

Fiatal Szlavisták Budapesti Nemzetközi Konferenciája V.

5th Conference for Young Slavists in Budapest



Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
Szláv és Balti Filológiai Intézet

Eötvös Loránd University
Faculty of Humanities
Institute of Slavonic and Baltic Philology

Budapest, 2017

Fiatal Szlavisták Budapesti Nemzetközi Konferenciája V.

5th Conference for Young Slavists in Budapest
(held on 23rd April 2015)

Főszerkesztő/ Editor-in-chief:

Dr. Urkom Aleksander

A szerkesztő munkatársai/ Associate editors:

Heffler Tomasz Zoltán

Rágyanszki György

Technikai szerkesztő/ Technical editor:

Heffler Tomasz Zoltán

Bírálok/ Reviewers:

Dr. Bajzek Mária

Banchenko Alekszandra

Dr. Császári Éva

Dr. Dudás Mária

Dr. Dziwońska-Kiss Dorota

Dr. István Anna

Dr. Jakovljević Dragan

Dr. Janiec-Nyitrai Agnieszka

Dr. Kiss Szemán Róbert

Dr. Lebovics Viktória

Dr. Menyhárt Krisztina

Dr. Pálosi Ildikó

Dr. Pátrovics Péter

Dr. Pavičić Mladen

Dr. Urkom Aleksander

Dr. Várnai Dorota

Prof. Dr. Vig István

Felelős kiadó/ Publisher:

Prof. Dr. Lukács István

ISBN 978-963-284-767-2

TARTALOMJEGYZÉK/ CONTENTS

Joanna Brodniewicz	
Niektóre cechy językowe <i>Pamiętnika</i> Faustyna Ciecierskiego	5
Strahinja Bučan	
Arheološki postopci u delima Borislava Pekića	11
Alena Faragulová	
Sociálne štandardy v jazyku a jazykovo-kultúrna inakosť na Slovensku	14
Wadim Filiks	
Тургенев и Белинский в Зальцбрунне	18
Balázs Forgács	
До питання угорського перекладу повісті Івана Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» –релігійні реалії	21
Daria Gaiduk	
Культура, гендер и трансформация в рассказе Виктора Пелевина “Зал поющих карнатид”	25
Anna Gnot	
Láska jako mocenský narativ ve <i>Valdštyňovi a Lukrecii</i> Oty Filipa	29
Tomasz Zoltán Heffler	
Motywy szamanistyczne i dotyczące religii naturalnej w Legendzie o Smoku Wawelskim	32
Ivana Jarić	
The contacts of different religions (Paganism, Christianity, Bogomilism, Islam) in Miodrag Pavlovic's “The Great Vagrancy”	36
Jana Klingová	
Emocionalita v štruktúre axiologického konceptu mediálnej predpovede počasia a jej jazykové vyjadrenie	44
Alena Klvaňová	
Aleksandrinke – zgodovinski fenomen ženskega izseljevanja	49
Кристина Кржижова	
О некоторых фразеологических кальках из английского языка в компаративном аспекте (на материале русского и чешского языков)	52
Petr Ligocký	
Obraz psa w poezji Kazimierza Ratonia	56
Matej Masaryk	
Periféria a zákulisie videného sveto v poviedkach Janka Alexyho	60
Matúš Mikšík	
Zobrazenie detského sveta v zbierke Daniela Heviera Elektrónkový klaun	64
Jakub Mikulski	
Rosyjscy myśliciele i działacze anarchistyczni oraz Rosja w publikacjach Oficyny Wydawniczej Bractwa Trojka i w artykułach w czasopiśmie „Biuletyn Poznańskiej Biblioteki Anarchistycznej / Przegląd Anarchistyczny”	67
Marek Mikušiak	
Od rodzinnych podobności k prototypowej teorii a späť	71
Timea Nemčeková	
Slovansko-maďarské jazykové kontakty v Slovanskom jazykovom atlase (chov domácich zvierat a hydiny)	75
Hana Odokienko Fodorová	
Realizácie farebnej symboliky v debute Jána Smreka Odsúdený k večitej žízni. Od metodológie k interpretácii	89
Канаме Оканю	
Глаголи осцилације у македонском језику: уводна анализа	94
Žolt Papišta	
Srpski i mađarski prevodni ekvivalenti nemačkih modalnih glagola <i>können</i> i <i>dürfen</i>	99
Krzysztof Popiek	
Образът на българската държава в политическите сатири от края на XIX и началото на XX век. Принос към изследванията	105
Konstantina Puneva	
Наративни техники в немите екранизации на „Възкресение“ на Л. Толстой	109
György Rágyanszki	
Verbalni humor v slovaškem in slovenskem prevodu romana <i>Harmonia Caelestis</i> Pétra Esterházyja	112

Lotti Sándorfi	
Karakteristike znanstvenog funkcionalnog stila u hrvatskim stručnim člancima	116
Olga Saveska	
Uvod u bugarsku avangardu – Manifesti Kirila Krsteva	119
Katarzyna Stępińska	
Kwiaty w językowym obrazie świata	122
Andrzej Strużyna	
Cybertekstowa adaptacja prozy Brunona Schulza. O „Bałwochwale” Mariusza Pisarskiego i Marcina Bylaka	126
Hanna Katarzyna Strużyna	
O relacjach między Europą a Bałkanami w opowiadaniu Milorada Pavicia „ <i>Vedžvudov</i> ” <i>pribor za čaj</i> i filmie Dragana Marinkovicia <i>Vizantijsko plavo</i>	129
Zuzana Šmatláková	
Jozef Mihalkovič: Sedliaci (interpretácia básne)	132
Dominika Tekeliová	
Zájem o ľudovú prózu a zberateľské iniciatívy na Slovensku	136
Александра Томић	
Јединствен свет Басариних раних радова (Приче у нестајању, Кинеско писмо, Феномени)	140
Georgi Velev	
Прабългари в ранносредновековна Западна Европа (Южна Испания и Южна Франция)	147
Urška Vranjek	
Aktualno besedotvorje na primeru kolesarske leksike	150

Joanna Brodniewicz

Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań, Polska
jbrodniewicz@gmail.com

Niektóre cechy językowe *Pamiętnika* Faustyna Ciecierskiego

The article describes selected language features of one of the most important XIX-century Polish exile memoirs by Faustyn Ciecierski. It was created between 1806-1811. It is a valuable historical, cultural, ethnographic, geographic and sociological source of information about Siberia. It allows us to learn about the language and vocabulary used by a man educated at the turn of XVIII and XIX century. A reader may find Polish regionalisms from north borderlands, Russianisms, Germanisms and French calques. Some of these words have entered the Polish language for good and are mentioned in dictionaries. The article presents the way in which XIX-century Polish dictionaries translated the meaning of some of the words found in the abovementioned piece of writing.

Keywords: 19th century, exile memoirs, Siberia, Faustyn Ciecierski

Pamiętnik Faustyna Ciecierskiego (1760–1833), dominikanina, członka asocjacji wileńskiej, zesłańca i wybitnego pedagoga, opisujący jego zesłanie na Syberię powstawał w latach 1806-1811 w klasztorze w Zabiałach na Litwie. Czytając wspomnienia, możemy poznać słownictwo używane przez człowieka wykształconego na przełomie XVIII i XIX wieku. Dla współczesnego czytelnika wiele słów jest już niezrozumiałych, nieznanych.

W języku napotykamy regionalizmy polszczyzny północnokresowej, rusycyzmy, germanizmy, kalki z języka francuskiego. Niektóre z tych wyrazów na stałe weszły do języka polskiego i są notowane przez słowniki.

W *Pamiętniku* znajdujemy także wiele słów zniekształconych. „Winny” jest temu prawdopodobnie kopista zakonny przepisujący dzieło. Wiemy, że Ciecierski posługiwał się poprawną polszczyzną. Świadczą o tym choćby pisane przez niego listy do współbraci (por. *Liber literarum encyclicarum*, AUW, F4–19114–A–369) czy też *Diariusz podróży* (AUW, F3–136). Czasem trudno dociec, jaka jest właściwa forma wyrazu. Niewprawnemu czytelnikowi utrudnia to dokładne odczytanie sensu wypowiedzi. Jednak przepiękny, dynamiczny styl, sugestywne, plastyczne obrazy rekompensują wszelkie niedogodności, a zapożyczenia stosowane przez Ciecierskiego bądź kopistę dodają kolorytu opowieści.

Spróbujmy się przypatrzeć, jak ówczesne słowniki języka polskiego tłumaczyły znaczenie niektórych wyrazów zawartych w tym dziele.

Regionalizmy północnokresowe w *Pamiętniku* Faustyna Ciecierskiego

W *Pamiętniku* znajdują się wyrazy uznane przez Zofię Kurzową za typowe regionalizmy mieszkańców kresów północnych. Nie wiadomo, czy były one faktycznie używane przez świątłego dominikanina, czy też ich obecność „zawdzięczamy” kopiście. Jeśli nawet wziąć pod uwagę drugą możliwość, i tak mamy do czynienia z językiem człowieka wykształconego.

Kurzowa do regionalizmów północnokresowych zalicza słownictwo zarówno „wynikające z geograficznego usytuowania polskiego dialektu północnokresowego, jednoczącego wpływy wschodniosłowiańskie z elementami polskimi”, jak i „charakterystyczne dla stosunków społeczno–kulturowo–obyczajowych panujących historycznie w Wielkim Księstwie Litewskim” (Kurzowa 1993: 328). Często są to wyrazy, które albo zmieniły znaczenie, albo przestały być używane w języku ogólnopolskim, a nadal trwały w polszczyźnie kresowej. Widoczne jest to w przedstawionych poniżej przykładach. Porównując znaczenie słów podawane przez Słownik Wileński (1861) oraz Słownik Lindego (1854-1860), zauważamy, że wchodziły one w zasób słownictwa użytkowników dziewiętnastowiecznej polszczyzny. Część regionalizmów stanowią zapożyczenia z języka rosyjskiego, a za jego pośrednictwem także z innych języków.

bezmian

Słownik Wileński, t. 1, s. 66

— oznacza coś bez miana, bez nazwy odpowiedniej, coś niewypowiedzianego; dla ludzi zwyczajnych Bóg jest bezmianem

— v. przemian — gatunek wagi bez szal, pręt albo drąg rozdzielony na rozmiary, z gwichtem posuwającym się z drugiego końca

Słownik Lindego, t. 1, s. 81

— bezmian, przemian, przezmian

— gatunek wagi bez szal, pręt albo drąg rozdzielony na rozmiary, z gwichtem posuwającym się z drugiego końca

kabak

SW, t. 1, s. 453

— z ros., karczma, szynk, gdzie gorzałkę sprzedają

— monopol skarbowy trunków lub tytoniu i tabaki w mieście lub we wsi

SL, t. 2, s. 283

— tak się w Moskwie nazywają karczmy, w których szynk trunków na skarb publiczny idzie

odstawka

SW, t. 1, s. 870

— będącego w wojsku lub na urzędzie jakim uwolnienie ze służby, odprawa, dymisja

SL, t. 3, s. 495

— odprawa, abszyt, odstawienie od służby, urzędu

sklepy

SW, t. 2, s. 1491

sklep

— sklepienie, budowa zasklepiona

— firmament

— podziemny, dolny — krypta

— kram, miejsce składu kupieckich towarów

SL, t. 5, s. 283

— sklep, sklepik; sklepienie, budowanie zasklepione, piwnica

soldaty

SW, t. 2, s. 1527

— żołdat — z niem., prowincjonalizm; człowiek służący w wojsku na żołdzie państwa, żołnierz, prosty wiarus

sowiec

SW, t. 2, s. 1529

— z ros., radca, konsyliarz

SL, t. 5, s. 369

— radca, konsyliarz

sprawnik — isprawnik

SW, t. 2, s. 1546

— sprawca

— ajent

— naczelnik policji w pewnym obwodzie, powiecie (w prowincjach przyłączonych do Rosji)

starszina — starszyna

SW, t. 2, s. 1562

— przełożeni, starsi

— naczelnik gminy wiejskiej w dobrach rządowych (w prowincjach do Rosji przyłączonych)

SL, t. 5, s. 442

— przełożeni, starsi

świron

SW, t. 2, s. 1686

— świronek — świrnia — świernia — wyraz prowincjonalny, litewski

— śpichlerz, skład

SL, t. 5, s. 523

— świrnina, świernia; może zwiernia = skarbiec, schowek, tajnik

traktyjer

SW, t. 2, s. 1713

— traktjer v. traktjernia

— restauracja, dom, mieszkanie, gdzie sprzedają gotowe potrawy, obiady

SL, t. 5, s. 697

— garkuchnik

Rusycyzmy w *Pamiętniku* Faustyna Ciecierskiego

Język rosyjski — język, którym posługiwał się zaborca — wkraczał we wszystkie dziedziny życia. Rosyjskie pożyczki leksykalne stosowane przez Ciecierskiego odnoszą się przede wszystkim do realiów ówczesnego życia. Często są to rusycyzmy okazjonalne, związane z miejscami pobytu, rzeczami, których nie dało się inaczej nazwać, jak tylko po rosyjsku. Nie nadużywa ich, choć czasem je stosuje, mimo że istnieją polskie słowa o tym samym znaczeniu. W tym wypadku można podejrzewać, że ich obecność zawdzięczamy kopiście. Ciecierski wielokrotnie, gdy wprowadza słowa rosyjskie, wyjaśnia ich znaczenie. Próbuje przybliżyć czytelnikowi rzeczywistość, w której przyszło mu żyć. Przyjrzyjmy się, jakich sfer życia przede wszystkim dotyczyły te zapożyczenia.

Administracja, prawo, sądownictwo, policja, wojsko

Do tej grupy należą wyrazy, jak pisze D. Buttlerowa, „przejmowane pod wpływem bodźców sytuacyjnych, odnoszące się do typowych realiów XIX wieku” (Buttlerowa 1973: 9), dotyczą one aparatu państwowego zaborcy: administracji, wymiaru sprawiedliwości (jeżeli o takim w ogóle może być tu mowa), policji i wojska. W słownictwie tym często odnajdujemy zapożyczenia niemieckie. Pojawiły się one w języku rosyjskim już na początku osiemnastego wieku i związane były z reformami administracyjno-politycznymi, przeprowadzonymi przez cara Piotra I. Przyjął on niemiecką nomenklaturę do różnych dziedzin administracji państwowej (por. Bazyłow 1983; Serczyk 1977).

feldjeger

SW, t. 1, s. 310

— z niem., gra

— kurier rządowy u Rosjan

hauptwach

SW, t. 1, s. 875

— z niem., zob. odwach — dom dla straży wojskowej

nadziratiel — dozorca

SW, t. 1, s. 711

— nadzianie — dogłądanie, pilnowanie

policmajster — wyższy urzędnik policji w większych miastach carskiej Rosji**stancja** — tu: stacja pocztowa

S) SW, t. 2, s. 1558

— dawn. stańca

— mieszkanie, stanie, pokój, złożenie

SL, t. 5, s. 435

— stancja: mieszkanie, stanie, pokój, złożenie

szyldwach

SW, t. 2, s. 1657

— straż, warta, stojący na warcie

— stanie na warcie, straż

unteroficer

SL, t. 6, cz. 1, s. 144

— z niem., podoficer

Zesłanie

Słownictwo związane z zesłaniem jest ściśle połączone z dotyczącym administracji państwowej. Opisuje narzędzia represji stosowane przez aparat carski. Niektóre z wyrazów przyjęły się w języku polskim, inne pozostały w języku oprawców, przyswojone tylko przez tych, których dotknęły dokonywane zbrodnie.

kandalnik — kajdaniarz

SW, t. 1, s. 464

— kandały — z ros., wyraz prowincjonalny; więzy, łańcuchy do skowywania zbrodniarzy

kołodnik — człowiek zakuty w kłody**kriepost** — twierdza**kuźnin** — kuzniec = kowal

SW, t. 1, s. 570

— kuźnik — robiący w kuźni, kowal, żelaźnik

oczna stawka

SW, t. 1, s. 835

— oczny: do oka należący, oczywisty, naoczny

— oczne stawki: kiedy dwie osoby nie zgadzające się na jedno zeznanie, stawają naocznie

SW

t. 3, s. 442

— oczna: od oczu, na oczy, przed oczyma, oczywisty

t. 5, s. 449

— stawka: co we grze stawię

plet — bicz

SW, t. 2, s. 1021

— pletnia — rzemień do bicia, składający się z kilku pasków nieco z początku splecionych

turma

SW, t. 2, s. 1734

— z niem., więzienie, budowa, gdzie trzymają więźniów

SL, t. 5, s. 742

— wieża na więzienie obrócona

— trzoda

Praca

Słownictwo związane z pracą dotyczy czynności nakazanych przez zaborcę. W *Pamiętniku* słowa te odnoszą się tylko do zesłania na Syberię. Najczęściej praca oznacza zadania wykonywane w najcięższych, nieludzkich warunkach. Nawet jeśli zdarza się, że jest to nauczanie w szkole, może się ono okazać równie tragiczne w skutkach jak zatrudnienie w kopalniach. Ciecierski stara się bardzo dokładnie tłumaczyć znaczenia słów nieznanymi polszczyźnie.

sztolna

SW, t. 2, s. 1648

— w kopalniach, droga podziemna, wyrobiona w kierunku mało co od poziomego różniącym się, idąca zewnątrz pod ziemię czyli od spadzistości góry i przecinająca pokłady; chodnik, galeria, podkop

okład — zapłata

SW, t. 1, s. 894

— z okładem — z naddatkiem, z dokładką

zawod — fabryka, zakład przemysłowy, kopalnie, w których pracowali zesłańcy polityczni

załowanie — pensja**Miary**

Język zaborcy wkracza także do przestrzeni związanej z pomiarem rzeczywistości. Mieszkańców zagarniętych terenów obowiązuje dostosowanie się do nazewnictwa używanego przez Rosjan.

arsyn

SW, t. 1, s. 31

— arszyn — miara długości rosyjska równa 0,711 metrom (1000 arsynów = 711 metrów, 1 arsyn = 16 werszek)

SL, t. 1., s. 29

— arszyn — miara długości używana w Moskwie i Lwowie, większa od łokcia naszego

sztof

SW, t. 2, s. 1648

— miara rosyjska płynów równa 0,1 wiadra, około 0,5 garnca

wiorsta

SW, t. 2, s. 1864

— miara długości rosyjska równa 1061,5 metrom, 10 wiorst równa się 10615 metrom

Życie codzienne

Znajdują się tu przede wszystkim pożyczki rzeczowe, a także opisujące nazwy realiów rosyjskich. Są to słowa zasadniczo nieznanne ówczesnej polszczyźnie. Ciecierski używa wyrazów rosyjskich, choć mają one polskie odpowiedniki. Stosuje je, chcąc dokładnie ukazać życie na zesłaniu.

bałabajka

SW, t. 1, s. 47

— wyraz nieużywany, ruski instrument strunowy, rodzaj małej gitary

czaj kirpiczny — herbata w kostkach

SW, t. 1, s. 185

— czaj — wyraz prowincjonalny, ob. herbata

izwoszczyk — woźnica**jaszczyk** — skrzynia

SW, t. 1, s. 437

— skrzynia do przewożenia amunicji

— naczynie na masło, bryndzę, powidłą

SL, t. 2, s. 245

— skrzynia, szuflada, puszka czyli naczynko, w którym się masło na stół daje

jubka — spódnica

SW, t. 1, s. 450

— zwierzchnie, krótkie odzienie kobiece, kaftanik

narodnaja szkoła — szkoła ludowa

SW, t. 1, s. 732

— narodny — wyraz nieużywany

— narodowy, do narodu należący, narodowi właściwy

SL, t. 3, s. 274

— narodny

— ludowy, ludzki, od ludu, pospolity

posielenie — wł. posielenije, osiedlenie się

SL, t. 4, s. 372

— posielny, od sioła, wiejski

szkolnik — uczeń

SW, t. 2, s. 1636

— przełożony nad szkołami żydowskimi

— szkolmistrz, nauczyciel szkoły

— uczeń szkoły, gimnazjum, kolegium, żak

SL, t. 5, s. 589

— nad szkołami przełożony

uczyliszcze

SW, t. 2, s. 1749

— uczylisko — wyr. nieużywany, szkoła

SL, t. 6, cz. 1, s. 98

— uczylisko — szkoła

wtorosortny — wtoryj sorty

— wtóry — słowo to prawdopodobnie oznaczało zesłańca, który po raz drugi znalazł się na Syberii, tak je tłumaczy Ciecierski;

zreliszcze — widowisko

Postawy ludzkie

Każdy z podanych poniżej wyrazów ma swój odpowiednik w polszczyźnie. Ciecierski prawdopodobnie celowo używa tutaj rusycyzmów, by poprzez nie oddać realia, w których się znajdował, a także wyrazić w ten sposób swój stosunek emocjonalny do konkretnych osób.

izmiennik — zdrajca

maszennik — moszennik, oszust

sudarina — łaskawa pani

wysokobłagarodie — wasza wysokość.

Pamiętnik Faustyna Ciecierskiego jest świadectwem piękna i różnorodności XIX-wiecznej polszczyzny.

Bibliografia

Pamiętnik Ciecierskiego, przeora dominikanów wileńskich (o ssylki w Sybir w 1797 g.) napieczętowany w Lwowie 1865 r., Tom drugi. Znaczniejszych przypadków pewnego z Syberii powrotnego Polaka, Biblioteka Główna Litewskiej Akademii Nauk, Dział Rękopisów (BGLAN), F18–204a.

Zapiski soslannogo w Sibir [Pamiętnik Ciecierskiego], BGLAN, F18–204b.

[Ciecierski Faustyn, *Pamiętnik*], Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław, rkps. 2030/I, mikrofilm 11846.

[Ciecierski Faustyn] (1865), *Pamiętnik xiędza Ciecierskiego przeora dominikanów wileńskich, zawierający jego i towarzyszków jego przygody, doznane na Sybirze w latach 1797–1801*, Lwów.

Ciecierski, Faustyn (1998), *Znaczniejszych przypadków pewnego z Syberii powrotnego Polaka w 1801 roku*, Warszawa–Wrocław.

Bazyłow, Ludwik (1983), *Historia Rosji*, t. 1, Warszawa.

Burkot, Stanisław, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988.

Buttler, Danuta (1973), *Nowsze zapożyczenia rosyjskie w języku polskim*, w: „Zeszyty Naukowo–Dydaktyczne Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku. Humanistyka”, t. 2, Białystok.

Fiećko, Jerzy (1997), *Rosja, Polska i misja zesłańców. Syberyjska twórczość Agatona Gillera*, Poznań.

Janik M. (1928), *Dzieje Polaków na Syberii*, Kraków.

Kurzowa, Zofia (1993), *Język polski Wileńszczyzny i kresów północno–wschodnich XVI–XX w.*, Warszawa.

Pihan-Kijasowa, Alicja (1999), *Literacka polszczyzna kresów północno-wschodnich XVII wieku*. Fonetyka, Poznań.

Serczyk, Władysław (1977), *Piotr I Wielki*, Wrocław.

Słownik języka polskiego (1861), red. Maurycy Orgelbrand, t. 1–2, Wilno.

Słownik języka polskiego (1854–1860), red. M. Samuel Bogumił Linde, t. 1–6, Lwów.

Trojanowiczowa, Zofia (1992), *Sybir romantyków*, Kraków.

Strahinja Bućan

Philosophical faculty of the Charles-University, Prague, Czech Republic
strahinja.bucan@seznam.cz

Arheološki postupci u delima Borislava Pekića

The article tries to depict the role and function of archeology in the works of the Serbian post-modernist author Borislav Pekić, precisely in the short story Luče novog Jerusalima and parts of the novel 1999. The relation of archeology and literature in Borislav Pekić's opus is seen in the context of the discussion about literature and collective memory. Herefore the complex of archeology plays a crucial role in the works by Borislav Pekić in concerns of the sujet but as well in the narrative structure of the works.

Keywords: Borislav Pekić, Jan and Aleida Assmann, Archeology, Collective memory, Semiotics, Utopia

Iako naslov ovog rada obuhvaća pojam arheološke literature ili implicira, da bi uži predmet mogla biti teorija arheologije, arheolozi ili laici arheologije najverovatnije će biti razočarani. Ovaj tekst se neće dublje baviti teorijom i tehnikama arheologije kao takvom – to je jasno izvan stručne i tehničke ekspertise autora kao književnog naučnika. U prvom planu stoji značaj arheologije i rada arheologa u delu Borislava Pekića i u kojoj meri narativni postupci Pekića nalikuju arheološkim – barem u toj meri, u kojoj bi to arheološki laik mogao da svrsta u oblast arheologije.

Pre nego što se mogu konkretno analizirati dela Borislava Pekića, trebali bi se ipak razabrati neka važna teoretska razmišljanja, koja bi mogla biti za poimanje pogleda na dela Pekića u širem kontekstu autorova rada u naučnoj sferi – taj kontekst i naučno-teoretski "background" će se razjasniti već u sledećem pasusu – neophodna.

Ishodište i kontekst ovog razmatranja je pogled na književno delo kao na nositelja i ilustraciju jednog kolektivnog pamćenja na traumatične događaje iz prošlosti jednog društva. Traumatične događaje u tom smislu predstavljaju zajedničke patnje u trenutcima jednog kolektivnog nasilnog akta. Najjasniji nasilni akti tog tipa su na primer genocid nad Jermencima, Prvi i Drugi svetski rat, Holokaust ali i zbivanja u ratovima na prostoru bivše Jugoslavije u devedesetim godinama prošlog veka. Kolektivno pamećenje – ili to, što bi se moglo grubo subsumirati pod pojmom kolektivnog pamćenja – se najkasnije po strašnim iskustvima Prvog svetskog rata i njegovoj prijeto nepoznatoj industrijalnoj dinamici ubijanja etablirao kao čvrst interdisciplinarni naučni pojam. U okviru ovog rada nisu mesto i mogućnost razmatrati sve razne teorije kolektivnog pamćenja od Halbvaksa do različitih suvremenih autora u širem smislu. To i u stvari nije tema ovog teksta. Ovde će samo biti kratko navedena i u osnovnim obrisima skicirana teorija bračnog para Jana i Aleide Asman, koji trenutačno predstavljaju valjda najzanosniji i najsuvremeniji koncept kolektivnih procesa i nositelja pamćenja. U ovome smislu zanimljiva je koncepcija Jana Asmana kulturnog pamćenja. Ta Asmanova koncepcija može služiti istovremeno kao teoretski supstrat sveopštem izražavanju kolektivnih procesa pamćenja ali i teoriji svoje supruge Aleide, koja će naći pažnju niže u tekstu. koja pokazuje odnos današnjeg čoveka, tj. toga, koji pamti i koji se seća, k tome, čega se seća. Pri tome je odlučujući vremenski period, koji je između tog zvaničnog događaja i današnjeg čoveka, tzv. "floating gap" (J. Assmann 1992: 48pp). Događaj u prošlosti se odmiče nepsorednim sećanjem a postaje događajem mitskim i za današnjeg, sećajućeg čoveka nastaje potreba da se tome događaju vraća kroz rituale i narative (J. Assmann 1992: 56pp). Opravdano nas podseća koncepcija Assmanna na jednu drugu koncepciju jednog filozofa, koji je imao veliki uticaj na teoriju mita – Mirčea Eliade. Eliade deli u svome tekstu *Le sacre et le profane* – isto kao Assmann vreme – prostor u profani i sveti. Verujući čovek prekračuje barijeru između tih svetova kao u Assmanna putem rituala i narativa (Eliade 1990: 16–18).

Aleida Asman nadopunjuje teoriju svoga muža u njenom delu *Erinnerungsräume* time, da se u prvom planu zanima za alate sećanja, koji su književnost – iako razlikuje obične tekstove i tzv. kulturne tekstove sa ritualnim ili identitotvornim značajem – arhitektura ili svakojaka vrsta arhive. Asmanova razlikuje razne oblike i funkcije sećanja – sećanje kao ars vis i u širem smislu fama (A. Assmann 1999: 27pp; 38) – i s njima povezane oblike pamćenja – funkcionalno pamćenje (Funktionsgedächtnis) i spremišno pamćenje (Speichergedächtnis) (A. Assmann 1999: 133pp). Oblici i funkcije Asmanova kategorizuje po njihovim kakvoćama statičnosti, promenljivosti i mogućnosti njihove (re)interpretacije. Iako Aleida Asman u prvom planu ima u vidu tekstove i tekstualno izražavanje sećanja i time i identiteta, njen se sistem može i preneti na bilo kakav predmet, dok ispunjava neku moguću ritualnu svrhu, napokon se njen sistem može preuzeti i za arheologiju.

Arheologija je upravo ta nauka, koja nam u tom smislu najviše pomaže stvoriti ili čak i izmeniti sliku naše prošlosti. Rad arheologa nam daje mogućnost, dopunjavati naš pojam vlastite prošlosti i dozvoljava nam u određenim slučajevima, i to u drugačijem smislu nego od Asmanovske statične „posude“ sećanja, koja je

nezamenjiv iako živi od interpretacije a reinterpretacije. Dapače, iskopine nam daju novi pogled na našu prošlost i legitimira tu prošlost na manje ili više naučni način a ne na emocionalni ili verski. Time se stvori jedna vrsta civilnog kolektivnog sećanja na daleko čvršćim nogama.

Za analizu knjižvnog dela, koje sledi princip arheološkog procesa, kao što se s time susrećmo u delu Pekića je ali daleko važniji načelni princip arheološkog rada. To jeste klasifikacija i katalogizacija iskopina, šta predstavlja, takoreći, kontekstualizaciju nađenog predmeta, kao što je to početkom prošlog veka započeo švedski arheolog i teoretik arheologije Montelius sa svojom tipološkom metodom (Bernbeck 1997: 26). Arheolog pokušava iz svojih nalaza stvoriti deo jednog sveta, koji više nije ali koji ima značaj za njegov današnji svet, tako da pravdano možemo reći da arheolog sastavlja simbole i stvara svet simbola. Najjasnije se to može videti u kontekstu katalogizacije iskopina, tj. kada arheolog pokušava po određenim kakvoćama iskopine tu isto svrstati u određeni vek, umetničku epohu, kulturni okrug, itd. Semiotički sistem kao sistem komunikacije putem simbola – kada se hoćemo priseliti napr. Umberta Eka –, koji je ovde prepoznatljiv, nam služi k prenosivosti arheološkog postupka na bilo koju vrstu umetnosti, kao napr. književnost (definicije semiotike, Eco 1972: 28pp). O tome svedoči i teroija nemačkog istoričara umetnosti Panofškog, koji u prvoj polovini prošlog veka etablirao ikonologički sistem opisivanja kulturnih blaga (Bernbeck 1997: 21). U ovoj prilici postoji mogućnost zatvoriti krug i vratiti se k Aleidi Assmann, koja u svojoj knjizi posvećuje jedno malo poglavlje arheologiji (Assmann 1999: 162pp). Ali upravo ta misao, koju Asmanova na tom mestu otvara, omogućuje pogled na arheologiju, kako bi ona postala neposredno upotrebljiva za književnu analizu. Arheologija je viđena pod uglom psihoanalitičkog pristupa, tačnije, u odnosu na analitički rad Sigmunda Frojda. Frojd predlaže u svom tekstu *Konstruktionen in der Analyse* iz 1938e godine, da se psihoanalitik ugleda na metodiku arheologa. Psihoanalitik bi trebao da iz malih delova sećanja svoga pacijenta stvori jednu celokupnu sliku psihičkog stava i time i razloga, gde počiva psihoza ili bilo kakvo psihičko oboljenje. Postupci analitika i arheologa su po Frojdu jako slični, zato što i arheolog mora – kao što je gore u tekstu već i spomenuto – stvoriti iz toga što nalazi celokupnu sliku jednog sveta i jedne civilizacije. Frojd ali istovremeno upozorava, da se s tom usporedbom treba postupati dosta pažljivo, zato što arheolog uglavnom nalazi krhotine a psihoanalitik pred sobom ima u potpunosti sačuvane delove ljudske psihe. Taj od Frojda i preko njega i od Asmanove opisani postupak je i zanimljiv za književnost – autor u određenim slučajevima sastavlja iz parčadi fabule svoj siže.

Dva dela B. Pekića veoma jasno dozvoljuju ilustraciju povezanosti gore u tekstu opisanih postupaka i koncepcija s književnošću – *Luče novog Jerusalima* iz ciklusa *Novi Jerusalem* i delovi romana *1999* iz Pekićeve antropološke trilogije – koji manje ili više imaju isto ishodište i istu tematiku. Može se reći, da jedan tekst drugi nadopunjuje, *Luče* predstavljaju u tom smislu naučnu predigru ili supstrat ka *1999*, koji je filozofski a promišljeniji a najvećim delom prekraćuje tematiku povezanu ili nošenu arheologijom.

Pekić nas u oba teksta vodi u jednu udaljenu budućnost – u donjem tekstu će to još jednom biti osvetljeno u vezi s utopizmom i distopizmom tih dela – koja s našim svetom nema ništa zajedničko. Nalazimo se u svetu potpuno ili barem delomično kibernetičkih ali pogotovo potpuno usamljenih ljudi, koji žive u čudnoj simbiozi s robotima – skoro kao mravlja kraljica s njenim dvoraninama. Priroda gotovo da ne postoji, naprotiv, glavni cilj robotskog sveta je uništiti živo tkivo. U toj situaciji se budi u kibernetu Arno – po svojim rečima jedinim „čovekom“ – potreba da iztražuje prošlost i time svoju vlastitu sadašnjost i vlastito biće. Po dugom traženju i istinski nađe tragove čovečanstva u obliku – za njega u njegovom horizontu iskustva nesvrstivljanih – ostataka staljinističkog GULAGa.

Luče su iz arheološkog pogleda zanimljivija, zato što tekst nije držan u beletrističkom stilu ali u obliku naučne analize. Pripovedač – Arno – popisuje svoje nalaze i pokušava ih smestiti u kontekst svoje teorije o prvim, a pravim ljudima. Jedan iz mnogo primera te analize koji može, pored skromnosti, ishrane, odsutnosti zabave, itd., biti shvaćen kao simptomatičan u vezi s tom tematikom i koji će u daljnjem kontekstu služiti još kao primer za nešto drugo. Arno je oduševljen simbiotičkim životom ZEKA – ime koji Arno dao prvom čoveku po napisima nađenim u ostacima GULAGa, inače je suvremenim čitaocu dobro poznato, šta to ime ustvari znači – s prirodom, odnosno s životinjama, čije se kosturi takođe nalaze na nalazištu – kosturi pacova i krtica. Arno vidi u tome sledeće:

„Njihovo je shvatanje prirode i odnosa s njom fundamentalnog drukčijeg kova od našeg. Ono što je za nas ružno, za njih je bilo lepo, što je nama nepremostiva prepreka, njih je potpomagalo. A to, opet, znači da su prirodu razumeli kao fizički izdvojeni deo vlastitog humanog bića, da između sebe i nje razliku nisu pravili, pa su zato i mogli da se u njoj osećaju na pravom mestu, čak i kada je ona, prema našim izopaćenim, moroznim standardima, izgledala za život nemoguća“ (NJ: 251)

Arno si u tom smislu stvara iz malih delića nepoznatog jedan svet njemu prihvatljiviji od svoga i smatra ga legitimacijom svoje novonađene ljudskosti, odnosno težnje za ljudskošću, koja je bila izgubljena životom u veštačkom svetu svoje sadašnjosti. To u jakoj meri naliči frojdovskoj konstrukciji sećanja, pomoći kojoj analitik

pokušava svojom verzijom prošlosti pacijenta prodreti do istinite prošlosti. Takav spor između pravog čovečanstva i neprijateljskim umetnim svetom možemo i videti u jednom drugom delu Pekića, takođe iz antropološkog ciklusa romana, iz kojeg je i *1999 – Atlantida*. I tamo se pokušava etnolog John Carver vratiti preko blerskih veštica ka korenima pravog čovečanstva u drevnoj Atlantidi.

Osnovna misao *Atlantide* se pojavljuje u svojoj potpunosti i u *1999 – utopistička ideja zlatnog veka*, predstavljajući utopistički svet u davnoj prošlosti (Lerner 1982: 126). U ovome se ali ova dva dela i razlikuju. Arno shvaća delove života ZEKa, tj. masovne grobnice, zajedništvo prirode, odnosno životinja i čoveka, askeza i sve ostalo kao „[...] neoboriv dokaz da njegov mutantski – šta znači veštački ali realni – svet nije najbolji, kako se mislilo, da čak ni dobar nije, da je, u stvari, od svih mogućih najgori [...]“ (1999: 80). Pekić otuđuje na taj nama poznati tok istorije – tj. istoriju staljinizma – time, da mi gledamo nama poznata zbivanja ili fakta očima nekoga drugoga. Tim veštačkim retrospektivno-rekonstruktivnim pogledom – i time arheološkim – na istoriju postiže Pekić novi, zastrašujući pogled na naše shvaćanje sadašnjosti, naš pojam prošlosti i našu vlastitu tvorbu mitova.

Literatura

Assmann Aleida (1999), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, Verlag C.H. Beck

Assmann Jan (1992), *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München, Verlag C.H. Beck

Bernbeck Reinhard (1997), *Theorien in der Archäologie*. A. Francke Verlag, Basel/Tübingen

Eco Umberto (1972), *Einführung in die Semiotik*. München, Wilhelm Fink Verlag

Eliade Mircea (1990), *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag

Lerner, Laurence (1982): Arkadien und das goldene Zeitalter. In: *Alternative Welten*. München: W. Fink

Pekić Borislav (2001), *1999*. Beograd, NOLIT [u tekstu: 1999]

Pekić Borislav (1988), *Novi Jerusalem: gotska hronika*. Beograd, NOLIT [u tekstu: NJ]

Alena Faragulová

Faculty of Arts/Department of Slovak Language, Comenius University in Bratislava, Slovakia
alena.faragulova@uniba.sk

Sociálne štandardy v jazyku a jazykovo-kultúrna inakosť na Slovensku

The aim of our contribution is to outline the way how do the (language) social standards which dominates in Slovak linguo-cultural environment (as the constituents of Slovak culture) influence the perception of otherness interpreted as strangeness. In our paper we will focus on the part of "the plebiscite discourse", which resulted from the effort of part of the Slovak population to hold a successful referendum on the family protection. We will make an attempt to describe the way how the meaning in language is used in chosen texts from the linguistic point of view and to explain how does it affect the perception of LGBTI and gender otherness. Our objective is also to define a concept of the above mentioned otherness and strangeness.

Key words: social standards, otherness, gender, meaning

V dnešnom globalizovanom svete je problémové uvažovanie o jazykovo-kultúrnej a sociálnej inakosti či cudzosti kľúčom k riešeniu reálnych problémov, ktoré vyplývajú z kontaktu jednotlivca či skupiny s inými ľuďmi, kultúrami, jazykmi, náboženstvami, ideológiami atď.

Človek sa s kultúrnou a sociálnou rozmanitosťou, chcene, alebo nechcene, denne vyrovnáva, v čom mu často pomáha aj spoločnosť vlastná (a ním preberaná) zjednodušovanie okolitého sveta preberaním sociálnych štandardov. Človek (ako príslušník istej skupiny) narába so skutočnosťou v rámci diskurzu ako „druh[u] sociálneho konania, ktorý participuje na vytváraní sociálnej reality (text je v tomto prípade jazykovým aspektom diskurzu).“ (porov. Fairclough 2003; Orgoňová – Bohunická 2013: 52). Vzťah sveta a diskurzu dobre vystihuje aj tvrdenie J. Dolníka (2013: 313), že „svet, ktorý prežívame ako náš ľudský svet, ako našu „životnú realitu“, je produkt našej interpretačno-konštrukčnej aktivity.“ Podoba reality je preto daná tým, ako ju interpretujeme (kolektívne aj individuálne) a aj tým, ako sa na jej vytváraní konštrukčne podieľame.

V základe interpretácie, konštruovania a s nimi spojeného hodnotenia sveta je normalita. Preto keď hovoríme o inakosti a cudzosti je potrebné vymedziť si tento pojem. *Normalita* každého z nás je na jednej strane podmienená *sociálnymi štandardmi* či *normami* (nás zaujímajú tie, ktoré sú ukotvené v jazyku) a *individualitou* na druhej strane. Jej individuálna podmienenosť vyplýva z toho, že normalita súvisí s osobnosťou človeka, a keďže človek nie je iba spoločenskou, ale aj individuálnou bytosťou so slobodnou vôľou, všetko to, s čím sa (v rámci skupiny aj slobodnej vôle) stotožňuje ako s *preferovaným modelom*, teda to, čo je preňho užitočné či chcené (Dolník 2010: 98 – 99) je súčasťou jeho normality. Slobodná vôľa sa prejavuje napr. tým, že sociálne štandardy (k nim sa vrátíme) prehodnocuje, pretvára alebo ignoruje (Soukup 2011: 51) a v rámci rebélie, túžby po výnimočnosti a hľadani vlastnej identity ich aj nedodržiava či porušuje (Pountain – Robins 2000).

Vymedzené voči normalite, je podľa J. Dolníka (2014: 179) to, „čo biologický alebo mentálny organizmus [ovplyvnený spoločnosťou, A. F.] interpretuje tak, že je neasimilovateľné, čiže nemôže (alebo nechce) integrovať do vlastného poriadku, je mu cudzie. Človeku je teda cudzie to, čomu nerozumie (alebo nechce rozumieť), nedokáže (alebo nechce) zmysluplne včleniť do svojho vnútorného sveta, čo vyvoláva orientačnú neistotu, na ktorú reaguje sebaochrannými aktivitami“. Entity, javy či koncepty vo svojom okolí teda interpretuje *správne* či *nesprávne*, v zmysle porozumenia a neporozumenia im, alebo z pohľadu vlastného ega (napr. Dolník 2013: 366 – 369) *ako správne* či *nesprávne*. Hodnotí ich teda s ohľadom na svoje potreby a často aj emócie. Rôzna interpretácia môže cez chcené alebo nechcené neporozumenie vyústiť do delenia spoločnosti na *my* a *tí druhí* a následne do diskriminácie (prejavujúcej sa napr. vylúčením zo spoločnosti, zosmiešňovaním atď).

Zameriame sa predovšetkým na vzťah medzi sociálnymi a kultúrnymi štandardmi ukotvenými v slovenskej spoločnosti a jazykovo-kultúrnou inakosťou a cudzosťou. Pri definícii sociálnych štandardov si pomôžeme definíciou sociálnych konštitučných pravidiel. J. Peregrin (nadväzujúc na L. Wittgensteina) vymedzuje pravidlá voči prírodným zákonom: „jestliže přírodní zákony nerespektovat nelze, pravidla lidské společnosti, porušovat v principu lze, jenom to může (i když ne nutně) mít různé druhy neblahých následků (ať už pro toho, co to dělá či pro společnost jako celek)“ (2011: 37). (Upozorňujeme, že napriek tejto odlišnosti, sú sociálne štandardy či spoločenské pravidlá často zamieňané s prírodnými zákonmi, čo je základom pre argumentáciu v prospech ich „pravdivosti“.) J. Peregrin ďalej pokračuje: „[j]akmile se pravidlo začne populací šířit, své šíření dále stimuluje. Pravidlo, můžeme říci, je robustní společenský fakt, spočívající na současném povědomí příslušníků společenství, že *něco má nějak být*.“

(Tato súčasnosť však nevzniká náhodou, ale výchovou a vzdelávaním.) To není přímo vzorec chování, je to ale něco, co určité vzorce generuje“ (2011: 64).

Aj na základe tejto definície pristúpime k definícii sociálnych štandardov. (Wittgensteinovskú ani peregrinovskú definíciu nechceme ani nemôžeme v našom prípade bezpodmienečne preberať.) *Sociálne štandardy* sú v istej spoločnosti, v kultúre a v istej dobe uznávané (písané alebo nepísané) sociálne pravidlá (fenomény) štandardizované opakovaním a osvojovaním, ktoré majú konštitutívnu a väčšinou aj preskriptívnu povahu. Sociálne štandardy si jednotlivci osvojujú už v detskom veku, napr. keď dospelí učia dieťa, ako má rozprávať, aké má mať hygienické návyky, ako sa majú chlapci alebo dievčatá správať, obliekať, vyzeráť atď. Preto sú tieto sociálne štandardy v človeku hlboko zakorenené a aj ich porušovanie je trestané spoločnosťou napríklad napomínaním, ponižovaním, odsudzovaním, posmechom atď (Faragulová).

V nadväznosti na túto definíciu sa zameriame na analýzu slovenského diskurzu so zameraním na sémantiku konceptu ROD s ohľadom na inakosť a cudzosť a na rolu sociálnych štandardov v ňom. Pozrieme sa na tri texty, v ktorých je ROD základom pre rôzne interpretácie normality, pričom inakosť vyplýva z toho, že nenadobúda ten istý význam pre rôznych interpretov, čo má za následok jazykové sociálne a kultúrne neporozumenie. (Tieto texty nereprezentujú celú škálu interpretácií tohto konceptu.) Spôsob, akým hovoríme o tomto koncepte a s čím ho dávame do súvislosti prispieva k formovaniu diskurzu, preto naznačíme aj to, aký diskurz je za jednotlivými interpretáciami. (S konceptom ROD je úzko späté pohlavie, genetická určenosť, sexuálna orientácia, sexualita, ale aj sociálna rola.)

Prvý text je z *Pastierskeho listu biskupov Slovenska k národnému referendu o ochrane rodiny dňa 7. februára 2015*, ktorý sa čítal 1. 2. 2015 pri všetkých bohoslužbách v rámci homílie:

Tieto obavy [o budúcnosť rodiny] vyplývajú zo zjavnej reality okolo nás. [...] Podsúvanie homosexuálneho správania deťom, mládeži ako rovnocennej alternatívy k manželstvu vo viacerých ďalších krajinách. [...] Nedajme sa oklamať, že akoby sa v krajinách s aplikovanou a legislatívne podporenou gender ideológiou nič zlé nedialo. Tam nejde len o rovnosť pri finančnom odmeňovaní či ochranou slabších pred násilím – za to sme aj my veriaci. V gender ideológii ide o nevedecké a ideologické tvrdenie, že dvojaká pohlavnosť – ženská a mužská – vlastne neexistuje.

Vo všeobecnosti môžeme vzhľadom na kategóriu ROD v analyzovanom segmente diskurzu konštatovať *rodový binarizmus* a *heteronormatívnosť*. Interpretácia rodu je v súlade s prevažujúcimi sociálnymi štandardmi, z ktorých vyplýva, normalita dvoch rodov – mužského a ženského (intersexuáli a transrodová ľudia sa neberú pri tejto opozícii do úvahy, dokonca sú tabuizovaní). Takáto normalita je tu povyšovaná na prirodzenosť, avšak môžeme ju dať do kontrastu s normalitou inou. A. Fausto-Sterling vo svojom článku *The five sexes. Revised* (2000) na základe biologických, ale aj psychologických zistení, hovorí o piatich pohlaviach. Podľa nej je potrebné pohlavie a rod vnímať ako „body vo viacdimeziálnom prostredí“ (2000: 22), ktoré sú určené geneticky, celulárne, hormonálne aj anatomicky. Spoločenskú podmienenosť kategórie ROD v tomto zmysle je možné demonštrovať aj na diskurze krajín východnej Ázie, kde sú napr. „maskulínne“ ženy, Tomboy a „feminínny“ muži – Ladyboy súčasťou spoločenskej normality (Sinnot 2010).

Dôsledky cudzosti konceptu ROD môžeme sledovať aj v poslednej vete textu, z ktorej nie je zjavné, či autori naozaj myslia dvojakú pohlavnosť alebo dvojaký rod, keďže by mohlo ísť o dezinterpretáciu v dôsledku neporozumenia normality, ktorá je napr. v základe rodových štúdií, v tom zmysle, že sa pri interpretácii tohto konceptu nerozlišuje rod a pohlavie. V slovenskom jazykovo-kultúrnom prostredí to je nie neobvyklé.

Heteronormatívnosť interpretácie RODU spočíva v tom, že každého by podľa tejto časti xenodiskurzu malo sexuálne priťahovať opačné pohlavie, keďže manželstvo medzi mužom a ženou je (na Slovensku aj legislatívne) kladené na vyššiu úroveň ako partnerstvo dvoch ľudí rovnakého pohlavia. Z normality sú teda vylúčení aj homosexuálne a bisexuálne orientovaní ľudia. Sociálne štandardizované vnímanie homosexuality (z textu je zjavné, že sexuálna orientácia súvisí s rodom) podporuje aj jej interpretácia ako homosexuálneho správania, keďže správanie nie človeku dané prírodou (podobne ako jazyk). V tejto interpretácii je heterosexuality normalitou, je prirodzená a homosexualita je, naopak, cudzia, keďže je podľa neho podsúvaná ideológiou.

V ďalšom texte si všimneme, že sociálne štandardy neurčujú iba normálnosť rodového binarizmu a heterosexuálnej orientácie, ale aj normalitu, ktorá vyplýva z *mužsko-ženských stereotypov*:

Ja som baba ako vyšitá. Mám skriňu plnú krásnych šiat, bojím sa, keď je v noci búrka, nevidia mi tupé nože, nerozumiem loptovým hrám a vlastne žiadnemu športu, kričím, keď na ulici vidím potkana, roznežnejú sa mi oči pri každom šteniatku, mačiatku, všetkom malom a chlpatom a neviem parkovať. A nemení na tom nič ani fakt, že sa občas oblečiem ako poriadne chalanisko. (Z blogového príspevku na webovej stránke Red Poppy Stories: "Girl")

Ženský rod v tomto texte autorka nespája iba s biologickým pohlavím, stavbou tela a genetickou výbavou, ale aj s pocitmi, záujmami, schopnosťami či obliekaním. Vidíme, že sociálne štandardy ovplyvňujú natoľko, že je spoločensky fixované mužské a ženské oblečenie atď. Sémantika RODU sa približuje sémantike sociálnej roly, ktorá

je očakávaná spoločnosťou a vyplýva z biologického pohlavia (či rodu) – ženského alebo mužského. Čiže slová ako žena, muž (gay, lesba atď.) zahŕňajú v sebe aj sémy, určujúce tých, na koho odkazujú, nie len z biologického, ale aj zo sociálneho hľadiska v tom, ako majú vyzerat', správať sa atď.

V tomto prípade sociálne štandardy o rode nenadobúdajú preskriptívnu povahu, ako v predošlom texte. Sledujeme však vplyv stereotypov, ktoré sú súčasťou sociálnych štandardov na charakteristiku *mužskosti* a *ženskosti*.

Ďalší text je súčasťou diskurzu, ktorý reaguje na heteronormatívnu a rodovo binárnu interpretáciu RODU a na diskurz, ktorého je takáto interpretácia súčasťou.

Tí, pre ktorých pojem rod – či skôr „gender“ – symbolizuje úhlavného nepriateľa, pochopili vlastne jeho význam celkom dobre. Ano, pojem rod signalizuje, že mužmi a ženami sa stávame a že činiteľov, ktoré môžu vstúpiť do tohto stávania sa, je nepreberné množstvo. A môže dôjsť aj k tomu, že mužmi a ženami sa staneme inak, než to niektorý z pôsobiacich činiteľov zamýšľal. (Kobová 2014: 237)

L. Kobová koncept ROD interpretuje oddelene od pohlavia – oddelene v tom zmysle, že biologické pohlavie a rod sa môžu ale nemusia zhodovať. Interpretácia konceptu ROD vyplýva z reakcie na sociálne štandardy a zo snahy zmeniť ich. Kľúčový je tu pojem *stávania sa* či *státia sa*. *Stávame sa* dáva konceptu ROD význam, že *mužskosť* a *ženskosť* neovplyvňuje vždy biologické pohlavie, že to, či sa z človeka stane (psychologicky a sociálne) mužom alebo ženou nie je dané iba jedným faktorom a neudeje sa to iba v jednom momente (pozri aj Fausto-Sterling 2000). *Staneme sa inak* pridáva aj interpretáciu odlišnú od heteronormatívnej, lebo *stať sa* (nie osvojiť si *mužskosť* a *ženskosť*) *inak* sa v tomto prípade týka aj sexuálnej orientácie, čiže je normálne, že ženu nemusia priťahovať muži, ale môžu ju priťahovať aj ženy, alebo ju môžu priťahovať ženy a muži alebo ju nemusí priťahovať nikto atď.

Na základe čiastkovej sémantickej analýzy konceptu ROD môžeme konštatovať, že sociálne štandardy majú na interpretáciu tohto konceptu (ktorého etablovaním sa v diskurze sa fixuje istá normalita) kľúčový vplyv (aj z dôvodu, že sexuálna orientácia, sexualita, intersexualita atď. sú v slovenskom jazykovo-kultúrnom prostredí z ideologických či mocenských dôvodov tabuizované (pozri Faragulová). Môžeme tiež konštatovať, že jazykovo-kultúrna cudzosť (ústiaca do neporozumení či diskriminácie) je v tomto prípade založená na interpretácii tohto pojmu na jednej strane z *heteronormativistického* a *rodovo binaristického* hľadiska a na druhej strane z *neheteronormativistického* a *rodovo pluralitného* hľadiska, ktoré vyplýva z odmietania sociálnych štandardov.

V rámci cudzosti môžeme teda evidovať vždy nejakú mieru prijímania ale aj odmietania sociálnych štandardov, ich individuálnej interpretácie. Sociálne štandardy majú však veľkú úlohu vo fixovaní normality a zároveň pri formovaní cudzosti, keďže práve ich silná ukotvenosť môže niekedy smerovať práve k neporozumeniu, diskriminácii, a teda k neadekvátnemu xenodiskurzu). Silná *sociálna štandardizovanosť* interpretácie konceptu ROD, ktorá ho na jednej strane stotožňuje s pohlavím a na druhej strane so stereotypnými sociálnymi rolami, bráni uvažovať o ňom inak než v binárnom štrukturalistickom videní v opozícii muž – žena. Pritom aj súčasná pragmatika metodologicky vníma javy škálovito, prototypicky, nie v exklúzii, teda vylučovacou metódou „buď – alebo“.

Na záver upozorňujeme, že zámerom nie je vysvetľovať koncept cudzosti či inakosti iba na základe *sociálnych štandardov (odvodených od konštitučných pravidiel)*. Je to iba jedna z možností vysvetľovania tejto problematiky.

Príspevok vznikol v rámci projektu Grantovej vedeckej agentúry **Vega 2/0011/15 Jazyk v sociálnej kultúre**.

