьбы не исчезала, и загадки бытия не становились менее мучительными*“.

Tie isté problémy, hoci v inom rozsahu, na inej úrovni, rozpracoval Vladimír Tendriakov aj v materiáli súvisiacom s dedinskou problematikou. Nie náhodou autor „Покушения на миражи“ (pracovný názov – „Евангелие от компьютера“) poukazuje na súvislosť večného s tým, čo sa odohráva v každodennom živote ľudskej bytosti, kozmického s tým, čo sa už stalo minulosťou: „*И мы теперь острее, чем прежде, осознаем, что между обыденно житейскими конфликтами Иванов Ивановичей с Иванами Никифоровичами и глобальными катаклизмами мировых войн существует глубинная связь, то и другое – нарушение общности*“.

Motívy života, smrti, nesmrteľnosti, rodu, pamäti a „манкуртизма“ (Č. Ajtmatov) spájajú spisovateľov 20. storočia s večnými myšlienkami klasiky.

Nie je možné hovoriť o próze Valentína Rasputina a nedotknúť sa pritom témy národných koreňov, témy ľudskej pamäti. Rasputin uvádza výstižnú metaforu: „...Род – это нитка с узелками. Одни узелки распускаются, умирают, а на другом конце завязываются новые“; „Ты не просто человек, создающий себя с нуля или которого с того же нуля формирует жизнь, ты – сын или дочь, большая часть тебя уходит в прошлое, в предков, они дали тебе все: само существование, оставили в наследство навыки, умения, средства“. To sú slová hrdinky novely

Lúčenie s Maťorou Darji Vasil'jevny, ktorá sa obracia k Bohu: „Прости нам, Господи, что слабы мы, непамятливы и разорены душой“.

Pravda je v pamäti. Kto nemá pamäť, nemá život – to je jedna z hlavných myšlienok rasputinskej prózy, prinášajúcej opäť večné témy dobra a zla, „otcov a detí“, svedomia človeka.

Obrazy stareniek (Anna, Dária) predstavujú etické centrum najlepších Rasputinových próz, ktoré sám autor vníma ako nepochybne najsilnejšie a najodolnejšie ohnivko v celej reťazi generácií. Vo významnej miere toto možno považovať za estetický objav spisovateľa, bez ohľadu na to, že obrazy starých ľudí, nositeľov morálky a etiky, boli, prirodzene, v ruskej i vo svetovej literatúre aj pred ním. Avšak práve Rasputinovi sa podarilo filozoficky uchopiť ich v kontexte času a v súčasných sociálnych podmienkach. „Все, что живет на свете, имеет один смысл – смысл службы“. Spomenutá myšlienka, ktorú vložil spisovateľ do monológu tajomného „зверька“, symbolizujúceho pána ostrova (novela „Прощание с Матерой“), dominuje v správaní stareniek i Bohodura. Obľúbení hrdinovia Rasputina si uvedomujú svoju zodpovednosť pred generáciami, ktoré žili pred nimi, za udržanie života na zemi. Zem, podľa ich názoru, treba chrániť, uchovať pre ďalších potomkov. Početné vnútorné monológy starenky Dárie nám znovu a znovu hovoria o nevyhnutnosti, aby každý človek žil v mieri s vlastným svedomím.

Diela Valentína Rasputina sú súčasne svojou reakciou na naliehavé problémy a výzvy doby, ale zároveň obsahujú aj nadčasovosť. Poukazujú na to, že ruské roľníctvo skoncentrovalo v sebe to najlepšie, čo oddávna charakterizovalo ruského človeka.

Rasputin svojou tvorbou reaguje na nebezpečenstvo jednotlivcovi aj celej spoločnosti. Vyzýva na dialóg s cieľom zachrániť prírodu a pripomenúť človeku jeho miesto v nej. Spisovateľova výstraha a obavy zarezonovali v poézii Andreja Voznesenského: „Все прогрессы – реакционны, если рушится человек!“ („Оза“).

Tvorba Valentína Rasputina sa stála dávno predmetom aktívneho bádania nielen v Rusku, ale aj v zahraničí. V roku 1986 vyšla v Londýne monografia anglického bádateľa profesora Davida C. Gillespie³, v roku 2007 v Rusku vyšla kniha, ktorej autorom je Viktor Kožemiako⁴ – „Боль души“ a, prirodzene, početné články v odborných časopisoch a zborníkoch.

Na konci 70. rokov, krátko po objavení sa prvých prekladov Rasputinovej prózy do slovenčiny, uverejnili časopisy *Revue svetovej literatúry*, *Slovenské pohľady*, *Nové slovo* a *Romboid* ohlasy, recenzie i články venované novelistickej tvorbe súčasného ruského spisovateľa. Slovenskí literárni vedci Andrej Červeňák⁴⁸, Július Rybák⁴⁹, Ondrej Marušiak⁵⁰, Stanislav Rakús⁵¹, Dalimír Hajko⁵² a iní priťahovali pozornosť čitateľského publika k svojráznemu talentu Valentína Rasputina. Už v prvých ohlasoch slovenských literárnych vedcov sa poukazovalo na konkrétne vzťahy Rasputina s dedičstvom ruskej klasickej literatúry, naznačovali sa línie jeho poetiky. Andrej Červeňák uvádzal paralely medzi Andrejom Guskovom, hrdinom novely „*Живи и помни*“, a Dostojevského Raskoľnikovom. Ondrej Marušiak charakterizoval žáner danej novely ako súčasnú baladu. Dalimír Hajko venoval svoju pozornosť etickým konfliktom Rasputinových hrdinov. Július Rybák akcentoval tematiku straty duchovnosti, priority materiálnych záujmov v súčasnom svete. V článkoch Etely Farkašovej rezonovali nielen morálno-etické problémy poviedok a noviel, ale predovšetkým Rasputinovo majstrovstvo psychologickéj analýzy, schopnosť dotknúť sa a priblížiť čitateľovi jemné záchvevy duše, na báze bohatstva metafory zobrazovať sociálne a prírodné pramene protikladných krokov jednotlivých hrdinov.

⁴⁸ ČERVEŇÁK, A.: *Valentin Rasputin: Ži a pamätaj*. In: Romboid, č. 13, 1978, s. 85.

⁴⁹ RYBÁK, J.: *Maťora je kus našej zeme*. In: *Revue svetovej literatúry*, roč. 14, č. 6, 1978, s.17-18.

⁵⁰ MARUŠIAK, O.: *Žijeme, pamätajúc*. In: *Nové slovo*, roč. 20, č. 5, 1978, s. 86.

⁵¹ RAKÚS, S.: *Ži a pamätaj*. In: *Revue svetovej literatúry*, roč. 14, č. 4, 1978, s. 189-190.

⁵² HAJKO, D.: *Valentin Rasputin: Ži a pamätaj*. In: *Slovenské pohľady*, roč. 93, č. 3, 1978, s. 138.

V rámci tohto vystúpenia nie je, prirodzene, možné obsiahnuť rôznorodosť tvorby Valentína Rasputina a iných spisovateľov-„*npravstvennikov*“ a nie je ani možné podať rôznorodé interpretácie tvorby daných spisovateľov v literárnej kritike. Všeobecný pohľad na spisovateľov-„*derevenščikov*“ ako pokračovateľov humanistických tradícií ruskej literatúry 19. storočia však dozaista poskytuje prehľad literárnych ohlasov.

Skúmajúc otázky tvorby spisovateľov daného okruhu v perspektíve našej pedagogickej praxe, možno predložiť niekoľko poznámok. Pri odkrývaní tvorivého portréту Valentína Rasputina pred študentmi je nevyhnutné zapísať tohto autora do dejín literárneho procesu ako celku. Na prvý pohľad sú možno nedostatočne presvedčivé napr. paralely prózy V. Rasputina s obrazmi ruských romantikov začiatku 19. storočia, avšak na rozhraní 18. a 19. storočia začala európska literatúra hlbšie skúmať vnútorný svet človeka, *dialektiku duše*, ktorá sa neskôr stala determinujúcou črtou ruského psychologického realizmu.

„Гений чистой красоты“ – obraz vytvorený perom V. A. Žukovského a neskôr povýšený na perlu Puškinovho diela, je práve tým momentom, ktorý odovzdávali ruskí umelci z generácie na generáciu, nehľadiac na všetky kataklizmy, vojny, revolúcie. Pocit straty hodnôt, vzťahov s rodným domom, s rodnou zemou, s matkou ako prapočiatkom života, strata človeka v človeku – to je hlavný problém, ktorým sa zaoberá Rasputin, Abramov, Šukšin, Tendriakov, Možajev.

Čo sa týka súčasníkov Valentína Rasputina, možno umiestniť línie porovnávania za hranice nielen „*dedinskej prózy*“, ale aj ruskej literatúry ako celku.

Pomerne široký okruh styčných bodov nachádzame v tvorbe autora «*Прощания с Матерой*» so sovietskymi autormi Čingizom Ajtmatovom, Alesom Adamovičom, Vasilom Bykovom, ale aj so slovenskými autormi – napr. Hanou Zelinovou. Dozaista nebude zveličením prirovať talent ruského spisovateľa a rozsah jeho tvorivých metód k takým autoritám svetovej literatúry, k akým patrí napr. Gabriel García Márquez.

Prechádzajúc paralelami s predchodcami i súčasníkmi a porovnávajúc prózu Valentína Rasputina s dielami zahraničných autorov, vrátane diel slovenských autorov, netreba nestrácať zo zreteľa, že viaceré fakty možno chápať len vtedy, ak sa ponoríme do originálneho textu tohto významného ruského spisovateľa.

Próza Valentína Rasputina je náročný a užitočný materiál na ovládnutie ruského jazyka.

Na záver si dovoľím sumarizovať základné tézy napísaného.

Hoci sa termíny „*dedinská próza*“, spisovateľa-„*derevenščiki*“ stali dávno súčasťou literárnovednej terminológie, pre hodnotenie tvorby takých spisovateľov, akým je Valentín Rasputin, predstavujú len zúžený priestor.

Eticko-morálne problémy, filozofia života, kozmos, akcentácia tematiky spojenej s tajomstvami ľudskej duše, s „*prekliatymi ruskými otázkami*“ – to všetko spája Fiodora Abramova, Vladimira Tendriakova, Viktora Astafjeva, Čingiza Ajtmatova, Valentína Rasputina.

Tvorbu Valentína Rasputina – bohatý materiál na štúdium ruského jazyka, dejín a kultúry Ruska 20. storočia – je v pedagogickej praxi nevyhnutné analyzovať v širokom filozoficko-estetickom a umeleckom kontexte. Je nevyhnutné odkrývať kontinuitu spisovateľa s predchodcami i súčasníkmi a zároveň akcentovať pozornosť na neopakovateľnosti tvorivej individuálnosti spisovateľa, jeho poetiky, jazyka.

Literatúra

- BELYJ, A.: *Gogol*. In: Kijevskaja mysl'. 1909. 19 marta, № 78.
- BIELIKOVÁ, M.: *Die daoistische Philosphie und Hermann Hesses Schaffen*. Banska Bystrica, UMB, 2004, s. 39.
- BILOVESKÝ, V.: *Termín a/alebo metafora*. Banská Bystrica: Filologická fakulta UMB, 2004.
- ČEREVKA, V.: *Moji vstreči s Valentinom Rasputinym*. In: Russkij jazyk v centre Evropy 10. Banska Bystrica: Asociacija rusistov Slovakii, 2007, s. 56-59.
- ČEREVKA, V.: *S Valentinom Rasputinom*. In: Slovenské pohľady, roč. 95, č. 11 (1979), s. 5-11.
- ČERVENĀK, A.: *Valentin Rasputin: Źi a pamätaj*. In: Romboid, č. 13, 1978, s. 85.
- GILLESPIE, D. C.: *Rasputin and Soviet Russian Village Prose*. London 1986.
- HAJKO, D.: *Valentin Rasputin: Źi a pamätaj*. In: Slovenské pohľady, roč. 93, č. 3, 1978, s. 138.
- MARUŠIAK, O.: *Źijeme, pamätajúc*. In: Nové slovo, roč. 20, č. 5, 1978, s. 86.
- RAKÚS, S.: *Źi a pamätaj*. In: Revue svetovej literatúry, roč. 14, č. 4, 1978, s. 189-190.
- RASPUTIN, V.: *Lúčenie*. Bratislava: Smena, 1981, 223 s.
- RASPUTIN, V.: *Peniaze pre Máriu*. Bratislava: Obzor, 1979, 225 s.
- RASPUTIN, V.: *Tri dni života*. Bratislava: Smena, 1973, 189 s.
- RASPUTIN, V.: *Źi a pamätaj*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1977, 215 s.
- RASPUTIN, V.: *Povesti*. Moskva, 1986, 384 s.
- RASPUTIN, V.: *Vek živi, vek ľubi*. Moskva: Molodaja gvardija, 1988, 382 s.
- RASPUTIN, V.: *Vek živi, vek ľubi*. Irkutsk 2008, 648 s.
- RASPUTIN, V.: *V poiskach berega*. Moskva 2008, 480 s.
- RYBĀK, J.: *Maťora je kus našej zeme*. In: Revue svetovej literatúry, roč. 14, č. 6, 1978, s.17-18

Резюме

Статья посвящена творчеству современного русского писателя Валентина Распутина. Стало традиционным вписывать творчество Распутина в, так называемую, «деревенскую прозу» XX столетия. Автору статьи представляется более правильным рассматривать произведения данного писателя в широком историко-культурном и философско-эстетическом контексте.

Произведения Валентина Распутина можно считать и современными, откликающимися на насущные проблемы и вызовы эпохи, и вневременными, стремящимися показать, что русское крестьянство аккумулировало в себе все то лучшее, что издавна присуще русскому народу. Распутин указывает на опасность, грозящую человечеству. Автор статьи подчеркивает тот факт, что произведения этого писателя необходимо анализировать в широком философско-эстетическом и литературно-художественном контексте, необходимо раскрывать творческие его связи с предшественниками и современниками, при этом акцентировать внимание на неповторимой индивидуальности автора, его поэтики, языка.

НЕСОСТОЯВШЕЕСЯ БУДУЩЕЕ

(ДЕКОНСТРУКЦИЯ СОВЕТСКОГО МИФА О БУДУЩЕМ

В РОМАНЕ ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА «ОМОН РА»)

Martin Lizoň (Banská Bystrica)

«Да здравствует великий советский народ – вечный строитель коммунизма!» –

так звучит один из многочисленных советских лозунгов, которые в недавнем прошлом заполняли улицы советских городов и сёл и глубоко засели в мыслях их жителей. Они создавали особое пространство, мнимую реальность, которая должна была заменить настоящую серую повседневность. Ведь образ в мыслях людей считался равноценным реальности и в любой момент мог её заменить. По словам И.С. Скоропановой, «...пропаганда играет роль декораций, заслоняющих собой действительность, создающих её ложный образ» (8; 435).

Коммунизм рассчитывал на веру в будущее, на неминуемую победу его идей, которая должна была превратить сказку в быль. Долг перед будущими поколениями внедрялся в сознание всех советских граждан с момента прихода коммунистов к власти. Каждое новое поколение советских граждан заново училось нравственным принципам (некий моральный кодекс коммунизма), ответственности перед страной и обществом. Создавалась новая религия, которую не надо изучать, в которую следовало только верить. Верить в то, что всё обещанное когда-нибудь сбудется, и если не наше поколение, то, по крайней мере, наши дети или внуки будут жить в коммунистическом рае. В этом отношении коммунизм, на самом деле, не ушёл далеко от христианской веры в загробную жизнь. Однако от православия принципиально отличался. Веру в загробную жизнь заменило твёрдое материалистическое начало, соответствуя которому, светлое счастливое будущее предназначалось всем ещё здесь, на земле, а не на небе, в загробном мире, которого, может быть (а по материалистическим представлениям, безусловно), не существует.

Но как раз уже в самом лозунге заложена суть коммунизма. Его можно только строить, но построить нельзя – советский народ – *вечный* строитель коммунизма. Рай – дело будущего.

Однако коммунизм не был столь бездарной системой. Вопреки тому, что ряд его идей не удалось осуществить (достаточно вспомнить идею мировой революции), страна Советов победила во второй мировой войне, в результате чего значительно расширила число социалистических стран, регулярно достигала высших результатов в сфере науки и техники, советские спортсмены занимали первые места в мировых соревнованиях и даже в сфере культуры, которая находилась под строгим постоянным присмотром партийного аппарата, создавались не подвергающиеся сомнению шедевры.

В 1961 году Советский Союз потряс весь мир, когда запустил первый космический корабль с человеком на борту. «Хрущевская оттепель» в тот момент достигла своей кульминации. Достигнутое таким образом первенство в гонке с Соединенными Штатами оказалась последним решительным шагом в строительстве коммунизма. Обещанная Хрущевым жизнь при коммунизме, о которой говорил он ещё на XX съезде ЦК КПСС в 1956 году, была заменена полётами в космос. Столь знаменательная победа отождествлялась с достижением коммунизма, который дальше строить не следовало. По словам А. Гениса и П. Вайля, космос – это синоним коммунизма. Полёты в космос и герои этих полётов создали новый миф, который оказался

действительным тем более, что заменил покинутую коммунистами веру в Бога. «Культовые сооружения, призванные заменить утраченные храмы, так и не были построены в советской России. Мангитка и Днепрогэс были слишком служебными конструкциями: они варили обыденный металл и перекачивали банальную воду. Требовалась чистая идея – без утилитарной нагрузки. Нужду в подвиге выполнил космос, тем более прекрасный, что для завоевания его не требовалось кровопролития». (4; 22)

Космонавты покорили до того не тронутое небо и заселили его. «Наука очистила его от Бога, святых и ангелов. Она же обязана заселить его новыми обитателями: космическими кораблями, спутниками и лунниками». (4; 25)

Идея возможности войти в совершенно другое, космическое пространство оказалась реальной практически для любого советского гражданина и по той причине, что космонавты тоже вышли из народа, и им было суждено принять роль посредников между космосом и народом. Они были доказательством того, что мечты сбываются. «Космонавты – вознесшиеся буквально выше всех – должны были занимать промежуточное положение, сочетая рабоче-крестьянскую доступность и принадлежность к высшим сферам. Их начисто лишили даже подобия недостатков...» (4; 23). Космонавты стали примером для подражания. Страна жила в эйфории, которая помогала забыть о всем больном, неудачном, неприятном. «...но в синем небе над нашими головами, среди реденьких и жидких звёзд существовали особые сверкающие точки, искусственные, медленно ползущие среди созвездий, созданные тут, на советской земле, среди блевоты, пустых бутылок и вонючего табачного дыма...» (7)

Мечта стать одним из избранных, одним из тех, которые вознеслись в бесконечное космическое пространство, руководит всей жизнью главного героя повести Виктора Пелевина «Омон Ра».

В данной статье мы попытаемся на основе анализа повести «Омон Ра» и произведений изобразительного искусства раскрыть суть коммунистического мифа о будущем. Своей целью мы ни в коем случае не ставим раскрытие всех слоев пелевинского метатекста. Такая задача оказалась бы вскоре нереальной, неосуществимой. Попытаемся только показать, насколько несостоятельными были идеи, образующие внедряемый в сознание советских граждан миф о светлом коммунистическом завтра, а также обратить внимание на постепенную утрату веры в эти идеи.

Жизнь Омона сопоставима с жизнью любого советского гражданина. Начинается сном, который заменяет вера, что сама жизнь и есть тот самый сон. Только сон у Омона заменяет прозрение, осознание факта, что сон, вера и, следовательно, вся жизнь – только обман.

Все стремления Омона направлены к единственному, к полёту в космос, к полёту на Луну: «...это был пионер, но уже в космическом костюме, с красным шлемом в руке, на шлеме была надпись “СССР” и острая антенна. Следующий пионер высовывался из летящей ракеты и отдавал честь рукой в тяжёлой перчатке. И последними был пионер в скафандре, стоящий на веселой желтой поверхности Луны рядом с космическим кораблём...» (7) Дорога Омона в космос, впрочем, заложена уже в самом имени героя. Омон¹ или Амон сопоставляется с египетским богом света, солнца Ра. «В других религиозных центрах Ра в русле религиозного синкретизма также сопоставлялся с местными божествами света: Амоном (в Фивах), под именем Амона-Ра...» (10)

У Омона, правда, не встречаемся со столь явным образом будущего как, допустим, в картине Александра Дейнеки «Будущие летчики». Там прекрасный мир будущего царит над головами мальчишек, повернутых к зрителю спиной. Голубое сияющее небо и в нём зависший в воздухе самолет – это пространство, к которому направлены взоры ребят.



Александр Дейнека. Будущие летчики. 1938

В случае Омона далеко не всё так красиво. Он ведь живёт в обыкновенном жилом районе, в обыкновенной коммуналке, воспитывается только отцом. Путь от повседневности к чему-то возвышенному представляет для него космос. Любая статья, фотография, картина или афиша отторгают его от серых будней и переносят в новый, совершенный мир.

Образец переваривается, наталкивается на что-то, что заложено глубоко внутри конкретного человека, и, следовательно, становится идеалом. А, может, идеал существует только для сохранения равновесия, как полагает Андрей Битов: «Что же, идеалы эти возникают из одной лишь полярности, для равновесия, по законам диалектики?» (2; 71). Заданный Битовым вопрос оправдывают Лейдерман и Липовецкий, говоря о смысле полёта Омона: «...полёт воплощает для него идею альтернативной реальности, оправдывающей существование безнадежной повседневности (символом этой повседневности становится в повести невкусный комплексный обед из супа с макаронными звездочками, курицы с рисом и компота...)» (6; 349)

Так или иначе, уверенность в справедливости космоса-идеала, приходит к Омону и его другу Митьке внезапно, в столовой пионерского лагеря, где над головами пионеров висит модель советского звездолёта с пластиковым человечиком внутри. Это момент, который не сложно сравнить с выше упомянутой картиной Дейнеки. Только тут заметно и отличие. Если Дейнека рисует несокрушимый рай, то в тексте Пелевина встречаемся не с настоящим звездолётом, а с его моделью, симуляком. «Социалистический реализм был двойным симуляком, поскольку он и создавал образ гиперреальности, и сам был её составной частью, – подобно тому, как зеркало входит в интерьер и одновременно удваивает его» (1; 61).

Ощущение мнимости, иллюзорности и в конечном итоге и опасности идеи подчеркивается фактом, что маленький пластиковый человечик должен навсегда остаться в звездолёте. Дверь, которая наружи начерчена, внутри просто отсутствует. Вместо неё ряд всяких электрических бортовых приборов. Несмотря на это, именно звездолёт в столовой пионерского лагеря и есть та отправная точка, которая повела Омона и Митьку в Зарайское краснознаменское летное училище им. Маресьева.

На этом месте следует сделать небольшое отступление. Если признать упомянутый звездолёт тем толчком, который решил дальнейшую судьбу Омона, то стоит напомнить, что он всего лишь метафора комплекса пропагандистского материала, создавшего вторую реальность, в которой, как Омон, жили все его сограждане. Картина Дейнеки всего лишь начало тщательно продуманного образа советской авиации и вслед ней и космонавтики. Он развернулся после ряда успешных запусков советских космических кораблей и словно обрушился на жителей страны. Чистое, прозрачное, почти сияющее небо заселяли советские космические корабли и улыбающиеся в скафандрах лица героев-космонавтов. Визуальное пространство сопровождали коротенькие тексты-лозунги, которые далеко не всегда касались исключительно космоса. Они подтверждали выше упомянутый тезис А. Гениса и П. Вайля о тождестве космоса и коммунизма.

«Да здравствует СССР – родина космонавтики»

«Слава первому космонавту Ю. А. Гагарину»

«В космос – дорога советская»

«Певые в мире»

«Сыны Октября – пионеры вселенной»

«Мы дружим и созидаем, и в космосе мир утверждаем!»

«Творческие силы социализма безпредельны»

«Слава советской науке!»

«Космос будет служить людям»



В. Виктор. В космос – дорога советская. 1961

Плакатное творчество было лишь крошечной частью пропагандистского материала. Появляются памятники советским космонавтам и советской космонавтике в целом, снимаются фильмы, поют песни и пр. Вот проложенный путь, по которому следовало идти Омону.

Итак, Омон поступает в Зарайское краснознаменское летное училище им. Маресьева. Его мечты, вроде бы, сбываются. Омона ждёт полет на Луну. Отрывается от поверхности зеркала, от идеального мира и сам становится источником зеркального отражения, образцом, примером для подражания. Оказывается в мастерской, где небо становится синим и чистым и ему, Омону, предстоит его заселить.

В этот момент начинается прозрение. Омон, хоть и должен быть единственным, кто пройдёт в луноходе определённый маршрут по поверхности Луны, не сможет вернуться назад на Землю: советская автоматика оказывается обманом. Луноход движется самым примитивным образом. Внутри него простейшие велосипедные педали, благодаря которым луноход движется. Управление полностью отсутствует. Скафандры, которые Омону столь часто приходилось видеть на фотографиях и плакатах, заменила теплая мужицкая одежда. Становится ясным, что Омону придется умирать самой страшной смертью, впрочем, как и

каждому члену экипажа. Ведь отдельные ступени отрываются от основного тела корабля той же самой человеческой автоматикой. В этом отношении уж не так страшен и образ перевоспитания простого гражданина в «настоящего советского человека». Согласно названию училища, все его питомцы подвергаются первому испытанию, на основе которого проводится отбор тех, которым суждено продолжать обучение и воспитание. Пытка эта заключается в операции, копирующей судьбу Маресьева. В результате операции Омону приходится вести луноход не своими собственными ногами, а протезами. Он, будучи героем, уже заранее становится инвалидом, жертвой во имя веры, во имя правды. «Коммунистическая идеология оказывается фактором не улучшающим, а калечащим человека: деформирующим его сознание, навязывающим комплекс жертвы, для которой собственная жизнь не имеет ценности». (8; 433). Полковник Урчагин, командующий училищем, объясняет Омону значение обмана: «Парадокс – и опять же диалектика – в том, что обманом мы помогаем правде, потому что марксизм несёт в себе всепобеждающую правду, а то, за что ты отдашь свою жизнь – формально является обманом. Но чем сознательнее... сознательнее ты осуществишь свой подвиг, тем в большей степени он будет правдой, тем больший смысл обретёт короткая и прекрасная твоя жизнь!» (7)

Сон давно закончился, вера была пока ещё жива.

Суть советской космической программы, однако, удастся Омону понять, только приземлившись на Луне, которая оказывается совсем не Луной, а одним из глухих туннелей московского метрополитена.

Омон отлично знал, что после совершения посадки на Луне ему остаётся только несколько минут жизни. Но он почему-то не умирает. Открывает люк лунохода и обнаруживает, что, как это не странно, на Луне можно дышать. Слышит чьи-то голоса, понимает, что его пытаются остановить. Вслед за голосами раздались выстрелы.

Пелевин так и не убивает своего героя. Сон закончен, вера утрачена, а жизнь всё-таки продолжается. Из советской космической мастерской, в которой Омону была присуждена роль синей плакатной краски, подчиняющейся красному маршруту, выходит он на неизвестный, никем до него не пройденный путь. Цель его собственного пути не предначертана, но ясно, что он не кончится тупиком. «Пелевин воссоздаёт, однако, и вариант прозрения «жертвы», обнаруживающей себя среди полусгнивших идеологических декораций. ... Из мира фикций он бежит в мир реальности, который по-настоящему еще предстоит познать». (8; 435).

В отличие от концептуалистов, у которых раскрытие сути коммунизма обязательно сопровождается смертью или молчанием («Очередь», «Первый субботник» В. Сорокина; «Летающий Комаров», «Человек, который улетел в космос» И. Кабакова), у Пелевина не встречаемся с такого рода деконструкцией.



Илья Кабаков. Человек, который улетел в космос

Он не предлагает конкретное продолжение, конкретный путь, значит, не пытается создать новый образец жизни отдельного человека или целого общества, показывает, что жизнь любого человека нельзя втиснуть в какие-либо рамки. Его деконструкция, вернее, более похожа на карикатуру Л. Сойфертиса² «На пляже». Мальчишки из картины Дейнеки постарели. Они сидят на берегу того же самого моря. Синее небо опустело, в нем нет никакого самолета. В воздух они не вознеслись. Но рядом с ними новое поколение, их дети и перед ними чистый горизонт. Путь открыт.

Литература

1. БЕРГ, М.: *Литературократия*. Москва: Новое литературное обозрение, 2000.
2. БИТОВ, А.: *Кавказский пленник*. Санкт-Петербург: АЗБУКА-КЛАССИКА, 2004.
3. ГЕНИС, А.: *Расследования: Два*. Москва: ЭКСМО, 2002.
4. ГЕНИС, А.; ВАЙЛЬ, П.: *60-е, Мир советского человека*. Москва: Новое литературное обозрение, 1998.
5. ИЛЬИН, И.: *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*. Москва: Интрада, 1996.
6. ЛЕЙДЕРМАН, Н.Л.; ЛИПОВЕЦКИЙ, М.Н.: *Советская русская литература 1950 – 1990-е годы: в двух томах. Том 2*. Москва: Academia, 2003.
7. ПЕЛЕВИН, В.: *Омон Ра*. Москва: ЭКСМО, 2005. (все цитаты даются по указанному изданию)
8. СКОРОПАНОВА, И.С.: *Русская постмодернистская литература*. Москва: Наука, 2002.
9. ОМОН In: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/10975>
10. Ра In: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0>

Resumé

Predkladaný článok skúma jeden, z dnes už klasických románov ruskej postmodernej, dielo Viktora Pelevina *Omon Ra*. V komparácii s textami výtvarného umenia poukazuje na metaforickosť pelevinovo textu, v ktorom sa nosná téma románu - kozmos stáva alegóriou komunizmu. Pelevin využíva celý rad metatextov, ktoré zdanlivo absurdným spôsobom vstupujú do osudu Omona Krivomazova, hlavného hrdinu románu. Absurdita je však v románe logickým vyústením klamlivej viery v krajšiu budúcnosť, zrkadlom pomýleného využívania sovietskych vzorov, ktoré mali nahradiť tradičný pravoslávny hodnotový systém. Na rozdiel od konceptualistov, Pelevin nechápe krach sovietskej spoločnosti ako slepú uličku, ale ako začiatok novej, hoci neznámej cesty.

OTÁZKA REFERENCIE JAZYKA SÚČASNÉHO MESTSKÉHO SKAZU K JAZYKU SKUTOČNOSTI V PRÓZACH SERGEJA DOVLATOVA A EMILA HAKLA

Marián Pčola (Praha)

Keď ruskí formalisti v prvej štvrtine minulého storočia s takým dôrazom zaostrieli pohľad literárnej vedy na jazykovú stránku prózy, všimli si určitý prístup v rozprávaní, ktorý pridával špecifický charakter celému literárnemu textu, a pre ktorý sa postupne ustálilo pomenovanie ‘skaz’ či ‘skazové rozprávanie’.¹ Jeho jedinečnosť videli najmä v orientácii na individualizovanú hovorovú reč rozprávača v 1. osobe (*Ich-Erzählung*), ktorá má navodzovať zdanie akejsi verbálnej improvizácie. Skaz je určitou autorskou imitáciou ústnej hovorovej reči rozprávača, ktorá má u čitateľa vyvolať dojem, akoby rečový prejav vznikol tu a teraz, t.j. bezprostredne v moment čitateľskej percepcie.² Ide tak o literárnu výpoveď výrazne štylizovanú, a ako každá forma štylizácie je aj skaz zameraný dvojakým smerom – k rozprávanému príbehu i k samotnému aktu rozprávania. Snaží sa navodiť takmer až sluchový dojem z rozprávaného, zdôrazňuje slovo *vyslovované* oproti slovu *písanému*,³ napriek tomu, že je to práve písomná forma, ktorá má sprostredkovať dojem hovoru – čitateľ vníma napísané zrakom, ale má mať pocit, akoby videné zároveň i počul.⁴

Súčasný literárny teoretik I. A. Kargašin zas opakovane zdôrazňuje, že skaz stojí kdesi na pomyselnom rozhraní medzi literárnou formou výhradne epickou a dramatickou: snaží sa o prezentáciu epického príbehu, avšak prostriedkami, na aké sme zvyknutí skôr z dramatického či filmového spracovania.⁵ Tento dramatický charakter pridáva pôvodne monologickému stvárneniu výpovede výrazný nádych *dialogičnosti* – skaz je tak nielen výpoveďou individualizovaného rozprávača, ale i smerovanie jeho výpovede má individualizovaný charakter; prakticky vždy je zamerané na konkrétneho partnera v dialógu, či už je ním tá ktorá postava z diela alebo sám čitateľ, nachvíľu prijímajúci úlohu ‘poslucháča’. Čiže nielen rozprávač sa čitateľovi ponúka v konkretizovanej podobe so zámerne zníženou úrovňou ‘epickej objektivity’,⁶ ale i čitateľ je konkretizovaným partnerom pre rozprávača, rozprávač sa k nemu neraz dôverne obracia, akoby ho osobne poznal.⁷

Od abstrakcie a objektivity oprostý charakter skazového rozprávania sa prejavuje aj vo výbere a usporiadaní literárneho materiálu. Ten je bohatý na minuciózne líčenie jednotlivých detailov, udalostí a charakteristík, avšak takmer vždy pod subjektívnym uhlom rozprávača. To pochopiteľne spôsobuje pomerne malú informačne-kognitívnu nasýtenosť rozprávania, skaz sa totiž vyznačuje nízkym výskytom abstrahovaných a generalizujúcich výpovedí.⁸

Jestvuje viacero typológií skazu, pre nás sú však momentálne dôležité najmä dve základné kategórie: skaz *neosobný* (rus. безличный) a *osobný* (личный).⁹ V neosobnom skaze stojí postava rozprávača na pozadí príbehu, líči jednotlivé udalosti a zároveň v súlade s ‘dvojhlasnosťou’ (Bachtin) skazového diskurzu poukazuje na charakteristické jazykové stránky svojej výpovede; pritom si však stále udržuje dostatočný odstup od postáv, rozprávania i od čitateľa, *neodhaľuje* sa pred ním.¹⁰ Naproti tomu v osobnom skaze, ktorého ilustráciou sú práve prózy S. Dvlatova a E. Hakla, sa rozprávač pred čitateľom postupne odkrýva, poskytuje mu dostatok informácií, aby si o ňom mohol vytvoriť čo najplastickejší obraz.¹¹ Skazová výpoveď v tejto osobnej forme tak znovu nastoľuje staronovú otázku, vystupujúcu do popredia najmä v teóriách literárnej komunikácie alebo pri modelovaní ‘fikčných svetov’, a tou je odkazovanie literárneho diskurzu k mimotextovej skutočnosti, t.j. problém *referencie*. V súvislosti s prózami skúmaných autorov a práve priblíženou povahou skazu potom na môj pohľad vyvstávajú tri základné oblasti, v ktorých je možné nahliadať mieru a charakter takejto referencie.

Prvou z nich je oblasť, v ktorej sa o referencii ako o mimetickej podobnosti alebo naopak jej neprítomnosti hovorí najčastejšie – bipolárny vzťah tematickej roviny *rozprávania* a roviny *narácie*, resp. *príbehu* (fr. 'histoire', ang. 'story') a *diskurzu* (fr. 'discours' či 'récit', ang. 'discourse'). V tomto smere ide o to preskúmať, nakoľko v texte zobrazované udalosti, postavy, miesta (množina *označujúceho*) zodpovedajú či nezodpovedajú udalostiam, postavám a miestam z aktuálneho sveta (množine *označovaného*), t.j. nakoľko sú ich re-prezentáciou.¹²

Druhou oblasťou referencie je samotný jazyk skazu a miera jeho korešpondencie s jazykom ľudí z reálneho sveta. Veď postupné prevádzanie 'ikonickéj' a 'indexovej' povahy odkazovania do vyššej, 'symbolickej' roviny na strane čitateľa-adresáta literárneho textu, ako o ňom píše napr. Petr A. Bílek,¹³ sa nemusí týkať len referentu z aktuálneho sveta v podobe osôb, udalostí, miest a pod., ale aj samotného spôsobu reči. Ako sme už naznačili, o literárnom skaze je možné hovoriť len vtedy, ak nejde len o simuláciu jazyka určitej sociálnej skupiny, o akúsi lexikálno-štylistickú vzorku dialektického či slangového charakteru, ale o priblíženie individualizovanej výpovede konkrétnych ľudí žijúcich v konkrétnom prostredí, v našom prípade v prostredí súčasného veľkomesta. Tak i haklovské a dovlatovské slovo je opakom slova múzejného, starostlivo archivovaného pre potreby budúcich generácií. Naopak, v nimi prezentovanej podobe ide o slovo mimoriadne živé a životaschopné, pričom túto živosť mu pridáva práve veľká miera korešpondencie s hovorovou rečou 'ulice'. Dôležité je podčiarknuť prívlastok *veľká*, no nie *absolútna*. Jazyk ich próz neraz navodzuje zdanie, že ide o akýsi stenografický či dokonca magnetofónový zápis hovoreného.¹⁴ Pri bližšom pohľade je ale zrejmé, že o dosahovanie maximálne vernej kópie živého rečového prejavu vôbec nejde.¹⁵

Tretia oblasť s bezprostredným vzťahom k otázkam po referencii sa v literárno-komunikačných teóriách zvykne označovať ako *implicitný* či *implikovaný* autor a jeho priamy vzťah k autorovi reálnemu, pôvodcovi či *producentovi* literárneho diela.¹⁶ No zatiaľ čo v niektorých prípadoch môže byť opodstatnenosť podobného poľa skúmania i dosť sporná, u nami charakterizovaných autorov je len ťažké sa tomuto pokúšeniu vyhnúť. Dôvodov je hneď niekoľko: nielenže ich rozprávač líči udalosti takmer výhradne v *Ich-forme* a je sám jedným z hlavných protagonistov väčšiny príbehov, ale je i prozaicky zhmotnený do relatívne homogénnej podoby 'hlasu', ktorý prechádza z románu do románu, z poviedky do poviedky (a zároveň dosť nápadne pripomína hlas samotných autorov z občasných rozhovorov pre médiá). Navyše je postupne odhaľovaná biografická románových rozprávačov často už na prvý pohľad natoľko podobná biografii svojho autora, že aj ten najortodoxnejší zástanca maximy 'autor je mŕtvy' môže len ťažko tieto fakty pri analýze textu obísť. O to viac, že obaja autori hru na schovávačku medzi odkazmi na fiktívne *ja* autorského alter ega a *ja* živého autora neraz zámerne podnecujú.¹⁷

U oboch autorov akoby fungoval akýsi nepísaný dohovor s čitateľom, stávka na predpoklad, že čitateľ sa bude i počas recepcie textu podobne ako v bežnom živote riadiť logickými zákonmi analógie a indukcie. Že ak sa v texte objaví nejaký nesporne doložitelný fakt, reálne miesto alebo historicky overiteľná udalosť, bude sa akosi automaticky predpokladať, že aj ostatné prvky rozprávania sú ak už nie priamym poukazom na reálne fakty zo života, tak aspoň určitým síce mystifikujúcim pozmenením týchto faktov, ale ponechávajúcim si stále ešte významnú dávku referencie k skutočnosti.¹⁸

Skaz väčšinou príliš nevyužíva možnosti literárneho opisu, častejšie približuje udalosti a jednotlivých protagonistov priamo – líčením epizód, konštrukciou *príbehu*. Neinak je tomu aj v prózach S. Dovlatova a E. Hakla. Románové epizódy však prirodzene nemajú ambíciu dokumentovať udalosti tak, ako sa odohrali, mnohé fikčné skutočnosti sú oproti overiteľným skutočnostiam zásadne pozmenené alebo úplne vymyslené, mnohé anekdoty pripisované jedným postavám 'ukradnuté' u iných a pod.¹⁹ *(Ne)spolahlivosť* autorského rozprávača tak nadobúda trochu iný charakter, ako je obvyklé. Okrem miery rozprávačovho povedomia o líčených udalostiach či logickej koherencie rozprávania (čo sú obvyklé merítka rozprávačskej 'spolahlivosti') o nej vypovedá ešte i fakt, nakoľko udalosti a charaktery hrdinov fikčných svetov či topografické umiestnenie jednotlivých príbehov (brežnevovský Leningrad, Tallin, New York 80. rokov, Praha rokov 90. a pod.) zodpovedajú

predstavám pamätníkov o ich skutočnej podobe. Domnelá hodnovernosť určitej udalosti, osoby či miesta je tak popieraná nielen odlišným videním rôznych postáv tej ktorej prózy²⁰, ale i odlišným podaním jednej a tej istej udalosti od textu k textu, zámerným prekrúcaním či vynechávaním faktov, ignorovaním ich faktograficky doložiteľného časového výskytu, chronologickej následnosti a pod.