Použitá literatúra

- Dolník Juraj (2010), *Jazyk – človek – kultúra*. Bratislava, Kalligram.
- Dolník Juraj (2013), *Všeobecná jazykoveda*. 2.vyd. Bratislava, Veda.
- Dolník Juraj (2014), Cudzosť v slovenskom prostredí. In: *Studia Academica Slovaca*, 43. Bratislava, Univerzita Komenského v Bratislave. 179 – 195.
- Fairclough Norman (2003), *Analysing Discourse. Textual analysis for social research*. London, Routledge.
- Faragulová Alena, Kultúrna Inakosť. In: Dolník, J. a kol.: *Človek – jazyk – spoločnosť* (v tlači).
- Fausto-Sterling Anne (2000), The Five Sexes, Revised. The Varieties of Sex Will Test Medical Values and Social Norms. In: *The Sciences*. July/August. 18 – 23. [online 15. 10. 2010] <https://www.scribd.com/doc/39423403/Anne-Fausto-Sterling-The-Five-Sexes-Revisited>.
- Orgoňová Oľga – Bohunická Alena (2013), Medzi štylistikou a diskurznom analýzou. In: *Jazykovedný časopis*. 64/1, 49 – 66.
- Peregrin Jaroslav (2011), *Človek a pravidla. Kde se berou rozum, jazyk a svoboda*. Praha, Dokořán.
- Pountain Dick – Robins David (2000) *Cool Rules. Anatomy of an Attitude*. London, Reaction Books.

Sinnott Megan: Borders, Diaspora, and Regional Connections: trends in Asian „Queer“ Studies. In: *The Journal of Asian Studies*. 69/1. 17 – 31.
Soukup Václav (2011) *Antropologie. Teorie člověka a kultury*. Praha, Portál.

Zdroje

Kobová Ľubica (2014), Medzi nepoddajnosťou poriadku a jeho každodenným pokračovaním, doslov k prekladu knihy J. Butler: *Trampoty s rodom. Feminizmus a podryvanie identity*. Bratislava. Aspekt.
"Girl", blog Red Poppy Stories: [online 6. 4. 2015] <http://www.redpoppystories.com/blog/2015/3/like-a-boy>.
Pastiersky list biskupov Slovenska k národnému referendu o ochrane rodiny dňa 7. februára 2015 [online 1. 2. 2015] <http://kbs.sk/pdf/KBS/KBS2015PLReferendum.pdf>.

Wadim Filiks

Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Poland
wadimfiliks@gmail.com

Тургенев и Белинский в Зальцбрунне

This research looks at the time two Russian writers, Ivan Sergeyevich Turgenev and Vissarion Grigoryevich Belinsky, spent in Salzbrunn, a health resort in Silesia. The goal is to better understand why Turgenev wrote the date and place of writing (Salzbrunn in Silesia, July 1847) under only one of his story added to A Sportsman's Sketches called Bailiff. The article has been written based on letters Turgenev and Belinsky wrote to each other, different biography works on Turgenev's life and Pavel Vasilyevich Annenkov's article about him joining the two writers on site. Upon the examination of the material, connection between Turgenev's story and Belinsky's Letter to Gogol becomes clear. After visiting Salzbrunn (Szczawno-Zdroj) I found a commemorative plaque on the front wall of the house they occupied. The findings may be useful to further work on Turgenev's overseas works.

Keywords: Russian, literature, history, Turgenev, Belinsky

Золотой век русской литературы дал всему миру огромное количество великолепных писателей. Два автора стали даже друзьями – одного мы считаем теоретиком революционного демократизма, второй написал многие произведения о русской деревне и русском обществе. Виссарион Григорьевич Белинский и Иван Сергеевич Тургенев познакомились в 1842 году в Петербурге, а пять лет спустя проживали два месяца в курортном городке Зальцбрунн в прусской провинции Силезия (нем. *Provinz Schlesien*). Там Тургенев написал рассказ *Бурмистр*, входящий в состав сборника *Записки охотника*, а Белинский — своё известное *Письмо Н. В. Гоголю 15 июля 1847 г.*

В *Воспоминаниях о Белинском*, Тургенев (1983: 48) пишет, что «летом 1847 года Белинский попал, в первый и последний раз, за границу». Для Тургенева это не было первое заграничное путешествие. Во время первого он отправился в Италию, затем окончил Берлинский университет, часто бывал в Париже. В январе 1847 года он снова покинул свою родную Россию. Снова попал в столицу Королевства Пруссии – Берлин. В это время Белинский пишет Тургеневу (1948: 353):

Ах, если бы и с Вами свидеться! Где Вы будете в это время? Не в Берлине ли, которого мне не миновать по пути... Или не в Дрездене ли, откуда Вам ничего не будет стоить приехать повидаться со мною? Да одного этого достаточно для выздоровления, кроме приятной поездки, отдыха, целебного воздуха, прекрасной природы и минеральных вод.

Состояние здоровья Белинского стало слабеть с 1845 года. В начале 1846 года он прекратил сотрудничать с журналом «Отечественные записки», чтобы потом стать сотрудником «Современника», издаваемого Николаем Алексеевичем Некрасовым.

1847 год не был приятным для Белинского. Тургенев пишет ему два письма, но не получает ответа. Фёдор Иванович Тютчев объясняет находящемуся в Германии писателю, что у его приятеля умер сын, Владимир Виссарионович. Оба письма Белинский, конечно, получил (Белинский 1948: 353). Тургенев приглашает его приехать в Пруссию, на что Белинский отвечает с радостью. Приятель просил отправить ему письмо за неделю до отъезда больного из Петербурга. «Я вас буду ожидать в Штеттине [...], пароходы от Петербурга до Штеттина ходят не 5 дней, как Вы пишете, но всего двое суток» - пишет Тургенев (1982: 221) 21 апреля (3 мая).

Автор *Записок охотника* не получает ответа и не встречается с Белинским в Штеттине – письмо просто запоздало, и он никак не мог узнать о точном дне прибытия своего друга. 10 (22) мая в письме его жене, Марье Васильевне, Иван Сергеевич (Тургенев 1982: 221) пишет из Берлина так:

Вчера вечером, к крайнему моему удовольствию, нашёл я у себя на квартире Вашего мужа – и, хотя мне досадно было, что я его не встретил в Штеттине (чему, впрочем, я не виноват), – но радость видеть его в гораздо лучшем положении, чем я ожидал, заглушила все другие чувства. [...] Мы, вероятно, недолго останемся в Берлине и сперва съездим в Дрезден (потому что сейчас ещё рано ему ехать в Силезию, на воды).

В биографии Тургенева, Николай Вениаминович Богословский (1959: 141) утверждает, что Белинскому немецкий город не понравился: «В Дрездене в это время выступала Полина Виардо. К страстному увлечению ею Тургенева Белинский относился скептически». Аналогично эту ситуацию

описывает Юрий Владимирович Лебедев (1990: 197): «Зачем он привёз Белинского в Дрезден? Ведь он же знал, что его друг не жалуется Виардо и увлечение его считает то ли блажью, то ли умопомрачением». Отношения Ивана Сергеевича с испано-французской певицей заслуживают отдельной статьи.

Через Бреслау (Вроцлав) 22 мая (3 июня) друзья наконец-то попали в Зальцбрунн (Щавно-Здруд) – известный силезский курортный городок, расположенный недалеко от Вальденбурга (Валбжих). Они там поселились в двухэтажном домике под названием «Мариенгоф», перестроенном в жилой дом, ныне на улице Собеского 27. На передней стене дома висит мемориальная доска Белинскому. Нет информации, касающейся проживания там Тургенева. Лебедев (1990: 197) комментирует их приезд в Силезию так: «В Зальцбрунне им тоже не везло. Стояла ужасная, редчайшая для этих мест погода: день и ночь шли нескончаемые дожди, а в комнатах висела промозглая сырость, и было холодно, как осенью. Белинский находился в тяжелом состоянии духа: он пережил жестокое разочарование в Гоголе».

Да, болеющий литературный критик 3 (15) июля пишет автору *Ревизора* открытое письмо, в котором описывает своё отношение к *Выбранным местам из переписки с друзьями*. Свою полемику Белинский хотел начать ещё в начале года на страницах «Современника», но цензура не пропустила бы такой статьи. Автор письма обращается к патриотизму, славя Россию и указывая другие пути развития страны. Он адресует Гоголю следующие слова: «Да, я любил Вас со всею страстью, с какою человек, кровно связанный со своею страной, может любить ее надежду, честь, славу, одного из великих вождей ее на пути сознания, развития, прогресса». Белинский (1953: 243-252) кончит письмо рождённому в Украине писателю так:

И вот мое последнее заключительное слово: если Вы имели несчастье с гордым смирением отречься от Ваших истинно великих произведений, то теперь Вам должно с искренним смирением отречься от последней Вашей книги и тяжкий грех её издания в свет искупить новыми творениями, которые напомнили бы Ваши прежние.

Надо обратить внимание, что Тургенев в Зальцбрунне написал один из лучших своих рассказов, кроме того, единственный входящий в состав *Записок охотника*, под которым автор записал место и дату его создания: «Зальцбрунн, в Силезии, июль, 1847г.». Здесь появляется вопрос: зачем? Наверное, чтобы солидаризоваться с Белинским, которого цензура после публикации «Письма» запретила читать. Иван Сергеевич (1982: 385) дал такое объяснение своему отъезду за границу: «Я не мог дышать одним воздухом, оставаться рядом с тем, что я возненавидел [...]. Я, конечно, не написал бы *Записок охотника*, если б остался в России». Может быть, благодаря этому «успех книги превзошёл все ожидания Тургенева» (Анциферов 1947: 16)

Речь идёт о рассказе *Бурмистр*, герой которого, Аркадий Павлыч Пеночкин, является молодым помещиком, с первого взгляда рассудительным и положительным человеком, но в конце концов оказывается настоящим тираном. Тургенев на первых страницах концентрируется на описании взгляда и характера героя, как это делали писатели «натуральной школы» в своих «физиологических очерках». Повествователь-охотник, пишущий от первого лица, в первую очередь резюмирует персонаж Пеночкина, затем пересказывает историю его встречи и знакомства с героем. Отсюда мы узнаём сложный и твёрдый характер помещика, который без сомнений наказывает своего камердинера за ненагретое вино. Рассказчик и Пеночкин едут в Шипиловку, поместье героя, где бурмистром работает некий Софрон. Аркадий Павлыч в сопровождении бурмистра показывает гостю хозяйство. Охотник в Рябове узнаёт, что практически Шипиловкой владеет Софрон, которого называют зверем. Имя только в документах принадлежит Пеночкину, а крестьяне не получают платы за работу.

Тема произведения Тургенева, связана с жизнью деревни во время барщины, хорошо указывает на взаимоотношения феодалов и крепостных, а также взаимоотношения самих господ. Повествователь случайно открывает правду о ситуации в деревне Пеночкина, когда разговаривает со знакомым крестьянином, Анпадистом. Николай Павлович Анциферов (1947: 18) пишет: «Особенно интересно, что Тургенев в своей критике дворянства осудил не только людей невежественных и отсталых – он показал крепостническую сущность, скрытую под маской просвещения, в «либеральном» помещике Аркадии Павловиче». Зачем Иван Сергеевич собрался отправить своего героя-охотника в мир дворянской фальши? Может быть, этот рассказ был как будто связан тематически с *Письмом к Гоголю* Белинского, который писал о взаимоотношениях помещиков и холопов в царской России.

Хотя рассказ был писан Тургеневым в мае-июне 1847 года, он проставил июльскую дату написания *Бурмистра*. О существовании рассказа раньше знал Николай Алексеевич Некрасов (1981: 71), остающийся в контакте с Виссарионом Григорьевичем. 24 июня (6 июля) он пишет Тургеневу: «Белинский говорит, что Вы еще написали рассказ; если не думаете скоро написать другой, то высылайте хоть этот; это нам к осени куда хорошо; нас то и дело спрашивают, будут ли в „Современнике“ ещё Ваши рассказы».

Тургенев не отправил рассказ в срок. Заметкой о месте и дате написания произведения он мог, по мнению Юлиана Григорьевича Оксмана (1959: 207), «подчеркнуть её связь с точной датой письма Белинского к Гоголю». Павел Васильевич Анненков (1983: 326), который присоединился к своим друзьям в Силезии писал: «Он <Тургенев> написал в Зальцбрунне своего замечательного *Бурмистра*, который понравился и Белинскому, выслушавшему весь рассказ с вниманием и сказавшему только о Пеночкине: „Что за мерзавец — с тонкими вкусами!“».

Чтобы немного лучше понять визит Белинского и Тургенева в Силезию следовало бы ещё проанализировать статью Анненкова под названием *Замечательное десятилетие. 1838-1848*, широко описывающую русское литературное творчество от встречи автора с Белинским по его отъезд из Парижа в Петербург. Анненков отправился на встречу друзьям в Зальцбрунн, куда приехал 29 мая (10 июня) 1847 года и пробыл с Белинским до конца его лечения. Он (1983: 325) описывает внешность болеющего, а также его поведение: «У него были любимые слова и поговорки, к которым привыкал и которых долго не менял». Подробно указан типичный день Белинского в курортном городке. Но самое интересное, что Анненков (1983: 326) пишет о Тургеневе:

Тургенев уже не мог долее насиловать свою подвижную природу и однажды, после получения почты, объявил нам, что уезжает на короткое время в Берлин – проститься с знакомыми [...], но снова вернётся в Зальцбрунн. Он оставил даже часть вещей на квартире. В Зальцбрунн он не возвратился [...]. Молодые годы Тургенева были наполнены примерами таких неожиданных поворотов.

Никто, ни литературоведы, ни сами писатели не дают ответа на вопрос о причине заметки Тургенева под рассказом *Бурмистр*. На основании проанализированного материала надо подчеркнуть связь подписки с датой написания *Письма к Гоголю*, за публикацию которого читать Белинского в России запретили. Поэтому Тургенев мог подписать неправильную дату своего произведения, чтобы как-то солидаризироваться со своим другом.

Для обоих писателей пребывание в Зальцбрунне наконец-то оказалось плодотворным. Курортный городок стал свидетелем возникновения двух знаменитых произведений. Отсюда Белинский уехал в Париж, чтобы закончить лечение, но на следующий год он скончался. Тургенев в четыре года после его смерти опубликовал полный сборник *Записок охотника*. Он никогда не вернулся в Силезию.

Библиография

- Анненков П.В. (1983) Литературные воспоминания. Москва, Художественная литература.
Анциферов Н.П. (1947) И.С. Тургенев 1818-1993, Москва. Государственный литературный музей.
Белинский В.Г., (1948) Полное собрание сочинений, т. XII. Письма (1841-1848). Москва, Издательство Академии наук СССР.
Богословский Н.В. (1959) Тургенев, Москва. Молодая гвардия.
Лебедев Ю.В. (1990) Тургенев, Москва. Молодая гвардия.
Некрасов Н.А. (1981) Полное собрание сочинений, т. X, Москва. Наука.
Оксман Ю.Г. (1959) От "Капитанской дочери" к "Запискам охотника". Саратов, Саратовское книжное издательство.
Сборник статей (1953) Н.В. Гоголь в русской критике, Москва. Гослитиздат.
Тургенев И.С. (1982) Письма: 1831-1849, Москва. Наука.
Тургенев И.С., (1983) Сочинения, т. XI, Москва. Правда.

Balázs Forgács

Eötvös Loránd University, Institute of Slavic and Baltic Philology, Budapest, Hungary
forgbal@gmail.com

До питання угорського перекладу повісті Івана Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» –релігійні реалії

Ukrainian realist writer Ivan Nechui-Levytsky (1838-1918) in his novel The Kidash family, which can be regarded his main work, presents an average Ukrainian peasant family's life in the 19th-century Ukrainian countryside, rural architecture, folk culture, rural people's faith, and the contemporary image of the city of Kiev in some chapters. The novel is well known in the Ukraine, it is compulsory at school, a film was shot on the basis of the novel, thus it became an integral part of the Ukrainian culture. Therefore, I decided to translate the novel into Hungarian in 2011, because even more than one hundred years later it is still a real treasure for a Hungarian reader, who is willing to learn a lot about the Ukrainian culture and literature. This paper aims to show some problems arising during translation of religious realia, and the solutions I have found.

Keywords: translation theory, Ukrainian realism, realia, religion

Іван Нечуй-Левицький (1838-1918), український письменник-реаліст, у своїй повісті *Кайдашева сім'я* (1878), що вважається його головним твором, представляє повсякденне життя звичайної української селянської родини, провінціальний краєвид України 19-го століття, селянську архітектуру, народні звичаї, релігійність селян та у певних частинах твору описує тогочасний Київ. „Перу видатного письменника-реаліста належить ціла галерея образів селян та найманих робітників (Микола Джеря, бурлачка Василина, славозвісні баби Палажка та Параска, Кайдаші, трагічні постаті двох «московок» та ін.). Оповідання і повісті з народного життя – це найбільш вагома й класично викінчена сторінка його творчості» – писала про письменника Н. Крутікова (1977: 5).

Повість *Кайдашева сім'я* загальновідома в Україні, у школах вона належить до обов'язкової літератури. Твір також був інсценізований. Повість можна вважати невід'ємною частиною української культури. Саме тому у 2011 році я вирішив перекласти її угорською мовою. Я вважаю, що твір навіть із перспективи більш ніж ста років багато чого може розповісти угорському читачеві, який бажає познайомитися з українською культурою та літературою.

У своїй доповіді я говоритиму про проблеми перекладу реалій, точніше реалій зі сфери релігії, що виникли під час перекладу, та про спроби їхнього вирішення.

Релігійні реалії, терміни та вирази розглядатимемо за допомогою речень-прикладів, наведених із твору.

1) Одного разу у церкві в Семигорах Кайдаш бачив, що:

Зверху на **іконостасі** стояв чималий золотий хрест з терновим вінком на перехресті, а по боках коло хреста стояли навколішки два позолочені янголи (430)¹.

Fent az **ikonosztázon** volt egy hatalmas aranykereszt, töviskoszorúval a keresztfán, s mellette két oldalt két aranyozott angyal térdelt.

Іконостас – це „художньо виконана, прикрашена різьбленням та іконами стінка-перегородка з рядами (чинами) ікон, що відокремлює вівтар від іншого простору церкви” (Національний, 1998).

Іконостас будується із наступних чинів: місцевий чин (ікони Ісуса, Богородиці та місцевих свят), деісусний чин (Ісус, Богоматір, Іоан Хреститель та апостоли), святковий чин (зображення 12 найважливіших православних свят та інших євангельських подій), пророцький чин (пророки), працьківський чин (Бог Отець і патріархи). Над чинами на самому верху іконостаса стоїть хрест, (як це зазначено у нашому прикладі теж,) чи розп'яття.

1 Тут і далі цитати наводяться за виданням: Іван Нечуй-Левицький: *Кайдашева сім'я. Вибрані твори*, Видавництво художньої літератури «ДНППРО», Київ, 1968, та мого перекладу, примірник якого можна знайти на сайті <http://mek.oszk.hu/11300/11357/>

2) У наступнім прикладі Кайдаша знову зустрічаємо у церкві:

Кайдаш молився, стоячи навколішки, не зводив ясных очей з **царських врат**... (331)

Kajdas térden állva imádkozott, s le sem vette a szemét a **királyi ajtó**ról...

В іконостасі розташовані троє дверей, з яких середні двостулкові, що є навпроти престолу (у вітарі), називаються **царськими вратами** (або святими, райськими дверми), а двоє бокові (північні та південні) – дияконськими. Царські врата отримали свою назву тому, що через них виносять мирянам святі дари, тобто самого Царя Слави Ісуса Христа. Ось що говорить Баба Палажка про царські врата:

А як хто їстиме щороку в Києві паску, та ще й умре на великоднім тижні, той піде просто в рай, бо на великоднім тижні **царських врат не зачиняють** і в церкві, і в раю; душа через царські врата так і полетить просто в рай (404).

És aki minden évben eszik pászkát Kijevben, és még a nagyhéten meghal, az egyenest a mennybe megy, mert nagyhéten a **királyi ajtó nyitva van** a templomban is, és a mennyekben is; a lélek a királyi ajtón át egyenest a mennybe száll.

Щоб зрозуміти цей уривок тексту, треба знати, що царські врата поза богослужіннями зазвичай зачинені. Коли на вечірній службі їх відчиняють, у церкві увімкають світло і це символізує відкриття врат рая, завдяки чому райське світло наповнює все приміщення церкви. Звідси походить народна назва царських врат – райські двері. Палажка пояснює, що на великоднім (світлім) тижні царських врат не зачиняють, вони відчинені й поза богослужіннями, тому душа померлого може без перепон потрапити прямо у рай. Крім богослужіння та світлого тижня царські врата відчинені ще й під час архієрейської візитації.

Варто звернути увагу на те, що дієслово оригіналу *не зачиняють* угорською передається дієприслівником з коренем протилежного значення *nyitva (van)* '(є) відкрито'. Це хороший приклад граматичних трансформацій, які перекладачеві необхідно застосовувати під час перекладу.

3) У святковому чині іконостаса зображено 12 головних православних свят:

- різдво Пресвятої Богородиці — 8 (21)² вересня;
- воздвиження Хреста Господнього — 14 (27) вересня;
- уведення в храм Пресвятої Богородиці — 21 листопада (4 грудня).
- різдво Христове — 25 грудня (7 січня);
- хрещення Господнє — 6 (19) січня;
- стрітення Господнє — 2 (15) лютого;
- благовіщення Пресвятої Богородиці — 25 березня (7 квітня);
- вхід Господній до Єрусалиму — неділя перед великоднем — перехідне;
- вознесіння Господнє — 40-й день після великодня, четвер — перехідне;
- день Святої Трійці — 50-й день після великодня, неділя — перехідне;
- преображення Господнє — 6 (19) серпня;
- успіння Пресвятої Богородиці — 15 (28) серпня.

4) Деякі джерела відносять покрову до дванадцятих головних свят, але це свято офіційно не входить до їхнього складу. У *Кайдашевій сім'ї* це важливе православне свято теж згадується:

Після **покрови** Кайдашиха витягла з скрині два сувої полотна (363).

Mária oltalma ünnepe után Kajdasné kivett a ládikójából két tekerecs szövetet.

Покрова (1 (14) жовтня) угорською мовою перекладається описовим методом, як *Mária oltalma ünnepe* 'свято охорони Марії'.

2 У дужках подана дата за старим стилем – за православним календарем.

5) Щоб душа могла відповідно підготуватися до свят, перед певними із них тримається багатоденний піст. Про Кайдаша відомо, що він:

... був дуже богомільний, ходив до церкви щонеділі не тільки на службу, а навіть на вечерню, говорив два рази на рік, горнувся до духовенства, любив молитись і постити; він понеділкував і постив дванадцять п'ятниць на рік, перед декотрими празниками (327).

... nagyon vallásos volt, minden vasárnap elment a templomba, de nem csak az istentiszteletre, hanem a vecsernyére is, egy évben kétszer áldozott, ragaszkodott a klérushoz, szeretett imádkozni és böjtölni: hétfőn ünnepnapot tartott, és egy évben összesen tizenkét pénteken is böjtölt bizonyos ünnepek előtt.

6) Багатоденних постів у православній церкві є чотири, які у повісті *Кайдашева сім'я* згадано також: Настав **великий піст**. Вже до **великодня** було недалеко (361).

Eljött a **nagyböjt ideje**. Már nem volt sok hátra **húsvétig**.

У православній церкві *великий піст* триває 7 тижнів: 6 тижнів чотиридесятиці та страсну седмицю. Оскільки піст триває до півночі великої суботи, а неділя великодня до посту не зараховується, тому великий піст складається із $(7 \times 7 - 1 =)$ 48 днів.

У римо-католиків великий піст триває від попільної середи до великої суботи, що охоплює 46 календарних днів. Оскільки римо-католикові у неділю постити не можна, неділі до днів посту не зараховуються. На початковому тижні від попільної середи до суботи минає 4 дні, і після того до великої суботи ще 6 тижнів, тобто без неділь маємо $(6 \times 6 =)$ 36 днів. А 4 та 36 дорівнює 40 пісним дням. Варто ще зазначити, що в останній день перед великим пістом особливо у католицьких країнах проводяться карнавали – остання можливість добре погуляти та наїстися перед постом. Саме слово *карнавал* походить від італійського *carnevale*, що означає 'забери м'ясо' (*carne* 'м'ясо', *levare* 'знімати') (Мельничук 1985: 394).

7) Раз у **спасівку** старий Кайдаш пішов в суботу на вечерню (430).

Egyszer **Nagyboldogasszony böjtjében** az öreg Kajdas elment egy szombaton a vecsernyére.

Спасівка – це піст, що припадає на кінець літа, з 1 (14) по 14 (27) серпня, на честь успіння Пресвятої Богородиці. У складному угорському слові *Nagyboldogasszony* прикметник *nagy* 'велика' свідчить про велич та славу воскресіння та благословення Богородиці.

8) Настала **Пилипівка** (352).

Eljött a **karácsonyi böjt**.

Пилипівка – це піст перед різдвом. *Пилипівка* або *Пилипів піст* отримав свою назву від одного з 12 апостолів, Пилипа, тому що цей піст починається у день після свята св. Пилипа, 15 (28) листопада і триває аж до різдва, до 24 грудня (6 січня). Хоча угорською мовою існує вираз *Fülöp-böjt* 'Пилипів піст', але більш розповсюджений вираз *karácsonyi böjt* 'різдвяний піст'. Крім того, в першу чергу католикам-угорцям вираз *Fülöp-böjt* ще менш зрозумілий, оскільки за римо-католицьким календарем апостол Пилип разом з апостолом Яковом святкується 3-го травня.

У римо-католицькій культурі з Пилипом пов'язується інша реалія – травневе дерево. До 1955 року західне християнство святкувало Пилипа 1 травня, коли ставилися травневі дерева. Одне з релігійних пояснень цього звичаю, що має язичницькі корені, криється у легенді про св. Пилипа. За легендою язичники, що хотіли вбити Пилипа, ввечері позначили його хату зеленою гілкою, але вночі ангел Божий приколов гілки на всі хати міста, тому вранці вбивці не знали, де шукати Пилипа.

У римо-католиків теж існував різдвяний піст, що починався 15 листопада, але сьогодні вже піст тримається тільки 24 грудня.

9) Балашиха виправдовується, коли Кайдаши приїжджають на розглядини, що немає чим погостувати гостей:

– Оце, боже мій! Гарні гості, та не знаю, чим вас і вігати. Тепер **петрівка**, такий важкий час, – бідкалась Балашиха (393).

– Istenem! Pyen kedves vendégek, s nem tudom, mivel kínáljam magukat. **Péter-Pál böjtje** igen nehéz időszak – sópáncodott Balasné.

Четвертий у черзі багатоденний піст – це *петрівка*, що починається через тиждень після Святої Трійці і триває до 28 черня (12 липня), по день святкування пам'яті апостолів Петра і Павла, звідки піст і отримав свою назву. Цей піст називається ще й апостольським, тому що 29 черня (13 липня) день усіх апостолів. У римо-католиків такого посту немає, тобто більшості угорців поняття *Péter-Pál böjtje* буде незрозумілим.

У своїй доповіді я намагався показати, які проблеми виникли у мене під час перекладу твору. Ці ж проблеми можуть виникнути у читача під час читання угорського перекладу повісті *Кайдашева сім'я* через недостатнє знання православної культури. Наведені приклади знайомлять із православною літургією, інтер'єром церков, іконостасом, царськими вратами. Церковний календар, православні свята і пости в творі Івана Нечуя-Левицького *Кайдашева сім'я*, а також можливості їхнього відтворення угорською мовою допоможуть читачеві глибше познайомитися з релігійними реаліями та краще зрозуміти багату українську культуру.

Література

- Дванадцять свята (2014). *Вікіпедія* [http://uk.wikipedia.org/wiki/Дванадцять_свята – 31-10-2014]
- Иконостас (2015). *Вікіпедія* [<https://ru.wikipedia.org/wiki/Иконостас> – 28-04-2015]
- Кругікова, Ніна Євгенівна (1977), Майстер української прози (3 глибин життя народного). *І. С. Нечуй-Левицький. Твори в двох томах. Том 1.* Київ, Дніпро.
- Мельничук, Олександр Савич (1985), *Етимологічний словник української мови. В семи томах. Том другий.* Наукова думка
- Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник* (1998-2015) [<http://kplavra.kiev.ua>]
- Нечуй-Левицький, Іван (1878), Кайдашева сім'я. *Вибрані твори*, Видавництво художньої літератури «ДНІПРО», Київ, 1968
- Православний піст. *Сайт Жидичинського чоловічого монастиря* [<http://chernectvo.org/publikatsiyi/pravoslavnij-pist/24-pravoslavnij-pist.html>]
- Православні свята. *Сайт Андріївської церкви в Києві* [<http://andriyivska-tserkva.kiev.ua/pravoslavnij-kalendar/>]
- Böjt az ortodox egyházban. *A Konstantinápolyi Egyetemes Patriarchátus Magyarországi Exarchátusának honlapja* [<http://www.patriarchatus.hu/boe.html>]
- Harper, Douglas (2001-2015), *Online Etymology Dictionary* [<http://www.etymonline.com/index.php>]
- Karácsonyi böjt (2010) *Hajdúdorogi Metropólia honlapja* [http://www.gorogkatolikus.hu/?muv=hir&hir_id=761 – 15-11-2010.]
- Karácsonyi böjt (2012). *Magyar Kurír* [<http://www.magyarurir.hu/hirek/karacsonyi-bojt> – 11-15-2012]
- Magyar Katolikus Lexikon* [<http://lexikon.katolikus.hu>]
- Necsuj-Levickij, Ivan (1878), *A Kajdas Család*, fordította: Forgács, Balázs [<http://mek.oszk.hu/11300/11357/14-02-2013>]
- Tótfalusi, István, *Magyar etimológiai nagyszótár* [<http://www.szokincshalo.hu/szotar/>]

Daria Gaiduk

Europa-Universität Flensburg, Flensburg, Germany
darya.gaiduk@studierende.uni-flensburg.de, dariagaiduk@gmail.com

Культура, гендер и трансформация в рассказе Виктора Пелевина “Зал поющих кариятид”

Protagonist Lena is a young girl living in Moscow. She is happy to get a job as a singing Caryatid in a luxurious brothel for the top Russian oligarchs. Reading a magazine named 'Counterculture' Lena tries to understand her life through the principles of arts and culture in Russia. Killing her client, oligarch Botvink, the heroine leaves dull human world, escaping to the serenity of the world of praying mantises. 'Dismemberment of Orpheus' by Ihab Hassan serves as the axis of investigation and the main source of inspiration for this study. Music (as a part of culture), dead male figure (referring to gender issues), and dismemberment (transforming young female protagonist's personality) — are key elements of the research.

Key words: Russian literature, postmodernism, culture, identity, gender, transformation

Введение

Главная героиня книги — молодая девушка Лена, которая живет в Москве. Она устраивается на работу в роскошный бордель для ведущих российских олигархов. Её работа заключается в том, чтобы петь обнаженной в Малахитовом зале “в окрашенном виде”. Читая журнал “Контркультура”, Лена пытается понять свою жизнь через принципы культуры и искусства в России. Высокая, низкая и массовая культуры, а также контркультура образуют мир, в котором она живет. Однако, Лена охотно покидает его, уходя в спокойствие мира богомоллов (Pelevin 2011).

“Расчленение Орфея” Ихаба Хассана стало центральной осью исследования и основным источником вдохновения моей работы. Музыка (как часть культуры), мертвая мужская фигура (затрагивающая вопросы гендера), и расчленение (безусловно трансформирующее личность молодой героини) - являются ключевыми элементами исследования.

1. Культура

1.1 Расчленение Орфея

Согласно “Метаморфозам” Овидия, Орфей, легендарный певец и музыкант древнегреческих мифов, оказывается растерзан менадами. Однако, будучи уже расчлененным, он (а точнее, его голова) продолжает петь (Ovid, trans. Garth 1961, book XI). Олигарх Ботвиник в отличие от Орфея не играет на лире и не поет сам. Тем не менее, музыка начинает звучать, как только он входит в Малахитовый зал, и не прекращается даже после его смерти. Можно назвать его олигархическим типом современного Орфея, который производит песни не посредством голосовых связок, а своими деньгами.

Орфеем в своей книге Ихаб Хассан называет модернизм, который расчленяется менадами постмодерна. Постмодернистское искусство в целом провозглашает расчленение (фрагментацию) своей центральной идеей.

Для подтверждения своей теории Хассан приводит таблицу типичных атрибутов модернизма и противопоставляет их постмодернистским чертам (Hassan 1982: 268). Если мы заменим постмодернизм в таблице Хассана героиней Пелевина — Леной, а модернизм — Ботвиником, мы можем согласиться с большинством идей Хасана.

Музыка, упоминаемая в рассказе Пелевина, смешивает в единое целое казалось бы несовместимые музыкальные стили и жанры: популярная музыка, рок, классика, гимн СССР. То же самое делает массовая культура постмодерна. Тем не менее, одна песня проходит красной нитью через все повествование. “Колеса любви” группы Наутилус Помпилиус служит предупреждением для персонажей, описывая любовь, как машину смерти. С этой песней Лена приходит на прослушивание, но “дает петуха” и останавливается. Эта фальшивая нота в начале истории уже звучит как предупреждение, как первый петух мира коммерческой любви.

Кариатиды встречают олигарха Ботвиника этой же песней в финальной сцене рассказа. Только когда Лена пытается оторвать голову серому богомолу (которым ей представляется Ботвиник), кариатиды

начинают петь англоязычную версию гимна СССР Поля Робсона. Таким образом, мы видим не только борьбу модерна и постмодерна, мужского и женского, но и непрекращающуюся битву высокой культуры с низкой.

1.2. Высокая, Низкая, Массовая культуры

Высокая культура, основанная на эстетических идеалах древней Греции и Рима, составляет основу рассказа — Кариатиды и Атланты, работающие в борделе должны символизировать высокий уровень заведения. Они исполняют Чайковского, рассуждают об искусстве и даже повышают свой профессиональный уровень, читая профильную литературу. Однако классическая музыка и фрески с ангелами украшают бордель, Чайковский там чередуется с “Модно Бонго” из “Мистер и Миссис Смит”, “гав-гав!” комиксным шрифтом соседствует с ятями в цитате Набокова. Такое смешение высокой и низкой культуры есть не что иное как современная массовая культура. Сам термин “массовая культура” объясняется Гербертом Гансом как комбинирование “массы” — необразованной, беднейшей части населения — и “культуры” — продукта высокообразованной элиты (Gans 1975: 9). Теодор Адорно указывает на идеологическую составляющую массовой культуры, заменяя при этом понятие “массовой культуры” на “массовую индустрию”. Такая индустрия (культура, поставленная на поток) формируется не массой, а для массы, точнее для её идеологической обработки (Adorno 1975).

Массовая культура Пелевина пестрит идеологическими лозунгами на футболках дяди Пети, стенгазетах, журналах и приходит к кульминации в монологе идеолога.

1.3 Контркультура

Постепенно Лена разочаровывается в мире людей. Единственным спасением в промежутках между разговорами с богомолем для нее становится журнал “Контркультура”. Предполагая под собой альтернативный взгляд на культуру России, журнал, однако, недалеко уводит Лену от мира “Женихов России” — Орфеев-олигархов.

Герберт Маркузе выделяет фигуру Орфея как героя контркультуры, своеобразного “освободителя”. В книге “Эрос и цивилизация” Маркузе утверждает, что природа Орфея и Нарцисса состоит в “бунте против культуры, основанной на труде, господстве и отречении» (Marcuse 1966: 164). Выходит, что расчлененный поэт и музыкант Орфей был одним из пионеров культуры бунта. В рассказе Пелевина первая встреча Лены с «контркультурой» происходит, когда она открывает журнал “Женихи России” и находит в нем вложение — “Контркультуру”. Таким образом, это одно издание, и мир «Женихов России» (т.е. олигархов) финансово поддерживает её. Это олигарх Ботвиник, в роли Орфея, знакомит героиню с контркультурой.

В России Пелевина не остается никакой другой культуры за пределами олигархии. Ботвиник — современный Орфей — стоит за издательством «Контркультуры»; он платит за музыку в Малахитовом зале. Олигархия, следовательно, обеспечивает как официальную идеологию, так и поддельную идеологию контркультуры кажущегося сопротивления.

2. Гендер

В книге Пелевина понятие гендера четко разделяет прошлое и настоящее страны. Старая советская система в рассказе несет все следы мужественности, с ее патриархальными устоями, идеологией, основанной на страхе, и масштабной пропагандой. Постсоветская Россия заметно более женственна, она — молодая Лена, которая борется против системы олигархов, но, конечно, не имеет достаточно силы и опыта. Лена остается в своем бесправном положении до последнего момента, когда она все-таки соглашается выполнить условие богомола и оторвать голову олигарху Ботвинику.

Пьер Бурдьё в своей книге “Мужское господство” приводит несколько примеров доминирования одних мужчин над другими из-за обладания символического капитала — женщины (Bourdieu 2001). Так же и поющая Кариатида Лена становится символическим капиталом. Она не только “декоративный элемент” борделя. Она — вложение, капитал, приобретая который Ботвиник подтверждает свой титул “последнего русского Мачо”. Надпись на автобусе, развозящем девушек — “семиотические знаки”, которая была принята девушками как ошибка невежественных организаторов, оказывается тонкой и жестокой издевкой. Эта надпись показывает девушкам, что они на самом деле — всего лишь “знаки знаков”, символы мачизма, чужого богатства и высокого положения.

Однако, этот бесправный и объектифицированный символ современной русской героини приобретает качества богомола. С одной стороны, богомол — всего лишь насекомое, низшее живое существо. Кажущийся неподвижным и спокойным, богомол остается в своей “молящейся” позе в течение нескольких часов, сложив перед собой передние конечности. Его можно рассматривать как образ «маленького

человека», типичный характер русской литературы, появившийся в девятнадцатом веке, но часто встречающийся и в современной русской литературе (Marsh 2007: 548). С другой стороны, эта неподвижность — лишь маскировка, она помогает богомолу обмануть жертву, так как богомол, в конце концов, хищное насекомое. Таким образом, хрупкая покорность и бесправие Лены только маскируют её истинную силу, чтобы впоследствии изменить соотношение сил.

3. Трансформация

3.1 Реальность и симулякр

В реальности Пелевина не только соотношения сил и власти скручены в ленту Мёбиуса. Сама реальность не всегда очевидна. Большое количество сцен в «Зале поющих кариатид» представлено в виде сна. В то время как герои рассказа (как и во многих других работах Пелевина) пытаются определить, что является реальностью, они нередко сталкиваются с обратным: воображаемым. В их жизни, полной «семиотических знаков», становится практически невозможным найти границу между реальностью и её симулякром.

Как утверждает Липовецкий, в работах Пелевина не симулякр занимает место реальности, а напротив, реальность рождается из симулякра (Lipovetsky 2012). Действительно, мир "Зала поющих кариатид" поражает своим фантазмагорическим описанием реальности: секретный бункер, разговоры с богомолем, сыворотка Мантис-Б. Тем не менее, дядя Петя (прототипом которого является Петр Листерман, реально существующий и весьма известный человек), олигархи с их неограниченной властью и вездесущая идеология делают Россию в рассказе Пелевина, несомненно, реальной и легко узнаваемой.

В то время как сознание Лены трансформируется под влиянием препарата, выделенного из нервной системы богомола, идеологические статьи журналов «Контркультура» и «Женихи России» воздействуют на неё навязчивой идеологической пропагандой. Размышляя о власти и идеологии, Жан Бодрийяр в работе «Симулякры и симуляция» указывает на различия между идеологией и симулякром. Он утверждает, что идеология искажает реальность, в то время как симуляция дублирует её с помощью знаков (Baudrillard 1994: 27).

3.2 Духовная трансформация

Препарат Мантис-Б трансформирует Лену как физически, так и духовно. Медитативное состояние, в которое она впадает после инъекции, меняет её восприятие мира. Выполняя задание богомола, Лена убивает клиента борделя олигарха Ботвиника для того, чтобы стать одной из них, и быть принятой в мир богомолов.

По словам Липовецкого, ссылающегося на Лотмана и Успенского, русская культура в целом — культура крайностей. Она «движется в сторону радикального разрыва с прошлым» и отвергает саму идею компромисса, признавая только рай или ад, исключая концепцию чистилища в принципе (Lipovetsky 2012). Точно так же нет и переходного периода у Лены, нет чистилища между её адом и раем. Из проститутки, чьей целью были деньги, она вдруг становится высоко духовной девушкой с единственным желанием — остаться в тихом и спокойном мире богомолов.

Заключение

Культура, представленная в рассказе, относится к разным социальным классам. Эта смесь высокой и низкой культуры, которая неизбежна в эпоху постмодернизма, во многом обогащает главную героиню и способствует её личностному развитию.

Мэтью Арнольд, который определяет культуру как «изучение совершенства», утверждает, что культура скорее заставляет человека «стать чем-то, а не приобрести что-то» (Arnold 1869: 14). В самом деле, Лена ничего не приобретает, но её личность трансформируется.

Важнейшую роль в этой трансформации сыграла фигура Орфея — мифологического музыканта и поэта представленного в книге олигархом Ботвиником. Его деньги спонсируют журнал, который читает Лена. Те же деньги стоят за инъекциями препарата Мантис-Б — триггера духовного преобразования Лены.

С позиции Ихаба Хассана финальную сцену рассказа — само расчленение Орфея — можно рассматривать как демонтаж модернизма постмодернизмом. Фрагментация, являясь одним из центральных понятий постмодернистской литературы, становится фрагментацией тела Ботвиника.

Молчание, как подчеркивает в своей работе Ихаб Хассан, — ещё одна отличительная особенность постмодернизма (Hassan 1982: 13). Лена ведет беседы с Богомолем без слов. Поющая кариатида, она на самом деле стремится в тишину «мира богомолов». Духовная трансформация, произошедшая с Леной смещает её систему ценностей. Теперь она не проститутка, которая охотится за деньгами олигархов, а самка богомола, которая «освобождает» (убивает) своего клиента Ботвиника и счастлива освободиться (умереть) сама. Освобождение приходит к главной героине через преодоление культурных и гендерных проблем.

Трансформация личности главной героини позволяет отнести «Зал поющих кариатид» к жанру романа воспитания (*Bildungsroman*). Преодолевая проблемы сексуальной объективации, Лена формирует свою женственность, так же как и свою мужественность, разрушая гендерные стереотипы. Главную героиню можно рассматривать как символ постмодернизма, преодолевающего модернизм, демонтажа старого порядка с помощью средств культуры.

Библиография

- Adorno, T. 1975. *Culture Industry Reconsidered*. From: *New German Critique*, 6, Fall 1975, 12-19 (translated by Anson G. Rabinbach) [online] Sfu.ca. Available at: http://www.sfu.ca/~andrewf/Culture_industry_reconsidered.shtml [Accessed 4 Jul. 2014].
- Arnold, M. 1869. *Culture and Anarchy*. London: Smith, Elder and Co.
- Baudrillard, J. trans. Glaser, S. F. 1994. *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Bourdieu, P. trans. Nice, R. 2001. *Masculine domination*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Gans, H. J. 1975. *Popular culture and high culture. An analysis and evaluation of taste*. 1st ed. New York: Basic Books, Inc.
- Hassan, I. 1982. *The dismemberment of Orpheus*. 2nd ed. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Lipovetsky, M. 2012. trans. Barabtarlo M. *The Aesthetic Code of Russian Postmodernism*. 1-36. [PDF] Las Vegas: University of Nevada. Available at: http://digitalscholarship.unlv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1018&context=russian_culture [Accessed 3 Jul. 2014].
- Marcuse, H. 1966. *Eros and civilisation: A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: Beacon Press.
- Ovid, trans. Garth S., Dryden J. 1961, *Metamorphoses*, Book V. Classics.mit.edu, 1994 - 2009. The Internet Classics Archive | *Metamorphoses* by Ovid. [online] Available at: <http://classics.mit.edu/Ovid/metam.5.fifth.html> [Accessed 26 Jun. 2014].
- Pelevin, V. trans. by Bromfield, A. 2011. *The Hall of the Singing Caryatids*. 1st ed. New York: New Directions [Kindle version]. Retrieved from amazon.de.

Anna Gnot

Wydział Filologiczny Uniwersytetu Opolskiego, Opole, Poland
ania.gnot@op.pl

Láska jako mocenský narativ ve *Valdštýnovi a Lukrecii* Oty Filipa

Ota Filip wrote Valdštýn a Lukrecie as a story of disappointed (and disappointing) character of historian – Martin Orság. Martin create his own image of historical character Albrecht von Wallenstein. One of the greatest problem of both characters from Filip's novel is love, which makes all plot go on. Purpose of this work was analyse of question of love, which means something different for both characters, as a motivation for novel and a way how love is shown in both stroy lines and influent a development of Martin and Valdštýn.

Key words: power, love, narrative, historical prose

(...) A čím mohl Valdštýn vytáhnout do boje proti předurčení? Odpověď je, Aleno, jednoduchá: Láskou, oddanou láskou! Ne, Aleno, nešlo jen o majetek, o moc! Osudovou otázku, která Valdštýna trýznila, nutno formulovat takto: Bude paní Lukrecie žít, podaří se zvrátit osud vepsaný do hvězd, či se naplní Keplerovy předpovědi? Valdštýn vnesl do hry o svůj osud prvek, s nímž hvězdy nepočítají: Lásku! (Filip 1979: 75)

Ve *Valdštýnovi a Lukrecii* láska je nejenom nejpůsobivějším mocenským činitelem, ale také faktorem, jenž příběh posouvá dopředu. Proto v její kontextu lze vůbec mluvit o konstrukci zápletky („Konstrukce zápletky je postup, jímž se řada událostí zformovaných jako příběh postupně odhaluje jako příběh konkrétní“ (White 2011: 21)). Manželství s Lukrecií dává Valdštýnovi výchozí bod pro jeho budoucí mocenskou kariéru, i když on sám tak nevnímá ten svazek.

Pro Valdštýna manželství je osudovou záležitostí, která vyplývá ze dvou zdrojů: mocenské politiky jezuitů a Keplerových horoskopů. Valdštýn je perfektním objektem manipulace pro oba zmíněná centra, aniž by tušil, jak je důležitý. Prostě se pokorně nechá vést k své manželce – paní Lukrecii Nekšové z Landeku – vzdává se při tom svého dosavadního vojenského života. Martin se také nechá ovlivnit svou první manželkou (tady žádné tak významné prostřednictví nebude) Alenou Hámovou, ale při tom ani na okamžik nerezignuje ze svého zájmu o Valdštýna.

To právě Alena (i po své smrti) zůstává hlasem rozumu pro Martina a jeho vědeckým oponentem, upozorňujícím na odbočky od objektivního přístupu k zkoumání historických zdrojů. Již ten první Martinův milostný vztah spojuje v sobě v podstatě dva aspekty lásky – sexuální a touhu po moci nad druhým člověkem: „Alena se mě pak zmocnila s chladnou rozvahou. Nikdy nepřipustila sebemenší pochybnosti o tom, kdo komu vlastně patří“ (Filip 1979: 22).

Kdy obě tyto potřeby zůstanou uspokojeny zároveň po strance Martina, jak Aleny, jejich manželství končí, protože byla to láska, která se nedostala na úroveň střetu, jenž by ji povzbudil („Nie spotyka sobowtóra ten, w kim nie ma rozdarcia. Ono może być przesłonięte, nie dające się odczuć do czasu, nieujawnione, ale tkwi w bohaterze niby tajemna wada materiału. Spotkanie z drugim powoduje, że to pięknięcie otwiera się i zaczyna boleć. Było jednak już przedtem, ten drugi tylko spowodował rozsuniecie się szczeliny.“ (Czerwińska 1987: 60)). Ten se odehrává až po Martinově odstěhování na Vsetín a Alenině smrti. Teprve ta událost způsobí v Martinovi stesk po své bývalé manželce, který se projevuje její projekcemi. Jsou ony protějškem pro Martinův subjektivní obraz Valdštýnova vztahu s Lukrecií („Všechno bylo jinak, syčí ve mně Alena, idealizuješ si, chlapče... – Neříkej mi chlapče!“ (Filip 1979: 47)). Avšak nejenom tyto Aleniny „projektované“ pochybnosti zhroutí představy Martina o manželství pána Vsetína.

K tomu přispěje také přístup soudružky Machálkové, která zase reprezentuje přísné propojení sexuálního a mocenského aspektu lásky. V okamžiku, kdy Martina oslovuje „chlapče“ – stejně jako to dělá Alena – na jedné straně, upozorňuje to na fakt, že Alenino vyprávění je skutečně (stejně jako příběh o Valdštýnovi) záležitostí Martinova představitosti. Znamená to, že Aleniny poznatky patří Martinovi, ale tak výrazně nejsou ony v souladu s jeho osobní představou o pánu Vsetína, že přenáší je na imaginární postavu své zesnulé manželky. Na druhé straně, posouvá to Alenin výklad na vyšší úroveň než ta, na které se on nachází, protože skutečně o její vlastním metodologickém přístupu k Martinovým výzkumům není nikde v textu ani zmínka. Oproti tomu takovým postupem je charakteristická právě Machálkova, a to velmi výrazně, když se snaží odvést Martina od zkoumání Valdštýnovy

otázky způsobem, jaký si zvolil: „Dej si s tím pokoj! Rozumíš! Co bylo, to nezměníš, ale dnešní výklad musí být ideologicky v linii! Jinak se odepiš!“ (Filip 1979: 133).

Střet mocenského a sexuálního aspektu lásky v případě Martina znamená podřízenost dvěma ženám. Neexistuje tady žádné omluvení pro Martina, který se dostal do pasti, protože jeho touha po všem je důvodem neúspěchu, který zažil. To mu uvědomuje Machálková slovy: „Nemáš, chlapče, jiné volby! Buď se mnou na emenvé nebo...“ (Filip 1979: 139). Láska, která mohla ho zmocnit jako vědce, manžela, milence a co nejdůležitější člověka stala se pro něho osudovou, protože nepřivedla ho úplně nikam, s také kvůli ní přišel i o svůj obraz Valdštýna, s nímž se snažil vyrovnat celý život.

To situuje Martinovu vyprávěčskou linii ve zapůjčeném (od Northropea Fryea) Whitem modu satiry. Spatření tady právě tohoto modu má dvojitý význam pro celou strukturu románu. První důvod je možná citovat za Whitem:

(...) Archetypálním tématem satiry je přesný opak tohoto romantického dramatu vykoupení; je to ve skutečnosti drama rozvratu, drama ovládané představou, že člověk je nakonec spíše vězněm světa než jeho vládcem, a poznáním, že lidské vědomí a vůle vposledku nikdy nedostačují tomu, aby s konečnou platností překonaly temnou sílu smrti, tohoto neúnávného nepřítele člověka. (White 2011: 23)

Druhý se objeví v celém svém rozsahu až po tom, jak zůstane okomentována úplná vyprávěčská linie, to znamená jak Martinova, tak Valdštýnova její část. Spojujícím je modem je právě satira, protože čím větší je pokles Martina, tím větší se stává Valdštýnův úspěch. To prasknutí působí vyvíjení té druhé linie opačným směrem. Avšak opačným v tom, že doplňujícím Martinovo story, tvořícím s ním jeden celek, protože:

(...) příběhy utvářené v modu ironie, jehož fikční podobou je satira, nabývají svých účinků právě zklamáváním běžných očekávání týkajících se rozuzlení, nabízeného příběhy utvářenými v modech jiných (v románci, komedii nebo tragedii). (White 2011: 22)

Líčení o Valdštýnovi převypráví všechny ty aspekty Martinových vztahů, které byly nezdařilé a rozčarovaly samotného hrdinu. Proto se vytváří i opozice dvou ženských postav - Lukrecie (mocenská láska) a Doroty Kurtinové (senzuální láska).

Manželství s Lukrecií znamená pro Valdštýna naplnění Keplerových horoskopů a více než touhu po moci strach o svůj život. Mimo vše se nechá podřídit jezuitským plánům a pasivně souhlasí s tím, že zůstane Lukreciiným manželem. Valdštýn se snaží přinutit pátera Pachtu a Martina Orsága k popisu jeho budoucí choti. Stejně tak Lukrecie bere svého budoucího manžela a jeho sluhu za kejklířů. Každý dostává obraz nevýrazný a zcela nepravdivý. Princip ten je využit jezuity hlavně proto, aby zmocnili svou pozici oproti moravským protestantům.

Prvním který rozlomí ten zázračný kruh je právě Valdštýn, kdy před prvním setkáním s Lukrecií, dívá se do zrcadla a šeptá: „To přeče nejsem já, (...), ne, to nemohu být!“ (Filip 1979: 30). Valdštýn se ocitá v situaci, ve které se stal loutkou v rukou jezuitů, a potom také své manželky, a zároveň kdy se třese strachem z Keplerových horoskopů. Avšak se nevzdává ani jednoho ze svých kroků, i když může. Pro všechny strany je to skrze mocenský pakt a láska je tady jenom prostředkem, který někteří účastníci tohoto zápasu využívají lépe (jezuité, Lukrecie), ostatní hůře (Valdštýn). Každopádně zůstává ona citem povrchním, přispívajícím hromadění moci a dovolujícím ukrýt původní motivace postav.

Přestože Lukrecie se zdá být slabá a nemocná, toužící jenom po záchraně své duše před božím trestem, velmi smyslně manipuluje Valdštýna právě tím, jak po něm žádá důvody lásky. Dorota ho bude ovlivňovat také, ale nástrojem její zacházení bude v první řadě soucit, jaký povzbuzuje ve Valdštýnovi, když mu řekne, že jeho sluha zabil jí manžela a dítě (i když o oba moc nestala), a až poté sensuální láska, která mu ze strany Lukrecie chybí.

Pokud jde o srovnání Lukrecie s Dorotou podstatné je tady to, že obě ženy mají tušení o svém vlivu na Valdštýna a také o stejné moci nad ním své sokyně. Bojují při tom těmi prostředky, které samy reprezentují – vládou a tělesnou láskou. Avšak nejnávštější zbraní tohoto boje je sám Valdštýn, který díky tomu dospívá k skutečnému převzetí moci. Konflikt žen reprezentuje v podstatě vnitřní rozpor Albrechta, a tím je on působivější, čím více Lukrecie chce se podobat Dorotě a naopak.

V tom smyslu jsou ony jako rub a líc, ale nelze říct, zda jednoznačně reprezentují světlou nebo temnou stranu lásky. Obě jsou stejně zlé jak dobré, stejně nevinné jak poznamenány hříchem a stejně Valdštýna milující jak toužící po tom, aby jeho prostřednictvím získaly něco pro sebe. Avšak Valdštýn Lukrecii zradí s Dorotou, kterou pak popraví po Lukreciině smrti – zachycení prolínání se těch dvou druhů lásky, poskytl Valdštýnovi vývoj, o který přišel Martin. Touha po moci se ve Valdštýnovi probouzela docela dlouho, ale pravidelně, povzbuzena konfliktem milostných (a spolu s tím mocenských) sil.

Dokonce Valdštýnova láska k Dorotě je označena jako nemoc, kterou předpovídají horoskopy (Keplera a báby Krasňákové). Lukrecie je tělesně nemocná už v momentě, kdy její budoucí manžel přijel na Vsetín. Ty všechny nemoci bere na sebe Valdštýn, jenž zpočátku chtěl by mít pro sebe obě ženy, a až pak se jich zbavit. V tom smyslu znamenají ony pro něho iniciační onemocnění, v důsledku kterého musí zemřít ten člověk, nímž byl doposud. Analogický je tady proces šamanské iniciace:

Stejně jako nemocný i nábožensky založený člověk je promítán na životní horizont, jenž mu odhaluje základní údaje o lidské existenci, tj. samotu, nejistotu, nepřátelství okolního světa. Primitivní kouzelník, medicinman či šaman, však není jen pouhý nemocný – především je to nemocný, jenž dokázal uzdravit sám sebe. Mnohdy, když se šamanovo předurčení projeví nemocí či záchvatem připomínajícím epilepsii, adeptoovo zasvěcení v podstatě odpovídá uzdravení. (Eliade 1997: 40)

Úmrtí obou žen symbolizují smrt tohoto Valdštýna, jenž přibyl na Vsetín, a zároveň vyvrcholení jeho iniciačního procesu, protože „vždy jde o uzdravení, ovládnutí něčeho, rovnováhu (...)“ (Eliade 1997: 41). Avšak nový člověk, který se „narodí“ po Valdštýnově dvojité, iniciační smrti není už ani předmětem zájmu Filipova textu.

Ten jako celek se soustředí na Valdštýnovým psychologickým vývoji. Je to působeno tím, že Valdštýn se zbavil tlaku ze strany id (Dorota) a superego (Lukrecie), čím zmocnil své ego – výsledkem je zmocnění jeho sebejistoty (je hotov vydat ortel smrti pro Dorotu a Martina Orsága) a schopnosti dosažení cílů, které se předtím zdávaly být nedosažitelné. Děje se tak i v případě dějin milostných vztahů obou hrdinů, které vedou Martina k rozpakům (id a superego potlačily úplně jeho ego), a povzbuzují Valdštýna k aktivitě, i když ta spěje k naplnění Keplerových horoskopů. A proto právě lze v kontextu Valdštýna a Lukrecie přivolat druhý z modů, který pro svou teorii adaptuje White. Modus ten je v tom případě neodmyslitelný od už zmíněné satiry, stejně tak, jak vyprávěčské linie Martina a Valdštýna úzce na sobě závisí:

Romance je v zásadě dramatem sebeidentifikace symbolizované hrdinovou transcendencí světa zkušenosti, jeho vítězstvím nad ním a konečným osvobozením z tohoto světa – dramatem spojovaným s legendou o grálu nebo příběhem o Kristově zmrtvýchvstání v křesťanské mytologii. Je to dramatický příběh triumfu dobra nad zlem, ctnosti nad neřestí, světla nad temnotou a konečné lidské transcendence světa, v němž byl uzavřen v důsledku Pádu. (White 2011: 23)

Modus romance (Valdštýn) vyplývá z modu satiry (Martin) a to nezůstává bez důsledků na vyprávění právě o „dramatu sebeidentifikace“ hrdinů. V první řadě, po určení přítomností obou tak odlišných modů v jednom literárním textu musí následovat vědomí o tom, jak obrovskou prasklinu mezi oběma vyprávění to působí („Romance a satira se jeví jako navzájem výlučné způsoby konstrukce zápletky skutečnosti“ (White 2011: 24). Valdštýnovo vyprávění mělo původně za cíl vynahradit Martinovi ztroskotaný milostný (a také vědecký, pracovní, univerzitní ad.) život, ale vzdálilo se ono od té primární intence tak, že se začalo vyvíjet jako její pravý opak. A to všechno na základě principu, o němž se také White zmiňuje:

Mohu si zcela oprávněně představit satirickou romanci, ale takovým označením budu mít na mysli formu reprezentace, která má z ironického hlediska odhalit pošetilost romantického pojetí světa. (White 2011: 24)

Bibliografia

- Ankersmit, Frank (2004), *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i po-postmodernistyczne doświadczenie*. In: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*. Studia z teorii historiografii, Kraków, Universitas
- Ankersmit, Frank (2004), *Reprezentacja historyczna*. In: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*. Studia z teorii historiografii, Kraków, Universitas
- Ankersmit, Frank (2004), *Wprowadzenie do wydania polskiego*. In: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*. Studia z teorii historiografii., Kraków, Universitas
- Ankersmit, Frank (2004), *Zwrot lingwistyczny: teoria literatury a teoria historii*. In: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*. Studia z teorii historiografii, Kraków, Universitas
- Czermińska, Małgorzata (1987), *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*, Gdańsk, Wydawnictwo Morskie
- Eliade, Mircea (1997), *Šamanismus a archaické techniky extáze*, Praha, Argo
- Filip, Ota (1979), *Valdštýn a Lukrecie*, Toronto, Sixty-eight Publishers
- Foucault, Michel (2000), *Dohlížet a trestat*. Kniha o zrodu vězení, Praha, Dauphin
- Humphrey, Robert (1977), *Strumień świadomości - techniki*, In: *Studia z teorii literatury: archiwum przekładów Pamiętnika Literackiego“ 1.*, Kraków Zakład Narodowy im. Ossolońskich
- Kubica, Jan (2012), *Spisovatel Ota Filip*, Brno, Větrné mlýny
- McHale, Brian (2012), *Powieść postmodernistyczna*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
- Šuch, Juraj (2009), *Frank Ankersmit, problematika povahy historických naráčí a postmoderna*. In: *Historik v proměnách doby a prostředí 20. století*. Brno, Matices moravská
- White, Hyden (2011), *Metahistorie*. Historická imaginace v Evropě devatenáctého století, Brno, Host
- White, Hyden (2009), *Teoria literatury i pisarstwo historyczne*, In: *Proza historyczna*, Kraków, Universitas

Tomasz Zoltán Heffler

Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary
heffler.tomasz@enternet.hu

Motywy szamanistyczne i dotyczące religii naturalnej w Legendzie o Smoku Wawelskim

The aim of the present paper is to identify and analyze shamanic and folk religion related motives and elements in the traditional Polish legend of the Wavel Dragon. The first part of the article introduces three versions of the legend found in medieval Polish chronicles and explores the similarities and differences between them. The second part cites the key motives of the legend found in the different versions and explains their connection to folk religion and shamanic world view.

Keywords: shamanism, legend of the Wavel Dragon, medieval Polish chronicles, Vistula, Cracow

1.1 Wersja Wincentego Kadłubka

Według pierwszego wariantu, znajdującego się w *Kronice Polski*, pochodzącej z przełomu XII-XIII w., niegdyś między skałami pewnej góry mieszkał tzw. całożerca, który w każdym tygodniu żądał sobie określonej liczby cieląt, a jeśli ich nie dostał, żądał ofiar ludzkich. Z tego powodu władca Grackh przywołał swoich dwóch synów i rozkazał im, aby zabili potwora. Po pierwszej nieudanej próbie zdecydowali się na zabicie smoka za pomocą podstępny, zostawiając przed jego pieczarą wypchane siarką cielę. Po zjedzeniu zwierzęcia smok zginął pod wpływem wybuchających w jego żołądku płomieni. Po zabiciu bestii młodszy brat zabił starszego brata, natomiast ojcu skłamał, iż został on zabity przez potwora. Niedługo po tym Grackh wybrał syna na tron, lecz po objęciu władzy kłamstwo wyszło na jaw, a bratobójca został na zawsze wygnany z kraju. Ku czci starego Grackha lud zbudował zamek na szczycie góry. Według Kadłubka zamek został nazwany Krakowem z powodu krakania kruków, które zbierały się wokół zwłok smoka.

1.2 Wersja Jana Długosza

Druga wersja została opisana w *Rocznikach, czyli kronikach sławnego Królestwa Polskiego*. Kroniki te powstawały w XV w.

Według tej wersji na wzgórzu o nazwie Wavel Krak kazał wybudować zamek. Po pewnym czasie w pieczarze pod wzgórzem zamieszkał potwór „niesłychanych rozmiarów”. Według tekstu potwór mógł być równie smokiem jak i tzw. *olophagiem*. Potwór, aby zaspokoić głód, porywał cielęta i inne bydło, a czasami też ludzi. Mieszkańcy grodu ze strachu chcieli opuścić swoje miejsce zamieszkania. Aby temu zapobiec i dla bezpieczeństwa ludzi, na rozkaz Kraka codziennie ofiarowywano potworowi troje cieląt. Po pewnym czasie jednak Krak miał dość występków smoka, oraz bał się, że po śmierci władcy ludzie opuszczą gród, dlatego rozkazał, aby zwłoki cieląt ofiarnych wypchać siarką, drewnem, woskiem, żywicą, a warstwę zewnętrzną napełnić powietrzem. Po spożyciu wypchanego zwierzęcia w żołądku potwora wybuchł płomień i smok zginął.

1.3 Wersja Marcina Bielskiego

Trzecia wersja, najpopularniejsza wśród Polaków, ukazała się w *Kronice Polskiej Marcina Bielskiego* i została wydana pierwszy raz w XVI w. Popularność tej wersji potwierdza, że była podstawą wielu opracowań przeznaczonych dla dzieci i młodzieży. Wśród autorów znajdujemy Mariana Orłońskiego, Kornela Makuszyńskiego i Stanisława Pagaczewskiego.

Według tej wersji Krok zbudował zamek na szczycie góry Wavel i przeniósł tam z Gniezna swoją siedzibę, ponieważ nowe miejsce uważał za bezpieczniejsze i łatwiejsze do obrony. Bielski pisze, iż według starych kronikarzy u podnóża góry mieszkał ogromny smok, który porywał ludzi i zwierzęta. Z tego powodu mieszkańcy grodu składali mu w ofierze troje cieląt lub jagniąt. Pewnego razu na rozkaz Kroka smokowi zanieślono napełnione siarką cielę. Ten pomysł podsunął królowi szewc Skuba, którego władca później sownie wynagrodził. Po pożarciu wypchanego zwierzęcia smok zaczął pić wodę dla ugaszenia palenia w żołądku, lecz zginął od wypitej dużej ilości wody. Grotę w której mieszkał smok do dziś można znaleźć u podnóża góry, nosi ona nazwę Smoczej Jamy.

2. Elementy szamanistyczne i dotyczące religii naturalnej w różnych wersjach legendy

2.1 Góra i jaskinia

Warto zauważyć podobieństwa między Górą Wawel a wertykalnym podziałem świata, oraz między tzw. *axis mundi*, czyli osią kosmiczną łączącą ze sobą światy, ponieważ świat środkowy (świat żywych) może być połączony ze światem dolnym i górnym nie tylko przez drzewo kosmiczne (np. *Yggdrasil*, gigantyczny jesion u wikingów, czy olbrzymi dąb u Słowian), ale też przez morze, rzekę, lub górę kosmiczną.

Zamek stojący na szczycie góry może oznaczać świat górny, który jest miejscem zamieszkania władcy, gdzie zwykły śmiertelnik nie ma wstępu. Warto tu wspomnieć górę Olimp z greckiej mitologii, na której szczycie żyją bogowie kierujący światem i jego losami.

Według *Legandy o rycerzach śpiących pod Wawelem* (Snopek 2010) górale wierzyli, że w głębi góry Wawel znajduje się identyczny zamek jak ten stojący na jej szczycie. Wejście do zamku znajduje się obok wejścia do Smoczey Jamy. Według wierzeń szamańskich świat dolny jest odzwierciedleniem naszego świata. Tamtejsi ludzie nie spostrzegają osób z naszego świata. Jedynie Wielki Szaman jest zdolny do ich rozpoznania. (Diószegei 1998) Warto porównać to z wierzeniami wspomnianymi w legendzie, według której raz do roku, dokładnie o północy Bolesław Chrobry przybywa z podziemnego zamku. Jeśli ktoś ze śmiertelników go spotka i jest dobrym człowiekiem, wtedy może ujrzeć króla w całej jego okazałości, a w sercu czuje radość, jeśli jednak jest złym człowiekiem, w ogóle nie zobaczy króla, natomiast ogarnie go taka trwoga, że straci przytomność.

Wejście do pieczary, poprzez które smok, oraz ludzie nawiązują kontakt, możemy porównać do wejścia do świata dolnego, który według wierzeń szamanistycznych jest siedzibą płazów i gadów, uważanych za stworzenia *chtoniczne*, łączące świat żywych (świat środkowy) ze światem umarłych (świat podziemny, dolny). Możemy też potraktować wejście do pieczary jako „pępek” tzn. centrum świata, z którego w pewnym sensie wyrasta góra stanowiąca oś świata.

2.2 Smok

Prawdopodobnie nie jest przypadkiem, że dokładny rodzaj stworzenia żyjącego w pieczarze nie jest jednoznacznie określony. Kadłubek pisze o całożercy, według Długosza potwór mógł być zarówno smokiem, jak i wężem zadławcą, zwanym inaczej *olophagiem*. Jedynie Marcin Bielski pisze jednoznacznie, że chodzi o smoka.

O bliskim związku między smokiem a wężem dowodzi, że np. w węgierskich wierzeniach ludowych znajdujemy „ogromne, jaszczurkopodobne stworzenie” nazywane wężem grzebieniastym, wężem skrzydlatym, lub zwanym *sárkánykígyó*, dosłownie 'smokowężem', który jest wężem skrzydlatym, z łuskami, o długich pazurach, ziejącym ogniem. Jego najistotniejszą częścią ciała jest ogon. Jest to stworzenie *chtoniczne*, czyli łączące świat żywych ze światem zmarłych. Według *Magyar Néprajz*, owo stworzenie przebywa w pobliżu bagien, mokradeł, czy jezior. Jeśli jednak żyje w dziuplach drzew lub w pieczarach, to też ma jakiś związek z wodą. Oprócz tego zatrważa ludzi i pożera zwierzęta, dopóki jakiś bohater go nie zwycięży. (Powyższa uwaga jest niezwykle trafna, biorąc pod uwagę, że Smocza Jama, którą tradycyjnie uważamy za miejsce przebywania smoka, leży zaledwie kilkaset metrów od Wisły.)

2.3 Osoba szewca

Uważam za ważne zbadanie osoby szewca, który występuje w wersji spisanej przez Marcina Bielskiego. Uważam też za prawdopodobne, iż pojawienie się szewca w legendzie może mieć związek z działalnością szewców żyjących w okolicach Krakowa.

Arabski kartograf, geograf i podróżnik, Abu Abd Allah Muhammad al-Idrisi, w swoim dziele z 1154 roku wspomina kilka znaczniejszych polskich miast, między innymi Kraków i Gniezno. Według niego są one zamieszkiwane „przez rzemieślników zręcznych i obznajomionych ze swymi zawodami”. (Kostrzewski: 208) O biegłości w fachu krakowskich i ogólnie rzecz biorąc polskich szewców dowodzi ponadto fakt, „że w wiekach średnich obuwie polskie zyskało pewien rozgłos na zachodzie Europy” i „że we Francji noszono w XV w. trzewiki *á la Poulaine*, a w Anglii nazywano pewien rodzaj obuwia krakowskim (*cracoves*).” (Kostrzewski: 247)

Na wspomnienie zasługuje również, że z dawnej nazwy garbarza, którą jest słowo 'dębnik', pochodzi nazwa osady Dębniki, położonej niedaleko Wisły, która z całą pewnością została nazwana od zamieszkujących ją rzemieślników, a która dziś tworzy dzielnicę Krakowa. (Kostrzewski: 243)

Wersja Marcina Bielskiego przedstawiająca szewca jest krótka i nie zawiera dokładniejszego opisu jego osoby. Mimo to możemy spróbować porównać ze sobą podobne cechy szewca i szamana.

Jednym z zadań szamana jest przywrócenie utraconej równowagi między ludźmi a ich naturalnym środowiskiem. Oprócz tego szaman podejmuje się rozwiązywania pewnych sytuacji kryzysowych. Ta rola spełnia się w

przypadku szewca, wystarczy pomyśleć o smoku wprowadzającym się do jamy i o bojących się go mieszkańcach okolicy.

Szaman to człowiek, który posiada wiedzę i rozumie tajemnicę życia i śmierci. W naszym przypadku to też się spełnia, przecież szewc jest człowiekiem, który wie, czym trzeba wypchać cielę, aby doprowadzić do zgładzenia smoka. Posiada on na ten temat większą wiedzę nawet od samego władcy.

Trzeba jeszcze wspomnieć o zadaniu szamanów, którym jest przedstawianie ofiary np. szkodliwym, złym duchom, w celu ich udobruchania. Chociaż Bielski w swojej kronice nie wspomina, czy to szewc jest osobą przedstawiającą smokowi ofiarę, istnieją jednak wersje legendy w których właśnie tak się dzieje. (Makuszyński: 20)

Co prawda związek jest jedynie metonimiczny, ale warto wspomnieć o narzędziu szewskim, zwanym szydłem, które dawniej wykonane było z drewna, rogu, ewentualnie kości. Materiał z którego wykonane było narzędzie może nawiązywać do kości szamańskiej, czyli dodatkowej części szkieletu, która jest niezwykłą cechą fizyczną, po której można poznać kandydata do roli szamana. (Diószegi: 23)

Ciekawym faktem jest jeszcze, iż Jerzy Strzelczyk (2007) stawia hipotezę według której legenda opowiadająca o smoku jest odmianą historii występującej w Starym Testamencie, w której prorok Daniel zabija dużego węża czczonego przez Babilończyków. Według tej historii prorok Daniel ugotował razem smołę, tłuszcz, oraz sierść, ulepił z nich kulki i powkładał je do paszczy węża. Wąż po ich zjedzeniu pękł. (Daniel XIV, 27)

2.4 Wypchana skóra cielęca

W wersji Jana Długosza możemy znaleźć dokładne składniki służące do wypchania ofiary. Wymienione zostały: siarka, wiórki drewna, wosk, żywica i powietrze. (Istnieje również inna lista składników: siarka, smoła i saletra. [Grabowski 1852])

Warto zauważyć, że siarka i powietrze według tekstu nie są umiejscowione w jednej przestrzeni, ponieważ według rozkazu władcy powietrze miało się znaleźć w zewnętrznej części wnętrza zwierzęcia. Z tego wynika, że składniki mogły dopiero wejść w reakcję po pożarciu ofiary. W efekcie reakcji siarka i tlen miały się połączyć w tritlenek siarki, będącym substancją żrącą, uszkadzającą błony śluzowe i higroskopijną tzn. wchłaniającą wilgoć, a więc substancją bardzo szkodliwą. Według legendy smok dla ugaszenia pieczenia w żołądku zaczął pić wodę. Wspomniany tritlenek siarki wchodząc w reakcję z wodą zaczyna skwierczeć i przy powstaniu wielkiej ilości ciepła zamienia się w kwas siarkowy. To tylko pogarszało sytuację smoka, który kontynuował picie wody, co w końcu doprowadziło do jego śmierci.

W języku polskim znane jest przysłowie „*Kwasem szwiec cudzi bydłęce łupięże.*” (Tzn. szewc używa kwasu do czyszczenia skór bydłeczych.) (Kostrzewski 1947: 244) Na podstawie tego możemy lepiej zrozumieć, dlaczego szewc Skuba poradził Krakowi wypchanie ofiary siarką, przecież znał jej właściwości. Faktem jest też, iż prapolscy szewcy obrabiali głównie skóry kozie i cielęce. (Kostrzewski: 246)

Możemy również znaleźć podobieństwa pomiędzy wypchaną skórą cielęcą, a bębniem szamana. Główną część bębna szamana stanowi skóra, którą przed ceremonią przygotowują do obrzędu trzymając ją nad gorącym żarem, natomiast w legendzie skóra cielęca zostaje wypchana siarką. Ciekawym zbiegiem okoliczności jest fakt, iż łacińska nazwa siarki (sulfur) pochodzi od wyrażenia „palić się powoli”. Bęben szamański symbolizuje zoomorficznego ducha opiekuńczego, oraz wierzchowca, a pałeczka do bębna - bicz. Warto wspomnieć, że wyczerpana, chuda szkap, często występująca w ludowych bajkach węgierskich typowo prosi swego jeźdźca o jedzenie w formie gorącego żaru, pod wpływem którego ożywa, nabiera nowych sił i staje się zdolna do dalszej podróży.

3. Podsumowanie

Rekapitulując możemy znaleźć zbieżności między Górą Wawel, będącą w tym przypadku górą kosmiczną, a między drzewem kosmicznym, stojącym w centrum świata, będącym jego osią, łączącą wszystkie światy i sfery (świat umarłych, dolny; zamieszkiwany przez ludzi, środkowy; świat niebiański, górny). U stóp góry Wawel znajduje się pieczara, a według wierzeń góralskich oprócz niej znajduje się obok niej inne zejście, które prowadzi do świata podziemnego, w którym stoi taki sam zamek, jak na Górze Wawelskiej. Zamek stojący na szczycie góry jest miejscem zamieszkania siły kierującej krajem, co może nam się kojarzyć z greckim Olimpem.

Występujący w legendzie smok ucieleśnia stworzenie chtoniczne, które jest połączeniem między światem ludzi, a światem umarłych. Smok jest też przyczyną zachwiania równowagi w porządku świata, która ma zostać przywrócona przez szamana.

Pewne cechy szewca można połączyć z rolą szamana. Za jego pomocą powraca równowaga w świecie. Według niektórych wersji legendy on sam składa smokowi ofiarę i posiada wiedzę, przy pomocy której daje władcy radę, w jaki sposób można zgładzić smoka. Narzędzie szewca, szydło wykonane z kości, może nawiązywać do dodatkowej kości upoważniającej do stania się szamanem.

Wypchana skóra w legendzie jednoznacznie spełnia rolę ofiary. Między wypchaną skórą zwierzęcą, a bębniem szamana znajdujemy podobieństwo, ponieważ najważniejszą częścią bębna jest skóra, która jest przygotowywana do ceremonii poprzez trzymanie jej nad gorącym żarem.

Bibliography

- Balassa, Iván – Ortutay, Gyula (1979), *Magyar Néprajz*. Budapest, Corvina.
- Bielski, Marcin (1829), *Kronika Polska*. Warszawa, Drukarnia A. Gałązowskiego i Komp.
- Diószegi, Vilmos (1998), *Samanizmus*. Budapest, Terebess.
- Długosz, Jan (1867) *Dzieła wszystkie*. Kraków, Czas.
- Grabowski, Ambroży (1852), *Starożytnicze wiadomości o Krakowie*. Kraków, Józef Czech.
- Kadłubek, Wincenty (2008), *Kronika Polska*. Wrocław, Ossolineum.
- Kolberg, Oskar (1871), *Lud*. Kraków, Uniwersytet Jagielloński.
- Kostrzewski, Józef (1947), *Kultura prapolska*. Poznań, Instytut Zachodni.
- Makuszyński, Kornel (1996), *O wawelskim smoku*. Poznań, Oficyna Wydawnicza GMP.
- Muczkowski, Józef (1859), *Dwie kaplice jagiellońskie w katedrze krakowskiej*. Kraków, Czas.
- Snopek, Jerzy (ed.) (2010), *Lengyel regék és mondák*. Budapest, Móra.
- Strzelczyk, Jerzy (2007), *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*. Kraków, Rebis.
- Szatańska, Dorota (2009), *Mitologia. Mity i legendy śwaita*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.

Ivana Jarić

Filozofski fakultet, Odsek za srpsku književnost i jezik, Novi Sad, Srbija
jaricivana@gmail.com

The contacts of different religions (Paganism, Christianity, Bogomilism, Islam) in Miodrag Pavlović's "The Great Vagrancy"

There is a very little unreliable and incomplete evidence on the period of Slavs immigration to the Balkans and the beginnings of Serbian national identity, religion, history and statehood until the fall of Serbian state under Turkish rule (1459). Miodrag Pavlović tried to compensate the disadvantages of these historical sources in his own way in his collection „The Great Vagrancy“. He presented vividly some of the groundbreaking cultural and historical moments of this period, such as Christianization of the Slavs, expulsion of bogumils, and conflict between Islam and Christianity. The subject of this work is the way how the poet presented painful and dramatic, but also fruitful contacts of these religions. Presenting them refracted through his own intellectual experiential prism, he reshaped the historical facts, complemented them, gave them the ambiguous and vibrant feature. This way of presentation in himself contains a reminder of the unreliability of history and appeal of intellectual and experientially freer and more creative attitude towards heritage.

Keywords: Paganism, Christianity, Bogomilism, Islam, reinterpretation, estrangement

Uvod

O periodu od doseljavanja Slovena na Balkan i početaka srpskog nacionalnog identiteta, religioznosti, istorije i državnosti pa sve do pada srpske države pod tursku vlast (1459) postoji vrlo malo nepotpunih i nepouzdanih dokaza. Nedostatke ovih istorijskih izvora na svoj pesnički način pokušao je da nadomesti Miodrag Pavlović u svojoj zbirci „Velika skitija“. U njoj je hronološkim redom oslikao neke od prelomnih kulturno-istorijskih momenata ovog razdoblja, poput pokrštanja Srba, proterivanja bogumila i Kosovskog boja. Uzimajući u obzir činjenice da je Mirča Elijade premodernog čoveka odredio kao *homoreligiosa* (Mirča Elijade: 1980) i da je tip religijskog opredeljenja u srednjem veku bio glavni marker za nacionalnu pripadnost na Balkanu, predmet istraživanja ovog rada biće način na koji je pesnik predstavio bolne i dramatične ali ujedno i plodotvorne kontakte ovih religija (paganstva, hrišćanstva, bogumilstva i islama) kao i šta je njime želeo postići. Jedna od polaznih pretpostavki biće da ih je, u skladu sa glavnim odlikama svoje poetike, prikazao prelomljene kroz svoju ličnu intelektualnu i doživljajnu prizmu, pritom smelo reinterpretirajući svaku vrstu nasleđa koja svedoči o njima (istoriju, mit, religiju, itd.). Druga će biti da je takvim svojim odnosom prema nasleđu uputio apel na njegovo kritičko preispitivanje i pamćenje a treća da je svojom reinterpretacijom ovih kulturno-istorijskih događaja doprineo njihovoj višeznačnosti i živopisnosti.

Srpska premoderna religija

Sloveni su krajem 5. i početkom 6. veka u većem broju napustili svoju prapostojbinu, koja se prostirala iza Karpata pa sve od Visle do Azovskog mora, i započeli prodor na Balkan, njegovo pljačkanje i haranje. Naselivši se krajem 6. veka južno čak do Soluna, došli su u kontakt sa balkanskim starosedeočima – Keltima, Ilirima, Tračanima, Greima, Cincarima, Vlasima itd., kao i sa njihovom kulturom i religijom (Vladimir Ćorović 1989: 1, 8 i 20). O tim kontaktima Slovena – pagana sa kulturom i religijom starosedeoča svedoči pesma “Sloveni pod Parnasom”, koja ujedno i otvara “Veliku skitiju”. Taj sudar između paganstva i hrišćanstva, sa jedne strane, ispoljio se u vidu razorne, osvajačke sile koja uništava religijske tekovine starosedeoča: “Glavari su nas na južne doveli strane/ od bezverja pijane, od snage zelene./ da mramoru grizemo bedra./ da batinama kvarimo planine/ da stada luda po moru teramo“ (Miodrag Pavlović 1969: 8). Dok se, sa druge strane, ispoljio u vidu njihovog međusobnog plodenja, koji je kasnije rezultirao opismenjavanjem i pokrštanjem Slovena: „I naša će se golotinja u reči odenuti/ ko breza s proleća u lišće“ (Miodrag Pavlović 1969: 8). Ovi pagansko-hrišćanski odnosi prikazani su, naime, prelomljeni kroz prizmu ličnog iskustva i doživljaja jednog od slovenskih nomada, čime se izaziva jako očuđenje kod čitalaca i apostrofira pamćenje najstarijih slojeva kulturno-istorijskog nasleđa. Ovakvim načinom prikazivanja pesnik ne samo što je dopunio malobrojna i nepotpuna istorijska svedočenja, već je ujedno suprotstavio navodno objektivnu perspektivu posmatranja koju nudi istorija i subjektivnu, ali na neki način verodostojniju i živopisniju, koju nudi pojedinačno

svedočanstvo. Oponiranje ova dva gledišta dovelo je, naime, do razobličavanja vladajućih uverenja o slepoj verodostojnosti istorije kao egzaktne nauke, kao i ušabloniranih načina razmišljanja i okamenjenih načina emocionalnog reagovanja.

Naredni prelomni momenat za kulturno-istorijski razvoj Srba i formiranje njihovog nacionalnog identiteta bilo je plansko potiskivanje paganske religije (koja je do nedavno bila dominantna i sa osvajačkim potencijalom) kao i pokršćavanje pod vizantijskom ingirencijom. Pavlović je ovo pesnički transponovao u pesmi "Svetovid govori", gde je dramatični sukob religija ispevan iz imagološkog iskustva vrhovnog boga zapadnoslovenske mitologije – Svetovida, zaštitnika rata i plodnih njiva, koji je naročito bio slavljen u Arkoni, na ostrvu Rujnu i među Srbima na Balkanu. Zamišljan je kao četvoroglavo božanstvo, kome su glave bile raspoređene na sve četiri strane sveta. Na osnovu njegove fizionomije, pripisuje mu se i najveći slovenski kumir – Zbručki stub, za koji se smatra da je nastao u 9. veku a koji je pronađen tek u 19., u reci Zbruču, u Ukrajini (Ljubinko Radenković 2001: 485).

Svetovid svedoči o sopstvenoj desakralizaciji koja je posledica sistematskog odbacivanja paganskog načina razmišljanja i koja je simbolički oličena u skrnavljenju njegovog kumira (odrubljene su mu sve četiri glave, bačen je u rečni mulj i njegovi drveni ostaci poslužili su za bavljenje pčelarstvom). U tom simboličkom raskoraku između njegovog nekadašnjeg i sadašnjeg značenja i značaja za Srbe sadržana je, stoga, njegova lična tragedija: "Božanstvo bejah,/ a sad sam nakaza –/ u raskoraku pretvaranja/ između čoveka i kamena propadoh,/ čeda moja plavokosa/ već drugom hvalospjev pevaju" (Miodrag Pavlović 1969: 9). Preko Svetovidove tragične sudbine i prikazivanja bogova kao poraženih i konačnih bića uopšte, Pavlović je sugerisao da su sva božanstva i sve religije u stvari produkt ljudske imaginacije, kao i ljudske potrebe za smislom i psihološkim i duhovnim orijentirima.

"Eto i bilje duže opstane
od bogova okićenih,
i čovek ima posmrtnu nadu,
ali za mene nade više nema.
Ni u ropstvima ni u bitkama
niko neće u pomoć pozvati
kumira poraženog.

Gorke li sudbe bogova,
gorko li zavisimo od ljudskog soja
koji lako menja i vonj i veru"
(Miodrag Pavlović 1969: 9-10).

Uprkos tome što se sve religije zasnivaju na imaginarnom, Pavlović im nije osporio pravo na postojanje, kao ni ravnopravnost, o čemu svedoči pesma "Epitaf mrtvog prapesnika", koja je ispevana iz eshatološkog iskustva pesnika – propovednika srpske premoderne religije. Prapesnika su pokršteni sunarodnici proglasili otpadnikom i vragom, onemogućivši mu sahranu po paganskim običajima, usled čega je njegov duh ostao u raskoraku između ovog i onog sveta. Ova rigidnost i netrpeljivost pokrštenih prema nekrštenome simboliše sva neprihvatanja i nerazumevanja koja vladaju među ljudima u najširem smislu.

"Ja ostajem gde sam
u zemlji jezika mog,
neću da mi se na vašim saborima sudi,
ni da me pod otvorena nebesa bacite
na hladno rešetno večnosti.

Drugi nek idu bogu na istinu,
meni je ova rupčaga dobra,
zemlja je ko runo
i kosti u potaji pevanjem se plode"
(Miodrag Pavlović 1969: 12).

Hrišćanstvo

Uprkos tome što su Srbi sa pokrštaivanjem potisnuli i desakralizovali (u nekim slučajevima čak i demonizovali) tekovine svoje prethodne religije, ipak ih se nisu u potpunosti odrekli i izvestan broj njih ostao je do današnjih dana sačuvan kao integralni deo hrišćanstva. Do tog inkorporiranja odlika stare religije u novu dovela je potreba da se Srbi što lakše, brže i uz što manji otpor pokrste ("Mnogi hrišćanski običaji i praznovanja svetaca sadrže u sebi osobine paganskih proslavljanja, o čemu se svedočanstva nalaze i u današnjim običajima, ali i u usmenim narodnim pesmama", Mirjana D. Stefanović 2008: 69). Ova paganska osnova novousvojene religije naročito je bila izražena u periodu mlade hrišćanske misli, iz razloga što je Srbima (zbog njene kompleksnosti koja zahteva sposobnost za visok nivo simbolizacije i uopšte apstrahovanja) trebalo izvesno vreme da proniknu u njenu suštinu. Vremenom paganska osnova je slabila, jer je u potonjim periodima konstituisanja srpske države i crkve kao institucije došlo do sazreivanja i usloznavanja srpskog odnosa prema hrišćanstvu (što je i vidljivo u pesmama iz drugog odeljka ove zbirke).

Da je hrišćanstvo kod Srba u početku odlikovala naročito izražena paganska osnova vidljivo je, između ostalog, u paraboli "Lov" koja prikazuje odlazak dvojice braće u lov u goru. Zbog svog animističkog odnosa prema svetu („No brat je moj ćutljivi/ govor životinja razumevao:/ vući su nam o bratstvu govorili,/ medvedi o pravdi,/ u vepru se čuo čukundede glas,/ u pticama se oglašiše sestre neke,/ sirotice neudate il nerođene,/ te mnogo dana duže lovismo/ sve pravu da nađemo zver“, Miodrag Pavlović 1969: 13) braća su se iz lova vratila praznih ruku, te su naišla na nerazumevanje i odbacivanje u svojoj zajednici. Njihova premoderna/ animistička svest svedoči, naime, da je njihovo bratstvo religiozne prirode, dok nerazumevanje i neprihvatanje na koje su naišli zbog nje, ponovo otkriva sveopštu netoleranciju koja vlada među ljudima. Iz ove parabole takođe se iščitava i apel za tolerantnijim i humanijim odnosom među ljudima.

O ranom periodu srpskog hrišćanstva govori i pesma "Nahod", koja tematizuje pronalazak nahodčeta od strane kiridžija u šumi. Paganska dimenzija ovde se iščitava iz trostrukog graničnog položaja deteta, usled kojeg je postalo naročito podložno delovanju nečasnih sila ("Nosite me iz ove šume,/ ne mogu više da gledam noću/ sjaj netvarnih bića u granju [...]", Miodrag Pavlović 1969: 18). Ta trostrukost sadržana je u njegovom poreklu (otac mu je mitsko biće – div), u njegovom životnom dobu, jer se sva novorođenčad nalazi u graničnom položaju sve dok se krštenjem ne uvedu u zajednicu ljudi (Arnold Van Genep 2005: 60, 74-75), kao i u prostoru na kojem se nalazi (šuma je granični prostor):

“Nađoste me gde ležim u lišću
imena tajnog, možda biljnog,
a ko sam ne znam da kažem;
pola mi imena osta na prsima majke,
pola na okoreloj usni diva.
Možda sam bratoubica
koji se pred osvetom krije,
il vidilac što misao svoju
ostavlja po krošnjama hrastova
poput paučine”
(Miodrag Pavlović 1969: 17).

Jedna od prvih pesama u zbirci iz koje se iščitava zrelija hrišćanska misao je "Slepi kralj u izgnanstvu", koja predstavlja dramatičnu ispovest oslepljenog i u Carigrad prognanog princa Stefana Uroša III Dečanskog, iz razloga što se pobunio protiv svoga oca kralja Stefana Uroša II Milutina i pritom bio poražen. Utamničenje i oslepljenje kao vidovi njegovog kažnjavanja, doveli su ga u dvostruki granični položaj, usled čega je istovremeno bio u kontaktu i sa ovim i sa onim svetom: “[...] I tako prognan u carskom gradu živim/ svejedno blizak raznim stranama sveta” (Miodrag Pavlović 1969: 33). Utamničenje kao oblik fizičke izolacije može se dovesti u vezu sa svim ostalim oblicima usamljivanja u premodernom obrednom ponašanju, gde su se od ostatka zajednice odvajali svi koji su potencijalno bili opasni po nju a koji su ujedno zbog toga bili podložni i uticajima demonskih sila („Tokom celog perioda iskušeništva uobičajeni ekonomski, kao i pravni odnosi se modifikuju, a negde se i sasvim prekidaju. Iskušenci bivaju izdvojeni iz društva; ono nema nikakve kontrole nad njima, tim pre što su oni sakralni i sveti, samim tim nedodirljivi, opasni, kao što bi to bili bogovi“, Arnold Van Genep 2005: 133). Slepilo kao vid čulnog izopštenja od ostatka sveta može se, međutim, povezati sa hrišćanskim učenjem koje apostrofirava potiskivanje čulnog i telesnog zarad razvoja i jačanja duhovnog. Razvijena hrišćanska misao najviše se, međutim, ogleda u prinčevom mirenju sa sopstvenom tragičnom sudbinom i njegovom pronalaženju smisla i smirenja u svakodnevnicu ispunjenoj molitvama i meditacijom: “[...] Otac koji me je oslepio za ovaj svet/ izvidaće me na onom” i oslobodilo ga bilo

kakvih pretenzija na ovom svetu: "Sinu ostavljam i bitke i krunu i oči dvostruke/ nek žezlom bolje po inoplemenicima razmahne/ ja odoh polako da vid svoj pronađem" (Miodrag Pavlović 1969: 34).

Za razliku od ostalih pesama "Velike skitije" u kojima se Pavlović prema nasleđu odnosio stvaralački kreativno, kritički i reinterpretatorski, u „Slepom kralju u izgnanstvu“ i istorija i usmeno nasleđe idu u prilog viđenju Stefana Dečanskog kao podvižnika: „Kao što je imao tešku mladost, tako mu behu i poslednji dani. On je najtragičnija ličnost dinastije Nemanjića, koja je najveći deo života provela u žrtvi, bolu i patnji. Još kao dečko, bio je taoc kod Tatara; lišen je posle majke na način pun poniženja i za nju i za njega; gonjen je od oca i dat dželatlu na oslepljenje; svrgnut je s vlasti od sina; a možda je i umoren od svirepih protivnika. Protiv njega su ustajali i otac i brat i sin. Kao da ga niko nije voleo, ili se bar niko nije svesrdno zalagao za nj. Teško je reći odakle sve to dolazi i ne može se izbeći uverenju da je u svemu tome bilo i njegove lične krivice, ali on je dosita ipak bio mučenik“ (Vladimir Ćorović 1989: 188-189). Time što je Pavlović sudbinu Stefana Dečanskog prikazao iz imagološkog ugla njegove osećajnosti i misaonosti, nastojao je da oživi i očoveči istoriju kao i da kod čitalaca raskameni ustaljene načine emocionalnog reagovanja na opštepoznate stvari. Ujedno, usmeravajući snop njihove pažnje i na "mračnu" stranu nemanjićke vladavine, koja stoji nasuprot njihovih "blistavih" osvajačkih uspeha i dosegnutih stupnjeva kulturnog i duhovnog razvoja, uputio ih je da sveobuhvatnije a samim tim i realnije i objektivnije sagledaju taj srpski kulturno-istorijski period.

Zrelia faza srpskog hrišćanstva odražava se i u "Povratku hodočasnika", koji je ispevan iz perspektive jednog nepoznatog poklonika "prestonice vaseljene" (Jerusalima). Tradiciju hodočašća kod Srba utemeljio je, naime, Rastko Nemanjić (sv. Sava), a nakon njega "zlatoslemeni grad" pohodili su i drugi Nemanjići, kao i neki od crkvenih poglavara. Pokloničko putovanje predstavljalo je fizički i duhovni podvig, sa kojeg bi hodočasnik trebalo da se vrati duhovno preobražen i intelektualno prosvetljen, što se često ispoljavalo i u njegovom izmenjenom izgledu. U ovoj pesmi lirski subjekt nije, naime, doživio nikakve promene niti stekao nova znanja, čime je pisac desakralizovao i resemantizovao simboliku ovog svetog putovanja. Ujedno, time što je nepoznati hodočasnik u najvećoj hrišćanskoj svetinji naišao na negostoprinstvo i odbacivanje, pisac je doveo u pitanje poštovanje vrhovnih hrišćanskih vrlina u najvažnijim hrišćanskim institucijama – odnosno opravdanost postojanja same religije.

"Osvajač prestonice" ispevana je na ukrštanju "imagološkog iskustva i zagrobne perspektive" lirskog subjekta (Đorđe Despić 2008: 162) – cara Stefana Uroša IV Dušana Nemanjića, koji je svojim ličnim svedočenjem o sopstvenoj smrti demantovao istinitost istorijskih podataka (na osnovu kojih je, naime, sahranjen u svojoj zadužbini manastiru Svetih Arhangelata kod Prizrena). Tim suprotstavljanjem pojedinačnog i opšteg, subjektivnog i kolektivnog, umetnosti i nauke, pisac je ponovo ukazao na nepotpunost i nepouzdanost tzv. objektivnih znanja i egzaktnih nauka i apelovao na kritički odnos prema svemu. Carev opis zagrobnog života ne podudara se, naime, ni sa premodernim ni sa hrišćanskim vizijama, jer ne prikazuje ni zagrobni svet kakvim ga je video srpski premoderni čovek a ni hrišćanski raj ni pakao. Ovo sa jedne strane upućuje na to da je Pavlović pesnički preispitivao održivost oba ova koncepta religioznog razmišljanja. Dok sa druge strane ukazuje na domete Pavlovićeve imaginacije i opseg stvaralačke slobode.

Bogumilstvo

Bogumilstvo (naziv po rodonačelniku nepoznatom popu Bogumilu) predstavlja verski pokret koji je nastao iz hrišćanskog okrilja, kao reakcija na zvaničnu crkvu i njeno tumačenje i sprovođenje Hristove reči. Najviše su ga propovedali pavlikanci, Sirijci i Jermeni, koji su bili kolonizovani na Balkanu od VII do X veka, dok se u najrazvijenijem obliku javio u Bugarskoj u vreme vladavine cara Petra (sredina X veka). Ono je u osnovi dualistička vera, koja za razliku od hrišćanstva apostrofira zasebnost duše i tela i podjednaku moć boga i đavola. Njegove predstavnike odlikovala je racionalnost, protivljenje verskim simbolima, apstraktnim teorijama, dogmatizmu, hijerarhiji i materijalizaciji vere (izgradnji verskih objekata i obrednih rekvizita). Ujedno, smatrali su i da ovaj svet sujete nije božje delo, već đavolje, i da zato treba duhovnom snagom nadvladati telesno i vratiti se izvornom apostolskom načinu života. Upravo zbog tog njegovog buntovnog karaktera, crkva ga je i proglasila jeresom, i u saradnji sa državnim vrhom, radila je na potpunom proterivanju ili istrebljenju njegovih pristalica. Veliki broj bogumila stradao je u tom verskom pogromu, dok je izvestan broj njih, što zbog zaštite od hrišćana što iz bunta prema njima, prešao u islam. Jedine opipljive tragove o njihovom nekadašnjem postojanju predstavljaju njihovi nadgrobni spomenici – stećci kao i natpisi na njima – epitafi (Vladimir Ćorović 1989: 99).

S obzirom na geneologiju nastanka ovog verskog pokreta (nastao je kao opozicija hrišćanskoj crkvi) i na njegovu sudbinu, o njemu se prevashodno i može govoriti u svetlu verskih sukoba. Odnosi hrišćanstva i bogumilstva, određeni izostankom svake želje i pokušaja da se drugi sasluša i razume ("Traže moju glavu/ a nisu ni čuli moju reč"), netrpeljivošću, nasiljem i proterivanjem, tematizovani su u "Bogumilskoj pesmi" i "Odlasku bogumila". Hrišćanska mržnja i krvožednost u "Bogumilskoj pesmi" date su u hiperboličnom ključu, čime su one markirane kao osobine i oblici ponašanja koji su dijametralno suprotni osnovnim tezama ove religije.

“Traže moju glavu
sve što na glavu liči
bacaju po livadama na hrpe
i noću gaze konjima.
Zemlji otvaraju okna
te vade srebrnu rudu
što glavi proročnoj slična je
pa je obese o hrastovo granje.
I oblake kad ljudski pokažu lik
čakljama svlače i kopljima bodu”
(Miodrag Pavlović 1969: 25-26).

Nasuprot hrišćanskoj netrpeljivosti i nasilnosti, bogumili su prikazani kao nosioci osnovnih Hristovih vrednosti (ljubavi, blagosti i miroljubivosti) i kao žrtve izostanka istih u društvu. Iz ovoga, naime, postaje očigledna paralela između Hristovog i bogumilskog načina života i stradanja, iza kojih su ostali Novi zavet i stećci kao apeli za većom tolerancijom i humanosti u društvu.

“Traže moju glavu
a nisu ni čuli moju reč.
Kao guja bez otrova u glavi
po gudurama ležim
nemoćan da svoju kožu promenim.
O kneževi pijani
što me sa bedema vrebate
zar mislite: neće moj govor
dalje od lokve moje krvi?
Zemlji sam blizak,
ona bolje pamti reči nego krv;
u nedra ću joj kazati, zagrljen sa zovama,
sve što o ljubavi znam.
Mali je vaš mač
da čitavoj zemlji glavu poseče”
(Miodrag Pavlović 1969: 26).

Islam

Hrišćanima na Balkanu sredinom 14. veka počela je da pretila opasnost od muhamedanaca (Turaka Osmanlija) za koje je borba protiv “inoveraca” predstavljala sveti čin. Predviđajući količinu nevolje, Srbi su bezuspešno pokušali svoj teritorijalni i politički integritet da odbrane u Boju na Kosovu (1389). Nakon njega, Turci su započeli širenje svog uticaja na Balkanu, zadovoljavajući se na početku sa tim da im poražene zemlje priznaju vrhovnu vlast i plaćaju danak. Kako je vreme prolazilo, njihova nadmoć nad vazalnim državama bivala je sve veća i postepeno su pripremali uslove da što brže i lakše zagospodare Balkanom, i još više – celim hrišćanskim svetom, što celom ovom viševekovnom sukobu daje prevashodno verski karakter. Svoju ambiciju da Balkan pretvore u Osmanlijsko carstvo ostvarili su padom Smedereva 1459. godine. Iako je carstvo opstalo na Balkanu sve do početka 19. veka, uprkos brojnim pokušajima, Turci nisu uspeli svoju vlast da prošire na hrišćanske zemlje severno od Save i Dunava (Vladimir Ćorović 1989: 212 i 256).

Sukob hrišćanstva i islama na Balkanu tematizovan je u jednom delu II i u III ciklusu “Velike skitije”. Akcenat je pritom stavljen na događaj koji je predstavljao prekretnicu u razvoju srpske istorije, duhovnosti i kulture – Kosovski boj, kao i na njegove neposredne i posredne posledice. Način na koji je Pavlović prikazao sukob hrišćanstva i islama razlikuje se od načina prikazivanja ostalih verskih sukoba, jer je dat samo u vidu snažne razarajuće sile koja je za sobom ostavila viševekovnu pustoš u kulturnom i duhovnom smislu na Balkanu, ne donoseći hrišćanima išta dobro (Za razliku od načina na koji je prikazao kontakte slovenskog paganstva i hrišćanstva i hrišćanstva i bogumilstva, koji ujedno imaju i svoju svetlu i tamnu stranu). Svoju viziju ovog viševekovnog hrišćanskog ropstva Pavlović je izgradio reinterpetirajući srpsku istoriju i mit (pri čemu se znatno više oslanjao na mitsku verziju Kosovskog boja nego na istoriografsku). Njegova stvaralačka sloboda uzela je takav zamah da nije sledio čak ni hronologiju najvažnijih događaja.

Ovu tematsku grupu pesama otvara "Govor uoči bitke", gde je svest o opasnosti koja hrišćanima preti od muhamedanaca na Kosovom polju, prelomljena kroz lični doživljaj srpskog kneza Lazara Hrebeljanovića. Nakon ovog kneževog predviđanja kosovskog poraza, u "Razgovoru na bojnopolju" slede opisi odlaska junaka u boj, njihovog dramatičnog rastanka sa bližnjima, borbe sa muhamedancima i srpskog poraza: "Dva se boga o tela njihova otimlju/ i bezbroj riba" (Miodrag Pavlović 1969: 46). Zatim su u pesmi "Vezilja", koja pesnički transponuje dramatičnu sudbinu srpske princeze Olivera Lazarević, koja je poslata u Bajazitov harem kao zalog mira između Srba i Turaka, opisane neposredne posledice kosovske bitke. Potom suprotno hronologiji i srpske historiografije i mita slede pesme "Posećen knez se seća" (koja je "izvezena" na eshatološkom iskustvu cara Lazara), "Kneževa večera" i "Poslanik na severu" (u kojoj izaslanik svom narodu hiperbolisano svedoči o neposrednim posledicama bitke i predviđa sveopšte stradanje koje će uslediti). Drugi ciklus pesama završava se sa "Oplakivanjem Smedereva" – sa kojom otpočinje pevanje o posrednim posledicama kosovskog poraza i u kojoj je izražen žal zbog nestanka nekadašnje napredne civilizacije na Balkanu – i "Balkanskim putopisom" – u kojoj je artikulirana Pavlovićeva vizija ropstva balkanskih hrišćana pod Turcima i anticipirana tematika III ciklusa zbirke (Sledeći hronologiju istorijskih i mitskih događaja iz ove kulturno-istorijske epohe, raspored pesama nakon „Govor a uoči bitke“ trebalo bi, međutim, da bude sledeći: „Kneževa večera“, „Razgovor na bojnopolju“, „Posećen knez se seća“, „Poslanik na severu“, „Vezilja“, „Oplakivanje Smedereva“ i „Balkanski outopis“).

U svim ovim pesmama koje govore o Kosovskoj bici i njenim neposrednim i posrednim posledicama, sadržana su lična svedočanstva bilo kneza Lazara Hrebeljanovića, bilo princeze Olivera Lazarević, bilo učesnika ili svedoka bitke, bilo nepoznatog lirskog subjekta koji govori u ime celog naroda porobljenog pod Turcima, bilo nepoznatog putopisca koga je put naveo preko Balkana. Zahvaljujući njima Pavlović ne samo što je dopunio nepotpune, nepouzđane i u nekim segmentima protivrečne istorijske izvore, već je doveo u pitanje i njihovu verodostojnost a ujedno je ukazao i na mitski karakter vladajućih predstava o Kosovskoj bici i njenim učesnicima. Potresne lične ispovesti kneza Lazara, izaslanika sa Kosova, princeze Olivera i drugih oživeli su u svojoj punoći ovaj davni kulturno-istorijski period.

O atmosferi neposredno pred bitku i za vreme bitke svedoče knez Lazar i jedan od kosovskih junaka. U "Govoru uoči bitke" i "Kneževoj večeri" izražen je veliki strah kneza i srpskih vojnika od borbe koja ih iščekuje, njihovo predviđanje ishoda kao i nevoljni odlazak u sigurnu smrt.

„Niko još nije prokleo to polje,
gde su nam kosidbu kosovi spremili,
evo ja ga proklinjem pre nego što ga ugledah,
i niko to ne čuje, u samoći zborim.“

„[...] Sa zemljom me rastaju
Uzvišenosti u ljute skutove sam izgnan“
(Miodrag Pavlović 1969: 43).

„Male su ruke junaka kao u devojke
pod stolom svi osećaju
neravne ivice groba
i čuju lepet pogrebnih ptica.
Oči su knezu širom otvorene
i traže u zanemalom svetu zrake svetlosti
koje mostom preko neba
il čunom ispod mora
treba da stignu pre no što sutra
otpočne bitka.“

„[...] U podrumu se napila vojska
potocima sopstvene krvi,
bitka je još juče svršena [...]“
(Miodrag Pavlović 1969: 51-52).

Tim svojim eksplicitnim izražavanjem najintimnijih misli i osećanja urušili su temelje najpoznatije srpske legende – Kosovske legende, po kojoj su se knez i kosovski junaci viteški opredelili za mučeničku smrt. Ovim svojim opredeljenjem zaslužili su rajsko blaženstvo čitavog naroda (iz čega je i proiznikla predstava o Srbima kao nebeskom

narodu). Iz takvih mitskih predstava o njihovoj hrabrosti i religioznosti oformljeni su i njihovi kultovi („Najveće dve legende kod Srba su kosovska legenda i legenda o Marku Kraljeviću. Kosovska legenda se stvarala dugo, vremenom i postepeno, a pojedini njeni elementi prisutni su već u tekstovima s kraja XIV i početka XV veka. [...] Kosovska legenda započela je da se stvara u staroj književnosti, a ne u narodnoj. Njen koren je u kultu knezu Lazaru, koji je nastao odmah posle Kosovske bitke, svakako o prenosu kneževih moštiju iz Gračanice u Ravanicu. [...] Najraniji tragovi kosovske legende vidljivi su već u tim kosovskim spisima, pogotovo u onim koji govore o Lazarevom svesnom opredeljenju za carstvo nebesko. Po Leontiju Pavloviću, glavni razlozi za stvaranje kulta knezu Lazaru jeste kneževa uloga u izmirenju srpske i carigradske patrijaršije, a naročito njegov mučenički završen život i cele mošti. [...] Kosovska legenda ne samo da se brzo širila već je postala neodvojivi deo upravo osnova narodne istorijske svesti. [...] Pobedom kritičke misli u srpskoj historiografiji nije se samo dvojila istina od legende već su gotovo svi mlađi spisi i usmeno predanje odbačeni kao istorijski izvor“, Jelka Ređep 2007: 5-6 i 9).

Kretanje junaka u boj, opraštanje od najbližih i njihova pogibija na Kosovu, opevane su u “Razgovoru na bojnom polju”. Dramatičnost momenta njihovog rastanka sa najbližima jedino se i mogla otelotvoriti u poetskom diskursu, jer u naučnom kakav podrazumeva istorija, nema prostora za prikazivanje ljudske intime i ličnih unutrašnjih drama. Sama borba nije prikazana, već je saopšten ishod, koji je u prethodnim pesmama nagovešten, a koji je predstavljen kroz alegorijsku sliku potopa: “Barjake smo pod vodom razastrli/ i koplja su padala pod nu kao sveće/ u reci je grom još sinuo/ i tada ugledah svoje vojnike: ne tuku se više, vazduha nemaju, rane svoje otvaraju kao škrge velike” (Miodrag Pavlović 1969: 45).