No realie mestského kontextu odrážajúce sa v prózach oboch autorov zďaleka nie sú jedinou neoddeliteľnou súčasťou napísaného, tvorí ju i všetko ostatné, mimotextové a s reálnymi životmi autorov nejakým spôsobom spojené: verejné čítania, publicistika, rozhovory pre médiá, korešpondencia, výpovede súčasníkov a pod. Tento metakontext napísané nielen vizuálne a sluchovo dotvára, pridávajúc hlasu rozprávača nové 'hlasové registre', ale často aj aktívne pretvára, stáva sa živým a neustále sa meniacim 'spoluautorom' napísaného, významne prispievajúcim k jeho konečnej konkretizácii a interpretácii. Čitateľom či už zámerne alebo mimovoľne vytváraná predstava o konkrétnom *autorskom subjekte* sa tak rozvíja nielen počas percepcie daného textu, ale pokračuje i po jeho prečítaní (prípadne sa začala utvárať už pred samotným čítaním) a z autorského subjektu sa chtiac-nechtiac projektuje priamo na *autora*.

Súvisí to samozrejme aj s mierou súčasnej medializácie a virtuálneho modelovania každodennej reality, a teda i reality literárnej. Všeobecná dostupnosť informácií o podrobnostiach zo života určitého autora sa neraz svojou intenzitou (často posilnenou o sugestívnu audiovizuálnu zložku) mimoriadnou mierou podieľa na spätnej korekcii prečítaného i na čitateľskom očakávaní budúcich autorových literárnych prejavov. Riziko, že z dvoch paralelne sa rozvíjajúcich obrazov o diele a jeho autorovi – jeden obraz tvorený bezprostredne čítaním literárneho textu, druhý (často i nezámerným) vnímaním metakontextu v podobe mediálnych správ, zasvätených výpovedí autorových súčasníkov, kolegov, kritikov, priaznivcov, nepriaznivcov a pod. – je tak obzvlášť vysoké v práve opísanej forme osobného skazového rozprávania. V nej je totiž, ako sme si ukázali, snaha o vytvorenie čo najsilnejšieho rozprávačského hlasu, ašpirujúceho na 'samostatný život' po boku samotného autora, už programovo obsiahnutá.

Primárna literatúra

- ДОВЛАТОВ, С., *Собрание сочинений в 4-х томах*, Санкт-Петербург 1999.
HAKL, E., *Konec světa*, Praha 2001.
HAKL, E., *Intimní schránka Sabriny Black*, Praha 2002.
HAKL, E., *O rodičích a dětech*, Praha 2003.
HRABAL, B., *Taneční hodiny pro starší a pokročilé*, Praha 2000.

Sekundárna literatúra

- BACHTIN, M., *Dostojevskij umělec*, Praha 1971.
BÍLEK, P. A., *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*, Brno 2003.
DOLEŽEL, L., Skazové vyprávění, jeho formy a poslání, in: *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury*, Praha 1962.
ЭЙХЕНБАУМ, Б. М., *Сквозь литературу. Сборник статей*, Ленинград 1924.
FRYNTA, E., Náčrt základů Hrabalovy prózy, in: Hrabal, B., *Automat svět: výbor z povídek*, Praha 1966.
HODROVÁ, D., *Hledání románu: Kapitoly z historie a typologie žánru*, Praha 1989.
HOLÝ, J., Typy vyprávění, in: Červenka, M. et al., *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*, Praha 2005.
КАРГАШИН, И. А., *Сказ в русской литературе*, Калуга 1996.
NOVOTNÝ, V., *Ta naše postmoderna česká*, Praha 2008.
СОЛОВЬОВ, В. – КЛЕПИКОВА, Е., *Довлатов вверх ногами*, Москва 2001.
VLAŠÍN, Š., Hospodská rozprávka v současné české próze, in: *Tradice lidové slovesnosti v současné literatuře*, Opava 1987.

Summary

The article *Question of Reference in Language of Contemporary Urban 'Skaz' Towards the Language of Reality in Prose of Sergey Dovlatov and Emil Hakl* deals with some basic problems of reference in narrative techniques of current literary 'skaz'. It proposes three main areas (bipolar levels) of reference that the prosaic writings of both authors seem to imply: the level of relationship between the 'story' and 'plot', the fictional language of 'skaz' as opposed to the language of reality, and the relationship between the 'implied author' of fiction and the author himself.

DVE TVÁRE EURÓPY WANDAL-HOLMOVEJ (K MEMOÁROVEJ PRÓZE SLOVENSKEJ ŽIDOVSKÉJ AUTORKY O OSVIENČIME)

Ivan Šuša (Banská Bystrica)

„Averzia voči Židom je osobitný prípad rozšírenejšieho javu:
averzie voči všetkým, ktorí sú iní ako my“. (Primo Levi)

Poľský Osvienčim sa stal po odhalení zverstiev holokaustu synonymom hanby a ľudského poníženia. Našli v ňom smrť židia (ale i ďalšie menšiny, ako Rómovia, homosexuáli, Svedkovia Jehovovi a pod.), ktorí v nedemokratických a totalitných režimoch zakúsili praktiky antisemitizmu a prenasledovania. Ako otvorene uvádza vo svojich esejách „Potopení a zachránení“ židovský spisovateľ (ktorý zažil na vlastnej koži holokaust) Primo Levi, ťažko skúšanou skupinou (z hľadiska ideologicko-propagandistického pozadia fašistickej doktríny) boli Slovania. Doslova píše: „Slovania, najmä ak boli židia, boli lacnejší, takmer úplne bezhodnotný tovar, tak či tak museli zomrieť a nezáležalo na tom, či počas cesty alebo po nej.“ Holokaust nadobudol v Európe svojou podstatou antisemitský, xenofobický a homofóbny – teda antidemokratický a totalitný – charakter. Aj keď sú v súčasnosti k dispozícii (približné) údaje o obetiach šoa, nie vždy odzrkadľujú realitu. V dostupných číslach sa totiž prelínajú jednotlivé kategórie obetí – žid mohol byť Slovanom a homosexuálom zároveň, politický väzeň mohol patriť k skupine Svedkov Jehovových a pod.

V súvislosti s našou témou by sme ešte radi poukázali na jeden špecifický fakt – špecifikom slovenských židov bola (z hľadiska triadického vzťahu identita-národnosť-religiozita) „rozpoltená“ identita. Mnohí slovenskí židovskí autori sa pôvodne nehlásili k slovenskému, resp. československému občianstvu (napr. Max Stern, autor spomienkového diela *Známka môjho života*, mal oficiálne nemecké občianstvo), niektorí inklinovali, či priamo patrili k maďarskej národnosti. Preto výrazy „slovenskí židovskí autori“, resp. „židovskí Slováci“ môžu evokovať dve navzájom sa vylučujúce zložky (výraz tak niekedy sémanticky tenduje k oxymoronu). V slovenskom prípade je táto otázka spojená s nedôverou k bývalému Slovenskému štátu (1939-1945) s jeho rasovými perzekúciami i s nedôverou v novú Československú republiku na socialistickom, resp. komunistickom princípe (najmä po roku 1948, keďže pôvodne väčšina v nich verila v ideu socializmu). Aj z tohto dôvodu sú „slovenskí židia“ často vnímaní ako „neslovenskí“ (k téme porov. aj eseje Juraja Špitzera *Svitá, až keď je celkom tma*, 1996 či úvahy Petra Salnera v časopise *Slovo* č. 1/2003 a pod.)

Ako sme už naznačili, do „továrni na smrť“ boli, bohužiaľ (a to je čierna škvrna našich dejín) násilne internovaní i židia (a Rómovia) zo Slovenska – tí, ktorí prežili, nám ponúkli po niekoľkých desaťročiach (1) svoje autentické spomienky. A práve na jednu zo židovských autoriek zo Slovenska, ktorá zažila na vlastnej koži hrôzy Osvienčimu (t. j. bola internovaná práve v tomto koncentračnom tábore), sa zameriame aj v nasledujúcich riadkoch – na Iboju Wandall-Holmovú.

Bohužiaľ, do slovenského literárneho kontextu sa dostalo dielo Wandall-Holmovej *Zbohom, storočie* až v novom tisícročí, konkrétne v roku 2003 – a to „prerozprávaním“ (ako sa uvádza v knihe) z dánčiny. Autorka sa totiž presťahovala v roku 1956 z Československa do Dánska a začala publikovať v dánčine. Ide v podstate o voľný preklad jej diela, ktoré vyšlo (v rovnakom roku ako na Slovensku) pod titulom *Farvel til arhundredet. En fortaelling om Europa*. Iboja Wandall-Holmová je zároveň aj prekladateľkou svojho diela do slovenčiny (s jazykovou úpravou Ivana Laučíka). Autorka v ňom zobrazuje v prvej osobe singuláru svoj život (od narodenia), príbeh zreľazuje opisom a charakteristikou svojich rodičov, súrodencov (a to aj niekoľko generácií smerom späť) a priateľiek. Dielo môžeme rámcovať dvoma významovými rovinami. V prvej zobrazuje bezstarostné detstvo a mládežnícke roky (najmä priateľstvá s chlapcami – táto časť miestami pôsobí ako sentimentálny dievčenský denník), druhú rovinu, ktorá nás zaujíma aj v tomto príspevku, prezentuje osobná tragédia, keď Iboju internovali do koncentračného tábora v Osvienčime.

V diele sa prelínajú dve tváre Európy (2) – „na jednej strane osvietená, multikultúrna spoločnosť, kde rôzne národnosti a náboženské vyznania nažívajú spolu ak aj nie v absolútnej harmónii, tak aspoň v dialógu, a na druhej strane spoločnosť, kde sa vnútorné protiklady vyrovnávajú pomocou násilia a diktatúry“ (s. 264). Z tejto premisy sa v knihe odvíjajú aj denníkové zápisky a reflexie autorky. Tento rozpor chápe v kontexte globálnej spoločensko-politickej situácie a konkretizuje, resp. sprítomňuje ho do slovenského kontextu. O prvom antisemitskom kroku (prvok odvrátenej strany Európy), ktorý autorka zažila, hovorí už v úvodnej časti, keď došlo v jej meste k rituálnej vražde (u židovského mäsiara zavraždili kresťanskú pomocníčku v domácnosti). Tento incident vyprovokoval vášne a vyburcoval k vzájomnej nenávisti. Po incidente a antižidovskej kampani, ktorá sa na Slovensku rozpútala („...ešte dnes vidím veľké čierne nápisy na múroch, na stenách, na kioskoch a na vyprázdnených výkladných skriniach – židia do Palestíny! Židovský bordel! Židia von!“; s. 68), Holmová ušla do Maďarska, útek sa však nepodaril a ona skončila v koncentračnom tábore v Osvienčime.

Práve jej internovanie v tábore a celý jej následný „pobyt“ je nosnou autobiografickou výpoveďou jednak z hľadiska zobrazovaných faktov, ako aj vnútornou výpoveďou o psychickom stave autorky počas holokaustu. Wandall-Holmová, ako väčšina ďalších memoáristov, chronologicky opisuje celé „táborové obdobie“ (na rozdiel od iných autorov diel memoárovej literatúry však nie je výrazne faktografická – napríklad samotnú cestu transportu zobrazuje len informatívne, bližšie sa zameriava na tábory v Osvienčime, Brzezinky – Osvienčim II. alebo Birkenau, v Rajske – osvienčimská filiálka, ako uvádza a v Ravensbrúcku, t. j. od cesty „dobyťčiami vagónmi“, s. 149), cez spoznávanie sa s novým a neznámym prostredím, v ktorom sa nedobrovoľne ocitla (od povinného sústredenia sa pred lágrom, cez sprchu, lekársku prehliadku u doktora Mengeleho a získania čísla – „stali sme sa číslami“, s. 163) až po režim s presnou hierarchiou a vymedzenou činnosťou. (3) Zobrazuje vzťahy medzi väzňami, najmä však vo vzťahu väzeň-veliteľ (blokova Eta, Ena), všadeprítomný teror a smrť (dozvedela sa napríklad, že jej priateľky z Liptovského Mikuláša už nie sú nažive), choroby (aj Wandall-Holmová ochorela na týfus, podarilo sa jej však vyliečiť), ako aj hanebné lekárske pokusy na ľuďoch. Ako uvádza, u väzňov vládol v tábore strach, hnev, strata sebaúcty, pohrdanie, závisť a zmätok. Autorka s výrazným pozorovateľským talentom (líčenie postáv, ich charakterov, vnútorného prežívania a pod.) zobrazuje i najtragickejšie momenty lágra – zápach spáleného mäsa z ľudí, usmrtených v krematóriách („Zamknú za nimi dvere a kryštály cyklónu B, sypané zhora, do miestnosti preplnenej nahými mužmi, ženami a deťmi, sa menia na plyn. Keď je ho primálo, počuť krik, nárek a chrčanie plynom pomaly udusených detí“, s. 162). Toto násilie zobrazuje autorka ako sadizmus – či už v psychickej, ako aj fyzickej forme (nadávky, ponižovanie, bitka) – dokumentuje to napríklad na správaní sa esesáckeho dozorcú Schmidta, ktorý verbálne a fyzicky ponižoval mužských väzňov tábora. Pripomeňme, že časť, týkajúca sa koncentračného tábora je zároveň zobrazovaná ako čakanie (pasivita) na konkrétny aktívny čin – záchranu. (Dodajme, že tou sa stanú sovietske vojská, ktoré napokon oslobodia tábor.)

Medzi oboma časťami je rozdiel v čase – kým v prvej „harmonickej“ časti autorka používa minulé čas, od „táborovej osvienčimskej časti“ začína používať prítomný čas („...Vezieme sa v dobytčích vagónoch. Už štvrtý deň sme na ceste...“, s. 149), čitateľa tak necháva „vtiahnuť“ do reálneho času udalosti. Ide tu teda nielen o „tvrdý prechod“ z hľadiska sémantického (už spomínané dve významové roviny) a gramatického (čas), ale i z hľadiska zreteľovania motívov. Nedozvedáme sa, za presne akých okolností sa dostala do transportu (predchádzajúcu kapitolu končí tým, že plietla sveter).

V práci sa neobjavuje veľký počet postáv, nosný je vyrozprávaný príbeh Ibojy. Oboma významovými rovinami prechádza Milan, prvá Ibojina láska (celkovo zobrazuje vzťah k trom chlapcom, resp. mužom – okrem Milana hovorí i o istom medikovi a etnológovi, nespomína však ich mená). Milana predstavuje v úvode, keď vyhlasuje, že sa jej páči, neskôr v gardistickej uniforme (!) a napokon po oslobodení, keď ju stretne po návrate z lágra. Ide o typicky vyvíjajúcu sa postavu (činom i intelektom). Ďalšie postavy sa týkajú už života v koncentráku – autorka ich typizuje podľa vzťahu k židom, snaží sa ich rozdeliť na „dobrých“ a „zlých“, hoci od tohto čierneho-bieleho videnia upúšťa (napríklad nenávidená Slovenka Eta, ktorá je blokovou vedúcou, ubližuje ostatným židovkám, no Iboju nechá na pokoji, „to preto, že ste zo Slovenska, ako ja“ (s. 159). V diele vyniká i niekoľko ďalších postáv, najmä Poliek – (Steňa, Halina, Hanka, Marysza, Polka Piccolo a i.) – v spomienkach sa postupne objavujú a „strácajú“ – je to spôsobené neustálymi transportmi, zmenou miest,

„prirodzeným úbytkom“ (choroby, násilie, splyňovanie) a neschopnosťou nájsť si v tábore priateľku/y ako oporu (nedôvera, neistota, vlastný pud sebazáchovy nadradený nad ostatnými).

Multikultúrny aspekt je možné všimnúť si výraznejšie až pri opisoch zážitkov z Rajska. Predpokladáme, že je to preto, lebo podľa dostupných údajov v Rajske nevládol taký tvrdý režim, ako v iných táborech (aj samotná Holmová uvádza, že pravdepodobnosť prežitia tu bola vyššia), jestvovala tam väčšia možnosť nadväzovania vzájomných vzťahov a priateľstiev. Práve v tejto časti autorka opisuje jednotlivé národnosti (Poľky, Češky, Juhoslovanky, Rusky, Francúzky, Nemky, Maďarky, Holanďanky), konfesie (katolíčky, príslušníčky Svedkov Jehovových) a iné menšiny (lesbičku). Ako píše – a to je veľmi podstatný moment – „dievčatá rôznej národnosti prispeli svojím priateľstvom, povzbudením a príkladom k tomu, že som sa napriek svojmu často oblačnému, hmlistému pocitu identity, podliehajúcemu vnútornej poveternostnej nestálosti, z nej vyparila“. (s. 188) Pocit (multi)kultúrnosti a vzájomného rešpektu sa však rozplynul, keď Iboju internovali do ďalšieho tábora – Ravensbrücku, v ktorom sa naplno prejavovali totalitné praktiky dozorcov. Rajske, v ktorom „vládol duch relatívne benevolentnej neutrality a solidarity“ (s. 184) vystriedal tábor, z ktorého „utiecť je vylúčené“ (s. 214). Práve tu autorka otvorene priznáva, že v lágri robili na poľských a českých ženách pokusy s baktériami, vyvolávajúcimi hnisavé zápaly („Všetky takto zmrzačené ženy bez jednej alebo len s polovicou nohy chodili o barlách, s. 214). Tu sa Iboja dopustila i prvej krádeže (tu vidíme vplyv prostredia a snaha prežiť za každých okolností), ťažko ochorela a bojovala o vlastný život.

K nekultúrnej antisemitskej Európe, ktorú Wandall-Holmová usúvzťažňuje s existenciou koncentračných táborov (ako súčasť politiky a režimu vtedajšieho Slovenského štátu) vytvára kontrapozíciu antitotalitarizmu. Princíp antitotalitarizmu prezentuje u autorky komunizmus, ktorý (po skončení vojny) nahradil obdobie fašistického režimu. Táto viera v komunizmus je zreteľná už v prvej časti knihy (pred odvlečením do koncentračného tábora), znásobila sa po páde režimu Slovenského štátu. Úvahy predkladá vo forme dialógov (napríklad v rozhovoroch s chlapcami sa bavia o politike). Komunizmus pre ňu reprezentuje (reprezentoval) hodnoty ako sú česťnosť, ľudskosť a spravodlivosť, ako doslova píše, „povinnosť pomáhať, podporovať slabších a byť pre všetkých dobrým príkladom“ (s. 164).

Aj jej počiatočné jednoznačne pozitívne vnímanie komunistov sa postupne dostáva do pozície, keď „len nerada som priznávala, že medzi komunistami boli aj obmedzené, puritánske, netolerantné a podozrievavé typy ľudí, ktorí aj tu v tábore považovali všetkých nekomunistov za menejcenné bytosti a budúcich zradcov.“ (s. 165) Vysnívanú európsku demokraciu s právami menšín (vrátane židovskej) pod vládou komunistov však nahradila (najmä po roku 1948) iná realita – vedúcu úlohu v celej spoločnosti prevzala Komunistická strana a začala presadzovať politiku, s ktorou sa Wandall-Holmová nestotožnila – a to ju viedlo až k emigrácii do Dánska.

Pripomeňme, že veľkú úlohu zohrávajú v diele slovenské a európske reálie (napríklad pristavuje sa pri vzniku Slovenského štátu, jednu celú kapitolu zasa venuje obmedzeniam a príkazom voči židom v čase arizácie a pod.) Je potrebné zdôrazniť, že autorka nevníma protižidovskú kampaň a celú „židovskú otázku“ limitovane (teda v slovenskom kontexte), ale v európskej dimenzii (zdôrazňuje napríklad kroky Mussoliniho a Badogliu vo vtedajšom fašistickom Taliansku) – tým jej dielo nadobúda „nadmárodný“ charakter (reálie vysvetľuje v kontexte zahranično-politickej a spoločenskej situácie – napríklad vstup britského a kanadského vojska na Sicíliu v r. 1943 či zostavenie novej Badogliovej vlády, jeho neskoršiu kapituláciu a prevzatie velenia Nemcami a pod.).

V súvislosti s Ibojou Wandall-Holmovou a jej medziliterárnemu kontextu, by sme chceli poukázať ešte na jedno spomienkové dielo. Vďaka prekladateľovi Milanovi Richterovi sa k nám dostali aj Holmovej memoáre (presnejšie povedané časť memoárov, ktoré preložil), ktoré napísala v Dánsku – *Moruša*. Dielo vyšlo v roku 1991 v Kodani v dánčine pod názvom *Gyldenhal*. (4) Autorka (v nami dostupnom úryvku z memoárov, poznámka autora príspevku) zaznamenáva transport do Osvienčimu, príchod na miesto určenia, režim v tábore až po transport do ďalšieho tábora do Brzezinek. Holmová tu upúšťa od faktografických údajov, zameriava sa výlučne na vnútorné citové rozpoloženie väzňov. Aj napriek vecnosti, ktorou sa tieto memoáre vyznačujú, v diele (najmä pri opisoch) často využíva umelecké prostriedky („...Nárek, detský plač. Utešujúce slová, zdobneniny. Hrôzou obťažkaná, horúčkovitá láska.“, *Božia ulička*, s. 224), resp. pripája básnické pasáže. Udalosti zobrazuje v kontexte osudov seba a ďalších postáv (Lila, Viera a Trúda). Wandall-Holmová zaujíma jednoznačné a striktné negatívne stanovisko – existenciu koncentračných táborov považuje za

„perfektne fungujúci mechanizmus vraždenia“ (s. 227). Vníma ich ako stratu vlastnej dôstojnosti a identity (najmä v časti, v ktorej hovorí o tom, ako sa museli vyzliecť donaha – „...o posledný zvyšok identity sme prišli s oblečením...“, s. 227), ako páchanie násilia na nevinných ľuďoch (dozorkyňa, ktorá bičom bila väzenkyne), ale i širšie, filozoficky - ako vzťah duša-telo („...Aby člověk vydržal být nahý v neznámom, studenom svete, musel oddeliť dušu od tela a nechať hanblivosť za dverami (...) Duša sa ukryje.“, s. 228). Tábor chápe Wandall-Holmová v širšom kontexte (toto je v prípade Moruše dôležité zdôrazniť) – v kontexte jestvujúcej totality a diktatúry.

Ako sa uvádza na záložke autorkinej knihy – ponúkla nám „autentické svedectvo o jednom ľudskom živote, ktoré je i svedectvom o sile humanistickej Európy – o dedičstve, aké nezničil ani Osvienčim“.

Poznámky

(1) O konkrétnych dôvodoch, prečo uvedené memoáre mohli vyjsť až po roku 1989, porov. ŠUŠA, I.: *Šoa v medziliterárnom kontexte*. Preklad a tlmočenie 8. Banská Bystrica: FHV UMB, 2009)

(2) Porov. príspevok PRANDO, P. *Idea integrovanej Európy z teoretického pohľadu európskeho federalistického hnutia*, v ktorom autorka rozoberá „cestu k európskej myšlienke cez rastúcu kultúrnu, sociálnu a národnú kooperáciu medzi štátmi“.

(3) Autentickosť svojej výpovede znásobuje ako jedna z mála slovenských autorov memoárovej literatúry používaním lágrového slangu – napr. stratiť okuliare znamená smrť, zubná kefka je poklad a pod. Dodajme, že autorka používa v citovanom diele i výrazy ako štubová, blok, bloková, muselman – ktoré sú aj súčasťou lexiky Prima Leviho. Aj v Holmovej poviedke Osvienčim-Brezinky (z diela Moruša), ktorá vyšla len v rámci antológie Božia ulička, hovorí, že „tie, čo vyzerajú ako mŕtvolky, prezývame muzelmanky“ (s. 229).

(4) Vzhľadom na to, že v slovenčine existuje len preložený úryvok z diela, nevenujeme mu rozsahovo takú pozornosť, ako ďalším memoárom. Bližšie porov. RICHTER, M.: *Božia ulička*. Bratislava: SSS, 1998

(5) Motto v úvode článku je z knihy Prima Leviho *Je to člověk?* (Torino, 1958)

Literatúra

HARPÁŇ, M.: *Teória literatúry*. Bratislava: Tigr, 2006

HOLMOVÁ, I. W.: *Zbohom, storočie*. Bratislava: Kalligram, 2003

HOLÝ, J. a kol.: *Holokaust v českej, slovenskej a polskej literatúre*. Praha: Univerzita Karlova, 2007

PRANDO, P.: *Idea integrovanej Európy z teoretického pohľadu európskeho federalistického hnutia*. In: Aktuálne problémy teórie medzinárodných vzťahov a teórie politiky. Banská Bystrica: FPVaMV a ÚVV UMB, 2005

POSPÍŠIL, I.: *Labyrint kroniky*. Brno: Blok, 1986

RICHTER, M.: *Božia ulička*. Bratislava: SSS, 1998

ŠUŠA, I.: *Šoa v medziliterárnom kontexte*. Preklad a tlmočenie 8. Banská Bystrica: FHV UMB, 2009

Summary

The study „Two faces of Europe of Iboja Wandall-Holm“ brings a description of memoirs this Slovak (unfortunately) unknown Jewish author, political emigrant in Denmark. Her memoirs from Auschwitz she wrote in Danish (Farvel til arhundredet. En fortaelling om Europa), in Slovak it was published for political reasons only in 2003. The analysis of this book on memoirs underlines concrete experiences from the period of Fascism in the so-called First Slovak republic (1939-1945), mainly the question of antisemitism against Jews and it represents the resistance against all forms of totalitarianism.

JAZYKOVÉ PROSTRIEDKY MANIPULÁCIE V MODERNOM RUSKOM A SLOVENSKOM POLITICKOM DISKURZE

Irina Dulebová (Bratislava)

Asi nikde tak neplatí konštatovanie Milana Kunderu, že *moderná doba je zápasom o ľudské ucho* ako práve v sfére politiky. Výskum jazyka politiky, zákonitostí jeho fungovania a používaných jazykových prostriedkov je mimoriadne populárny v ruskej jazykovede posledných rokov, dokonca sa dá bez zveličovania povedať, že oblasť takzvanej „politlingvistiky“ v ruskej jazykovede je v súčasnosti jedna s najdynamickejšie sa rozvíjajúcich. Vychádzajú učebnice a monografie venované politickej lingvistike a metódam analýzy politického diskurzu, prebieha aktívna terminologická diskusia s cieľom vymedzenia predmetu a objektu výskumu. Na vysokých školách sa vyučujú špeciálne kurzy politickej lingvistiky. Medzi najpopulárnejšie dnes patrí učebnica E. Budajeva a A. Čudinova „Sovremennaja političeskaja lingvistika“ (2006), v úvode ktorej autori hned' vysvetľujú príčiny jej aktuálnosti (preklad tu aj ďalej - autora článku): „*Intenzívny vývoj politických technológií, vzrastajúca úloha masmédií a stále väčší „divadelný“ charakter politickej činnosti, zvyšujú pozornosť spoločnosti k teórii a praxi politickej komunikácie. V súvislosti s týmto v Rusku tak aj za jeho hranicami rýchlo rastie množstvo publikácií venovaných politickej lingvistike. Nový výskum a nové aspekty skúmania jazyka politiky vyžadujú už aj... zhodnotenie súčasného stavu tohto vedeckého smeru, zákonitostí jeho evolúcie a vzťahu s inými vedeckými smermi...*“ [1, c.4]. Treba podotknúť, že to nie je ani zďaleka jediná práca venovaná danej problematike. Medzi veľmi zaujímavé patria bezpochyby i nasledujúce práce: „Političeskaja lingvistika. Funkcionalnyj podchod“ A. Romanova (2002), „Jazyk politiky. Politika jazyka“ I. Vol'fsona (2003), „Analiz političeskych textov“ A. Altunjana (2006), „Političeskaja lingvistika“ A. Čudinova (2003,2007), „Političeskaja lexika“ Vorobjovovej O. (2000), „Jazykovej vkus epochy“ Kostomarova V. (1999), monografia „Semiotika političeskogo diskursa“ J. Šejgalovovej (2000), dve vydania kolektívnej monografie „Metodologičeskyje issledovania političeskogo diskursa: aktualnyje problemy soderžatel'nogo analiza obščestvenno-političeskych textov“ (1998, 2000) a množstvo ďalších knižných vydaní, slovníkov a článkov.

Zahraniční autori sa venujú aktívne výskumu politickej komunikácie už od 60. rokov XX. storočia. Medzi najznámejších patria R. Bachem („Úvod do analýzy politických textov“, 1979), A. Musolff („Metafora a politický diškurz“, 2004), W. Bergsdorf („Politika a jazyk“), N. Chomsky („Jazyk a politika“, 1988), L. Hahn („Politická komunikácia: rétorika, vláda a občania“, 1998), D. Watts („Politická komunikácia dnes“, 1997), D. Crystal („Jazyk a internet“, 2001, 2006; „Jazyková smrť“, 2000), P. Chilton („Analýza politického diškurzu“, 2003), rovnako ako i veľmi populárna učebnica od N. Fairclougha („Analýza diškurzu“, 2003).

Smery výskumu v politickej lingvistike sú rôznorodé. Niektoré sú orientované na skúmanie jednotlivých úrovni jazyka politického diškurzu, hlavne lexiky, frazeológie a štylistiky. Lexikálna rovina je z viacerých aspektov preskúmaná v modernej ruskej lingvistike v prácach A. Vasilieva, O. Vorobjovovej, O. Jermakovovej, J. Zemskoj, V. Kostomarova, N. Černikovovej. Veľmi zaujímavé a prínosné sú lexikografické vydania. Najznámejšie sú nasledujúce tituly: „Slovar perestrojky“ V. Maximova, „Slovar perifraz russkogo jazyka na materiale publicistiky“ A. Novikova, „Slovar vyrazitel'nych sredstv jazyka politiky“ L. Samotika. L. Krysin, J. Karaulov, O. Vorobjovova vo svojich prácach konštatujú „pokles úrovne štylistiky“ v jazyku politiky, stále intenzívnejšie preberanie cudzích slov a posilňovanie vplyvu žargónu a hovorovej lexiky.

Rozšírená je aj tendencia skúmania jednotlivých žánrov a štýlov jazyka politiky, pritom A. Baranov a J. Kazakevič, S. Vinogradov a L. Graudinovova analyzujú osobitosti parlamentných debát, M. Kytajgorodskaja a N. Rozanovová si za predmet bádania zvolili zvláštnosti jazyka politických mítingov, M. Kančer, N. Martynenko skúmajú špecifické črty televízneho politického prejavu, J. Sorokin, T. Veršinina, G. Altunjan, A. Mychalskaja sa venujú jazykovým štýlom rôznych politických strán a politických lídrov. Za veľmi originálne a zaujímavé považujeme výskumy venované vzťahu medzi politickými programami a pozíciami s jazykovými prostriedkami, ktoré sú používané na ich prezentáciu. Napríklad, T. Veršinina dospela k záveru, že politickí extrémisti, nezávisle od toho či sú „pravícoví“ alebo „ľavicoví“ inklinujú k častejšiemu používaniu metafor, v oveľa väčšej miere ako ich politickí oponenti. A. Rjaposova podčiarkuje zvýšenú agresivitu politického prejavu komunistov a národne orientovaných politikov. Zaujímavú analýzu politického jazykového rituálu spracúvajú J. Bakumovova, V. Karasik, J. Šejgalovova, V. Kaškyn. Stratégiu manipulácie v politickom diskurze skúma A. Filinskij, J. Šejgalovová, M. Želtuchyna, N. Kupinová a V. Šachovský, ktorí nielen popisujú základne jazykové prostriedky a spôsoby manipulácie v jazyku politiky, ktorým sa budeme venovať v tomto článku ďalej, ale zároveň všetci zdôrazňujú vzrastajúcu agresivitu ruskojazyčného politického diskurzu, ktorá podľa ich výskumov, vždy narastá v predvolebnom období a počas zhoršenia sociálnej situácie.

Ak sa pozrieme na slovenskú akademickú pôdu posledných rokov, zbadáme, že ak sa aj v nejakej štúdií objaví analýza politického diskurzu, takmer vždy ide o sociologickú, prípadne politologickú alebo kulturologickú interpretáciu. Slovenská jazykoveda sa zatiaľ politickej lingvistiky venuje len veľmi sporadicky v čiastkových štúdiách a článkoch. Monografie, učebnice alebo slovníky sa nám nepodarilo zaregistrovať, aj napriek tomu, že slovenskí jazykovedci si veľmi uvedomujú dynamické procesy, ktoré prebiehajú v modernej slovenčine: „*Ako každý súčasný jazyk, aj slovenčina racionálne a citlivo reaguje na podnety a podmienky, majúce základ v ostro sa meniacej komunikačnej paradigme, prinajmenšom v poslednom desaťročí. Nie sú jej lahostajné agresívne a nekultúrne reklamy, jazyková a komunikačná stereotypnosť, šablónovitost' verejných komunikačných kontaktov, presila sentimentálnych príbehov a vyprázdnených prejavov tzv. masovej zábavy obyvateľstva. Nezmieruje sa s kamuflážnymi technikami vo verejnej komunikácii, účelne sa (u)bráni nefunkčným výpožičkám z iných jazykov a kultúrnych prostredí, dôstojne sa vyrovná(va) s primitivizovaním až vulgarizovaním komunikátov.*“ [2, c.145] J. Horecký, J. Kačala, M. Považaj, S. Duchková, L. Dvonč mali veľmi zaujímavé postrehy o dynamike jazykových zmien v slovenčine okrem iného aj v sfére politického života v časopise „Kultúra slova“ a L. Dvonč aj v časopise „Slovenská reč“. Veľmi zaujímavý komparatívny (rusko-slovenský) výskum publicistických textov so zvýšenou etnokultúrnou konotáciou uskutočňuje prof. J. Sipko v prácach „*Texty so zvýšenou etnokultúrnou konotáciou*“ a „*Etnopsycholingvistické predpoklady slovensko-ruských a rusko-slovenských porovnávaní*“. Jazykový odborník z KSJ PF UMB v Banskej Bystrici Pavol Odaloš vo svojej práci „*Dynamika špecifických sfér komunikácie*“ (Banská Bystrica, 2002) v osobitnej kapitole s názvom *Politická komunikácia na Slovensku* ponúka nielen jej charakteristiku, ale popisuje aj rečovo-komunikačné techniky a charakteristiky dorozumievania v politike, venuje sa úlohe humoru v politickej komunikácii a popisuje komunikáciu vybraných politických lídrov. To všetko v rámci skromného rozsahu danej kapitoly (30 strán). *Cieľom používania rečových komunikačných techník v politickej komunikácii je pôsobiť persuzívne, t.j. presvedčiť potenciálnych voličov o správnosti vlastných politických názorov a regulovať ich budúce konanie na základe argumentácie tak, aby bolo súhlasné so zámermi práve ich politickej strany...* [3, c.49] M. Macho z Nítry skúma politický text, frázy, kliše a stereotypy v idiolekte politika, lingvoštylistické indikátory populizmu v reči politika, predvolebný politický diskurz a komunikačné stratégie v televíznom politickom diskurze. Avšak, keď chceme zhrnúť celkový stav, musíme konštatovať, že sociolingvistické bádanie na Slovensku so zreteľom na politickú komunikáciu ešte má zrejme pred sebou dlhú cestu.

Aj keď česká lingvistika nie je predmetom nášho článku, predsa len nemôžeme nespomenúť aspoň jednu prácu z množstva ďalších, ktoré sú venované problematike jazyka v politike, ktorá nás zaujala najviac. Ide o knihu „*Jazyk, média, politika*“ (editori: Světa Čmejrková, Jana Hoffmannová, Praha, Academia 2003), v ktorej sa kolektívu českých a slovenských autorov podarilo zhromaždiť množstvo materiálu i verejných politických prejavov a spraviť solídnu lingvistickú analýzu mediálneho

politického diskurzu. Na tejto publikácii participujú i dvaja už spomínaní slovenskí jazykovedci Pavol Odaloš a Vladimír Patraš, texty ktorých približujú charakteristiky a techniky slovenskej politickej komunikácie. Český autor a bohemista J. Kraus zasadzuje politický diskurz do kontextu obnoveného záujmu o rétoriku a teóriu argumentácie, poukazujúc na niektoré špecifické rysy politického diskurzu, J. Hoffmannová popisuje ako pozitívny i negatívny komunikačný efekt humoru v poslaneckej snemovni ČR, O. Müllerová sa vo svojich textoch venuje mediálnemu rozhovoru ako žánru verejného prejavu, príspevok I. Bozděchovej je fundovanou analýzou jazykovej úrovne súčasných televíznych debát z morfológického, syntaktického a lexikálneho hľadiska. Autori poukazujú na to, že špecifickosť politického diskurzu spočíva v orientácii na občana ako diváka, poslucháča, čitateľa a analyzujú príklady politickej manipulácie.

Otázke manipulácie sa v poslednej dobe venuje zvýšená pozornosť viacerých vedných odborov. Na prelome XX. – XXI. storočia sa prehĺbil výskum tejto otázky v psychológii, politológii, sociológii, filozofii a masmediálnej komunikácii. Manipulácia je chápaná ako snaha ovládať myslenie druhej osoby či viacerých osôb. *Manipulátor sa snaží vnútiť cieľovej osobe myšlienky, názory či konania, ktoré nie sú obeti vlastné a ktoré by dobrovoľne neprijala a získava výhodu voči nej bez toho, aby mala voľbu, či mu vyhoví, alebo nie. Obet' si často ani neuvedomuje, že je manipulovaná. V politickej sfére sa nasadzujú imidže a politické idey prostredníctvom PR prostriedkov, politickej reklamy a masmédií. Uskutočňuje sa prenos teórie do sféry každodenného života, v ktorom sa už apeluje nie k logike, rozumu alebo faktom ale k sfére skôr citovej, emocionálnej, iracionálnej... najrozšírenejším spôsobom manipulácie je formovanie stereotypov* [4, c.148]. Prostredníctvom masmédií sa stále deklarujú a dokonca aj vnucujú štandardné prístupy k rôznym politickým javom a ich štandardné chápanie. S pomocou vytvárania stereotypu sa u recipienta formujú určité normy, hodnoty a vzory výhodné určitému politickému subjektu. Spomedzi viacerých spôsobov nasádzania stereotypov nás zaujímajú tie, ktoré priamo súvisia s jazykovedou, t.j. viacnásobné a vytrvalé opakovanie tých istých výrazov, tvrdení a zjednodušení, eufemizácie a defemizácie v jazyku, používanie žargonizmov a ďalších elementov hovorového štýlu, kliše, heslá, epitetá, metafory a pod. Tieto špeciálne jazykové prostriedky slúžia manipulátorom na formovanie potrebných názorov v spoločnosti, ako to spravodlivo konštatuje známy americký vedec G. Shiller: „*jazykové zmeny sú schopné zmenšiť kritické myslenie a priviesť ľudí k omylom*“ [5, c.285].

Zdá sa nám, že medzi množstvom hore menovaných spôsobov jazykovej manipulácie, v súčasnosti je najrozšírenejšie používanie eufemizácie, najmä vďaka jej schopnosti kamuflovať fakty a udalosti, ktoré sú nepríjemné pre spoločenské vedomie a mohli by vyvolávať antipatiu. Komplexný výskum manipulačných možností eufemizmov v ruskojazyčnej lingvistike zatiaľ spravený nebol, avšak jednotlivé aspekty danej problematiky sú zaujímavosť spracované v prácach, ktoré sa venujú semiotike politického diskurzu - ide o práce Luzina, Šejgalovovej, Striženka, Moskvina, Pavlova, Silinskogo. Ako píše Šejgalovová „*eufemizmus je výsledok svojrázneho kompromisu medzi sémantikou (odzrkadlenie podstaty denotátu) a pragmatikou (odzrkadlenie záujmu hovoriaceho)*“ [6, c.207]. Napríklad, používanie eufemizmu *наделять властью* namiesto kategorického *назначать* alebo *будут утверждаться по рекомендации из Москвы* namiesto priameho *по указанию из Москвы*. Ako zdôrazňuje S. Kara-Murza: „*technológia používania politických eufemizmov namiesto určitých slov a pojmov nevyhnutne privádza k jazykovej korupcii - ťažkej spoločenskej chorobe*“ [7, c.89].

Na Slovensku je eufemizácia v politickej lexike takisto mimoriadne rozšírená a obľúbená. Existuje množstvo príkladov, ktoré sme už analyzovali skôr v článkoch venovaných problematike eufemizácii a politickej korektnosti v komparatívnom rusko-slovenskom kontexte, avšak dovolíme si zacitovať veľmi výstižné vyjadrenie Š. Činčury, poukazujúce na manipulačnú podstatu tohto jazykového javu: „*Viaceri tvrdia, že slobodná demokratická spoločnosť potrebuje slušných, inteligentných a vzdelaných lídrov a nie vodcov. Vodcovia predsa patria k nedemokratickým, totalitným režimom. Stať sa ním znamená vyslúžiť si chýr despota a vraha. Preto sa v našich médiách hovorí o vodcoch väčšinou len v súvislosti s Talibanom, Palestínčanmi, alebo Albáncami v Kosove. Tí naši, pravdaže, okrem jedného, sú demokratickými lídrami. Politológia nepozná žiadny špecifický pojem politického lídra, ktorého obsah by bol odlišný od pojmu vodca... Líder je obyčajný eufemizmus a marketingový pojem súčasnej politiky. Je to snaha nového režimu vytvoriť si novú pojmológiu so starým obsahom. Nahradiť vodcu*

lídrom má rovnakú hodnotu, ako zameniť obrazovku za displej. Nešlo by o nič vážne, keby takéto záměny zároveň nedeformovali vnímanie a nezahmlievali očakávania“ [8, c.32].

Pri používaní desfemizmov je cieľ opačný, t.j. odsúdiť pozíciu politických súperov a sémantika výrazu je vždy napadne negatívna: „разогнал бы эту лавочку“ («КП», 16.04.2003, s. 5) „физиономии местных начальников“ (Известия, 05.07. 2005). S tým istým cieľom sú používané aj také ponížujúce výrazy ako *недоумки, популисты, спекулянты, политическая паранойя, бредовые проекты, гнездо мирового терроризма*.

Príkladov manipulačnej desfemizácie v politickom jazyku na Slovensku je takisto množstvo. Používajú sa vždy s tým istým cieľom a síce znemožniť, zosmiešniť politického súpera, poukázať na nedostatky v jeho konaní a podľa možnosti ich zveličiť a čo najviac zvýrazniť.

Porovnajme napríklad rozdiel v možnom dopade na vedomie percipienta slovných výrazov ako napr. *dali možnosť vystúpiť* z druhého piliera a *vyhnali* z druhého pilieru. Medzi najpoužívanejšie desfemizmy, tak povediac „oblúbený repertoár politických vojen“ na Slovensku patria denne používané, čítané a počúvané vyjadrenia typu *šialenci, blázni, kriminálnici, zbojníci z vládnej koalície (opozície), zloději, podvodníci a pod*.

Všeobecne oblúbeným a veľmi účinným prostriedkom manipulácie sú aj jazykové klišé, ako napríklad *мировой империализм, исламская угроза, масонский заговор*. Veľmi populárne klišé sa sformovalo počas *predvolebného maratónu* v RF - *план Путина*. Ide vlastne o vzornú ukážku ideologického klišé, nakoľko v skutočnosti nejde ani o žiadny konkrétny plán ani o autorstvo Putina. Manipulačný účinok to však musí mať kolosálny, keďže Putin ako osoba a politik sa teší v Rusku mimoriadnej oblúbe. Po úspešnom skončení volieb sa klišé prestalo používať. Veľmi populárne a mimoriadne často používané v každom vhodnom aj nevhodnom kontexte na Slovensku ale aj v Rusku sú klišé *konflikt civilizácií, демократические hodnoty, в služбách великокапиталу, кризиса выживания, закон джунглей. Злату среднюю* alebo *третью* cestu hľadali ľudia v histórii už veľakrát. Tento výraz ako klišé ma mimoriadne silnú persuzívnu hodnotu aj napriek tomu, že poučenie tkvie vždy v tom, že pokus o zlúčenie dvoch ciest vedie skôr a väčšinou k súčtu ich negatív ako k súčtu ich pozitív. A samozrejme, všetko v politike na Slovensku, rovnako ako aj v Rusku sa robí s účelom *целонародного блага* (nech už sa pod tým rozumie čokoľvek).

Typickým symbolom a výrazovým prostriedkom politickej strany je heslo. Zväčša stručne a jasne vystihuje najdôležitejšiu myšlienku strany a malo by mať samozrejme silný agitačný a manipulačný účinok, veď práve heslo *запомнится и дойдет (в отличие от программ и платформ) до максимального числа граждан* [9, c.136]. Prvoplánovo heslovitý, manipulačný a s prioritným zámerom pôsobiť na city a emócie recipienta je politický jazyk súčasného premiéra R. Fica: *неназраные монополии вас здерajú, alebo mzda je на Slovensku низка! Миллионеров треба здати! Veľmi účinné a národnostne naladenému uchu lahodne znejúce je aj heslo SNS *Cudzie nechceme a svoje si nedáme* alebo tiež *Мыслим народне, cítим социálne* (z predvolebnej rétoriky prezidenta I. Gašparoviča). Veľmi pôsobivé na emócie ale aj fantáziu recipienta bolo známe *Zo Slovenska druhé Švajčiarsko* V. Mečiaru a HZDS. Priority SDKÚ zdôrazňuje heslo *пенизае пре активных, не пре пасивных*. Rovnako však je nesporný i jeho manipulačný účinok, pretože kto z nás sa nepovažuje za aktívneho? Dubčekovo heslo *социализм с человеческим лицом* ostane v dejinách a spomienkach Slovákov (aj všetkých Slovanov) navždy, aj keď snáď viac by sa svojim obsahom hodilo pre obyvateľov Švédska.*

Rusi v perzuazívite politických hesiel nezaostávajú. Politická strana Jednotne Rusko („Jedinaja Rossiija“) hlása: *Будущее России в руках молодежи, Вступай в «Единую Россию» - подумай о судьбе страны! Молодежь во власть!* Zaujímavé je ako šikovne využila vo svoj prospech klišé *план Путина* konkurencia Jednotného Ruska - *Справедливое Руско* („Spravedlivaja Rossiija“) *План Путина — победа справедливости!* Komunisti, členovia strany Komunistickej strany RF svoj cieľ definujú presne, je ním socializmus. Manipulácia je však zjavná, pretože ide o snahu osloviť veľmi početnú voličskú skupinu, ktorá ma ešte v živých spomienkach „sovietsky raj“. *Власть и*

собственность народу! Наша главная цель-социализм! Heslo пора менять план! nie je tradičné pre diškurz komunistov, je to len odpoveď na už spomenuté mimoriadne účinné predvolebné klišé *plán Putina*. Hesla Liberálnych demokratov Ruska V. Žirinovského *русские устали ждать и хорошо русским-хорошо всем* v štáte, kde takmer 80 percent obyvateľstva tvoria príslušníci ruskej národnosti, sú mimoriadne prvoplánové, ale ich početným voličom to zjavne nevadí.

Jedným z najrozšírejších prostriedkov jazykovej manipulácie v jazyku politiky sú aj slovné stereotypy, nálepky (слова -ярлыки), perzuatívne poslanie ktorých je nespochybniteľné. Napríklad, dnes sú veľmi populárne výrazy ako *protivládni* novinári (ktorí sú v skutočnosti len opoziční, alebo jednoducho pravícovi), *zradcovia národných záujmov* a pod. Zmyslom a poslaním takýchto výrazov je hlavné pravidlo každej propagandy: apelovať nie na rozum, ale na city recipienta, očierniť konkurenta, resp. oponenta bez argumentácie a na emocionálnej úrovni. Príklady z ruského diskurzu sú takisto veľmi emotívne a pôsobivé: *свободолюбцы, люди Запада, глашатаи свободы и демократии, предатели национальных интересов, разжигание ненависти, оголтелые экстремисты*.

Veľmi aktívne sa v politickom diskurze využíva metafora s cieľom ovplyvniť verejnú mienku, resp. ovplyvniť vnímanie skutočnosti z určitého uhla pohľadu. Ako píše ruská lingvistka I. Kobzevová, metafora má v politickom jazyku *функцию сглаживания наиболее опасных политических высказываний, затрагивающих спорные политические проблемы, минимизируя ответственность говорящего за возможную буквальную интерпретацию его слов адресатом... в газетных статьях о политике метафора может служить средством украшения и активизации внимания, но эти ее аспекты здесь не столь существенны и возникают, скорее, в качестве побочного эффекта* [10, с.135]. «Только за год этому деятелю удалось сменить большинство труппы (включая руководство) Совета Федерации...» («КП», 5.01.2002, с.3). Používanie metafory konceptu *divadla* v politickom diškurze má za účel podčiarknúť falošnosť a dvojtvárnosť politických činiteľov. «Большинство наблюдателей сходится во мнении: массового покоса губернаторов не будет. *Дикорастущую* региональную элиту будут *прореживать* постепенно» («АиФ», 19.11.2005, с.4). V tomto prípade sa používa pojmová metafora *rastliny* a politicky zápas vyúsťuje do metafory boja so škodcami a vytrhávania buriny. Ako výstižne píše S. Kara Murza: „*поэтическая метафора, создающая в воображении красочный образ, оказывает на сознание чудодейственный эффект, надолго отшибая здравый смысл. Переубедить людей, в головы которых вбита простая и привлекательная ложная метафора, очень трудно*“ [11, с.276]. *Красная тряпка* – je v ruskom politickom diškurze už tradičný metaforicky obraz, používaný s cieľom označiť niečo čo vyvolá alebo ma vyvolať nespokojnosť. Zvlášť aktívne a často sa v ruskom politickom diškurze používa metafora rodiny: *отца родного, благодарного сына, единой семьи*, čo má aj svoje historické opodstatnenie, pretože *набор используемых в конкретном языке концептуальных метафор зависит от интра- и экстралингвистических факторов, в том числе от истории и политической культуры данного общества...* [12, с.368].

Mimoriadne silná metafora, ktorá sa používa v ruskom i slovenskom jazyku je metafora železnej opony, resp. *железного занавеса*. V slovenskom diskurze sa často požívajú metafory s cieľom ovplyvniť recipienta ako napr. *здравый организзм, зhubный škodca*, oni sú *сол'ю, слон в porceláne, пар'на svaly, т'ну* (v zmysle nástrahy), ktoré „*отражают не реальное положение вещей в мире, а только желательное и выгодное для политиков... которые «одевают» своё видение социальной реальности... в различные концептуальные метафоры, и посредством концептуальных метафор... политики манипулируют сознанием тех, чьи интересы они должны представлять и навязывают им нужное и «правильное» видение настоящего, прошлого и будущего*“ [13, с.208].

Jazyk a politika sú javy, ktoré sa nedajú oddeliť. V. Bergsdorf vo svojej práci „*Politika a jazyk*“ veľmi zaujímavo a výstižne píše, že jazyk je politikou a politika jazykom. „*Язык политики je do značnej miery jazyком symbolov. Je to ako hra s tieňovými obrázkami premietanými на стену. Кým obecnство je hypnotizované tieňohrou (napokon, прáве to je cieľом), iba znalci sa позерajú актéром на руки*“ [14,

c.208]. A politická lingvistika v súčasnosti by sa mala stať jedným zo znalcov, ktorí pozerajú na ruky aktérom politického diskurzu.

Literatúra

- БУДАЕВ, Э., ЧУДИНОВ, А.: *Современная политическая лингвистика*. Екатеринбург, 2006
- PATRÁŠ, V.: *Komunikačný kanál verzus slovenčina?* In: *Slovenčina na začiatku 21. storočia*. Prešov : PU v Prešove – Fakulta humanitných a prírodných vied, 2004, s. 143 – 149.
- ODALOŠ, P.: *Politická komunikácia na Slovensku*. Banská Bystrica 2002 .
- КАРА-МУРЗА, С.: *Идеология и мать ее наука* .- Алгоритм , 2002
- ШИЛЛЕР, Г.: *Манипуляторы сознанием*. –М., «Мысль», 1980.
- ШЕЙГАЛ, Е.: *Семиотика политического дискурса*. Москва; Волгоград, 2000.
- КАРА-МУРЗА, С.: *Манипуляция сознанием*. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001.
- ČINČURA, Š.: *Kresťanský mesačník 5/2008 , Výskum spoločenskej potreby vodcov*
- МОРОЗОВА, Т.: *Политическая реклама и политический маркетинг: концепции, модели, технологии*. М., 1999.
- КОБОЗЕВА. И.: *Семантические проблемы анализа политической метафоры*// Вестник МГУ, сер. 9. –2001, № 6.
- КАРА-МУРЗА, С.: *Манипуляция сознанием*. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001.
- ШЕЙГАЛ, Е.: *Семиотика политического дискурса*. – М., Волгоград: Перемена, 2000.
- КЕРИМОВ, Р.: *Метафора как средство создания образа «врага»/«террориста» в политическом дискурсе* //– Кемерово: Изд-во КРИПО, 2006. – С. 207-209.
- Javůrek, P., *IŽurnal* „Obsah prázdneho gesta,,.

Резюме

В статье даётся краткая характеристика современного состояния политической лингвистики России и Словакии и основных направлений исследований в рамках этой молодой науки. Определяется понятие манипуляции массовым сознанием с помощью языка и подчёркивается роль средств массовой информации в манипулировании политическим сознанием реципиента. Особое внимание в статье уделяется конкретным языковым средствам воздействия на адресата в политическом дискурсе, автор подробнее останавливается при этом на возрастающем использовании эвфемизмов и дисфемизмов, указывает на силу воздействия языковых клише, слов-ярлыков, стереотипов и лозунгов, пытается найти как общие черты, так и различия, характерные для языка политики двух стран. В подобном сопоставительном плане в статье также рассматривается и политическая метафора, которая без сомнения является сегодня неотъемлемым и действенным элементом современной системы технологий речевого воздействия в политическом дискурсе России и Словакии.

PRZEKŁADY LITERATURY SŁOWACKIEJ NA JĘZYK POLSKI PO ROKU 1989

Marta Buczek (Katowice)

Odkrywanie, zdziwienie i inspiracja - czynniki, sterujące wyborami tłumaczy, poszerzające przeżycia, estetyczne i metafizyczne wrażenia, kształtują obszar doświadczenia kulturowego oraz indywidualne mechanizmy percepcji⁵³. Wciągnięcie w nową perspektywę nowych obszarów wrażliwości tekstów innej kultury, które mogą wzbogacić sposób doznawania świata, inspirować aktualną twórczość lub zaskoczyć, staje się elementem translatorskich strategii tłumaczy utworów literatury słowackiej po roku 1989. Do konfrontacji polskiej tradycji literackiej z nieznaną polskiemu odbiorcy twórczością ze słowackiego kręgu kulturowego wykorzystuje się autorów na Słowacji znanych i cenionych, których wizja świata oraz artystyczny sposób jego przyswojenia wychodzi częstokroć ponad płaszczyznę kulturowej i narodowej przynależności. Do autorów tych zaliczyć możemy zarówno poetów starszego, jak i młodszego pokolenia, nie brakuje również najmłodszych reprezentantów współczesnej literatury słowackiej. Wśród twórców poezji silną reprezentację w nowym (polskim) kręgu kulturowym stanowią: Pavel Bunčák, Vojtech Mihálik, Miroslav Válek, Milan Rúfus, Lydia Vadkerti-Gavorníková, Ján Buzassy, Lubomír Feldek, Štefan Strážay Vlastimil Kovalčík, Vojtech Kondrót, Ivan Štrpka, František Lipka, Richter Milan, Milan Zelinka, Daniel Hevier, Rudolf Jurolek, Stanislava Chrobáková Repar, Ivan Kolenič, Taťjana Leheňová, Marián Reisel, Oleg Pastier, Karol Chmel, Erik Groch, Marián Hatala, Pavol Hudák, Milčák Marián, Miroslav Brück, twórcy pokolenia „barbarzyńców” - Jozef Urban, Andrijan Turan, Ján Litvák, Kamil Zbruž, czy przedstawiciele najmłodszego pokolenia: Veronika Šikulová, Jana Beňová, Peter Macsovszky. Ich utwory poetyckie wielokrotnie przekładano na język polski w latach 1989 - 2007, zamieszczając je głównie w czasopiśmie, tych znanych, skierowanych do szerszego kręgu odbiorców („Literatura na Świecie” (1991, nr 3; 2007, nr 7-8), „Brulion” (1991, nr 16), „Dekada Literacka” (1991, nr 9, 11), „Akcent” (1992, nr 1), „Poezja” (1990, 1/3, 94-99), „Oksymoron” (1990), „Pismo Literacko-Artystyczne” (1989, nr 1 – 11/12), „Tygodnik Powszechny” (1995, nr 36), „Czas Kultury” (1999, nr 2), „Kresy” (1996, nr 1), „Studium” (1997, nr 7/8; 1999, nr 1/2; 2002 (33-34), nr 3-4; 2006, nr 6 (60)), „FA-art.” (1997 2-3 /28-29/)), jak i mniej popularnych, dostępnych niewielkiej grupie czytelników („Fraza” (1997, nr 1) „Opole” (1989, r. 20, nr 1-12), „Szpilki” (1989, r. 54; 1990 r. 37), „Zwrot”, „Głos Ludu” (1991, nr 60, 84), „Tytuł” (1993, nr 2), „Tak i Nie” (1989 nr 1-32, 34-41, 43-49, 51-52), „Metafora” (1993, nr 11/12/13 (1993/1994)), „Lettre Internationale po polsku” (1994, nr 2), „Akant” (1998, nr 3), „Przegląd Artystyczno-Literacki” (1998, nr 9), „Vivat Academia” (1999, nr 9; 2000, nr 3), „Pimka” (2000, nr 1), „Plama” (1 (10) 2000), „Literacka Polska” (2002, nr 3; 2002, nr 4). Szereg tłumaczeń ukazał się również w prasie specjalistycznej, częściowo istniejącej w internecie („Pobocza”⁵⁴), gdzie horyzont odbioru⁵⁵ stanowią czytelnicy – znawcy⁵⁶.

Wśród wybranych poetów nie brakuje czołowych przedstawicieli kształtujących starszą słowacką tradycję literacką: Jozefa Cígera Hronskiego czy Pavla Orsagha Hviezdoslava (*Krvavé sonety - Krwawe sonety*, 1991; *Hviezdoslavove sobrané spisy básnické (extr.) - Dzieci Prometeusza*. Kraków 1999). Bez wątplenia jednak najbardziej popularnym i najczęściej tłumaczonym na język polski poetą słowackim jest Milan Rúfus, którego wiersze ze zbiorów: *Chlapec maľuje dúhu – Chłopiec maluje tęczę; Až dozrieme – Gdy dojrzejemy; Zvony – Dzwony; Kolíska – Kołyska; Stól chudobných – Stół biedaków; Hudba tvarov – Muzyka form; Hora – Góra; Prísny chlieb – Twardy*

⁵³ B. Tokarz: *Księga jako początek*. W: *Między oryginałem a przekładem. Na początku był przekład*. Red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, U. Kropiwienc. Kraków: Wydawnictwo Naukowe 1999, s. 225.

⁵⁴ Kwartalnik Literacko-Artystyczny „Pobocza” – <http://pobocza.pl/>

⁵⁵ Pojęcie horyznotu odbioru za Katarzyną Rosner. Por. K. Rosner: *Hermeneutyczny model obcowania z tekstem literackim*. W: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*. Red. S. Sawicki, A. Tyszczyk. Lublin: Redakcja Wydawnictwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 1992, s. 241-251.

⁵⁶ Por. E. Balcerzan: *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Wydawnictwo „Śląsk”. Katowice 1997, s. 192-206.

chleb; Neskorý autoportrét – Późny autoportret; Nové modlitbičky – Nowe modlitewki, ukazywały się wielokrotnie w prasie oraz w *Wyborze wierszy* w tłumaczeniu Jacka Bukowskiego, wydanym przez Staszowskie Towarzystwo Kulturalne w 1995 roku, w zbiorach poetyckich: *Ecce homo* i *Dwanaście wierszy* w tłumaczeniu Andrzeja Smakowskiego, wydanych przez ZAIS w Bratysławie w 2001 i 2003 roku.

Ten szeroki historycznoliteracki wieloaspektowy kontekst warunkuje hermeneutyczne „spotkanie” polskiego odbiorcy z literaturą słowackiego kręgu kulturowego. Polska świadomość zbiorowa, ukształtowana pod wpływem tradycji opartej na zasadzie różnorodności i podlegającej wpływom czynników rodzimych oraz uniwersalnych, styka się z normami kulturowymi, światopoglądowymi i estetycznymi, które uformowały słowacką tradycję literacką.

Od początku lat 90-tych ukazało się w Polsce kilka antologii poezji słowackiej, które najpełniej oddają zachodzącą w słowackim procesie historyczno-literackim zmienność poetyk. Do antologii tych zaliczyć należy m. in. antologię *Odarci ze skóry: mini-antologia różnych odmian nadrealizmu czeskiego i słowackiego* w tłumaczeniu Mariana Grześczaka, wydaną przez Miniaturę w Krakowie w 1989, ponadto antologię: *Nacięcia w miodzie: wiersze poetów słowackich* w przekładzie Zygmunta Wójcika, wydaną przez Staszowskie Towarzystwo Kulturalne w 1994, przedstawiającą utwory takich autorów, jak: Jozef Geborc, Peter Gregor, Erik Groch, Mila Haugová, Vlastimír Kovalčík, Štefan Moravčík, Kamil Peteraj, Dana Podradzka, Viliam Pokorný, Viera Prokešová, Jaroslav Rezník, Štefan Strážaj. Szerokie spektrum literackie uzupełniały dalsze wydania m. in. *Panorama poezji czeskiej i słowackiej w przekładzie Leszka Engelkinga*, wydana przez „Metaforę” w Bydgoszczy, na przełomie 1993-94 i prezentująca twórczość Anny Wagnerovej, Pavli Foglovej, Lydii Vadkerti-Gavornikovej i Františka Lipki, a także zbiór wierszy: *Bóg mi dał słowo. Antologia współczesnej poezji słowackiej* w tłumaczeniu Bohdana Urbankowskiego, wydany przez Towarzystwo Słowaków w Polsce w Krakowie w 2002 roku, przedstawiający twórczość Milana Rúfusa, Jozefa Mihalkoviča, Jána Buzássiego, Vlastimila Kovalčíka, Štefana Strážaya, Mili Haugovej, Štefana Moravčíka, Ivana Štrpki, Jána Zambora, Milana Richtera, Dany Podrackiej, Anny Ondrejkowej, Jozefa Leikerta, Daniela Heviera, Viery Prokešovej, Mariána Hatali, Ivana Koleniča. Z najnowszych wydań poezji słowackiej na uwagę zasługują zbiory: *Oko za ząb. Trzej współcześni poeci słowaccy* (Oleg Pastier, Karol Chmel, Iván Kolenič) w tłumaczeniu Leszka Engelkinga, wydany przez Pogranicze. Sejny w 2006 oraz *Pisanie. Antologia współczesnej poezji słowackiej w przekładach Jacka Bukowskiego i Sylwii Siedleckiej*, wydany przez wydawnictwa Modrý Peter i Świat Literacki w 2006 roku.

Swoistą antologię, zespalałą słowacki i polski horyzont odbioru, konfrontującą dwie odmienne i odrębne tradycje literackie, stanowi zbiór zatytułowany *Polsko-słowackie spotkanie poetów Krakowa i Żyliny. Pol'sko-slovenské stretnutie básnikov Krakova a Žiliny* pod redakcją Jacka Lubarta-Krzysicy, wydany przez Oficynę Konfraterii Poetów, Dom Kultury „Pogórze” w Krakowie 2002 roku. Poetów słowackich w tym zbiorze reprezentują: Peter Ďurkovský, Elena Holbová, Milan Kováč, Milan Lechan, Peter Mišák, Ondrej Nagaj, Anton Straka.

Przekłady swoistych poetyk, syntetyzujące immanentne wzory i modele literackie, przynależne do procesu historycznoliterackiego słowackiej kultury, wpisują rodzimą literaturę w nowy ideowo - estetyczny projekt literatury polskiej. W wyborach translatorskich nie zabrakło utworów odznaczających się artystyczną odmiennością, które miały największą szansę wejść w obcojęzyczną kulturę, skutecznie przełamując system aksjologicznych ocen, apriorycznych schematów i kryteriów interpretacji funkcjonujących w uzależnieniu od polskiego kontekstu historycznoliterackiego oraz doświadczenia polskich odbiorców.

Zbiory poetyckie, które ukazały się w drugiej połowie lat 90-tych, m. in. Jany Bodnárovej (*Bleskosvetlo/bleskotma - Błysk światła, błysk ciemności*, 1998), Vlastimila Kovalčíka (*Klucz światła : wybór poezji*, 1998) czy Mariána Milčáka (*Labirynt cieni*, 2007), funkcjonując w dwóch porządkach, przekraczają ramy historii lokalnej, zaczynają tworzyć wspólnotę dzieł, stylów i konwencji, ujawniają siły identyfikacyjne tkwiące w spotykających się semiotycznych systemach. Recepja literatury słowackiej wzbogacona zostaje o teksty prezentujące i „tłumaczące” tendencje rozwojowe najnowszej słowackiej literatury, umożliwiając dotarcie do nadrzędnej sfery znaczeń utworów.

Szeroki diapazon słowackiej poezji uzupełnia słowacka proza, którą reprezentują: Tatarka Dominik (*Kohútik v agónii - W agonii*, 1991; *Navrávačky – Nagadywanki*, 1991, 1996; *Sám proti noci*

- *Sam przeciw nocy*, 1991), Ladislav Ťažký (*Próżna Fedra*, 1991), Jan Lenčo (*Ślepcy*, 1990; *Brontozaur*, *Leksykon*, *Pijak*, 1993), Dušan Mitana (*Ostateczny termin*, 1991; *Początkujący ewangelista*, 1995, *Objawienie*, 2007), Hana Ponická (*Lukavické zápisky - Zapiski lukavické*, 1991), Martin M. Šimecka (*Strach*, 1991), Pavel Vilikovský (*Eskalácia citu - Eskalacja uczucia III.*, 1991; *Kacper*, *Melchior*, *Baltazarowa*, 2007; *Koń na schodach, ślepiec we Vrablach*, 2007), Peter Pišťanek, (*Ráč a tanečnica - Racz i tancerka*, 1997; *Mladý Dônc -) Młody Doncz*, 2007), Peter Kováčik (*Wiejskie pedały*, 1992), Nataša Tanská (*Burdel*, *Impotencja*, *Zdrada*, 1992), Vladimír Balla (*Ex nihilo nil fit*, 1997; *Pustovník - Pustelnik*, 1997; *Úzkosť - Niepokój*, 2007; *Veľka zmena - Wielka przemiana*, 2007; *Oidipus - Edyp*, 2007), Braňo Hochel (*Záhradník - Ogrodnik*, 1997), Igor Otčenáš (*Prowincja - mój świat (gra i śpiewa zespół prowincja)*., 1997), Tomáš Horvath (*Môj humor - Mój humor*, 1997); Litvák Ján (*Lutosť- Litość*, 1997, Vladimír R. Gogár (*Kniha zázrakov - Księga cudów*, 1997); Pavol Rankov (*Nieudany wieczór*, 1997; *Big Brother And The Holding Company*; *W drugiej osobie*; *Drób*; *My i oni/Oni i my*; *Lokata terminowa*, 2003), Michal Hvorecký (*Mrakodrap - Drapacz chmur*, 1998; *Berlin - Berlin*, 2001)), Václav Pankovčín (*Opowiadania: Tu spoczywają w pokoju, Dzisiaj nie jestem ze snu, To będzie piękny pogrzeb*, 2007), Dušan Taragel (*Mato Grosso*, 2007), Alexandra Pavelková (*Rozprávka o šťastí - Rozważania o szczęściu*, 2005); Samko Tale (Daniela Kapitáňová) (*Kniha o cintoríne - Książka o cmentarzu*, 2006). Utwory tych autorów publikowano głównie w czasopismach „Literatura na Świecie” (1991, nr 3), „Erotyka w Literaturze i w Życiu” (1991, nr 2; 1992, nr 9; 1992, nr 12), „Świat Literacki” (1992, nr 6); „Zwrot” (1993, nr 3), „Czas Kultury” (1995, nr 2), „Studium” (1997, nr 7/8; nr 6 (60) 2006 – 1 (61) 2007); „FA-art.” (1997, nr 2-3 /28-29; 1998, nr 4/34/; 2001, nr 4/46/), „Rita Baum” (2003, nr 7), „Science Fiction” (1/2005), „Fahrenheit” (2005, nr 5), „Tekstualia” (2 (5) 2006).

Wydań książkowych swojej twórczości doczekali w Polsce: Dušan Dušek (*Dvere od klúčovej dierky - Powietrze pełne ptaków*, 1992), Dušan Mitana (*Nočné správy - Nocne wiadomości: opowiadania*, 1994), Elena Maróthy-Šoltéssová (*Moje deti - Elenka*, 1997), Michal Hvorecký (*Silný pocit čistoty. Lovci i zberači - W misji idealnej czystości: opowiadania*, 2002), Pavel Vilikovský (*Večne je zelený - Wiecznie zielony*, 2004; *Posledný kôň Pompejí - Ostatni koń Pompei*, 2005), Václav Pankovčín (*Marakéš. Tri ženy pod orechom - Marakesz*, 2006), Alexandra Pavelková (*Opowieści o Vimce*, 2007) oraz twórcy powieści historycznej: Anton Hykish (*Milujte kral'ovnu - Kochajcie królową*, 2003), Jožo Nižnánsky (*Čachtická pani - Pani na Czachticach*, 2003, 2004).

Równie szeroko reprezentowany nurt prozy stanowi literatura dla dzieci i młodzieży, którą w Polskim kręgu kulturowym odbiorcy sekundarni poznają dzięki takim twórcom, jak Klára Jarunková (*O vtáčikovi, ktorý vedel tajomstvo - O ptaszku, który znał pewną tajemnicę*, 1989). Nataša Tanská (*Niečo som našiel - Coś znalazłem*, 1989), Mária Duričková (*Biela kňažná - Biała księżna*, 1989; *Dunajská kral'ovná. Prešporský zvon - Królowa Dunaju: baśnie, podania i legendy o Bratisławie*, 1989), Rudo Moric (*Z pol'ovnickej kapsy - Z myśliwskiej torby*, 1990); Maria Števková (*Čo uvidel vrabček - Co zobaczył wróbelek [Wiersze]*, 1990), Elena Chmelová (*Baśnie z wyspy Lanka*, 1991); Leo Pavlát (*Osem svetiel - Osiem światel : żydowskie legendy, baśnie i bajki*, 1994), Dušan Taragel (*Rozprávky pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov - Bajki dla niegrzecznych dzieci i ich troskliwych rodziców*, 2005). W kręgu tym znajdują się popularne utwory anonimowych autorów słowackich, piosenki ludowe dla dzieci (*Paslo dievča pávy - Pasło dziewczę pawie*. (11 tekstów piosenek ludowych dla dzieci, 1989, 1990), powiastki, bajki (*Bajki na dobranoc*, 1991; *Bajki z całego świata*, 1991; *Legendsy z hôr - Baśnie z gór*, 1991) w przekładzie uznanego pisarza oraz tłumacza Andrzeja Czycibora-Piotrowskiego), baśnie i legendy (Pavel Dobšinský: *Slovenské povesti, Prostonárodné slovenské povesti - Mysia kapotka i inne bajki słowiańskie*, 1994); *Bajki słowackie* (2002)).

W tych selektywnych wyborach syntetyzuje się autonomizm artystyczny twórców. Utwory zespolone w reinterpretacyjną całość, podkreślają niewyczerpaną zdolność kombinatoryczną poetyk i stylów słowackich autorów. Przekłady zarówno poezji, jak i prozy zaczynają tworzyć zwarty i koherentny układ reprezentatywności, który może mieć wpływ na konstytuowanie się doświadczenia odbioru, na formowanie się horyzontu odbiorczego czytelników przekładu. W estetycznej przestrzeni powstaje swoisty obraz słowackiej literatury, fragmentaryczny zarys występowania zjawisk, prądów i tendencji, na których tle rysuje się całościowa wizja współczesnej słowackiej poetyki. W rezultacie możemy powiedzieć, że przekłady literatury słowackiej w polskiej recepcji zyskują rozpoznawalne i

typowe wartości, postrzegane w swojej poznawczej i informacyjnej funkcji, nie pozbawione możliwości dynamizujących procesy rozwojowe literatury przyjmującej. Horyzont odbioru polskiego odbiorcy poszerzony zostaje o nowe zjawiska, przekraczające państwową i językową granicę. Znana słowacka grupa Samotnych Biegaczy (Osamelí bežci) w świadomości polskiego odbiorcy skonfrontowana zostaje z twórcami Nowej Fali. Nawiązanie dialogu odbywa się na poziomie artystycznym i estetycznym, otwiera perspektywy na to, co nowe, stare i wieczne. Jak pisze Ján Gavura w posłowie do zbioru pt. *Pisanie*, Daniel Hevier i Karol Chmel mogą spierać się o bardziej sceptyczny obraz świata z Jackiem Podsiadłą czy Marcinem Świetlickim. Poezja Jakuba Eryka Grocha i Mariána Milčáka zharmonizowałyby się z surową poezją Jerzego Kronholda. Ponadto hermetyczne i związane wypowiedzi drugiego z wymienionych poetów w nowszej twórczości mogłyby wejść w wyrazisty dyskurs z Herbertowskim obrazem Pana Cogito i wąpiącą wiarą Czesława Miłosza⁵⁷.

Przekłady literatury słowackiej, które ukazały się w latach 1989 – 2007, podważają dominujący w polskiej recepcji literacki *scenariusz*⁵⁸ deskrypcyjnego realizmu, który ukształtowały przekłady epoki wcześniejszej. Stało się to możliwe, m. in. dzięki przemyślanym wyborom czy strategiom prezentowanym chociażby w antologiach prozy słowackiej: *Miesto v príbehu : antológia modernej slovenskej poviedky - Miejsce w zdarzeniu : antologia współczesnych opowiadań słowackich*, (Kraków 1998), przedstawiająca twórczość Jána Hrušovskiego, Gezjy Vámoša, Milo Urbana, Dobroslava Chrobáka, Františka Švantnera, Alfonza Bednára, Leopolda Laholi, Jána Johanidesa, Vincenta Šikuli, Rudolfa Slobody, Jaroslavy Blažkovej, Petera Jaroša, Dušana Kužela, Pavla Hruža, Pavla Vilikovskiego, Martina Bútory, Dušana Duška, Dušana Mitany, Ivana Hudca, Igora Otčenáša, Petera Pišťanka, Jána Litváka, Balli) oraz *Antologii literacka państw wyszehradzkich - Literárna antológia krajín Vyšehradskej skupiny*, zawierająca opowiadania Karola D. Horvátha; Máriusa Kopcsaya i Uršuli Kovalyk (Budapest 2007). W antologiach uzupełnionych wstępami i notami biograficznymi o autorach konstytuuje się zarys autonomicznej wizji słowackiej literatury uchwyconej w swoim odrębnym historycznoliterackim bycie. Zestawienia literackich scenariuszy z przeszłości z nowoczesnością eksplikują nieprzerwaną linię historycznoliterackiego procesu, aktywną rolę tradycji. Ugruntowują stopień świadomości estetycznej i doświadczenia odbiorców. Odkrywają ślady tradycji w danym wycinku terażniejszości, otwierając ją na nowe aspekty rozumienia. Hermeneutyczne spotkanie odległych w historycznym czasie tradycji, odrzucenie apriorycznych schematów i myślowych konstrukcji umożliwiło sensowną aksjologiczną interpretację „innego”, różnych przeszłości, różnych doświadczeń literackich, postaw i poglądów wpisanych w proces rozwojowy słowackiej tradycji literackiej. Poprzez przekłady możliwe stało się wychwycenie estetycznego pluralizmu, nowych konfiguracji wartości w dorobku poszczególnych autorów (m.in. Dominika Tatarci, Milana Rúfusa, Jána Buzássy’ego), jak i całych pokoleń literackich (Samotnych długodystansowców – Osamelých bežcov)). Możliwe stało się wychwycenie przemieszczania się całych kompleksów warstw literatury lat dziewięćdziesiątych, biorąc chociażby pod uwagę twórczość Pavla Vilikovskiego, Pavla Hruža, Dušana Mitany, a z młodszych Petera Pišťanka, Dušana Taragela, Igora Otčenáša, Dany Kapitáňovej, Michala Hvoreckiego, Václava Pankovčina czy Vladimíra Balli.⁵⁹

Horyzont słowackiej współczesności w nowym kręgu kulturowym uległ znacznej modyfikacji od 1989 roku. Pomocne w tym procesie stały się niewątpliwie eseje Martina M. Šimečki: *110 konarów. Realny socjalizm i płynące zeń nauki* („Gazeta Wyborcza” 2002 (5 I)). *Miejsce pod słońcem*, („Gazeta Wyborcza” 1994, nr 35); *Słowacka nieoczywistość* („Gazeta Wyborcza” 1994, nr 41), *Demon niezgody [o Dominiku Tatarce]* („Gazeta Wyborcza” 1996 (4-5 V)), *Samotna wyspa* („Gazeta Wyborcza” 1997, nr 119)) publikowane w największej i najbardziej poczytnej gazecie polskiej oraz w zbiorze esejów pt.: *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem* (2002). Rozległą wiedzę o XX wiecznej literaturze, kulturze, historii i tradycji słowackiej zaprezentował również zbiór esejów, zatytułowany *Slovenská otázka v 20. storočí - Kwestia słowacka w XX wieku*. (2002).

⁵⁷ Por. J. Gavura: *Posłowie*. W: *Pisanie. Antologia współczesnej poezji słowackiej*. Wyd. Świat Literacki, Modrý Peter. Izabelin, Levoča 2006, s. 168-170.

⁵⁸ Koncepcja scenariusza za B. Tokarza. Por. B. Tokarza: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Wydawnictwo „Śląsk”. Katowice 1998.

⁵⁹ Por. P. Zajac: *Literatura słowacka na końcu XX wieku*. „Literatura na Świecie” 7-8/2007, s. 360-368.

Z wizji całości, która powstaje w nowym horyzoncie odbioru, po zestawieniu ze sobą w interpretacyjną jedność wszystkich, niejednorodnych translatorycznych konceptualizacji przebija artystyczna, światopoglądowa, stylistyczna oraz językowa wielość i różnorodność. Jedność w wielości przekłada się na „wielość” translatorycznych konceptualizacji. Literatura słowacka w kolejnych konceptualizacjach zyskuje swoją mentalną reprezentację opartą na wybiórczym potraktowaniu doświadczenia i wyrażającą się za pomocą możliwości tkwiących w innym systemie językowym. Można powiedzieć, że przekłady literatury słowackiej po roku 1989 sygnalizują jej intencjonalną różnorodność, pluralizm. Tłumaczone dzieła manifestują rozmaity kształt artystyczny, podważając tym samym ideę epistemologicznej pewności. Selektywne wybory odkrywają równocześnie dynamiczną zmienność literatury słowackiej, opierającą się na niezmiennym potrzebie poszukiwania nowych rozwiązań artystycznych i estetycznych.