Neposredne posledice bitke oslikane su, dakle, u “Vezilji” i “Poslaniku sa severa”. “Vezilja” svedoči o unutrašnjoj drami princeze Olivera Lazarević, najmlađe ćerke kneza Lazara, koja je po nalogu Državnog sabora poslata u Bajazitov hram da bude zalog mira između Srba i Turaka. Princeza se udajom za Bajazita neminovno našla u graničnom položaju, posredovavši tako između između *ovog* i *onog* sveta – Srbije i Turske. Da Turska u ovoj pesmi simboliše svet podzemlja, ukazuje i paralela između Oliverine sudbine i sudbine mitske princeze Persefone, koja je, takođe, protiv svoje volje bila udata za Hada (Pošto je Had na silu oženio Persefonu, njeni roditelji Zevs i Demetra dugo su pregovarali sa njim pokušavajući da je povrate. Najzad, Zevs je uspeo da postigne kompromis da Persefona trećinu godine (zimu) provede pod zemljom – zato Olivera Lazarević svoga muža i naziva *zimskim* – a dve trećine sa svojom porodicom na zemlji (Robert Grevs 2012: 13, 14, 16). Graničnost/ dvostrukost njenog položaja uslovljena je i time što je, sa jedne strane, na sultanovom dvoru bila na izuzetno povlašćenom položaju (bila je Kaduna – jedna od 4 sultanove zakonite žene), dok je, sa druge strane, tamo boravila kao zatočenica.

Posredne posledice bitke opevane su u “Oplakivanju Smedereva”, “Balkanskom putopisu” kao i u celom trećem odeljku “Velike skitije”. U “Oplakivanju Smedereva” tematizovan je pad srpske prestonice, koji simboliše nestanak srpske države sa lica Balkana i potpunu vladavinu islama nad hrišćanstvom: “Ostadosmo bez grada i zakona,/ grad je pao.// Ne znamo gde nam počinje zemlja,/ a svuda je kraj” (Miodrag Pavlović 1969: 55). Ispevana je u formi tužbalice (jednog od najčešćih žanrova srpske srednjovekovne poezije) nad sudbinom srpskog naroda, koji je ostavši bez svoje države, ostao bez uporišta svog kulturnog i duhovnog identiteta. U tom mraku muhamedanskog ropstva, jedini način da Srbi očuvaju svoj nacionalni identitet i integritet bio je da se zatvore u čauru sopstvene duhovnosti i u tamne kute sopstvenog sećanja: “Noći dugačke želimo i šume duboke/ gde ima vida i bez očiju.// Da pevamo i da se sami sebe sećamo,/ drugi sun nas zaboravili” (Miodrag Pavlović 1969: 56).

Ovaj potpuni gubitak svih vrsta koordinata kod Srba Pavlović je u svom poetskom ključu sjajno prikazao u “Balkanskom putopisu”. Ono što je nekad bila srpska država, koja je u vreme nemanjićke dinastije bila najjača sila na Balkanu i koja je samosvesno negovala i razvijala svoju kulturnu i duhovnu matricu, sada je *ničija zemlja*, koja se proteže u raskoraku između hrišćanske Evrope i muhamedanske Azije. Da je Srbija zaista zapala u jaz između hrišćanstva i muhamedanstva, ali i između ovog i onog sveta, svedoče i opisi lirskog subjekta – putopisca. Putopisac je tvrdio da je Balkan sav u znaku divljine (preovlađuju šume prepune besnih zveri i planine koje su ispunjene maglom i u kojima žive divovi) i da na njemu nema gotovo nikakvih tragova da je tu nekada živela vrlo razvijena civilizacija (izuzev crkvi i džamija):

“[...] Na pustošnom vidiku naroda nema
ni vitkih zdanja,
još niko tu nije stigao,
još ništa nije tu stvoreno,
ni sabor glasova ni reke!

Sve što si video na Balkanu
behu samo privid – lađe
na mrkoj pučini prapočetka!”
(Miodrag Pavlović 1969: 58).

Da je čitav Balkan nakon turskog porobljavanja postao kvalitativno drugačiji prostor najbolje se može uvideti ako se on shvata u ključu tradicionalnog poimanja prostora. “Jedna od najopštijih podela prostora u kulturama mnogih naroda, koja se može uočiti analizom njihovih obreda i običaja, iskazana je kroz razlikovanje 'omeđenog' ili svog, od 'neomeđenog' ili tuđeg prostora. Ova podela se može još izraziti i kao suprotnost 'pitomog', 'socijalnog' prema 'divljem', odnosno 'osvojenog', 'organizovanog' prema 'neosvojenom' i 'haotičnom' prostoru. Ona proizilazi iz čovekove potreba da definiše prostor obitavanja i sigurne orijentacije, odnosno prostor pod kontrolom bogova zaštitnika. Iza toga je svet divljine, neizvesnosti, koji se shvata i kao predvorje htonskog sveta. Tu nisu samo zveri opasnost za njega, već i razna demonska bića“ (Ljubinko Radenković 1996: 47).

Za pesme III ciklusa zbirke zanimljivo je to što srpska kultura i duhovnost nisu, naime, opevane kao nešto što je ostalo učaureno u sopstvenom biću, čuvajući se tako od stranih upliva i iščekujući povoljan momenat da ponovo propupe (kako je i nagovešteno u “Oplakivanju Smedereva”). Prikazane su, naime, kao nešto što je u potpunosti satrio i umesto čega može da dođe samo neki potpuno novi svet (“Početak pesme”). Neprevladiva provalija koja deli nekadašnji rajski život na Balkanu, berićetan i napredan u svakom smislu, od sadašnje bede, potlačenosti i ugroženosti iščitavaju se iz pesme “Pevač iz drevnog rata”. Nakon nje, pesnik je stavio akcenat na recipročno povećavanje turskog zuluma i pogoršavanje položaja potlačene raje na Balkanu koji su usledili u potonjim vremenima (krajem 16. i početkom 17. veka) i koji su (načiniivši balkanski život ravan paklu) izazvali intenzivno raseljavanje naroda i brojne pobune (pesme “Putnik” i “Putnik na odlasku”). Jedinu utehu i pomoć onima koji su, uprkos svemu, ipak ostali u tom balkanskom grotlu pružala je pesma (“Čovek u samotnoj kući”). Ona ih je ujedinjavala u njihovom zajedničkom bolu i mucu, ulivajući ima snagu da prevladaju svoj strahotni položaj neprestalne egzistencijalne i nacionalne ugroženosti.

Uprkos svoj nesreći i mucu u kojima su se tada nalazili hrišćani, zbirka se završava pesmom “Jutarnji zapis” koja već svojim naslovom nagoveštava novi početak i koja je ispunjena svetlošću, jednim od glavnih hrišćanskih simbola koji se vezuje za epifaniju i nadu. (Sunčeva svetlost najčešće simbolizuje spoznaju, umno i duhovno prosvetljenje a prema Kabali rađa i prostranost. Svetlost može da simbolizuje i rađanje haosa, kao i objavu božanstva, jer se epifanija uvek vezuje za nju, Žan Ševalijer 1983: 669). Ovom pesmom ne samo što je Pavlović najavio oslobođenje Srba od ropstva i njihovu ponovnu potragu za sopstvenim nacionalnim identitetom i njegovu reizgradnju koje će uslediti, nego je ujedno markirao i značajnu ulogu koju je imala crkva u očuvanju srpskog duha, vere i nade u bolje sutra.

Zaključak

Na osnovu svega ovoga što je rečeno uviđa se da su polazne pretpostavke potvrđene i da se Pavlović prema svakoj vrsti nasleđa (istorijskom, mitskom, umetničkom) odnosio stvaralački kreativno. Preoblikujući ga, dopunjavajući i međusobno mešajući čak i one vidove saznanja koji se isključuju (poput mita i nauke), apostrofirao je drugačiji odnos prema njemu, određen kritičkim pristupom i istraživačkom znatiželjom koja svemu pristupa kao da ga iznova ili makar u novom svetlu otkriva. Ujedno, time što je Pavlović pesme isplitao i od nasleđa različitih civilizacija (antičke grčke i srpske) sugerisao je da se njihove međusobne sličnosti i razlike sagledaju na različitim nivoima. Tako je uputio apel za inovativno sagledavanje čoveka uopšte, onoga što je bio i onoga što jeste, bez ikakvih ograničenja nametnutih od strane predrasuda ili bilo koje vrste dosadašnjih saznanja, kao i za pamćenje civilizacijskog nasleđa.

Literatura

- Grevs Robert (2012). *Grčki mitovi*, Beograd, Admiral books.
Elijade Mirča (1980). *Sveto i profano*, Vrnjačka Banja, Zamak kulture.
Ćorović Vladimir (1989), *Istorija Srba, Drugi deo*. Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod.
Ćorović Vladimir (1989), *Istorija Srba, Prvi deo*. Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod.
Despić Đorđe (2008), *Poreklo peme*. Zrenjanin, Agora.
Pavlović Miodrag (1969), *Velika skitija*. Sarajevo, Svjetlost.
Radenković Ljubinko (1996), *Simbolika sveta u narodnoj magiji Južnih Slovena*. Niš, Prosveta.
Radenković Ljubinko (2001), *Slovenska mitologija*. Beograd, Zepet world book.
Ređep Jelka (2007), *Kosovska legenda*. Novi Sad, Prometej.
Stefanović Mirjana D. (2008), *Kratki uvod u istoriju srpske kulture*. Beograd, Srpski književni glasnik.
Ševalijer Žan (1983), *Rečnik simbola*. Zagreb, Nakladni zavod MH.
Van Genep Arnold (2005), *Obredi prelaza*. Beograd, Srpska književna zadruga.

Jana Klingová

Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta, Inštitút slovakistických, mediálnych a knižničných štúdií
klingovajana@gmail.com

Emocionalita v štruktúre axiologického konceptu mediálnej predpovede počasia a jej jazykové vyjadrenie

The contribution offers pragmatic-communication view on the current form of language expression of the weather presented in the broadcast of Slovak public and commercial electronic media. In terms of theoretical understanding of axiological concept as an interpretative construct it focuses on the linguistic part of weather news, where the emotional-connotative basis prevails. On the background of ideational scheme of evaluation based on activation of axiological reaction and axiological preference the contribution declares presence of evaluation standards applied in weather reports which specifies its final form. The contribution focuses on linguistic indicators of expressive category of emotionality, which, as the significant value used in the context of the weather report creating, is also its determination factor.

Key words: emotionality, axiological concept, axiological preference, axiological reaction, weather forecast, linguistic expression

Základné motivácie pri interpretácii jazyka v kontexte

Hneď v úvode príspevku sme sa inšpirovali výrokom lingvistov Georga Lakoffa a Marka Johnsona, ktorí výstižne poznamenávajú, že „myšlienky neprichádzajú len tak z ničoho nič“ (2014:15). Akákoľvek myšlienková činnosť má zároveň aj svoje „pozadie“, ktoré by sme aj v súvislosti s vybranou tematikou mohli označiť za príslušné kontextuálne východisko. V danom prípade ide o sémantické okolie jednotiek hodnotiacej kvality, ktorých jazykovo-štylová hodnota je indikátorom emocionálnej pôsobnosti uplatňovanej v rámci verbálnej interakcie predpovedných relácií o počasi a poukazujúcej na príklon mediálnej tvorby k hapticko-emocionálnemu charakteru.

V príspevku sa zaoberáme koncepciou základných myšlienkových téz, ktoré predstavujú východisko k ďalšej interpretačnej analýze zameranej na kultúrno-pragmatický aspekt štylém ako jazykových ukazovateľov emocionálnosti v špecifickom kontexte, akým je verejné, a teda zároveň aj oficiálne mediálne prostredie. Naše uvažovanie rámcuje vedecká činnosť J. Dolníka (2010) v danej oblasti, ktorý naznačuje, že jazyk v sebe implikuje istú „zhmotňujúcu“ silu, ktorá funguje na princípe stvárnenia stavov podráždenia, ktoré my následne dokážeme interpretovať, vnímať a zároveň prežívať ako konkrétne, „zhmotnené“ emócie. Dané poznanie nás posúva smerom k tej rovine uvažovania, v ktorej jazyk je v prvom rade nepretržitou činnosťou, a preto je náš pohľad venovaný jeho aktuálnemu použitiu vo vymedzenom mediálnom kontexte.

Z hľadiska toho, aby sme mohli zachytiť, resp. kvalitatívne interpretovať prítomnosť emocionálnosti v jazyku spravodajských relácií o počasi, musíme na nositeľov, teda tvorcov rečových aktov nazerať „v obraze hodnotiaceho subjektu“ (Dolník 1999:3). Pridržiavajúc sa teoretických východísk J. Dolníka (1999) sa tak hlavná výskumná otázka zameriava na aktuálne použitie mediálneho jazyka pri hodnotení a konkrétne sa zacielfuje na konceptualizáciu rečových aktov hodnotenia uplatňovaných v rámci mediálnej predpovede počasia v rozhlasovom spravodajstve. Práve axiologický prístup k jazyku a špeciálne k jazyku médií, umožňuje poukázať na spôsob mediálnej prezentácie správ o počasi založenej na istom preferenčnom základe, ktorý našu pozornosť upriamuje na vopred stanovenú profiláciu mediálnych hodnôt vnímanú ako komunikačný, pravidelne aktualizovaný „modul“, platný v rovnakej miere tak pre tvorcov, ako aj pre prijímateľov mediálne šírených obsahov.

Emócie a emocionálnosť v predpovednom rámci správ o počasi

Načrtnutú myšlienkovú profiláciu je potrebné rozvinúť teoretickým chápaním emócií, ktoré Krátky slovník slovenského jazyka (Kačala – Pisárčiková – Považaj 2003) vymedzuje pojmami ako „pohnutie, vzrušenie, cit“. Emócie sú determinované určitými psychickými zmenami, ktoré človek prežíva (Kubáni 2010), a v súvislosti s ich spojitosťou s jazykovým systémom možno povedať, že sa do jazyka premietajú na základe svojej schopnosti modifikovať sa na akosť či hodnotu zakúšanú v konkrétnom verbálnom jazykovom prejave. To, že na nás istá výpoveď pôsobí emocionálne, je odrazom výrazového jazykového univerza, o ktorom F. Miko (1983) a neskôr aj L. Plesník (2011) uvažuje v rámci vymedzeného konceptu výrazových kategórií ako kvalitatívnych jazykových hodnôt, medzi inými aj o výrazovej kvalite emocionálnosti.

„Dôležitým znakom emócií je, že majú situačný charakter. Sú teda podmienené momentálnymi okolnosťami alebo situáciou a so zmenou tejto situácie zanikajú alebo slabnú“ (Kubáni 2010:101). Uvedené vyjadrenie bolo prvotným impulzom usmerňujúcim našu výskumnú činnosť na vnútorný vzťah medzi počasím ako okamžitým stavom ovzdušia a emóciami, ktoré sa vyznačujú svojim nestálym a premenlivým charakterom. Keď sa ďalej zameriame na predpoveď, ktorá je definovaná ako „domnienka alebo výrok o budúcich udalostiach“ (Kačala – Pisárčiková – Považaj 2003), môžeme konštatovať, že „v súvislosti s predpovedným modelom počasia ide o bližšie nepotvrdený dohad či predpoklad“ (Klingová 2015:228), čo signalizuje vyššiu mieru mediálneho záujmu sústredeného na spôsob prezentácie témy počasia. Domnievame sa, že práve situačnosť ako charakterizačná vlastnosť počasia a zároveň aj emócií, je určujúcim faktorom, s ktorým mediálni tvorcovia kooperujú pri príprave správ o počasi s cieľom efektívnej realizácie mediálneho plánu.

Vymedzený teoretický predpoklad napovedá, že emocionálnosť ako výrazová kategória a zároveň aj „hybná sila“ verbálnych mediálnych prejavov o počasi je na základe svojho hodnotiaceho aspektu komunikačnou kvalitou, ktorá z hľadiska jazykovej interakcie posilňuje informačnú „pravdivosť“ predpovedných relácií. „Jazykom nevyjadrujeme len myšlienky, vyjadrujeme ním i subjektívny, citovo-vôľový vzťah ku skutočnosti, vyjadrujeme ním svoje city, želania, obavy, zážitky, resp. *chceme takéto mentálne rozpoloženie vyvolať u prijímateľa jazykového prejavu* [kurziva J. K.]“ (Slančová, 1996, s. 95). Uvedené vyjadrenie deklaruje jav manifestujúci sa v jazyku médií, a tým je snaha o vytvorenie jednotného komunikačného univerza, prostredníctvom ktorého sa v predpovedi počasia napĺňa emotívna funkcia, a to s cieľom aktivizácie výpovednej hodnoty situačne ukotvených komunikátov, ako aj pozornosti príjemcov.

Predpoveď počasia v štruktúre axiologického konceptu

Existencia spoločného interpretačného rámca usmerňujúceho jazykové vedomie dvojice, resp. trojice komunikantov pri realizácii komunikačného aktu prostredníctvom médií naznačuje, že spôsob jazykového stvárnenia správ o počasi je založený na princípe symbiotického vzťahu uplatňovaného v informačnom jadre rozhlasovej predpovede, a to medzi informáciou ako mierou usporiadanosti, určitosti predpovede a informáciou ako jej potenciálnou komunikačnou hodnotou, ktorá v tematicky vymedzenom spravodajskom bloku predstavuje nadstavbovú komunikačnú jednotku. Vzájomný prienik tzv. *faktickej informácie*, znižujúcej mieru neistoty o budúcich udalostiach, ktorú v rámci predpovede počasia dekodujeme ako súhrn meteorologických javov týkajúcich sa maximálnej dennej teploty, intenzity zrážok či prúdenia studeného frontu vzduchu, a tzv. *informačnej predstavy* ako nositeľky hodnotiacej kvality výpovede tak predstavuje základnú výstavbovú štruktúru predpovedných relácií.

Vymedzením danej interakčnej predstavy, pravidelne stvárnovanej v aktuálnej predpovedi počasia, možno poukázať na pojmový aparát, ktorý bližšie rozvíja J. Dolník a prostredníctvom ktorého sa exaktne pomenúva uvedený komunikačný predpoklad. Základný pojem v teoretickej štruktúre predstavuje axiologický koncept, ktorý J. Dolník (1999) chápe ako myšlienkovú schému hodnotenia. Na základe tohto hodnotiaceho konceptu nazývaného aj interpretačný konštrukt (Dolník 1999) sa odvíja spôsob realizácie komunikačných aktov v médiách a jeho uplatnenie v aktuálnej komunikačnej situácii. „Interpretačná funkcia [axiologického konceptu, pozn. J. K.] spočíva v tom, že sa istá entita [mediálna inštitúcia, pozn. J. K.] usúvzťažní s istými potrebami a záujmami subjektu [prijímateľa mediálnych obsahov, pozn. J. K.] a že sa konfrontuje s predstavou, ktorá je motivovaná týmito potrebami a záujmami...“ (Dolník 1999:6).

Existuje základná téza, ktorá v rámci myšlienkového schémy hodnotenia definuje axiologický koncept akousi hodnotiacou „perspektívou“, a tá podľa J. Dolníka (1999:6) vychádza z objektívno-subjektívneho poznania istého výseku reality a je motivovaná predstavou „taký, aký má byť“. Táto predstava, bližšie charakterizovaná ako hodnotiaci štandard či hodnotiaci stereotyp (Dolník 1999), poukazuje na existenciu vopred vytvorenej profilácie hodnôt, ktorých uplatnenie, prenesením sa do mediálnej sféry, závisí od preferenčného potenciálu tej a nie inej (mediálnej) hodnoty. Pri realizácii správ o počasi mediálny tvorca ako „určovateľ“ preferenčnej kvality uskutočňuje proces výberu prvkov v rámci príslušnej paradigmatickej množiny a usporadúva ich spôsobom, ktorý má na základe porovnania s výsekom reality najbližšie k východiskovému hodnotiacemu konceptu. Výsledná podoba jazykovej interakcie v predpovedných reláciách tak závisí od „ideálnej“ predstavy (takej, aká má byť), ktorá participuje vo vedomí mediálnych tvorcov a zároveň aj reprezentantov mediálnej reality.

Štruktúrne komponenty myšlienkového schémy hodnotenia

Axiologický koncept sa v rámci komunikačného aktu uskutočňuje prostredníctvom dvoch operačných krokov, a to na základe aktivizácie jeho štruktúrnych komponentov, ktorými sú *axiologická funkcia* a *axiologická reakcia* (Dolník 1999).

- **Axiologická FUNKCIA**

Podľa teoretických východísk J. Dolníka (1999) sa axiologickou funkciou vyjadruje *hodnotiaci prístup*, ktorého uplatnením sa vybranému objektu pripisujú určité hodnotiace predstavy. V danom operačnom kroku sa axiologicky vymedzuje vzťah medzi subjektom (mediálnym tvorcom) a objektom (témou počasie), a to vzhľadom na tzv. zónu normy, ktorá je motivovaná hodnotiacou predstavou vytvorenou na základe profilovaného rebríčka mediálnych hodnôt. Možno to deklarovať na príklade osobitého spôsobu prezentácie počasia zo strany média (ako hodnotiacej entity): Ak k tzv. faktickej informácii o počasí možno pripísať pozitívnu alebo naopak negatívnu hodnotu (tzv. informačnú predstavu), znamená to, že daná informácia zodpovedá požiadavkám hodnotiaceho subjektu a počasie sa ako predmet účelového spravodajstva nachádza v hodnotiacom aspekte.

- **Axiologická REAKCIA**

Druhý operačný krok axiologického konceptu J. Dolník (1999) špecifikuje myšlienkovou činnosťou hodnotiaceho subjektu, mediálneho tvorca, ktorý axiologickú funkciu obohacuje o realizáciu preferenčného vzťahu. Na rozdiel od axiologickej funkcie tak axiologická reakcia vyjadruje *hodnotiaci postoj*, ktorý naznačuje, že prezentovaná informácia o počasí má axiologickú povahu, zodpovedá požiadavkám normy, a preto je uprednostňovaná.

Emocionálnosť v štruktúre axiologického konceptu

„Radosť, hnev, smútok sú prežívaním nášho vzťahu k tomu, s čím sa stretávame, čo poznávame, čo si predstavujeme, čo robíme“ (Kubáni 2010:99). Ak sa prenesieme do súčasného mediálneho prostredia, môžeme povedať, že v rámci prezentácie sprostredkovej reality sa kladie dôraz nielen na jej „spolupoznávanie“, ale zároveň aj na „spoluprežívanie“, ktoré sa najmä v spravodajských žánroch a v rámci účelového spravodajstva o počasí buduje na princípe vytvorenia vzťahu medzi komunikantmi, a to v závislosti od spôsobu realizácie verbálnej interakcie uplatňovanej v predpovedi s cieľom emotívneho pôsobenia na príjemcu. J. Dolník (1999) v tejto súvislosti vyjadruje tézu o jednote poznania, hodnotenia a prežívania, prostredníctvom ktorej naznačuje východisko pri skúmaní lexikálneho vyjadrenia citov v reči, pričom zdôrazňuje, že „stupeň intenzity prežívania vzťahu k objektu závisí od stupňa zainteresovanosti poznávacieho a hodnotiaceho subjektu“ (Dolník 1999:46).

Poznávacím a hodnotiacim subjektom je v tomto prípade mediálny tvorca predpovede, ktorý vyjadruje svoj hodnotiaci postoj k aktuálnej situácii v počasí, čo možno tvrdiť na základe existencie istého hodnotiaceho parametra s hodnotiacou predstavou – „takou, aká má byť“, resp. takou, akú si konkrétne médium stanovuje pri prezentácii počasia za východiskovú. Hodnotiaci parameter sa premieta do významu axiologických slov, teda jazykových prostriedkov, ktoré sú nositeľmi hodnotiacej kvality a tvoria informačné jadro predpovede, a jeho štruktúra pozostáva z dvoch protikladných kvalitatívnych rovín: *pekné počasie – škaredé počasie*. Vychádzajúc z uvedenej binárnej opozície možno poukázať na jav mediatizácie, ktorý sa manifestuje v rámci spôsobu prezentácie správ o počasí, čo vnímame na úrovni špecifikácie komunikačného registra odborných meteorologických termínov, a prostredníctvom ktorého možno pri realizácii predpovede deklarovať prítomnosť hodnotiaceho štandardu diferencujúceho počasie na pekné, teda vyhovujúce resp. „páčivé“ a škaredé, nevyhovujúce, a preto „nepáčivé“.

Práve miera prežívania vzťahu k aktuálnemu počasí, ktorá sa stvárnjuje v hodnotiacom parametri (pekné – škaredé počasie), a to na základe výberu a uplatnenia jazykových či nejazykových prostriedkov, reflektuje mieru emocionálnosti prítomnej v texte mediálnej predpovede, čím informácia o počasí nadobúda štýlovú kvalitatívnu platnosť. Vyjadrenie J. Dolníka (1999:10) o tom, že „úspešnosť a efektívnosť jazykovej komunikácie súvisí s pragmatickou a axiologickou reakciou recipienta“, je východiskom pri interpretácii jazykovej interakcie realizovanej v predpovedi počasia, ktorá sa v zmysle pôsobenia na percipienta prvotne zameriava na vyvolanie jeho emocionálnej reakcie. Daná skutočnosť sa zobrazuje v štruktúre axiologického konceptu, na ktorý možno podľa typu využitých axiologických slov v predpovedi nahliadať z odlišnej významovej perspektívy.

Podľa teoretických východísk J. Dolníka (1999) sme vytvorili tabuľku, ktorá uvádza konkrétne príklady spravodajských textov o počasí prezentovaných v najpočúvanejšom komerčnom rozhlasovom médiu na Slovensku. Ich aplikovaním do typologickej štruktúry hodnotiacich slov chceme poukázať na variantné aspekty axiologického konceptu, v rámci ktorého sa napĺňa komunikačné posolstvo mediálnej predpovede v zmysle emocionálneho pôsobenia na príjemcu.

AXIOLOGICKE SLOVA	
Typ H (dôraz sa kladie na hodnotu AF)	Typ R (dôraz sa kladie na axiologickú reakciu)
<ul style="list-style-type: none"> Hodnota AF (pekné – škaredé počasie) 	<ul style="list-style-type: none"> Axiologická reakcia (pozitívna – negatívna emócia; radosť – smútok; bezpečnosť – úzkosť)
25.9.2013 M: Snád' to nie je predzvest' toho, že sa oškaredie. (14.00h)	3.11.2013 R: <u>Nedeľa nám nevyšla podľa našich predstáv</u> . Je taká celá upršaná, zamračená. (12.30h) R: <u>Bohužiaľ, nepoteším vás</u> . (14.00h)
25.11.2013 R: Počasie v pondelok <u>vôbec nebude príjemné</u> . (0.00h) R: Predpoveď <u>nie je práve najpríjemnejšia</u> , skôr sa pripravte na dážď. (9.00h)	25.11.2013 R: Ale vietor zostane <u>bohužiaľ</u> dosť silný. (14.00h) R: <u>Bohužiaľ</u> nám zostane aj fúkať. (14.30h)
29.11.2013 M: Vonku je <u>kosa</u> to sme si už asi zvykli za tie dni. (11.30h) 2.12.2013 R: Vyzerá to tak, že <u>bude veľmi pekne</u> . (8.40h)	27.11.2013 R: Dnes <u>sa môžeme tešiť</u> na „oblíbenú“ kombináciu dažďa so snehom. (14.30h)
18.2.2014 M: Tomáš povedz! Pekne bude? R: Tak <u>pekne bude</u> iba zrána. (6.20h)	18.2.2014 R: <u>Našťastie</u> , meteorológovia nám predpovedajú už krajšie počasie, hoci na východe <u>sa</u> už teraz <u>tešia</u> aj <u>z kúska slniečka</u> . (10.30h) R: Predpoludním ešte <u>hrozí</u> tá hmla. (11.30h)
11.3.2014 R: <u>Krásne počasie</u> , ktoré ani <u>nepotrebuje veľa slov</u> . (15.00h)	21.3.2014 R: Teploty <u>stúpajú do výšin</u> , <u>máte sa na čo tešiť</u> . M: <u>Hurá!</u> (12.30h) R: V nedeľu <u>sa počasie pokazí</u> . (21.00h)
21.3.2014 R: Ten piatok bude <u>neskutočný</u> . (12.30h)	
<ul style="list-style-type: none"> Význam AF (slnečné – daždivé počasie; teplo – zima) 	<ul style="list-style-type: none"> 2. Význam AF (slnečné – daždivé počasie; teplo – zima)
<ul style="list-style-type: none"> Axiologická reakcia (pozitívna – negatívna emócia; radosť – smútok; bezpečnosť – úzkosť) 	<ul style="list-style-type: none"> 3. Hodnota AF (pekné – škaredé počasie)

Vychádzajúc z uvedenej schémy môžeme konštatovať, že jednotlivé štruktúrne komponenty hodnotiaceho konceptu zachytávajú symbiotický vzťah realizujúci sa v predpovednom rámci. Tzv. faktická informácia o počasí sa premieta do významu axiologickej funkcie, prostredníctvom ktorého vieme interpretovať, či bude vonku slnečné alebo zamračené počasie a tomu prispôbiť svoje konanie. V danom prípade sa deklaruje téza o tom, že predpovedné relácie plnia funkciu praktického návodu pre prijímateľa, čím sa potvrdzuje účelovosť vybraného žánru.

Tzv. informačná predstava, ktorá je súčasťou informácie o počasí ako jej komunikačná nadstavba, sa stvárnjuje v hodnote axiologickej funkcie a v axiologickej reakcii. Informácia o tom, že vonku sa *oškaredie*, alebo že *piatok bude neskutočný*, nadobúda v danom kontexte hodnotu, ktorá podľa stupňa participácie na hodnotiacom parametri naplnia podstatu jazykovej interakcie ako komunikačnej pôsobnosti a ktorej kvalitatívna platnosť je daná mierou uplatnenia emocionálnosti v texte. Jej dominantné pôsobenie najvýraznejšie zachytáva axiologická reakcia, v rámci ktorej sa, prostredníctvom axiologických výrazov ako *bohužiaľ*, *našťastie* rámčujúcich emotívny potenciál výpovede, predurčuje spôsob, akým má percipient informáciu o počasí prijať.

Na základe istej preferencie, vyjadrenej v jazykovom prejave mediálneho tvorca správ o počasí, sa sprostredkujú emócie – radosť, smútok, strach alebo pocit „ubezpečenia“ – a tie v konkrétnom texte určuje výrazová kvalita emocionálnosti, ktorá zároveň usmerňuje prežívanie kolektívneho príjemcu tak, aby sa tešil – *máte sa na čo tešiť* – alebo, naopak, aby bol z informácie o počasí sklamaný – *nepoteším vás; počasie sa pokazí*. Ukázkovým je v tomto prípade vyjadrenie redaktora *Nedeľa nám nevyšla podľa našich predstáv*, v ktorom sa

znázorňuje hodnotiaci škála základných mediálnych hodnôt resp. predstáv, ako aj spoločná identifikačná rovina vysielateľa a prijímateľa, keďže ide o „naše“ spoločné predstavy, čím sa naplňa komunikačný rámec mediálnej predpovede s cieľom vytvoriť priestor na „spoluprežívanie“ prezentovanej reality.

Uvedeným spôsobom sa stvárnjuje emocionálnosť vo verbálnom prejave správ o počasí, a tak, ako *teploty stúpajú do výšin*, tak prostredníctvom tohto zážitkového vyjadrenia priamo úmerne stúpa aj vedomie o dôležitosti informácie o počasí, na konci ktorej si môžeme spoločne zakričať radostné *Hurá!* Dané apelatívne vyjadrenie je možné vnímať nie však ako spontánny prejav radosti, ale ako modelový ekvivalent stereotypnej štruktúry hapticko-emocionálneho charakteru médií manifestujúci sa v spôsobe, akým sa realizuje mediálna predpoveď počasia.

Bibliografia

- Dolník, Juraj (1999), *Jazyk a hodnotenie*. Banská Bystrica, Univerzita Mateja Bela, Filologická fakulta, Banská Bystrica.
- Dolník, Juraj (2010), *Jazyk, človek, kultúra*. Bratislava, Kalligram.
- Káčala, Ján – Pisárčiková, Mária – Považaj, Matej (2003), *Krátky slovník slovenského jazyka*. 4. doplnené a upravené vydanie. Bratislava, Veda. Dostupné na internete : <<http://slovniky.juls.savba.sk/?d=kssj4>>
- Klingová, Jana (2015), *Predpoveď počasia ako mediálny fenomén*. In: Ološtiak, Martin (ed.): 9. študentská vedecká konferencia. Zborník plných príspevkov. Prešov, Prešovská univerzita v Prešove, 385-391. Dostupné na internete: <<http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Olostiak6>>
- Kubáni, Viliam (2010), *Všeobecná psychológia*. Prešov, Prešovská univerzita v Prešove. Dostupné na internete: <<http://www.pulib.sk/elpub2/FHPV/Kubani5/>>
- Lakoff, George – Johnson, Mark (2014), *Metafory, ktorými žijeme*. Brno, Host.
- McLuhan, Marshall (1991), *Jak rozumieť médiám*. Extenze človeka. 1. vyd. Praha, Odeon.
- Miko, František – Popovič, Anton (1983), *Tvorba a recepcia*. Bratislava, Tatran.
- Mistrík, Jozef (1997), *Štylistika*. Bratislava, Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- Nakonečný, Milan (2000), *Lidské emoce*. Praha, Academia.
- Plesník, Lubomír a kol. (2011), *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. 2. vyd. Nitra, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Slančová, Daniela (1996), *Praktická štylistika*. Prešov, Slovacontact.
- Slančová, Daniela (2003), *Východiská interaktívnej štylistiky (Od eklektizmu k integrácii)*. Slovenská reč, 68, 207-223.
- Slovenský hydrometeorologický ústav, *Slovník vybraných meteorologických pojmov a výrazov*. Dostupné na internete: <<http://www.shmu.sk/sk/?page=1095>>
- Vybíral, Zbyněk (2009), *Psychologie komunikace*. Praha, Portál.

Alena Klvaňová

Masarykova univerzita, Brno, Česká republika
klvanova.alena@seznam.cz

Aleksandrinke – zgodovinski fenomen ženskega izseljevanja

The article is devoted to an interesting historical phenomenon of Slovenian emigration in which the leading role was played by women and girls from the south-western Slovenia region Gorizia. These women and girls are called Alexandrian women. In my contribution I will deal with the main causes that led many Slovenian women and girls to fateful decision to leave their homeland. Thereafter I'll focus on life itself of Slovenian women and girls in Egypt. I'll finish my article with a short consideration about Slovenian women and girls that played an important role in creating a very interesting period of Slovenia's history because they contributed to connection between the Slovenian and Egyptian culture.

Keywords: Alexandrian women, female migration, region Gorizia, Egypt

1. Zgodovinski fenomen ženskega izseljevanja

Zgodovina Slovencev je od druge polovice 19. stoletja močno povezana z množičnim ženskim izseljevanjem v tujino in s spreminjanjem njihove vloge v tradicionalni družbi. Območje Goriške je po prvi svetovni vojni zajelo obdobje najhujše revščine in odhod za boljšim zaslužkom v tujino je bil edina možnost preživetja. Pri tem je nujno poudariti, da je bilo slovensko prebivalstvo v 19. stoletju pretežno kmečko in moška delovna sila je morala ostati doma na kmetiji. Ženske zato velikokrat niso imele druge izbire in so morale oditi za delom v tujino in reševati ekonomsko situacijo ter zadolženost družine. Ena od možnosti za izboljšanje gospodarskega položaja je bil odhod v Egipt, večinoma v takrat svetovljansko mesto Aleksandrijo, zaradi česar se jih je prijel vzdevek aleksandrinke. Izraz aleksandrinke torej označuje žene in dekleta z Goriškega, ki so se od druge polovice 19. stoletja do prve polovice 20. stoletja zaposlovale v Egiptu (Žigon 2003: 12–14).

2. Odhod Slovenk v Egipt

Izseljevanje slovenskih žena in deklet v Egipt je potekalo množično, dolgotrajno in je bilo pomembno za preživetje. Da je bila selitev nujna in potreba, lahko ugotovimo tudi iz pričevanja Olge Špacapan iz Bilj, ki je odšla v Egipt po prvi svetovni vojni. Svoj odhod od doma je opisala takole: »*Povojna obnova na Goriškem je prizadela tudi našo družino. Da bi lahko odplačevali dolg, je šla mama leta 1926 v Egipt. Družina je bila velika, zaslužka malo in leta 1936 je šla mama spet v Egipt. Takrat sem šla z njo. V Aleksandriji me je dala komaj trinajstletno v neki zavod, potem k sorodnikom in nato sem šla v službo (...)* Prva je odšla nazaj čez morje mama, leta 1948, dve leti zatem jaz. Toda takrat je bilo na Primorskem težko povojno obdobje. In tata mi je rekel: ‚Dokler imaš peruti, leti, tako nam boš pomagala.‘ *Ostala sem v Aleksandriji do leta 1970* (Makuc 1993: 144).« Lahko še dodam, da je bila selitev za nekatere Slovenke zgolj mladostna želja ali da so nekatere odšle le iz tega razloga, da bi si prislužile za doto.

Da bi lahko razumeli, zakaj je tako veliko število kmečkih deklet in žena z Goriškega odšlo od doma in se zaposlilo v Egiptu, je nujno treba razložiti, kakšen je bil gospodarski položaj Egipta v drugi polovici 19. stoletja. Začetki množičnega izseljevanja žena in deklet s slovenskega etničnega prostora segajo v leto 1869, ko je bil odprt Sueški prekop in s tem nove plovne poti. Trgovina in predvsem kakovosten egiptovski bombaž sta pritegnila množico bogatih Evropejcev oziroma evropskih podjetnikov, pridelovalcev in trgovcev. Tržaški poslovneži so začeli iskati nove priložnosti, ki so jih našli predvsem v najbolj razvitih mestih, v Aleksandriji in v Kairu, kamor so se preselili skupaj z družinami. V obeh mestih so zato nastale velike kolonije tujcev (Koprivec 2008: 182).

Z naraščajočim se deležem priseljencev iz različnih držav sveta so se povečala tudi povpraševanja po gospodinjskih pomočnicah in varuškah. Na tem mestu velja povedati, da so v Egipt najprej odšle tiste slovenske ženske, ki so že bile zaposlene kot gospodinjske pomočnice in varuške pri družinah v Trstu ali v Milanu. Množična migracija ženske delovne sile v Egipt se je začela tako, da je v trenutku, ko se je družina delodajalca odločila, da zapusti italijansko ozemlje in odpotuje v Kairo ali Aleksandrijo, skupaj z njo odšla tudi njihova služkinja, ki je pri družini ostala zaposlena tudi po prihodu v državo. Ker je bil zaslužek v Egiptu večji kot v Trstu, so prve Slovenke, ki so se tja priselile že leta 1870, začele vabiti k zaposlitvi tudi svoje sorodnice in prijateljice. Tako se je sprožil množični val ženskega izseljevanja s slovenskega etničnega prostora v Egipt, ki je trajal polnih petinšestdeset let. Prava ženska izseljenska smer je bila Aleksandrija (Koprivec 2013: 21).

3. Življenje aleksandrink v Egiptu

Izseljevanje žensk z Goriškega v Egipt je doživelo svoj vrhunec ob koncu 19. stoletja. Okrog leta 1900 je bilo v Egiptu več kot 5 000 slovenskih žensk (Makuc 1993: 36). V Egiptu so aleksandrinke opravljale različne poklice in se borile za boljše življenje. Zaposlovale so se pri bogatih družinah kot varuške, služkinje, kuharice in gospodinje, nekatere bolj izobražene tudi kot guvernante in spremljevalke. Aleksandrinke pa so se v slovenskem kolektivnem spominu najboljše zapisale kot dojilje tujih otrok, čeprav jih je bila med njimi samo tretjina (Miklavčič-Brezigar 2003: 26).

Aleksandrinke v Egiptu niso le izpolnjevale vsakodnevnih opravil, temveč so tudi sprejemale nove navade, vrednote in pogled na življenje. Predvsem slovenske varuške so v družino svojega varovanca prinesle svoj značaj in način življenja. S svojo, včasih več kot dvajsetletno prisotnostjo, so nekatere varuške v nekatoliško družino vnesle katoliško vero, s sabo so prinesle tipične jedi iz svoje domovine ali so na primer svojega varovanca naučile osnove italijanskega ali celo slovenskega jezika (Hladnik Milharčič 2009: 20–24). Skozi pripoved Claudie Roden, varovanke slovenske varuške, lahko ugotovimo, da »so imele Slovenke toplino. Prišle so z vasi, iz tesno povezanih življenj. Niso prišle s pravili in naučenimi tehnikami. Niso bile poklicne varuške, ampak dekleta z vasi, ki so v Egipt prišle iskat delo, ker ga doma ni bilo. (...) Bile so zelo pobožne in prav neverjetno čednostne. Hodile so v cerkev in vedno bile brezhibno oblečene (Hladnik Milharčič 2009: 23).« Prav zato so bile »les Goriciennes«, »les Slovenes« oziroma »les Slaves«, kot so aleksandrinke v Egiptu poimenovali, še posebej zaželene in so slovele kot zanesljive, snažne in poštene ženske s smislom za otroke, ki so se bile sposobne hitro naučiti in prilagoditi novim in nepričakovanim situacijam. Čeprav so bile še vedno del služinčadi, so slovenske žene in dekleta v Egiptu izboljšale svoj položaj, pridobile so znanje tujih jezikov in prevzele navade višjega sloja (Žigon 2003: 14).

Z delom in zaslužkom žensk je družina in spolna delitev dela prenehala funkcionirati po veljavnih predstavah. V tradicionalnem patriarhalnem okolju 19. in prve polovice 20. stoletja so se ženske vpisale v zgodovino kot matere, gospodinje in soproge, socialno in politično odvisne od moških, glavnih hranilcev družine (Drnovšek 2004: 385). Ker so žene v Egiptu zaslužile veliko denarja, so v svojih rokah po vrnitvi domov nakopičile ekonomsko moč in spremenile tradicionalno delitev dela znotraj družine. Ženske so tako začele služiti kruh, medtem ko so možje skrbeli za otroke (Zorn 2012: 68). Na tem mestu je nujno še poudariti, da so imele aleksandrinke vpliv tudi na nekatere avtorje, ki so s pomočjo svojih del želeli ovreči stereotip o aleksandrinkah, namreč, da so bile to slabe matere, ki so zapuščale lastne otroke in svoje mleko ponujale tujim, ali da so se izgubile v tujem svetu, nekateri pa so to stereotipno podobo v kolektivnem spominu pomagali še utrditi. Na podlagi raziskovanja številnih strokovnih študij, pričevanj potomcev aleksandrink in literarnih besedil pa lahko rečem, da je podoba aleksandrink v kolektivnem spominu še vedno nekoliko izkrivljena.

4. Začetek petdesetih let 20. stoletja – konec izseljevanja Slovenk v Egipt

Odločilna prelomnica v razvoju slovenskega izseljenstva je bila nepričakovana in hitra politična in gospodarska sprememba Egipta, ki je nastopila v začetku petdesetih let 20. stoletja. Egiptovska revolucija in Naserjeva nacionalizacija Sueškega prekopa sta prisilili vse tujce skupaj z velikim delom Slovenk in Slovencev zapustiti Egipt (Žigon 2002: 172). Vrnitev domov ni bila za vse lahka. Aleksandrinke so se morale v primerjavi z Egiptom navaditi na nižji materialni standard ter se prilagoditi drugemu ritmu dela in tudi drugim opravilom, kot so jih imele v tujini. Preprosto ni bilo niti srečanje z lastnimi otroki. Aleksandrinke so morale zaradi dolge odsotnosti pogledati v oči odtujenim otrokom in možem, kar je bilo velikokrat zelo žalostno (Koprivec 2006: 108–110).

5. Sodobni spomini na življenje aleksandrink v Egiptu in na Goriškem

Aleksandrinke so postale v zadnjem desetletju slovenski zgodovinski fenomen, ki zbujajo zanimanje številnih raziskovalcev. Čeprav so se zadnje ženske iz Egipta vrnile domov že ob koncu šestdesetih in na začetku sedemdesetih let 20. stoletja, nam omogoča materialna kulturna dediščina edinstven pogled v življenje slovenskih žena v Egiptu in na Goriškem še danes.

Aleksandrinke ne bodo nikoli pozabljene zaradi spominskih plošč v Egiptu, ki ponazarjata njihovo trpljenje in težko življenje. Na Slovenke opozarja plošča na kairskem latinskem pokopališču in v Aleksandriji, na kateri so vklesane naslednje besede: »*Vi ne veste, koliko solza je bilo tukaj ob nedeljah popoldne; videle smo vse trpljenje mladih mater, ki so za rešitev doma, največkrat globoko v dolgovi, svoje mleko in zdravo telo dajale tujemu otroku, in ko so rodile drugič, tretjič, so prišle vsakič v Egipt, kajti dojilje so bile najboljše plačane in z vsakim otrokom je rastel grunt, raslo pa je tudi trpljenje teh žensk* (Makuc 1993: 91).«

Pomembno vlogo pri ohranjanju in utrjevanju spominov na aleksandrinke na Goriškem in v drugih okoljih na Slovenskem ima tudi Goriški muzej v Novi Gorici, Slovenski etnografski muzej v Ljubljani in Društvo za ohranjanje kulturne dediščine aleksandrink Prvačina. Njihov temeljni namen je ohranjanje materialne dediščine ter

zbiranje in priprava eksponatov za veličastne razstave in projekte o življenju aleksandrink (Koprivec 2013: 110–111).

6. Namesto sklepa

Za zaključek lahko rečem, da imam aleksandrinke za izjemno pogumne in močne ženske. Da bi reševale svoje družine in kmetije pred propadom, so zapustile svoj rodni kraj in odšle za delom v Egipt. Tam so dokazale svoje junaštvo, neustrašnost in pogum. Aleksandrinke so slovele kot poštene, čedne in prijazne ženske, zaradi česar so bile v Egiptu zelo cenjene in spoštovane. Svoj prispevek lahko na kratko zaključim z mnenjem, da so Slovenke odigrale zelo pomembno vlogo pri ustvarjanju zanimivega obdobja slovenske zgodovine, saj so prispevale k povezovanju slovenske in egiptovske kulture. Del sebe in slovenskih tradicij so pustile v Egiptu, prav tako pa so del egiptovskih navad prinesle v svoj rodni kraj.

Literatura

- Drnovšek, Marjan (2004), Izselenke v očeh javnosti. In: *Ženske skozi zgodovino*. Celje, Zveza zgodovinskih društev Slovenije.
- Hladnik Milharčič, Ervin (2009), *Pot na Orient*. Ljubljana, Študentska založba.
- Koprivec, Daša (2006), Aleksandrinke – življenje v Egiptu in doma. *Etnolog* 16, 97–115.
- Koprivec, Daša (2013), *Dediščina aleksandrink in spomini njihovih potomcev*. Ljubljana, Založba ZRC SAZU.
- Koprivec, Daša (2008), Egiptovski otroci in njihove varuške aleksandrinke. *Etnolog* 18, 167–186.
- Makuc, Dorica (1993), *Aleksandrinke*. Gorica, Goriška Mohorojeva družba.
- Miklavčič-Brezigar, Inga (2003), Od Goriške do Afrike v spomin na aleksandrinke. *Zgodovina v šoli* 12, 26–31.
- Zorn, Peter (2012), *Aleksandrinke so prišle domov*. Nova Gorica, Educa, Melior.
- Žigon, Zvone (2002), Slovenske izseljenke v Afriki in na Bližnjem vzhodu. *Dve domovini* 16, 171–173.
- Žigon, Zvone (2003), *Izzivi drugačnosti. Slovenci v Afriki in na Arabskem polotoku*. Ljubljana, Založba ZRC SAZU.

Кристина Кржижова

Университет им. Масарика, Брно, Чехия
kristynakrizova@seznam.cz

О некоторых фразеологических кальках из английского языка в компаративном аспекте (на материале русского и чешского языков)

In my paper called "About several phraseological calques from English language in comparative aspect (on material of Russian and Czech languages)" I focus on process of creation of phraseological calques in the contemporary Russian language. I will study several Russian phraseological which were borrowed from English language. My choice of calques from English language was conditioned by the importance of English-language influence on Russian language in the last decades.

Keywords: phraseological calque, English language, contemporary Russian

Фразеология каждого языка постоянно обновляется, что проявляется в возникновении новых фразеологических единиц или их значений и одновременно в их устаревании и выходе из употребления (Stěpanová 2004: 125). Многие из новых фразеологизмов представляют собой результат буквального перевода иноязычных оборотов, вследствие чего они приобретают «одомашненный» вид. На фразеологизмах, возникших именно таким путем, мы бы хотели сосредоточиться в данной статье.

В настоящее время активизируется и обогащается фразеологический фонд словарного состава не только русского, но и других языков, прежде всего за счет англицизмов.

Еще до 1989 г. из английского языка чешским языком заимствовались выражения из области спорта: *zahrát do auti co* (замять что); *nahrát na smetě komu* (сыграть на руку кому-либо); *červená karta* (красная карточка); *běh na dlouhou trať* (бег на длинную дистанцию) и др.

С 1994 г. поток английских заимствований, прежде всего из сленгового или американского варианта английского языка увеличился, что было обусловлено интенсивными изменениями и активизацией политических, экономических, торговых, культурных, деловых и других связей с США и странами Европы, где распространен английский язык (Крысин 1997: 114). Подобная экспансия англицизмов обнаруживается не только в русском и чешском языках, но и во французском, немецком и других европейских языках.

Сегодняшние письменные и устные тексты насыщены английскими по происхождению фразеологическими оборотами в самых разных коммуникативных сферах и стилевых областях (Stěpanová 2004: 74). Основными областями появления подобных калек являются дипломатия, политика, экономика, компьютерная терминология и Интернет-пространство, спорт, мода и другие.

Большинство калек, как будет еще указано ниже, распространяется в языке чаще всего благодаря публицистике, в которой изменения в обществе отражаются раньше, чем в других стилях (Sochová, Roštolková 1994: 9). Однако сегодняшнее медиа- и Интернет-соединение мира помогает быстрому обмену языковыми единицами.

Путем случайного выбора было выбрано несколько калек, которые мы попытаемся охарактеризовать, объяснить их значение и выявить как сам оборот-источник, так и его происхождение в языке-источнике. Не в последнюю очередь будет также исследоваться степень адаптации анализируемых фразеологических оборотов в чешском языке, поскольку известно, что подобные обороты не всегда проникают в оба славянских языка одинаково и одновременно.

Исследование можно начать с новой публицистической кальки *утечка мозгов*, которую объясняют как 'миграция образованных высококвалифицированных специалистов (ученых, инженеров, врачей) из родной страны за рубеж', что вызвано обычно недостатком на родине возможностей или лучшими условиями за рубежом (Stěpanová 2007: 799).

Словосочетание используется в качестве именной группы, представляющей собой кальку английского *brain drain*. Что касается структурной организации фразеологической кальки и ее прототипа, можно

наблюдать отклонения в порядке слов. Слово *drain*, стоящее в английском словосочетании на втором месте, было скалькировано русским существительным женского рода *утечка*, а первое *brain* - русским *мозги* в родительном падеже, или синонимом *ум* также в форме родительного падежа множественного числа (ср. также *утечка умов*).

Английское выражение впервые появилось в 1965 году, когда многие ученые и инженеры стали переезжать в практически не тронутые войной США, где условия труда, его оплата и качество жизни вообще были несравненно лучше. То же явление стало характерным для современной России (Dic.academic.ru online).

В словаре неологизмов О. Мартинцовой (1998: 191) фразема переводится на чешский язык или как *odliv mozků*, или как *únik mozků*, а в толковании значения, по сравнению с толкованием Л. Степановой, добавляется еще то, что данная миграция происходит из-за более благоприятных условий. О большой утечке мозгов в Чешской Республике говорят с 2000 г. Указывается, что речь идет приблизительно о 10% первоклассных экспертов, уезжающих работать за границу.

Для иллюстрации употребления приводим пример использования данной кальки из Русского и Чешского национальных корпусов:

«Для многих экспертов **утечка мозгов** из России представляется неизбежным процессом, который вряд ли существенно замедлится в ближайшее время, по крайней мере в отношении фундаментальной науки.» [НКРЯ, Константин Дмитриев. Миграции, новые диаспоры и российская политика (2002) // «Неприкосновенный запас», 2002.09.12].

«Kraj čeká za pár let výrazný **odliv mozků**. Ve srovnání s počátkem třetího tisíciletí se také zvýší "emigrace" mladých za hranice kraje.» [CNK, Mladá fronta DNES, 29. 6. 2005].

Второй фразеологической единицей, которую мы хотели бы проанализировать, является калька *отмыть/отмывать деньги*. Русский язык данный оборот адаптировал из английского *to launder money* (букв. 'стирать деньги'). Об отмывании денег начали говорить, прежде всего, в рамках новостей криминального плана, и, разумеется, создается видимость того, что нечестно нажитые денежные средства имеют законное происхождение, легализируется их наличие (Stěpanová 2007: 192).

Часто утверждается, что это выражение возникло в американском английском потому, что в 30 гг. деньги, полученные преступным путем, в США впервые начали легализировать через вновь открываемую систему автоматических прачечных. Эти деньги прибавляли к выручкам прачечных, и ни у кого не могло возникнуть подозрений, так как было трудно проследить действительное количество клиентов, поскольку в США принято стирать белье не дома, а в прачечных, поэтому доходы можно было указать практически любые (Крысин 2004: 225; Otrezal.ru online). С этой версией не соглашается американский автор Джеффри Робинсон, который говорит, что термин «отмывание денег» (англ. *money laundering*) впервые был употреблен британской газетой «Гардиан» во время Уотергейтского скандала в связи с незаконным финансированием избирательной кампании Ричарда Никсона (Traditio-ru.org online).

Если дать характеристику структуры фразеологической кальки, то она представляет собой сочетание глагола и имени существительного как в языке-источнике, так и в принимающем языке.

В чешский язык данная фразеологическая единица проникла в форме выражения *vyprat/prát peníze*, причем к существительному *денеги* иногда добавляется определение *špinavé* (букв. 'нечистые'). В Чешской Республике об отмывании нечистых денег начали говорить в связи с приватизацией и последующим увеличением организованной преступности.

В качестве примера употребления кальки в современном русском и чешском языках можно привести следующие предложения из национальных корпусов: «Так, в филиалах иностранных банков в России вполне можно **отмывать деньги**, нажитые преступным путем, а с подобными явлениями надо бороться.» [НКРЯ, Путин считает, что для работы в РФ 'дочки' иностранных банков должны быть российскими юрлицами // Известия, 2005.12.15].

«Divím se, že paní Hybáškovou ani pana Novotného nevzrušuje, že internetové sázení je ideální prostředek, jak **vyprat špinavé peníze** a jak do hazardu zaplést mladistvé.» [CNK, Právo, 8. 2. 2007].

Следующим фразеологическим англицизмом, на котором мы остановимся, является выражение *промыть/промывать мозги кому* с политическим значением 'воздействовать на психику человека с целью его идеологической обработки; долгими уговорами, увещаниями заставлять кого-либо принять свою точку зрения' (Stěpanová 2007: 409; Коллектив авторов 2011: 120).