Tłumacze świadomi podstawowych pytań i odpowiedzi dotyczących rozwoju obcej polskiemu odbiorcy literatury, uzmysławiają sobie rangę estetycznych wizji świata w indywidualnym artystycznym przekazie. Skupiają się na utworach znaczących, reprezentatywnych i niezbędnych dla rozumienia ewolucji, jakiej podlega literatura. Zachowując poziom spójności interpretacyjnej, wpisują ją w globalną strategię, w której teksty stają się rejestracją mechanizmów regularności i powtarzalności. Zespalaają cząstkowe motywy, linie tematyczne, znaczenia i wartości w globalną, uniwersalistycznie pojętą całość. Całość stającą się równocześnie świadectwem dialogu międzykulturowego, dialogu dwóch różnych tradycji literackich.

Nawiązanie dialogu międzykulturowego staje się możliwe dzięki wysokiemu stopniowi odpowiedniości w stosunku do oryginału, odkrywającemu aspekt ideowego, artystycznego i estetycznego nowatorstwa. Zaistniałe w polskim kręgu kulturowym przekłady stają się formą porozumienia, które dokonuje się poprzez konfrontację odmiennych, subiektywnych punktów widzenia. Dostarczają one bodźców estetycznych, konfrontując tradycje literackie współczesności, aspekty estetyczne obecne w różnych technikach artystycznych i na poziomie światopoglądowym.

Literatura

ROSNER, K.: *Hermeneutyczny model obcowania z tekstem literackim*. W: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*. Red. S. Sawicki, A. Tyszczyk. Lublin: Redakcja Wydawnictwa Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 1992, s. 241-251.

TOKARZ, B.: *Księga jako początek*. W: *Między oryginałem a przekładem. Na początku był przekład*. Red. M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, U. Kropiwiec. Kraków: Wydawnictwo Naukowe 1999, s. 225.

TOKARZ, B.: *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*. Wydawnictwo „Śląsk”. Katowice 1998.

Resumé

Odkrycie a inšpirácia – elementy vedúce výbermi prekladateľov formujú priestor kultúrnej skúsenosti a individuálne mechanizmy percepcie. Vtiahnutie do novej/poľskej perspektívy nových textov inej/slovenskej kultúry, ktoré môžu inšpirovať a obohatiť aktuálnu tvorbu, je elementom prekladateľskej stratégie tlmočníkov diel slovenskej literatúry po roku 1989. Tento príspevok predstavuje preklady slovenskej literatúry, ktoré boli publikované v Poľsku po roku 1989, a ovplyvnili hermeneutické stretnutie poľského príjemcu s literatúrou slovenského kultúrneho kruhu. Autorka príspevku skúma rôzne aspekty vyskytnutia sa prekladov, prekladové stratégie na úrovni výberu textov do prekladu. Načrtáva celostnú víziu, ktorá vzniká v novom horizonte príjmu.

POSZUKIWANIE TOŻSAMOŚCI JEDNOSTKI W DIALOGU MIĘDZYKULTUROWYM – O PROZIE POLONY GLAVAN

Monika Gawlak (Katowice)

Dla specyfiki literatury i kultury słoweńskiej, znamienny był i pozostaje fakt powstawania na obszarze etnojęzykowego trójkąta, w obrębie którego następowała interferencja wpływów słowiańskich, romańskich i germańskich.⁶⁰ Ta swoista strefa pogranicza niewątpliwie wpływała i wpływa na bogactwo osobowościowe przedstawicieli narodu słoweńskiego, na ich otwartość na wartości obcych kultur oraz wszechstronną wiedzę. Związane z nią były również zagrożenia dla tożsamości narodowej i autoidentyfikacji kulturowej Słoweńców, na co zwracał uwagę Zdzisław Darasz⁶¹, jednakże w niniejszym szkicu pragnę zwrócić uwagę na pozytywne aspekty otwartości na inne zaplecze kulturowe i ich różnorodne realizacje na gruncie literackim.

Literatura słoweńska na przestrzeni wieków prezentuje liczne przykłady dialogu literatur, kultur czy osobowości twórczych. Część z nich to dzieła otwarcie wzorowane na twórczości reprezentantów kultury obcej, jak choćby pierwsze słoweńskie dramaty autorstwa Antona Tomaža Linharta, ale wiele z nich to dzieła powstałe pod wpływem reminiscencji, jako nieświadomego nawiązania do szeroko rozumianych tekstów kultury. Z całą pewnością mniej lub bardziej świadomy dialog z wytworami kultur obcych obecny jest choćby w twórczości France Prešerna, Ivana Cankara, Srečka Kosovela, Tomaža Šalamuna - by wymienić jednych z najbardziej reprezentatywnych twórców słoweńskich. Zaproponowany w XIX wieku przez wielkiego erudyty Matija Čopa model kultury otwartej padł zatem na podatny grunt i zaowocował różnorodnością wpływów i inspiracji. Warto zauważyć również, iż fakt ten jest świadectwem otwartości mentalnej Słoweńców, co pozostaje aktualne do dziś. Literatura obok innych tekstów kultury (behawioralnych, pikturalnych, religijnych, audiowizualnych itd.) bez wątpienia, na co wskazuje Leszek Kołakowski, określa tożsamość zbiorową⁶², wrażliwość psychospołeczną, emocjonalną, zawiera się w niej pamięć zbiorowa, będąca pomostem między przeszłością a przyszłością.

Celem tego artykułu jest przede wszystkim zaprezentowanie sylwetki twórczej Polony Glavan - słoweńskiej pisarki najmłodszego pokolenia, której twórczość staje się swoistym dialogiem kultur, literatur i światopoglądów. Jej wartość zawarta jest między innymi w otwartości na to, co obce, nie do końca oswojone, a jednocześnie ciekawe, intrygujące i wzbogacające. Istnieje oczywiście wiele nazwisk słoweńskich twórców dwóch ostatnich pokoleń, zasługujących na uwagę w tym kontekście - na przykład Sonja Porle, Feri Lainšček, Uroš Zupan, Primož Čučnik czy Evald Flisar. Pragnę podkreślić, że wybór Polony Glavan nie posiada znamion wartościowania, a dyktowany jest przede wszystkim koniecznością ograniczenia materiału badawczego, pozwalając równocześnie na wskazanie różnorodności aspektów dialogu międzykulturowego w literaturze, a przede wszystkim osadzenie w tym kontekście problematyki tożsamościowej.

Polona Glavan należy do pokolenia pisarzy urodzonych w latach siedemdziesiątych, debiutowała w latach dziewięćdziesiątych, a w przypadku Słowenii jest to istotne z powodu uzyskanej w roku 1991 niepodległości, odłączenia się od Jugosławii. Tworzy zatem już w państwie suwerennym. Ponadto doświadczenie włączenia Słowenii do Unii Europejskiej w 2004 roku, dodatkowo staje się istotne w kontekście dialogu kultur. Dorobek pisarski Polony Glavan obejmuje powieść *Noč v Evropi* (*Noc w Europie*) oraz krótsze formy prozatorskie publikowane na łamach czasopism i zawarte w tomie *Gverilci* (*Wojownicy*). Jej talent pisarski został dostrzeżony już za czasów studenckich; w 2001 roku jej debiutancka powieść *Noč v Evropi* była nominowana do prestiżowej nagrody *Kersnik*

⁶⁰ Por. Z. Darasz: *Impulsy germańsko-romańskie a historyczna promocja literatury słoweńskiej*. W.: *Symbioza kultur słowiańskich i niesłowiańskich w europie Środkowej*. Red. M. Bobrownicka. Wyd. Universitas, Kraków 1996, s. 99-106.

⁶¹ Por. Z. Darasz: *Problemy autoidentyfikacji kulturowej i narodowej w literaturze słoweńskiej*. Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1995.

⁶² Por. L. Kołakowski: *O tożsamości zbiorowej*. W: *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*. Red. K. Michalski. Wyd. Znak. Kraków. Kraków 1995.

przyznawanej za najlepszą powieść roku, a cztery lata później Polona Glavan za tom *Gverilci* otrzymała nagrodę *Zlata ptica*, przyznawaną za wybitne osiągnięcia kulturalne.

Warto zauważyć, że przede wszystkim najmłodsza słoweńska proza, zwraca się znacznie bardziej niż metafikcyjna, postmodernistyczna twórczość poprzedniego pokolenia, ku rzeczywistości, autentyczności przeżyć. Charakterystyczne staje się dla niej "razvijanje osebne, *intimne zgodbe*, ki v minimiliziranem svetu šele ob poglobljenem branju odkriva splošno veljavne resnice."⁶³ ("snucie osobistej, *intymnej fabuly*, która dopiero podczas dogłębnej lektury, odkrywa istnienie w zminimalizowanym świecie obiektywnej, ogólnie obowiązującej prawdy."⁶⁴) Na równi aktualna w twórczości tego pokolenia staje się problematyka społeczna, jak i osobista, a dokładnie próba odnalezienia indywidualności, tożsamości i wyjątkowości w szerszym kontekście kulturowym, filozoficznym, socjologicznym czy politycznym.

Problematyka ta staje się bardzo aktualna już dla debiutanckiej powieści Polony Glavan pt. *Noč v Evropi* (*Noc w Europie*). Już pierwsza informacja metatekstowa zawarta w tytule sugeruje wprowadzenie szerszego kontekstu kulturowego. Otwartość kompozycyjna powieści, zbudowanej z pięciu rozdziałów, z których każdy może funkcjonować jako osobny tekst, koresponduje z otwartością ideową tekstu - otwartością na Innego, na obcość, na różnicę. Autorka ukazuje prywatne, intymne światy młodych, podróżujących ludzi oraz problemy i decyzje absorbujące w trudnym okresie osvajania się z dorosłością, a są to tematy bliskie twórczości całego najmłodszego pokolenia słoweńskich pisarzy.⁶⁵ Bohaterami powieści Glavan są młodzi ludzie, podróżujący nocnym pociągiem intercity na trasie Paryż-Amsterdam. Są to przede wszystkim Europejczycy - między innymi z Włoch, Norwegii, Słowenii, Belgii, Francji, Irlandii, ale również trzej Amerykanie czy Australijka. Bohaterowie reprezentują odmienne kultury, różni ich tradycja, przyzwyczajenia, sposób bycia, temperament czy światopogląd. Obserwując się wzajemnie rozpoznają cechy szczególne dla danej narodowości, co jednocześnie nie przeszkadza im w poszukiwaniu wspólnej płaszczyzny porozumienia, pewnych uniwersalnych, typowych dla młodych ludzi cech czy w zbliżeniu w relacji. Doświadczenie multikulturowości w powieści Glavan nie dotyczy zatem jedynie poznawania obcych miejsc.

" - *Ampak Evropa je tako enkratna. Čisto vsak dan je boljši od prejšnjega. Nikoli več nočem nazaj v glupo Avstralijo. Res ne.*"⁶⁶

" - *Ale Europa jest taka niepowtarzalna. Każdy dzień jest lepszy od poprzedniego. Nie chcę już nigdy wracać do głupiej Australii. Naprawdę nie chcę.*"

Ale staje się przede wszystkim poszukiwaniem tożsamości i własnej indywidualności w konfrontacji z innymi, z przedstawicielami mniej lub bardziej odmiennego kręgu kulturowego. Młodzi bohaterowie konfrontują się jednocześnie z własnymi stereotypami, z powierzchownością swoich sądów o ludziach oraz z uprzedzeniami.

" - *Nisem še videla Italijana, ki bi potoval sam, je rekla. Vsi, ki sem jih srečala, so bili v gučah. In bazno veliko so govorili. Kar naprej so nekaj čekali. Zabavno jih je bilo gledati. Potlačila je čik v pepelnik.*

- *Ah oprsti. je rekla Saj ne mislim reči, da bi morali biti vsi taki.*

- *Pa saj imaš prav" je rekel Giordano. Res so taki.*"⁶⁷

"- *Nie spotkałam jeszcze Włocha, który podróżowałby sam, powiedziała. Wszyscy, których poznałam byli w grupach. I strasznie dużo mówili. Cały czas paplali. Zabawnie było na nich patrzeć. Przycisnęła papierosa do popielniczki.*

- *Oj, przepraszam, powiedziała. Nie chcę przez to powiedzieć, że wszyscy muszą być tacy.*

- *Ale masz rację powiedział Giordano. Naprawdę tacy są.*"

Różnorodność kulturowa ukazana jest zarówno z perspektywy wymieniających poglądy Europejczyków, jak i z perspektywy stereotypowo myślących Amerykanów, dyskutujących o

⁶³ A. Zupan-Sosič: *Zavetje zgodbe. Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Literarno-umetniško društvo "Literatura", Ljubljana 2003, s. 48.

⁶⁴ Wszystkie tłumaczenia z języka słoweńskiego są mojego autorstwa - M.G.

⁶⁵ Polona Glavan. W: *Almanah 'Svetovni dnevi slovenske literature*. Center za slovenščino kot drugi tuji jezik. Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 2006, s. 35.

⁶⁶ P. Glavan: *Noč v Evropi*. Študentska založba, Ljubljana 2001, s. 164.

⁶⁷ P. Glavan: *Noč v Evropi...* op. cit., s. 37.

pięknych Polkach, Belgach mających skłonności do pedofilii, przesądnych Irlandczykach, seksownych Hiszpankach itp.⁶⁸ Ich przyzwyczajenia do amerykańskich realiów wywołują krytykę wciąż spóźniających się hiszpańskich pociągów, pozostawiających wiele do życzenia toalet czy też konieczności ciągłych wizyt w kantorach.

"Prekleta Evropa, je zaječal Ray. V vsaki vasi imajo drug denar. Da se jim ljubi. Človek še na kavo ne more, ne da bi prej tekel v menjalnico. Pravi žur."⁶⁹

"Kozmarna Europa zajęčal Ray. W každy wsi maja inną walutę. Jak im się chce. Człowiek nawet nie może iść na kawę, żeby nie musiał biec do kantoru. Prawdziwy kanał."

To, co niewątpliwie łączy bohaterów powieści, współczesnych nomadów, to zewnętrzne atrybuty podróżującego - bilet 'interrail', duży plecak, butelka wody mineralnej, paczka papierosów, zapalniczka. Ale również wspólne niektórym z nich przeżycia - miłość do obcokrajowca czy nieporozumienia w związku. Łączy ich również ciekawość świata, ludzi i odmiennych kultur, potrzeba nowych doświadczeń i poczucia swobody, poszukiwanie bratniej duszy, serdeczności, otwartości.

Alojzija Zupan-Sosič podkreśla, że cechą wyróżniającą tzw. "najnoweży potopisni roman" ("najnowszą powieść podróżniczą") jest skoncentrowanie na przeżyciach wewnętrznych podmiotu lub bohaterów.

"Potopisni roman bolj od ubeseditve potovanja zanimajo odgovori na bistveno potopisno vprašanje - kaj iščemo, ko potujemo. (...) V njenem središču ni več literarne predstavitve poti, pač pa subjekt (...) Pozornost pripovedovalca je obrnjena pretežno navznoter, ne pa navzven (...)"⁷⁰

"Powieść podróżnicza bardziej niż opis podróży skupia się na odpowiedziach na podstawowe pytanie - czego szukamy, gdy podróżujemy. (...) W centrum zainteresowania nie jest już literacki obraz/przedstawienie podróży, ale sam podmiot (...) Uwaga narratora zwrócona jest przeważnie do wewnątrz, a nie na zewnątrz (...)"

W centrum uwagi jest raczej poszukiwanie tożsamości, niż sama podróż czy opis geograficzny. W przypadku powieści Polony Glavan wskazuje na to już sam fakt rozpiętości czasu wydarzeń - około dziesięciu godzin i ograniczenie przestrzeni do jadącego pociągu. Warto dodać, że bezpośrednią inspiracją do napisania tej powieści było osobiste doświadczenie wielokulturowości przez autorkę, która w lecie 1998 roku wyruszyła w miesięczną podróż pociągami po starym kontynencie. Nie bez znaczenia, co przyznaje sama pisarka, była inspiracja filmem Jima Jarmush'a *Noc na ziemi*, przy czym zmieniła środek lokomocji z taksówki na pociąg.

Poszukiwanie tożsamości w konfrontacji z przedstawicielami innych narodowości jest również tematem opowiadania Polony Glavan pt. *Nenavadna identiteta Nine B. (Wyjątkowa tożsamość Niny B.)*, pochodzącego z tomu *Gverilci (Wojownicy)*. W kilku innych jej opowiadaniach pojawia się także wątek wielokulturowości, jednakże z konieczności ograniczenia materiału omówię tylko jedno z nich, najbardziej znamienne.⁷¹ Wspólne obu tekstom jest przeświadczenie, że głównym celem podróży jest poznanie siebie, dookreślenie. Ponadto opowiadanie łączy ze wspomnianą już powieścią *Noc w Europie* imię głównej bohaterki - Niny. Podobnie jak Słowenka podróżująca w pociągu intecity, bohaterka opowiadania próbuje określić się w odniesieniu do innych, do obcokrajowców, a konkretnie niemieckich turystów. Wakacje spędzone nad morzem w byłej Jugosławii stały się ważnym doświadczeniem nastoletniej Niny, które zaowocowało licznymi pytaniami na temat tożsamości, swojskości i obcości, stereotypów itp.

"Takšno je bilo Ninino prvo srečanje z vprašanji identitete, davno preden je sploh velela, kaj ta beseda pomeni."⁷²

"Taka była pierwsza konfrontacja Niny z pytaniami na temat tożsamości, długo przedtem zanim w ogóle dowiedziała się, co to słowo oznacza."

⁶⁸ Por. D. Strsoglavec: *Meje kulture so moje mojeja sveta. (Večkulturnost v prozi Polone Glavan in Andreja Skubica.)* Seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Zbornik predavanj, Ljubljana 2005, s. 95.

⁶⁹ P. Glavan: *Noč v Evropi...* op. cit., s. 114.

⁷⁰ A. Zupan-Sosič: *Potovati, potovati! Najnovejši slovenski potopisni roman.* W: *Slovenski roman. Obdobja 21.* Red. M. Hladnik. Ljubljana 2002, s. 265-267.

⁷¹ Warto w tym kontekście wskazać na opowiadania np. "Natte", "Anton".

⁷² P. Glavan: *Nenavadna identiteta Nine B.* W: *Gverilci.* Študentska založba, zbirka Beletrina. Ljubljana 2004, s. 37.

Rozważania trzecioosobowego narratora w równej mierze dotyczą tożsamości indywidualnej, jak i zbiorowej, narodowej. Wskazuje na to, jak duża jest między nimi zależność, jak nawzajem się warunkują. A co najważniejsze w kontekście dialogu kultur, na to, jak bardzo dookreślenie ich cech zależy od porównań z innymi narodami; jak bardzo świadomość siebie, własnych obyczajów i kultury zależy od przeglądania się w innych narodach jak w lustrze. W opowiadaniu zależność ta przedstawiona jest nawet w sposób graficzny - za pomocą tabeli, która odzwierciedla poczucie zagubienia i niedookreślenia młodziutkiej bohaterki. Sytuuje ona bowiem siebie i swój naród w strefie "pomiędzy", jako pozbawiony cech konkretnych, wyrazistych i indywidualnych:

NEMŠKI TURISTI	MI	DOMAČINI
rdeči (czerwoni)	vmes (pomiędzy)	rjavi (brązowi)
vľjudni (uprzejmi)	vmes	nevljudni (nieuprzejmi)
tih (cisi)	vmes	glasni (głośni)
Kultura	?	Druga kultura

W opowiadaniu Glavan ponownie wykorzystuje motyw podróży po Europie. Pełnoletnia już bohaterka wyrusza w miesięczną, samotną podróż i w relacji z obcokrajowcami kształtuje i weryfikuje swój światopogląd.

"Nina je klepetala z Nemci, se šalila z Italijani, nazdravljala s Skandinavci, na dolgo razpravljala z Angleži, delila kupeje in sedeže z Nizozemci, Španci, Irci."⁷³

"Nina rozmawiała z Niemcami, żartowała z Włochami, wznosiła toast z Norwegami, długo debatowała z Anglikami, dzieliła przedział i siedzenia z Holendrami, Hiszpanami, Irlandczykami."

Podobnie jak w powieści, podkreślone zostały zarówno cechy wspólne młodych, podróżujących ludzi: "Njihove želje in cilji so bili podobni, njihove skrbi so bile usmerjene v enake reči. Nihče ni natančno vedel, kaj bo počel po diplomih, vsi so si prihodnost za vsak primer predstavljali nekoliko negotovo, ob večerih pa preštevali drobiž v upanju, da si bodo lahko privoščili še eno pivo."⁷⁴

"Ich pragnienia i cele były podobne, ich zmartwienia dotyczyły podobnych rzeczy. Nikt do końca nie wiedział, co będzie robił po studiach, wszyscy wyobrażali sobie przyszłość jako raczej niepewną, a wieczorami liczyli drobniaki w nadziei, że będą mogli sobie kupić jeszcze jedno piwo."

Jak również indywidualne, charakterystyczne i wyróżniające na tle innych narodowości. Doświadczenie wielokulturowości sprawia, że Nina B. w odniesieniu do własnej tożsamości indywidualnej oraz do tożsamości narodowej Słoweńców stwierdza, iż jest ona oparta na: "Redkosti. Maloštevlnosti. Eksotičnosti." Do wniosków takich dochodzi, ponieważ za każdym razem była pierwszą Słowenką, jaką poznali spotykani podróżni. Dzięki temu wzrasta w niej poczucie wyjątkowości i pewności siebie. Dostrzega jak bardzo to, czego Słoweńcy najczęściej się wstydzą, a więc przynależność do tzw. "małego narodu", może stać się atutem.

"Nemci, Italijani ali Francozi so bili na voljo v stokijskih paketih, Slovenci pa so bili dovolj redki, da bi jih lahko zbiral kot rimske kovance ali znamke z napakami. (...) Bil si podoben drugim, a nekako manj pogost, kar ti je avtomatično podelilo vrednost."⁷⁵

"Niemcy, Włosi czy Francuzi dostępni byli w stukilogramowych paczkach, Słoweńcy byli na tyle rzadkością, że mogłeś ich kolekcjonować jak rzymskie monety lub uszczerbione znaczki. (...) Byłeś podobny do innych, a jakoś mniej powszechny, co ci automatycznie dodawało wartości."

Wielokulturowość, dialog kultur stają się dla Polony Glavan przestrzenią poszukiwania tożsamości indywidualnej i narodowej. Charles Taylor twierdzi, że współcześnie narody, w celu kształtowania tożsamości wspólnotowej, określenia swego zbiorowego "ja", muszą spojrzeć na siebie przez pryzmat innego narodu. Niewystarczające jest samookreślanie się jedynie w odniesieniu do swych rodaków, gdyż każdy naród istnieje w przestrzeni międzynarodowej.⁷⁶ Wyraźnie idea ta bliska jest młodej słoweńskiej pisarce.

⁷³ P. Glavan: *Nenavadna identiteta Nine B.* ... op. cit., s. 41.

⁷⁴ P. Glavan: *Nenevadna identiteta Nine B.*... op. cit., s. 41.

⁷⁵ Ibidem, s. 42.

⁷⁶ Por. Ch. Taylor: *Źródła współczesnej tożsamości. W: Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo.* Red. K. Michalski. Wyd. Znak. Kraków 1995, s. 11-21.

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ОБЗОР СОВРЕМЕННОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЫ В РУССКОЙ И СЛОВАЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

(Рассуждение на тему)

Юлия Кубиниова (Bratislava)

На рубеже XXI века многие процессы в русской и словацкой литературе находятся в стадии становления, оформления, их трудно оценить, систематизировать. Но можно попытаться объяснить некоторые самостоятельные художественные явления.

Одной из ярких особенностей любой «переходной» литературной эпохи становится появление нового типа писателя. Отчетливо наблюдается изменение современного писателя, и связано это, прежде всего, с развивающейся в литературе многоукладностью, то есть сосуществованием в одном культурном пространстве массовой и элитарной литературы.

К свободе читательского выбора за последние десять лет привыкли все, как привыкли к гляцевым изданиям на книжных лотках и прекрасно изданной интеллектуальной литературе в книжных магазинах. Ю.М. Лотман определяет специфику читательского восприятия в подобные «переходные эпохи»: «Читатель хотел бы, чтобы его автор был гением, но при этом хотел бы, чтобы произведения этого автора были понятными» (3, с. 42).

Рынок печатной продукции начал по новым принципам развиваться в России и Словакии в конце XX века. Литература начинает тогда функционировать не на дотации государства, как раньше, а по законам рынка. На наших глазах развивается массовая, развлекательная литература. Феномен массовой литературы как особой, живущей по своим законам части единого литературного процесса, необходимо изучать. А формирующийся тип писателя массовой литературы требует тоже особого внимания.

Резкое изменение внимания издателей и читателей России в сторону развлекательной литературы зафиксировал социолог Б.В. Дубин: «...нынешняя система работает не на то, чтобы общество, его группы и институты структурировались, чтобы в нём нашла свое место и массовая, и высокая культура, чтобы у той, и у другой были свои каналы воспроизводства, своё пространство жизни, своя аудитория»; «Книгоиздание почти полностью переместилось туда же: оно работает сегодня исключительно на новинках, но три четверти книжного рынка принадлежит беллетристике (и учебникам), а 90 процентов её составляют любовный роман, детектив, исторические «тайны и сенсации» (1, с.3).

Первым спросом читательского рынка, естественно, стали развлекательные жанры. Поскольку в социалистической литературе эти жанры были мало или почти не развиты и в любом случае несли в себе идеологическую нагрузку, неактуальную теперь, эту нишу читательского спроса сначала заполняли переводы западной массовой литературы. Если раньше переводами литературы занимались профессиональные переводчики, то теперь, при высоком спросе на развлекательную литературу, началось поточное производство переводов, которые часто делались профессионально не подготовленными людьми, порой и не очень хорошо знающими язык. Кроме того, в языке тогда ещё не существовало тех готовых формул, которыми оперирует подобная литература. Однако очень скоро и переводчики нашли адекватные выражения и словесные формулы, и внутри русской и словацкой словесности начали бурно развиваться соответствующие паралитературные жанры, вполне конкурентные западной литературной продукции.

Особое место в современной литературе занимает творчество писательниц. На протяжении столетий право женщины на место в искусстве и ее художественная дееспособность обсуждались и критиковались с разных позиций и точек зрения. В русской интеллектуальной жизни этот вопрос стал подниматься примерно с первой четверти XIX столетия, но наиболее интенсивная дискуссия относится к концу XIX – началу XX века. Использование слова литература с прилагательным «женская» воспринималось негативно. В те годы и сейчас даже само право на существование этой проблемы, не говоря о введении в оборот понятий «женская литература», «женское творчество», «женская история» и т.д., часто подвергается сомнению, осмеянию и отрицанию. Главным неопровержимым аргументом противников использования этих определений является тезис: литература может быть или хорошей, или плохой, и никаких других аспектов рассмотрения и анализа быть не может. А уж тем более литература не может быть мужской или женской, не может делиться по половому признаку.

Необходимо заметить, что в сложившейся культуре слова «женское» и «мужское» есть не только биологическое определение, но и оценочная категория. Говоря о недостатках или достоинствах «женской» литературы, её всегда сравнивали с лучшими образцами, так называемой, мужской литературы. То есть норма, точка отсчета – мужчина, мужское перо, мужской взгляд. Патриархальная культура с трудом воспринимала появление женщин-писательниц. «Комплиментарные оценки и превосходные эпитеты журналистов и литераторов были вызваны тем, что женское творчество рассматривалось не как авторство, писательство, а как форма образования женщины, одно из украшающих её «умений и навыков» или милый каприз, «детская забава», тем более, что практически все пишущие женщины в то время на многое не претендовали, поддерживали и развивали в своих текстах милые сердцу мужчин мифы и стереотипы женственности» (САВКИНА 1999:30). Только в 20–30-е годы XIX в. ситуация меняется. Начинается бурный процесс профессионализации писательского труда, и женщина-писательница перестаёт быть лишь домашней достопримечательностью и начинает претендовать на определённый статус, предлагая свои труды журналам и книгоиздателям. Причём, многие пишущие женщины были более, чем коллеги мужчины, заинтересованы «рукопись продать», так как были ограничены в возможностях самостоятельного заработка, не имея по законам тех лет доступа к государственной службе.

В сегодняшней России и Словакии мы вновь становимся свидетелями полемики, главная тема которой – наличие понятия «женская литература». Надо сразу заметить, что поднимаемые ныне вопросы более глубоки и по-иному аргументированы, поскольку существует обширный материал для изучения: проза, поэзия, мемуаристика, эссеистика, созданные многочисленными писательницами.

Рассматривая творчество отдельных современных писательниц России и Словакии, надо прежде всего их дифференцировать, то есть определить предварительно кто относится к массовой развлекательной литературе, а кто к «серьезной». Для этого необходимо проследить развитие жанров паралитературы в панораме современной и рассмотреть влияние национальных традиций на их развитие. В этом смысле, например, словацкий феминистический культурный журнал «Aspekt» является хорошим информативным источником, поскольку в каждом своём номере представляет творчество словацких и зарубежных современных писательниц.

РОССИЯ. В русской литературе обострение интереса к феномену женской литературы было связано с появлением в конце XX века ярких и острых произведений, созданных авторами-женщинами, такими писательницами, как Б. Ахмадулина, Т. Бек, Л. Петрушевская, Т. Толстая, В. Токарева и другие, получивших широкий читательский резонанс. Массовость этого явления, а также то, что в произведениях женщин чувствовалось некое особое восприятие и способ самовыражения, неизбежно приводили к мысли о необходимости осмыслить женское творчество как самостоятельную область литературоведения и критики.

В России первым самостоятельно развивающимся паралитературным жанром современной литературы стал детектив. С появлением романов А. Марининой возникло настоящее преобразование русского детектива. Читатели-женщины – самая крупная группа потребителей массовой литературы. А. Маринина, а затем и её «последовательницы» П. Дашкова, Н. Корнилова, Т. Полякова, М. Серова, Д. Донцова, А. Малышева, Т. Устинова создали тип детектива, отличающийся от детектива советских времён, имевшего жесткую мужскую ориентацию и по характеру текста не удовлетворявшего запросы именно женской аудитории. Традиционный жанр «детектива» советских времен всецело принадлежал мужчинам-писателям: Ю. Семёнову, А. Шахову, А. Рыбину и другим – и при этом походил скорее всего на шпионажный роман.

В 1995 году на полках книжных магазинов России появились детективные романы Александры Марининой, в которых русский читатель увидел нечто новое, «другое». Её «милицейские истории» смогли удовлетворить общественный спрос на «гуманный детектив». Популярность и успех писательницы определились тем, что она ввела в литературный текст образы людей, представляющих средний класс современного российского общества, сумевших сохранить на трудном переходном этапе положительную жизненную ориентацию.

АЛЕКСАНДРА МАРИНИНА (р. 1957) – её настоящее имя – Марина Анатольевна Алексеева, родилась в семье юристов. Она пошла по той же стезе: закончила юридический факультет МГУ, работала в Академии МВД СССР. До ухода в отставку в звании подполковника милиции занималась изучением преступлений, связанных с аномалиями человеческой психики, анализом и прогнозированием преступности. С 1991 года начинается литературная биография Марининой. Первые годы она совмещает писательство со службой. Совместно со своим коллегой Александром Горкиным она написала детективную повесть «Шестикрылый Серафим», опубликованную в журнале «Милиция». В повести «Стечение обстоятельств», написанной уже без соавторства, впервые появляется и главная героиня последующих произведений Марининой – Анастасия Каменская. После этого одна за другой появляются новые книги писательницы: «Игра на чужом поле», «Украденный сон», «Убийца поневоле», «Иллюзия греха» (всего 30 детективных романов), принесшие ей большую известность и популярность. Главная героиня большинства произведений Марининой Настя Каменская – несомненная удача писательницы, сумевшей создать привлекательный и обаятельный образ современной женщины, которая способна конкурировать с мужчинами в области профессиональной деятельности и не отказываться от своих принципов в личной жизни.

Романы Александры Марининой привлекают внимание своей современностью. Писательница оперирует фактурой и фактами сегодняшнего дня, её романы впитывают в себя приметы времени. При этом она умеет создавать ощущение достоверности происходящего. Каждый факт осмысливается не только в рамках детективной интриги, но как психологический, социальный и политический феномен.

Романы Марининой постоянно переиздаются, по ним поставлен телесериал, в 2002 году в Париже прошла международная конференция, посвященная её творчеству. Это одно из свидетельств того, что и в России стали заниматься массовой литературой исследователи-литературоведы.

Главный герой-женщина требует соответствующей детализации: в антураже важны бытовые подробности, одежда, кулинария, покупки. Важно и мужское окружение с его отношением к героине, появляется любовная сюжетная линия, иногда равнозначная детективной, иногда её подавляющая, что ведёт к появлению жанрового гибрида – «детективно-любовного» романа. Таковы романы Т. Устиновой (р. 1968) с её интеллигентными героями и героинями. Здесь реализуется стереотип «богатый / успешный / власть / имеющий герой».

Совсем иной тип женского детектива – произведения Т. Поляковой (р. 1958) – в издательстве «Эксмо» они выходят в серии «Авантюрный детектив». Автор определяет свои произведения как «плутовской роман», в них любовно-детективная линия строится на сюжете «любовь к бандиту» и осуществляется гибрид sentimentalного и криминального жанров.

Вслед за сериями детективно-приключенческих романов Б. Акунина (псевдоним филолога-япониста Г.Ш. Чхартишвили, р. 1956) и одновременно с ними появилось множество произведений в жанре исторического детектива, созданных авторами-женщинами. В этом жанре пишут и писательницы Е. Басманова, Е. Хорватова, К. Врублевская и др. Большинство их романов, если не все, находятся в отрезке времени с середины XIX века до первых лет XX века и не затрагивают эпоху войны 1914 года и последующих революционных лет.

Что касается собственно «женского» романа, то, как отмечают русские исследователи, он занимает второе место по читательскому спросу. Однако этот жанр медленно развивается именно в условиях России, и в российском варианте – это своего рода криминальная мелодрама. Причины надо искать не столько в условиях современной жизни страны, сколько в литературной традиции.

В.Г. Иваницкий в статье «От женской литературы к “женскому роману”?» всю русскую женскую прозу последних лет – произведения Т. Толстой, Л. Улицкой, Д. Рубиной, Л. Петрушевской и др. – ставит в полную генетическую зависимость от фольклора – мифа, эпоса, сказки. Видимо, для того, чтобы выработались специфические стереотипы и клише, необходимые sentimentalному жанру и соответствующие национальной культурной восприимчивости, требуется более длительный срок. Системное обращение к массовой литературе предполагает определение траектории сдвига устойчивых теоретических представлений в вопросе литературной иерархии и репутации (2, с.151-163). Если следовать традиционному определению классики «как части художественной литературы, которая интересна и авторитетна для ряда поколений и составляет “золотой фонд” литературы» (ХАЛИЗЕВ 1999:122), то называть вышеперечисленных писательниц «классиками» можно лишь условно. Однако с уверенностью можно говорить о том, что в России с 80-х годов XX века появляются женщины-писательницы, заслуживающие особого внимания.

ТАТЬЯНА ТОЛСТАЯ (р. 1951) родилась и выросла в многодетной семье профессора физики. Род Толстых отмечен значительными литературными дарованиями: Алексей Николаевич Толстой – дед по линии отца. Окончила Толстая отделение классической филологии Ленинградского университета. Переехала в Москву, работала корректором. Первый рассказ Т. Толстой «На золотом крыльце сидели...» был опубликован в журнале «Аврора» в 1983 году. С того времени вышло множество рассказов и повестей. Тринадцать из них составили сборник рассказов «На золотом крыльце сидели...» («Факир», «Круг», «Потеря», «Милая Шура», «Река Оккервиль» и др.). В 1988 г. вышел сборник «Сомнамбула в тумане». В 2000 году был опубликован первый роман писательницы «Кысь», который вызвал много откликов и стал очень популярным.

Татьяна Толстая известна не только как писатель, но и как журналист. Её эссе, очерки, статьи, печатавшиеся в 1990-1998 годах в газетах «Московские новости» и «Русский Телеграф», впервые объединены в сборнике «Сестры» (1998).

В последние годы писательница жила и работала в Принстоне (США), преподавала русскую литературу в университетах. Недавно вернулась в Россию. Прозу Толстой отличает присутствие высокого и низкого, романтического и бытового, сказочного и натуралистического, реального и выдуманного. О себе она говорит так: «Мне интересны люди “с отшиба“, т.е. к которым мы, как правило, глухи, кого мы воспринимаем как нелепых, не в силах расслышать их речей, не в силах разглядеть их боли. Они уходят из жизни, мало что поняв, часто недополучив чего-то важного, и уходя, недоумевают как дети: праздник окончен, а

где же подарки? А подарком и была жизнь, да и сами они были подарком, но никто им этого не объяснил». (6, с.10)

За роман «Кысь», вышедший в Москве в издательстве «Подкова» в 2001 году, Толстая получила Книжного Оскара в номинации «Проза 2001».

ЛЮДМИЛА ПЕТРУШЕВСКАЯ (р. 1938) прошла через тяжелое военное полугодное детство, скиталась по родственникам, жила в детдоме. После войны окончила факультет журналистики Московского университета. Работала корреспондентом московских газет, сотрудницей издательств, редакций. Профессиональные театры начали ставить пьесы Петрушевой в 1980-е годы: одноактная пьеса «Любовь» в Театре на Таганке, «Квартира Коломбины» в «Современнике», «Московский хор» во МХАТе и др. Долгое время писательнице приходилось работать «в стол» – редакции не могли публиковать рассказы и пьесы о «теневых сторонах жизни».

Но она не прекращала работы, создавая пьесы-шутки («Анданте», «Квартира Коломбины»), пьесы-диалоги («Стакан воды», «Изолированный бокс»), пьесу-монолог «Песни XX века», давшую название сборнику её драматургических произведений. Проза Петрушевой продолжает её драматургию в тематическом плане и в использовании художественных приёмов. Её произведения представляют собой своеобразную энциклопедию женской жизни от юности до старости: «Приключения Веры», «История Клариссы», «Дочь Ксении», «Страна» и многие другие.

Известный прозаик Людмила Петрушевская называет себя «рассказчицей из толпы». Имеется в виду, конечно, литературная маска, позволяющая многое услышать и увидеть, чтобы потом преподнести читателю в виде странных, загадочных историй. В них мистика великолепно уживается с самым что ни на есть приземленным бытом. А героини (Петрушевку интересуют именно и прежде всего женщины, мужчины в её прозе – это скорее фон, декорация их жизни) столь же узнаваемы, сколь и фантастичны в своих непредсказуемых поступках.

ДИНА РУБИНА (р. 1953) росла в семье художника и учительницы истории. После окончания музыкальной школы при консерватории преподавала в Институте культуры в Ташкенте. Некоторое время, до отъезда в Израиль, жила и работала в Москве. Первый рассказ был опубликован в журнале «Юность», когда ей исполнилось шестнадцать лет. Назывался он «Беспокойная натура» – иронический маленький рассказик (опубликован в разделе «Зеленый портфель»). Потом ещё два рассказа были опубликованы там же, после чего Дина Рубина перешла в отдел прозы этого журнала и печаталась там до самого отъезда из Советского Союза.

В конце 90-го года Дина вместе со своим вторым мужем и двумя детьми репатрировалась в Израиль. «Это – рубеж биографический, творческий, личностный. И что бы я ни делала в Израиле – немножко служила, много писала, выступала, жила на “оккупированных территориях”, ездила под пулями, получала литературные премии, издавала книгу за книгой и в Иерусалиме, и в Москве... – все это описано, описано, описано...» (14), – рассказывает о себе сама писательница.