Выражение возникло в США в начале 1950-х гг. и применялось только по отношению к коммунистическому Китаю, как метафорическое наименование одной из его политических реалий (интенсивная идеологическая обработка населения, «оболванивание людей» и т. п.). Распространению

выражения способствовал выход в свет в 1951 г. книги Э. Хантера «Промывание мозгов в красном Китае» (Dic.academic.ru online).

В данном случае английский композит *brain wash* был дословно переведен русским сочетанием глагола *промыть/промыть* (сущ. *промывание*) и существительного *мозги* в винительном падеже, причем снова произошла инверсия.

В «Словаре новой русской лексики и фразеологии» (2011: 120) указан чешский эквивалент данного выражения в форме *vyprat (proprat)/prát mozek komu; číst levity komu*. Однако более удачным мы считаем чешский эквивалент *vytýř/vytýřvat mozek komu*, предлагаемый во фразеологическом словаре Савицкого, Шишковой и Шлауфовой (1999: 52).

Ниже приводится пример употребления фразеологизма в обоих языках:

«На Западе заказчик рекламы и копирайтер вместе пытались **промыть мозги** потребителю, а в России задачей копирайтера было законопатить мозги заказчику.» [НКРЯ, Виктор Пелевин. Generation «П» (1999)].

«Internet, satelit a další technologie pak nabídly hlavně mladším generacím alternativní zdroj informací a zábavy, takže si nemusejí nechat **vymývat mozek** agitkou ve státní televizi a mohou mít stejné zážitky jako miliony jejich vrstevníků jinde v Evropě.» [CNK, Lidové noviny, 10. 12. 2005].

Следующей калькой, которую мы хотим подвергнуть анализу, является оборот *мыльная опера*, в русской разговорной речи - *мыло*.

Данная именная группа представляет собой кальку английского *soap opera*, называющего многосерийные телевизионные сериалы из цикла «семейной мелодрамы», которые изображают во многих эпизодах идеализированную повседневную жизнь группы людей (Stěpanová 2007: 485; Martincová 2004: 278). Английское *soap* 'мыло' на русский язык было переведено прилагательным *мыльный*, а *opera* - русской формой *опера*.

Отмечается, что данный шутивно-иронический термин *мыльная опера* был создан в Америке в 1930 гг. благодаря тому, что в ранних мыльных операх размещалась реклама изделий спонсоров первых таких передач (первоначально на радио), которыми было мыло, моющие средства и косметика (Stěpanová 2011: 155-156). Реклама вставлялась прямо в текст передачи, а слово *опера* в названии появилось благодаря значительной роли музыки (так наз. *soap music*) именно в ранних радиопередачах. Первоначальные мыльные оперы были рассчитаны на домохозяйек, слушающих и смотрящих их одновременно со стиркой, уборкой, приготовлением пищи, и, таким образом, целевой аудиторией мыла была именно женская аудитория.

В чешском языке для этого типа сериалов существует дословно переведенное выражение *mýdlová opera*, а в более упрощенном виде данное выражение в чешском языке не обнаруживается.

В качестве иллюстрации употребления данной кальки мы выбрали следующие предложения:

«Матчи с участием казанского клуба перестали быть интересными, они скучны, как надоевшая **мыльная опера**, в которой все сюжетные ходы предсказуемы» [НКРЯ, Дина Беляева. Возвращение легенды // РБК Daily, 2010.11.08].

«Domáci ratingy Dallasu byly jedny z nejvyšších v kontextu všech zemí, kde se tato **mýdlová opera** vysílala.» [CNK, Týden, č. 36/2005].

В заключение настоящей статьи следует также упомянуть о том, что процесс фразеологического калькирования часто сопровождается определенными трудностями. В частности, невозможностью точной передачи иноязычного фразеологизма или различиями в их адаптации в разных славянских языках во временном плане. Не всегда иноязычные фразеологизмы проникают в русский и чешский языки одновременно и одинаковыми путями.

В качестве примера подобного явления может послужить русский оборот *жесть свечу с обоих концов*, калькирующий английское выражение *to burn the candle at both ends*. Во фразеологическом словаре Л. Степановой словосочетание объясняется как 'пытаться добиться для себя наибольшей выгоды, удовлетворяя обе противные стороны' (Stěpanová 2007: 674). Однако в чешском языке данный оборот отсутствует, ему соответствуют обороты типа *hrát to na obě strany; přehřívát si svou polívčičku (угреть в одну ворота)* - букв. 'играть на две стороны, подогреть свой супчик'.

Библиография

- Коллектив авторов (2011), *Словарь новой русской лексики и фразеологии*. Оломоуц, Философский факультет Университета им. Палацкого в Оломоуце.
- Коллектив авторов (2008), *Современный русский язык: Активные процессы на рубеже XX-XXI веков / Ин-т. рус. яз. им. В. В. Виноградова РАН*. Москва, Языки славянских культур.
- Крысин, Л. П. (1997), Изменения в системе языка. In: *Русский язык*. Opole, Uniwersytet Opolski, Instytut Filologii Polskiej.
- Крысин, Л.П. (2004), *Русское слово, свое и чужое: исследования по современному русскому языку и социолингвистике*. Москва, Языки славянской культуры.
- Наумова, И. О. (2012), *Фразеологические кальки английского происхождения в современном русском языке (на материале публицистики): монограф.* Харьков, ХНАГХ.
- Степанова, Л. (2011), *Современный русский язык: праздник вербальной свободы: Současný ruský jazyk: triumf verbální svobody*. 1. vyd. Оломоуц, Университет им. Палацкого в Оломоуце.
- Martincová, O. (1998), *Nová slova v češtině: slovník neologismů*. Vyd. 1. Praha, Academia.
- Martincová, O. (2004), *Nová slova v češtině: slovník neologismů*. Vyd. 1. Praha, Academia.
- Savický, N., R. Šišková a E. Šlaufová (1999), *Rusko-český a česko-ruský slovník neologismů*. Vyd. 1. Praha, Academia.
- Sochová, Zdeňka a Běla Poštolková. (1994), *Co v slovnících nenajdete: novinky v současné slovní zásobě*. 1. vyd. Praha, Portál.
- Stěpanová, L. (2004), *Česká a ruská frazeologie: diachronní aspekty*. 1. vyd. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci.
- Stěpanová, L. (2007), *Rusko-český frazeologický slovník*. 1. vyd. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci.
- Otrezal. ru [Электронный ресурс].[цит. 29-04-2014]. Доступный из WWW: <<http://www.otrezal.ru/catch-words/2088.html>>.
- Академик. Словари и энциклопедии на Академике [Электронный ресурс].[цит. 08-05-2014]. Доступный из WWW: <<http://dic.academic.ru>>.
- Традиция - Русская энциклопедия - [Электронный ресурс].[цит. 12-05-2014]. Доступный из WWW: <http://traditio-ru.org/wiki/Отмывание_денег>.
- Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс].[цит. 08-05-2014]. Доступный из WWW: <<http://www.ruscorpora.ru/>>.
- Český národní korpus - SYN2010. Ústav Českého národního korpusu FF UK, Praha 2013. Доступный из WWW: <<http://www.korpus.cz>>.

Petr Ligocký

Uniwersytet Ostrawski, Ostrawa, Czechy
petrligocky@seznam.cz

Obraz psa w poezji Kazimierza Ratonia

This paper, interfacing ethnolinguistics and literature deals with language picture of dog in poetry of “cursed poet” Kazimierz Ratoń. The first part of this article is devoted to the picture of dog in Polish language, also to connotations which evokes the concept of “dog” with Polish users and last but not least to the meanings that arise from the research of stable phraseological collocations. The second part has literally-historical character. It is focused on author’s life as well as the distinctive features of his writings. The last part is self-contained analysis of Kazimierz Ratoń’s poems in which the motive of dog is applied.

Keywords: the linguistic view of the world, dog, Kazimierz Ratoń

1. Wstęp

Problematyka językowego obrazu jest od paru dziesiątków lat bardzo popularna. Od pojawienia się publikacji George Lakoffa i Marka Johnsona w roku 1980 wielu językoznawców przyjęło ich punkt widzenia i analizowania rzeczywistości językowej. Na temat językowego obrazu świata powstało również na gruncie polskim wiele różnych prac. Specyficznym problemem zajęła się Katarzyna Mosiołek, która bada językowy obraz psa w polszczyźnie. Badaczka ta uważa, iż większość cech psa, na które zwyczajnie zwracamy uwagę, odnosi się do charakteru człowieka lub ma przełożenie na cechy ludzkie. Takimi cechami mogą być np. nieczystość, zawieść czy niedojrzałość. Według K. Mosiołek świadczy to o antropomorfizacji świata z jednej strony oraz o przekonaniu człowieka, że sam tych właściwości nie ma, z drugiej (Mosiołek 1992: 304). O tym, że porównanie człowieka do psa jest w języku polskim zawsze pejoratywne przekonana jest zaś inna badaczka – Lisa Palmes (Palmes 2006: 54).

Celem niniejszej pracy nie będzie jednak dalsze rozwijanie teorii dotyczącej językowego obrazu psa, ale stwierdzenie na ile żywym motywem jest on w literaturze. Jako materiał badawczy posłużą nam teksty sosnowskiego poety Kazimierza Ratonia. Nim jednak przejdziemy do samej analizy, przyjrzymy się ogólnemu postrzeganiu psa przez współczesnych użytkowników polszczyzny.

2. Językowy obraz „psa”

Rozpocznijmy nasze rozważania od przytoczenia podstawowej definicji leksemu „pies”, jaką znajdujemy w Słowniku języka polskiego PWN: „Canis familiaris, zwierzę domowe z rodziny o tej samej nazwie, powszechnie hodowane na świecie w różnych rasach i odmianach, często tresowane dla specjalnych celów, np. dla tropienia zwierzyny, szukania przestępców, ratowania tonących” (SJP PWN 2002: 630-631). Z definicji tej wynika, że pies przez Polaków traktowany jest pozytywnie i nic nie wskazuje na animozje względem tego zwierzęcia. Analizując jednak przytoczone tam frazeologizmy, widzimy, że większość z nich ma nacechowanie ujemne. (Raclavská 2013). Co jest przyczyną owej negatywności?

Odpowiedzi szukaliśmy w Słowniku mitów i tradycji kultury W. Kopalińskiego. Doczytujemy się tutaj, iż pies nie zawsze związany był tylko z wyżej wymienioną wiernością, czułością i przyjaźnią. Biblia np. prezentuje psy w zupełnie odmiennym świetle. Pies w Biblii uważany jest za symbol bezbożnika i człowieka nieobyczajnego. Mimo to Kopaliński podaje, iż pies od zawsze był związany także z podziemnym światem zmarłych, z chthonicznymi bóstwami śmierci, ziemi i Księżyca (Kopaliński 1990: 319).

Negatywne rozumienie psa ma w języku polskim różne odcienie. Najobszerniejszą i najbardziej specyficzną grupę tego rodzaju frazeologizmów tworzą połączenia, powstające w wyniku kontaktu człowieka z istotą jemu oddaną, odbijające antropocentryczny charakter psa, czyli w rzeczywistości świadczą o charakterze istoty ludzkiej. I nie chodzi wcale o pozytywny obraz – przejawia się w nim potrzeba dominacji nad bezbronną istotą, uzależnioną w pełni od swego właściciela. Analizowane stałe połączenia wyrazowe częściowo tworzą nam obraz psa w języku polskim. Przede wszystkim jednak kreślą obraz cech ludzkich, jakimi są: potrzeba dominacji, agresja i okrucieństwo, lekceważenie, pogarda (Raclavská 2013).

Z powyższego akapitu zauważalna jest znaczna szerokość semantyczna leksemu „pies”. Stąd też wypływa nasze zainteresowanie faktem użycia powyższego wyrazu w tekstach poetyckich. Przede wszystkim interesują nas jego konotacje i częstotliwość występowania. Do naszej analizy wykorzystano wierszy Kazimierza Ratonia. Na początek przywołajmy jednak kilka faktów z życia tego niezupełnie w Polsce znanego twórcy.

3. Obraz „psa” w twórczości Kazimierza Ratonia

Kazimierz Ratoń (4.3.1942-najprawdopodobniej w styczniu 1983), autor dzisiaj niemal zapomniany, należy do przedstawicieli tzw. polskich poetów wyklętych. Jego rówieśnicy wspominają go jako poetę gruźlika, alkoholika, żywego trupa i kłozarda (www.gazetazywiecka.pl: 25. 3. 2014). Ratoń często bywa nazywany „poetą cierpienia prawdziwego”, gdyż doskonale wiedział, czym jest prawdziwe cierpienie i obłąd spowodowany wyniszczającą chorobą (www.zywiecinfo.pl: 25. 3. 2014). Od dziewiątego roku życia poeta zmagał się z gruźlicą, dwa lata później zapadł także na chorobę kości. Aczkolwiek przebywał przez jakiś czas w sanatorium, jego stan nie poprawiał się, choroba dawała o sobie ciągle znać. Pod koniec życia „choróbstwo” zniszczyło mu większość narządów, łącznie z mózgiem i skórą. W jej zaawansowanym stadium Ratoń mógł już tylko obserwować w lustrze, jak rozpada mu się twarz. (www.gazetazywiecka.pl: 25. 3. 2014). Poeta umierał żywcem, bez znieczulenia. Swoje ciało uważał za rozpadającą się padlinę toczoną przez robactwo (www.zywiecinfo.pl: 25. 3. 2014).

Nie jednak sam życiorys autora, ale jego twórczość winna jest zgłębiania. Ratoń uznawany jest dziś za jednego z wybitniejszych polskich poetów drugiej połowy XX wieku. Jego turpistyczną poezję określano mianem „agonii oddychającego jeszcze mięsa” (www.gazetazywiecka.pl: 25. 3. 2014). Wiersze Ratonia mają szokować. Cechuje je ciemny aż mroczny nastrój, nasycone są mnóstwem wampiryczno-kanibalistycznych motywów. Poeta wydał za życia tylko jeden tomik pt. *Gdziekolwiek pójdę*, w roku 1974 otrzymał zaś nagrodę im. Roberta Gravesa (www.zywiecinfo.pl: 25. 3. 2014). Wydanie powyższego tomu okazało się jedynym sukcesem w życiu autora.

Po wgłębieniu się w lekturę tomu *Poezje* (2002) Kazimierza Ratonia odkryliśmy ciekawy fakt – powtarzający się motyw psa w jego wierszach. Zwierzę pojawiło się dokładnie w dziesięciu różnych utworach. Motywu innego zwierzęcia natomiast w analizowanych tekstach nie odkryliśmy. Prawie połowa badanych utworów wykorzystuje psa jako motywu głównego, w następnych jest on zaś tylko jednym z motywów pobocznych. Ratoń wykorzystuje w swej poezji zakorzeniony w świadomości użytkowników stereotyp psa jako istoty odtrącającej, poniewieranej, opuszczonej.

Oprócz wierszy wzięto do analizy także prywatne dzienniki artysty. „Zielone zeszyty” Ratonia okazały się ważnym źródłem dającym nam wyobrażenie o jego poglądach i uczuciach, bowiem wszystko to, co sam przeżywał od razu notował (Ratoń 2012: 14). Dlatego dzienniki te należy traktować jako pewną „opowieść” o sobie i świecie. Na poszczególnych kartach dzienników Ratoń komentuje, wspomina, śni, płacze, krzyczy, kłóci się, godzi i stwierdza. Z zeszytami prowadzi dialog. Zawsze też zostawia sobie miejsce na ewentualną swoją odpowiedź (Ratoń 2012: 166).

W związku z problematyką badań interesowało nas potencjalne występowanie w dziennikach motywu psa, które mogłoby objaśnić prawdziwy stosunek autora do tej istoty. I czego dowiedzieliśmy się, zagłębiając się w „zielone zeszyty”? Otóż w pojedynczych sentencjach nieraz wspomina poeta swojego dawnego, ukochanego psiego przyjaciela: „Obudził mnie jęk Azy, mego psa z lat dziecięcych. Ta piękna, wierna suka była najbliższym mi przyjacielem i najbardziej ludzką istotą jaką dotąd spotkałem” (Ratoń 2012: 65). Z dzienników wynika ważność roli zwierząt w życiu poety. Zwierzęta były dlań istotami bliższymi od ludzi: „Zwierzęta są moimi drogimi przyjaciółmi” (Ratoń 2012: 61). Człowieka uważał poeta za symbol fałszu, nieszczerości i zła. Zwłaszcza irytowała go ludzka bezczelność oraz znęcanie się nad niewinnymi zwierzętami (w tym także psami). Biednym zwierzętom poeta mocno współczuje, albowiem utożsamia się z nimi: „Prowadzą mnie na krótkim łańcuchu. Skomlę jak drażnione zwierzę” (Ratoń 2012: 66); „Co bardziej bezradnego od oślepionego i głuchego psa” (Ratoń 2012: 68). Tak naprawdę to na kartach swoich dzienników wyraża autor ogromny wstręt do wszystkiego, co człowiecze: „Nic gorszego od człowieka, nic bardziej odrażającego” (Ratoń 2012: 65); „Duszę się! Duszę! Muszę zastawiać nozdra, twarz całą przed tymi, co zwą się ludźmi” (Ratoń 2012: 65).

Na zakończenie rozdziału chcielibyśmy zwrócić uwagę na jedną ciekawostkę. Otóż jedynym rysunkiem Ratonia okazał się być w jego „zielonych zeszytach” obrazek psa z przypiskiem „THE DOGS” (Ratoń 2012: 162) Dlaczego narysował poeta właśnie psa? Tego chyba już nikt się nie dowie. Ale czy to nie prawdziwy dowód ważności tego zwierzęcia w jego życiu?

Przechodząc do konkretnej analizy wierszy, wspomnieliśmy już, iż motyw ten pojawia się w różnych postaciach w dziesięciu odrębnych utworach Kazimierza Ratonia. W połowie z tych utworów odgrywa pies rolę szczególną – pokazany jest w nich jako istota poniewierana i symbol biedy. Mniej liczną grupę tworzą zaś utwory, w których określenie „pies” wykorzystane zostało jako obelga wobec niedobrego człowieka. Dlatego, iż zakres niniejszej pracy nie pozwala nam jednak na szczegółowy opis wszystkich poszczególnych konotacji, postanowiliśmy wybrać tylko niektóre, naszym zdaniem, najciekawsze i najbardziej typowe.

W wierszu pt. *Ktoś nadchodzi* podmiot liryczny mający pod wpływem gorączki, śni mu się, że ktoś się do niego zbliża. Spodziewa się człowieka, istoty ludzkiej, którą szanuje, lecz przybywa tylko postrzelony pies.

[...]
*Przynieście dywany dla zmęczonych stóp
Przynieście wino gorące i chleb
Bo to człowiek nadchodzi z dalekiej wędrówki*
[...]

*Lecz to nie on
To nie jest on
To tylko z lasów wybiega postrzelony pies
To tylko jego skowyt słyszałem w gorączyce.* (Ratoń 2002: 34).

Pies jest w utworze pokazany jako przedmiot ogromnej pogardy wypływającej z niespełnionych oczekiwań wobec człowieka: „*To nie jest on*”, mówi, to tylko pies. Ratoń projektuje własne cierpienia na psa, istotę jeszcze bardziej poniewieraną, w dodatku cierpiącą.

W innym z wierszy pt. *Któregoś jasnego i gorącego dnia...* pojawia się pies jako symbol istoty poniewieranej, jako metafora ludzkiego zubożenia na nieszczęścia innych.

*Któregoś jasnego i gorącego dnia
widziałem psa zdychającego
stanąłem nad nim ze wstrętem i współczuciem
inni odchodzili pośpiesznie
a ja stałem dalej i nie mogłem się ruszyć*
[...] (Ratoń 2002: 175).

Podmiot liryczny zostaje w wierszu sparaliżowany na widok umierającego psa. Współczuje biednemu zwierzęciu i utożsamia się z jego nieszczęściem. Ratoń prawdopodobnie odwołuje się tutaj do niemal stereotypowego przysłowia – „pieskie życie” oznaczającego życie nędzne, samotne, pełne trudności. Na podstawie informacji o trudnym życiu poety sądzimy, iż tragiczny los zwierzęcia w tym wierszu odzwierciedla los samego Ratonia.

Motyw pieskiego życia pojawia się również w utworze *Przeklinaj życie swoje które nie jest życiem...* Autor nawiązuje w nim do jednego z frazeologizmów „*urwać się jak pies z łańcucha*”, oznaczającego niczym nie skrepowane, swobodne życie. Poeta w wierszu jednak dokonuje innowacji w użyciu tego frazeologizmu, wyrażając przy jej pomocy stan zupełnie przeciwny.

*Przeklinaj życie swoje które nie jest życiem
tylko niedorzecznym skowytom ślepego psa
prowadzonego bez litości na krótkim łańcuchu*
[...] (Ratoń 2002: 218).

W ten sposób możemy potraktować utwór jako pewną próbę wyzwolenia się z zastannego środowiska. Autor w utworze znów utożsamia się z biednym zwierzęciem. Tak samo jak to biedne psisko, chciałby się i on wydostać z niegościnnego miejsca. Uświadamia sobie jednak, że to niemożliwe.

Wiersz *Psie twarze...* przynosi znowu obraz psa jako istoty poniewieranej. Psie twarze to według poety twarze ludzi biednych, dręczonych przez otaczający ich świat.

*Psie twarze
oglądam codziennie smutne psie twarze*
[...]
one nigdy nie widziały światła

*Psie twarze twarze ludzi
w obdartych ubraniach z laskami
drepczącymi nie wiadomo dokąd*
[...] (Ratoń 2002: 197).

Motyw psa nie odgrywa w utworze znaczącej roli, chodzi tylko o metaforę. Ratoń pokazał się tutaj jako wnikliwy obserwator ludzi, dla których tak samo jak i dla niego, los nie był zbyt przychylny.

Głęboki brak wiary w człowieka wyraża Ratoń w dwuwiersie pt. *Kochaj psy chore...* Pies w wierszu pokazany jest jako symbol wierności i czystości w przeciwieństwie do fałszywych ludzi. Z utworu wynika, że nawet parszywy pies jest dla poety kimś bliższym niż sam człowiek, oto wiersz:

*Kochaj psy chore, gdy nie chcesz człowieka,
kochaj psy wiecznie, a nigdy człowieka.* (Ratoń 2002: 192).

Na zakończenie przedstawiamy fragment utworu pt. *Miasto podle...* Poeta opisuje w nim obraz skażonego, przeklętego miasta, miasta przypominającego cmentarz.

*Miasto podle
miasto jak cmentarz
jak więzienny ściek
z którego zapomniano wynieść nieczystości
Miasto zwierzęce
odchody psów leżą zamiast pokarmu
[...]* (Ratoń 2002: 65).

Wszelkie nieczystości kojarzą się tutaj poecie akurat z psem. Zwierzętami określa Ratoń ludzi podłych i podstępnych. Ciekawym faktem jest, iż motyw psa pojawia się w utworze wraz z motywem cmentarza. Pies w mitologii bowiem uważany był za strażnika świata podziemnego towarzyszącego duszom zmarłych w drodze do podziemi.

4. Podsumowanie

Sumując nasze rozważania na temat obrazu psa w twórczości Kazimierza Ratonia, dochodzimy do wniosku, że stosunek autora do psa, prezentowany w utworach, nie jest jednoznaczny. Najczęściej wykorzystuje poeta motyw psa jako symbolu istoty, nad którą znęca się człowiek. Jest to wizerunek, z którym poeta często sam się utożsamia. Rzadziej natomiast pojawia się pies jako symbol pogardy i podłości. Obserwujemy również u Ratonia zakorzenienie pewnych stereotypów, którymi w swoich wierszach zręcznie się posługuje. Analizując frekwencję użycia leksemu pies w utworach, stwierdzamy, że chodzi o bardzo częsty motyw z ambiwalentnymi konotacjami.

Bibliografia

- Kopaliński, Władysław (2006), *Słownik symboli*, Warszawa.
Mosiołek, Katarzyna (1992), *Stereotypy psa w języku polskim*. In: Poradnik językowy, nr. 4, Warszawa.
Palmes, Lisa (2006), *Językowy obraz psa (badania porównawcze na materiale języka polskiego i niemieckiego)*. In: Poradnik językowy, nr. 1. Warszawa.
Raclavská, Jana (2013), *Pies w frazeologii polskiej i czeskiej - studium porównawcze*, Praha.
Ratoń, Kazimierz (2012), *Dziennik. Prozy. Teksty krytyczne*, Mikołów.
Ratoń, Kazimierz (2002), *Poezje*, Warszawa.
Słownik języka polskiego PWN (2002), Warszawa.

Źródła internetowe

http://www.gazetazywiecka.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=685:cz-rato-wyjdzie-z-mroku&catid=39:kultura&Itemid=2/ [2014-03-25].

<http://zywiecinfo.pl/kazimierz-raton-%E2%80%93-poeta-wyklety-jak-kocha-cialo-umierajace-o-jednym-wierszu-kazimierza-ratonia%E2%80%A6/> [2014-03-25].

Matej Masaryk

Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulteta, Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
matej.masaryk@uniba.sk

Periféria a zákulisie videného sveta v poviedkach Janka Alexyho

The article focuses on interpretive approach to Janko Alexy's fiction writings throughout a study of author's common narrative perspective that is oriented towards hidden, peripheral patterns of particular events or situations. Visible particularly in the first decennium of his fiction and journalist work, narrator's view is obviously and even with explicit acknowledgement interested not as much in "world's stage" as in its "backstage" that he sees as "built from miserable and non-surfaced planks" (short story Emmy). Similarly, he divides the "world's stage" into "centre" and "periphery" with an interesting narrator's accent on the latter. The article deals with the ways this takes part in the shape of Alexy's fiction, its specific nature and, therefore, also deals with its connection to the author's experiential complex and his specific, uncultivated talent.

Keywords: Janko Alexy, narrator's perspective, centre, periphery, disillusion

V svojom príspevku sa zameriam na **vzťah rozprávača k svetu** ním predstavovanej fikčnej reality v kratších prózach Janka Alexyho z obdobia dvadsiatych rokov minulého storočia. Dôraz budem pritom klásť na rozprávačovo rozdelenie tohto sveta na dva základné spoločensko-areálové priestory, ktoré je možné nazvať centrom a perifériou. Rozdelenie má v Alexyho tvorbe bohaté tematicko-motivické zastúpenie a zároveň je pozoruhodné svojou významovou a emocionálnou zaťaženosťou. Natolko, že tvorí cestu až k autorovým koncepcno-filozofickým východiskám.

Pri približovaní sledovaného problému si budem pomáhať divadelným diskurzom. Nejde pritom o samoúčelnosť, keďže nielen, že sa v Alexyho prózach pojmy a rekvizity z divadla frekventovane vyskytujú, ale taktiež v týchto prózach bežne dochádza k rôznorodým situáciám, ktoré majú ekvivalent v kontexte divadla/divadelného predstavenia.

Ešte pred tým, ako priblížim, čo Alexyho rozprávač interpretuje ako periférne a centrálné v rámci ním pozorovaného a rekonštruovaného sveta, je vhodné priblížiť tento „svet“ ako i rozprávača, ktorý ho sprostredkúva. Treba totiž zohľadniť výrazné špecifikum Alexyho próz, odvíjajúce sa od toho, že sú samé osebe periférne prinajmenšom dvojako – nielen z pohľadu literárnej histórie, ale aj z pohľadu autora na svoju celkovú umeleckú tvorbu. Román *Dom horí* (vyšiel až v roku 1942) napríklad podľa vlastných vyjadrení písal, aby si „trochu odpočinul“ od záťaže spojenej s výtvarnou tvorbou (Alexy 1935, 7). Síce to aj napriek neskorším, trochu alibistickým, vyjadreniam autora (Alexy 1957: 180-184) neznamená, že by jeho prózy boli písané bez ambícií, tieto ambície ale nespochybovali tak vo vedomom hľadaní výrazu, ako skôr v smere spoločenského ocenenia či významnosti. Okrem nedopracovaného, otvoreného tvaru a ustrojenia jeho prozaických textov sa to prejavilo aj na otvorenom vzťahu väčšiny z nich s mimoliterárnou skutočnosťou. Myslím tým silné dotovanie autobiografickým materiálom, či už ide o skutočnosti, zážitky, názory alebo emócie (pravda, v autorovej tvorbe nachádzame najmä ku koncu tretieho decénia čoraz častejšie aj vcelku „uzavretejšie“ prózy, ani tie však zvolenému interpretačnému prístupu a výsledkom nekladú výraznejšie prekážky).

Literárny svet je teda v prózach Janka Alexyho zdôraznene referenčne spojený s objektívnou (v medziach špecifického autorovho subjektu) realitou a interpretované pravidlá spojené s pravidlami, ktoré v mimoliterárnom svete pozoruje osoba Janka Alexyho. Ba čo viac, aj Alexyho prózy sú v až rozhodujúcej miere reakciou na tieto pravidlá, resp. ich interpretácie autorom. Prejavuje sa to aj v tom, že rozprávač a tobôž postavy svet neformujú, ale sú mu „vystavené“ a medzi rozprávačovou interpretáciou pravidiel sveta a jeho vlastnou predstavou o nej vzniká konflikt; „svet“ je v autorovej tvorbe akoby nezvaným hosťom.

Centrálné v pozorovanom svete v prípade Alexyho znamená to, na čo je namierený spoločenský reflektor, respektíve to, čo je v rámci kontextu priestoru, udalosti či postáv v prirodzenom popredí vnímania obecnosťou - zvyškom spoločnosti. Aj preto tu do veľkej miery patria postavy, ktoré sa považujú za úspešné či dokonca slávne (modelky, herečky, úspešní spisovatelia, majetné rodiny, dedinský organista, atď.). Rozprávačov záujem sa naopak sústreďuje na postavy, ktoré sú v týchto situáciách na periférii, mimo pozornosti ostatných; nachádzajúce sa metaforicky a vo viacerých prózach aj doslovne v tmavých zákutiach videného obrazu: „*Rozpamätal som sa, že pod chórom vo tme pri stĺpe stával malý, plešivý človek s krátkym krkom, so žmurkajúcimi očami a spieval akýmsi*

divným, podzemným hlasom, a zatáhol koniec veršov, keď už druhí zatíchli. Vtedy som si myslel, že to len preto, aby ľudia videli, že i on spieva.“ (poviedka Šlíffer, Alexy 1924: 67).

Ako príklad tu môže poslúžiť aj poviedka *Zapaľovač lámp* z Alexyho poslednej pôvodnej zbierky poviedok *Veľká noc* (1930). Situáciou „vo svetle reflektorov“ je v jej prípade historický moment prvého sprevádzkovania elektrického osvetlenia v meste. V rámci sledovania tejto udalosti však rozprávača, na rozdiel od zvyšku obyvateľov, viac ako očakávanie príchodu technického výdobytku zaujíma koniec používania zápalných lámp, a tým aj vzniknúšia prebytočnosť zamestnania hlavnej postavy, Jozefa Šestáka. Alexyho záujem o perifériu sa tu tak spája s iným, literárnymi vedcami viackrát konštatovaným záujmom o „veci, ktorých hynutím mizne teplota sveta“ (Krčméry 1924: 5), „hynutie niekdajšej sily“ (Mráz 1928: 355), respektíve, menej poeticky, „dominantným pasésizmom“ (Habaj 2005: 91). Okrem periférneho a centrálného tak vedľa seba zároveň stoja moment straty a moment nájdania, pričom prvý moment relativizuje ten druhý.

„Periférne“ a „centrálné“ sú tak dvomi veličinami, medzi ktorými stojí hranica. Tá síce pôsobí pevne, no v rámci časového trvania je preniknuteľná; medzi dvomi skupinami dochádza k dynamickému pohybu – napríklad polobláznivý alkoholik Šlíffer z rovnomennej poviedky (zb. Jarmilka) bol v minulosti riadnym členom dedinského kolektívu, hojdačí kôň po každoročnom vianočnom „znovuzrození“ rýchlo končí v šope (Kôň – zb. Jarmilka), profesor Klopáčka zase na školskom bále prežije iluzórny moment slávy, aby bol vzápätí vyvrhnutý naspäť do svojej samoty (Klopáčka – zbierka *Veľká noc*). A aj Jozef Šesták sa v rámci poviedky *Zapaľovač lámp* do centra ešte raz dostane – v triumfálnom momente, keď plánované slávnostné zažatie elektrického osvetlenia mešká, teší sa vďačnej pozornosti celého mesta: „Šesták sa usmieva. Smeje sa. Ulica sa mu teší, volajú naň. Posmievajú sa elektrike. Šesták skoro plače od radosti.“ (Alexy 1930: 115). Ale to len preto, aby mohla vzápätí vyniknúť rýchlosť, s akou o štatút najpopulárnejšieho občana mesta prichádza: „V tej chvíli ľudia už len elektriku videli, obrátili sa od Šestáka, o minútu už bol zabudnutou osobou. Tam stál na rebriku, udivený a prekvapený.“ (Alexy 1930: 116).

Byť na periférii, resp. v centre, teda nie je v Alexyho tvorbe statickou skutočnosťou, ale dynamickým procesom, v ktorom je zdôraznený najmä ten odstredivý smer. Dočasnosť pobytu postáv v centre zároveň naznačuje, že tieto postavy nie sú jeho imanentnou súčasťou, ale iba časovo ohraničenými reprezentantmi, odrazmi na nich pôsobiacej depersonalizovanej, abstraktnej sily.

Čo je touto silou, o tom mal, ako sa z jeho próz zdá, len veľmi váгну predstavu aj sám Alexy. Či ju ale nazýva životom (napr. *Posledné pozdravenie* – zb. Jarmilka), skutočnosťou (napr. *Emmy* – zb. Grétko) alebo svetom (napr. *Viera* – zb. Jarmilka), jej atribúty zostávajú vcelku totožné – ide o priestor mimo človeka, ktorý je „pevný“, „chladný“, „nekompromisný“, „rýchly“, „skúpy“ (Profesor Mrkvička – zb. Jarmilka), „nepochopiteľný“ či „bláznivý“ (*Popolné pamiatky* – zb. Jarmilka) a kontakt s ním vedie k dezilúzii a strate ideálov: „Ale uznal som, že na to po pravde ani nemám práva, že ten môj idealizmus, poézia a krása je ničím v skutočnom živote, že toto všetko je len v knihách, a tam von čaká nás hrozná, strašlivá, zúfalá všednosť a chladnosť“ (Kôň, Alexy 1924: 23). Metaforicky sa dá pripodobniť (a Alexy ho aj viackrát pripodobňuje) k ceste, po ktorej treba ísť vysokou predpísanou rýchlosťou. Periféria je potom priestor vedľa cesty, spočívajúci z postáv a vecí, ktoré sa na cestu nevedia dostať, resp. sa na nej udržať. Medzi centrálnym prúdom (a zväčša) jednotlivcom na okraji vzniká komunikačná priepasť, pocit akejsi nenáležitosti tohto jednotlivca blízko centra: *Áno, stál som na kraji cesty, a ľudia bežali predom mnou; prešiel obchodník zamúčený, akýsi profesor zhrbený, potom žiaci v hromade, potom mníšky viedli rovnako oblečené dievčatá, mnoho, mnoho ľudí. Každý šiel tak isto, vymerane, a ja čože som tam hľadal?*“ (*Posledné pozdravenie*, Alexy 1924: 195).

Čo je však oným kritériom, ktoré rozhoduje o tom, kto zostáva na ceste, a kto sa ocitá vedľa nej? Indíciami odpovede sú rýchlosť, s akou bola postava Šestáka vyvrhnutá z centra záujmu, i jeho bezprostredná emocionálna reakcia. Šestákov „pobyt“ v centre v rozhodujúcej miere vychádzal z vykonávania istej funkcie v spoločnosti, ktorá mala význam a hodnotu v rámci širšieho celku. Bolo to možné, lebo celok fungoval podľa určitých **pravidiel**, s ktorými bol zapaľovač lámp prirodzene kompatibilný. Problém nastal v zmene týchto pravidiel a jeho následnej reakčnej rýchlosti. Práve ona vytvára v Alexyho prózach rozdiel medzi kolektívom a jedincom – kým kolektív mesta sa zmene prispôbil automaticky, Jozef Šesták, tvrdohlavo dodržiavajúci preňho bytostne prirodzené staršie pravidlá, „prekvapene a udivene“ pozoruje, ako sa „v priebehu minúty“ spolu s nimi stal periférne neaktuálnou, „zabudnutou osobou“ (Alexy 1930: 116).

Umiestnenie v centre tak znamená nielen schopnosť prispôbiť sa pravidlám, ale tiež dokázať to v pohyblivom procese zmien v týchto pravidlách, t. j. schopnosť opakovane sa prispôbovať tomu, „čo rýchly svet/život/skutočnosť prináša“. Medzi Alexyho hlavnými postavami sa aj preto suverénne najviac vyskytujú také, ktoré jednu alebo obe schopnosti nemajú. Buď teda ide o postavy s málosľubným psycho-fyzickým fondom pre pochopenie, či, ešte lepšie, uchopenie pravidiel „rýchleho, skúpeho sveta“ (Ondrejko, Neznámi, Profesor Mrkvička, Klopáčka, atď.) alebo o postavy s deziluzívnym pocitom únavy a zmaru, vychádzajúceho zo životných skúseností:

„Áno, ten istý profil, len sú na ňom *studené stopy mozol'natého, víchricou hnaného života* (zvýraznil MM)“ (Viera, Alexy 1924: 117).

V skupine postáv, na ktorých možno pozorovať odstredivý časový pohyb, zohrávajú zvláštnu úlohu ženy. Či už ide o sestry v poviedke Lila a Lola, modelku Emmy, stredoškolskú múzu Vieru a vysokoškolskú Amandu, takmer zakaždým ich príslušnosť k centru vychádza z očarenia okolia ich fyzickým zjavom, ktorý zasa Alexyho rozprávač (takmer) zakaždým problematizuje exponovaním (zákonitého) imperatívu dočasnosti: „*Ale pomyslíte si len, čo si počne taká Emmy bez svojich osemnástich liet? Z čohože bude žiť, keď prídu iné osemnásťročné, a jej pohľad nebude mať viacej pôvabu?*“ (Emmy, Alexy 1924: 63). V ich prípade sa teda princíp obracia – pravidlo zostáva nemenné, časovo limitovanou sa stáva skôr schopnosť jeho plnenia, determinantom dostredivosti a následnej odstredivosti nie je obsah, ale (výsostne) forma.

Dôraz na formu v Alexyho prózach pritom platí aj v širšom zmysle – ako centrom preferovanej formy správania sa. V súlade s na začiatku nastolenou metaforou, pohyb v centre pre hlavné postavy znamená (obzvlášť, ak sú autobiograficky dotované) vnímanie spoločenského okolia ako diváka, na ktorého je potrebné určitým spôsobom pôsobiť. Reakciou je akési „potemkinovské“ nosenie masiek, resp. hranie úloh, na aké tieto postavy nie sú vnútorne alebo situačne disponované (opakovane neistí bohémovia, lekárnik považovaný za doktora v poviedke Lila a Lola, obyčajný človek stavaný do pozície morálnej autority v poviedke Návšteva, atď.). Odrazom až patologickej snahy (a tiež podobne atribuovanej spisovateľskej naivnosti) byť a zostať v centre je pritom, bez prílišného ohľadu na presvedčivosť vykonávania hereckej úlohy, infantilne absolútne uverenie úlohe zo strany postáv, rýchla seba projekcia formy do obsahu: „*Lola sa mnou zaoberala, veselila, štebotala, bola bystrá ako jašterička. Celkom som sa do nej zalúbil. I tak som vedel, že celá história sa len kvôli mne deje, lebo ja som daroval späť drahej Lole jej jediný život (...)* Ja som spravil šťastnou ju a celú rodinu, lebo ja som sa vždy snažil, aby som šťastným robil človečenstvo! Horúce slzy sa mi vyronili z očí.“ (Lila a Lola, Alexy 1924: 88-89). Vo výsledku to znamená, že hranie úloh pre tieto postavy v prvom rade znamená presvedčiť o falošnej realite samé seba. Takáto seba projekcia ich amatérsky nenáležitých hereckých partov však spravidla vysoko nadhodnocuje jej prijatie okolím a rýchlo po nej nasleduje dezilúzia, stret tejto falošnej projekcie s vnútornou realitou. Čas sa tak u Alexyho opäť prejavuje ako negatívny faktor: „*ja som udržal Lolu pri živote, a teraz ja mám na ňu najviac práva. A vymyslím si teraz najkrajšiu reč, ktorou vyhlásim toto svoje sväté právo. Začal som snovať, ale skoro som tíško zaspal na stoličke, a keď som sa prebudil, izba už bola plná dymu. (...) Lola sa blažene túlila k práporčíkovi.*“ (Alexy 1924: 89)

V prózach je však možné ojedinele nájsť aj zaujímavé prípady, v ktorých iná, skúsenejšia, resp. menej naivná variácia alexyovských postáv dokáže vytvoriť ilúziu, ktorá je pre okolie (obecenstvo) presvedčivá a zároveň efektívna pre cieľ postavy. „Životaschopnosť“ tejto hereckej úlohy vo vedomí okolia a naopak vedomie jej nositeľa o skrytej neautenticite tohto zjavu, však hlavnej postave popri čiastkovému úspechu paradoxne prináša schizofrenického konkurenta. Toto rozloženie prirodzene speje k stretu dvoch obrazov jednej postavy, exponovanej do súboja so svetom a jeho pravidlami: „*Na stene visel môj starý portrét, mladá, chlapčenská tvár. Zdolal som ho, premohol a s víťazným úsmevom som hľadel naň. Zdeptal som ho. Poobzeral som sa po izbe ako po zničenom bojisku, a pustil som sa do krčovitého smiechu. (...) Zaspal som ako kto premohol tento ťažký, hrozný svet.*“ (Sokovia, Alexy 1924: 104. Spisovateľ - pesimista Alexy aj v tomto súboji necháva postavy takpovediac bezbranné (i víťazstvo v citovanom súboji sa neskôr ukáže ako iluzórne).

Podobne sa však do disharmonického vzťahu medzi (obecenstvom) vnímaným a skutočným, medzi javiacou sa a celou „pravdou“, dostáva v Alexyho prózach celý zobrazovaný svet. Bez prílišného ohľadu na to, či ide o perifériu alebo centrum (i keď s početnou prevahou druhej skupiny), rozprávač relativizuje udalosti na pódiu pohľadom do **zákulisia** - na postavy a skutočnosti mimo profánnych úloh, v „skutočnom“ živote. Nejde pritom tak o demaskovanie, ako o akési strojzozmenenie videného obrazu. Doslovne sa to uskutočňuje v črte Helene Fourment, v ktorej sa rozprávač viac ako pozorovanému obrazu od Rubensa venuje špekulatívnej rekonštrukcii životnému pocitu modelky na obraze: „*A zastavuje sa pred tebou pol sveta: (...) obdivujú ťa, kochajú sa v tebe, pošepnem ti: milujú ťa, Helene Fourment! (...) Divím sa teda tvojmu manželovi, že ťa prinútil spustiť svoju sňaznú košeľu pred svojím čiernym sluhom a hodil ťa napospas svetu (...) Ach, chudinka! – polonahá dívaš sa na nás, stydlivo, usmievavo prosiac akoby o odpustenie, za zlý žart muža. (...) keď na teba hľadím, zdá sa mi, že vidím ti v očiach smútok, ktorý sa odráža úsmevom malých, štíhlych, usmievavých artistiek z cirkusu, ktoré sa klaňajú sem-tam, akoby ničoho neznali, iba samú radosť, a medzitým stá a stá bied v zelenom voze komediantov.*“ (Alexy 1922: 65). A opäť sa od týchto jednotlivín (postáv) dostávame ku kritike sveta (alebo toho, čo si pod týmto a ďalšími pomenovaniami autor predstavuje) ako celku: „*Vy ste od mladi hľadeli na tieto obrazy, na bielu pleť ich figúr, na ich skrúsené oči, s ich posvätnosťou ste vyrástli, zostareli: prečo by vám mal teda prezradzovať smútok života, ukazovať, že to jasné, nádherné javisko sveta je od chrbta z mizerných, neohobľovaných dosák pozbíjané?*“ (Emmy, Alexy 1928: 66). Takto vnímané zákulisie videného sveta je v Alexyho prózach základným, východiskovým bodom rozprávačovo

nazerania na skutočnosť, odrážajúcim sa v ich hlbokom nasiaknutí dezilúziou. Trvalým a návratným pocitom Alexyho próz je tak všeobecný zmar, zo zákulisia trpkosťou presakujúci perifériu i centrum videného sveta.

ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY

Primárna literatúra:

Alexy, Janko (1924), *Jarmilka*. Turčiansky sv. Martin, Knížnica Slovenských pohľadov.

Alexy, Janko (1928), *Grétka*. Praha, Nakladateľstvo L. Mazáča.

Alexy, Janko (1930), *Velká noc*. Myjava, Daniel Pažický.

Alexy, Janko (1922), Helene Fourment. *Svojet'*. 3, 65.

Sekundárna literatúra

Alexy, Janko (1935), Ako som písal svoj román Dom horí. *Elán*. 1, 7.

Alexy, Janko (1957), *Ovocie dozrieva*. Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.

Habaj, Michal (2005), *Druhá moderna*. Bratislava, Ars Poetica.

Krčméry, Štefan (1924), Janko Alexy. In: Alexy, Janko: *Jarmilka*. Turčiansky sv. Martin, Knížnica Slovenských pohľadov.

Mráz, Andrej (1928), Janko Alexy: Grétka. *Slovenské pohľady*. 5, 33.

Matúš Mikšík

Faculty of Arts, Comenius University in Bratislava, Slovakia
matusmiksik@gmail.com

Zobrazenie detského sveta v zbierke Daniela Heviera Elektrónkový klaun

The paper is dedicated to a collection of Daniel Hevier's poems Elektrónkový klaun (1983) and it focuses at depicting the world of children, which is contained in the first part of the collection, named Dieťa sa hrá nad dierou hada. My paper represents an attempt at reconstructing a complex picture of children's world within the adult world in Hevier's poems, including the differences, similarities and interactions of these two worlds and it mentions the irreversible process of adolescence as well. The clash between the children's world and the adolescent/adult view of the lyrical subject is presented with regard to author's un-seriously serious point of view and poetics.

Keywords: Daniel Hevier, Elektrónkový klaun, poetry, world of children

Hevierova zbierka básní *Elektrónkový klaun* (1983) je rozdelená na štyri tematicko-motivické celky: *Dieťa sa hrá nad dierou hada* – ktorej sa budem v práci venovať; *Remeslo žiť* – obsahuje poetisticky ladené texty, ktorých náplňou je nová optika nazerania na každodenný život; *Spi, moje tigre chodia okolo* – časť venovaná intímnej ľúbostnej lyrike; *Počítač Hamlet* – o tejto autor v podnadpise dodáva, že ide o „sci-fi lyriku“. Aj názov samotnej zbierky – *Elektrónkový klaun* – však indikuje, že priestor v nej dostane aj svet detí a jeho hrdinovia – navyše sa z jeho protirečivosti dá vyčítať, že dôležitými výstavbovými prvkami budú opozícia a kontrast.

Názov prvej časti – *Dieťa sa hrá nad dierou hada* – je prvým ukazovateľom tematizovania nezvratného procesu starnutia, ktorý je reflektovaný na celej ploche interpretovaného textu, a to na báze toho, že „evokuje situáciu ohrozenia“ (Zambor 1984: 70) – tou je v tomto prípade dospelosť, do ktorej dieťa spadne. Ono samotné tak nadobúda atribút hravosti a tým aj slobody, na druhej strane však aj atribút nerozvážnosti a ľahkomyselnosti. Nuž, také sú deti.

Ale naozaj iba deti? Centrálnou básňou „detského“ tematického cyklu zbierky je – napriek tomu, že práve v nej chýba explicitne zobrazené dieťa (implicitne je ním z istého uhla pohľadu lyrický objekt) – báseň s názvom *Dobrá noc, slečna Ach*. Táto sa navyše prepája s časťou ľúbostnej lyriky *Spi, moje tigre chodia okolo* napríklad v eroticky ladených veršoch: „To padanie vody / je dážď, ktorý obkresľuje / sladké krajiny tvojho tela.“ (Hevier 1983: 13) Meno slečny Ach teda vyjadruje jednak magický úžas a povzdych nad sivosťou reality v porovnaní s farebnosťou mágie, rozprávky, folklóru, ale má aj erotické konotácie. V slečne Ach je reflektovaná dynamika detí, ich „zotrvačnosť“, „struniek“ a „magnetov“, no obrazy magickej imaginácie vnútorného sveta detského hrdinu sú budované nielen novými, ale aj starými prostriedkami, nielen technikou, ale aj rozprávkou a folklórom. Báseň je budovaná na ostro vonkajšom kontraste medzi básnikovou múzou a samotným básnikom s „unavenou tvárou“, „tvárou na spadnutie“, obraz slečny Ach však predstavuje práve syntézu detského sveta s atribútom hravosti a sveta dospelých, vyjadreného cez atribút erotiky – teda vytvára projekciu ideálneho stavu (čo logicky smeruje k pointe tejto zbierky, ktorou sú posledné verše básne *Králik*).

V druhej časti básne *Dobrá noc, slečna Ach* sa nachádza aj otvorený manifest postoja subjektu, ktorý sa podriaďuje tvorivej energii a v tvorivom procese sa cíti byť viac dieťaťom ako dospelým, na čo nadväzuje najmä v pásmovej básni *Hadie oko*, ktorá pôsobí ako „alogické radenie rozličných javov a predstáv, pripomínajúce chaotické kopenie obrazov.“ (Okáli 1983: 138) Tu vidíme viazanie formy a asociatívosti na detský svet, na prvý pohľad je to paradoxne subjekt samotný, ktorý tvorí surreálne ladený svet dieťaťa, čím reflektuje túžbu takýto svet opäť objaviť a vlastniť, na druhý pohľad je to však úplne otvorená demonštrácia novej polohy autora – ten sa tak dá do istej miery stotožniť so subjektom práve na základe hry s tvarovaním básne.

Voľná asociatívnosť a použité obrazy prameňa z pozorovania detí v prvých niekoľkých básňach tejto časti zbierky. Celkový kompozičný oblúk prvej časti Hevierovho *Elektrónkového klauna* teda tvorí: observácia – tú budem rozoberať v nasledujúcej časti; predstavenie konceptu – báseň *Dobrá noc, slečna Ach*; a nakoniec jeho realizácia – tá je zhrnutá veľmi výrazne a presne poslednými dvoma veršami poslednej básne *Králik* (ich interpretáciu si však nechávam až na koniec).

Aké sú teda deti a čo vedie subjekt k tomu, aby okrem nahliadnutia do ich sveta doňho aj skutočne vstúpil? Čo predchádzalo tomu, že sa subjekt rozhodol skrotiť imagináciu, ktorou inherentne oplývajú deti a dospelí stratili schopnosť ju využiť vo svoj prospech? Sú to tie drobné maličkosti, na ktorých sa podľa neho (a možno teda aj podľa autora) najviac odráža detská bezstarostnosť, čiže to, že: „Stoja na daždi a rozprávajú sa / s mojimi topánkami“ (Hevier 1983: 9) a: „Chodia za mnou a zabávajú sa tým, / že šliapu po tieni mojej hlavy“ (tamtiež). Oproti nim sa subjekt cíti opotrebované a akoby vŕzgal, hoci v skutočnosti nemusí byť biologicky starý – jednoducho je toto pnutie medzi jeho dospeláckou zodpovednosťou a vidinou detskej slobody, ku ktorej sa vlastne snaží dostať, vykreslené veršami: „Občas ma / ako pierko z olova / nohy nesú na detské ihrisko“ (tamtiež: 24) a v týchto hlavne obrazom „ako pierko z olova“.

Lenže aj s tými „nenásytnými / odhodlanými / zúrivými / nedočkavými / zázračnými / motorčekom“ (tamtiež: 9 – 10) sa niečo deje, hrajú sa totiž nad dierou hada, takže je len otázkou času – a čas je neúprosný, ako hovorí subjekt na viacerých miestach – kedy do nej spadnú. Detská hra, v ktorej „oblaky sú steny, / tieň sú steny, / stromy sú steny, / nedeľné obleky sú steny“ (tamtiež: 11) netrvá večne a práve tak, ako je v týchto veršoch postupne obmedzovaná najprv neohraničeným priestorom oblakov (mimochodom, Hevierova knižka je plná takýchto logických paradoxov), neskôr už celkom reálnymi hranicami stromov a tieňov, ktoré vytvárajú priestor pre detské hry a nakoniec tými nešťastnými nedeľnými oblekmi, vyjadrujúcimi nepokojné znášanie autorít, je limitovaná aj v reálnom svete časom.

Autor teda prostredníctvom subjektu predstavuje dva svety, detský a dospelácky, on sám osciluje niekde na ich hranici a keďže autorský subjekt je „bytostne prítomný v každej básni“ (Hocheľ 1983: 84), tieto texty sú preňho akousi polemikou o sebaurčení, teda sú lyrickou úvahou, reflektujúcou otázku: Kam sa zaradiť – k deťom, alebo k dospelým? Zaujímavé sú kolízne plochy týchto dvoch svetov, práve v nich je totiž najviac prítomná dialektika rozhodovania subjektu. Napríklad v básni *Vonku sa hrá mojich 13 dcér* prebieha najprv syntéza reálneho a rozprávkového detského sveta a v rámci nej ironizácia mocenských záujmov, ktoré sú vykreslené ako detská hra, vzápätí sa exponuje bezútešnosť priestoru a jeho trvalé ničenie dospelými, ktoré nedokáže premôcť ani detská energickosť, imaginácia a kreativita. Neskôr je v tomto smere zaujímavá aj báseň *Krvsajúci deň*, v nej autor spája konotácie pre dospelých nepríjemné obrazy a bagatelizuje ich v detskom svete – kým „z rozbitého kolena / vyteká krv,“ (Hevier 1983: 21) dievčatko „pozoruje / smädnými očami // plachetnice na oblohe.“ (tamtiež) Teda dôležitý je zážitok prameniáci z okamihu, nie budúcnosť a absolútne nie dôsledok akéhokoľvek konania.

Lenže, premena na dospelého je zjavne nevyhnutná, v básni *Deti starnú* je bezmocnosť voči času a starnutiu vyjadrená pasívom: „Skôr než ich vyfajčí prvá cigareta, / skôr než ich vypije prvá fľaša vína,“ (tamtiež: 18) podobná figúra je tiež obsiahnutá v názve básne *Strom nepadá ďaleko od jablka*. Táto je zaujímavá svojou cieľenou provokáciou autora smerom k čitateľovi. Navonok nezmyselné vety sa tvária, že majú akúsi vlastnú, vnútornú logiku. Koniec-koncov, ak by ste boli dieťaťom, určite by vás nezaskočila otázka: „Už vás niekedy zjedlo zrkadlo?“ (tamtiež: 22) – na druhej strane subjekt poukazuje aj na to, že pre deti je ťažké nie vytvoriť z reči báseň, ale „odtrhnúť tamto jablko.“ (tamtiež)

Výhoda pohľadu na svet z akéhokoľvek uhla sa stráca ľahko a veľmi rýchlo: „Len sa pozrite: / chlapec uteká z domu / a na konci ulice to už bude muž“ (tamtiež: 11) a ďalej: „O 12.10 ešte hrajú futbal. / O 12.15 kradnú autá. / O 12.20 sadajú do nich / s manželkami a deťmi.“ (tamtiež: 18) Paradoxne, iniciatíva vychádza zo strany detí, práve *Pálenie pamätníkov* a to, že „Deti sa mučia“ (tamtiež: 16) preto, aby uspokojili svoju zúfalú túžbu znamenať niečo vo svete dospelých, vyhodnocuje subjekt na základe svojej vlastnej skúsenosti so starnutím ako chybné. Napriek tomu, že na viacerých miestach prvej časti zbierky to môže vyzerať, ako keby sa vyvracal „mýtus detstva ako raja“ (Zambor 1984: 70), detstvo – aspoň to vnútorné – je lyrickým subjektom preferované, preto deti varuje pred starnutím, pred jeho definitívnosťou. Navyše vidí renesanciu mysle práve v opätovnom nájdení vnútorného dieťaťa – tento postoj je v konečnom dôsledku opäť vyjadrený poslednými dvoma veršami mnou interpretovanej časti zbierky.

Technicky vyjadrená polarita: „V tele sa ti rozdelia / dva magnety: / jeden bude priťahovať, / druhý odpudzovať“ (Hevier 1983: 14) teda vyjadruje narušenie vnútornej harmónie práve procesom zostarnutia, prevzatím zodpovednosti za svoj život. Táto polarita je dokonca až taká silná, že vyúsťuje do dezilúzie tak slečny Ach – momentálnej múzy – vo veršoch: „Už zajtra sa ma možno opýtaš, / a kto mi odvedol / môjho bieleho koňa / a kam“ (tamtiež), ako aj obojstrannej dezilúzie subjektu a jeho detského náprotivku v básni *S deťmi v zoologickej záhrade*. Tento pocit dezilúzie nám subjekt predkladá ako výsledok svojej empirie.

Ako som však už povedal, subjekt nie je ochotný sa s týmto pasívne zmieriť, nechce byť len ďalším jablkom, ktoré nepadá ďaleko od stromu (ani naopak stromom, ktorý nepadá ďaleko od jablka). Záverečná bodka za polemikou o svete detí a dospelých, o ich stretoch a o vnútornom rozpore subjektu samotného je teda poddaním sa ideálu kreativity. Úplný záver tejto časti zbierky tvoria verše: „Dnes budeš môj králik, / hovorí mi čarodejníca / a ja cítim, / ako mi ružovejú oči. // Už vidím všetko / ružovo“ (tamtiež: 24) – pričom pomenovaním čarodejníca tu môže byť označená básnikova múza, tajomná slečna Ach. Nakoniec víťazí vnútorné dieťa nad dospelým, víťazí fascinácia

originálnym a imaginatívnym spôsobom pohľadu na svet, napríklad: „vidíš tamten vysoký komín? / To je / továreň / na dym“ (tamtiež: 23), víťazí vedomie toho, že „dieťa komunikuje so všetkým a o všetkom, že sa pokúša vždy nanovo organizovať obklopujúce ho objekty, pričom im úplne svojvoľne pripisuje významy“ (Žiak 1984: 77), a teda nie je limitované ani „dospeláckou“ konvenciou vzťahu medzi denotátom a designátorom. Avšak v konečnom dôsledku si subjekt plne uvedomuje to, že jeho postoj je v krutom svete viac-menej len ilúziou a – tak ako všetkých 13 dcér – piliere jeho konceptu nakoniec „naľakane sa strácajú / na druhej strane zrkadla“ (Hevier 1983: 12).

Treba však dodať, že názov prvej časti zbierky – *Dieťa sa hrá nad dierou hada* – môže signalizovať nielen ohrozenie dieťaťa, ale i ohrozenie človeka ako takého, teda implicitne aj rozklad koncepcie, uchopujúcej svet na základe humanistických ideálov (teda koncepcie, ktorej „ide o človeka“). Vzhľadom na rok vydania Hevierovej zbierky *Elektrónkový klaun* sa takéto širšie ohrozenie dá konkretizovať jednak všeobecnou situáciou postmoderného človeka (od ktorého sa vzdávajú ideály, z jeho bezprostrednej blízkosti sa vytráca metafyzika a jeho hodnotový svet sa relativizuje), jednak však môže ísť aj o reflexiu dobovej situácie na Slovensku, ktoré bolo v tom čase ešte pevnou súčasťou ZSSR. Ak by išlo o takúto básnickú alegóriu, je nevyhnutné položiť si na záver (aspoň) tieto dve otázky: Kto je v takomto (o)hroživom svete vlastne dieťa a kto dospelý? A čo je vzhľadom na taký svet lepšie – byť dieťaťom alebo dospelým?

Literúra

- Hevier, Daniel (1983), *Elektrónkový klaun*. Bratislava, Slovenský spisovateľ.
Hochel, Igor (1983), Daniel Hevier: Elektrónkový klaun. *Romboid*, 18/12, 84-85.
Okáli, Daniel (1983), Daniel Hevier: Elektrónkový klaun. *Slovenské pohľady*, 99/10, 137-139.
Zambor, Ján (1984), Básnický vývoj Daniela Heviera. *Romboid*, 19/2, s. 68-72.
Žiak, Miloš (1984), Hevier, klaun a meštiaci. *Romboid*, 19/11, s. 77-79.

Jakub Mikulski

Uniwersytet Wrocławski, Instytut Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa
jakub.mikulski@o2.pl

Rosyjscy myśliciele i działacze anarchistyczni oraz Rosja w publikacjach Oficyny Wydawniczej Bractwa Trojka i w artykułach w czasopiśmie „Biuletyn Poznańskiej Biblioteki Anarchistycznej / Przegląd Anarchistyczny”

In the Article it is described how Russia and Russian anarchists are shown in books of Polish anarchist publishing house Trojka and in articles in anarchist magazine „Biuletyn Poznańskiej Biblioteki Anarchistycznej / Przegląd Anarchistyczny” („Poznan Anarchist Library Bouletine / Anarchist Review”, then „BPBA / PA”). Firstly, author presents short review of history of Polish anarchist movement, especially its contacts with Russia, Soviet Union and Russians. Then, the author describes the role of publishing activity of Polish anarchist movement. Then, author describes work of Trojka publishing house and its books on described topic. After that, it is described the magazine „BPBA / PA”, especially its articles about Russia and Russian anarchist movement. The article is ended with short summary.

Key words: History of Anarchism; History of publishing; International relations; Press Contents

Państwo polskie i państwo rosyjskie oraz społeczeństwa obu tych krajów stykały się ze sobą na wszelkie sposoby, w różnym charakterze i z różnymi skutkami. Począwszy od pełnej współpracy na równych prawach i w atmosferze przyjaźni, do wzajemnego zwalczania się w duchu pełnej wrogości i nienawiści.

Ciekawą, lecz niedostatecznie zbadaną częścią historii kontaktów polsko-rosyjskich są dzieje kontaktów polskiego ruchu anarchistycznego z jego rosyjskim odpowiednikiem i z samym państwem rosyjskim. Tematem poniższego opracowania jest szczególnie element tych kontaktów, jakim jest wizerunek rosyjskich działaczy i myślicieli anarchistycznych, oraz samego państwa rosyjskiego w publikacjach Oficyny Wydawniczej Bractwa Trojka, jak również w artykułach publikowanych na łamach pisma „Biuletyn Poznańskiej Biblioteki Anarchistycznej / Przegląd Anarchistyczny”.

Relacje polskiego ruchu anarchistycznego z rosyjskim odpowiednikiem i z państwem rosyjskim – zarys historii

Kontakty z Rosją i Rosjanami stanowiły istotny element historii polskiego ruchu anarchistycznego, przede wszystkim na początku jego istnienia. Pierwsze działające na ziemiach polskich organizacje anarchistyczne, takie jak warszawski Internacjonal czy białostocka Międzynarodowa Grupa Walka, powstałe na początku XX wieku, tworzone były na ziemiach zaboru rosyjskiego. Pierwsze polskie ugrupowania anarchistyczne, skierowane przeciwko władzy carskiej, powstawały często z pomocą działaczy rosyjskich. Nierzadko również działalność polskich anarchistów inspirowana była poczynaniami anarchistów rosyjskich, nie wspominając o samej ideologii, której jednymi z założycieli byli dwaj Rosjanie – Michaił Bakunin i Piotr Kropotkin (Chwedoruk 2011).

Działalność polskiego ruchu anarchistycznego po wybuchu I wojny światowej w zasadniczej części zamarła. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 r. kontakty polskich anarchistów zarówno z przejętą przez bolszewików Rosją, jak i z systematycznie likwidowanym przez władze radzieckie rosyjskim ruchem anarchistycznym zdecydowanie osłabły. Polscy anarchiści mieli za to prawdopodobnie styczność z rosyjskimi anarchistami na emigracji, m.in. we Francji, gdzie w latach 20. XX w. funkcjonowało polskie wydawnictwo anarchistyczne „Nowa Epoka”, którego produkcja była przemykana do kraju, oraz gdzie już po rewolucji osiadło wielu anarchistów jeszcze z carskiej Rosji, w tym słynny Nestor Machno.

Od okresu II wojny światowej poprzez czasy Polski Ludowej do czasów teraźniejszych bezpośrednie relacje polskiego ruchu anarchistycznego najpierw ze Związkiem Radzieckim, a następnie z Federacją Rosyjską, właściwie nie miały miejsca. Kontakty polskich anarchistów z ich towarzyszami w Rosji w czasach obecnych

najprawdopodobniej są kontynuowane, choć ich intensywność jest daleko mniejsza od kontaktów z anarchistami z Europy Zachodniej (Drabiński 2014).

Działalność wydawnicza na tle całości działań polskiego ruchu anarchistycznego

Zauważalną formą działalności polskiego ruchu anarchistycznego była, oprócz walki zbrojnej, działalność propagandowa, w tym wydawnicza. Już członkowie pierwszych polskich ugrupowań anarchistycznych niejednokrotnie tworzyli własne publikacje. Były to druki ulotne, liczące najwyżej kilka numerów czasopisma, a także broszury, w których zamieszczano teksty rodzimych i obcych działaczy.

Polski ruch anarchistyczny krótko po wojnie faktycznie przestał istnieć. Jego odrodzenie, czy raczej ponowne założenie, nastąpiło w latach 80. XX wieku. W tym czasie, w ramach szerszego ruchu zakładania tzw. zine'ów, tj. niezależnych, tworzonych nawet przez jedną osobę czasopism, powstało wiele pism anarchistycznych. Do najbardziej znanych należał m.in. „Homek”, „Lokomotywa Bez Nóg”, czy „Anarcholl” (Drabiński 2014).

Szerokie zmiany w roku 1989 miały znaczny wpływ również na polski ruch anarchistyczny. W warunkach nowego porządku polscy anarchiści zyskali nieosiągalne wcześniej możliwości tworzenia i dystrybucji własnych publikacji. Od przełomu lat 80. i 90. XX wieku do czasów obecnych (rok 2015) powstał szereg anarchistycznych czasopism i wydawnictw. Do najważniejszych oficyn i magazynów należały pisma „Mać Pariadka” i „Inny Świat”, oraz wydawnictwa Red Rat i Oficyna Wydawnicza Bractwa Trojka.

Oficyna Wydawnicza Bractwa Trojka – zarys charakterystyki

Oficyna Wydawnicza Bractwa Trojka została oficjalnie założona w roku 1994 w Poznaniu przez grupę tamtejszych anarchistów, skupionych wokół powstałego w tym samym roku squattu Rozbrat. Jak wskazuje jeden z członków oficyny, korzenie OWB Trojka sięgają jednak zdecydowanie głębiej. W latach 80. XX w. grono założycieli Trojki było anarchizującymi uczniami jednej z poznańskich szkół zawodowych. Korzystając z wiedzy szkolnej oraz z kradzionych w czasie praktyk czcionek, młodociani anarchiści zaczęli wydawać własnego zine'a pt. „Szelest”. Z czasem zine zaczął ustępować miejsca coraz częściej wydawanym przez grupę broszurom, zawierającym m.in. stare publikacje anarchistyczne skupowane w antykwariatach. Wraz z powstaniem Rozbratu i rosnącą popularnością, początkowo działająca nieoficjalnie Oficyna Wydawnicza Bractwa Trojka została przemianowana na Oficynę Wydawniczą Bractwa Trojka i rozpoczęła w pełni oficjalną działalność.

Obecnie OWB Trojka wydaje różnorodne publikacje z zakresu politologii, socjologii, ekonomii i historii. W ramach swej działalności Trojka realizuje cztery główne serie wydawnicze: Anarchizm – Idee – Praktyka, Biblioteka Klasyków Anarchizmu, Seria Historyczna, Teorie Oporu. W publikacjach omawianego wydawnictwa prezentowane są zarówno tematy dotyczące bezpośredniego działania polskich i zagranicznych anarchistów, jak również omawiane są różne zjawiska z anarchistycznego punktu widzenia. Poza wydawaniem książek i broszur OWB Trojka współdziała przy publikowaniu dwóch periodyków anarchistycznych – czasopisma „Inny Świat” i „Biuletynu Poznańskiej Biblioteki Anarchistycznej / Przeglądu Anarchistycznego”. OWB Trojka dystrybuuje swoje publikacje w wybranych księgarniach, na okolicznościowych stoiskach podczas różnych wydarzeń związanych z działalnością ruchu anarchistycznego oraz za pośrednictwem własnej księgarni internetowej.

W ofercie wydawniczej OWB Trojka znajduje się łącznie 16 publikacji na omawiany temat, grupujących się w następujące kategorie:

- historia,
- życiorysy rosyjskich działaczy i myślicieli anarchistycznych,
- pisma ideologiczne rosyjskich myślicieli i działaczy,
- rosyjska krytyka anarchizmu.

Do pierwszej z wyszczególnionych kategorii wliczają się:

- Anarchosyndykalizm. Strajki, powstania, rewolucje 1892-1990. red. Rafał Górski. 2006,
- Przyborowski M., Wierzchoś D., *Machno w Polsce*. 2012,
- Sekura A., *Rewolucyjni mściciele. Śmierć z browniingiem w rękę*. 2010,
- Wolin (W. M. Eichenbaum), *Nieznana Rewolucja 1918 – 1921*. 2007.

Pierwsza spośród wskazanych pozycji zawiera łącznie 22 artykuły poświęcone różnym przypadkom działań anarchosyndykalistów na całym świecie od końca XIX wieku do lat 90. XX wieku. Trzy spośród zawartych w tomie opracowań dotyczą działalności rosyjskich anarchistów w czasie wojny domowej, która rozgorzała po rewolucji w

roku 1917. Artykuły te dotyczą powstania w Kronsztadzie, protestu w kopalni w syberyjskim Czeremchowie i Autonomicznej Kolonii Przemysłowej Kuzbas na Uralu.

Opracowanie M. Przyborowskiego i D. Wierzchosia z kolei stanowi obszerną biografię Nestora Machny, jednego z najsłynniejszych anarchistów wywodzących się z dawnej Rosji Carskiej, ze szczególnym naciskiem na jego kontakty z odradzającym się państwem polskim.

Rewolucyjni mściciele

A. Sekury to z kolei pozycja poświęcona działalności Grupy Rewolucjonistów Mścicieli, łódzkiej organizacji anarchistycznej, której głównym frontem działań była organizacja napadów i ataków terrorystycznych na przedstawicieli władz carskich oraz bogatych fabrykantów.

Książka W. M. Eichenbauma, publikującego pod pseudonimem Wolin, to wspomnienia tego działacza anarchistycznego z okresu wojny domowej w Rosji w latach 1918-1921.

Do kategorii biografii zaliczają się książki:

- Leśniewski A., *Bakunin a sprawy polskie*. Bdw.,
- Olszewski M., *Bakunin i Marks – anatomia sporu w I Międzynarodówce*. 2009,
- Avrich P., *Bakunin i Nieczajew*. Bdw.,
- Avrich P., *Bakunin i Stany Zjednoczone*. Bdw.,
- Przyborowski M., Wierzchoś D., *Machno w Polsce*. 2012,
- Świerczyński K., *Michał Bakunin. Życiorys*. Bdw.,
- Orsetti M., *Piotr Kropotkin 1842-1921*. Bdw.

Jak łatwo zauważyć, w tym segmencie swej działalności wydawniczej OWB Trojka główny nacisk położyła na publikowanie opracowań dotyczących życia i działalności M. Bakunina. Charakterystyczny jest brak we wcześniej wydawanych broszurach dat rocznych ich wydania.

Najszerszą, najliczniejszą kategorią jest zbiór prac rosyjskich myślicieli i działaczy anarchistycznych, na którą składają się następujące publikacje:

- Michał Bakunin, *Anarchistyczne programy*. Bdw.,
- Michaił Bakunin, *Bóg i Państwo*. 2012.,
- Michał Bakunin, *Katechizm rewolucyjny*. Bdw.,
- Michaił Bakunin, *Myśli*. 2014,
- Piotr Kropotkin, *Pomoc wzajemna jako czynnik rozwoju*. 2006,
- Grigorij Maksimow, *Moje poglądy społeczne*. Bdw.

Również w tej kategorii najwięcej tekstów to pisma Michaiła Bakunina. Warto zwrócić uwagę na brak konsekwencji w zapisie imienia tego działacza oraz, podobnie jak w poprzedniej grupie, brak dat wydania w części publikacji.

Ostatnią, liczącą tylko jedną pozycję kategorią jest krytyka anarchizmu. Publikacją tą jest „Anarchizm i socjalizm”, broszura zawierająca referat Józefa Stalina jeszcze z początku XX wieku, w którym dokonuje on krytyki licznych, ale znanych tylko z tego opracowania tekstów anarchistycznych. Jak wskazuje wydawca, praca ta została opublikowana jako specyficzna ciekawostka wydawnicza.

„Biuletyn Poznańskiej Biblioteki Anarchistycznej / Przegląd Anarchistyczny” - zarys charakterystyki i przegląd artykułów o Rosji i rosyjskim anarchizmie

Czasopismo „Biuletyn Poznańskiej Biblioteki Anarchistycznej / Przegląd Anarchistyczny” („BPBA / PA”) powstało w roku 2003 jako pismo Poznańskiej Biblioteki Anarchistycznej, działającej od roku 1997 na terenie squattu Rozbrat w Poznaniu. Początkowo „BPBA” ukazywał się nieregularnie jako biuletyn formatu B5, liczący ok. 20 – 48 stron. Od nr 5 znacznie zwiększyła się objętość magazynu, dochodząc do 165 stron. Od nr 6, wydanego pod koniec 2007 r., pismo zmieniło nazwę na „Przegląd Anarchistyczny” i zaczęło ukazywać się jako półrocznik. Dotychczas ostatni, 13. nr pisma ukazał się pod koniec 2011 roku. „BPBA / PA” jest pismem o charakterze naukowym, sprofilowanym na tematykę historyczno-społeczno-polityczno-gospodarczą.

We wszystkich 13 dotychczasowych wydaniach pisma pojawiło się łącznie 10 artykułów o omawianej w tym opracowaniu tematyce:

Nr 1: Michał Bakunin – Bibliografia; Towarzystwo Polskie Socjalno-Demokratyczne w Zurychu 1872 r.; Program T.P.S.-R.;

Nr 2: książki – Grochmalski P., *Czeczenia. Rys prawdziwy*; Kamiński A., *Apostoł prawdy i miłości. Filozoficzna młodość Michała Bakunina*.

Nr 3: Listy M. Bakunina do Ludwika Bulewskiego i Francisco Mory; Broniowski Wł., Bakunin;

Nr 4: Ciszewski P., *Rewolucja widziana z Kronsztadu*; portale poświęcone M. Bakuninowi i P. Kropotkinowi;

Nr 7: Kropotkin P., *We francuskim więzieniu*.

Jak widać, tylko jeden spośród wskazanych artykułów dotyczy współczesnej Rosji – jest to recenzja książki traktującej o wojnie prowadzonej przez Federację Rosyjską na terenie Czeczenii. Pozostałe artykuły odnoszą się do historii anarchizmu. Szczególnie wart podkreślenia jest tutaj dobrze widoczna obecność opracowań dotyczących życia i działalności M. Bakunina.

Podsumowanie

W ofercie OWB Trojka i na łamach czasopisma „Biuletyn Poznańskiej Biblioteki Anarchistycznej / Przeglądu Anarchistycznego” znaleźć można stosunkowo nieliczne publikacje dotyczące rosyjskiego anarchizmu i kontaktów polskich anarchistów z władzami rosyjskimi. W omawianych publikacjach praktycznie nie występuje tematyka współczesna, poza jedną recenzją książki o wojnie w Czeczenii. Wszystkie pozostałe pozycje dotyczą historii anarchizmu od przełomu wieków XIX i XX do czasów formowania się władzy radzieckiej w Rosji. Szczególne miejsce zarówno w publikacjach OWB Trojka jak i na łamach „BPBA / PA” zajmuje dorobek twórczy Michała Bakunina i opracowania na ten temat. Osobne badania wymaga pytanie, na ile te opracowania wpływają na świadomość historyczną polskich anarchistów.

Bibliografia

Chwedoruk, Rafał (2013), *Ruchy i myśl polityczna syndykalizmu w Polsce*. Warszawa, Elipsa.

Drabiński, Maciej (2014), *Anarchosyndykalizm w Europie. Teoria i praktyka*. Poznań, Trojka.

Sekura, Adrian (2010), *Rewolucyjni Mściciele. Śmierć z browniingiem w ręku*. Poznań, Trojka.

Przyborowski, Michał (2007), Wydawnictwo „Nowa Epoka” 1924 – 1930. Biuletyn Poznańskiej Biblioteki Anarchistycznej. 5, 100-110.

Przyborowski, Michał (2008) Spółdzielnia „Słowo” w Łodzi 1946 -1949. Przegląd Anarchistyczny. 7, 146-151.

Marek Mikušiak

Comenius University in Bratislava, Faculty of Arts/Department of Slovak Language, Bratislava, Slovakia
marek.mikusiak@gmail.com

Od rodinných podobností k prototypovej teórii a späť

The aim of the contribution is to analyse the relation between Wittgenstein's famous semi-theoretical metaphor – “family resemblances” – and some insights which the prototype theory brings into discussion about the concepts and categorisation. The prototype could be an important cognitive basis for the explanation of the concepts and categories or how these are represented in human mind. This theoretical approach is outlined with regard to the lexical semantics as one of the major domains where the prototypes are designed to be constituents of fundamental semantic structures. Although it is well known that E. Rosch did not draw her prototype theory from that what did Wittgenstein intend, many linguists still consider Wittgenstein's metaphor to be a shortcut for such-and-such explanation of the categorisation. However, as it will be shown, there is possible another interpretation that might lead us to a correction of some conceptual difficulties in the prototype theory and may help us to precise or “to ground” some linguistic notions. To uncover these points we have to get back to Wittgenstein.

Keywords: family resemblances, categorisation, Wittgenstein, prototype theory

Úvod

V tomto príspevku sa zameriam na vzťah medzi známou Wittgensteinovou semi-teoretickou metaforou „rodinné podobnosti“ a postrehmi, ktoré vniesli Wittgensteinom inšpirovaní autori tzv. prototypovej teórie do diskusie o pojmoch a kategóriách. O semi-teoretickej metafore tu možno hovoriť preto, lebo Wittgensteinova metafora môže byť (a mnohokrát aj je) chápaná ako teoretický nástroj užitočný na vysvetlenie určitých jazykových javov. Tento explanačný potenciál bol na pôde lingvistiky rozvinutý do podoby prototypovej teórie, ktorá takpovediac terminologicky etablovala nielen metaforu „rodinné podobnosti“, ale aj kľúčový pojem *prototyp*. Prototyp má byť dôležitým kognitívnym základom explanácie pojmov a kategórií, prípadne toho, ako sú pojmy a kategórie reprezentované v mysli. Tento prístup je v príspevku načrtnutý s ohľadom na lexikálnu sémantiku ako jednu z hlavných domén, kde boli prototypy navrhnuté ako konštituenty fundamentálnych štruktúr. Hoci je známe, že E. Roschová odvodila svoju prototypovú teóriu spôsobom, ktorý nezodpovedá Wittgensteinovým intenciam, mnohí lingvisti stále chápu Wittgensteinovu metaforu ako skratku takej alebo onakej explanácie kategorizácie. V závere príspevku sa však pokúsím ukázať, že v tomto prípade je možná aj iná interpretácia, ktorá môže byť užitočná na odstránenie niektorých pojmových ťažkostí a ktorá nám zároveň môže pomôcť precizovať, resp. „uzemniť“ lingvistickú hantírku. Ide o výsledok konceptuálnej analýzy, ktorý v konečnom dôsledku môže prispieť k lepšiemu porozumeniu činnostného a kognitívneho aspektu pojmov.

Rodinné podobnosti

Metaforické spojenie „rodinné podobnosti“ pochádza z *Filozofických skúmaní*, ktoré sú dlhodobo pokladané za kľúčový text reprezentujúci tzv. neskorú filozofiu L. Wittgensteina. Hoci možno diskutovať o tom, či *Filozofické skúmania* predstavujú posledné, alebo len predposledné štádium myšlienkového pohybu tohto rakúskeho filozofa, pre nás je dôležité poukázať len na to, že Wittgenstein v neskoršom období svojho uvažovania zásadným spôsobom prehodnocuje mnohé z vlastných myšlienok raného obdobia, ako aj z myšlienok filozofov či logikov, na ktorých v ranej etape svojho filozofického snaženia nadväzoval. Podľa neskorého Wittgensteina napríklad nie je opodstatnené lípnúť na ostro ohraničených pojmoch ako *jediných možných*, resp. *zmysluplných pojmoch*, ako to robil nemecký logik G. Frege. Pravdaže, Fregeho úvahy sa vzťahovali vždy väčšmi na teoretický jazyk než na jazyk prirodzený, a tak sa môže zdať, že Wittgenstein tu opäť útočí hlavne na vlastné poňatie jazyka z obdobia *Logicko-filozofického traktátu*. Týmto spôsobom však nemožno Fregeho vyňať z problému, pretože podľa Wittgensteina práve teoretický jazyk uplatňovaný vo filozofii (matematiky, jazyka a pod.) je zvyčajne „kontrolovaný“ do istej miery zavádzajúcimi predpokladmi. S cieľom revidovať dané predpoklady možno uviesť nasledovné postrehy: ani existencia exaktných definícií nie je (z logického hľadiska) zárukou *presného* vymedzenia pojmov, ktoré by neponechávalo nič na náhodu; okrem toho poznanie exaktného vymedzenia pojmu nemožno automaticky nadradiť nad správne, hoci „slepé“ používanie príslušného slova. Ak napríklad dennodenne bez väčších problémov používame výraz „päť“, je namieste otázka, v akom zmysle exaktná definícia (povedzme množinová) etabluje pojem *päť* ako pojem. Wittgensteinova reakcia na problém vyzerá približne takto: pojem sa etabluje ako (určitý) pojem v jazykovej

praxi – v rámci patričnej jazykovej hry (čiže pojem *pät'* sa etabluje ako (určitý) pojem v rámci jazykovej hry, ktorú nazývame *počítanie*).

Tak ako môžeme spolu s Fregem hľadať vymedzenia ostrých pojmov, tak môžeme po boku Platóna pátrať po dištingtívnych rysoch, resp. esenciálnych vlastnostiach pojmov, na základe ktorých nám bude zrejmé, *čo sú čísla, čo je jazyk, prípadne čo je dobro...* – a tak ako nás Wittgenstein odhovára od prvej možnosti, rovnako tak nás odhovára aj od druhej. Metaforické spojenie „rodinné podobnosti“ používa Wittgenstein práve v kontexte úvah o podstate pojmov; je totiž presvedčený, že vo väčšine prípadov bežných pojmov nemajú exempláre alebo javy, ktoré pomenujeme príslušným výrazom, spoločného menovateľa v podobe nevyhnutných a postačujúcich vlastností, ale spája ich nanajvýš akási sieť podobností charakteristická absenciou spoločného menovateľa. Wittgenstein to ilustruje na podobnostiach v rodine: dcéra môže mať hnedé oči po otcovi a postavu a chôdzu po matke a syn tejto dcéry môže mať široké líce kosti po svojom dedkovi a klenbu chodidiel po svojej matke – všetkých členov rodiny teda niečo spája, avšak v tomto prípade nemusíme nevyhnutne predpokladať existenciu vlastnosti či vlastností, ktoré majú všetci spoločné (okrem takých vlastností, ako je napr. vlastnosť „byť človek“, čo je však v tomto prípade irelevantné).

Znáмым príkladom pojmu, za ktorým sa podľa Wittgensteina namiesto *esencie* ukrýva skôr sieť rodinných podobností, je pojem *hry*. Wittgenstein nás vyzýva, aby sme *pozorovali* (Denk nicht, sondern schau!) rozmanitosť javov, ktoré pomenujeme slovom „hra“. Niekedy ide o činnosti, ktoré sú zábavné, inokedy je v popredí skôr súťaženie, v mnohých prípadoch je významná prítomnosť pravidiel, ale niekedy sa *len tak hráme*, bez rozhodcu a bez jednoznačných pravidiel, a hoci nám niekedy na hru stačí len detská predstavivosť, v prípade, povedzme, kartových hier zrejme iba predstavivosť nestačí. „A výsledok týchto pozorovaní je nasledovný: vidíme komplikovanú sieť navzájom sa prekrývajúcich a križujúcich podobností; podobností vo veľkom i v malom“ (Wittgenstein 2009: § 66).

Boli to predovšetkým tieto Wittgensteinove úvahy a postrehy, ktoré sa niektorí kognitívni lingvisti pokúsili vyňať zo špekulatívnej filozofie s cieľom uplatniť ich na pôde empirického výskumu. V nasledujúcej kapitole si v skratke predstavíme výsledok tejto teoretickej kryštalizácie.

Prototyp

Prípady, keď sa lingvistika inšpirovala myšlienkami filozofov či teoretikov z iných vedných disciplín, nie sú vôbec ojedinelé a hoci pritom mnohokrát došlo k zmene významu kľúčových pojmov, v konečnom účtovaní je vždy podstatné hlavne uplatnenie, prípadne explanačná sila novovzniknutej teórie. To platí aj pre prototypovú teóriu E. Roschovej založenú na úvahách o rodinných podobnostiach. Ide o teóriu artikulujúcu štruktúrne asymetrie kategórií, ktorých členy nemajú rovnaký status z hľadiska miery reprezentatívnosti príslušnej kategórie (niektoré exempláre sú menej reprezentatívne než iné). Teória kategorizácie je tak obohatená o problematiku štruktúrneho odstupňovania vnútri jednotlivých kategórií. V tomto bode sú úvahy kognitívnych lingvistov pomerne rozbiehavé, jedným z návratných akcentov rozličných autorov je však poukazovanie na fakt, že diskutovaná problematika podstatne presahuje tradičné úvahy o vágnosti hraníc. Oproti klasickému chápaniu kategórií, ktoré je zviazané s binárnou opozíciou *patrí do kategórie/nepatrí do kategórie*, sa stavia skúmanie štruktúrnej organizácie kategórií založené na otázke *Nakoľko dobre zodpovedá danej kategórii?* Kým pri vágnych hraniciach kategórií máme problém určiť, či daný exemplár patrí, alebo nepatrí do príslušnej kategórie, prototypová teória sa väčšmi vzťahuje na asymetrie identifikované medzi exemplármi, o ktorých vieme, že patria do určitej kategórie. Na lepšie uchopenie tohto fenoménu využila E. Roschová metaforu rodinných podobností, pričom sa ju pokúsila jednak terminologizovať a jednak uviesť na scénu empirického výskumu. Úvahy o asymetriách a odstupňovanosti vnútri kategórií viedli k nasledovnému poňatiu rodinných podobností: ide o štruktúru kognitívnej kategorizácie odrážajúcu mieru distribúcie spoločných vlastností exemplárov určitej kategórie vo vzťahu k jej kontrastnej kategórii (Rosch – Mervis 1975). Neskôr bolo toto poňatie rozličnými spôsobmi spresnené predovšetkým s ohľadom na subtilnejšie posúdenie povahy a roly „vážených vlastností“. So zreteľom na ciele tohto príspevku je však podstatné hlavne to, že prototypová teória nepredpokladá kategorizovanie na základe spoločných vlastností všetkých členov kategórie. Všetky členy kategórie sú štruktúrne previazané bez spoločného menovateľa, a to spôsobom, ktorý zodpovedá prototypovej organizovanosti založenej (v závislosti od konkrétnej teoretickej pozície) na geštaltoch, kognitívnych referenčných bodoch či ťažiskových vlastnostiach exemplárov s vysokou mierou rodinných podobností (rodinných podobností v zmysle Roschovej terminológie). Vzáťažným bodom prototypovej štruktúry kategórie je prototyp chápaný ako exemplár, prípadne idealizovaný exemplár, ktorý má najviac spoločných vlastností príslúchajúcich členom určitej kategórie a najmenej spoločných vlastností príslúchajúcich členom kontrastnej kategórie. Empirickým základom tézy o prototypovej organizácii kategórií je schopnosť ľudí rozlišovať lepšie a horšie exempláre bežných kategórií.

Ako upozornil J. Dolník, „prototypovou teóriou sa zdôvodňuje úsilie začleniť do opisu lexikálneho významu nedištingtívne príznaky, ktoré sú akceptované sémantickou intuíciou“ (1994: 35). Za sémantickú intuíciu môžeme pokladať ľudovú teóriu významu toho-ktorého slova; napríklad v prípade pojmu *vták* zvyčajne hovoríme o lietajúcich operencoch, a to aj napriek tomu, že vieme, že niektoré vtáky lietať nedokážu. V tomto zmysle možno hovoriť o prototypovom efekte, ktorého praktické konzekvencie badať v lexikografickej praxi. Zároveň však samotné prototypy môžu byť pokladané za teoretické nástroje explikácie pojmovej štruktúry. V duchu tohto prístupu možno konštatovať, že významy slov si osvojujeme na základe kognitívnej kategorizácie, ktorej základnou črtou je triedenie exemplárov na báze podobnosti s prototypom (pozri napr. Orgoňová – Bohunická 2011). Takéto poňatie sa však musí vyrovnávať s problémom hraníc, na ktorý poukázali Croft a Cruse: „Fundamentálny problém s hranicami spočíva v tom, že nevytvárajú prirodzene z prototypovej reprezentácie“ (2004: 91). Inými slovami, prototypové reprezentácie nám neposkytujú žiadny návod, sledovaním ktorého sa v jednom prípade dostaneme od kategórie „chair“ k podkategórii „armchair“, kým v inom prípade sa dopracujeme k rovnocenným kategóriám „stolička“ a „kreslo“. Tu však treba poznamenať, že Roschovej neskoršiu verziu prototypovej teórie nemožno priamočiaro vzťahovať na problémy, ktoré sú spojené s prototypovými *reprezentáciami* (pozri Rosch 1978). Ako upozornil G. Lakoff (1987), z hľadiska teórie kategorizácie je podstatné identifikovanie a vysvetlenie prototypových javov – čiže (vyššie uvedených) špecifických kognitívnych efektov, ktoré späťne vrhajú svetlo na podstatu kategorizácie. Pre Lakoffa je kľúčové to, že po zohľadnení empirických dát už nemožno popierať vnútornú štruktúrovanosť kategórií.

Prečo je užitočné vrátiť sa späť k Wittgensteinovi?

Ideová línia sledovaná v predchádzajúcich kapitolách viedla od klasického poňatia kategórií cez Wittgensteinove postrehy o rodinných podobnostiach až k prototypovej teórii vrhajúcej svetlo na problematiku kognitívnej kategorizácie. Podľa G. Lakoffa kognitívna veda vstupuje na vedecké pole, ktoré doposiaľ obhospodarovala filozofická špekulácia, pričom hľadá odpoveď na otázku, akú povahu majú kategórie, resp. či povaha kategórií skutočne zodpovedá aristotelovskému poňatiu. Roschová i Lakoff sú presvedčení, že empirická evidencia vyvracia aristotelovské poňatie kategórií, na druhej strane však Lakoff klasické chápanie kategórií pokladá za prirodzené na úrovni bežného pochopenia (s využitím filozofickej hantírky možno povedať: na úrovni *common sense*). Podľa Lakoffa je aristotelovské poňatie skratka súčasťou tzv. *ľudovej teórie kategorizácie* (LTK), pričom kognitívna veda nás v tomto prípade pouča, že nie všetky ľudové teórie majú oporu v empirii.

Namiesto toho, aby sme sa púšťali do detailnejšieho rozboru prototypovej teórie, vráťme sa teraz azda trochu neštandardne späť k Wittgensteinovi. Neštandardnosť tohto kroku nespočíva v poukazaní na nesúlad medzi Wittgensteinovým chápaním rodinných podobností a Roschovej prototypmi, ale v zdôraznení pôvodných Wittgensteinových intencií: jedným z jeho cieľov bolo ukázať, prečo zlyhávame, keď sa pokúšame objasniť podstatu pojmov ako *číslo*, *jazyk*, prípadne *hra*. U Wittgensteina je teda zmysel poukazovania na rodinné podobnosti *negatívny* (pozri Baker – Hacker 2005: 212 – 216). Je to akýsi pokus o vyvesenie informačnej tabule s nápisom „Tadiaľto cesta nevedie“.

Z doposiaľ povedaného je zjavné, že Wittgenstein vo svojich poznámkach o rodinných podobnostiach neodkrýva podstatu kategorizácie ani nepoukazuje na kategórie štruktúrované na báze rodinných podobností. Lakoffovo skúmanie podstaty kategórií by zrejme pokladal za veľmi podozrivý podnik. Všimnime si, že Wittgenstein uvažuje o rodinných podobnostiach bez jedinej zmienky o kategóriách; namiesto „kategórií označených slovami“ (Lakoff 1987: 17) hovorí jednoducho o rozličných použitíach nejakého slova (napr. hra). Tieto na prvý pohľad teoretické nuansy sú veľmi dôležité, ak sa chceme vyhnúť zavádzajúcim záverom, prípadne konfúziám, a to nielen pri interpretovaní rakúskeho filozofa, ale hlavne v rámci tzv. teórie kategorizácie. Zatiaľ čo Lakoff pokladá klasické chápanie kategórií za súčasť LTK, z pohľadu, ktorý, ako sa domnievam, aspoň čiastočne zodpovedá Wittgensteinovmu prístupu, je namiesto otázky: *Nie je LTK len evidenciou potvrdzujúcou, že ako-tak rozumieme, čo znamená slovo „kategorizovať“?* Kategórie zrejme nie sú ničím, po čom môžeme siahnuť bez ohľadu na jazykové praktiky, v rámci ktorých figurujú slová ako „kategória“ či „kategorizovať“. Kategória nie je jablko, ktoré môže byť rozpolené, aby sme zistili, či obsahuje kôstku, alebo jadierka.

Pravdaže, tieto poznámky nie sú namierené proti akejkoľvek snahe pracovať na teórii kategorizácie; ide skôr o to rozpoznať terén, na ktorom sa pohybujeme. A rozpoznať sugesciu mnohokrát opakovanej výzvy kognitivistov, ktorú E. Roschová sformulovala nasledovne: „Zásadná otázka znie, ako chceme premýšľať o tom, čo sú skutočné kategórie – mali by sme o nich premýšľať v pojmoch formálnej, logickej abstrakcie, alebo v pojmoch neformálnych, pragmatických, sensorických, imaginačných interakcií skutočného sveta?“ (2009: 45) Pochopiteľne, v svetle Wittgensteinových postrehov ide väčšmi o zavádzajúcu než o zásadnú otázku.

Hoci nie je a priori nenáležité pracovať na teórii kategorizácie á la Roschová či Lakoff, uveďme na záver dva dôvody, prečo je užitočné vrátiť sa späť k Wittgensteinovi.

Po prvé, namiesto zložitých prototypicky organizovaných pojmových štruktúr môžeme hovoriť o rozličných spôsoboch použitia slov, ktoré sú sprevádzané efektmi založenými na typickosti – čím patrične „uzemníme“ lingvistické pojmové inštrumentárium. Po druhé, upriamením pozornosti na konkrétne jazykové praktiky spojené s používaním kľúčových pojmov teórie kategorizácie dokážeme lepšie a ľahšie identifikovať niektoré pojmové konfúzie; všimnime si napríklad, že Lakoffova „percepčná kategorizácia“ založená na kognitívnych referenčných bodoch nepredpokladá účasť jazyka, v dôsledku čoho sa však stráca zmysel frázy „patriť do kategórie“. Aj tu jasne vidíme, ako radikálne sa možno nepodobáť na vlastných rodinných príbuzných.

Poznámka: Táto práca vyšla s podporou grantu Univerzity Komenského č. UK/229/2015 „Jazyk a kognícia“.

Literatúra

- Baker, Gordon – Hacker, Peter (2005), *Wittgenstein: Understanding and Meaning*. Oxford, UK; Malden, MA, Blackwell Pub.
- Croft, William – Cruse, Alan (2004), *Cognitive Linguistics*. Cambridge, U.K.; New York, Cambridge University Press.
- Dolník, Juraj (1994), O prototypovej teórii. *Slovenská reč*. 59/5, 257 – 265.
- Lakoff, George (1987), *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago, University of Chicago Press.
- Orgoňová, Oľga – Bohunická, Alena (2011), *Lexikológia slovenčiny: Učebné texty a cvičenia*. Bratislava, Stimul.
- Rosch, Eleanor (1978), Principles of Categorization. In: Rosch E. – Lloyd B. (Eds.), *Cognition and Categorization*. Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum.
- Rosch, Eleanor (2009), Categorization. In: Sandra, D. – Ostman, J.-O. – Verschueren, J. (Eds.), *Cognition and Pragmatics*. Philadelphia, Pa, John Benjamins.
- Rosch, Eleanor – Mervis, Carolyn (1975), Family Resemblances: Studies in the Internal Structure of Categories. *Cognitive Psychology*. 7, 573 – 605.
- Wittgenstein, Ludwig (2009), *Philosophical Investigations*. Chichester, Wiley-Blackwell.

Timea Nemčeková

Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave, Bratislava, Slovensko
timea.nemcekova@outlook.com

Slovansko-maďarské jazykové kontakty v Slovanskom jazykovom atlase (chov domácich zvierat a hydiny)

The author brings a new perspective on the language contacts of the genetically and typologically different languages (Slavic and Hungarian) in their natural form – dialects. The aim of this report is to point out the intercultural contact on the verge of Slavic and Hungarian linguistic area. On several illustrative examples from the 8th. Volume of the Slavic Linguistic Atlas the author points out the elements that are permanent identifying features of Slavic dialects and that, in course of natural development from a dialect sphere have become from Hungarian constituent parts of the Slavic dialects. Slavic Linguistic Atlas as an extensive dialectic cartographic publication offers a collection of maps that represents regional differentiation as far as the features of different levels of linguistic structure are concerned.

Key words: Slavic Linguistic Atlas, Slavic-Hungarian language contacts, intercultural contacts

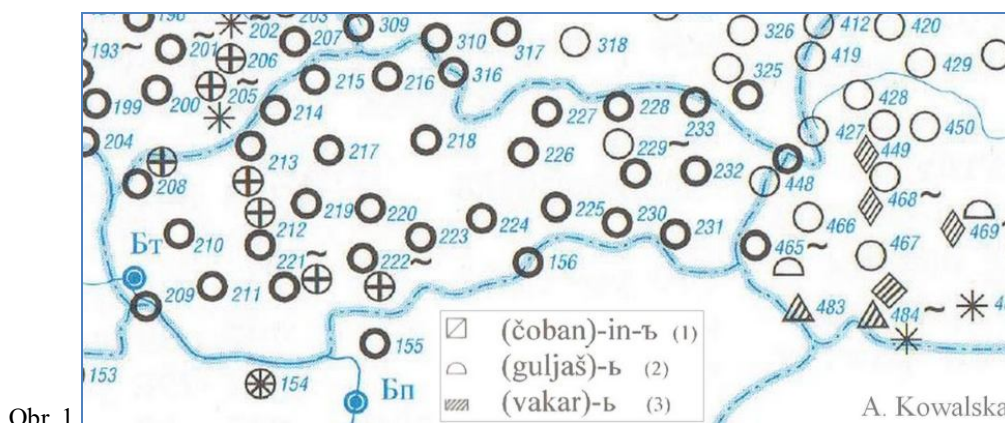
Predmetom nášho príspevku je niekoľko lexikálnych javov, ktoré sú výsledkom prirodzených kontaktov geneticky a typologicky odlišných jazykov. Prirodzená povaha jazykového materiálu spočíva v tom, že ide o nárečia, t. j. útvary, ktoré nie sú regulované, nepodliehajú vedomým zmenám, kodifikácii. Takýmto prístupom možno vytvárať spoľahlivý obraz nielen o spontánných procesoch pri prieniku lexikálnych prvkov z jedného typu jazyka do iného, ale i o interkultúrnych kontaktoch a poukazovať na spoločenské fenomény, ktoré odrážajú prirodzený jazykový vývin. Takéto procesy sú markantné najmä v oblastiach intenzívnych jazykových kontaktov. V našom príspevku síce zameriavame pozornosť na širší koncept – prenikanie hungarizmov do slovanských jazykových útvarov v širšom slovanskom jazykovom kontexte, no spomeňme i užší koncept prenikania cudzích lexikálnych jednotiek do slovenčiny. Výsledky prirodzených jazykových kontaktov slovenských a maďarských nárečí sú spracované a kartograficky zaznamenané v základných kartografických dielach – v *Atlase slovenského jazyka* (Habovštiak 1981), *Atlase slovenských nárečí v Maďarsku* (1993) a v *Atlase ľudovej kultúry Slovákov v Maďarsku – A magyarorsági Szlovákok népi kultúrájának atlasza* (2010). Otázkou historickojazykovednej problematiky z hľadiska etymologického a porovnávacieho skúmala maďarská historická jazykoveda, pripomenieme základné práce I. Kniezsu (Kniezsa 1974), J. Melicha (Melich 1910), F. Gregora (Gregor 1987), P. Királya (Király 1993), A. Divičanovej (Atlas 2010), M. Žilákovéj (Žiláková 2004). Z hľadiska medzijazykových kontaktov slovanských jazykov a maďarčiny spomenieme práce P. Lizanca (Lizanec 2003) a J. Dzendzelivského (Dzendzelivski 1960, 1993), B. Falińskiej (Falińska 2001), J. Siatkowského (Siatkowski 2004, 2005) a L. Rocchiho (Rocchi 1999, 2002, 2010).

Ilustračný materiál čerpáme z rozsiahleho slavistického projektu *Slovanský jazykový atlas* (*Общеславянский лингвистический атлас*, ďalej OLA), v ktorom sú kartograficky spracované prirodzené podoby národných jazykov vo veľkom slovanskom makroareáli, v priestore geneticky a typologicky totožných jazykov. Tento priestor sa však vyvíjal aj v kontakte s neprirodnými jazykmi a dôsledkom areálových vplyvov bol prienik lexikálnych prvkov do pôvodnej slovanskej slovnice. V tomto príspevku venujeme pozornosť práve jazykovému kontaktu na pomedzí slovanského a maďarského jazykového územia. Otázky vzájomného prirodzeného vplyvu, ktoré sú súčasťou širšieho slovanského jazykového kontextu, spracúvame na vybraných príkladoch z ôsmeho zväzku OLA, ktorý je súčasťou lexikálno-slovnice série, redigovala a vydala ho poľská národná komisia, jeho tematickou náplňou je Zamestnanie a spoločenský život a vyšiel v r. 2003 vo Varšave. Slovanský jazykový atlas (SJA) ako rozsiahla nárečová kartografická publikácia predstavuje súbor máp, ktoré znázorňujú územnú diferenciáciu vybraných javov z ktorejkoľvek jazykovej roviny (fonologickej, morfolologickej, lexikálnej). Grafické zobrazenie javu na mape umožňuje, aby do popredia vystúpili priestorové súvislosti skúmaných javov – kompaktnosť areálu výskytu alebo, naopak, izolovanosť javu a pod. Atlas môže mapovať ako genetickú príbuznosť jazykov, tak i situáciu na území jedného z národných jazykov, príp. časť tohto územia. Myšlienka jednotného výskumu všetkých slovanských nárečí a kartografickej prezentácie jeho výsledkov sa zrodila na 1. medzinárodnom zjazde slavistov v Prahe r. 1929. O 27 rokov neskôr, r. 1956, bol na stretnutí slavistov v Belehrade ustanovený *Medzinárodný komitét slavistov*. V r. 1958, na 4. medzinárodnom zjazde slavistov v Moskve, sa začalo pracovať na

teoretických, metodologických a praktických otázkach a v r. 1961 bola vytvorená *Medzinárodná komisia* pre Slovanský jazykový atlas a postupne vznikli tzv. národné komisie pre jednotlivé účastnícke štáty. Členovia a spolupracovníci Medzinárodnej komisie spolu tvoria *Medzinárodnú pracovnú skupinu* Slovanského jazykového atlasu, ktorá sa schádza zvyčajne raz ročne striedavo na území všetkých účastníckych krajín (v r. 2017 sa má toto stretnutie uskutočniť na Slovensku). V súčasnosti sa na projekte OLA podieľajú štáty s obyvateľstvom západoslovanským (Nemecko, Poľsko, ČR, SR), východoslovanským (Bielorusko, Ukrajina, Rusko) a južnoslovanským (Slovinsko, Chorvátsko, Bosna a Hercegovina, Srbsko, ktoré zatiaľ spravuje aj materiál z územia Čiernej Hory, Macedónsko a Bulharsko). Spoločným úsilím sa vypracoval dotazník obsahujúci až 3 454 otázok – sú zamerané na skúmanie javov z oblasti hláskoslovnia, tvaroslovnia, lexiky, slovotvorby, sémantiky, prozódie a syntaxe, zostavila sa sieť skúmaných bodov a dohodli sa zásady jednotného prepisu nárečových údajov. Bodová sieť SJA pokrýva celé slovanské jazykové územie v Európe a obsahuje až 853 bodov³. Výsledkom je komplexná interpretácia javov v nárečiach týchto lokalít (bodov) jednotlivých slovanských jazykov na celom území obývanom Slovanmi, ale aj v lokalitách s obyvateľstvom slovanského pôvodu na území Maďarska, Rumunska, Moldavska, Lotyšska, Estónska, Talianska, Rakúska, Albánska, Grécka, Turecka. Dodnes vyšiel súbor 16 zväzkov SJA na úrovni foneticko-gramatickej a lexikálno-slovotvornej a ďalších 11 zväzkov je v rôznom štádiu rozpracovania. Ďalej sa pracuje na spoločnej webovej stránke (www.slavatlas.org) obsahujúcej informácie o prácach na projekte, jeho výstupoch a plánuje sa umiestnenie elektronických verzií jednotlivých zväzkov atlasu či celého pramenného materiálu. Jednotlivé národné atlasy, ako i projekt Slovanského jazykového atlasu sú cenným zdrojom v oblasti dialektológie, slavistiky a porovnávacej jazykovedy, prinášajú ucelený pohľad na zemepisné členenie národných jazykov, predstavujú areálovú komplexnosť spracovania morfológických, fonologických a lexikálnych javov a majú syntetizujúcu povahu celého projektu.

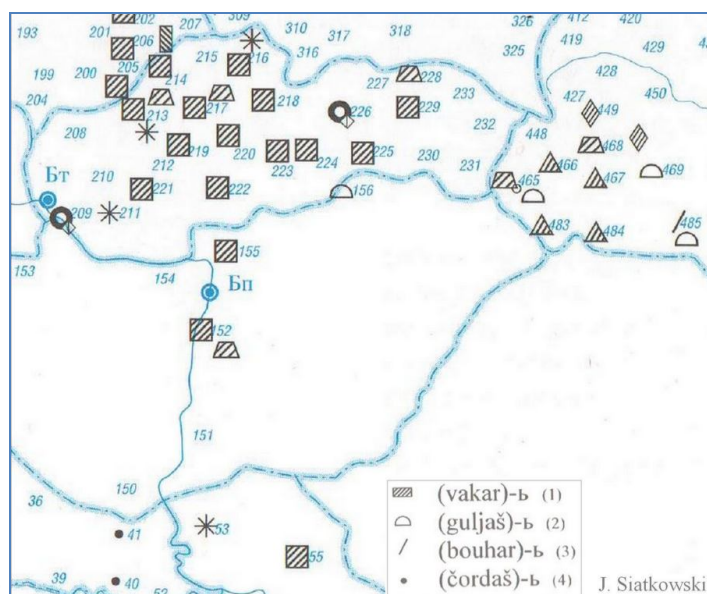
Východiskom tohto príspevku je interpretácia časti rozsiahleho materiálu, spojeného s chovom domácich zvierat. Tematicky tento materiál možno rozdeliť do troch celkov: 1. pastva, 2. lov, 3. obchod.

Jedným zo starých svedectiev kontaktu slovanského a neslovanského etnika sú slová späté s pastvou a pastierskym životom. Pastierstvo ako základný spôsob obživy a chovu domácich zvierat prináša OLA spracovanie odpovedí na 5 skúmaných otázok. V celoslovanskom kontexte prvú skúmanú otázku človeka, ktorý pasie stádo spracovala kartograficky J. Kowalska (OLA 2003: 71). Maďarská výpožička *gulyás* sa v podobe *guljaš* adaptovala na území Zakarpatskej Ukrajiny, kde okrem významu pastier (pozri Obr. 1) zodpovedá i konkrétnejšiemu pastierovi kráv (Obr. 2, bod 156). Vo význame *kraviar* prenikla výpožička aj na slovenskú lokalitu v Maďarsku.