Рубина по праву считается одним из самых читаемых прозаиков. Занимательный сюжет, яркий язык, самобытный иронический стиль – за это любят Рубину читатели. Каждый новый роман писательницы – всегда неожидан, всегда иной. Однако всем им присущи виртуозная стилистическая игра, парадоксальное совмещение смешного с трагическим, глубина постижения человеческой психологии. Рубина является автором романов и повестей: «Синдикат», «Вот идёт Мессия!», «Высокая вода венецианцев», «Воскресная месса в Толедо», «Камера наезжает!». Ею написаны рассказы «Мастер Тарабука», «Несколько торопливых слов о любви», «Один интеллигент уселся на дороге» и др.

ЛЮДМИЛА УЛИЦКАЯ (р. 1943) закончила биофак МГУ, два года проработала в Институте общей генетики АН СССР, откуда её уволили за перепечатку самиздата в семидесятом году. С тех пор Улицкая, по её собственному утверждению, никогда не ходила на государственную службу: она работала завлитом Камерного еврейского музыкального театра, писала очерки, детские пьесы, инсценировки для радио, детского и кукольного театров, рецензировала пьесы и переводила стихи с монгольского языка. Публиковать свои рассказы в журналах начала в конце восьмидесятых годов, а известность пришла к ней после того, как по её сценарию были сняты фильмы «Сестрички Либерти» (режиссер – Владимир Грамматиков) и «Женщина для всех» (режиссер – Анатолий Матешко), а в «Новом мире» вышла повесть «Сонечка». В 1994 году это произведение было признано во Франции лучшей переводной книгой и принесло автору престижную французскую премию Медичи. Во Франции же вышла и первая книга Людмилы Улицкой – сборник «Бедные родственники» (на французском языке). В 1996 году в «Новом мире» был опубликован роман «Медея и её дети», который вывел писательницу в число финалистов Букеровской премии 1997 года.

Произведения Людмилы Улицкой перевелись на двадцать пять языков. Литературоведы называют её прозу «прозой нюансов», отмечая при этом, что проявления человеческой природы и детали быта выписаны у неё с особой тщательностью. Её повести и рассказы проникнуты особым мироощущением, которое читателю оказывается близким.

СЛОВАКИЯ. Рассматривая появление и формирование, с одной стороны, «женской», с другой стороны, развлекательной массовой литературы в сегодняшней Словакии, надо отметить некоторые отличительные особенности. Например, жанр «женского» романа в современных условиях получил сильное развитие, а жанр детектива нет. Как и в России, так и в Словакии жанр классического детектива в переводах всегда присутствовал, и поэтому не было необходимости создавать отечественный детективный роман. Поскольку этот жанр сегодня не пользуется большим читательским спросом, он и не развивается так интенсивно как, например, «женский» роман.

«Женский роман» является, пожалуй, одним из основных жанров словацкой массовой литературы. С 1997 г. издательство «Ikar» выпускает в свет романы Т. Келеовой-Василковой (T.Keleová-Vasilková), которые пользуются большой популярностью у читателей-женщин. Татьяна Келеова-Василкова, журналистка по образованию, работала во многих журналах. Её литературная биография началась с появлением первого романа «Цена за свободу» (Cena za voľnosť). Вслед за ним появляются один за другим книги, посвящённые судьбам современных женщин: «Жены» (Manželky), «Я и он» (Ja a on), «Мечты» (Túžby), «Окошко в сны» (Okienko do snov), «Слезы и смех» (Slzy a smiech) и др. Т. Келеова-Василкова написала 15 романов, где героини-женщины мечтают, о чём мечтают, по мнению писательницы, все современные женщины: о любви, о гармоническом отношении с мужчиной, о понимании окружающих. В жанре «женского» романа пишут и К. Гиллерова (K.Gillierová), П. Нагиова (P. Nagyová), Л. Колларова (L. Kollárová).

Жанр исторического романа занимает второе место по читательскому спросу. Словацкая литература богата традициями в области этого жанра, и в современных условиях исторический роман продолжает своё развитие. В настоящее время в этом жанре создаёт свои произведения Д. Пригодова (D. Prihodová, р. 1941): новый роман «Мир, который я не знаю» (Svet ktorý neroznám). Говоря о жанровых традициях, следует вспомнить таких писательниц, как Б. Сланчикова-Тимрава (B.Slančíková-Timrava, 1867–1951), Е. Мароты-Шолтэсова (E.Marothy-Soltesová, 1855–1939) – прозаиков второй волны словацкого литературного реализма. На рубеже XX – XXI вв. продолжателем данного направления в словацкой литературе можно считать Г. Зелинову (H. Zelinová, 1914–2004), автора известных романов «Алжбетин Двор» (Alžbetin Dvor), «Дьявольский чардаш» (Diabol čardáš), «Стена плача» (Múr plaču).

ЭТЭЛА ФАРКАШОВА (Eteľa Farkašová, р. 1943) – философ, соучредитель Клуба словацких прозаиков-женщин «Фемина», а также клуба женщин – феминистических философов при Словацком философском обществе. В центре её литературного творчества находится анализ человеческих отношений в современном обществе. Причём особое внимание она уделяет событиям и переживаниям женщин. Широкую известность писательница приобрела после появления её книг: «День за днём» (Deň za dňom), «После долгого молчания» (Po dlhom mlčaní), «Время западающего солнца» (Hodina zapadajúceho slnka) и др. Некоторые произведения были переведены на русский язык (например, «Увидеть музыку»).

РУТ ЛИХНЕРОВА (Rut Lichnerová, р. 1951) занимается главным образом словацким изобразительным искусством XX века. Многочисленные статьи посвятила наивному искусству, традиционному народному искусству и фототворчеству. Заметных успехов достигла и в художественной литературе. Дебютировала сборником рассказов «В Кремниске». Явный поворот в её творчестве знаменует собой книга «Слепая рыба» (Slepá ryba). С особым мастерством написана книга «Река» (Rieka), за которую писательница получила премию литературного фонда в 2000 году и которая в рейтинге читательской анкеты Книжного ревью «Книга года» заняла одно из первых мест.

Вопреки стремлениям русских и словацких литературных критиков перенаправить читательское внимание и воспитать вкус публики, развлекательная струя массовой литературы в рыночных условиях продолжает развиваться более чем успешно, удовлетворяя запросы разных типов читателей. Мало того, существует группа непрофессиональных писательниц «гламурной» литературы, которая состоит из звёзд телевидения, дикторов, успешных косметологов, психологов или просто популярных людей. Чутко воспринимая законы коммерческого литературного рынка, они становятся авторами массовой литературы специфического характера.

Литературная критика реагирует на такой поток паралитературы, по большей части, возмущенно-негативно. Но появились молодые «критики», любящие и читающие такую литературу.

Главная роль в функционировании литературы отводится читателю. Анализ читательских требований к качеству массовой литературы показывает, что «горизонт ожидания» русских и словацких читателей выше, чем та продукция, которую ему предлагают. Динамика отношений автор – читатель – издатель в сегодняшней России и Словакии показывает, что именно благодаря запросам «качественного потребителя» существует перспектива развития отечественной словесности.

Сравнительный обзор позволил нам увидеть, как женская проза активно включилась в общий процесс развития современной литературы. Писательницы получили возможность проявить свой творческий талант без ограничения. Задача литературных критиков и исследователей – определить характер такого творчества.

Литература

ДУБИН, Б.: *Безъязычие*. В беседе с социологом, культурологом, переводчиком Борисом Дубиным его обсуждает корреспондент журнала И.Прусс.// Знание–Сила, 1998, №11-12, с.3.

ИВАНИЦКИЙ, В.Г.: *От женской литературы к «женскому роману»? (парабола самоопределения современной женской литературы)*.// Общественные науки и современность, 2000, № 4, с.151-163.

ЛОТМАН, Ю.М.: *Культура и взрыв*. –Москва: Издательство «Прогресс», 1992, с.42.
САВКИНА, И.: *«Поэзия – опасный дар для девы»*. *Критическая рецепция женской литературы и женщины-писательницы в России первой половины XIX века*.// Опольский университет. *Пером и прелестью. Женщины в пантеоне русской литературы*. Сборник статей под редакцией Ванды Лещак и Дарьи Амброзяк. – Ополе, 1999, с.30-33.
ХАЛИЗЕВ, В.Е.: *Теория литературы*. –Москва, 1999, с.122.
<http://libnn.ru/content/view/95/24/> Творчество Т. Толстой и Л. Петрушевской: Литературный факультатив для библиотекарей / ЦРБ им. 1 Мая; Сост. гл. методист М.В. Бенедиктова. - Н.Новгород, 2002, с.10.
<http://www.dinarubina.com/biography.html> // Биография

Resumé

Na základe porovnateľného prehľadu bolo v texte predvedené, na akých princípoch sa vyvíja literatúra v Rusku a na Slovensku na prelome 20. a 21. storočia a aké miesto v súčasnej literatúre zaujíma ženská próza. Počas stáročí právo žien na ich miesto v umení a ich umeleckú tvorivosť posudzovali a kritizovali z rôznych pozícií i uhl'ov pohľadu. Používanie pojmu literatúra s prívlastkom „ženská“ sa prijímalo v negatívnom zmysle. V súčasnom Rusku a na Slovensku taktiež jestvuje polemika, ktorej ústrednou témou je existencia pojmu „ženská literatúra“. Avšak otázky, aké sa kladú v súčasnosti, sú oveľa hlbšie a vychádzajú z iných argumentov, pretože už jestvuje obširny materiál na výskum: próza, poézia, memoáre, či esejistika, ktoré vytvorili mnohopočetné spisovateľky. Ženy, spisovateľky, sa aktívne zapájajú do všeobecného procesu rozvoja súčasnej literatúry.

V texte bola rozobratá tvorba jednotlivých slovenských a ruských súčasných spisovateliek, predstaviteľiek elitárnej literatúry (T. Tolstá, D. Rubina, L. Petruševskaja, L. Ulickaja, Etela Farkašová, Ruth Lichnerová). Text sa zameriava aj na vývoj žánrov v masovej literatúre a tiež na vplyv národných tradícií na ich vývoj.

Prvým samostatne sa vyvíjajúcim žánrom v masovej literatúre v Rusku sa stala detektívka. Tvorba A. Marininy a jej „následníčok“, P. Daškovej, T. Poljakovej, D. Doncovej a ďalších, uspokojila najširšie vrstvy spotrebiteľov masovej literatúry - čitateľky, ženy. Tieto spisovateľky vytvorili typ detektívky odlišný od tej zo sovietskych čias, keď mala výrazne mužskú orientáciu, a pokiaľ ide o charakter textu, nespĺňala požiadavky čitateľiek, žien. Na Slovensku sa jedným zo základných žánrov masovej literatúry stal „ženský román“. Od roku 1997 vydavateľstvo Ikar vydáva romány T. Keleovej - Vasilkovej, ktoré sa u žien, čitateľiek, stretávajú s veľkou popularitou. V rovnakom žánre píše aj K. Gillerová, P. Nagyová, L. Kollárová.

PERCEPCIE A INTERPRETÁCIE UMELECKÝCH TEXTOV V DIALÓGU KULTÚR

Film

Eva Tomeková (Banská Bystrica)

Po skoro dvoch desaťročiach negatívneho postoja k čomukoľvek ruskému zaznamenávame zvýšený záujem nielen o štúdium ruského jazyka, ale aj o kultúrny priestor vo všeobecnosti. Tento nepochybne pozitívny fakt nás však zaväzuje hľadať nové metódy cudzojazyčnej edukácie. Už v 90. rokoch sa na Slovensku objavili tendencie kulturologického smerovania vo vyučovaní ruského jazyka. V praxi to znamená odmietnutie tradičných metód, orientovaných na jazyk ako na izolovanú jednotku existujúcu nezávisle od kultúry a odklon od literaturocentrizmu. V kulturologickej koncepcii je jazyk chápaný ako súčasť kultúry a naopak, kultúra ako fenomén, ktorý je nepredstaviteľný bez väzby na jazyk. V takto definovanom vzťahu kultúry a jazyka sa stáva pochopiteľným, že do procesu cudzojazyčnej edukácie vstupujú všetky texty kultúry, ktorej jazyk vyučujeme. Je prirodzené, že v rámci umeleckej kultúry bude zrejme vždy patriť literatúre dominantné postavenie, ale literatúra sama osebe nemôže zastúpiť texty ostatných druhov umenia. Tie sú nevyhnutné pri formovaní ucelenej predstavy o kultúre daného jazykového priestoru.

Film považujeme za jedno z najmladších umení. Napriek tomu, že ho charakterizujeme ako samostatné odvetvie, zlučuje v sebe prvky viacerých umení, stáva sa ich syntézou, nadväzuje na ich tradície a skúsenosti. Vytvára z nich špecifický umelecký celok – filmové dielo. K.T. Toeplitz¹ to opisuje takto:

„Pri zrode filmového umenia stáli ľudia obdarení nesmiernou fantáziou a obrazotvornosťou, ktorí sa nebáli odvážnych experimentov. Boli to ľudia hľadajúci dobrodružstvo, vzrušujúce zážitky, ktorí sa nebránili technickému pokroku a nie vždy to boli rodení umelci či intelektuáli. Vývoj filmu si však vyžadoval čoraz väčšiu a všestrannejšiu prípravu. Už nestačila iba šťastná náhoda (zaseknutý film v kamere u Meliesa, ktorý bol impulzom k vzniku filmového triku). Film už začína byť umením a vyžaduje si skutočných umelcov, literátov, mysliteľov. (2; 78)

Prvé obdobie kinematografickej tvorby charakterizuje objavovanie zákonov a pravidiel filmového vyjadrovania sa. Film už nie je len dokumentárny a kreatívny, ale objavujú sa mnohé filmové triky, strih, dvojexpozícia, tvorcovia začínajú experimentovať so štylizáciou vo filme. Toto obdobie môžeme nazvať začiatkom formovania jazyka filmového umenia a prostriedkov jeho vyjadrenia.

Filmovú kultúru tvoria dva významné faktory. Prvým z nich sú tvorcovia (režiséri, producenti, kameramani, zvukári...), snažiaci sa prostredníctvom filmu povedať niečo nové o svete. Druhým činiteľom je divák, hľadajúci v ňom obraz svojich snov, túžob, prežívaní. Ide o spojenie dvoch faktorov, kde jeden vytvára myšlienkovú uzavretú celok s istým poslanstvom a druhý ho musí dešifrovať. Film je fiktívny, uzatvorený svet, do ktorého si možno „odskočiť“ z bežnej každodennej reality. Zároveň však predstavuje možnosť vyjadrenia, stvárnenia životných situácií, oslovujúcich diváka svojou výpovednou silou, pretože v nich nachádza samého seba. Ako recipient prichádzame do styku s dielom. Reflektujeme ho, analyzujeme a následne interpretujeme. Každý človek má inú osobnosť tvorenú geneticky danými špecifikami a zároveň skúsenosťami s okolitým svetom. Každý jedinec má k dispozícii iný súbor kódov, prostredníctvom ktorých dekóduje význam, poslanstvo diela, teda ho interpretuje. Keďže interpretácia je vždy do značnej miery subjektívna a môže byť vzdialená intencii autora, vynára sa otázka – môže byť interpretácia nesprávna?

Predtým sa však pokúsme odpovedať na nemenej dôležitú a tiež zložitú otázku – čo je to interpretácia, čo znamená interpretovať umelecké dielo? Dante ako prvý povedal, že jeho poézia vyjadruje prenesený význam, ktorý treba objaviť za a pod doslovným významom.

Umberto Eco² zas hovorí, že význam textu nie je možné hľadať iba na jeho povrchu. O jeho význame sa nedá hovoriť iba ako o výsledku domnienky zo strany čitateľa. Čitateľ vysloví domnienku o tomto význame. Text predstavuje samostatný a nekonečný svet, v ktorom interpret môže nachádzať nekonečné množstvo významov, zámerov a ich vzájomných spojení. Je to však nástroj, ktorý modeluje svojho čitateľa. Tvrdenie, že čitateľ môže interpretovať akokoľvek, je nesprávne. Veľakrát sa pri interpretácii stáva, že sa text odpúta od autora diela a jeho zámeru. Interpret často vkladá svoje vlastné významy, ktoré v ňom nachádza na základe svojich skúseností. Interpretácia by mala rešpektovať konkrétne okolnosti výpovede a musí hovoriť o niečom, čo je možné niekde nájsť a istým spôsobom akceptovať. Zároveň musí rešpektovať kultúrne a jazykové pozadie textu. Interpretácia je nikdy sa nekončiaci proces. Interpretácia znamená hľadanie posledného významu v nikdy nekončiacom sa prúde významov.

Minulosť ponúkala špecifické súbory kódov, na základe ktorých sa rozlišovalo umenie vysoké, stredné a nízke. Každé z nich predstavovalo určitú vrstvu, ktorej členovia, v rámci svojho spoločenstva komunikovali svojím (pre nich samozrejým) jazykom. V súčasnosti je situácia komplikovanejšia. Dnešné umenie neposkytuje recipientovi umeleckého diela možnosť jednoznačne zdefinovať predmet svojho vnímania. Neponúka mu návod a pomôcky, prostredníctvom ktorých by dokázal dešifrovať zámer konkrétneho textu. Umelecké dielo sa pre mnohých recipientov stáva nečitateľným, následkom čoho dochádza často k nesprávnym interpretáciám.

Ak sa študentom v rámci výučby filmotéky premietajú ukážky napr. z filmu Nikitu Michalkova *Unavení slnkom*, tak dostanú z kultúrneho hľadiska iba veľmi stručné základné informácie, že N. Michalkov bol ruským filmovým režisér, pochádzal z umeleckej rodiny, k filmu sa dostal veľmi mladý a jeho režijným debutom bol film *Svoj medzi cudzími* (1974). Vyučovanie už pri jeho tvorbe nie je koncipované tak, aby sa zameriavalo aj na charakteristické črty ruského filmu a filmový rukopis samotného tvorca. Absentuje tiež porovnanie ruského filmu s tvorbou iných súčasných kultúr. Základným znakom a prejavom akejkoľvek spoločnosti je jej kultúra. Kultúra odráža charakter a úroveň poznania v najrozličnejších oblastiach časopriestoru, ako aj úroveň realizácie tohto poznania.

Problém percepcie a následnej interpretácie filmového, ale aj akéhokoľvek iného umenia spočíva v tom, že sa stierajú rozdiely medzi komerciou a umením. Mení sa postoj publika. Buduje sa presvedčenie, že každý môže byť kritikom, stačí sa len vyjadriť. Alexander Plencner hovorí:

„Umelecko-kritické elity a autority stratili rešpekt verejnosti, platnosť objektívnych kritérií spochybnili subjektívne dojmy. Každý môže byť kritikom – dôkazom je množstvo internetových portálov s hlasovacími systémami a priestorom na publikovanie užívateľských on-line recenzií.“ (1; 2)

Preto nás neprekvapuje, že študenti, ktorých úlohou (v rámci absolvovania predmetu Ruská filmotéka) bolo napísať „interpretáciu“ vybraného ruského filmu, odovzdávali práce, seabvedomo ich nazývajú recenziami, či dokonca kritikami. Ich „interpretácie“ bolo možné rozdeliť do dvoch základných skupín. Prvú tvorili práce, s prevažne opisným charakterom – išlo o obsah filmu. Do druhej skupiny sme zaradili práce, v ktorých autori aspoň okrajovo vstúpili do procesu interpretácie – prevažne šlo o pokus sprostredkovať „čitateľský zážitok“. Vo všeobecnosti sme narážali na problém neschopnosti dešifrovať vlastný význam filmového diela, preniknúť pod povrch a prečítať štruktúru filmového diela.

Je nesprávne domnievať sa, že každý interpret musí byť zároveň kritikom. U kritického diváka sa predpokladá komplexná odborná pripravenosť, ktorá nie je nevyhnutná u interpreta. Na interpretáciu filmového diela v cudzojazyčnej edukácii stačí dostatočná orientácia v socio-kultúrnom priestore diela. Od študentov so študijným odbor zameraným predovšetkým na cudzí jazyk nemôžeme

očakávať, že budú mať osvojený pojmový aparát, ktorý sa vyžaduje od špecialistov na filmovú tvorbu. Chyby, ktorých sa dopúšťala testovaná skupina študentov, pramení z nedostatočnej sebareflexie.

Podľa Alexandra Plencnera sa kritický divák odlišuje od bežného konzumného diváka rozvinutou schopnosťou sebareflexie. To znamená, že dokáže sledovať, ako vnímaný objekt a doterajšia subjektívna skúsenosť podmieňujú jeho vlastné prežívanie. Ide teda o druhostupňové hodnotenie procesu percepcie. Z toho vyplýva, že kritický divák je na jednej strane účastníkom fiktívnej filmovej situácie – prežíva filmový príbeh, no zároveň je jej nezaujatým pozorovateľom – sleduje štylistiku a výrazové prostriedky, teda číta text. Uvedomuje si autorov zámer, reflektuje ho a sleduje svoje bezprostredné reakcie. (1; 7)

Podľa Umberta Eca³ je konzumný divák ideálnym recipientom, ktorého predpokladá filmový text. Pri pozieraní filmu uniká z reality, prežíva príbeh a registruje svoje pocity, myšlienky, asociácie či spomienky. U kritického diváka sa spôsob, akým bude film interpretovať, nedá predvídať. Kritický divák hľadá odpoveď nielen na otázku: ako vznikajú moje pocity, ale aj na otázku: prečo vznikajú, aké podnety ich vo mne vyvolávajú?

Odpoveď na túto otázku nie je jednoznačná. Recipienti vstupujú do procesu interpretácie s iným súborom daných kódov, báza skúseností s okolitým svetom je veľmi rôznorodá a o úrovni odbornej filmovej pripravenosti danej cieľovej skupiny môžeme iba polemizovať. Napriek tomu to neznamená, že by sme mali rezignovať na implementáciu filmového umenia do procesu cudzojazyčnej edukácie. Film ako druh syntetického umenia poskytuje široké pole možností jeho využitia v pedagogickej praxi. Je však potrebné stanoviť si konkrétne metódy, ktorými budeme film prezentovať a tiež ciele, ktoré chceme použitím filmového materiálu dosiahnuť. Pri prezentácii filmového textu, ale aj akéhokoľvek druhu umenia však nesmieme zabúdať na kultúrny kontext, v ktorom toto dielo vzniká, ale tiež na sociálno-psychologické dispozície konkrétneho recipienta. Schopnosť percepcie a následnej interpretácie filmového textu či iného umeleckého diela do značnej miery prispieva k formovaniu zrelej osobnosti.

Literatúra

golem.corinex.com/gregi/fmk_data/2006_2007/komu/Masovy_a_kriticky_divak_filmu.pdf -

TOEPLITZ, K.T.: *Chaplinové kráľovství*. Praha: Mladá fronta, 1965

www.phil.muni.cz/wufv/home/studium/analiza-filmu - 24k

4www.medzikulturnydialog.gov.sk/novinky/medzikulturny-dialog-cez-ruske-filmy2 - 22k

ECO, U., RORTY, R., CULLER, J., BROOKE-ROSEOVÁ, CH.: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 1995

Резюме

XX век, век скоростей и технологий, принес в жизнь общества много нового как в науке, так и в искусстве. Почти сто лет назад появился новый вид искусства – кино.

В современной отечественной системе ещё не разработана программа, включающая в себя изучение кинематографа как специального предмета. Но появляется необходимость изучения литературного произведения в единстве с его киноинтерпретацией. На занятиях, посвященных данной проблематике, учитель может опираться на научные исследования в этой области.

SLANG RUSKEJ MLÁDEŽE

Katarína Jackulíková (Banská Bystrica)

Jazyk je zviazaný s ľudskou civilizáciou. Žije a vyvíja sa spolu s ňou. Prostriedky jazykového systému podliehajú kvalitatívnym a kvantitatívnym zmenám v čase, správajú sa dynamicky vo všetkých jazykových rovinách.

Jednotlivé kultúry majú svoje jazyky, prostredníctvom ktorých vyjadrujú svoju svojbytnosť. Avšak, rozvíjajúce sa vzdelanie mení kultúru a modifikuje aj vlastný jazyk. Výsledkom je, že jazyky konkrétnych kultúrno-historických epoch sú natoľko odlišné a nezrozumiteľné pre potomkov, že skôr sa podobajú na cudzie, ako na jazyky vlastnej kultúry. Veď ako ťažko sa číta súčasným Rusom epos „Slovo o pluku Igorovom“ alebo diela, ktoré vznikli v XIX. alebo v prvej polovici XX. storočia. Často pri ich čítaní musia použiť výkladový slovník. Niektoré slová prešli medzi historizmy alebo archaizmy a niektoré zmenili svoju sémantiku. Z tohto pohľadu by bolo zaujímavé prelistovať si Daľov výkladový slovník. Určite by v ňom boli nám známe slová, ktoré sa však v ňom interpretujú celkom iným spôsobom. Je to prirodzené, ako aj to, že človek v rôznych obdobiach svojho života nie je identický – mení sa od detských čias až po starobu. Stáva sa úplne iným človekom v každom zmysle tohto slova.

Dvojaké sociálne postavenie tínedžerov, keď už nie sú deťmi a ešte nie sú dospelými, spôsobuje na jednej strane vytváranie subkultúr mládeže ako sociálneho priestoru, v ktorom sa stretávajú rovní čo do veku, statusu, sociálneho postavenia, záujmov a pod.; a na druhej strane vytvorenie si vlastného jazyka na základe materinského, ktorým hovoria všetci. Tento osobitý jazyk mládeže, slang, slúži predovšetkým tomu, aby si „svoji“ boli bližšie, a „cudzí“ – ďalej. Slang je známy už vyše 200 rokov, ale v ruskom jazyku sa ako zvláštny slovník vyčleňuje len v XX. storočí. Vyčleňujú sa tri vlny vzniku. Prvá vlna – dvadsiate roky, keď VOSR a občianska vojna priniesli so sebou armádu bezprízorných výrastkov a ich jazyk bol „obohatený“ zločineckým argotom. Druhá vlna – päťdesiate roky, keď sa na uliciach miest objavujú „fíčúri“ a tretia vlna sedemdesiate – osemdesiate roky, obdobie stagnácie, prinášajúce so sebou neformálne mládežnícke hnutia, ktoré vytvorili svoj slang ako gesto namierené proti oficiálnej ideológii. Záujem o slang, ako súhrn nespisovných prostriedkov národného jazyka, sa stupňoval a stupňuje úmerne s oslabovaním nezdravého vzťahu k materinskému jazyku, ktorý sa prejavuje úzkostlivým strážením tzv. čistoty jazyka a neodôvodneným preferovaním spisovnosti jazykových prostriedkov pred ich funkčnosťou, resp. vhodnosťou. Tým sa však nemyslí, že materinský jazyk si nezaslúži primeranú starostlivosť, že búranie politických hraníc znamená analogicky búranie hraníc jazykových a že jazyková suverenita sa prestane uplatňovať v celej šírke fungovania jazyka. Pozícia slangu vo vnímaní národného jazyka sa za posledné desaťročia mimoriadne upevnila, stal sa legitímnou súčasťou štrukturovaného objektu výskumu jazykových prostriedkov. Je to prinajmenšom z troch dôvodov:

1. vzťah medzi slangom a spisovným jazykom je vzťahom dialektickým – napätie medzi týmito zložkami neustále núti k odbornému prieskumu,
2. slang sa javí ako oblasť, ktorá s veľkou intenzitou a rozsahom dynamizuje jazykový systém na oboch stranách opozície spisovnosť – nespisovnosť,
3. prienik hovorového jazyka do umeleckej spisby zintenzívnil záujem o slang.

Súhlasíme s názorom lingvistov, že slang nemožno považovať za monolitný útvar. Slang treba chápať a vykladať ako vnútorne diferencovaný súbor jazykových prostriedkov. Ide o tematicky mnohé súbory pomenovaní, o slangy, ktoré by sa dali z hľadiska tematického členiť na desiatky odborov.

V tomto smere je dôležité určiť miesto „jazyka mládeže“ v ruskom jazykovom a kultúrnom priestore – jeho pozíciu vo vzťahu k spisovnému jazyku a k vybranej kultúre. Môžeme predpokladať, že subkultúra mládeže balansuje medzi sociálno-skupinovými (profesijnými) subkultúrami a tzv. „trefou

kultúrou“ – populárnou modernou mestskou kultúrou. Vzniká principiálna otázka: v akom vzťahu je termín „jazyk mládeže“ k známym sociolingvistickým kategóriám argo, žargón, slang a taktiež funkcionálno-štylistickému hovorovému slovu? Sociálne dialekty, teda aj mladých, tvoria zložitý systém rečového prostredia, ktorého časti nie sú mechanicky ohraničené, sú prepojené zložitým hierarchickým podriadením sa. Hierarchiu sociálnych mestských podjazykov ruskej reči môžeme vyjadriť nasledovne: argot, žargón, slang. Slang alebo všeobecne žargón, môžeme skúmať ako zvláštnu sociálno-štylistickú vrstvu hovorovej reči.

Čo sa týka dynamiky rozvoja vlastných mládežníckych žargónov, tu môžeme určiť tri úrovne alebo etapy formovania subštandardných jazykových prejavov (prevažne lexikálnych) v reči mládeže vzhľadom na ich vek: tínedžerov, profesijno-skupinový a integrovaný.

Prvá úroveň, tínedžerská, je charakterizovaná formovaním žargónových podsystémov. Je to vlastne nominatívno-expresívny lexikálny podsystém reči tínedžerov a ich rôznych skupinových alebo regionálnych variácií: školských, uličných, ihriskových, detských domov a pod. V tomto veku, obyčajne okolo 11 roku, individuálne a centristické vedomie dieťaťa prerastá v zložitejšie spojenie centristických a opozičných tendencií. Na pozadí negativizmu, snahy oslobodenia sa od detskej závislosti, rozvíja sa a upevňuje tendencia odcudzenia sa od „dospelého“ spoločenstva a jeho noriem, teda aj od jazykových, lexikálnych. Začína sa formovať sociolizované opozičné vedomie – „nebyť ako všetci“, čo znamená „nebyť ako dospelí“ a jazyk – formujúci sa podsystém žargónových pomenovaní – sa stáva tiež prípravou, zvláštnym spôsobom presviedčania sa mladých vo svete „dospelých“.

Tendencia „podobat’ sa na svojich“ vonkajším vzhľadom (oblečením, módnymi doplnkami, účesom) správaním, a najmä spôsobom reči, to je začiatok hermetického uzavretia sa členov sociouma. V tomto období sa prejavuje hľadanie zvláštnych, a zároveň efektných, obrazných a expresívnych pomenovaní. Napr.: „*Задрихни в тубик, там прохладно*“ výrastok vyzýva kamaráta „*отстань, оставь меня в покое*“.

Slang mládeže veľmi intenzívne presakuje do jazyka tlače a masovo-komunikačných prostriedkov. Takmer vo všetkých materiáloch, kde je reč o živote mladých, ich záujmoch a idoloch sú slangizmy vo väčšej alebo menšej koncentrácii. Denníky a časopisy sú cennými zdrojmi, pretože operatívne odrážajú súčasný stav jazyka. Rozšírená slangová lexika sa dostáva do nich veľmi rýchle a my máme možnosť objektívne posúdiť jej frekvenciu. Vo výskumoch niektorých ruských lingvistov, napr.: K. Arbuzovovej, môžeme zachytiť evolúciu mládežníckeho slangu. Už sa nepoužívajú „*телки, чувихи, герлы*“ ale dievčatá sú „*тетки, пчелы*“, ak je dievča zvláštne svojím správaním alebo má vypité je „*отъехавшая*“, dievčatá mládencov volajú „*дядьки*“, ak je mladý človek dobre oblečený je „*упакованный, прикинутый*“, ak má auto „*тачку*“ je „*ну ты просто туз*“ alebo „*крутой*“ „*нешуточный*“. Ak sa stretáva partia tak je to „*тусовка*“ alebo „*сейшн*“. Partia „*тусовка*“ môže byť nevydarenou „*парашильной*“ alebo vynikajúcou „*чумовой*“.

Ruský mládežnícky slang sa sústreďuje hlavne v Moskve a Petrohrade, no niekedy vzniká aj na periférii miest.

Mnohé črty ruského mládežníckeho slangu ho spájajú s argo. Pociťujeme tu silne vyjadrený ideologický moment. Slang od svojho vzniku je v opozícii staršiemu pokoleniu, ale predovšetkým prehnitému oficiálnemu systému. Črta, ktorá ho spája s argo je metaforičnosť, stáva sa heslom celej referenčnej skupiny.

Musíme podotknúť, že všetky sociálne dialekty, okrem teritoriálneho, nikdy nie sú jediné a prvé v komunikácii tých, ktorí ich používajú. Slang mládeže je jedným z funkčných štýlov, ku ktorému sa uchýľujú nositelia jazyka aj s vysokoškolským vzdelaním len v určitej situácii. V iných situáciách používajú druhé štýly. Pokiaľ sa slang používa mladými, keď komunikujú medzi sebou v prirodzenej, neoficiálnej situácii, nedochádza k „znečisťovaniu“ jazyka. To sa týka aj umeleckého textu: keď slang charakterizuje hrdinu, situáciu, prostredie a pod. Mládežnícky slang púta pozornosť svojou samopašnou a veselou hrou slov, s ktorou sa dospelí začali zoznamovať prostredníctvom tvorby mladých prozaikov, čítajúc mládežnícke časopisy a počúvajúc svoje deti. Humorný efekt exotizmov sa podčiarkuje využitím produktívnych modelov slootov tvorby v ruštine na základe istých cudzojazyčných koreňov – najmä anglických, napr.: *родители - парента* (z *angl. parent в том же значении*), *взрослые - олдовые мены* (z *angl. old man - старый человек*), *фрилавник - сторонник идеи свободной любви* (*ang. free love - свободная любовь*). Tvorenie a využívanie rusifikovaných exotizmov je často sprevádzané parodovaním anglických prototypov, napr.: *angl. to drink (пить)* –

дринчать, дринкануть; angl. face, table – фэйсом об тэйбл – о неудаче, неприятности (буквально лицом об стол). V žargóne mladých ľudí, v ich používaní cudzojazyčných exotizmov, sa prejavuje aj humorná zmena, ktorá sa uskutočňuje tzv. cestou “asociatívno-fonetickým zafarbením”. Exotický prototyp – cudzojazyčná lexéma sa zamieňa ruskou na základe vonkajšej podoby pri úplnej rozdielnosti významov. Čím je rozdielnosť väčšia, tým je zmena efektívnejšia. Napr.: lady – *бледи*, e-mail – *емеля* или *мыло*, пиджак – *спинжак*, гувернантка – *гувернянька*, микроскоп – *малоскоп*.

Na pozadí žalostne omieľajúcej sa oficiálnej propagandy slang pútal a púta pozornosť svojou metaforičnosťou, sviežosťou, uvoľnenosťou. „*Настроение было не только фиговым, но и банальным ... как попсовая (примитивная) песенка с рифмой типа „Кровь - любовь”*“.

Slang však odráža aj nebezpečné, znepokojujúce fakty každodenného života, napr. rozširovanie

- narkomanie – sú to desiatky slov a výrazov (*трава, торчать по кайфу, кинуть на кишки, плыть по плану; Ты вдунать когда-нибудь пробовал? – Už si niekedy skúšal inhalovať? Сегодня пол-Москвы на винте сидит. – Dnes sa perníkom napcháva dobrá polovica Moskvy. У меня глюки пошли. – Už vidím obrázky. Это было - игла, колеса, травка. - To všetko bolo – život na striekačke, tabletke a tráve. Заморока пошла. - Ocitol som sa v mrákotách. Вчера такие стремаки были - нас завинтили, а у меня в бэге был кайф. - Teda včera som zažil brutálny stres – zašili nás a ja som mal práve (vo vaku) pri sebe tovar.);*
- xenofóbie – (*негатив, копченый, чучмек, Чуркестан,...*) a pod..

Slang mládeže sa od druhých typov odlišuje:

- Slová slúžia ku komunikácii ľudí jednej vekovej skupiny. Používajú sa ako synonymá anglických slov majúcih emocionálne zafarbenie – *воркать, аскасть, вентать, лонговый, найтать ...*
- Slang mládeže je založený na reáliách sveta mladých – preto je často nechápaný druhými vekovými kategóriami. Vďaka tejto skutočnosti sa mládež cíti uzatvorenou skupinou.
- V lexike slangu sú často vulgarizmy.
- Keďže je originálnym a exkluzívnym slovníkom, pri jeho používaní sa analogicky uplatňujú aj neverbálne prostriedky, ktoré organicky aj harmonicky splyvajú s verbálnou zložkou, kvalifikujú sa ako slangové – prívlastok expresívny.

Veľmi často je slang mladých tvorený od profesionálnych termínov. V podmienkach vedecko-technickej revolúcie každý nový jav musí mať svoje pomenovanie. Takmer všetky sa objavujú v Amerike, Európe a tak ich dostávame v dominujúcom jazyku – angličtine. Preto anglicizmy, amerikanizmy stále viac rozširujú ruskú slovnú zásobu, najmä komunikatívno-výpočtového prostredia. Štýl, ktorý je charakteristický pre mladých ľudí tohto prostredia, v ktorom sú zahrnuté všetky zložky jazykovej situácie – sociálna, komunikačná, jazyková – je internetový štýl. Lingvisti v Anglicku už vyčleňujú nový štýl jazyka *Веблиш*, ktorý je spojený s počítačovo-sieťovou špecifikáciou.

Mnohé internetové texty sú plné anglicizmov, ktoré majú nielen nocionálny, ale aj expresívny význam napr.: happy, darling, hi, kill, go. Technický jazyk termínov sa postupne mení v žargonizmy, ktoré majú určité emocionálno-expresívne zafarbenie, najčastejšie ironického charakteru. Okrem internetového štýlu môžeme vyčleniť aj terminológiu výpočtových technológií a to rôznorodé skupiny prevzatých exotizmov „počítačového žargónu“.

1. „Počítačové exotizmy-termíny”, blízke svojou funkciou profesionalizmom. Takmer všetky sa pri transformácii podriaďujú morfológickému spracovaniu, napr.: *кверить – производить запрос к серверу баз данных (query), смайлик – картинка для изображения отношения автора к сообщению – Л неодобрение или Ж одобрение, хакать – взламывать (to hack) – вносить несанкционированные изменения в программное обеспечение и т.п.* Takéto jazykové jednotky svojím obsahom poloprofesionálne a položargónne, použitie ktorých je diktované praktickými potrebami dorozumievania sa programátorov a používateľov, nie sú zbavené expresívnosti.

2. „Humorné expresíva počítačového žargónu“, ktoré sa vytvárajú nielen pre praktické potreby, ale hlavne pre expresívne vyjadrenie samotného hovoriaceho, slovné hry, pobavenie, napr.: *самплик – пример, образец, шаблон (sample) – диминутивное переименование с комической целью; принтить/принтануть – печатать/напечатать на принтере; бутить(ся) – загружать систему (от boot); взбануть – проверить диск на вирусы с помощью программы DrWeb.*

Slang nie je ustálený. Jedno mladé pokolenie strieda druhé, staré slová sa zabúdajú – vytrácajú, prichádzajú nové. Tento proces prebieha veľmi rýchlo. Ak v niektorom type slangu slovo pretrváva aj niekoľko rokov, tak v slangu mladých za posledné desaťročie búrlivého rozvoja sa objavilo, ale aj zmizlo veľké množstvo slov. Slangové slová, ktoré vznikli skrátením a súčasne prípadným zdeformovaním pôvodného slova, sú úplne prirodzené v bežnej, spontánnej komunikácii, ktorá je veľmi rýchla a príliš dlhé slová jej rýchlosti a spontánnosti prekážajú. Preto aj najrýchlejšie prenikajú do hovorovej reči. Pri tomto prechode slangové slová strácajú svoje expresívne zafarbenie. Svoju úlohu v tomto procese zohrávajú masovo-komunikačné prostriedky. V závere môžeme konštatovať, že slang mladých je dôveryhodným a jasným ukazovateľom aktuálneho stavu spoločnosti a jej jazyka. Vplyv naň je tým väčší, čím je nižšia úroveň sociálnej stability spoločnosti a naopak je tým menší, čím vyšší je status dospelšej časti nositeľa jazyka, čím silnejšia je autorita kultúry elity spoločnosti.

Je zaujímavé, že pozornosť väčšiny lingvistov sa sústreďuje v prevažnej miere na analýzu spisovného jazyka a nekodifikovaný podsystém jazyka – ako napr. profesionálny a sociálny slang, žargón – ešte čaká na svoju analýzu a autorov.

Literatúra

- JACKULÍKOVÁ, K. 2005. *Autoreferát dizertačnej práce. Súčasná implementácia prevzatej lexiky do ruskej slovnjej zásoby*. Banská Bystrica. 2005
- MISTRÍK, J. 1985. *Štylistika*. Bratislava: SPN, 1985.
- ŠIRAJEV, E.N. 1997. *Najnowsze dzieje języków słowiańskich. Русский язык..* Изд. Опльский Университет, Польша 1997.
- ЗЕМСКАЯ, Е.А. 1996. *Русский язык конца столетия (1985-1995)*. Москва: Языки русской культуры 1996.
- КОСТОМАРОВ, В.Г. 1994. *Языковой вкус эпохи*. Москва: Педагогика – Пресс, 1994.
- КОЛЛЕКТИВ АВТОРОВ, 2004. *Современная русская речь: состояние и функционирование*. Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета, 2004.

Resumé

Русский молодежный сленг представляет собой интереснейший лингвистический феномен, бытование которого ограничено не только определенными возрастными рамками, как это ясно из самой его номинации, но и социальными, временными, пространственными рамками. Он бытует в среде городской учащейся молодежи и отдельных более или менее замкнутых референтных группах.

Думается, что молодежный сленг должен стать объектом пристального внимания ученых-языковедов, ведь как показывают примеры других жаргонных систем, специальная лексика иногда проникает в литературный язык и закрепляется там на долгие годы.

PREKLAD TERMINOLÓGIE V DOKUMENTOCH EURÓPSKE ÚNIE

Gabriela Gombalová (Banská Bystrica)

Jazyky Európskej únie

Pre poľskú a slovenskú kultúru relatívne nový právny a politický kontext Európskej únie predstaviť pre prekladateľov a tlmočníkov mimoriadnu výzvu. V našom príspevku sa teda pokúsime poukázať na vplyv procesu globalizácie a integrácie v rámci EÚ na poľský a slovenský normatívny diskurz a ich právnu kultúru. Oficiálne preklady právnej dokumentácie Spoločenstva (*acquis communautaire*), a najmä sekundárneho práva EÚ (konkrétne smerníc a nariadení), možno z hľadiska cieľovej kultúry považovať za texty – hybridy.⁷⁷ Práve preto kladieme v tomto príspevku dôraz na zásady prekladania a redigovania právnych aktov EÚ a upozorňujeme na typické chyby, ktoré sa v prekladoch vyskytujú často aj napriek prekladateľských príručiekam, ktoré vydáva Úrad výboru pre európsku integráciu.

Európske právo je v súčasnosti publikované v dvadsiatich troch rovnocenných jazykových verziách (úradných jazykoch) na základe článku 21 a 290 Zmluvy o založení Európskeho spoločenstva.⁷⁸ Na dôležitosť množstva jazykov Európskej únie poukazuje analýza právnych aktov Spoločenstva, prvé nariadenie Európskeho hospodárskeho spoločenstva a Európskeho spoločenstva pre uhlie a oceľ z 15. apríla 1958 (č. 1/58), ktoré sa týkalo statusu jazykov. Ak k tomu pridáme 27 právnych systémov, môžeme si ľahko predstaviť komplikovanosť fungovania Európskej únie na jazykovej a právnej rovine.

V súlade s vyššie uvedeným nariadením sa členské štáty EÚ a ich obyvatelia môžu obracať na inštitúcie Spoločenstva v ľubovoľnom úradnom jazyku, čiže v každom jazyku členského štátu a inštitúcie sú povinné odpovedať im v tom istom jazyku. Na uplatňovanie práva občanov EÚ komunikovať s inštitúciami v ich vlastnom jazyku upozorňuje aj Biela kniha o európskej komunikačnej politike z 1. februára 2006, ktorá zdôrazňuje „že *mnohojazyčnosť je integrálnym aspektom súvisiacim s právnou legitimitáciou, zrozumiteľnosťou a demokraciou európskeho projektu.*“⁷⁹

Nie je samozrejme možné vyhnúť sa situáciám, v ktorých sa jazykové verzie odlišujú. Riešením takýchto problémov je prejudiciálne rozhodnutie vydávané Európskym súdnym dvorom na žiadosť národných súdov o vyloženie práva spoločenstva na základe čl. 234 Zmluvy o Európskej únii. Ako píše M. Ahl a M. Szpunar, nie je možné priamo poukázať na zásady, ktorými sa Súdny dvor riadi pri rozhodovaní v prípadoch rozporov medzi jazykovými verziami.⁸⁰ Záleží to vždy od konkrétneho prípadu. Zdá sa však, že v súčasnosti v rozhodovaní Európskeho súdneho dvoru (ESD) zohráva gramatický (jazykový) faktor iba pomocnú funkciu, zatiaľ čo dôraz sa kladie na systémové a teleologické vysvetlenie. Ako príklad možno uviesť rozhodnutie ESD z roku 1969, *Stauder*, 29/69, 419, keď Súdny dvor rozhodol, že prednosť má tá jazyková verzia, ktorá najmenej zaťažuje individuálne subjekty

⁷⁷ Označenie text-hybrid volíme z dôvodu istej neprirodzenosti týchto textov v prijímacom prostredí.

⁷⁸ www.univie.ac.at/RI/eur/20041101/SK_ECTreaty20041101.pdf

⁷⁹ http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/site/sk/com/2006/com2006_0035sk01.pdf

⁸⁰ Ahl M. – Szpunar, M.: *Prawo europejskie*, Warszawa 2005, str. 64.

a zároveň postačuje na dosiahnutie stanoveného cieľa. Systémové vysvetlenie však nielen akceptuje odlišnosť jazykových verzií, ale zdôrazňuje rovnocennosť týchto verzií.

Jazyky členských štátov majú v Európskej únii trojaký status.⁸¹

- **Autentické jazyky** zmlúv, ktoré majú rovnakú právnu moc a sú základom záväznej interpretácie zmlúv (v súčasnosti je to 20 jazykov);
- **Úradné jazyky** – sú to všetky jazyky členských štátov, vrátane írčiny. V úradných jazykoch je publikovaný aj Úradný vestník Európskych spoločenstiev.
- **Pracovné jazyky** – sa používajú v každodennej praxi, sú to angličtina, francúzština a čoraz viac aj nemčina. Pracovným jazykom Súdneho dvora je francúzština. Európsky parlament umožňuje všetkým poslancom používať každý úradný jazyk, Európska únia je teda skutočne multilinguálnou inštitúciou.

Terminologické nepresnosti pri preklade dokumentov EÚ

Zásady prekladu dokumentácie EÚ na jazyky nových členských štátov reguluje čl. 58 Aktu pristúpenia z roku 2003. Skutočnosť, že Poľsko a Slovensko stále možno považovať za nové členské štáty EÚ sa neustále odráža aj oblasti prekladu dokumentácie Európskej únie. Časová náročnosť prekladu týchto dokumentov spôsobuje, že prekladatelia a tlmočníci prekladajú ad-hoc a tým pádom dochádza k častému výskytu terminologických a iných nepresností v preložených textoch.

V tejto praktickej časti našej práce sa teda pokúsime priblížiť základné vlastnosti a charakteristiku dokumentov primárneho práva Európskej únie, upozorníme na jazykové šablóny, ktoré sa v nich vyskytujú a následne zhrnieme základnú terminológiu v prehľadných tabuľkách. Ako zdroj pre analýzu týchto dokumentov sme použili dokumenty EÚ dostupné na internete vo všetkých úradných jazykoch EÚ. Zameriavame sa samozrejme na poľštinu a slovenčinu.

Aby sme zdôraznili potrebu takejto práce, uvádzame príklad z praxe, kde pri preklade Zmluvy o ústave pre Európu do poľštiny došlo k závažnému významovému posunu:

Article III-271

1. (...)

These areas of crime are the following: terrorism, trafficking in human beings and sexual exploitation of women and children, illicit drug trafficking, illicit arms trafficking, money laundering, corruption, counterfeiting of means of payment, computer crime and organised crime.

Art. III-271.1

Powyższe dziedziny przestępczości obejmują: terroryzm, handel ludźmi, seksualne wykorzystywanie kobiet i dzieci, nielegalny handel narkotykami, handel bronią, pranie pieniędzy, korupcję, fałszowanie środków płatniczych, przestępczość komputerową i przestępczość zorganizowaną.

⁸¹ Ahlt M. – Szpunar, M.: *Prawo europejskie*, Warszawa 2005, str. 65.

Vynechanie výrazu *illicit* v termíne *illicit arms trafficking* by naznačovalo, že každý obchod so zbraňami je podľa článku III-271 Zmluvy druhom závažného zločinu s medzinárodným charakterom, čo samozrejme nezodpovedá skutočnosti. V tomto prípade teda ide o vážnu chybu v preklade, ktorú môžeme hodnotiť ako sémantickú neadekvátnosť spôsobenú „medzerou“ v preklade.

Ďalším príkladom tohto typu je vynechanie dlhšieho, podčiarknutého fragmentu v texte prekladu:⁸²

Article III-217

The Council shall, by a simple majority, adopt a European decision establishing a Social Protection Committee with advisory status to promote cooperation on social protection policies between Member States and with the Commission. The Council shall act after consulting the European Parliament. (...)

Artykuł III-217

Rada przyjmuje decyzję europejską ustanawiającą Komitet ds. Ochrony Socjalnej o charakterze doradczym, celem wspierania współpracy w dziedzinie ochrony socjalnej między Państwami Członkowskimi oraz Komisją. Rada stanowi po konsultacji z Parlamentem Europejskim. (...)

Problémy s prekladom názvov sa často týkajú nielen nových inštitúcií a právnych aktov, ale aj názvov dokumentov primárneho práva EÚ, napr. *Európske spoločenstvo pre uhlie a oceľ* sa často uvádza ako *Európske spoločenstvo uhlia a ocele*. Síce pri takomto znení názvu nedochádza k sémantickému posunu, podľa nášho názoru by však pri tak dôležitých dokumentoch Európskej únie nemalo dochádzať ani k takejto gramatickej nepresnosti. Treba však dodať, že obidva názvy oficiálne fungujú na internetových stránkach EÚ, takže nie je možné s určitosťou povedať, ktorý z nich je správny. Istú pomoc pre prekladateľa by mohli predstavovať dokumenty Centrálny prekladateľskej jednotky Odboru aproximácie práva Úradu vlády SR, avšak aj na ich webovej stránke nie je možné nájsť aktuálne informácie, keďže zverejnené glosáre pochádzajú z roku 2003 až 2004, čo vzhľadom na meniace sa termíny nie je úplne spoľahlivý zdroj.

Na základe týchto uvedených príkladov si dovoľíme tvrdiť, že aj napriek existencii niekoľkých na internete zverejnených glosárov, má naša práca opodstatnenie.

Právny systém Európskej únie

Pred analýzou jednotlivých prekladateľských riešení považujeme za dôležité stručne predstaviť **právny systém Európskej únie**. Členské štáty EÚ sa zaviazali na základe článku

⁸² Zdroj: <http://europa.eu.int/eur-lex/lex/pl/treaties/dat/12004/html/12004V.html>

5 Zmluvy o založení Európskeho spoločenstva prijať všetky opatrenia – všeobecné aj konkrétne – nevyhnutné pre splnenie povinností vyplývajúcich zo zmluvy alebo z činností inštitúcií Spoločenstva. Tieto požiadavky súvisia so záväzkom uplatňovania práva spoločenstva na ich teritóriu.

Už na tomto mieste často dochádza ku chybám pri prekladaní termínu, ktorý sa často používa zámene: európske právo a právo spoločenstva. Termín **European law (pravo európejskie, európske právo)** chápeme ako európske právo *sensu stricto* a *sensu largo*. **Európske právo *sensu largo*** zahŕňa právo všetkých západoeurópskych medzinárodných organizácií, t.j. Európskych spoločenstiev: Európskeho spoločenstva pre uhlia a ocele, Európskeho spoločenstva pre atómovú energiu, Organizácie pre hospodársku spoluprácu a rozvoj, Západoeurópskej únie, Rady Európy, Európskej zóny voľného obchodu.

Európske právo *sensu stricto* zahŕňa právo Európskej únie, európske právo *sensu strictissimo* – právo Európskych spoločenstiev (**community law, pravo wspólnotowe, právo spoločenstva**). V našej práci používame termín európske právo *sensu strictissimo*, teda právo spoločenstiev.

Primárne právo Európskej únie

Právo európskych spoločenstiev sa delí na **primárne právo** (primary law, pravo pierwotne) a **sekundárne právo** (secondary law, pravo wtórne). Primárne právo zahŕňa:

- Zmluvy o založení Európskeho spoločenstva uhlia a ocele, Európskeho hospodárskeho spoločenstva a Euratom vrátane ich protokolov a vyhlásení;
- Zmluvy pozmeňujúce a doplňujúce, najmä Zmluva o fúzii, zmluvy o pristúpení nových členských štátov, Jednotný európsky akt, Zmluva o Európskej únii vrátane ich protokolov a vyhlásení, Zmluva o založení Európskeho spoločenstva (čiže Amsterdamská zmluva), Zmluva z Nice.

Po analýze korpusu textov dokumentácie Európskej únie sme tieto názvy základných dokumentov usporiadali do nasledujúcej tabuľky. V prvom stĺpci sme umiestnili terminológiu v angličtine, nakoľko je východiskovým jazykom Európskych spoločenstiev.

Najdôležitejšie zmluvy primárneho práva EÚ

Treaty establishing the European Coal and Steel Community	Traktat ustanawiający Europejską Wspólnotę Węgla i Stali	Zmluva o založení Európskeho spoločenstva uhlia a ocele
Treaty establishing the European Economic Community	Traktat ustanawiający Europejską Wspólnotę Gospodarczą	Zmluva o založení Európskeho hospodárskeho spoločenstva
Treaty establishing the European Community	Traktat ustanawiający Wspólnotę Europejską (od 1993)	Zmluva o založení Európskeho spoločenstva
Treaty establishing the European Atomic Energy	Traktat ustanawiający Europejską Wspólnotę	Zmluva o založení Európskeho spoločenstva pre

Community	Energii Atomowej	atómovú energiu
Treaty on European Union	Traktat o Unii Europejskiej	Zmluva o Európskej únii
Treaty of Nice	Traktat z Nicei	Zmluva z Nice
Treaty of Accession of...	Traktat o Przystąpieniu...	Zmluva o pristúpení...
Act of Accession of...	Akt Przystąpienia...	Akt o pristúpení...
General Agreement of Tariffs and Trade (GATT)	Układ ogólny w sprawie taryf celnych i handlu (GATT)	Antidumpingová dohoda (GATT)
Agreement on the European Economic Area (EOG)	Porozumienie o Europejskim Obszarze Gospodarczym	Zmluva o Európskom hospodárskom priestore
Single European Act	Jednolity Akt Europejski	Jednotný európsky akt
Treaty establishing a Constitution for Europe*	Traktat ustanawiający Konstytucję dla Europy	Zmluva o ústave pre Európu

* Členské štáty EÚ túto zmluvu neratifikovali

Okrem písaného primárneho práva rozlišujeme aj európske nepísané právo, ktoré zahŕňa právne predpisy Európskeho súdneho dvora a medzinárodných zmlúv, s ohľadom na Európsky dohovor o ľudských právach. Obyčajové právo ako nepísané právo nemá v porovnaní so všeobecne platnými zásadami pre našu prácu väčší praktický význam.

Sekundárne právo Európskej únie

Sekundárne právo Európskej únie je tvorené orgánmi Európskeho spoločenstva na základe príslušných splnomocnení obsiahnutých v primárnom práve. Sekundárne právo EÚ zahŕňa právne akty a prostriedky, ktoré vydal jeden alebo viaceré orgány Spoločenstva, obsahujúce – v súlade s hlavou 5 Zmluvy o založení Európskeho spoločenstva – Európsky parlament, Radu Európskej únie, Európsku komisiu, Súdny dvor a Dvor audítorov.

K sekundárnemu právu sa niekedy priraďujú aj medzinárodné zmluvy, ktoré Európska únia uzatvára s tretími krajinami. Tieto medzinárodné zmluvy majú prednosť pred ostatnými aktmi sekundárneho práva, čo vyplýva v článku 300 Zmluvy o založení Európskeho spoločenstva, nepredstavujú však predmet záujmu našej práce. Zároveň sú právne záväzné. Patria sem smernice, rozhodnutia alebo nariadenia.

Pre prekladateľa je z translátologického hľadiska dôležité vedieť prekladaný právny akt rozlíšiť a zaradiť ho tak k smerniciam, rozhodnutiam alebo nariadeniam (a to aj napriek tomu, že z názvu dokumentu je to zjavné), keďže tieto dokumenty sa líšia svojou štruktúrou a terminológiou. Takéto zaradenie prekladateľ uskutoční na základe týchto dvoch kritérií:

- Kritérium adresáta: členské štáty (smernice); individuálny adresát alebo adresáti (rozhodnutia); kolektívny adresát vymedzený abstraktným spôsobom (nariadenia);
- Kritérium pôsobnosti: platí komplexne (nariadenia alebo smernice); týka sa konkrétneho výsledku (smernica); má nezáväzný charakter, predstavuje politické ciele, vyjadrenie názoru.⁸³

V súlade s článkom 254 Zmluvy o Európskej únii, nariadenia, smernice adresované všetkým členským štátom, ako aj smernice a rozhodnutia vydávané v rámci článku 251, musia byť publikované v Úradnom vestníku ES v sérii L. V Úradnom vestníku nemusia byť publikované iba smernice adresované konkrétnym členským štátom, všetky nezáväzné stanoviská a odporúčania ako aj ostatné rozhodnutia. Právne akty sú účinné od dvadsiateho dňa po ich uverejnení v Úradnom vestníku a to v tom prípade, ak v samotnom akte nebol presne definovaný dátum nadobudnutia jeho účinnosti.

Nariadenia

Najväčší vplyv na právne systémy členských štátov majú **nariadenia (regulations, rozporządzenia)**, ktoré v praxi predstavujú nástroje unifikácie práva. V súlade s článkom 249 Zmluvy o založení Európskych spoločností majú nariadenia všeobecný a abstraktný charakter, zaväzujú v celku a sú účinné priamo vo všetkých členských štátoch. Môžu byť adresované priamo členským štátom, prípadne fyzickým a právnickým osobám v členských štátoch. Všetky orgány členských štátov sú povinné rešpektovať a aplikovať nariadenia EÚ, čo v praxi znamená, že tieto nariadenia nemôžu nahrádzať svojimi národnými zákonmi.

Nariadenia sa aplikujú priamo, čo znamená, že sú záväzné nielen pre členské štáty, ako je to v prípade medzinárodných právnych zmlúv, ale aj vo vnútri členských štátov – teda pre všetky osoby, ktorých sa môžu týkať.

V zásade sa rozlišujú dva typy nariadení, a to základné nariadenia pre fungovanie Spoločnosti, ktoré vydáva Rada Európskej únie a nariadenia operatívneho charakteru (majú nižšiu hodnotu), ktoré vydáva Rada EÚ alebo Európska komisia.

Smernice

Smernice ako právne akty sekundárneho práva Európskej únie vydáva Rada Európskej únie alebo Európska komisia. Na rozdiel od nariadení, smernice nemajú v národných právnych systémoch svoj ekvivalent. V niektorých prípadoch bývajú porovnávané s rámcovými zákonmi, ktoré slúžia okrem iného pre harmonizáciu práva regulujúceho fungovanie vnútorného trhu. Pre členské štáty sú v súlade s článkom 249 Zákona o Európskom spoločenstve záväzné (smernica je záväzná pre konkrétny členský štát, pretože mu je priamo adresovaná a splňa presne stanovený cieľ).

Po vydaní smernice Radou Európskej únie alebo Európskou komisiou má členský štát právo slobodne si zvoliť formy a metódu, ako dosiahnuť predpísaný cieľ. V stanovenom čase

⁸³ EMMERT, F. – MORAWIECKI, M.: *Prawo europejskie*. Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa / Wrocław 2000

je členský štát povinný vydať v jeho legislatívne platný zákon, ktorý zodpovedá obsahu smernice. Je to tzv. dvojstupňový proces prijímania zákona.

Jedným z rozdielov medzi nariadením a smernicou je to, že smernica neukladá povinnosti jednotlivcom, môže im iba pridelovať práva.

V smerniciach sa obyčajne určí termín, dokedy musia členské štáty podniknúť nevyhnutné kroky pre realizáciu cieľa smernice. Po uplynutí tohto termínu začína Komisia alebo členský štát konať a dohliada na jej realizáciu na základe článku 226 alebo 227 Zmluvy o Európskom spoločenstve.

Po správnej a dokončenej realizácii smernice musia národné orgány a súdny objasniť národnú legislatívu v svetle danej smernice takým spôsobom, ktorý je pre jednotlivcov (fyzické a právnické osoby) najvhodnejší.

Rozhodnutia

V súlade s článkom 249 Zákona o Európskom spoločenstve, rozhodnutia regulujú individuálne prípady a zaväzujú tých, ktorým sú adresované, rovnako fyzické ako aj právnické osoby (rozhodnutia vydávané Európskou komisiou), ako aj členské štáty (vydávané Radou Európskej únie). Takisto, v protiklade s nariadeniami a smernicami, rozhodnutia nie sú všeobecnými a abstraktnými aktmi pre nešpecifikovaný počet prípadov, ale predstavujú konkrétne, individuálne regulácie. Rozhodnutím Rady vznikol napríklad Súd prvej inštancie.

Zatiaľ čo adresátmi vo vnútroštátnej sfére sú fyzické alebo právnické osoby, rozhodnutia možno prirovnáť ku štátnym správnym rozhodnutiam. Príkladom môže byť rozhodnutie Európskej komisie o vydaní súhlasu na fúziu podnikov, ktoré sa doručuje žiadateľovi a je zverejnená v Úradnom vestníku Európskych spoločenstiev. Rozhodnutia určené členskými štátmi preukazujú vlastnosti podobné smerniciam, pretože si vyžadujú transformáciu do vnútorného práva.

Rozhodnutia, podobne ako nariadenia, sú priamo záväzné v členských štátoch a môžu svojim adresátom priznávať práva (napríklad vo forme oslobodenia od určitých platieb) a ukladať im povinnosti a sankcie bez zainteresovania národných parlamentov a vlád. V zásade sa rozhodnutia odlišujú od nariadení predovšetkým individualizáciou adresátov. Rozhodnutie určuje svojich adresátov menovite a jej doručenie je závislé od počtu adresátov. Ak je rozhodnutie určené väčšej skupine (napríklad všetkým účastníkom kartelu), je možné odstúpiť od doručovania jednotlivcom. Potom vstupuje do platnosti zverejnením v Úradnom vestníku Európskych spoločenstiev. Ak porovnáme rozhodnutia so smernicami, rozhodnutie zaväzuje adresáta celkovo a nie iba vzhľadom na cieľ.

Na základe Amsterdamskej zmluvy podpísanej 2. októbra 1997 vznikli dva nové typy aktov sekundárneho práva spoločenstva, ktoré akceptuje Rada Európskej únie v oblasti vnútorných záležitostí a justície (III. Pilier): ***rámcové rozhodnutia*** a ***rozhodnutia v iných záležitostiach***.

Rámcové rozhodnutia, ktorých právny účinok a procesy zavádzania sú podobné smerniciam vydávaným na základe článku 249 odd. 3 Zmluvy o ES (zaväzujúce svojim cieľom, slobodou vybrať si formu a spôsob implementácie) a sú určené pre postupnú harmonizáciu niektorých predpisov z vnútorného práva a justície. Rozhodnutia v iných záležitostiach napomáhajú iným účinkom naplňujúcim ciele III. pilieru.

Odporúčania

Umožňujú inštitúciám spoločenstiev vyjadriť svoje stanovisko v určitých otázkach a postulovať činnosti, avšak nie sú záväznými aktmi. To znamená, že pre adresátov (t.j. orgány Spoločenstva, členských štátov alebo jednotlivcov) nepredstavujú žiadny záväzok. Môžu však mať zvláštny právny účinok, ak členský štát vytvára národné právo podľa odporúčania a vtedy predstavuje základ pre interpretáciu národného práva. Odporúčania majú teda viac politický ako morálny význam a okrem toho nepodliehajú legislatívnemu procesu, na rozdiel od vyššie popísaných foriem právnych aktov Európskeho spoločenstva. Autorom odporúčaní je najčastejšie Európska komisia.

Stanoviská

Podobne ako odporúčania, nie sú pre adresátov, čiže orgány Spoločenstva alebo členských štátov zaväzujúce, napriek tomu však môžu byť základom pre vyvodzovanie právnych dôsledkov. Napríklad, Európska komisia musí pred podaním žaloby pre porušenie Zmluvy o EÚ členským štátom vydať stanovisko s odôvodnením, obsahujúcim vysvetlenie sporných okolností záležitosti a následne právne hodnotenie, zároveň poukázať na právne normy spoločenstva, ktoré boli podľa jej názoru porušené. V závere stanoviska vyzve Komisia členský štát, aby prestal porušovať právo Spoločenstva a stanoví konečný termín.

Okrem vyššie uvedených sekundárnych právnych aktov Spoločenstva rozlišujeme aj iné právne akty, ktoré ale nemajú bližšie špecifikovaný názov (*sui generis*). Sú to napríklad rezolúcie, komunikáty, deklarácie, programy a iné. Ich právny status nie je jednotný. Spolu s odporúčaniami a stanoviskami sú zaradované do tzv. mäkkého práva (soft law, miękkie prawo wspólnotowe), čiže práva, ktoré nie je formálne záväzné, ale má praktický význam.

V nasledujúcej tabuľke sme sa pokúsili zhrnúť terminológiu najdôležitejších právnych aktov sekundárneho práva, ktoré patrí do už spomínaného mäkkého práva EÚ.

Dokumenty sekundárneho práva, alebo „mäkké právo spoločenstva.“

Decision	decyzja	rozhodnutie
Directive	dyrektywa	smernica
Statement	deklaracja	vyhlásenie
Opinion	opinia	stanovisko
Action programme	program działania	akčný program
Protocole	protokół	protokol
Regulation	rozporządzenie	nariadenie
Resolution	rezolucja	rezolúcia

Conclusion	konkluzje	uzatvorenie
Joint action	wspólne działanie	jednotná akcia
Communication	komunikat	oznámenie
Recommendation	zalecenie	odporúčanie

Acquis communautaire

S právom Európskych spoločenstiev neoddeliteľne súvisí pojem *acquis communautaire*, ktorý zahŕňa legislatívu Spoločenstiev ako aj celú judikatúru Súdneho dvora. *Acquis communautaire* musia prijať v plnom znení každý štát vstupujúci do Európskej únie. Tento termín ostáva nemenný a do angličtiny, slovenčiny a väčšiny oficiálnych jazykov EÚ sa neprekladá. V pôvodnom tvare sa nachádza aj v anglickom origináli Maastrichtskej zmluvy:

The Union shall set itself the following objectives:

(...)

- to maintain in full the *acquis communautaire* and build on it with a view to (...).

Dôvodom, prečo nie je vhodné tento termín prekladať, je to, že je veľmi široký, môže označovať právny prínos Spoločenstva, myšlienku európskej integrácie, politiku spoločenstva, judikatúru, atď. Aj napriek platnej zásade termín neprekladať sme pri analýze zmlúv EÚ narazili na skutočnosť, že v poľštine sa v rôznych verziách Maastrichtskej zmluvy často prekladá ako „wspólnotowy dorobek prawny“ alebo sa preloží uvedeným spôsobom a v zátvorke je uvedený termín *acquis communautaire*, v niektorých verziách je ponechaná podľa zásady neprekladať tento termín.

Unia stawia sobie następujące cele:

(...)

- pełne zachowanie dorobku wspólnotowego i jego rozwój,

(...)⁸⁴

Unia stawia sobie następujące cele:

(...)

- pełne zachowanie dorobku wspólnotowego (*acquis communautaire*) i jego rozwój,

(...)⁸⁵

Unia stawia sobie następujące cele:

⁸⁴ www.law.uj.edu.pl/users/kpe/tue.doc

⁸⁵ [www.futurum.gov.pl/futurum.nsf/0/260FDD94EDC8F9E9C1256C96004F9E09/\\$File/Traktat_o_Unii_Europejskiej.pdf](http://www.futurum.gov.pl/futurum.nsf/0/260FDD94EDC8F9E9C1256C96004F9E09/$File/Traktat_o_Unii_Europejskiej.pdf)

(...)

- pełne zachowanie i wzmacnianie *acquis communautaire*

(...)⁸⁶

Inštitúcie Európskej únie

Inštitucionálna štruktúra Európskej únie je vytvorená na základe inštitúcií Európskych spoločenstiev definovaných v článku 7 Maastrichtskej zmluvy:

- Európsky parlament,
- Rada,
- Komisia,
- Súdny dvor,
- Dvor audítorov.

Na základe Zmluvy z Nice sa inštitúcie EÚ rozšírili o Súd prvej inštancie. Osobitné ustanovenia Zmluvy o založení Európskeho spoločenstva predstavujú základ činnosti Európskej centrálnej banky (článok 8) a Európskej investičnej banky (článok 9).

V nasledujúcej tabuľke sme na základe analyzovaných textov zostavili tabuľku s terminológiou zloženou z najdôležitejších inštitúcií Európskej únie a Európskych spoločenstiev. V zátvorkách uvádzame kurzívou inú podobu termínu, ktorú považujeme vzhľadom na jej výskyt pri preklade názvu inštitúcie za menej akceptovateľnú.

Tabuľka č.9: *Najdôležitejšie inštitúcie Európskej únie a Európskeho spoločenstva*

European Economic Community	Europejska Wspólnota Gospodarcza	Európske hospodárske spoločenstvo
European Coal and Steel Community	Europejska Wspólnota Węgla i Stali	Európske spoločenstvo pre uhlie a oceľ <i>(Európske spoločenstvo uhlia a ocele)</i>
European Atomic Energy Community	Europejska Wspólnota Energii Atomowej	Európske spoločenstvo pre atómovú energiu
European Parliament	Parlament Europejski	Európsky parlament
Court of Justice	Trybunał Sprawiedliwości	Súdny dvor
Court of First Instance	Sąd Pierwszej Instancji	Súd prvého stupňa

⁸⁶ ekai.pl/media/europa/t_maastricht.pdf

Council of the European Union	Rada Unii Europejskiej	Rada Európskej únie
Committee of Permanent Representatives	Komitet Stałych Przedstawicieli (COREPER)	Výbor stálych predstaviteľov
Court of Auditors	Trybunał Obrachunkowy	Dvor audítorov
European Central Bank	Europejski Bank Centralny	Európska centrálna banka
European Investment Bank	Europejski Bank Inwestycyjny	Európska investičná banka
European Bank of Reconstruction and Development	Europejski Bank Odbudowy i Rozwoju	Európska banka pre obnovu a rozvoj
Economic and Social Committee	Komitet Ekonomiczno-Społeczny	Hospodársky a sociálny výbor
Committee of the Regions	Komitet Regionów	Výbor regiónov
European Commission	Komisja Europejska	Európska komisia
European Ombudsman	Europejski Rzecznik Praw Obywatelskich	Európsky Ombudsman
Council of the European Communities	Rada Wspólnot Europejskich	Rada Európskych spoločenstiev
European Council	Rada Europejska	Európska rada
Advisory Committee on...	Komitet Doradczy ds. (wielką literą)	Poradný výbor pre...

Z pohľadu prekladateľa je dôležité nielen vedieť správne preložiť terminológiu, ale okrem základných vedomostí o Európskej únii by mal dôkladne poznať aj štruktúru všetkých prekladaných dokumentov. A to z toho dôvodu, že často dochádza nielen k prekladu celých dokumentov, ale v textov publikovaných v médiách sa často vyskytujú aj citácie dokumentov alebo ich parafrázovanie. Prekladateľ by teda mal mať prehľad aj o štruktúre právnych aktov, aby bol schopný správne ich zaradiť a použiť primeranú štruktúru vety.

Resumé

The author of the article introduces main European documents, their structure and used language. One part of the article focuses on a legal system of the European Union and concentrates mainly on terminology contained in European document titles. The author selects main institutions and provides the reader with their equivalents in English and Slovak language.

Literatúra

1. Ahl M. – Szpunar, M.: *Prawo europejskie*, Warszawa 2005
2. EMMERT, F. – MORAWIECKI, M.: *Prawo europejskie*. Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa / Wrocław 2000
3. ABRAHÁMOVÁ, E.: *O preklade právnych textov*, In: Acta Facultatis Iuridicae UC. Tomus XIX. Vydavateľstvo UK, Bratislava 2000
4. CAMPBELL, S.: *Translation into the Second Language*, London/New York: Longman 1998

Internetové zdroje

1. www.law.uj.edu.pl/users/kpe/tue.doc
2. [www.futurum.gov.pl/futurum.nsf/0/260FDD94EDC8F9E9C1256C96004F9E09/\\$File/Traktat o Unii Europejskiej.pdf](http://www.futurum.gov.pl/futurum.nsf/0/260FDD94EDC8F9E9C1256C96004F9E09/$File/Traktat%20o%20Unii%20Europejskiej.pdf)
3. ekai.pl/media/europa/t_maastricht.pdf
4. www.univie.ac.at/RI/eur/20041101/SK_ECTreaty20041101.pdf
5. http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/site/sk/com/2006/com2006_0035sk01.pdf
6. <http://europa.eu.int/eur-lex/lex/pl/treaties/dat/12004/html/12004V.html>

GRZECZNOŚĆ JĘZYKOWA WE WSPÓŁCZESNYM JĘZYKU POLSKIM I SŁOWACKIM

Gabriela Olchowa (Banská Bystrica)

Etykieta językowa to zbiór przyjętych w danej społeczności wzorów językowych zachowań grzecznościowych, zwyczajowo przyporządkowanych określonym typom sytuacji, narzucających jej uczestnikom określone role komunikacyjne. Za grzeczność uznaje się ogół zachowań, językowych i pozajęzykowych, stosowanych w jakiejś społeczności ocenianych przez członków tej społeczności jako pożądane: osoby tak postępujące są uznawane za grzeczne, uprzejme, dobrze wychowane, wykształcone, eleganckie itd. - odpowiednie oceny są inne w zależności od języka i kultury, mogą także uwzględniać jakość wykształcenia. Składnikiem tak rozumianej grzeczności w aspekcie językowym jest na przykład nieużywanie wulgarnych słów, posługiwanie się językiem „eleganckim”, na przykład elegancką polszczyzną, ale także sposób ubierania się, jedzenia, witania się oraz respektowanie i realizowanie odpowiednich rytuałów i obyczajów grzecznościowych.⁸⁷ Grzeczność językowa jest w ostatnich latach przedmiotem zainteresowania badaczy wielu języków. Różne jej zagadnienia rozpatruje się zarówno z perspektywy pragmatycznej, socjolingwistycznej, glottodydaktycznej, czy z punktu widzenia samego systemu języka.⁸⁸

W książce M. Marcjanik „Polska grzeczność językowa” zostało przedstawionych 16 typów sytuacji interakcyjnych - powitanie, przedstawienie się, przedstawienie komuś kogoś, życzenia, gratulacje, wyrazy współczucia, częstowanie, zaproszenie, deklaracja pomocy, deklaracja podległości, dodatnie wartościowanie partnera, przejście na ty, toast, prośba, podziękowania, przeproszenia, pożegnania.⁸⁹

Oceny pewnych zachowań jako grzecznych lub niegrzecznych nie zawsze są jednoznaczne. Czasami ocena adresata jakiegoś zachowania może być inna niż ocena obserwatora. Rozbieżności między oceną adresata i oceną obserwatora, a nawet szerzej, niezgodna interpretacja jego zachowania językowego jako niewłaściwego, bardzo często wynikają - jak twierdzą specjaliści w zakresie grzeczności - z nieznamośności tego, co obowiązuje w danej grupie. Mianowicie w pewnych grupach (wiekowych, zawodowych, towarzyskich, związanych wspólnymi interesami) obowiązują zachowania, które są uznawane przez członków danej grupy za właściwe, natomiast często za niewłaściwe w szerszej populacji. Tym samym postępowanie zgodnie z przyjętym zwyczajem jest poprawne pod warunkiem, że nadawca i odbiorca należą do tej grupy hołdującej temu zwyczajowi, co w wypadku grup dużych nie jest oczywiste.⁹⁰

⁸⁷ J. Linde- Usiekiewicz, *Językowe, międzyjęzykowe, kulturowe i międzykulturowe aspekty grzeczności*, s.15-16 [W:] *Grzeczność na krańcach świata*, Red. M. Marcjanik, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

⁸⁸ R. Huszcza, *Honoryfikatywność. Gramatyka, pragmatyka, typologia*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006; *Grzeczność nasza i obca*, Red. M. Marcjanik, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2005, M. Marcjanik., *Polska grzeczność językowa*, Wydawnictwo WSP, Kielce 1997; M. Marcjanik, *Grzeczność w komunikacji językowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2008; K. Ożóg, *Zwroty grzecznościowe współczesnej polszczyzny mówionej*, Warszawa-Kraków 199; *Polska etykieta językowa*, Red. J. Anusiewicz, M. Marcjanik, „*Język a kultura*” t. 6, Wrocław 1992.

⁸⁹ M. Marcjanik, *Polska grzeczność językowa*, op. cit.

⁹⁰ J. Linde- Usiekiewicz, op. cit.16-17.

W niniejszym artykule pragnę pokrótce przedstawić opis zachowań grzecznościowych współczesnych Polaków i Słowaków. Poddaję analizie pytania grzecznościowe, zwane również fatycznymi, dotyczące pośrednio lub bezpośrednio osoby partnera, pytający mówi tym samym, że sprawy partnera są dla niego ważne⁹¹. W języku omawianych językach można wydzielić kilka typów aktów grzecznościowych:

1) Akty będące pytaniem o ogólną informację dotyczącą rozmówcy i jego spraw:

W języku polskim będą to następujące pytania - Jak się pan, pani miewa? Co u pana, pani słychać? Co słychać? Co u Ciebie? Jak leci? Co nowego? Co u ciebie ciekawego? Jak się masz? Natomiast w języku słowackim odpowiednio - Ako sa máte, máš? Čo je u vás nového? Ako sa darí? Ako sa vam, ti darí? Ako žiješ? Čo nové?

2) Akty będące pytaniem o zdrowie i samopoczucie rozmówcy, które w języku polskim brzmią: Jak zdrowie? Jak zdrówko? Jak samopoczucie? Z kolei w języku słowackim zapytamy: Zdravie ti slúži? Zdraví si?

3) Akty będące pytaniem o osoby i sprawy związane z rozmówcą. W Polsce wyrazimy nasze zainteresowanie słowami: Jak się czuje pańska żona? Jak się ma Twoja mama? Co w języku słowackim wyrazimy: Ako sa má manželka? Zuzka? Čo žena? Ako sa má Ivana? Čo nové v práci?

4) Akty będące pytaniem o szczegół związany z realiami spotkania: w polszczyźnie - Cześć, jak idzie handel? Witam, jak podróż?, a w języku słowackim-Ahoj, aká bola cesta?

5) Akty będące pytaniem o potwierdzenie tego, co w danej chwili robi partner, służą na ogół zagajeniu rozmowy – w języku polskim - Spacerk? Wracasz z pracy? Zaś Słowak powie: Na prechádzke? Ideš z práce?

6) Akty będące pytaniem o to, co robi partner w miejscu, w którym dochodzi do nieoczekiwanego spotkania: po polsku - Co ty tu robisz? Kasiu co tu porabiasz? Po słowacku – Čo ty tu robíš? Katka, čo tu porábaš?