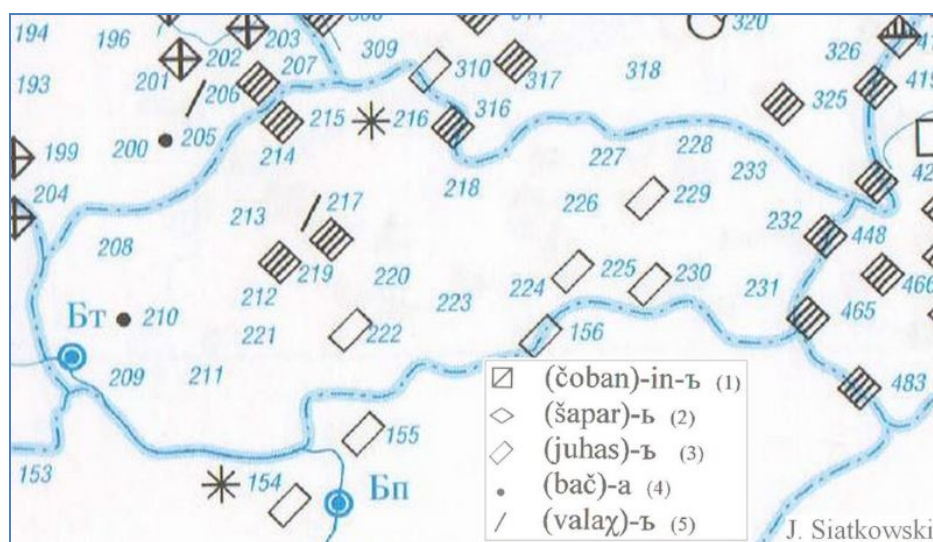
³ V našom príspevku pracujeme s 53 bodmi, z ktorých 6 sa nachádza v lokalitách neslovanského pôvodu; zoznam jednotlivých bodov ponúkame na konci príspevku (vid' Tab. 2).

Ďalšie štyri skúmané otázky, ktoré kartograficky spracoval J. Siatkowski (OLA 2003: 77 – 80) mapujú jednotlivé pomenovania pastiera v závislosti od jeho stáda (ovce, kravy, prasce, kone). Pre lepšiu prehľadnosť uvedieme heslá v abecednom poradí: *bacsa*, *bojtár*, *csikós*, *csordás*, *gulyás*, *juhász*, *kanász* a *kondás*. Na obr. 2 vidno okrem spomenutého slova *gulyás* i distribúciu synonymného pomenovania pre pastiera kráv. Maďarská výpožička *csordás* sa ustálila na severovýchodnej hranici Chorvátska s Maďarskom. Osamotene sa vo význame *honičník* objavuje výpožička z maďarského slova *bojtár* na území Slovenska (Obr. 2, bod 211).



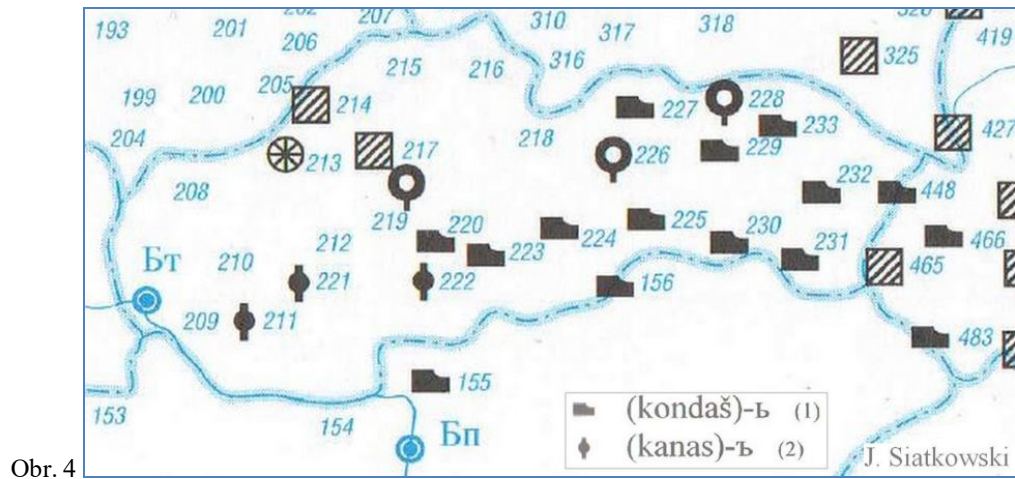
Obr. 2

Areálovú distribúciu pre pomenovanie ovčiara znázorňuje obr. 3, na ktorom je zachytená početná výpožička zo slova *juhász*. Prebieha pozdĺž južného pásu Slovenska s rozšírením na východ krajiny. Podoba *juhas* sa rovnako nachádza na slovenských lokalitách v Maďarsku a na južnom cípe Poľska. Striedmejšia forma *bacsa* sa vo význame *pasák husí*, *pastier* objavuje na Slovensku a vo význame *bača* na Morave.

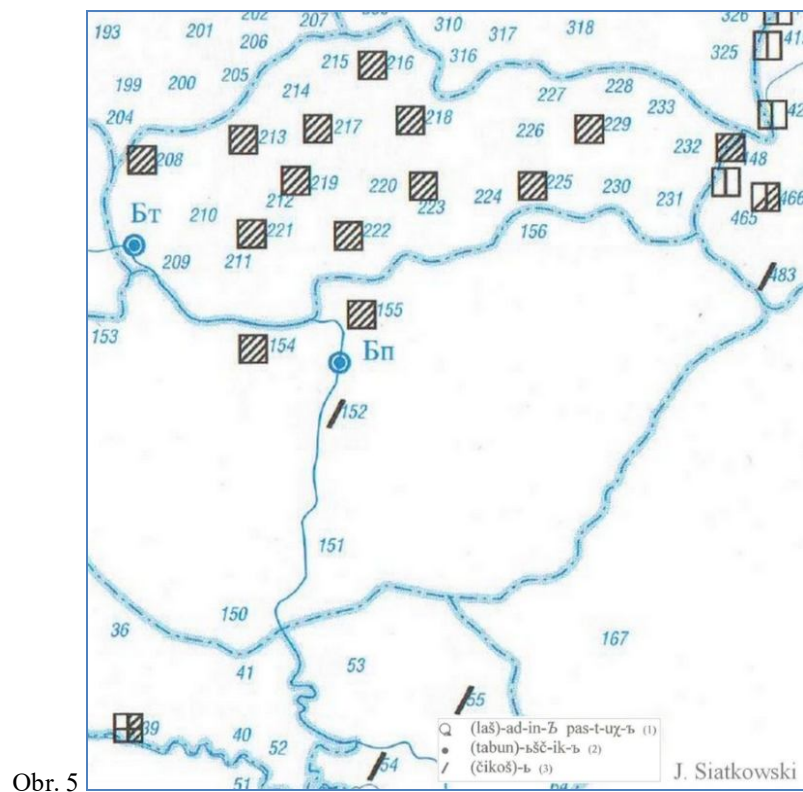


Obr. 3

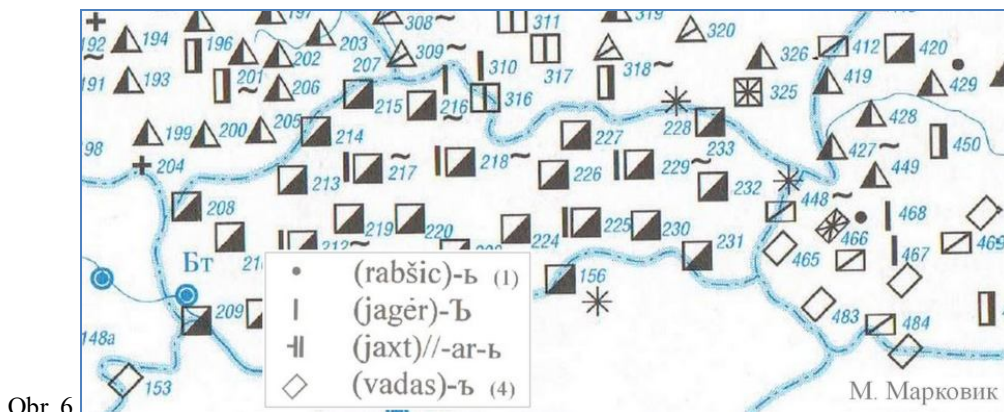
Pri pomenovaní pastiera sviň kontakt s maďarčinou pripomínajú dve výpožičky. Slovo *kondaš* sa v podobe *kondaš* nachádza na území južného a východného Slovenska a postupuje až do oblasti užhorodských nárečí na Ukrajine (pozri Obr. 4). Na Slovensku sa v jeho juhozápadnej časti používa i slovo *kanas* vychádzajúce z maďarského slova *kanász*.



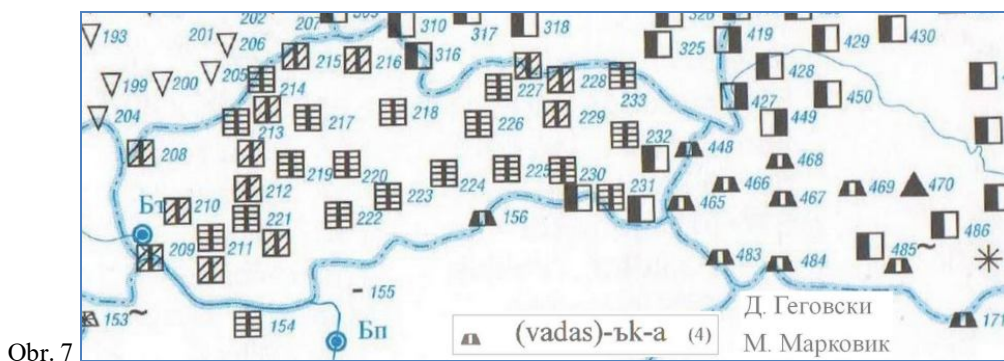
Posledné slovo, ktoré tematicky súvisí s označením pastiera koní pochádza z maďarskej výpožičky *csikós* a jeho distribúciu znázorňuje obr. 5, na ktorom vidíme výskyt slova v oblasti Zakarpatskej Ukrajiny a Srbska.



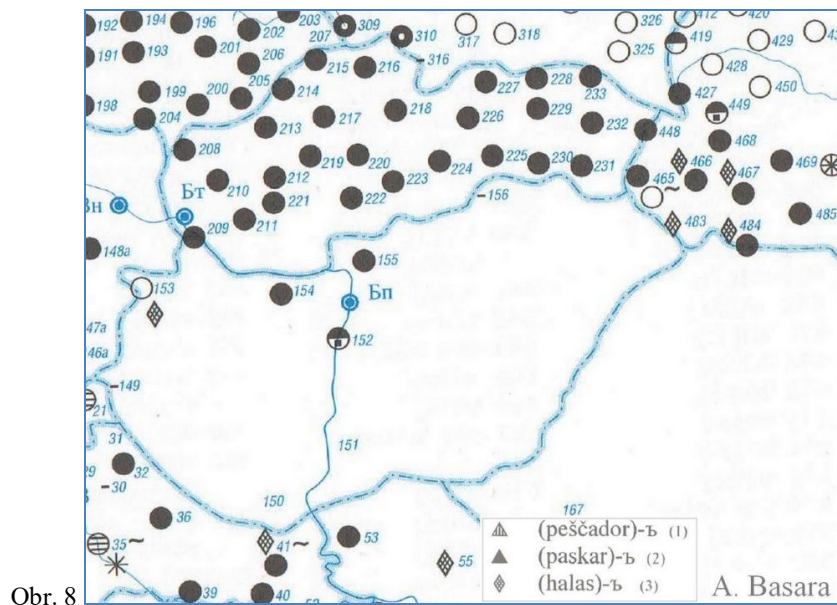
Pozorovať výsledky jazykových kontaktov na slovansko-maďarskom území môžeme i prostredníctvom pomenovania človeka, ktorí loví. Tak znie otázka vo výskumnom dotazníku, ktorú kartograficky spracoval M. Марковик (OLA 2003: 145). Na obr. 6 sú spracované tri nasledovné heslá: *rabsic*, *kerülö* a *vadász*.



Výpožička *rabsic* (z nem. Raubschütz) sa vo význame pytliak objavuje v podobe *rabšic* na území Ukrajiny, ďalšia výpožička, zo slova *kerülö*, sa objavuje na slovenskej lokalite v Maďarsku v podobe *kerul'* (Obr. 5, bod 156). Pri maďarskej výpožičke *vadász* sledujeme slovnodruhový transfer v oblasti Zakarpatskej Ukrajiny. Podoba, ktorá sa tu adaptovala vystupuje vo význame človeka – lovca i vo význame samotného lovu zveri a vtáctva. Vo funkcii substantíva *poľovník* sa podoba *vadas* vyskytuje i v chorvátskej oblasti v Maďarsku (pozri Obr. 6). Zastupujúce slovo (*vadas-ъk-a*) sa vo funkcii substantíva *poľovačka* vyskytuje v slovenskej lokalite v Maďarsku (pozri Obr. 7) a v srbskej lokalite v Rumunsku.



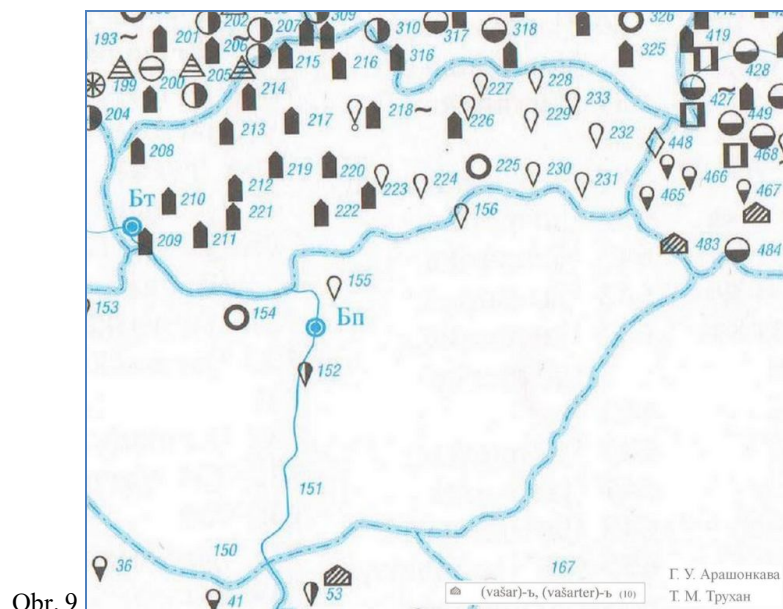
Distribúcia tohto slova siaha najmä na územie východoslovanského areálu s čiastočným presahom do slovanských lokalít v Maďarsku.



Obr. 8

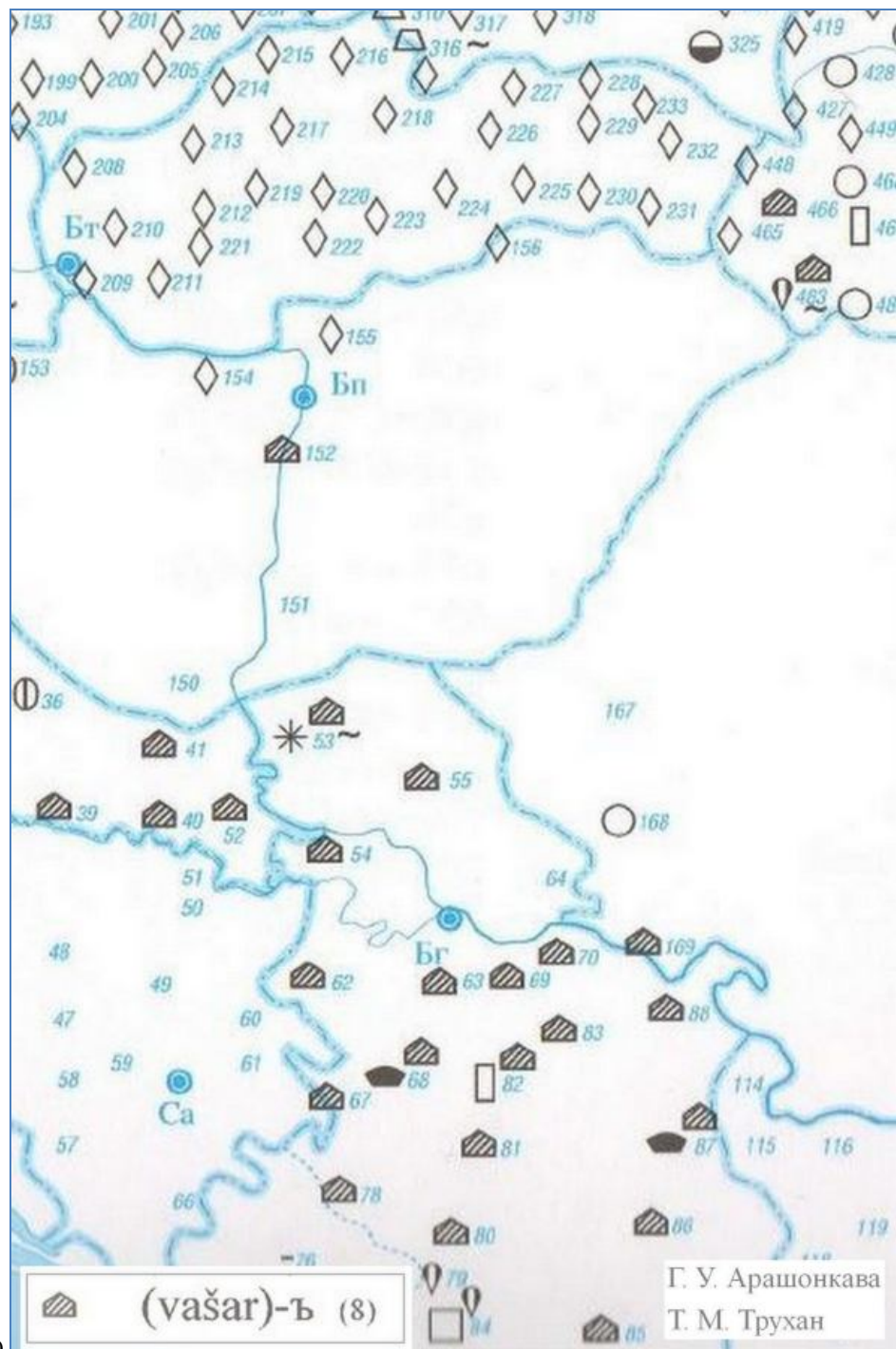
Obdobný výsledok kontaktných procesov dosvedčuje i distribúcia slova *halász* (pozri Obr. 8) vo význame *rybár*, ktoré sa v podobe *halas* vyskytuje v lokalite s chorváckym obyvateľstvom na území Maďarska a na území Chorvátska a Zakarpatskej Ukrajiny.

Slovansko-maďarské jazykové kontakty sa prejavili i v obchodnej oblasti, v tematickej skupine *pastva* a *lov*. V súčinnosti s nimi teraz uvedieme lexikálne výpožičky, ktoré sa ako výsledok predaja produktov vyskytujú na špecifickom mieste alebo v špecifickom priestore a uskutočňujú sa pri špecifickej príležitosti. Ide o odpovede na výskumné otázky, pri ktorých sa skúmal jednak názov miesta, na ktorom sa vyrábala tovar (Obr. 9), jednak ide o predaj širokého sortimentu (Obr. 10), ktorý sa uskutoční raz do mesiaca, príp. párkrát do roka. Obe otázky kartograficky spracovali Г. У. Арашонкава a Т. М. Трухан (OLA 2003: 127, 129).



Obr. 9

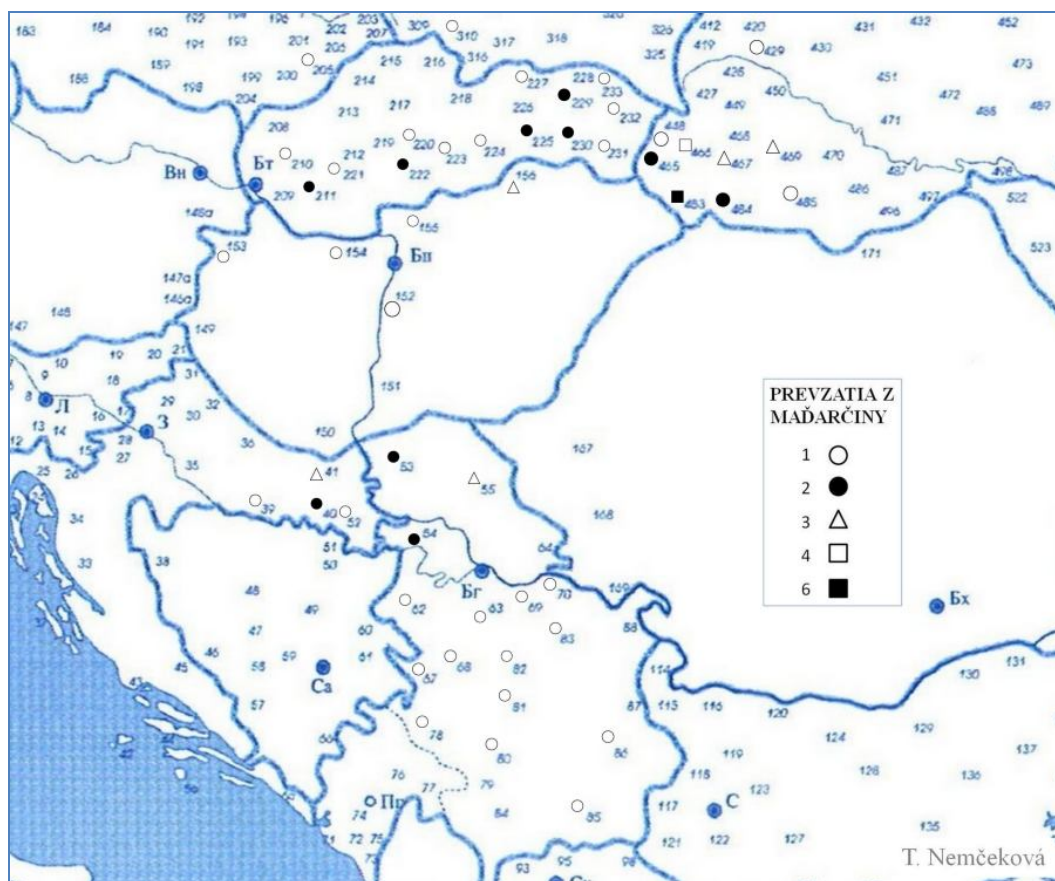
Trhy, veľtrhy, trhoviská ako odpoveď na prvú otázku (Obr. 9) a jarmok ako odpoveď na druhú (Obr. 10). Expanziu pôvodného maďarského slova *vásár(tér)* sledujeme na značnom slovanskom území: Zakarpatská Ukrajina, Srbsko (najpočetnejšia) a Chorvátsko s presahmi na neslovanské územie Rumunsko.



Obr. 10

Spomenieme tiež výpožičku *búcsú* (Obr. 10, bod 53), ktorá sa v podobe *bučevo* objavuje v Srbsku.

Materiál, ktorý ponúkajú jednotlivé zväzky OLA, v sebe zachytáva bohaté východisko pre skúmanie rozličných medzijazykových kontaktov. Zväzky tak predstavujú jeden z najvýznamnejších výstupov jazykového zemepisu, ale aj jedno z najdôležitejších východísk ďalšieho dialektologického bádania. Územie od Jadranu po Ural, nachádzajúce sa v 8. zväzku OLA, ktoré bolo predmetom nášho príspevku sme použili na zachytenie svedectiev medzi slovanským a maďarským jazykovým územím. Podľa predlohy J. Siatkowskeho (2004) a A. Ferenčíkovej (2012) sa pokúsime zistené slovansko-maďarské interakcie zachytiť na syntetizujúcom obrázku 11 (maďarské výpožičky v oblasti chovu domácich zvierat) a pripájame i slovný zápis hesiel pre jednotlivé body v syntetizujúcej tabuľke 1.



Obr. 11

Náš príspevok obsahuje niekoľko príkladov, ktoré sú svedectvom prirodzených medzijazykových kontaktov dvoch geneticky a typologicky odlišných jazykových areálov. Uvedomujeme si rozsiahlosť danej problematiky i to, že interpretovať materiál v plnom rozsahu nie je možné, preto sme sa z priestorových dôvodov zamerali iba na niekoľko javov: konkrétne spôsoby chovu a zaobstarávania úžitkových zvierat s prihliadnutím na ich ďalšiu distribúciu, napr. na trhoch. Naším cieľom bolo zachytiť a odhaliť svedectvá medzijazykových a interkultúrnych kontaktov na lexikálnych výpožičkách z maďarčiny a na ich distribúcii na slovanskom území. Pozorovali sme vplyv areálovej blízkosti, ktorej intenzita rástla v závislosti od blízkosti k inojazyčnému prostrediu (alebo, naopak, klesala v závislosti od vzdialenosti od cudzojazyčnej oblasti).

Rozsiahly materiál OLA v tomto príspevku umožnil nazrieť na prienik a distribúciu lexikálnych hungarizmov do okolitých slovanských jazykov. Rovnako tak môžeme vďaka tomuto projektu odhaliť východisko historických a jazykových zmien, hľadať ďalšie medzijazykové kontakty a interpretovať vplyvy ostatných neslovanských jazykov – gréčtiny, latinčiny, románskych jazykov, nemčiny, turečtiny a i.

Výsledky jednotlivých analýz sú dôkazom prirodzených kultúrnych kontaktov, obchodných ciest, rozširovania remeselníckych postupov a vzájomného mnohostranného vplyvu a koexistencie rozličných jazykov.

BIBLIOGRAFIA

- Basara, Jan – Siatkowski, Janusz (2003), *Общеславянский лингвистический атлас*. Серия лексико-словообразовательная. Выпуск 8. Профессии и общественная жизнь. Wydawnictwo Instytutu Języka Polskiego Polskiej Akademii Nauk.
- Ferenčíková, Adriana (2012), *Общеславянский лингвистический атлас*. Серия лексико-словообразовательная. Выпуск 4. Сельское хозяйство. Vydavateľstvo VEDA.
- Siatkowski, Janusz (2004), Wływy węgierskie. In: *Studia nad wpływami obcymi w ogólnosłowiańskim atlasie językowym*. Sowardruk.
- Žigo, Pavol (2015), Lexikálne hungarizmy v Slovanskom jazykovom atlase. (v tlači).

Tab. 1

<i>číslo karty</i>	<i>skúmaná otázka</i>	<i>podoba maďarskej lexikálnej výpožičky</i>	<i>krajina</i>	<i>bod</i>	<i>materiál</i>
23	пастух, человек, пасущий скот	gulyás	Zakarpatská Ukrajina	465	gu'ľaš
				469	gu'ľaš
25a	овчар	juhász	Slovensko	222	juha:s
				225	juha:s
				229	juhas
				230	juhas
				154	juha:s
				155	juha:s
				156	juhas
			Poľsko	310	juyas
		bacsa (zo slovin. *batja)	Slovensko	210	pastje:r (všeobecný názov), pasa:g husi:
			Česká republika	205	bača
25b	пастух коров	gulyás	Zakarpatská Ukrajina	465	gu'ľaš
				469	gu'ľaš
				485	gu'ľaš
			Slovensko	156	gu'ľaš
		csordás	Chorvátsko	40	čordaš
				41	čordaš
		bojtár	Slovensko	211	bojta:r
25c	пастух свиной	kondás	Zakarpatská Ukrajina	448	kon'daš
				466	kon'daš
				483	kon'daš
			Slovensko	220	gonda:š
				223	gonda:š
				224	gonda:š
				225	gonda:š
				227	kondaš
				229	kondaš
				230	kondaš
				231	kondaš
				232	kondaš
				233	'kondaš

		kanász	Slovensko	211	kana:s
				221	kana:s
				222	kana:s
25d	пастух лошадей	csikós	Zakarpatská Ukrajina	483	ʼčikoʊš
			Srbsko	54	čikoš
<i>číslo karty</i>	<i>skúmaná otázka</i>	<i>podoba maďarskej lexikálnej výpožičky</i>	<i>krajina</i>	<i>bod</i>	<i>materiál</i>
				55	čikoš
				152	čikoš
47	рынок, место, где производится торговля	vásár(tér)	Zakarpatská Ukrajina	467	ʼvasar
				483	ʼvasar
			Srbsko	53	vá:šar
48	периодическая широкая торговля	vásár	Zakarpatská Ukrajina	466	ʼvašar
				483	ʼvašar
			Chorvátsko	39	v̩:š̩ar
				40	vá:ša:r
				41	vá:ša:r
				52	va:š̩ar
			Srbsko	53	vá:šar
				54	vá:šar
				55	vá:šar
				62	vá:šar
				63	vá:šar
				67	vá:šer, vá:šir
				68	vá:šer
				69	vá:šar
				70	vá:šar
				78	vá:šir
				80	vá:šar
				81	vá:šar
				82	vá:šar
				83	vá:šar
				85	ʼvašar
				86	ʼvašar
				87	ʼvašar
				88	vá:šar
				169	ʼvašar
		búcsú	Srbsko	53	*bú:čevo
56	человек, который охотится	rabsic	Zakarpatská Ukrajina	429	ʼrapc'ic
				466	ʼrapsic
		vadász	Zakarpatská Ukrajina	465	va'das
				466	va'dasnyk (z maď. vadász)
				467	va'dac
				469	va'das
				483	va'das
				484	va'das
			Chorvátsko	153	vada:s

<i>číslo karty</i>	<i>skúmaná otázka</i>	<i>podoba maďarskej lexikálnej výpožičky</i>	<i>krajina</i>	<i>bod</i>	<i>materiál</i>
		kerülő	Slovensko	156	keruľ
5 8	человек, который ловит рыбу	halász	Zakarpatská Ukrajina	466	ha'las
				467	ha'las
				483	ha'las
				484	ha'las
			Srbsko	55	á!a:s
			Chorvátsko	41	*!a!a:s
				153	χa!a:s

Tab. 2

<i>krajina</i>	<i>bod</i>		<i>číslo karty</i>
	<i>íslo</i>	<i>názov</i>	
Zakarpatská Ukrajina	29	Стільське	56
	48	Малий Березний	25c
	65	Баранинці	23, 56
	66	Поляна	25c, 48, 56, 58
	67	Довге	47, 56, 58
	69	Дубове	23, 25b, 56
	83	Затисівка	25c, 25d, 47, 48, 56, 58
	84	Буштина	56, 58
	85	Богдан	25b
Srbsko	3	Сивац	47, 48
	4	Јазак	25d, 48
	5	Башайд	25d, 48, 58
	2	Осладић	48
	3	Неменикуће	48
	7	Крива Ријека	48
	8	Паковраће	48
	9	Глибовац	48
	0	Кула	48
		Тријebene	48

	8		
	0	Србовац // Бугариће	48
	1	Дренча	48
	2	Велика Крушевица	48
	3	Буковац	48
	5	Пљачковица	48
	6	Доњи Душник	48
	7	Кална	48
	8	Јасеница	48

krajina	bod		číslo karty
	íslo	názov	
	52 ^f	Ловра	25d
	69	Свиница	48
Slovensko	54	Vértesszöllös // SÍleš	25a
	55	Galgaguta // Guta	25a
	56	Ohuta // Stará Huta	25a
	10	Bučany	25a
	11	Trnovec nad Váhom	25c
	20	Zvolenská Slatina	25c
		Vieska nad Žitavou	25c

⁴ Poznámka: body napísané kurzívou indikujú výskyt mimo slovanskú lokalitu (bod 169 je v Rumunsku, body 152, 153, 154, 155 a 156 sú v Maďarsku).

	21		
	22	Hontianske Moravce	25a, 25c
	23	Horné Strháre	25c
	24	Turičky	25c
	25	Sirk	25a, 25d
	27	Plavnica	25c
	29	Sedlice	25a
	30	Trstená pri Hornáde	25a
	31	Bánovce nad Ondavou	25c
	32	Žalobín	25c
	33	Čabalovce	25c
Poľsko	10	Jablonka	25a
Chorvátsko	9	Magiça Mala	48
	0	Strizivojna	25b, 48
	1	Valpovo	25b, 48, 58
	2	Gradište	48
	53	Homok // Fertóhomok	56
Česká republika	05	Újezd	25a

Hana Odokienko Fodorová

Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, Filozofická fakulta, Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
hana.fodorova@gmail.com

Realizácie farebnej symboliky v debute Jána Smreka *Odsúdený k večitej žízni*. Od metodológie k interpretácii

*The conference paper "Realization of color symbolism in Ján Smrek's debut of *Odsúdený k večitej žízni*. From methodology to interpretation" is focussed on realization of color symbolism in selected collections of Slovak poems from interwar period. It represents a methodological-interpretative sample from semifinished dissertation, primary goal of which is to specify – by methodological tools, analysis and interpretation – the aesthetic chromatic idiolect of selected authors. In the paper we will present the methodological concept of work with color symbolism in literature, together with the method of analysing and interpreting the realizations of color symbols in the text. The paper presents the results obtained by applying our own methodological model developed for a specific text – Ján Smrek's debut – and is offered for wider discussion.*

*Key words: Ján Smrek, *Odsúdený k večitej žízni*, Interwar poems, Color symbolism*

Keďže predkladaný konferenčný príspevok v mnohom vychádza z mojej rozpracovanej dizertačnej práce, v úvodnej časti ju v krátkosti predstavím. Potom sa budem venovať jej teoreticko-metodologickej platforme a napokon samotnej aplikácii vlastných metodologických konceptov na vybraný text, debut Jána Smreka *Odsúdený k večitej žízni*.

Dizertačná práca *Básnické realizácie farebnej symboliky vo vybraných zbierkach slovenských autorov* je formálne rozčlenená na teoretickú, teoreticko-metodologickú a praktickú, interpretačno-aplikačnú časť. V rámci teoretickej časti predkladám ciele a hypotézy práce. Vychádzam z toho, že farba v poézii môže a nemusí mať povahu znaku. Rozlišujem medzi symbolickým (príznakovým) a nesymbolickým (bežným) uplatnením farieb v poézii. Symbolika farieb v literatúre sprostredkúva určitú informáciu (ktorú autor vedome či nevedome do textu kóduje) a podľa Lotmana (1990: 46): „na to, aby sme získali správu, treba poznať jazyk, ktorým je napísaná.“ Preto sa pokúšam najprv o systematizáciu „jazyka“ symboliky farieb, na základe ktorého potom interpretujem symboliku farieb v básňach.

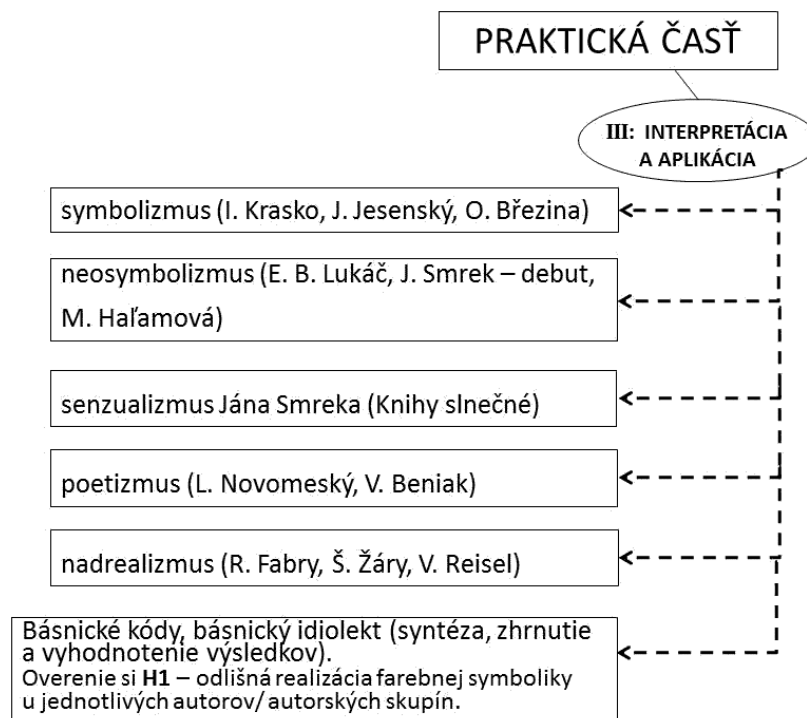
Cieľom dizertačnej práce je snaha vyšpecifikovať estetický **farebný (chromatický) idiolekt** autora alebo skupinu autorov pomocou vlastných metodologických nástrojov. **Hypotéza** dizertačnej práce predpokladá, že využitie farebnej symboliky sa bude odlišne realizovať v poetike vybraných autorov/autorských skupín.

V metodologickej časti opisujem vznik a fungovanie vlastného modelu (klasifikácie) farebných pomenovaní, ktorý vychádza z niekoľkých teoretických konceptov. Dôležitou osobnosťou pre môj výskum je aj francúzsky historik **M. Pastoureau** zaoberajúci sa výskumom symboliky farieb. Vychádzam z jeho myšlienok pri tvorbe tabuliek systematizujúcich „jazyk“ farieb z rôznych hľadísk so zameraním na dobový, kultúrny a spoločenský kontext. Tabuľky spolu s modelom farebných pomenovaní tvoria základnú teoreticko-metodologickú platformu skúmania vybraných textov.

Model farebných pomenovaní vychádza najmä z myšlienok **J. Lotmana** (literatúra je sekundárny modelujúci systém, a teda aj symbolika farieb v poézii so svojím vlastným jazykom je druhotným modelujúcim systémom). S Lotmanovým konceptom sa funkčne zblízuje Ecoov koncept estetického idiolektu. Eco hovorí tiež o idiolekte hnutia či **dobovom idiolekte**, ktorý sa budem v práci snažiť vyšpecifikovať aj ja. Wellek a Warren vyslovujú myšlienku o nejednoznačnosti a viacpólovosti farebného výkladu: „Barevná obraznosť môže či nemusí byť tradičnej či súkromnej symbolická“ (1996: 263). Rozlišujú tiež medzi symbolom a obrazom „„Obraz“ môže byť jednou vyvolán ako metafora. Avšak jestliže se stále znovu a znovu navrácí, jako prezentace i jako reprezentace, stává se symbolem a může se dokonce stát součástí symbolického (či mýtického) systému“ (Wellek: 267).

Ešte pred tým, ako uvediem aplikáciu modelu na konkrétnom texte Jána Smreka, v Tabuľke č. 1 naznačím, ako je štruktúrovaná praktická časť práce a s textami ktorých autorov v nej pracujem.

Tabuľka č. 1



Nasledujúca schéma (Schéma č. 1) zachytáva súvzťažnosť troch základných pojmov modelu farebných pomenovaní. Sú nimi farebný obraz, farebný symbol a centrálny farebný symbol. Ak pri analýze textov narazím na farebné pomenovanie vzťahujúce sa ku konkrétnemu, reálnemu predmetu či javu, ktoré má informovať o jeho farbe (vlastnosti), budem o ňom „hovoríť“ ako o **farebnom obraze** (napr. *zelená tráva*). Ak narazím na farebné pomenovanie, ktoré na seba v texte upozorňuje, je príznakové a má potenciál symbolického výkladu alebo naopak, odchyľuje sa od bežného výkladu, budem ho nazývať **farebným symbolom** (napr. *biela tma*). Ak sa budú farebné symboly opakovať alebo kumulovať, je to znamenie toho, že sa v texte vyskytuje tzv. **centrálny farebný symbol**, ktorý môže smerovať k odhaleniu farebného idiolektu konkrétneho autora alebo skupiny autorov.

Schéma č. 1

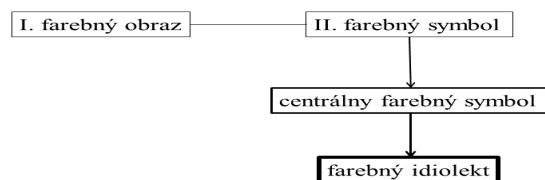


Schéma č. 2 zachytáva už takmer kompletný model farebných pomenovaní aj s funkciami farby. Terminológiu pri funkciách farby preberám z teórie výtvarného umenia, ale ich teoretické vymedzenie čiastočne upravujem pre potreby práce s textom. Funkcie, ktoré môže farebné pomenovanie v texte na základe kontextu nadobudnúť, sú **impresívna** (zobrazovacia funkcia; subjektívne vnímanie farby podľa momentálneho pocitu, napr. *biela* [spenená])

voda), **expresívna** (príznakové, zážitkové vnímanie farby; výklad symboliky farieb sa odchyľuje od bežného výkladu alebo je kontradiktórny napr. *biela tma, modré líšky*) a **konštruktívna funkcia** farby (informačná funkcia; skutočný príznak veci, osoby alebo javu; bezpríznakové pomenovanie, ktoré môže nadobudnúť iný význam na základe kontextu, napr. *na bielej posteli, čierny šat*).

Jednotlivé pomenovania s určitou farebnou funkciou potom vstupujú do relácií so základnými prvkami modelu: farebným obrazom, symbolom a centrálnym farebným symbolom. Farebné pomenovanie s impresívnou funkciou sa zblíži s farebným obrazom, pomenovanie s expresívnou funkciou s farebným symbolom, ktorý sa môže stať centrálnym farebným symbolom. Pri pomenovaní s konštruktívnou farebnou funkciou nejde primárne ani o farebný obraz, ani symbol, sú to farebné pomenovania s nocionálnou charakteristikou a pomôžu mi v triedení príznakových, expresívnych pomenovaní. Nie je však vylúčené, aby sa na základe kontextu potvrdila symbolická platnosť pomenovania s konštruktívnou funkciou farby. Hlavným vektorom bude v tomto prípade kontext – celá báseň, básnická zbierka, iné diela autora, diela iných autorov.

Schéma č. 2

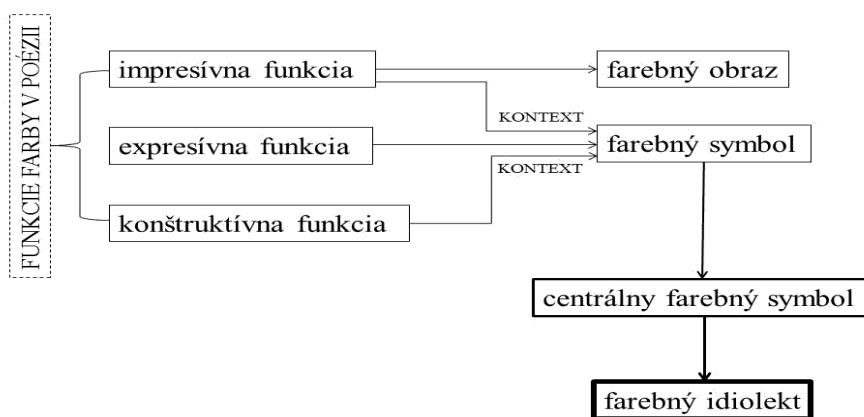
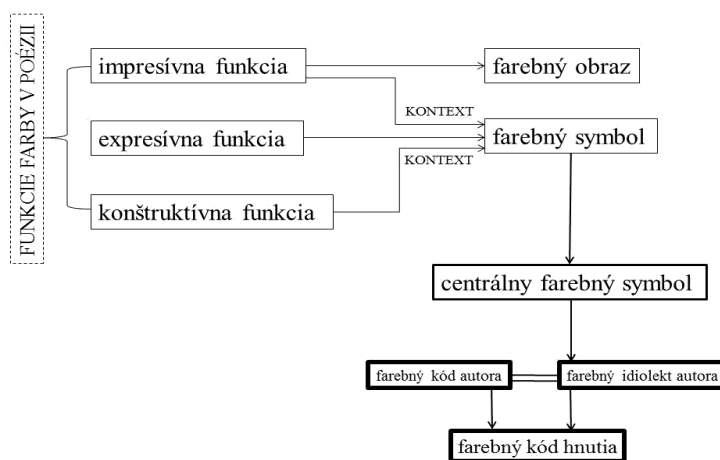


Schéma č. 3 uzatvára komplexnosť modelu, ak zistíme potenciál výskytu farebných pomenovaní v texte a odhalíme farebný idiolekt autora, môžeme tak odhaliť aj jeho farebný kód či dokonca farebný kód hnutia. A napokon ho porovnať s iným farebným kódom (napr. farebný kód autorov neosymbolizmu s farebným kódom nadrealistov).

Schéma č. 3



Aplikácia modelu farebných pomenovaní na text Jána Smreka *Odsúdený k večitej žízni*

Najfrekventovanejšou farbou v Smrekovom debute je **biela**. Jej symbolika sa realizuje na sémantických i axiologických protipóloch (pozitívny – negatívny; duchovný – telesný; kresťanský – pohanský). Smrek kóduje svoje básne symbolicky konvenčne i nekonvenčne (niekedy ide aj proti bežnému výkladu farby).

To, že farba sa podieľa na výstavbe obrazového plánu textov debutu, je markantné už z prítomnosti a frekventovanosti motívu „*devy bielych cností*“ (a jeho modifikácií) v prvom cykle zbierky. „*Biela deva*“ je zároveň aj básnickým objektom väčšiny básní. „*Deva bielych cností*“ sa prvýkrát vyskytne v básni *Zošľachtenie*, v ktorej zastupuje čistotu a panenstvo. Lyrický subjekt opisuje svoju vysnívanú lásku a modlí sa k „nebu“, aby si privolať jej náklonnosť: „*Som túhou prechvelý a spinám k nebu ruky, / by dušu dalo mi tej, o nej snívam v nociach*“ (Smrek 1922: 10). Kvôli „*devy bielych cností*“ sa mení, obracia sa k Panne Márii a pociťuje, že sa stáva lepším: „*Ťnou som sa človekom stal dobrým, zduševnelým / a prvý raz som dar priniesol Svätej Panne*“ (tamže).

Hneď v nasledujúcej básni *Poet's heart* Smrek farebný kód bielej redefinuje, keď bielou označí antickú, „pohanskú“ bohyňu (fyzickej) lásky, Afroditu: „*Dnes srdce úbohé na mnoho delím častí, / z nich jednu venujem chudobnej svojej vlasti / a mnoho Madonne a Afrodite bielej*“ (Smrek 1922: 11). Z citovaných veršov explicitne nevyplýva, či *Madonna* zastupuje transcendentno (kresťanstvo, vieru), alebo „*devu bielych cností*“ z predchádzajúcej básne. Ale s istotou možno povedať, že Afrodita nie je „*devou bielych cností*“. Otázkou zostáva, prečo Smrek označuje chromatismom „*biela*“ aj „*devu*“ aj „*Afroditu*“. Biela tu môže byť použitá vo svojom primárnom význame ako farba pokožky krásnej a vláčnej, pokožky ženy a môže symbolizovať aj ženský princíp. Ako uvádza Tatár: „Pri vonkajškovom prístupe k ženskému telu sa jeho [Smrekove – doplnila H.O.F] estetické hodnoty odvíjajú od pokožky: od jej farby – má aj symbolotvornú funkciu (2006: 110). Afrodita však nemusí byť len stelesnením fyzickej lásky, ale môže zastupovať aj lásku v širšom slova zmysle. Zhodne s Tatárom možno uviesť, že: „Básnický subjekt osciluje medzi kresťanskou láskou a túžbou po partnerskej láske, pričom od prvej – v podobe Božej milosti a pomoci – očakáva zrealnenie a zduchovenie druhej podoby. [...] Nad zmyselnou a telesnou láskou, ktorej symbolom je Afrodita – bohyňa, prípadne zastúpená reálna bytosť s fyziologicko-prírodným telom, predominujú štátno-národno-kresťanské city“ (Tatár 2013: 31).

Zdá sa, že druhá báseň *Poet's heart* je pokračovaním prvej básne *Zošľachtenie* a lyrický subjekt v nej prehovára k „*devy*“ nasledovne: „*mám srdce krájané, chcem, bys' to pochopila*“ (Smrek 1922: 11). Aj napriek vyznaniam v prvej básni sa v druhej, nasledujúcej lyrický subjekt priznáva k „prelietavosti“ – partnerskej nestálosti: „*A ako motýľ len prelietam s pier na pery / a všade posedím a delím srdca nektár, / nemožno, bych kde-tu tón lásky nezašepal, / od neho by ste sa máličko nezachveli*“ (Smrek 1922: 11), čím neguje predchádzajúce vyhlásenia o čistej láske k „*devy bielych cností*“.

Tento sémantický kontrast je umocnený aj kontrastom farebným, kým v prvej básni je očný kontakt (zaľúbenie sa) sprevádzaný bielou: „*dušu tej ovinul som alabastrom bielym, / čo hlbokostou ma dojala svojich zrakov*“ (Smrek 1922: 10), v druhej básni je už prítomný červený akcent zastúpený rubínom: „*Nuž darmo odo mňa čakáš ty, čo si vpila / raz zrak svoj páľčivý do duše mojej hĺbiny, / až sa v nich zajagal drahokam, rudý rubín*“ (Smrek 1922: 11). Akoby sa už lyrickému subjektu láska, ktorú cítil pri prvom stretnutí, zunovala a pohľad „*devy bielych cností*“ sa zmenil („*Ó, koľko milosti i koľko sladkej muky / mi nebo doprialo v tom dobrom lesku v očiach!*“ [Smrek 1922: 10]), teraz sa mu javí ako „*páľčivý*“ („*raz zrak svoj páľčivý*“ [tamže]) zasahujúci „*drahokam, rudý rubín*“ – jeho srdce.

Biela sa uplatňuje v jej symbolicko-sakrálnom výklade napríklad v básni *Bieli vtáci*. Ide o holubice, ktoré sú sakrálnym symbolom Ducha Svätého. Tento výklad sa potvrdzuje aj v texte: „*a máme prosil nebe o kus slnca! / Dnes klaknul som však plný úprimnosti, / a hľa, i vidím letieť holubice, svojich bielych hostí: / nesú mi olivovú ratolesť [...] a prijmem tie, čo sväté krídla majú*“ (Smrek 1922: 70). Sakrálny výklad má aj motív *bielej svätyne* („*a so srdce svojich spraviť chrám / svätyňu bielu*“ [1922: 79]).

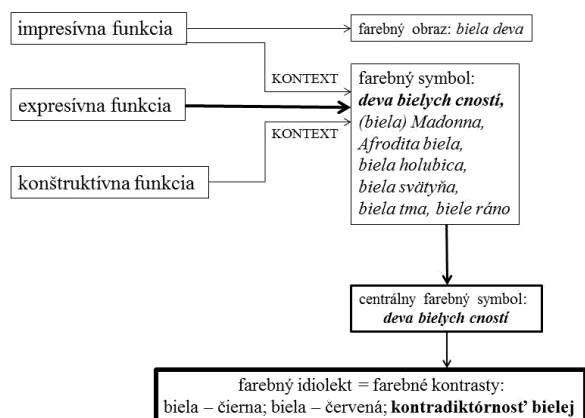
Príznačným pomenovaním s expresívnou farebnou funkciou je napríklad paradoxný epiteton „*biela tma*“ označujúci hmlu, ktorou sa lyrický subjekt prediera a snaží sa dostať k teplým snečným lúčom bieleho dňa, po ktorých tak túži: „*zem videli sme v objatí s oblohou v bielej tme [...] Tak ťažké boli záclony, jak gobelíny na stenách, / že slnca lúč sa nepredral a my sa chveli v snách*“ (Smrek 1922: 47).

V treťom cykle Smrekovho debutu sa v básnikovi prebúda (preňho príznačná) „optimistická nálada, ale aj s ňou spojená nová filozofia života, ako aj uvedomovanie si jeho farebnosti s bohatými zmyslovými variáciami“ (Tatár 2013: 33). Vyvrcholením a zároveň uzavretím sémantického kruhu básnickej zbierky je báseň *Svitlo k ránu*, v ktorej subjekt zhodnotí a zhrnie svoje počínanie z predchádzajúcich básní: „*Chabý som býval vo viere i vo dôvere / a kolísavý jak trst Nílu, človek stínu*“ (Smrek 1922: 84) a zaznamenáva v sebe zmenu v podobe vpustenia duše do svojho vnútra: „*Nuž divím sa, že duša vzácna našla dvere / a vošla ku mne prívetive: Milý synu ...*“ (tamže), ktorá mu

dáva nádej, že jeho „biela deva“ na neho niekde predsa len čaká: „*I riekla mi: Nač hymul by si bezzákladne? / i tebe kvitne lotos zeme, biela deva!*“ (tamže). Duša dáva subjektu akýsi návod, ako sa má táto zmena uskutočniť: „*Jak prudký sámum máš sa prehnat' ponad krízy, / opustiť Egypt, vyhľadať zem Kanaánu. / Ja poslúchol som. Zašepkala: Spasený si! / a potichu sa vytratila. Svitlo k Ránu*“ (tamže). Subjekt sa dočká želaného spasenia. Ráno tu je akcentované veľkým začiatočným písmenom („R“), má symbolický význam, ráno – nový začiatok, nová životná filozofia, nová poetika (na inom mieste je ráno doplnené aj prívlastkom *biele*).

Podľa modelu farebných pomenovaní možno konštatovať, že „*deva bielych cností*“ („*biela deva*“) je farebný symbol kumulujúci a navracajúci sa v niekoľkých významových modifikáciách, čím sa stáva centrálnym farebným symbolom. Jeho funkcia v texte je expresívna, má symbolotvornú podstatu. „*Biela deva*“ (aj s jej významovými variantmi: *Madonna*, *Afrodita*, lyrický objekt a antipodickými náprotivkami: *čierna* (šerá), *červená/rubínová/rudá*) jedným z nosných výstavbových chromatických prvkov básnického plánu debutu Jána Smreka. Dôležité sú aj motívy *hmly* a (*bielej*) *svätyne*, (*bieleho*) *rána* a celková oscilácia medzi *tmou* a *svetlom* (*bielou* a *čiernou*). **Farebný idiolekt** prvej Smrekovej básnickej zbierky je teda založený na kontrastoch *bielej* a *čiernej*, *bielej* a *červenej*, ale aj *kontradiktórnosti* *bielej* (pozri Schéma č. 4).

Schéma č. 4



Literatúra

- Biedermann, Hans (1992), *Lexikón symbolov*. Bratislava, Obzor.
 Eco, Umberto (2009), *Teorie sémiotiky*. Praha, Argo.
 Lotman, Jurij M. (1990), *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava, Tatran.
 Lotman, Jurij M. (1994), *Text a kultúra*. Bratislava, Archa.
 Lurker, Manfred (2005), *Slovník symbolů*. Praha, Universum.
 Pastoureau, Michel (2013), *Modrá – Dějiny jedné barvy*. Praha, Argo.
 Smrek, Ján (1922), *Odsúdený k večitej žízni*. Martin, Kníhtlačiarisky účastinársky spolk.
 Tatár, Jozef (2006), *Básnik a láska*. Banská Bystrica, Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Pedagogická fakulta.
 Tatár, Jozef (2013), *Z poézie troch storočí*. Banská Bystrica, Belianum, Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Fakulta humanitných vied.
 Wellek, René – Warren, Austin (1996), *Teorie literatury*. Olomouc, Votobia.

Канапе Окано

Универзитет у Новом Саду, Нови Сад, Србија
okanovickaname@gmail.com

Глаголи осцилације у македонском језику: уводна анализа

This paper provides a semantic and distributional analysis of Macedonian verbs describing oscillation. The aim of this paper is to demonstrate the distribution of the Macedonian verbs of oscillation and the relevant semantic parameters in the semantic field in question. Analysing the semantics and the usages of the verbs of oscillation, we also attempted to describe some specific features of the Macedonian lexical system of oscillation.