Wnioskując z wyżej wymienionych przykładów, pytania grzecznościowe w analizowanych językach wykazują wiele analogii, a różnice są właściwie niewidoczne. Podobnie będzie w przypadku odpowiedzi na powyższe pytania. Polacy powiedzą: Wszystko po staremu. Wszystko dobrze. W porządku. Nic szczególnego. Nie najgorzej. Jakoś leci. Stara bieda. Zaś w Słowacji usłyszymy: Ujde to. Mohlo by byť trochu lepšie. Celkom dobre. Normálne. Všetko po starom. Všetko v poriadku. Všetko, ako má byť.

Warto zauważyć, że replika bywa poprzedzana aktem podziękowania w obu językach. W języku polskim będzie to: Dziękuję wszystko dobrze. Dziękuję, dobrze. Słowak powie: ďakujem, celkom dobre. Ďakujem, nesťažujem sa, ďakujem za opýtanie. Zastosowanie aktów podziękowania wynika z wdzięczności rozmówcy za zainteresowanie jego sprawami i jest swoistym dopełnieniem rytuału. Tak więc formuła powitalna może być poszerzona o akt podziękowania w odpowiedzi na pytanie grzecznościowe. Małgorzata Marcjanik, badając formuły powitalne, zwraca uwagę na użycie aktów mówiących o zadowoleniu z kontaktu z partnerem⁹² Wyrażanie zadowolenia czy radości należy do konwencji, która nakazuje podkreślenie, że przebywanie w towarzystwie rozmówcy jest wartością. Tego rodzaju formuły możemy dostrzec w obu językach: Och, jak dobrze, że pana widzę; O jak się cieszę, że cię widzę! Dzień dobry pani. Cieszę się, że pani przyszła. Co za niespodzianka. Cieszę się z odwiedzin. Cóż za przyjemne spotkanie. Witam, witam. Cóż za miłe spotkanie. Kogo to widzą moje piękne oczy?! Som veľmi rada, že vás vidím. Ako dobre, že vás vidím. To je ale prekvapenie. Som rád, že ste prišli. Rád vás vidím. Dobrý deň. Som rád, že ste prišli. Nazdar. Už si nám chýbala. Už ste nám chýbali. Dalszym elementem formuły powitalnej, który możemy wyodrębnić w badanych językach jest „miłe zdziwienie”⁹³. I tak w języku polskim

⁹¹ M. Marcjanik, Polska grzeczność językowa, op.cit..23.

⁹² Ibidem s. 27.

⁹³K. Ożóg, op.cit. 30.

powiemy: Kogo widzimy? Dzień dobry panu. Gdzie się pan podziewał? To pan, panie Darku? Jak się pan miewa? A, to pan. Witam. Kogo to widzą moje piękne oczy?! Zaś w języku słowackim: Koho to tu máme? Pozrime, dobrý deň. Dlho sme sa nevideli. Martin, si to ty? Koho to vidím?! To je ale prekvapenie! A, to ste vy? A, to si ty? Ahoj, to si ty, Eva? Teba by som tu nečakal.

Formy powitań tworzą z aktami pożegnań ramę komunikacyjną, a wiele z nich to akty dwufunkcyjne, czyli będące zarówno powitaniami, jak i pożegnaniami. Pożegnania są aktami, które mogą mieć formę w znacznym stopniu rozbudowaną, czyli mogą składać się z kilku formuł, które towarzyszą właściwym pożegnaniom lub nawet niekiedy je zastępują. Często do aktów pożegnań są dodawane życzenia i jest to zjawisko typowe dla polskiej i słowackiej grzeczności. Tak więc razem z właściwym aktem pożegnania lub samodzielnie mogą występować życzenia: Powodzenia. Wszystkiego najlepszego. Trzymaj się. Drż sa. Maj sa pekne. Maj sa dobre. Nech sa darí. Kolejne formuły pożegnania można określić jako wyrażenie zadowolenia z kontaktu wraz z aktem pożegnania, np. polskie - Było mi przyjemnie panią poznać. Do widzenia. Było mi bardzo miło. Do widzenia; słowackie - Som rád, že sme sa stretli, dovidenia. Rád som vás spoznal. Tešilo ma. Majte sa pekne. W przytoczonych rozszerzonych formułach mamy do czynienia z dodatkowym komplementowaniem rozmówcy, co z punktu widzenia grzeczności ma duże znaczenie. Podkreśla bowiem to, że przebywanie w towarzystwie rozmówcy jest wartością, sprawia satysfakcję, a oprócz tego wyznacza pewną pozytywną perspektywę przyszłych kontaktów. Schemat - akt podziękowania wraz z aktem pożegnania jest używany głównie w sytuacji, gdy między rozmówcami wytworzył się pewien rodzaj zależności, która niejako wymusza wyrażenie wdzięczności np. za skorzystanie z gościny, za wyświadczenie przysługi. W języku polskim wyrazimy to następująco: Dobranoc panu i dziękuję za podwiezienie. Dziękuję pani, do widzenia. Dobranoc, dziękuję za miły wieczór. Po słowacku powiemy: Ďakujem pekne za pozvanie a dovidenia. Analiza zachowań Polaków i Słowaków w sytuacji pożegnania wskazuje, że często akty podziękowania są wypowiedziane bezwiednie, nawet wtedy, gdy powodu do podziękowania faktycznie nie ma. To świadczy o tym, że użycie podziękowań w podobnej sytuacji może być motywowane wyłącznie chęcią wytworzenia atmosfery grzeczności. Schemat - akt pożegnania wraz z aktem zaproszenia jest również często rozbudowaną formułą zamykająca kontakt z rozmówcą, np. polskie - No to cześć. Wpadnij do mnie w przyszłym tygodniu. Do widzenia. Do widzenia proszę wpaść któregoś dnia na pogawędkę. To do soboty. Widzimy się za tydzień. Bądźmy w kontakcie; słowackie - Stav sa niekedy. Zastav sa v pondelok. Príďte nás niekedy pozrieť a dovidenia.

Zaproszenia, które pojawiają się w fazie końcowej kontaktu z rozmówcą, mają zwykle charakter ogólny, co pozwala charakteryzować ich funkcje jako grzecznościową. Wypowiadając podobne akty zaproszeń, rozmówca chce zaakcentować to, że kontakty z partnerem są dla niego ważne, czyli ma tu zastosowanie zasada dodatniego wartościowania partnera. Należy zaznaczyć, że sama sytuacja pożegnania jest w rzeczy samej kłopotliwa i wymaga od rozmówców taktu. To właśnie on nakazuje rozmówcom odpowiednie przygotowanie zakończenia kontaktu, co w praktyce oznacza użycie formuł, które to przerwanie bądź przygotowują, bądź usprawiedliwiają. W polszczyźnie będą to: Nie gniewajcie się państwo, ale na mnie już pora. Dobranoc, a teraz muszę pana pożegnać. Śpieszę się. Do widzenia. Musze iść. O siódmej rano wstaję do pracy. Muszę iść, cześć. Na mnie już czas. Przepraszam, ale mam jeszcze wiele innych obowiązków. W języku słowackim użyjemy następujących formuł: Prepáčte, ale už musím ísť. Ja sa ospravedlňujem, ale už musím bežať. Ponáhľam sa. Dobrú noc. Už musím ísť. Maj sa. Majte sa. Nierzadkie jest w badanych językach pojawienie się w końcowej fazie kontaktu - oprócz właściwej formy pożegnania - życzeń, pozdrowień, podziękowań, które zwykle są przeplatane replikami

rozmówcy. Wszystko to pokazuje zjawisko, które zwykle jest nazywane wymianami uprzejmości.

W niniejszym artykule udało się omówić zaledwie fragment z zagadnień grzeczności językowej współczesnego języka polskiego i słowackiego. Zestawienie zachowań grzecznościowych sąsiadów - Polaków i Słowaków potwierdziło podobieństwa, czego można było się spodziewać ze względu na to, że język polski i język słowacki należą do tej samej grupy językowej.

Literatura

- Grzeczność nasza i obca, Red. M. Marcjanik, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2005.
- HUSZCZA R., HONORYFIKATYWNOŚĆ. Gramatyka, pragmatyka, typologia, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- LINDE – USIEKNIEWICZ J., Językowe, międzyjęzykowe, kulturowe i międzykulturowe aspekty grzeczności, s. 15-16 [W:] Grzeczność na krańcach świata, Red. M. Marcjanik, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.
- MARCJANIK, M.: Typologia polskich wyrażen językowych o funkcji grzecznościowej. W: Język a Kultura. T. 6. Polska etykieta językowa. Red. J. Anusiewicz, M. Marcjanik. Wrocław 1992, s. 27-31.
- MARCJANIK, M.: Polska grzeczność językowa, Wydawnictwo WSP, Kielce 1997.
- MARCJANIK, M.: Grzeczność w komunikacji językowej, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2008.
- MARCJANIK, M.: Grzeczność w komunikacji językowej. Warszawa 2007.
- OŻÓG, K.: Zwroty grzecznościowe współczesnej polszczyzny mówionej, Warszawa-Kraków 1999.
- OŻÓG, K. Uwagi o współczesnej polskiej grzeczności językowej, W: K. Ożóg: Polszczyzna przełomu XX i XXI wieku. Wybrane zagadnienia. Rzeszów 2001, s. 73-84.
- OŻÓG, K.: Współczesny model polskiej grzeczności językowej. W: Język a Kultura. T. 17. Życzliwość i agresja w języku i kulturze. Red. A. Dąbrowska, A. Nowakowska, Wrocław 2005, s. 9-15.
- Polska etykieta językowa, Red. J. Anusiewicz, M. Marcjanik, „*Język a kultura*” t. 6, Wrocław 1992.
- SKUDRZYK, A.: Normy grzecznościowych zachowań językowych (etykieta językowa, savoir-vivre, bon ton, dobre wychowanie, grzeczność językowa). W: Sztuka czy rzemiosło? Nauczyć Polski i polskiego, Red. A. Achtełik, J. Tambor, Katowice 2007, s. 105- 122.
- ZGÓŁKOWIE H. I T.: Językowy „savoir-vivre”. Praktyczny poradnik posługiwania się polszczyzną w sytuacjach oficjalnych i towarzyskich. Poznań 2001.

Resumé

Author presents the description of present Poles and Slovak polite behaviours. She discusses the types of polite acts in Polish and slovak language. She focuses her attention on the form of greetings and farewells in both languages. The comparative analysis of neighbours polite behaviours confirmed similarities but showed also insignificant differences.

POLITICKÁ KOMUNIKÁCIA NA POĽSKÝCH A SLOVENSKÝCH INTERNETOVÝCH STRÁNKACH

Sylwia Sojda (Sosnowiec)

1. Úvod

Súčasným demokratickým spoločenstvom vyžadujú komplexnú komunikáciu. Úspešná komunikácia je zároveň podmienkou dorozumievania sa medzi ľuďmi. Po dramatických a významných politicko-spoločenských zmenách, ku ktorým došlo začiatkom 90. rokov v strednej Európe, a teda aj v Poľsku a na Slovensku, sa zmenil systém fungovania spoločností. Zmenili sa bariéry v dorozumívaní a iná kvalita nadobudol aj model komunikácie s inštitúciami. Väčšiu úlohu začali zohrávať médiá, čím sa začal vytvárať nový vzťah medzi nimi a politickou sférou. Jazyk sa stal predmetom rôznych diskusií. Súvisí to s obrovskými zmenami politických systémov vo všetkých stredo-európskych a východo-európskych krajinách. Tieto zmeny priniesli i samotnú praktickú politiku ako predmet výskumu jazykovedcov. Jazykové prejavy politikov sa stali predmetom skúmania, doteraz nie vždy úspešného. Vznikol pojem *politolingvistika*. Pri spracovávaní tejto témy je dôležité presne definovať termíny, týkajúce sa toho okruhu výskumov, ako *jazyková komunikácia*, *politika*, *politická komunikácia*, *médiá* a *internet*.

2. Politolingvistika

Mnohí lingvisti podčiarkujú, že termín *politolingvistika* nebol doposiaľ presnejšie definovaný. Je teda označením lingvistickej disciplíny, ktorá sa zaoberá výskumom politického jazyka, politickým jazykom médií ako aj jazykom politiky a jazykom politikov. Ťažko je jednoznačne určiť definičné rámce *politolingvistiky* v časoch, keď sa výskumy tejto disciplíny „rozbiehajú“. Niektorí autori hovoria o jazyku politiky alebo o jazyku, ktorý je predmetom politiky. V oboch pohľadoch ide o ovplyvňovanie ľudí a ich foriem správania sa prostredníctvom jazyka politiky. Ide aj o posilnenie praktického správania sa ľudí, o možné zmeny alebo premeny v určitých formách myslenia. Jazyk politiky je často spájaný do súvislosti s parlamentnou demokraciou, s určitou formou moci a s jej myšlienkami. Jazyk má i funkciu stabilizovať moc určitej vládnucej elity a táto vládnuca elita môže vyvíjať tlak na daný jazyk - ovplyvňovať, riadiť a usmerňovať⁹⁴. Oblasť *politolingvistiky* môže byť skúmaná v širšom, interdisciplinárnom kontexte. Ide o výskumy lingvistické prepojené s výskumami z odboru politológie, sociológie, žurnalistiky či marketingu. Vzniklo pár štúdií týkajúcich sa tejto problematiky. Všeobecne sa dá povedať, že pod pojmom *politický jazyk* sa chápe „narzędzie komunikowania się rządzących z rządzonymi, środek wyrażania różnorodnych idei, opinii, sądów“⁹⁵. Spôsob komunikácie je kľúčovou zložkou nielen pri vytváraní imidžu strany, ale následne pri dosahovaní popularity u potencionálnych voličov.

Poľskí a slovenskí lingvisti sa začínajú zaoberať analyzovanou tematikou stále výraznejšie, dá sa predpokladať, že oblasť *politolingvistiky* sa v budúcnosti stane predmetom komplexnejších jazykových výskumov. Do konca 90. rokov bol politický jazyk v Poľsku analyzovaný len vzhľadom na propagandu a agitáciu. Bolo to podmienené tým, že poľskému spoločenstvu bol úspešne vnútený tento „nový“ jazyk (podobný orwelowskému), ktorý spätne pôsobí na myslenie a teda tiež konanie ľudí⁹⁶. Treba však zdôrazniť, že jazyk v politike slúži vládnucej elite stabilizovať jej moc. Dá sa

⁹⁴Takačová M.: *Výučba cudzích jazykov a politolingvistický koncept v aplikácii na nefilologickej fakulte*. In: *Univerzitné vzdelávanie po vstupe do Európskej únie*, dostupné na:

http://www.fem.uniag.sk/uevu2005/zbornik/zbornik/sekcia_6/takacova.pdf [Citované 25. 9. 2008].

⁹⁵Siewierska-Chmaj A.: *O jazyku polityki*. In: *Język polskiej polityki. Politologiczno-semantyczna analiza expose premierów Polski w latach 1919-2004*. dostupné na: [http://www.cywilizacje.pl/pliki/\(7198\)_jezyk_polityki-siewierska.doc](http://www.cywilizacje.pl/pliki/(7198)_jezyk_polityki-siewierska.doc) [Citované 25. 9. 2008]

⁹⁶http://www.prop.sk/novy_jazyk.htm [Citované 25. 9. 2008]

všeobecne konštatovať, že jazyk politiky je možné rozdeliť na dva základné druhy. Po prvé rozoznávame „vnútorný funkcionársky jazyk“, ktorý slúži k organizátorskému dorozumeniu sa vo vnútri štátneho a stranického aparátu. Pre tento typ jazyka je typická inštitucionálna a odborná slovná zásoba, čím vystupuje navonok racionálne. Po druhé poznáme „verejný mienkotvorný jazyk“, ktorý sa pokúša vytvárať svetonázor a postoj k realite. Pre tento typ jazyka je charakteristická hodnotiaci slovná zásoba a navonok vystupuje skôr emocionálne. Tento jazyk môžeme označiť ako „jazyk politického presvedčovania“⁹⁷.

Pri porovnaní dvoch susedných spoločností vidíme tie isté príčiny politických a spoločenských premen. Tieto premeny súvisia s vývojom masmédií, ktorý na Slovensku dosiahol v posledných rokoch tri dôležité míľniky: zmena politického a spoločenského systému v roku 1989, vznik samostatnej Slovenskej republiky v roku 1993 a vstup do európskych štruktúr v roku 2004. Dejiny poľských médií v posledných 20. rokoch boli veľmi podobné: zrod demokracie v roku 1989 a vstup do EU.

Voľné médiá plnia v demokratickom štáte veľmi dôležitú funkciu. Zabezpečujú okrem iného prenos informácií medzi systémom politických strán a štátnej moci na jednej strane, a spoločnosťou na druhej strane.

Pred prezentovaním definícií politickej komunikácie budem venovať pozornosť pojmu *politický text*. Je to masová komunikácia, ktorá podlieha formálnym a obsahovým zákonitostiam. Svojím zameraním sa pokúša odstrániť zhodu poslucháčov alebo čitateľov, prípadne obrátiť pozornosť na odraz nepriateľa. Politický text však môže vystupovať pozitívne – napríklad vtedy, keď medzi predstavami čitateľov alebo poslucháčov a predstavami obsiahnutými v texte nevznikajú žiadne nesúlady. Politické texty chcú dosiahnuť účinok u publika. Cieľom jazykovej stránky politického textu je snaha následne pritiahnúť prívržencov a odradiť protivníkov⁹⁸.

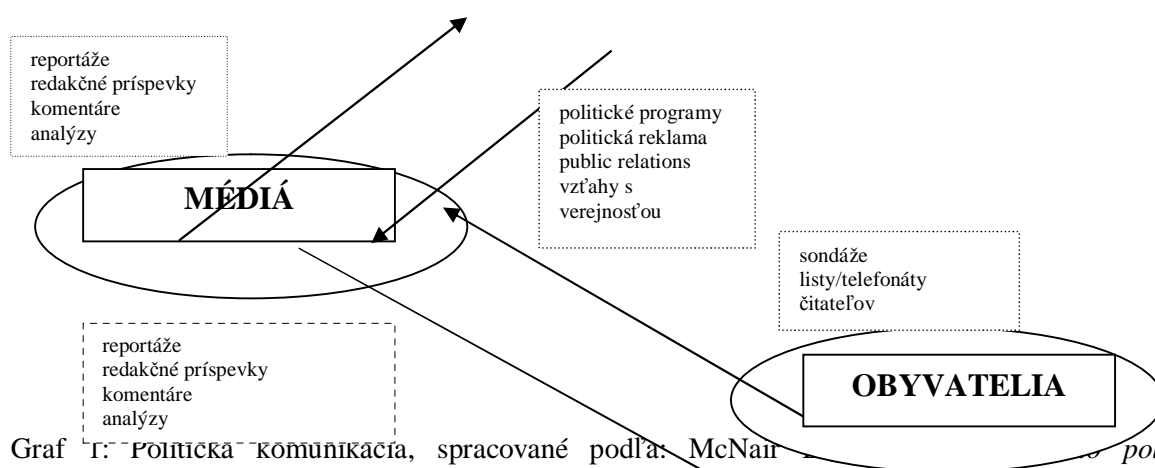
3. Politika a politická komunikácia

Pod pojmom *politika* rozumieme činnosť vedúcich orgánov moci, strán, organizácií, občanov v oblasti všeobecných štátnych vecí a spravovania vnútroštátnych a medzinárodných vzťahov⁹⁹. Dôležité je, aby táto činnosť mala vplyv na fungovanie celej spoločnosti. Preto je v tomto prípade relevantná úspešná politická komunikácia, ktorej výskumy boli podmienené zmenami spôsobu myslenia a komunikovania v spoločnosti. Pojem *politického komunikovania (politickej komunikácie)* je ťažko definovateľný. Vyplýva to z toho, že termíny *politika* a *komunikovanie* nie sú rovnocenne uchopiteľné. *Politické komunikovanie* je pojmom, ktorý vznikol v 2. polovici 20. storočia a rýchlo vstúpil do odborného jazyka, do publicistiky a prostriedkov hromadného šírenia informácií. V 50. a 60. rokoch sa tento termín používal namiesto negatívne konotovaného pojmu *propaganda*.

V kontexte myšlienok o politickej lingvistike som si z mnohých dostupných definícií vybrala dialógovú definíciu britského sociológa médií Briana McNaira¹⁰⁰, podľa ktorej je politické komunikovanie úmyselným komunikovaním o politike a zahŕňa:

- všetky formy komunikovania realizované politikmi a ostatnými politickými aktérmi, ktorí sa usilujú dosiahnuť politické ciele, t.j. získať a udržať moc;
- komunikovanie adresované politickým aktérom, ktorých odosielateľmi sú nepolitici (voliči, fejtonisti a pod.);
- komunikovanie o politických aktéroch prostredníctvom rôznych mediálnych foriem, napr. diskusií o politike¹⁰¹.

POLITICKÉ ORGANIZÁCIE: vláda
politické strany
spoločenské organizácie



Graf 1: Politická komunikácia, spracované podľa: McNair, *Political communication*, za: Dobek-Ostrowska B., Wiszniowski R., *Teoria komunikowania publicznego i politycznego. Wprowadzenie*, Wrocław 2002, s.113

Graf prezentuje tri základné časti komunikačného reťazca, ktorý sa týka vzťahu politiky k médiám a k spoločstvu. Na jednej strane máme obyvateľov a na druhej politicke organizácie (vládu, politické strany, spoločenské organizácie). Spojivom medzi spoločnosťou a politikmi sú verejné a súkromne médiá: televízia, tlač, rozhlas a internet. Obyvatelia komunikujú s politickou sférou prostredníctvom médií (napr. píšú listy redakciám novín), ktoré sú tiež spätnou väzbou tejto komunikácie (politici využívajú médiá na svoje potreby – napr. na politickú reklamu). *Politické komunikovanie* je teda dvojsmerným procesom, ktorý prebieha vo viacerých prostrediach: v spoločenskom (spoločenský systém), politickom (politický systém), mediálnom (mediálny systém) a kultúrnom (kultúrny systém)¹⁰².

Je zrejmé, že úspešná politická komunikácia v modernom spoločensktve sa musí zakladať na spoločnom pôsobení uvedených systémov. Takáto komunikácia účelovo integruje výhody a obmedzenia individuálnej, skupinovej a masovej komunikácie¹⁰³.

Slovenská politická komunikácia prechádza po roku 1989 zákonitým vývojom, ktorý je charakterizovaný viacerými znakmi: malá miera empatickosti, jednostranné až čiernobiele videnie skutočnosti, konfrontačnosť, častý posun od konkrétnosti k všeobecnosti, zahmlievanie skutočnosti či vedomé skresľovanie údajov¹⁰⁴. Polarizácia súčasnej politickej scény na Slovensku zvyšuje pútavosť a presvedčivosť odovzďávaných informácií. V texte sa premieta do jazykových opozícií: písomnosť - ústnosť, objektivnosť - subjektivnosť, presnosť - situačnosť, monologickosť - dialogickosť, pojmovosť - expresivnosť¹⁰⁵.

Dôležité je, aby komunikácia politikov a politických strán bola záležitosťou starostlivo premyslenou a kontrolovanou. V politickej komunikácii sa často uplatňujú znaky viacerých jazykových štýlov. Ide najmä o publicistický štýl, ale môžeme nájsť aj stopy náučného, hovorového či administratívneho štýlu. Jazykovedci sa snažia vyčleniť ešte jeden štýl charakteristický pre médiá - ide o mediálny štýl¹⁰⁶.

4. Komunikácia prostredníctvom internetu

¹⁰² Por. Dobek-Ostrowska B.: *Komunikowanie polityczne i publiczne*, Warszawa 2007, s.127

¹⁰³ Patráš V.: *Politické strany a internetová predvolebná komunikácia (Slovensko 2006)*. In: *Zborník materiálov zo 6. medzinárodnej vedeckej konferencie o komunikácii Kontinuitné a diskontinuitné otázky jazykovej komunikácie*, Ed. P. Odaloš, Banská Bystrica 2007, s. 287

¹⁰⁴ Odaloš P.: *Dynamika špecifických sfér komunikácie*, Banská Bystrica 2002, s. 72

¹⁰⁵ Odaloš P.: *Dynamika špecifických sfér komunikácie*, Banská Bystrica 2002, s. 72

¹⁰⁶ V Poľsku sa touto témou zaoberá napr. U. Żydek-Bednarczuk, *Zmiany w zachowaniach komunikacyjnych a nowe odmiany językowe (Odmiana medialna)*. In: *Współczesne odmiany języka narodowego*. Ed. K. Michalewski, Łódź 2001, s.99-105

Súčasný žánr mediálneho politického diskurzu možno sumárne charakterizovať ako komunikáty, v ktorých sa viac osôb snaží zladit' (prípadne konfrontovať) svoje obrazy sveta, presadiť svoj politický záujem a zaznamenať maximálny zisk pri minimálnom potlačení vlastných záujmov. Tvorcami politického diskurzu sú politickí aktéri. Ich primárnym cieľom je boj o politickú moc, ku ktorej smerujú využívajúc nástroje ovplyvňovania verejnosti, osobitne *persuáziu (presvedčanie)*, aby si získali sympatie a podporu voličov. Konkrétne podoba „tónu“ vystupovania aktérov politického diskurzu je sčasti intencná, pripravená, sčasti odráža spontánne sklony a preferencie ako predpoklad autorského idiolektu.¹⁰⁷

Treba zdôrazniť, že proces politickej komunikácie sa nepochybne odohráva prostredníctvom médií. Vďaka nim sa takýto typ komunikácie stal dnes najpopulárnejším v porovnávaných spoločnostiach. Určite sa o to pričínal aj rozvoj informatizácie a informačných technológií. K tejto oblasti patrí tiež rozvoj internetu. Masmediálna sféra je typická masovým charakterom odovzdávania informácií, ktoré sú určené mnohým ľuďom. Tým sa odlišuje od iných typov komunikácie, pre ktoré je charakteristické dorozumievanie jednotlivcov a skupín komunikantov.¹⁰⁸

Komunikáciu politikov s verejnosťou (resp. s potenciálnymi voličmi) prostredníctvom internetu môžeme rozdeliť do dvoch základných skupín.

1. V prvej skupine sa nachádzajú oficiálne internetové stránky politických strán (www.kdh.sk, www.strana-smer.sk, www.hzds.sk, www.pis.org.pl, www.platforma.org, www.sld.org.pl, www.psl.org.pl), ktoré sú profesionálne pripravené a často aktualizované. Nájde sa tu rýchle reakcie na aktuálne problémy štátu, ale tiež komplexné informácie o politických stranách (vedenie, tlačové oddelenie, informácie o pripravovaných akciách a pod.). Charakteristické je tiež to, že väčšina internetových oficiálnych stránok obsahuje hlavné heslo (slogan) politickej strany, napr. poľské: Platforma Obywatelska: *By żyło się lepiej. Wszystkim*; PiS: *nowoczesność, partiotyzm, solidarność*; PSL: *zawsze blisko ludzi*; slovenské: Smer: *Nezabudnúť na ľudí*; KDH: *Slušnosť, zodpovednosť, tradičné hodnoty*. Niektoré strany nemajú svoje slogany uvedené na hlavnej internetovej stránke, napr. HZDS či poľské SLD, v prípade ktorého máme prezentované hlavné body politického programu (Poparcie dľa Traktatu Konštitučného UE; Narodowy Plan Rozwoju; Poszanowanie praw mniejszości i wolności wypowiedzi). K tejto skupine môžeme zaradiť aj osobné stránky politikov, kde prezentujú svoju osobu, politické názory a preferencie. Často sa na nich nachádza aj časť zo súkromného života (prezentácia rodiny, osobné údaje).

2. Druhú skupinu prostriedkov komunikácie politických strán s obyvateľstvom tvoria:

- Ø politické reklamy (najmä v predvolebnom období) a tzv. kontextové politické reklamy. Sú spôsobom cieleného inzerovania, pri ktorom sa reklama vo forme nevťieravých hypertextových odkazov zobrazuje na webových stránkach s obsahom zodpovedajúcim propagovanému produktu. V praxi to funguje tak, že ak je na programe parlamentnej diskusie napríklad Tlačový zákon, tak pri článkoch s touto tematikou sa ako kontextový odkaz zobrazuje odkaz na oficiálne stanovisko politickej strany k tejto téme. Flexibilita kontextovej reklamy jej umožňuje bezprostredne reagovať na aktuálne politické dianie¹⁰⁹;
- Ø súkromné prejavy politikov. Ide tu najmä o internetové blogy, v ktorých každý politik predstavuje svoj osobný názor na realitu, komentuje ju a vyjadruje svoje myšlienky. Pojem *blog* vznikol na základe neologizmu anglického pôvodu *weblog* (spojenie slov: strana www - web a *blog* – denník, a označuje aktualizovanú, interaktívnu webovú stránku, vedenú najčastejšie jednou osobou. Tento prostriedok komunikácie sa stáva veľmi populárnym tým, že je spôsobom prezentácie rôznorodého textu v internetovom priestore. Keďže takáto forma komunikácie je skoro neobmedzená, stala sa tiež prostriedkom využívaným politikmi. Blogy politikov sú väčšinou dobre jazykovo skomponované, písané vhodným jazykom, ale stáva sa občas, že sú veľmi kontroverzné (napr. poľský poslanec Občianskej Platformy Jan Palikot), a ich hlavnou funkciou je sústrediť pozornosť obyvateľov.

¹⁰⁷ Orgoňová O., Bohunická A.: *Obsahové, pragmatické a jazykové východiská recepcie súčasného politického diskurzu na Slovensku*, SAS, 36, 2007, s. 94-95

¹⁰⁸ Odaloš P.: *Komerčnosť, komunikatívnosť a mediálny text*. In: *Západoslovenské jazyky v 21. storočí*. 1, Ed. P. Odaloš, Banská Bystrica 2005, s. 141

¹⁰⁹ <http://medialne.etrend.sk/internet/clanok.php?clanok=4397> [Citované 07.10.2008]

Uvedené dve skupiny internetových stránok spojených s politikou sú iba všeobecným náčrtom používaných prostriedkov komunikácie v oblasti široko zadefinovanej *politickej komunikácie*. Podrobnejšie členenie môže byť predmetom hlbších výskumov, ako aj podnetom na skúmanie uvedenej problematiky v širšom slovanskom kontexte.

5. Záver

Internet nepochybne patrí k novým masovokomunikačným prostriedkom konca 20. a začiatku 21. storočia. Možnosti využívania tohto média v dnešnej dobe sú neobmedzené, preto nie je prekvapujúci fakt, že aj politika – chápaná všeobecne – využíva internetové stránky na komunikáciu s verejnosťou. Zámerom príspevku bolo načrtnúť najdôležitejšie body/faktory? v procese politickej komunikácie na Slovensku a v Poľsku. Problematika komunikácie na internetových stránkach, naznačená v téme príspevku, sa môže stať východiskom pri konfrontačných politoligvistických výskumoch).

Literatúra

- DOBEK- OSTROWSKA, Bogusława. *Komunikowanie polityczne i publiczne*. Warszawa, 2007
- DOBEK-OSTROWSKA, Bogusława, WISZNIOWSKI, R. *Teoria komunikowania publicznego i politycznego. Wprowadzenie*. Wrocław 2002
- Krátky slovník slovenského jazyka*, Ed. J. Kačala, Bratislava 1997
- ODALOŠ, Pavol, *Dynamika špecifických sfér komunikácie*. Banská Bystrica 2002
- ODALOŠ, Pavol, Komerčnosť, komunikatívnosť a mediálny text. In: *Západoslovanské jazyky v 21. storočí*. Banská Bystrica 2005, s. 141-149
- ORGOŇOVÁ, Oľga., BOHUNICKÁ A, Obsahové, pragmatické a jazykové východiská recepcie súčasného politického diskurzu na Slovensku. *SAS*, 36, 2007, s. 91-109
- PATRÁŠ, Vladimír. Politické strany a internetová predvolebná komunikácia (Slovensko 2006). In: Zborník materiálov zo 6. medzinárodnej vedeckej konferencie o komunikácii Kontinuitné a diskontinuitné otázky jazykovej komunikácie. Banská Bystrica, 2007, s. 287-294
- SIEWIERSKA-CHMAJ, Anna. O jazyku polityki. In: *Język polskiej polityki. Politologiczno-semantyczna analiza expose premierów Polski w latach 1919-2004*, Rzeszów 2006
- TITO, Ľudovít. Jazyk ako prostriedok polityki. *Politické vedy*, 4, č. 3, 2001, s. 173-191
- ŽYDEK-BEDNARCZUK, Urszula, Zmiany w zachowaniach komunikacyjnych a nowe odmiany językowe (Odmiana medialna). In: *Współczesne odmiany języka narodowego*, red. K. Michalewski, Łódź 2001, s. 99-105
- [http://www.cywilizacje.pl/pliki/\(7198\)_jezyk_polityki-siewierska.doc](http://www.cywilizacje.pl/pliki/(7198)_jezyk_polityki-siewierska.doc)
- http://www.fem.uniag.sk/uveu2005/zbornik/zbornik/sekcia_6/takacova.pdf
- <http://medialne.etrend.sk/internet/clanok.php?clanok=4397>

Political communication on Polish and Slovak websites.

Abstract

Political communication is very popular nowadays in each democratic country. It is known as a kind of message, which politicians use to communicate with society. Apart from them, this kind of communication also use people connected with politics: journalists, correspondents or commentators. Websites are one of many tools used to communicate with potential electors. Political communication is based on the three links: politicians, society and mass media as a connector between them. Politolinguistic researches are very interdisciplinary: they pose an area of interest not only for linguists but also for sociolinguists, sociologists, psychologists and theoreticians of culture.

EUFEMIZÁCIA V SLOVENČINE

Mariola Szymczak-Rozlach (Sosnowiec)

S termínom eufemizácia sa stretávame čoraz častejšie v rôznych komunikačných situáciách každodenného života, v publicistike, v politických diskurzoch či v diplomatickej komunikácii. Hľadajúc eufemizmy sa snažíme zistiť skrytý význam daného slova, v systéme lexiky význam lexémy. Eufemizácia je jazykový jav, ktorý ma mimojazykové konotácie, siaha do sociokultúrnych a pragmalingvistických javov a môžeme ho skúmať z rôznych aspektov.

Predmetom nášho výskumu sú nasledujúce oblasti:

- eufemizácia ako iný spôsob pomenovania jazykových javov a odraz mimojazykovej reality;
- prezentácia vybraných definícií eufemizmov na základe poľských a slovenských slovníkov;
- oblasti výskytu eufemizmov (lexikálnosemantičné okruhy);
- tabuizácia a maskovanie reality a nepríjemných javov;
- eufemizácia a jazyková etiketa a estetika;
- spracovanie eufemizmov v slovníkoch slovenského jazyka.

Jazyky sa stále nachádzajú v pohybe, ako vieme z rozličných prameňov, nastávajú určité zmeny v lexikálnej zásobe slovenčiny a poľštiny – geneticky príbuzných jazykov. Nová situácia si vyžaduje nazvať určité javy aj veci. Týmto spôsobom vznikajú nové pomenovania, pribúdajú nové lexémy, revitalizujú sa niektoré slová. K. B u z á s s y o v á vo svojej štúdií (1995, s. 198-201) reaguje na určité zmeny, ktoré sa vyskytli po vzniku samostatnej Slovenskej republiky, keď sa zmenila jazyková situácia aj podmienky vzájomných vzťahov slovenčiny a češtiny. Uvažuje medzi inými o významových posunoch a transformáciách, napr. o meliorizácii výrazu: *klient (banky, poisťovne, advokáta) – pacient(v zdravotníctve) – klient (v zdravotníctve)*, kde nasleduje, ako hovorí, cit. „meliorizácia výrazu rozšírením používania jeho do ďalšej oblasti (hospodárstva, služieb)”. Tu sa objavuje iný spôsob pomenovania niektorých javov – eufemizáciou, kde sa za eufemizmy (*melioratíva*) považujú „expresívne slová alebo spojenia slov s kladným citovým zafarbením. Používajú sa ako synonymné výrazy namiesto hrubých alebo vulgárnych pomenovaní, ktoré označujú nepríjemné, negatívne alebo neestetické stránky skutočnosti”(por. F i n d r a, 2004, s. 31-32).

Eufemizmy sú príčinou istých sémantických zmien a posunov v oblasti lexikálneho systému, tvoria istú opozíciu pozitívno-negatívnych a expresívno-emocionálnych konotácií. V súčasnosti prevažuje emocionálna komunikácia, ktorá sa prejavuje najmä v jazykovej agresivite a vulgarizácii v oficiálnych a neoficiálnych stránkach verejného života. Pozorujeme vzburu proti jazykovej etikete – zdvorilosti, preukazovaniu vzájomnej úcty a zachovávaniu tabu. Dochádza k detabuizácii rôznych oblastí činností človeka. Vulgarizácia a brutalita jazyka je predmetom mnohých štúdií (napr. publikácie: G r y b o s i o w e j 2006 alebo K o w a l i k o w e j 1994). Použitím eufemizmov namiesto pejoratívnych a hrubých pomenovaní, ako uvádza J. F i n d r a (2004, s. 32), „podávateľ zmierňuje, zjemňuje svoj prejav, hoci uvedené stránky skutočnosti neobchádza”(uvádza nasledujúce príklady: roztvorená zem/hrob, ísť sa upraviť/ísť na záchod). K iným príkladom patria napr. *dom dôchodcov/starobinec, ústav pre mladistvých/polepšovňa* či *nehovoriť pravdu/klamať atď.* Upozorňuje tiež na lexémy synonymné s tabuovými pomenovaniami niektorých fyziologických procesov, označení častí tela, napr.: *zadná časť tela, fyzická láska, ísť na potrebu*. Na rozdiel od Findrovej definície J. M i s t r í k vo svojej Štylistike (1997, s. 81-82) uvádza, že „eufemizmy sú... v podstate štylistické synonymá, ktorými sa nahrádzajú tabuované slová. Napríklad namiesto smrad sa povie zápach, namiesto špina sa povie nečistota, namiesto ukradnúť sa povie odcudziť”. Konštatujem, že Findrova definícia je všeobecnejšia ako Mistríkova, v ktorej autor píše o emocionálnom zafarbení eufemizmov, no Findra podčiarkuje aj iné možnosti výskytu eufemizmov, napr. v oblasti spoločensko-politického života, ktorými sa pomenúvajú nepopulárne opatrenia alebo udalostí, napr. *bratrská pomoc* či *cenová regulácia*. (Podrobnejšie sa tomuto problému budeme venovať v ďalšej časti príspevku). Eufemizmy sa týmto zaraďujú medzi konvenčné pomenovania.

Słownik mitów i tradycji kultury (K o p a l i Ń s k i 1985, s.264) definuje eufemizmy ako: ”wyrazy albo zwroty ogłędne, dyplomatyczne, delikatne, ostrożne, aluzyjne, użyte w celu zastąpienia wyrazów

lub zwrotów nazbyt drastycznych, dosadnych, nieprzyzwoitych albo ujmujących rzecz wprost bez ogródek, nazbyt otwarcie” (napr. *hniezdo nádeje/miesto pre odložené, novonarodené deti, azylový dom/útulok, jeseň života, vesna života, zenit života/staroba atd’...* V tejto definícii sa odráža to, že eufemizmy zastupujú pomenovania, ktorých použitie je zakázané. Zakáz súvisí so slovom tabu.

Pojem tabu sa vyskytuje hlavne v komunikačnej oblasti. Dá sa konštatovať, že tabu generuje eufemizmy. V. B u d o v i č o v á (1990, s. 25-46) vydeľuje rozličné druhy tabu: mimojazykové – rituálne, jazykové, medzijazykové. Ďalej uvádza, že jazykové tabu sa uplatňuje ako faktor pri vývinových zmenách slov a významových posunoch”. Eufemizácia sa dotýka práve týchto sémantických transformácií aj sémantických zmien. Lingvistické tabu označuje zakáz dotýkať sa určitých tém a podrobovať ich verejnej jazykovej kritike.

Tabu je pôvodne polynézske slovo *tapu* s významom „zakázaný, posvätný; označuje dodnes jestvujúci systém magicko-naboženských rituálnych zákazov, ktorých porušenie sa trestá zo strany nadprirodzených síl. Tabu znamená zákaz i ochranu tabuizovaného predmetu (osoby, činnosti). Pôvodný význam tabu sa rozšíril, zhodne v rozličných jazykoch. Dnes sa hovorí o novodobom význame tabu. Krátky slovník slovenského jazyka (por. K S S J 2003, s.757) vydeľuje výraz tabu ako lingvistický termín: „výraz, ktorému sa jazyk vyhýba z dôvodov estetických, náboženských alebo iných; tabu je niečo zakázané a nedotknuteľné, niečo, o z morálnych, spoločenských dôvodov nehovorí”.

S. W i d ĺ a k (por. 1965, s. 73-79) píše, že: „tabu stoja na straży pewnych wartości ogólnoludzkich a ich wartość widoczna jest wtedy, gdy są łamane (np.: pogarda dla ludzi słabych, chorych czy niepełnosprawnych)”. Značnú úlohu v tomto prípade plnia eufemistické názvy, tzv. perifrázy, ktoré vzbudzujú pozitívne, kladné konotácie. Najdôležitejšou črtou eufemizmov je funkcia zmierňujúca, zjemňujúca negatívne konotácie spojené s verbum proprium. Tabuované slovo si vyžaduje náhradu – krycí výraz, ako je eufemizmus, alebo, naopak, dysfemizmus (prostriedok negatívneho hodnotenia funkčne príbuzného s pejoratívami), čím vyvoláva dynamický pohyb v slovnej zásobe.

Eufemizmy zakrývajú spoločenské nedostatky: názvy navodzujúce pesimistické, chmúrne asociácie sa nahrádzajú optimistickými, napr. *staroba – jeseň života, vesna života, starobinec, chudobinec – dom dôchodcov, zaslúžený odpočinok – dôchodok*. Patria sem aj niektoré názvy týkajúce sa výzoru človeka, jeho fyzických vlastností alebo vnútorných vlastností: D’alej patria tu niektoré názvy týkajúce sa výzoru človeka, jeho fyzických vlastností, alebo vnútorných vlastností: *silnejší človek/tučný človek, starší človek/starý, senior, penzista; alternatívne inteligentný/blbý, menej rozumný /hlupý*. V diplomatickej reči je nevyhnutné používanie eufemických slov, ktoré znejú partnerovi pozitívne, napr.: *menej zdvorilý – nezdvorilý, menej statočný - zbabelý, menej úspešný pokus – neúspešný pokus*, môžu postaviť určitý problém ako spoločný, napríklad: *Naše rokovania boli plodné, konštruktívne, vecné, zaujímavé a poučné, avšak delegácie nedospeli k žiadnemu konkrétnemu výsledku* (nevhodné je: *Vinu za zlyhanie rokovania nesie jednoznačne druhá strana*)

Lingvistický slovník (2000, s.52) definuje eufemizmy „ako slová, slovné spojenia, ktorými hovoriaci zjemňuje svoj jazykový prejav. Nahrádzajú sa nimi priame pomenovania vecí spoločensky nevhodných, vzbudzujúcich nepríjemné predstavy alebo zraňujúcich ľudskej city”. J. M i s t r í k dodatočne uvádza, že často sa využívajú v štýloch verejného styku, a môžu to byť jednoslovné formy, napr. namiesto *zombie/dodýchať, dobojovať; ukradnúť/odcudziť, prisvojiť si atd’...*

Definícia K. B u z á s s y o v e j, ktorú podáva za Levinsonem (por. 1995, s. 200) prináša nový pohľad na problematiku meliorizácie: „eufemizmy sú zjemňujúce metafory, ktoré však čoskoro nadobúdajú ten zmysel, ktorý pôvodne implikovali. Čo ďalej znamená, že vždy existujú spoločenské, etické, ale aj rozličné iné dôvody na to, aby sa pri fungovaní jazyka v spoločenskej komunikácii uplatňovali výrazy s komunikačným účinkom eufemizácie, meliorizácie aj ich protipól – výrazy s pejoratívnym účinkom”.

Uvedené definície eufemizmov podčiarkujú hlavne to, že úlohou eufemizmov je zjemnenie drsnej skutočnosti rôznym spôsobom: opisom, metaforou: *zomrel/ zosnul, odíšiel do večných lovísk, opustil nás*, frazeologickým spojení alebo jednoslovným ekvivalentom. Ide tu hlavne o lexikálne a slovotvorné prostriedky. Eufemistické názvy sa formulujú podľa určitých mechanizmov a pravidiel. Tvoria skupiny názvov vytvorených na základe určitých sémanticko-kultúrnych motivácií, napr. metaforické názvy smrti. Nájdeme medzi nimi aj disfemizmy, ktoré majú zľahčiť, zosmiešniť tragickú alebo nevhodnú situáciu, napr.: *natiahnúť kopyta či fialky voňat od spodku*. Podľa oblasti

spoločenskej komunikácie možno vymedziť eufemizmy v rámci takýchto okruhov: intímna oblasť ľudských vzťahov, sex a jeho prejavy, somatické názvoslovie časti tela a telesných orgánov, oblasť základných prejavov ľudského života: narodenie, smrť, choroba, vek, záporné črty človeka, oblasť magicko-sakrálna aj politika – oblasť profesionálna, záujmová. A. Dąbrowska (2005) vo svojom slovníku eufemizmov v poľštine uvádza až 17 sémanticko-lexikálnych okruhov.

Okrem tabuovanej lexiky je zaujímavá oblasť tzv. „politickokorektných eufemizmov“, ktoré zakrývajú neprijemné skutočnosti, udalosti, napr.: *mierová misia/okupácia Iraku, humanitárne bombardovanie/vraždenie civilistov, konečné riešenie židovskej otázky/hromadné deportácie Židov atď...* Politická korektnosť alebo vyváženosť sa ukazuje hlavne v politickom a publicistickom diskurze. *Korektný* znamená podľa *Slovníka cudzích slov* (www.slovník.juls.savba.sk) „*pridržiavajúci sa zásad poctivého, slušného vzťahu medzi ľuďmi*“. Tento atribút privoláva pozitívne konotácie, to znamená: *správny, presný, poctivý, uhladený, slušný a zdvorilý*. Politická korektnosť (PK) ako sa uvádza v literatúre, hlavne novodobá PK zahmlieva skutočnosť, je to pokrytecký spôsob prejavu, ukazuje sa napríklad v takých eufemistických štruktúrach ako: *optimalizácia výroby/prepúšťanie zamestnancov* či *ľudová demokraci/totalitný systém riadený prísne centralisticky*. Znakom politickej korektnosti je zahmlievanie a znejasňovanie. Je to druh newspeaku, pojem, ktorý vyvoláva dodnes početné kontroverzné reakcie a ideologické vášne. „Politická korektnosť, jak si ešte ukážeme, vlastne smereje k rozšírení etických tabu klasického liberálneho řadu, jako je vražda, krádež apod., a další oblasti. Na druhé strane některá dosavadní tradiční tabu naopak násilím odstraňuje (vražda nenarozeného dítěte). Zásadním způsobem tak mění systém etických hodnot zapadní civilizace. Politická korektnosť namísto tradičně užívaných pojmů vytváří nové obraty či náhradní termíny měnicí současně i význam pojmenovávané věci. Dosavadní pojem je přitom ve chvíli svého nahrazení okamžitě tabuizován“ (por. *Belling* 2007).

Eufemizácia ako iný spôsob pomenovania istých vecí, javov sa dotýka jazykovej etikety, čiže zdvorilosti, čo sa odráža v spomínanej už diplomatickej reči (por. *Vrsanický*, 2004, s.36-39). Diplomatické výpovedí sú na rozdiel od bežných výrokov nekonfrontačné, ustretové, neurážajú a prenechávajú partnerovi priestor na manévrovanie, tvoria sa medzi inými pomocou takých prostriedkov ako: podmieňovací spôsob, úvodné frázy, druhý stupeň prídavných mien, pozitívna forma negatívnych slov. V syntaktickej rovine sa vyskytujú napr. eufemizované výpovede: *Chcel by som/ Žiadam, poznám lepšie riešenie (nevhodné: Našli ste veľmi zle riešenie), pociťujem k nemu menej sympatii/nenávidím ho*.

Jazyková etiketa je súhrn všeobecne prijatých jazykových vzorcov, spoločensky akceptovaných, obyčajne pripojených na určité situácie, natisnúť jej účastníkom určité komunikačné úlohy (roly). Súčasne je spôsobom správania : spôsobom, ktorý je určený ako príslušný, kultúrny, zdvorilý, uprimný, a je v zretelnom protiklade s neprimeraným (nevhodným), nezdvorilým a nekultúrnym. Etiketa sa prejavuje v určitých typických situáciach, np.: v uvedenej diplomatickej reči, v každodennom styku atď.

Eufemizmy fungujú ako prostriedok na prekonanie jazykovej hrubosti, ktorá vládne v dnešnej jazykovej komunikácii.

Eufemizácia je procesom, ktorý sa vzťahuje na rozne výskumne polia, to znamená: na sémantiku, lexikológiu, štylistiku aj retoriku. Tieto roviny sa navzájom dopĺňajú. Eufemizmy obohacujú slovnú zásobu každého jazyka, a to spôsobom derivácie nových lexém, vznikom frazeologických jednotiek, metafor alebo preberaním cudzích slov.

Zaujímavým aspektom, ktorý len naznačíme na záver nášho príspevku je spracovanie eufemizmov v slovníkoch slovenského jazyka. Treba podčiarknuť, že v slovenskej lexikografickej tradícii sa neoznačujú explicitne eufemizmy, to znamená, že v slovníkoch sa vyskytujú len príklady zjemňujúcich výrazov v oblasti zdobnenín, ako: *hlupáčik, rit'ka, žrádielko, darebáčik*. Krátky slovník slovenského jazyka (1997) obsahujúci 60 tisíc lexém podáva 35 explicitne označených eufemizmov, a I zväzok Slovníka súčasného slovenského jazyka (SSSJ 2006, 1, A-G) obsahujúci 35 tisíc hesiel rozlišuje 16 príkladov. Zdá sa že táto situácia je spôsobená tým, že slovníky nezahytávajú eufemizmy-živé, dynamické a premenlivé pomenovania, ktoré sa používajú na zjemnenie neprijemných či drsných situácií. Najnovší SSSJ (2006, 1, A-G) na rozdiel od poľských slovníkov, ktoré používajú citovohodnotiaci kvalifikátor eufemizmu, (*eufem*) používa skrátku *zjemn.* na

označenie eufemických slov, napr.: np.: *čuskať, docikať sa, grckať atď.* V tomto slovníku sa zachytáva aj tabuovaná lexika ako integralná súčasť verbálnej komunikácie, vyžívaná nielen v hovorenej komunikácii, ale aj v beletrii, a medialných žanroch. Tabuovanú lexiku tvoria vulgarizmy a hrubé slová (por. SSSJ 2006, s. 37-38)

Eufemizmy predstavujú spoločensko-kultúrny jav, veľmi živý a dynamický. Eufemizmy v kontexte treba vysvetliť osobne. Jazyk nám poskytuje rozličné možnosti používania tabu. Odosielateľ vlastne vyberá také jazykové prostriedky, ktoré mu dovoľia hovoriť komunikatívnym spôsobom, aby neporusil princípy jemného, zdvorilého prejavu. Preto nevyhnutná je spolupráca medzi expedientom a percipientom jazykovej komunikácie.

Literatúra

- BUZÁSOVÁ, K.: *Lexikálne zmeny v súčasnej slovenčine (tendencie, motívy, komunikačné efekty)*. In: *Języki słowiańskie 1945-1995*. Gramatyka – słownictwo-odmiany. Red. S. Gajda, Opole 1995, s. 195-203.
- BELLING, V.: *Ideologie politické korektnosti a západní civilizácie*. In: <http://www.obcinst.cz/clanek> 2007
- BUDOVIČOVA, V.: *Jazykové tabu v medzijazykovej komunikácii*. In: SAS 19. Bratislava 1990, s. 25-46.
- GRYBOSIOWA, A.: *Polaryzacja opinii o wulgaryzmach współczesnej polszczyzny*. In: *Poradnik Językowy*, z. 6. 2006, s. 57-63
- FINDRA, J.: *Štylistika slovenčiny*. Osveta 2004, s.29-32.
- FINDRA, J.: *Jazyk, reč, človek*. Bratislava 1998.
- DABROWSKA, A.: *Eufemizmy współczesnego języka polskiego*. Wrocław 1994.
- DABROWSKA, A.: *Słownik eufemizmów*. Wyd. PWN, Warszawa 2005.
- Krátky slovník slovenského jazyka. 4 vyd. Red. J. Kačala – M. Pisárčiková – M. Považaj. Bratislava 2003, s. 757.
- KOWALIKOWA, J.: *Znaczenie i funkcja wyrazów tzw. brzydkich we współczesnej polszczyźnie mówionej*. In: *Współczesna polszczyzna mówiona w odmianie opracowanej (oficjalnej)*. Kraków 1994, s. 107-113.
- KOPALIŃSKI, W.: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1985, s. 264.
- MISTRÍK, J.: *Lingvistický slovník*. SPN, Bratislava 1998, s.52
- MISTRÍK, J.: *Štylistika*. Vyd. 3, SPN Bratislava 1997, s. 81-82.
- Slovník súčasného slovenského jazyka. T.1 A – G. Red. K. Buzásová- A. Jarošová. Bratislava 2006, s. 37-38.
- SZYMCZAK-ROZLACH, M.: *Eufemizacja leksyki słowackiej w komunikacji językowej*. In: *Jazykovedný časopis* 2008, 1-2, r. 59, s. 55-63.
- WIDŁAK, S.: *Zagadnienie tabu i eufemizmu w j. romańskich*. In: *Kwartalnik Neofilologiczny* 1965, s. 73-79.
- VRANSKY, P.: *Základy diplomatickej komunikácie*. Bratislava 2004, s. 36-39.

Resumé

Eufemizácia je jazykový jav, ktorý ma mimojazykové konotácie, siaha do sociokultúrnych a pragmalingvistických javov a môžeme ho skúmať z rôznych aspektov. Predmetom nášho výskumu sú nasledujúce oblasti: eufemizácia ako iný spôsob pomenovania jazykových javov a odraz mimojazykovej reality; prezentácia vybraných definícií eufemizmov na základe poľských a slovenských slovníkov; oblasti výskytu eufemizmov (lexikálnosemantické okruhy); tabuizácia a

maskovanie reality a nepríjemných javov; eufemizácia a jazyková etiketa a estetika; spracovanie eufemizmov v slovníkoch slovenského jazyka.

Jazyky sa stále nachádzajú v pohybe, ako vieme z rozličných prameňov, nastávajú určité zmeny v lexikálnej zásobe slovenčiny a poľštiny – geneticky príbuzných jazykov. Nová situácia si vyžaduje nazvať určité javy aj veci. Eufemizmy sú príčinou istých sémantických zmien a posunov v oblasti lexikálneho systému, tvoria istú opozíciu pozitívno-negatívnych a expresívno-emocionálnych konotácií.

Eufemizmy zakrývajú spoločenské nedostatky: názvy navodzujúce pesimistické, chmúrne asociácie sa nahrádzajú optimistickými, napr. *staroba* – *jeseň života*, *vesna života*, *starobinec*, *chudobinec* – *dom dôchodcov*, *zaslúžený odpočinok* – *dôchodok*. Fungujú ako prostriedok na prekonanie jazykovej hrubosti, ktorá vládne v dnešnej jazykovej komunikácii.

O JEZIKU TURIZMA. PUTOPIS U TRI ČINA

Paulina Pycia (Sosnowiec)

Turizam je najznačajnija pojava vezana uz putovanje koja se oblikovala u XIX. stoljeću. Njezin je poticaj potreba obogaćenja vlastite osobnosti iskustvom druge kulture: prostora, ljudi i tradicije. Turizmom se obično smatra putovanje radi odmora i rekreacije (iako se ova definicija u posljednje vrijeme znatno proširila i danas se zapravo odnosi na bilo koje putovanje izvan područja stanovanja i rada kao što su radni / poslovni turizam, kongresni turizam). Informacije o nekom atraktivnom mjestu – cilju boravka – dopiru do turista u različita vremena: prije, za vrijeme i nakon putovanja i njihovi su glavni ciljevi informacija i privlačenje.

U ovom se radu opisuje jedan zaboravljeni izvor informacija o kulturnoj baštini, povijesti, zemljopisu, gastronomiji, itd., a radi se o putopisu. Za razliku od danas najpopularnijih promidžbenih materijala (vodiča, brošura i sl.) koji prezentiraju pragmatički pristup putovanju, putopis seže do mentaliteta, kulture marginalnih društvenih skupina i svakodnevnog života. Subjektivan je i individualan, odnosi se prema području kulture i prema svakodnevici jednako – kao književnoj temi, kao predmetu dostojnom pozornosti pisca (subjekta diskursa).

Čin prvi – žanr

Putopis je prozni nefikcionalni književni žanr u kojem su putovanje i izgled posjećivanih mjesta povod za umjetničko oblikovanje stavova, zapažanja, dojmova i razmišljanja o svemu što je nekoga zaokupilo na putovanju. Putopis može biti napisan književno-umjetničkim, znanstveno-popularnim ili novinarsko-publicističkim stilom i rezultat je strpljivog rada putnika, istraživača i pisca u jednoj osobi.

Taj je oblik proze interpretacijski nesumnjivo jednoznačan, pa se smatra da zauzima rubove povijesti književnosti pored velikih dominantnih žanrova kao što su pjesme, romani i drame, iako se u većini primjera tih žanrova, od kojih se neki nalaze u kanonu svjetske književnosti, mogu naći putopisni elementi¹¹⁰. *Pripovjedni tekst nalazimo u mitu, predaji, bajci, pripovjetki, noveli, epu, priči, tragediji, drami, komediji, pantomimi, na oslikanom platnu (...), na vitražu, filmu, u konverzaciji. Osim toga, pripovjedni tekst je, u svojim gotovo beskonačnim oblicima, prisutan u svim vremenima, na svim mjestima, u svim društvima. (...) Pripovjedni tekst ne mari za dobru i lošu književnost: on je poput života, internacionalan, transhistoričan i transkulturalan.*¹¹¹

U posljednje vrijeme vidi se ipak snažan pomak od književne periferije prema središtu, pa su nefikcionalni pripovjedni tekstovi, poput putopisa, dnevnika i autobiografija, sve popularniji i kod pisaca i kod čitatelja¹¹². Sigurno je jedan od razloga znatiželja i trka za realnošću – znaci današnjeg vremena.

Čin drugi – diskurs¹¹³

Pripovijedanje počinje sa samom poviješću čovječanstva, a povezanost pripovijedanja i putovanja vodi do toga da se putovanje, put i putnik nalaze među najfrekventnijim književnim temama. Kao i drugi tekstovi vezani uz turizam, putopis je katalog kulturne baštine, krajolika, hrane, lokalnih tradicija i zanimljivosti. Ipak za razliku od promidžbenih materijala taj tip diskursa karakterizira nametnuti spomeničko-interpretacijski oblik. Prikazuje se često svakodnevni ritam života

¹¹⁰ Usp. Homerova *Odiseja*, Swiftova *Guliverova putovanja*

¹¹¹ Loc.cit. Barthes R., *Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova*, prev. D. Celebrini, u: *Suvremena teorija pripovijedanja*, 1966, str. 47

¹¹² Usp. Duda D., *Priča i putovanje*, Zagreb 1998, str.7-9

¹¹³ U ovom radu termin *diskurs* se pojavlja u značenju pripovijedanja i pripovjednog teksta.

jedne grupe ljudi – stanovnika, radnika, obitelji – njihovi odnosi, ponašanje, navike te zapažanja i sudovi:

Taj duhoviti mladić, kojega vile umjetnice prigriše u svoje čarobno kolo, bavio se tada slikanjem, pjevanjem, sviranjem flaute i skladanjem napjeva. Njegova duša bijaše jur tada bolestna, njegovo lice sumorno, njegova zabava ili u tihoj samoći ili u bučnom društvu veselih momaka [o Vjekoslavu Karasu].¹¹⁴

U kršćanskoj gostionici Pestu na Peri leže po dvorištu razbacane prazne flaše, a Bugarin, trgovac portelja, poderanih kopica, meće na tanjur jagode pokraj smeta, koji ondje dugo leži. (...) A kuhinja (...), ne znaš, je li ugljenara ili sam pakao. Riječju, čini ti se, da je carigradska nečistoća specifična, osim hvale vrijednih iznimaka.¹¹⁵

Pozornost je na putu daleko veća, detaljnija jer je sve novo: mjesta, ljudi i situacije. Dok turistički promidžbeni materijali uključuju informacije o kulturno-povijesnim okolnostima, zemljopisnim i gastronomskim znamenitostima, te naglašavaju jedinstvene atrakcije, u putopisu svi su dojmovi potpuno subjektivni, pa se u putopisu nalaze i pozitivne i negativne ocjene, činjenice i stereotipi:

Bavio sam se u Senju samo dva dana, ali ta dva dana te put onamo i nazad nikada zaboraviti neću, i odsada ću se više nego ikada ponositi što su moji predji bili Senjani.¹¹⁶

Kako mi je bilo tuda noću putovati, gradskom stanovniku, šticeću svakim korakom više puta do mrskosti od raznih organa zakona – u takvoj pustoši. Blijeda mjesečina obasjavaše stare dubrave i gdješto gole pećine; slika bijaše fantastična, ona tišina i svečana i strašna.¹¹⁷

Temeljni su izražajni oblici pripovijedanje (onoga što se događa) i opisivanje (predmetnosti svijeta i njegovih detalja), ravnopravni elementi koji se sklapaju u jednu cjelinu. U putopisnoj naraciji prisutan je često i *quasi*-dijalog pripovjedača s čitateljem:

Molim vas, motrite one zijejavuće i neprestano godammajuće Engleze (...). Gledajte sada nalijevo onog Franceza koji među dvjema gakajućim svojim zemljakinjama sjedi.¹¹⁸

Evo me dakle opet u razgovoru s Tobom, draga posestrimo! Ja Ti priopćujem sve, što sam vidio znamenitijeg i ćutio što bude (sudim) i za Tebe od barem ikolike cijene.¹¹⁹

Čitatelj postaje virtualni sudionik jedne komunikacije, iako je putopis orijentiran na stvarnost (krajolik, građevine, izgled ljudi itd.).

Promidžbeni materijali su kao turistička alfa i omega, međutim, putopisac opisuje sve što se događa oko njega, a što je za njega zanimljivo, neobično, smiješno, grozno, zbudjujuće. Na taj se način u diskurzu otkriva i sam autor.

U putopisu je naglašena izrazita nepredvidljivost putovanja koja stvara napetost i poticaj je za čitatelja. Ta se napetost smanjuje i raste tijekom cijelog putovanja sve do njegovog cilja – dolaska na određeno mjesto ili povratka:

Ja kad sam vidio da on od mogega govorenja neće da čuje, onda sam ušutio pak mirno čekao smrtni udarac da me posiječe, budući da nisam nikakva načina mogo iznaći kako bi se spasio. (...) Ja sam mislio da je on u ruci imao nož, a ono je bila pištolja, kojoj on u onoj velikoj zabuni nije nategnuo vuka pak je nikako nije mogao ispaliti...¹²⁰

¹¹⁴ Loc.cit. Kukuljević Sakcinski I., *Putne uspomene iz Hrvatske, Dalmacije, Albanije, Krfa i Italije*, Zagreb 1873, str. 4

¹¹⁵ Loc.cit. Veber Tkalčević A., *Put u Carigrad*, Zagreb 1886, str. 108

¹¹⁶ Loc.cit. Kukuljević Sakcinski I., *Put u Senj*, Danica, IX, br. 46 i 47, str. 187

¹¹⁷ Loc.cit. Jurković J., *Mikroskopične crtice putopisne*, u: *Djela*, J. Jurković i dr., PSHK, knj.38, Zagreb 1968, str. 184

¹¹⁸ Loc.cit. Nemčić A., *Putositnice*, Zagreb 1965, str. 107

¹¹⁹ Loc.cit. Vraz S., *Put u gornje strane*, u: *Pjesnička djela III*, Zagreb 1955, str. 264-265

¹²⁰ Loc.cit. Mažuranić M., *Pogled u Bosnu*, u: *Djela*, M. Mažuranić i dr. (prir. S. Ježić), Zagreb 1958, str. 224

*Sve, što je bilo živo, osim kapetana, krmanjoša i nekoliko mornara, koji su radi opasnosti stajali na straži, sakrilo se po donjih soba. (...) Kadkad bi udario val visoko preko mene te izlio preko broda vodu kao iz čabra. Kadkad bi mi vjetar podsjeke noge, da sam se jedva rukama na brodu uzdržao. U neprestanom ljuljanju i kolebanju nagnuo se više puta brod tako duboko k vodi, da sam pomislio: eto nas u ponoru morskom!*¹²¹

Očito svaka država, svaka regija, čak i svaki grad nudi nešto posebno. Sadržaj turističke brošure ili vodiča većinom je formiran prema istoj konvenciji koja je zasnovana na propagandi. Strategija te propagande je prezentiranje informacija i osobitosti, isticanje visoke kvalitete u usporedbi s ostalim prostorima te nagovaranje. Napori koji se čine na isticanju visokog standarda su jako vidljivi. Za razliku od putopisa u promidžbenim materijalima svaka druga riječ počinje sa sufiksom *naj-*: *najbolji, najljepši, najpopularniji, najoriginalniji* itd. Tu pojavu možemo nazvati sociološki specifičnom subjektivnošću s dodatkom samoobožavanja, a lingvistički – hiperbolizacijom teksta. Turistu se na taj način uskraćuje mogućnost ocjene i vlastite kategorizacije. Ista je pojava vezana uz tekst pravopisa. Razlika je u točki gledišta - vodiči predstavljaju samo superlative, putopisi – dojmove pripovjedača. Usprkos tomu lako je zapaziti funkcionalne koristi klasičnoga vodiča i putopisa kao teksta koji izrasta iz putničkog iskustva¹²²:

*To je talijanski specijalitet taj «caffè espresso». Neobično velika mašina u kojoj se kuha crna kava i po narudžbi toči u šalice. Šećer stoji na raspoloženju. Kava je većinom izvrsna. Ispiješ je stojeće u dva gutljaja i obično naručiš još jednu. Za jednu liru dobije se dvije!*¹²³
*U obće bijaše u ono doba velika nevolja u Italiji s novci, jer svaka državnica imala je drugi novac, a nigdje nije bila novcu jednaka vrijednost; s toga su putnike do zla boga varali.*¹²⁴

U putopisu se nalaze informacije koje se mogu svesti na tri tematske skupine: kultura i povijest, svijet prirode i svakodnevnica, pa je putopis zapravo jedan interdisciplinarni dokument: povijesni, antropološki, etnološki, kulturni, čak i ekonomski. Putovanje slijedi troškove, ceste, prenoćišta i gostionice, hranu i piće, društvo i njegov mentalitet, društvenu raslojenost. U putopisu se događa i ono što kognitivisti zovu kategorizacijom svijeta: nepoznati ljudi, njihova kultura, jezik, tradicija i prostor u kojem žive tvore novu strukturu i novu sliku.

Čin treći – pripovjedač

Putopisac je često prvi izvjestitelj o stranoj kulturi, zemlji i svakodnevnicu. Uzimajući u obzir vlastite sklonosti i nesklonosti, uspoređuje i ocjenjuje. Filtrira činjenice prema svojim dojmovima, jezično ih oblikuje i kroz takav opis definira vlastitu perspektivu i percepciju:

*A što je, pitam ja čitatelja, putopis bez opisateljnih predmeta? Što drugo, negoli bijela artija! Ja scijenim da me svatko razumije.*¹²⁵

On je i taj koji otkriva i prvi put interpretira dodire i utjecaje dviju kultura: matične i tuđe, egzotične, pa se o njemu govori da je *neosvijesteni komparatist*¹²⁶. S obzirom na njegove osobne interese može ga se opisati kao putopisca-znanstvenika, putopisca-povjesničara, putopisca-etnologa, putopisca-književnika i sl.:

¹²¹ Loc.cit. Kukuljević Sakcinski I., *Putne uspomene iz Hrvatske, Dalmacije, Albanije, Krfa i Italije*, Zagreb 1873, str. 104

¹²² Iako su prostor i kultura svakako provjerljivi, opisivano iskustvo nije uvijek sto posto autentično i vjerodostojno.

¹²³ Loc.cit. Begović M., *Put po Italiji*, Zagreb 1942, str. 14

¹²⁴ Loc.cit. Kukuljević Sakcinski I., *Putne uspomene iz Hrvatske, Dalmacije, Albanije, Krfa i Italije*, Zagreb 1873, str. 108

¹²⁵ Lc.cit. Nemčić A., *Putositnice*, Zagreb 1942, str. 188

¹²⁶ Usp. Duda D., *Priča i putovanje*, Zagreb 1998, str. 12

*Poznanja i iskustva koja sam tamo pribavio naklonomu čitaocu, koliko mi nevješto moje pero dopušta, ovdje vjerno predlažem.*¹²⁷

*Što sam na tom putu doživio, to priobćujem ovdje iz moga dnevnika, za malu porabu onih sunarodnika mojih, koji će iza mene može biti istim putem udarili. Pak ako će se slučajno baviti književnim istraživanjem i opisivanjem onoga, što će doživjeti, neka isprave pogriješke moje i neka nadopune što sam izostavio.*¹²⁸

Hayden White primjećuje da *pripovijedanje* (na engleskom *narration*) potječe od latinskog *gnarus* koji znači «vješt», «upućen», «upoznat»¹²⁹, a to znači da osoba, koja je na licu mjesta, može najbolje prikazati raznolikost svijeta: zemlje, kulture, jezike, narode i sve društvene skupine. Ona je obaviještena o nečemu i to znanje prenosi neupućenima, međutim, njezino znanje mora biti zanimljivo čitateljima, a najčešće je zanimljivo to što je novo i nepoznato. Budući da nisu svi događaji niti sve pojave jednako važne za pripovjedača, on, predstavljajući izabranu sliku, mora imati na umu primatelja svoje poruke i zadovoljiti njegovu znatiželju:

*Mislio sam ipak polag svega, što sam o Veneciji čuo i čitao, da će ova Palmira mora i bez nedjeljne svoje oprave za inostranca, osobito Hrvata, zanimiva biti.*¹³⁰

Jako važni su i vizualni poticaji, pa daleko veću pozornost privuče tekst koji prate slike.

Kvalitetni vodiči i brošure pravi su veleposlanici kojima je cilj da turisti o jednoj zemlji, njezinoj kulturi i stanovništvu steknu najbolji dojam, dok putopisac naglašava sve što je za njega bitno, a estetika nije za njega nikakav kriterij važnosti. Pored detaljnog opisivanja krajeva kroz koje putuje, često govori o različitim ljudima, i značajnim i onim običnim, te u svoj tekst često unosi i osobne dojmove, mišljenja i osjećaje.

Itinerar se (lat. *itineraria*¹³¹) u putopisu tumači kao plan putovanja: postaje, vrijeme i način putovanja. On također definira putopisca i njegove sklonosti. Informacije o autoru nalaze se neposredno u svakom iskazu i u svakom činu, u njegovom ponašanju, u svakoj ocjeni i u svakoj misli:

*Bijaše već minula jedna ura poslije poldana, kad se pod žegom južnoga sunca umoreni vratismo u Pučićeve stan. Svaki čitalac vjerovat će mi, da nam je svim dobar ručak na veliku slast bio. Uz karlovačko i budimsko crno vino, bijaše mnogo šale, nu i ozbiljnih razgovora o književnosti i životu naroda našeg.*¹³²

Ovdje se otkriva i putnička snalažljivost koja pomaže prilagođavanju često čudnoj i iznenađujućoj logici putovanja. To, na koji način putopisac interpretira svoje zgode (okolnosti putovanja i svoj položaj), prikazuje i njegov smisao za humor. Duhovitost teksta često jamči zanimanje čitatelja.

*«Što ću ja raditi, pitam, ovdje na kapiji, čestiti paša?» «Pušiš li čibuk?» Ja, ako i nisam dotada nikada pušio, rekoh: pušim. «Hee, kad pušiš, ti sjedi gdje i drugi sjede, pak puši kao što i drugi puše.»*¹³³

Laurence Sterne karakterizira tri tipa putnika: *ljudi napuštaju svoju domovinu i odlaze u inozemstvo, čine to iz jednog ili više razloga, koji se može svesti na jedan od ovih općenitih uzroka:*

¹²⁷ Loc.cit. Mažuranić M., *Pogled u Bosnu*, Zagreb 1965, str. 190

¹²⁸ Loc.cit. Kukuljević Sakcinski I., *Putne uspomene iz Hrvatske, Dalmacije, Arbanije, Krfa i Italije*, Zagreb 1873, str. 3

¹²⁹ Usp. White H., *Vrijednost pripovjednosti u predstavljanju zbilje*, prev. B. Petrović, *Rival*, br. 1-2, 1989, str. 130-143

¹³⁰ Loc.cit. Nemčić A., *Putositnice*, PSHK, knj.54, Zagreb 1965, str. 44

¹³¹ Popis postaja i udaljenosti na rimskim cestama.

¹³² Loc.cit. Kukuljević Sakcinski I., *Putne uspomene iz Hrvatske, Dalmacije, Arbanije, Krfa i Italije*, Zagreb 1873, str. 88

¹³³ Loc.cit. Mažuranić M., *Pogled u Bosnu*, Zagreb 1965, str. 204

*bolest tijela, nemoć duha ili neizbježna nužda*¹³⁴. Budući da je cilj putovanja traženje, otkrivanje i upoznavanje, a putopisac je stranac, sve što doživljava jače je i preciznije.

Važnu ulogu u definiranju putopisca imaju i pojave koje ga zanimaju jer su za jednog važne kulturno-povijesne znamenitosti, za drugog svakodnevnica, za trećeg priroda, a za četvrtog odjeća i običaji.

Putopisci, ponekad sasvim nesvjesno, posežu za usporedbom. Uspoređuju nove pojave s već poznatim, domaćim i smještaju svoju kulturu između stranih i egzotičnih:

Kada čovjek dođe iz Dalmacije te pristupi ka gospodskoj ruci u Hrvatskoj, on se nađe u čudu. Talijanaši kažu da je goleme razlike između njih i Hrvata; da im je ljudstvo razlikovato. To ne lažu: u Dalmaciji je gospodin tko navadno zapovijeda a ništa ne radi nago se po gradskih ulica vrza; kasno liga a kasno ustaje (...), tuđ jezik govori, i tuđe običaje drži (...), u tuđ svijet putuje a svoje otadžbine ne poznaje, (...) i želi da ga svak plemićem zove (...). U banovini je gospodin tko na svome sjedi i gospodari (...), to je plemić od plemstva i od gospodstva.¹³⁵

Putopisac uvijek otkriva svoje kompetencije, razlog putovanja i motivaciju, cilj putovanja, pa zahvaljujući i tomu nije anonimn:

*Želio sam već od davna pohoditi Senj, ne manje slavan i junački, nego i starinski, i eto sdogodi se prilika, i ja upotrbivši ju, odputim se opet prama obljubljenomu meni moru Slavjanskomu, kao što Aristo zove more Jadransko.*¹³⁶

*Ja se poveselih na tu vijest, jer bijah željan da posjetim opetovano bogati starinami grad Rab, iz kojega bijaše došlo više uglednih putnika najkraćim putem morskim na parobrod.*¹³⁷

Osim toga njegov individualni doživljaj uzrokuje raznolikost što znači da je svaki putopis drukčiji, iako opisuju ista mjesta koja su već spomenuta i opisana u drugim tekstovima.

Zaključak

Zanimanje za strane ljude i njihov mentalitet, jezik i tradiciju, kulturu i krajolik, poticaj je i za pisanje i za čitanje putopisa. Tekst putopisa usmjerava čitatelja, predstavlja lokaciju, klimu i povijest, zatim gastronomiju i smještaj, kako doći, koliko košta i što valja posjetiti i vidjeti. Iako se u putopisnom diskursu mogu zapaziti neke konvencije u oblikovanju teksta i njegove retorike, njegova posebnost odnosi se prije svega na individualnost putopisca – putnika, promatrača i pripovjedača. Putopisni fenomen određuje ritam putovanja, a putovanje je u tom smislu istraživanje nepoznatog.

Bibliografija

BARTHES, R. (1966), *Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova*, prev. D.

Celebrini, u: Biti V., *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb 1992

BEGOVIĆ, M.: *Put po Italiji*, Impresum, Zagreb 1942

DUDA D.: *Priča i putovanje*, Matica hrvatska, Zagreb 1998

JURKOVIĆ, J.: *Mikroskopične crtice putopisne*, u: *Djela*, J. Jurković i dr., PSHK, knj.38, Zora, Zagreb 1968

KUKULJEVIĆ SAKCINSKI I.: *Put u Senj*, u: *Danica ilirska*, IX, 1843

KUKULJEVIĆ SAKCINSKI I.: *Putne uspomene iz Hrvatske, Dalmacije, Albanije, Krfa i*

¹³⁴ Loc.cit. Sterne L., *Podróż sentymentalna, Przedmowa* [*Sentimentalno putovanje, Predgovor*, prev. P.P.], Wrocław 2005, str.14

¹³⁵ Loc.cit. Pavlinović M., *Puti*, u: *Izbor iz djela*, M. Pavlinović i dr., str 184

¹³⁶ Loc.cit. Kukuljević Sakcinski I., *Put u Senj*, u: *Danica*, IX, 1843, br. 46 i 47, str. 181

¹³⁷ Loc.cit. Kukuljević Sakcinski I., *Putne uspomene iz Hrvatske, Dalmacije, Albanije, Krfa i Italije*, Zagreb 1873, str. 27

Italije, Impresum, Zagreb 1873

MAŽURANIĆ M.: *Pogled u Bosnu*, Zora-Matica Hrvatska, Zagreb 1965

NEMČIĆ, A.: *Putositnice*, PSHK, knj.54, Matica hrvatska, Zagreb 1965

PAVLINOVIĆ, M.: *Puti*, u: *Izbor iz djela*, M. Pavlinović i dr. Matica hrvatska-Zora, Zagreb 1969

STERNE L.: *Podróż sentymentalna*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005

WHITE H.: *Vrijednost pripovjednosti u predstavljanju zbilje*, prev. B. Petrović, *Rival*, br. 1-2, 1989

VEBER TKALČEVIĆ, A.: *Put u Carigrad*, Impresum, Zagreb 1886

VRAZ, S.: *Put u gornje strane*, u: *Pjesnička djela III*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1955

Summary

The itinerary is forgotten kind of a guidebook for travelers to be. It includes the register of places, routes of travel and subjective description of journey and people. It is always based on facts and individual experience and focuses on the variety of culture, geographic and social phenomenon. In difference to the popular guidebooks, it offers numerous ways to discover historic and geographic resources which aren't known and famous, but described by the one person: the writer, the traveler and the searcher.



**NÁZOV: LITERATÚRA V KONTEXTE SLOVANSKEJ
KULTÚRY 20. STOROČIA**

Zborník príspevkov z vedeckej konferencie dňa 16. októbra 2009 v Banskej
Bystrici

Zostavovateľka PhDr. Marta Kováčová, PhD.

Recenzenti prof. Larisa Sugay, DrSc.
prof. dr hab. Urszula Zydek-Bednarczuk

PaedDr. Hedviga Kubišová, PhD.

Mgr. Anita Račáková, PhD.

Mgr. Anita Murgašová

Formát: CD

Rozsah: 158 strán

Náklad 50 ks

Vydanie: prvé

Rok: 2009

Vydavateľ: Fakulta humanitných vied
Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici

ISBN 978-80-8083-865-2

EAN 9788080838652