Keywords: semantics, lexicology, distribution, verbs of oscillation, Macedonian

1. Увод

У овом раду се спроводи анализа семантике и дистрибуције македонских глагола који изражавају осцилацију. Истраживање представља скроман допринос у области лексичке типологије глагола кретања и наставља типолошки приступ проучавању семантике. Ослањајући се на речничке податке и сакупљене примере, покушаћемо да разјаснимо релевантне семантичке параметре за дато семантичко поље и посебне особине македонског лексичког система за исказивање осцилације.

2. Семантичко поље осцилације

Семантичко поље осцилације заузима посебно место у концепту кретања у простору, као што је случај са значењем ротације и дилатације, и представља се одређеним бројем глаголских лексичких јединица (в. Talmy 2000 и др.). По дефиницији Дворникове (2010: 1), “глаголи осцилације означавају кретање на месту које се врши са једне стране на другу страну или горе-доле. Суштина осцилаторног кретања се састоји у цикличном одступању тела (стања) предмета од центра равнотеже”. Приликом описивања семантике глагола осцилације, најважније елементе представљају компоненте као субјекат кретања (figure), разлог осцилације (cause), оријентир кретања (landmark) (Велејшикова 2010: 55). Међутим, за спровођење детаљне анализе глагола осцилације требало би узети у обзир и друге семантичке параметре с обзиром на то да датом семантичком пољу обично припада отприлике од 5 до 15 јединица (в. Slecka 1983; Рахилина, Прокофјева 2005; Велејшикова 2010 и др.).

У складу са класификацијом коју је понудила Велејшикова (2010: 55), семантичко поље осцилације се дели на три дела: (I) зона осцилације чврстог објекта услед нестабилности, (II) зона осцилације гинклог (/еластичног) објекта услед нестабилности, (III) зона осцилације услед деформације објекта. Прва зона се дели на две подзоне: осцилација окаченог објекта (нпр. *Клатно се клати*) и осцилација објекта причвршћеног на једном од својих крајева. У првој подзони је релевантан семантички параметар „аниматност“ и евентуално „величина амплитуде“, а у другој подзони главну улогу игра параметар „форма објекта који осцилује“, који дели ову подзону још на три области: осцилација вертикалног објекта (нпр. *Стуб се љуља*), осцилација хоризонталне површине (нпр. *Седало столице се љуља*), осцилација на потпорној површини (нпр. *Препуни аутобус је почео да се љуља*). Параметар „аниматност“ такође има утицај на употребу неких глагола. У другој зони поља осцилације важе исто тако семантички параметри „аниматност“ и „форма објекта који осцилује“, тј. у овој зони објекат је увек нежив и његова форма је вертикална или хоризонтална (нпр. *Клас се лелуја* и *Његов стомак се њише док хода*). Што се тиче треће зоне, битно је разумети да ли се врши осцилација без суштинске промене места (нпр. *Зуби су ми се клатили*) или са прогресивним кретањем (нпр. *Пијан се гега по улици*). Додатне параметре представљају „аниматност“, „величина амплитуде“ и „облик осцилације“. Требало би приметити да ова класификација није коначна и потребно ју је разрадити приликом анализе.

3. Анализа

Истраживање је спроведено на основу резултата анализе речничких података и примера добијених претрагом на интернету (НМ, ПРМ и др.). Ово семантичко поље је представљено следећим лексичким јединицама: *ниша се, лула се, осцилира, кима/клима, лулее (се), мавта се, вее се, клати се, ганса се, сенса се, колеба се.*

3.1. Осцилација чврстог објекта услед нестабилности

Прва семантичка зона је представљена глаголима *ниша се*, *лула се*, *осцилира*, *кима/клима*. Из ових глагола се издваја глагол *ниша се* као централни глагол у овом семантичком пољу. Као што је наведено у раду Солецке (1983: 97), он има највећу фреквенцију у групи глагола осцилације и изражава различите врсте осцилаторног кретања:

- *И мрежите распнати помеѓу две палми се нишаат побавно, како на филмска лента.* (ИД: 23.07.2014.)
- *Кајчињата се нишаа како лушти од ореви.* (ДРМЈ)
- *При секој посилен гром кабинетите се нишаа и застануваа.* (ВЧ: 04.08.2014.)

Глагол *ниша се* нема ограничења с обзиром на параметре „аниматност субјекта“, „средина радње“, „величина амплитуде“ и „самосталност радње“, а такође није релевантно ни да ли се љуља целина објекта или одређени део објекта (Solecka 1983: 97). Због тога, он може често замењивати друге глаголе, али при том се губе појединачне нијансе које изражавају други глаголи (уп. *Деџата се ниша/се лула на лулашката*; *Забот му се ниша/се клати* и др.).

Глагол *лула се* такође је фреквентан глагол и појавља се у многим контекстима. За разлику од глагола *ниша се*, глагол *лула се* по правилу се не користи за изражавање осцилаторног кретања одређеног дела објекта (Solecka 1983: 100). Навешћемо примере:

- *Деџата се лулаа на лулашките.* (ДРМЈ)
- *Празната столица за лулање уште малку се лула.* (ПРМ, Т. Османли, Стрмоглави.)

Прототипска ситуација која се изражава глаголом *лула се* јесте интензивна осцилација са релативно великом и визуелно-перцептивном амплитудом. Овај глагол најчешће захтева објекат осцилације који се потенцијално може кретати са једне стране на другу страну или горе-доле.

Глагол *осцилира* по правилу изражава равномерно осцилаторно кретање које се врши ритмично и чешће се користи у научном контексту (нпр. у области физике и сл.). Прототипска ситуација која се описује овим глаголом је ритмично и равномерно кретање клатна:

- *Нишалото на часовникот рамномерно осцилира.* (ДРМЈ)
- *Ако во мирна вода фрлиме камен, областа која непосредно е допрена од каменот почнува да осцилира, а потоа осцилирањето се шири создаваќи бранови по површината на водата.* (Википедија: Бранови појави.)

Кад се појављује глагол *осцилира* у обичном говору, односно у ваннаучним контекстима, он се употребува у метафоричном смислу и изражава промену из једног стања у друго.

- *Репертоарот постојано осцилира помеѓу класиката и авангардните тенденции.* (ДРМЈ)
- *Неговот однос кон неа осцилира меѓу нежна љубов и недоверба.* (ТРСМЈ: 835)

У субпољу осцилације чврстог објекта заузима посебно место подзона осцилације горњег дела вертикалног објекта. У македонском језику се лексикализује ова подзона глаголима *кима* и *клима*. У складу са описом у речницима и резултатима анализа сакупљених примера, ови глаголи се користе у истим контекстима или ситуацијама и претпоставља се да избор глагола зависи у већини случајева од идеолекта. Генерално речено, глагол *кима* има већу фреквенцију од глагола *клима*, али још увек је у питању да ли изворни говорник користи оба глагола диференцирајући семантику измеѓу њих.

- *Тој ги одобруваше неговите зборови кимајќи со главата.* (ДРМЈ)
- *А господинот при поздрав само учтиво климаше со главата.* (ДРМЈ)
- *Далај Лама климаше со главата замислено едно кратко време пред да одговори.* (НМ: Нашата основна природа)

Глаголи *кима* и *клима* користе се за описивање кретања главом које се врши приликом изражавања сагласности, одобравања, потврђивања и поздрава. Требало би приметити да ови глаголи не разликују свесну и несвесну радњу и могу изражавати и несвесно климање главом.

3.2. Осцилација гипког објекта услед нестабилности

Зона осцилације гипког објекта репрезентује се глаголима *лулее (се)*, *мавта се* и *вее се*. Од њих има највећу фреквенцију глагол *лулее (се)* и он се најчешће користи за описивање ситуације у којој се врши слабија, односно мање интензивна осцилација:

- *Лисјата нежно се откинуваа, а потоа како лесни пердуви од крило на птица, долго се лулееја во воздухот, меко спуштајќи се врз коцката. (ПРМ, Д. Коцевски, Јустинијана, градот који го нема.)*
- *Се лулееја во ритамот на музиката. (ДРМЈ)*

Може се приметити да у македонском језику не постоји јасна граница измеѓу чврстог и гипког објекта, чак се и опозиција глагола *лула се* и *лулее (се)* ствара на основу параметра „интензивност кретања“. Глагол са мањом интензивношћу чешће се употребува за изразување осцилације гипког објекта (нпр. *Житото се лулееше низ полето*), а глагол са већом интензивношћу чешће се користи за описивање осцилације чврстог објекта (нпр. *Се лулаат бандери од силен ветар*).

Глаголом *мавта се* такође изразува мање интензивну осцилацију, али, за разлику од глагола *лулее (се)*, овај глагол захтева неживи предмет као објекат осцилације и најчешће се користи за описивање осцилације гипког и танког објекта (нпр. одећа, капут и др.).

- *Капутоот му се мавташе околу нозете. (ТРСМЈ: 620)*
- *Спрострените алишта се мавтаа на ветрот. (ДРМЈ)*

Периферију ове семантичке зоне представља подзона осцилације гипког објекта причвршћеног на једном од својих крајева и која је проузрокована ветром. У македонском језику ово значење покрива посебан глагол *вее се*.

- *Косата му се вееше на ветрот. (ДРМЈ)*
- *Се веат знамиња. (РМЈ т.1: 57)*

3.3. Осцилација услед деформације објекта

Зони осцилације услед деформације објекта припадају глаголи *клати се*, *ганса се*, *сенса се*, *колеба се*. У овој зони највећу фреквенцију има глагол *клати се* који углавном изразува осцилацију без суштинске промене места. Кад се користи дати глагол, говорник разуме да је разлог осцилације деформација, тј. да нешто није у реду са причвршћеношћу објекта. Навешћемо примере:

- *Заболкарот му го извади забот што се клатеше. (ДРМЈ)*
- *Возот на кривината почна да се клати, а вагоните удираа еден во друг, оставајќи зад себе големо купче железно. (НМ, Над 70 загинати при излетување на шпански воз.)*

Подзону осцилације са прогресивним кретањем репрезентују углавном глаголи *ганса се* и *сенса се*.

- *Старците доаѓаат гансајќи се. (ТРМЈ)*
- *Пејачката се сенсаше на сцената. (ТРМЈ)*
- *Сè се сенсаше во автобусот од раскопаниот пат. (ТРМЈ)*

Глагол *ганса се* изразува климање у ходу и објекат кретања најчешће је људско биће (нпр. пијаница, старац, беба и сл.). Глагол *сенса се*, за разлику од глагола *ганса се*, означаваше не само климање при ходању, него и климање при кретању и вођењу.

Глагол *колеба се* је изгубио своје примарно значење и у савременом македонском језику се користи за изразување неодлучности и промена једног стања у друго.

- *Се колеба дали да продолжи да учи. (ДРМЈ)*
- *Каматните стапки се колебаат. (ДРМЈ)*

3.4. Дистрибуција глагола осцилације у македонском језику

Ослањајући се на резултате наше анализе спроведене у овом раду, дистрибуција македонских глагола осцилације може се представити у виду табеле дате ниже:

Табела 1. Дистрибуција македонских глагола осцилације

1. Осцилација чврстог објекта услед нестабилности	2. Осцилација гипког објекта услед нестабилности	3. Осцилација услед деформације објекта
НИША СЕ централни глагол семантичког поља		КЛАТИ СЕ осцилација без промене места
ЛУЛА СЕ интензивна осцилација	ЛУЛЕЕ (СЕ) мање интензивна осцилација	ГАНСА СЕ осцилација човека у ходу
ОСЦИЛИРА равномерно ритмично кретање	МАВТА СЕ осцилација гипког/танког објекта	СЕНСА СЕ осцилација при кретању
КИМА / КЛИМА кретање главом	ВЕЕ СЕ осцилација услед ветра	

У македонском језику семантичко поље осцилације чини 11 глагола (осим глагола *колеба се*). Првој семантичкој зони припадају глаголи *ниша се*, *лула се*, *осцилира*, *кима/клима*. У овој зони има највећу фреквенцију глагол *ниша се* који изражава скоро све типове осцилације из ове зоне и евентуално покрива значења из друге зоне. А други глаголи носе уже, односно конкретније значење: глагол *лула се* изражава интензивну осцилацију са релативно великом амплитудом, док глаголом *осцилира* упућује на равномерне ритмичне осцилације. Глаголи *кима/клима* се употребљавају за означавање кретања главом у знак сагласности, одобрања, потврђивања и поздрављења.

Друга семантичка зона се лексикализује глаголима *лулее (се)*, *мавта се* и *вее се*. Најфреквентнији је глагол *лулее (се)* који изражава мање интензивну осцилацију и покрива зону осцилације гипког објекта. Требало би приметити да је у македонском језику веома тешко одредити јасну границу између чврстог и гипког објекта и знатнију улогу игра параметар „интензивност осцилације“ по којем се успоставља опозиција глагола *лула се* и *лулее (се)*. Глагол *мавта се* изражава осцилацију гипког и танког објекта, а глагол *вее се* представља посебан глагол за изражавање осцилације чији каузатор је ветар.

Зона деформације се репрезентује глаголима *клати се*, *ганса се* и *сенса се*. Глагол *клати се* је најфреквентнији у овој семантичкој зони и изражава осцилацију услед деформације објекта без суштинске промене места. Друга два глагола се користе за изражавање осцилације са прогресивним кретањем: глагол *ганса се* означава осцилацију људског тела при ходању, а глагол *сенса се* има значење осцилације при ходању, кретању и вођењу.

4. Неколико напомена уместо закључка

Наша анализа показује да у македонском језику – као и у до сада анализираним језицима – постоји неколико релевантних семантичких параметара по којима се стварају системска супротстављања лексичких јединица. За македонски глаголско-лексички систем осцилације најрелевантнији су параметри „одсуство/присуство деформације“ (*ниша се* vs. *клати се*) и „интензивност осцилације“ (*лула се* vs. *лулее [се]*). Поред тога, семантички параметар „постојање прогресивног кретања“ такође игра важну улогу у зони осцилације услед деформације (као *клати се* vs. *ганса се/сенса се*) и глаголи *ганса се* и *сенса се* стварају опозицију на основу параметра „начин кретања“.

РЕЧНИЦИ И ИЗВОРИ

ВЧ: Вечер. URL: <http://vecer.mk/>

ДРМЈ: Дигитален речник на македонскиот јазик. URL: <http://www.makedonski.info/>

ИД: Idividi.com.mk. URL: <http://www.idividi.com.mk/>

НМ: Нова Македонија. URL: <http://novamakedonija.com.mk/DefaultFrst.asp>

ПРМ: Проект растко – Македонија. Електронска библиотека на културата и традицијата на Македонија. URL: <http://makedonija.rastko.net/>

ТРСМЈ: Мургоски, Зозе (2011), *Толковен речник на современиот македонски јазик*. Скопје, Филолошки факултет „Блаже Конески“.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Велейшикова, Татьяна (2010), Глаголы колебания: семантика и типология (на материале германских и славянских языков). *Вестник ТГПУ*. 7(97), 55-60.
- Дворникова, Людмила (2010), Изучение глаголов колебательного движения в современной лингвистике. URL: <http://nkras.ru/nt/2010/Dvornikova.pdf>
- Прокофьева, Ирина, Рахилина, Екатерина (2005), Русские и польские глаголы колебательного движения: семантика и типология. У: Топоров, В. Н. (ред.). *Язык, личность, текст: Сборник статей к 70-летию Т. М. Николаевой*. Москва, Языки славянских культур.
- Solecka, Kazimiera (1983), *Semantyka czasowników ruchu w języku macedońskim*. Katowice, Uniwersytet Śląski.
- Talmy, Leonard (2000), *Toward a Cognitive Semantics vol.2: Typology and Process in Concept Structuring*. London, MIT Press.

Žolt Papišta

Faculty of Philosophy, University of Novi Sad, Novi Sad, Serbia
zsolt.papista.91@gmail.com

Srpski i mađarski prevodni ekvivalenti nemačkih modalnih glagola *können* i *dürfen*

The goal of this paper is to analyze the Serbian and Hungarian translational equivalents of the German auxiliary modals können and dürfen with the help of a trilingual corpus based on Thomas Mann's novel The Magic Mountain and its Serbian and Hungarian translations. The corpus was created by extracting sentences containing these modals from the original, as well as their counterparts in the translations. The analysis focused on the morphosyntactic elements that took over the functions of the modals in the translations.

Keywords: translation, equivalents, modals, German, Serbian, Hungarian

Uvod

Rad se bavi analizom srpskih i mađarskih prevodnih ekvivalenata nemačkih modalnih glagola *können* i *dürfen* na osnovu trojezičnog korpusa, sastavljenog pomoću romana *Čarobni breg* Tomasa Mana na nemačkom i njegovog srpskog i mađarskog prevoda. Rad je nastavak jednog prethodnog rada autora sa naslovom *Srpski i mađarski prevodni ekvivalenti nemačkih modalnih glagola müssen i sollen* (Papišta 2015), iz kojeg je preuzeta metodologija analize. Hipoteze su da ovi glagoli imaju ekvivalente koji, zbog njihovog relativno malog broja mogućih značenja, mogu preuzeti njihovu funkciju u svim značenjima, kao i da zbog semantičke bliskosti (zajedničko značenje *dozvole*) imaju i zajedničke ekvivalente.

Nemački modalni glagoli

Funkcija modalnih glagola ogleda se u tome što upotpunjuju, odnosno, modifikuju glavni glagol u rečenici. Zajedno sa glavnim glagolom izražavaju različite modalitete, pomoću kojih govornik može da promeni informaciju u svojim rečenicama, tako da postigne subjektivan efekat (Helbig i Buscha 2000: 54-57). U okviru modaliteta je neophodno razlikovati objektivni i subjektivni modalitet. Objektivni modalitet se odnosi na formiranje odnosa u rečenici između subjekta rečenice i infinitiva izražene radnje (sa time u skladu su neka od značenja objektivnog modaliteta: *moгуćnost, potreba, dozvola, zabrana, namera i želja*), dok se subjektivnim modalitetom izražava stav govornika o sopstvenoj izjavi, koji se tiče procenjivanja njene tačnosti (time u skladu su neka od značenja subjektivnog modaliteta: *ubedenje, pretpostavka, tuđa tvrdnja* itd.) (Ibidem: 57-62).

Ovaj rad se bavi nemačkim modalnim glagolima *können* i *dürfen*. *Können* u okviru objektivnog modaliteta može da izrazi tri značenja – *moгуćnost, sposobnost i dozvolu* – dok u okviru subjektivnog izražava *nesigurnost* (Ibidem: 57-58). *Dürfen* u okviru objektivnog modaliteta može da izrazi samo jedno značenje – *dozvolu*. U okviru subjektivnog izražava *verovatnoću* (Ibidem: 57). Značenje *dozvole* je zajedničko ovim glagolima, zbog čega se oni, u većini slučajeva, mogu međusobno zameniti (Buscha, Heinrich i Zoch 1979: 15).

Analiza korpusa - Metodologija analize

Analiza se vršila na osnovu trojezičnog korpusa, koji se sastavio ekscerpiranjem po 50 rečenica iz nemačke verzije romana *Čarobni breg* Tomasa Mana u kojima su se pronašli modalni glagoli *können* i *dürfen* (ukupno 100), kao i njima odgovarajućih rečenica u srpskom i mađarskom prevodu. Korpus sadrži po 150 rečenica (50 po svakom jeziku) za oba analizirana glagola. Dakle, analiza se vršila na ukupno 300 rečenica. Tokom analize su se tražili prevodni ekvivalenti nemačkih modalnih glagola, tj. elementi koji su u prevodima preuzeli njihovu funkciju, i utvrdilo se kod kojih značenja i modaliteta modalnog glagola su se oni pojavili. Ekvivaleti su se svrstali u dve kategorije: u morfosintaksičke (na kojima je težište u ovom radu) i u ostale ekvivalente (prevodi koji se nisu mogli smatrati morfosintaksičkim ekvivalentima). U jednu treću kategoriju su se svrstali oni slučajevi kod kojih se u prevodu izgubila funkcija modalnih glagola.

Können

Srpski prevodni ekvivalenti

Morfosintaksički prevodni ekvivalenti

U 39 slučaja (78%) preveden je pomoću modalnog glagola *moći*. Ovaj ekvivalent se pojavio u svim značenjima modalnog glagola *können*.

Mir ist angst und bange geworden, KANN ich dir sagen.

Bio sam se već uplašio, MOGU ti reći.

U 4 slučaja (8%) je preveden pomoću *potencijala*. Ovaj prevod se pojavio u značenju *možućnosti*, kao i u subjektivnom modalitetu sa značenjem *nesigurnosti*, ukoliko je *können* bio u preteritu.

Man KONNTE neugierig sein, wie er wohl einmal Partei bekennen würde [...]

Zanimljivo BI BILO znati za koju će se partiju opredeliti [...]

U jednom slučaju (2%) preveden je pomoću glagola *znati*, u okviru značenja *sposobnosti*.

Mexikanerin, weißt du, KANN kein Wort deutsch [...]

Meksikanka, znaš, ne ZNA ni reći nemački [...]

Ostali prevodi

U 4 slučaja (8%) se prevod ne može smatrati morfosintaksičkim ekvivalentom.

Nije preveden

U jednom slučaju (2%) se funkcija nemačkog modalnog glagola *dürfen* gubi u prevodu.

Mađarski prevodni ekvivalenti

Morfosintaksički prevodni ekvivalenti

U 29 slučaja (58%) preveden je derivacionim sufiksom *-hat/-het* za građenje potencijalnih glagola. Ovaj ekvivalent se pojavio u svim značenjima modalnog glagola *können*.

Übrigens bist du ja gesund und KANNST tun, was du willst [...]

Egyébként egészséges ember vagy, azt te-HET-sz, amit akarsz [...]

(= 'Uostalom, ti si zdrav i možeš da radiš što hoćeš')

U 3 slučaja (6%) preveden je pomoću modalnog glagola *lehet* ('može biti'). Ovaj ekvivalent se pojavio u objektivnom modalitetu u značenju *možućnosti*. U 2 slučaja se *können* pojavio zajedno sa glagolom *sein* ('biti').

[...] und du KANNST überzeugt SEIN, wir wissen genau, was wir tun.

[...] és meg LEHETSZ róla győződve, tudjuk, hogy mit csinálunk!

(= 'i možeš biti uveren da dobro znamo šta radimo!')

U jednom slučaju se *können* pojavio zajedno sa bezličnom zamenicom *man*, pri čemu izražava opštu *možućnost*.

[...] ob MAN hier eigentlich Porter bekommen KÖNNE [...]

[...] hogy LEHET-e idefenn portersört kapni [...]

(= 'da li se ovdje može dobiti porter')

U 6 slučaja (12%) preveden je modalnim glagolom *tud* ('znati', 'umeti', 'moći'). Ovaj ekvivalent se pojavio u značenjima *možućnosti* i *sposobnosti*.

Er [...] hatte gebremst und abgewiegt, wo er nur KONNTE [...]

fékezett, mérsékelt, ahol csak TUDOTT [...]

(= 'kočio je i stišavao gde je mogao')

Ostali prevodi

U 4 slučaja (8%) se prevod ne može smatrati morfosintaksičkim ekvivalentom.

Nije preveden

U 2 slučaja (4%) se funkcija nemačkog modalnog glagola *dürfen* gubi u prevodu.

Dürfen

Srpski prevodni ekvivalenti

Morfosintaksički prevodni ekvivalenti

U 21 slučaja (42%) preveden je pomoću modalnog glagola *smeti*. Ovaj ekvivalent se pojavio u oba značenju dozvole.

[...] *weit DARF ich ja gar nicht gehen.*

[...] *ja i ne SMEM da idem daleko.*

U 7 od tih 21 slučaja se radi o formama učtivosti u obliku upitne rečenice.

DARF ich Ihnen eine anbieten?

SMEM li vas ponuditi jednom?

U 2 slučaja se kod takvih upitnih rečenica pojavio u prevodu imperativ, što ukazuje na to da se ekvivalenti *smeti* i *imperativ* u takvim slučajevima mogu međusobno zameniti.

U 8 od ukupnih 21 slučaja se *dürfen* pojavio u kombinaciji sa negacijama *nicht* ('ne') ili *nichts* ('ništa'), pri čemu služi za izražavanje *zabrane* (Helbig i Buscha 2000: 57).

[...] *so, als DÜRFE und wolle er von dem, was er da hörte, NICHTS wissen.*

[...] *kao da NE SME i neće da zna ništa o onome što čuje.*

Međutim, 2 od tih 8 slučaja se razlikuju od ostalih 6. Naime, značenje *moćnosti* kod glagola *dürfen* treba da se odnosi na neku mogućnost subjekta koja zavisi od dozvole neke druge instance (Engel i Mrazović 1986: 186), ali pošto u ovim rečenicama to nije slučaj, to znači da se u tim slučajevima u semantičkom smislu radi o jednoj drugoj varijanti *zabrane*, kod koje se konstatuje da se nešto iz objektivnih razloga mora izbeći, kako bi se uklonila moguća negativna posledica.

Die Anforderungen sind kolossal heutzutage, man DARF es sich gar NICHT so klar machen, wie scharf sie sind, sonst könnte man wahrhaftig den Mut verlieren.

Zahtevi su danas ogromni, čovek NE SME sebi ni da predstavi jasno do koje su mere teški. Inače bi zaista izgubio hrabrost.

U 11 slučaja (22%) preveden je pomoću modalnog glagola *moći*. Na osnovu ovih primera se došlo do zaključka da modalni glagol *dürfen* može imati jedno dodatno značenje u okviru objektivnog modaliteta pored *dozvole*, jer se u ovim slučajevima *dürfen* semantički približava modalnom glagolu *können* u značenju *moćnosti*. Analizom ovih primera utvrdilo se da se značenje *moćnosti* javlja isključivo kada u rečenici *dürfen*, kao izraz neke mogućnosti subjekta, ne uključuje dozvolu jedne tuđe instance (osobe, državnog organa, moralnog principa).

[...] *so freue ich mich, daß ich tagsüber werde rauchen DÜRFEN [...]*

[...] *raduje me što ću preko dana MOĆI da pušim [...]*

Treba napomenuti da se u 4 od 15 takvih slučaja (gde u kontekstu rečenice nije bila prisutna dozvola neke tuđe instance) pojavio modalni glagol *smeti* kao prevod, što ukazuje na to da *smeti* može preuzeti funkciju modalnog glagola *dürfen* ne samo u značenju *dozvole*, već i *moćnosti*. Međutim, u svih 11 slučaja, kada se preveo pomoću glagola *moći*, radilo se o značenju *moćnosti*.

U 4 slučaja (8%) preveden je konstrukcijom *da + prezent*. Ovaj ekvivalent se pojavio u značenju *dozvole*. U ovim rečenicama se traženje dozvole izražava glagolima sa značenjem molbe (npr. nem. *bitten* ['moliti'] i srp. *moliti*), a funkciju nemačke konstrukcije *infinitiv + zu + dürfen*, koja se vezuje za te glagole, preuzima u srpskom *da-konstrukcija*.

Sie BAT den Hofrat von ganzer Seele, noch BLEIBEN ZU DÜRFEN [...]

MOLILA je i PREKLINJALA savetnika DA JOŠ OSTANE [...]

U jednom slučaju (2%) se preveo pomoću modalnog glagola *trebati*. Ovaj prevod je moguć samo ukoliko se modalni glagol *dürfen* javlja zajedno sa negacijom *nicht* ('ne') u značenju *zabrane* (Ibidem.).

Das DÜRFEN Sie NICHT so genau nehmen [...]

NE TREBA to tako ozbiljno da shvatite [...]

U samo jednom slučaju (2%) preveden je modalnim glagolom *morati*. Ovaj prevod je takođe moguć samo ukoliko se modalni glagol *dürfen* javlja zajedno sa negacijom *nicht* ('ne') u značenju *zabrane* (Ibidem.), pri čemu se u prevodu značenje *zabrane* zamenilo (u ovom slučaju) semantički odgovarajućim značenjem *potrebe*.

Und NICHT den Rücken DÜRFE man kehren.

A na bolesnika se MORA stalno paziti.

Ostali prevodi

U 3 slučaja (6%) se prevod ne može smatrati morfosintaksičkim ekvivalentom.

Nije preveden

U 4 slučaja (8%) se funkcija nemačkog modalnog glagola *dürfen* gubi u prevodu.

Mađarski prevodni ekvivalenti

Morfosintaksički prevodni ekvivalenti

U 19 slučaja (38%) je preveden pomoću modalnog glagola *szabad* ('smeti'). Ovaj ekvivalent se pojavio u značenju *dozvole*.

Ich DARF ja nicht - antwortete Joachim.

Nem SZABAD - válaszolta Joachim.

(= 'Ne smem - odgovori Joahim.')

U 7 od tih 19 slučaja se radi o formama učtivosti.

[...] wenn ich mir die Frage erlauben DARF?

Ha SZABAD kérdeznem [...]

(= 'Ako smem da pitam')

U 13 slučaja (26%) koristio se derivacioni sufiks *-hat/-het* za građenje potencijalnih glagola. Ovaj ekvivalent se pojavio u svim značenjima modalnog glagola *dürfen*.

[...] da man dem Teufel nicht den kleinen Finger reichen DARF [...]

[...] mivel az ördögnek nem nyújt-HAT-juk a kisujjunkat [...]

(= 'pošto đavolu ne smemo pružiti mali prst')

U 2 slučaja (4%) preveden je pomoću modalnog glagola *lehet* ('može biti'), ukoliko se modalni glagol *dürfen* pojavio zajedno sa glagolom *sein* ('biti'), kao rezultat kombinacije glagola *lenni* ('biti') i derivacionog sufiksa *-hat/-het*. Ovaj ekvivalent se pojavio u značenju *dozvole*.

Des allgemeinen Verständnisses dafür DURFTE er sicher sein.

Afelől pedig bizonyos LEHET-ett, hogy általános megértéssel találkozik.

(= 'Mogao je biti siguran da će u tome naići na opšte razumevanje.')

U jednom slučaju (2%) se preveo pomoću modalnog glagola *kell* ('trebati'). Ovaj prevod je moguć samo ukoliko se modalni glagol *dürfen* javlja zajedno sa negacijom *nicht* ('ne') u značenju *zabrane* (Helbig – Buscha 2000: 57), pri čemu se u prevodu značenje *zabrane* zamenilo (u ovom slučaju) pragmatički odgovarajućim značenjem *potrebe*.

[...] selbstverständlich DARF sie NICHT Nebenluft haben [...]

[...] persze az KELL, hogy jól szeleljen [...]

(= 'naravno treba dobro da se vuče')

U 2 slučaja (4%) preveden je pomoću *imperativa*. U ovim slučajevima se radi o formama učtivosti, pri čemu u prevodu pomoću imperativna konstrukcija *engedje meg* (= 'dozvolite') predstavlja formu učtivosti.

DARF ich Ihnen, bitte, [...]

Engedje meg, [...]

(= 'Dozvolite mi')

Ostali prevodi

U 3 slučaja (6%) se prevod ne može smatrati morfosintaksičkim ekvivalentom.

Nije preveden

U 3 slučaja (6%) se funkcija nemačkog modalnog glagola *dürfen* gubi u prevodu.

Zaključak

Analiza pokazuje da srpski i mađarski morfosintaksički prevodni ekvivalenti modalnih glagola *dürfen* i *können* mogu biti odgovarajući modalni glagoli, glagolski načini i da-konstrukcija. Razvrstavanjem prevodnih ekvivalenata na osnovu modaliteta i značenja, kod kojih su se oni pojavili, sastavljene su sledeće tabele:

Tabela 1: dürfen – srpski morfosintaksički prevodni ekvivalenti

objektivni modalitet	
dozvola	smeti, imperativ, da - konstrukcija
mogućnost	smeti, moći
subjektivni modalitet	
verovatnoća	nema

Tabela 2: dürfen – mađarski morfosintaksički prevodni ekvivalenti

objektivni modalitet	
dozvola	-hat/-het, szabad, lehet, imperativ
mogućnost	-hat/-het
subjektivni modalitet	
verovatnoća	-hat/-het

Tabela 3: können – srpski morfosintaksički prevodni ekvivalenti

objektivni modalitet	
mogućnost	moći, potencijal
sposobnost	moći, znati
dozvola	moći
subjektivni modalitet	
nesigurnost	moći, potencijal

Tabela 4: können – mađarski morfosintaksički prevodni ekvivalenti

objektivni modalitet	
mogućnost	-hat/-het, lehet, tud
sposobnost	-hat/-het, tud
dozvola	-hat/-het
subjektivni modalitet	
nesigurnost	-hat/-het

Rezultati analize pokazuju da modalni glagol *dürfen*, iako ima manje značenja od *können*, ima više mogućih prevodnih ekvivalenata. Ispostavilo se, međutim, tokom analize, da pretpostavka da *dürfen* u okviru objektivnog modaliteta služi samo za izražavanje dozvole, kao što se to tvrdi u sekundarnoj literaturi, nije adekvatna. Na osnovu srpskog prevodnog ekvivalenta *moći*, koji se u korpusu pojavio isključivo ukoliko izražene mogućnosti subjekta nisu zavisile od dozvole neke tuđe instance (osobe, državnog organa ili moralnog principa), može se zaključiti da se u takvom kontekstu *dürfen* semantički približava modalnom glagolu *können* u značenju *mogućnosti*. (U mađarskom se čak i u tim slučajevima koristio sufiks *-hat/-het*.) *Dürfen*, dakle, u okviru objektivnog modaliteta ima dva značenja: *dozvolu* i *mogućnost*. (Značenje *mogućnosti* je iz tog razloga dodato tabelama.)

Moglo se utvrditi kod konstrukcije *dürfen* + *negacija*, da on izražava dve varijante značenja *zabrane*, između kojih postoji značajna semantička razlika – dok u prvoj varijanti *zabrana* proizilazi iz volje jedne tuđe instance, u drugoj varijanti je ta instanca u potpunosti neprisutna, već je *zabrana* uslovljena samo određenim mogućim posledicama.

Pored zajedničkih ekvivalenata i značenja, *dürfen* i *können* takođe imaju i sličnu funkciju u okviru uslovnih rečenica za komentarisane formulacije (termin preuzet iz nemačkog: *Formulierungskommentierende Konditionalsätze*) (Pittner 2000), kao što su npr. *kann ich dir sagen* (= ‘mogu ti reći’) i *wenn man so sagen darf* (= ‘ako se tako može reći’).

Kod modalnog glagola *dürfen* jedino u mađarskom postoji ekvivalent, koji može da preuzme njegovu funkciju u svim značenjima, a to je derivacioni sufiks *-hat/-het*. Kod *können* takav ekvivalent postoji u oba jezika – u mađarskom je to takođe derivacioni sufiks *-hat/-het*, a u srpskom modalni glagol *moći*.

Analiza prevodnih ekvivalenata na trojezičnom korpusu je, dakle, pokazala da se kod *dürfen* i *können* radi o relativno bliskim modalnim glagolima, kako u semantičkom, tako i u funkcionalnom smislu.

Literatura

- Buscha, Joachim; Heinrich, Gertraud; Zoch, Irene (1979), *Modalverben*. Leipzig, Veb Verlag Enzyklopädie.
- Engel, Ulrich; Mrazović, Pavica (1986), *Kontrastive Grammatik Deutsch – Serbokroatisch*. München, Verlag Otto Sagner.
- Helbig, Gerhard; Buscha, Joachim (2000), *Leitfaden der deutschen Grammatik*. Berlin, Langenscheidt KG.
- Papišta, Žolt (2015), Srpski i mađarski prevodni ekvivalenti nemačkih modalnih glagola *müssen* i *sollen*. In: *4th Conference for Young Slavists in Budapest*, Eötvös Loránd University, Budapest
- Pittner, Karin (2000), Sprechaktbedingungen und bedingte Sprechakte: Pragmatische Konditionalsätze im Deutschen. In: *Gesprächsforschung: neue Entwicklungen*. Frankfurt, Kulturwissenschaftliche Fakultät.
- URL: http://www.linguistik-online.org/1_00/PITTNER.HTM - 30. 03. 2015.

Korpus

- Mann, Thomas (1952), *Der Zauberberg*. Berlin, Fischer Verlag.
- Mann, Thomas (1969), *A varázshegy* (K. Szöllösy, prev.). Budapest, Magyar Helikon.
- Man, Tomas (1980), *Čarobni breg* (M. Đorđević i N. Polovina, prev.). Novi Sad, Matica srpska.

Krzysztof Popiek

Jagiellonian University in Kraków, Poland
popiek.kj@gmail.com

Образът на българската държава в политическите сатири от края на XIX и началото на XX век. Принос към изследванията

The lecture analyzes the image of the Bulgarian state at the turn of 19th and 20th century in the satires by Aleko Konstantinov (Bay Ganyo), Stoyan Mihaylovski (Kniga za bălgarskiya narod) and Georgi Kirkov (stories and feuilletons from newspaper "Ratnicheski vestnik" and Dremigradski smeshila). There will be interpreted the following element of a public sphere and institutions of Modern Bulgarian States, presented in the texts: the monarch, the government, the National Assembly, the elections and the political parties.

Keywords: Bulgarian literature, 19th\20th century, political satire

Статията представя методите на анализа на образа на българската политическа реалност в края на XIX и началото на XX век в сатиричното творчество на Алеко Константинов (*Бай Ганьо*), Стоян Михайловски (*Книга за българския народ*) и Георги Кирков (избрани разкази и фейлетони от списание „Работнически вестник“ и *Дремиградски смешила*). През призмата на категориите от новия историцизъм (Greenblatt 2006) и постколониализма (Saïd 2005: 625–645) са интерпретирани следните елементи на обществената сфера и институциите на новата българска държава, представени в творбите: монарха, правителството, Народното събрание, изборите и политическите партии. Главната цел на работата е сравнение на изображенията на посочените по-горе явления с фактичката политическа реалността от прелома на столетията.

Трябва да бъде обърнато внимание върху политическите възгледи на анализираниите творци и опит, които ги формират. В случая на Алеко Константинов най-важни са пътуванията му в Париж (1889), Прага (1891) и Чикаго (1893), а също връзките му с Демократическата партия и Петко Каравелов (Мешков 1991: 137). При анализиранието на *Книга за българския народ*, трябва да бъде представено френското образование на Стоян Михайловски и просвещенските му идеи за държавата и обществото (Gałazka 1992: 29–30). Тогава, не може да бъде разграничено творчеството на Георги Кирков от социалистическите му възгледи и принадлежността му към младото работническо движение (Лазарова 2007: 19–25).

Много важна роля играя образът на монарха в сатиричните творби. Идеята на монархизма е подложена на много трансформации през XIX век, от които най-важните са десакрализацията и отслабването на престижа на престола – владетелят започва да управлява държавата си „с волята на народа“, а не „с Божията благодат“ като по-рано. От друга страна, трябва да се помни, че монархия е най-широко разпространената форма на управлението в Европа, приемана за естествена и очевидна (Osterhammel 2013: 773–791). В случая на България монархизмът няма дълга традиция (тя е прекъсната след Средновековието), но князът (а след 1908 година царят) държи повече от изпълнителната власт, а престижът му е защитен с доста сурова цензура (Crampton 2007: 150–188). Следователно Алеко Константинов в *Бай Ганьо* се фокусира върху инструменталното използване на лозунгите свързани с лоялността към княза и с монархизма. Сатирата в творбите му се отнася до политическата роля на Фердинанд Кобург по времето на режима на Стефан Стамболов (Константинов 1982: 86, 94, 115, 119–121, 127, 130–131, 136). В случая на *Книга за българския народ* между изследователите е много популярна интерпретацията, че главният герой Абдулрахман паша е олицетворение на Фердинанд Кобург (Михайлов 1994: 100–103). По такъв начин князът е дефиниран като тиранин, нихилист, манипулатор, за който властта е само самоцел и източник на материално богатство (Михайловски 1974: 296, 301, 305, 311–312, 320). Трябва да бъде помнено, че творбата и главния ѝ герой имат универсален характер – преставят общите механизми, които могат да бъдат употребявани от автократи в целия свят през всяка епоха (Михайлов 1994: 65). Другата перспектива е приета от Георги Кирков във фейлетоните и разказите му – първоначално той е последовател на републиката и противник на монархията като държавна система. Критиката на Фердинанд Кобург има сходни елементи като при Константинов и Михайловски, но е допълнена с категориите от марксизма, които най-напред са свързани с икономическата гледна точка (монархическата власт като начин на „натрупване на капитала“, династията като отрицание на

идеята за всеобщо равенство). При описанието на княза, „Майсторът“ употребява алегоричните животни, от които най-важните са паунът и вълкът (Кирков 2005: 28–31, 209–213).

Важната тема за българските сатирици са също българските министър-председатели и правителство. Те са доста нови институции, възстановени първия път във Великобритания през XVIII век за да отслаби изпълнителната власт на престола. През XIX век този модел се разпространява в цяла Европа, между другото и в България (Baszkiewicz 1999: 104–101). Властта на правителството се представя като зависима от ръководния талант на министър-председателя – Стефан Стамболов през 1887–1894 доминира политическия живот на България като неформален диктатор, когато кабинетите в периода 1899–1903 (Димитър Греков, двете правителства на Тодор Иванчов, първото правителство на Рачо Петров, четвъртото правителство на Петко Каравелов, трите правителства на Стоян Данев) са слаби и нестабилни (Палангурски 2013: 159–235). Сатиричният разказ *Бай Ганьо се върна в България* на Алеко Константинов е широк коментар против Стамболов, който е предствен като тиранин, манипулатор и развратник, който инструментално използва русофобските лозунги, а властта му е повърхностна и на практика нестабилна (Константинов 1982: 78–90). Докато в *Книгата на българския народ* има много алюзии към режима на Стамболов (сходностите на кариерите между „българския Бисмарк“ и Абдулрахман паша, конфликтът с Църквата) и към Константин Стоилов („кримкарското правителство“). Анализът на сатиричната поема на Стоян Михайловски показва, че тя може да бъде отнесена не само до Фердинанд Кобург, а също и до тези министър-председатели, а главните черти на творбата са полифонията и многоизмерността (Михайловски 1974: 315–316, 331, 340, 357–360). Във фейлетоните и разказите на Георги Кирков либералните правителства на Греков и Иванчов имат много лица. Министрите са представени като кукли в ръцете на княза, като буржоазни експлоататори на нацията, като кървави тирани или некомпетентни глупаци, които не разбират последствията от своята дейност (Кирков 2005: 129–130, 204–208, 226–231, 237–259). Българските сатирични творби от края на XIX и началото на XX век показват систематичното отслабване на правителството – от роля на диктатор до кукла в ръцете на монарха.

Сатириците преставят също образа на главните демократически институции на България – изборите и Народното събрание. Безспорно развитието на демокрацията и парламентаризма е един от най-важните процеси, имащи място в Европа през XIX век. Трябва да бъде отбелязано, че на практиката явлението има много повърхностен характер – твърди се, че няма голяма разлика между влиянието на обикновения човек върху политическата съдба на държавата през 1900 и през 1800 година (Osterhammel 2013: 765, 791–792). Българската държавна система е една от най-либералните в цяла Европа (Търновската конституция е базирана на белгийската) с много егалитарно изборително право. Но трябва да обърнем внимание, че реалността често изглежда по друг начин, което е свързано първоначално с обществената пасивност по отношение на централната политика (резултат на положението на българите през вековете под турско робство). Големият проблем е също количеството на манипулациите, фалшификациите на изборните резултати, сблъсъците и атаките на изборителните секции, незаконните анулирания на гласовете, дори и политическите убийства. Съществува мнение, че само два от парламентарните избори в България в периода 1886–1990 са били проведени по свободен и законосъобразен начин (Crampton 2007: 146–147; Айтова 2013: 88–117). Да представим на първо място образа на изборите в разказа *Бай Ганьо прави избори* на Алеко Константинов. Според него демократичните принципи не са по никакъв начин свързани с политическата реалност на България. Търновската конституция е само теория, не може да бъде осъществявана, понеже българите не могат да се превърнат в граждани, а остават само *рая*, която е лесно контролирана от бруталната среда на политиците – „новата класа на тираните“ (Константинов 1982: 91–108). По подобен начин българският гласоподавател е представен в *Книга за българския народ* – демокрацията е само илюзия, а българите са пасивни роби, която не се интересуват от политика. Те са обхванат от *кеф* – ориенталското приятно бездействие, апатичност, сънливост, благодарение на които Абдулрахман паша може да владее държавата като тиранин (Мийаловски 1976: 302–303, 313–314). Георги Кирков първоначално се фокусира върху образа на Народното събрание и депутатите, което е свързано с личния му опит като депутат в българския парламент (Ананиева 2007: 8). Критикувайки най-важната законодателна институция, „Майсторът“ употребява мотива на карнавализация (според Михаил Бахтин един от най-важните характеристики на литературата) (Batchin 1975: 59–77), но също представя Народното събрание като „машина за гласуване“ или през призмата на алегоричните с животни (от които най-важната е изображението на вълк). Някои фейлетони и разкази се отнасят също до изборите и българския гражданин. Кирков широко коментира проблема за предизборната пропаганда и свързаните с нея манипулации, а българинът е представен като „политически мазохист“ (Кирков 2005: 24–27, 98–102, 135–138, 151–155). В контекста на всичко казано, анализираниите текстове показват немощта и некадърността на парламентаризма и

демокрацията в България в края на XIX и началото на XX век, което е резултат на липса на граждански традиции у българите, неможещи да излязат от ролята на *рая*.

Сатириците се фокусират също върху българските политически партии. Безспорно партийната система е важен елемент на всяка модерна държава – не само в условията на демокрацията, а също в авторитарните страни. След Освобождението в Княжество България има двупартийна система (либерали и консерватори), но от 1883 година започва сложният процес на разпадането на Либералната партия, свързано с конфликт между двете големи идеи: русофобията и русофилията. Новите политически групи се концептират около харизматичните лидери: Драган Цанков, Стефан, Петко Каравелов, Васил Радославов и Константин Стоилов. В края на XIX и началото на XX век са създадени първите радикални партии: социалистите и земеделците (Саздов 2008; Колев 2013: 118–128). В разказите на Алеко Константинов са представени общите отрицателни механизми на партиите, от които най-точно описани са опортюнизъмът и клиентелизмът. В *Бай Ганьо прави избори* и *Из кореспонденцията на бай Ганьо Балкански* авторът критикува пряко народняците – като антидемократична клика на чорбаджиите (Константинов 1982: 91–92, 132–134, 135–137). Но Константинов вижда също отрицателните черти на собствената си партия (демократите), чиито най-голям грях е липсата на реализъм (Константинов 1982: 104). В *Книга за българския народ* темата за партийната система е представена по индиректен начин. Михайловски се фокусира върху механизмите на клиентелизма – служителите на Абдулрахман паша, представени като диви башибозуци или пандури, са олицетворение на корупцията, аморалността, лъжата и лицемерието. Безспорно в сатиричната поема е видима дистанцията на Михайловски върху политическите елити на Княжество България, забравяващи за истинските проблеми на българския народ (Михайловски 1974: 332, 364–365). Но най-широкият образ на българските партии в България е представен в творчеството на Георги Кирков. „Майсторът“ се фокусира върху безсмислените борби между партиите, но също критикува нарастващата система на клиентелизма и пародира партийните програми. Най-голямо внимание е обърнато върху Либералната партия (радославистите), но има и разкази и фейлетони, които са за Демократическата партия и Народната партия (Кирков 2005: 91–97, 143–146, 169–174, 180–182, 193–197). Кирков анализира също конфликта вътре в своята партийна среда, по-точно спора между широките социалисти и тесняците (Кирков 2005: 41–44, 49–53). Следователно посочените примери показват, че партиите са третираны като главен източник на отрицателните явления в политиката на Третата българска държава. От друга страна, партийната система в България се намира в тогавашните норми не само на Балканите (идеята за *бакишиа* или непотизма са нормални за постосманските общности) (Jelavich 2005: 292–293), но и на Европа.

Сатиричните творби са важни гласове в публичния дебат от прелома на XIX и XX век, които могат да бъдат третираны като субективни изображения на творците им по темата за тогавашната политическа реалност в България. Най-важната им сатирична черта не е комизъм, а демаскиране на патологиите, които са деформирани, хиперболизирани, изкривени. Анализиранияте творби са сравнения между българската политическа реалност от прелома на столетията и идеализираното изображение на модерната държава. Докато първият елемент е постоянен, то вторият е зависим от мирогледа на автора. В случая на Алеко Константинов, главната парадигма е разочарование от Западна Европа и от Балканите, а отрицателните черти на българската държава са свързани с хибридната ѝ характеристика. Бай Ганьо, съеднявайки в себе си чертите на „европейския новобогаташ“ и „балканския дивак“, е олицетворение на новата България (Daskalov 2001: 536). От друга страна, „Щастливецът“ не е песимист и вярва, че това е само етап на развитието на народа: „Европейци сме ний, ама все не сме дотам“ (Константинов 1982: 118). Мирогледът на Стоян Михайловски е специфично свързване консерватизма (традиционалистичната йерархия на ценностите, неразделимостта между морала и политиката) с либерализма (човешката субективност, демокрация като цел на политическо-социалното развитие, върховенството на писаните закони, идеята за обществения договор). Ориенталската държавата на Абдулрахман паша е маска на България на Фердинанд Кобург (но също и на Стефан Стамболов или Константин Стоилов). Тя е основана на точно обратни фактори на правилата на Михайловски: автокрацията, макиавелизма, *Realpolitik*, какво е общоприето от българите – *раята*, която остава в *кефа*. Михайловски казва 30 години след написането на *Книга за българския народ*: „Изгонихме османлийците, но османлийщината бие в сърцата ни“ (Михайловски 1940: 227). Докато Георги Кирков чрез примера на България сблъсква моделите на мечтаната социалистическа държава и омразната капиталистическа държава. В творбите му късметът на буржоазна България е да бъде убита. „Да мрем искаме, да мрем!“ (Кирков 2005: 101) – викат реакционните селяни, които изразяват неизбежното бъдеще на тази реалност. „Майсторът“ става се хроникьор на свят, чието целта е унищожение.

Литература

- Bachtin Michaił (1975), *Twórczość Franciszka Rebelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Baszkiewicz Jan (1999), *Władza*. Wrocław, Ossolineum.
- Crampton Richard (2007), *Bulgaria*. Oxford, Oxford University Press.
- Daskalov, Roumen (2001) Modern Bulgarian Society and Culture through the Mirror of *Bai Ganio*. *Slavic Review*. 60/3, 530–549.
- Gałązka Wojciech (1992), *Oswajanie skorpionów. Szkice o literaturze bułgarskiej*. Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Greenblatt Stephen (2006), *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*. Kraków, Universitas.
- Jelavich Barbara (2005), *Historia Balkanów. XVIII i XIX wiek*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Osterhammel Jürgen (2013), *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*. Poznań, Wydawnictwo Poznańskie.
- Said, Edward (2005), Orientalizm. Wprowadzenie. In: Burzyńska Anna, Markowski Michał (ed.), *Teorie literatury XX wieku*. Kraków, Wydawnictwo Znak.
- Айтова, Александра (2013), Избирателни права на българските граждани при провеждането на Обикновено народно събрание (1879). *Юридическо списание на НБУ*. 1, 88–117.
- Ананиева, Нора (2007), Георги Кирков във времето и напред в него. In: Мизов Максим, *Георги Кирков и нашето съвремие*. София, Център за исторически и политологически изследвания.
- Кирков Георги (2005), *Политическа зоология. Разкази и фейлетони*. София, Издателство „Захари Стоянов”.
- Колев, Валери (2013), Възникване на политическите партии в България след Освобождението. In: Станев Владимир (ed.), *Дебати и проблеми в модерната българска историческа наука*. Кюстендил-София, РИМ Кюстендил.
- Лазарова, Емилия (2007), Майсторството на Георги Кирков. In: Мизов Максим, *Георги Кирков и нашето съвремие*. София, Център за исторически и политологически изследвания.
- Мешков, Иван (1991), Бай Ганьо – психологически и обществен тип. In: Анчев Панко (ed.), *Страници за Алеко Константинов: Творчеството на писателя в българската литературна критика*. Варна, Издателска къща „Андина”.
- Михайловски, Стоян (1974), Книга за българския народ. In: Михайловски Стоян, *Избрани творби*. София, Български писател.
- Михайловски, Стоян (1940), Метаполитика. In: Михайловски Стоян, *Неиздадени съчинения*, София, Издание на комитета „Ст. Михайловски”.
- Михайлов Димитър (1994), *Стоян Михайловски: поредица, творчески портрети*. София, Просвета.
- Палангурски Милко (2013), *Нова история на България I: Княжество (1879–1911)*. София, Сиела.
- Саздов Димитър (2008), *Многопартийната политическа система и монархическия институт в България (1880–1912 г.)*. София, Издателски комплекс – УНСС.

Konstantina Puneva

Sofia University "St. Kliment Ohridski", Sofia, Bulgaria
kpuneva@gmail.com

Наративни техники в немите екранизации на „Възкресение“ на Л. Толстой

Subject of interest are the narrative techniques used in the silent screen version of the novel "Resurrection" by Leo Tolstoy. The problem of "borrowing" literary techniques and how efficient they are in the film versions is another accent of the report. Among the important preconditions for the formation of screen narrative techniques are literature and theatre. Main focus of the exposition is the aesthetics of silent film and its practical application in the film adaptation of the novel. The imaging system of silent film, deconstruction of the novel's image and the change of viewpoint are also among the accents of the report. The analysis is focusing on the first adaptation of "Resurrection" (1909) by David Griffith.

Keywords: Leo Tolstoy, Resurrection, Narrative Techniques, Adaptation, Silent Film, David Griffith

Лев Толстой е автор, притежаващ силно визуално съзнание, което бързо привлича вниманието на режисьорите. Неговите романи са сред първите, превзели света на киното. Режисьори и теоретици на седмото изкуство съзират в произведенията на руския класик детайлните описания, представянето на персонажите в различни ракурси и стремежа да се покажат вътрешните противоречия чрез езика на тялото. М. Ром пише, че авторът е „неоценимо нагледно пособие за изучаване началата на киномонтажа, мизансцените и цялата композиция на киноепизода“ (Ждан 1976: 26).

Екранизацията по романа на Лев Николаевич придават нова форма на текста, един различен прочит, нов подход за художествено изследване. Възниква и следният парадокс – съществуват изключително много адаптации, но сполучливите са по-скоро изключения. Това противоречие произхожда от факта, че пренасянето на екрана на детайлната образност и мащабния размах на романите на Толстой е технически невъзможно. Сгъстената плътност на действието, многопластовото повествование, психологическото задълбочаване не могат да бъдат възпроизведени на езика на киното без да се направят съкращения. В първите адаптации сюжетите са „орязани“ почти до неузнаваемост, като фокусът пада на главните персонажи. В тях идейно-художествената цялостност е под въпрос. Фрагментарността, недоразвитият монтаж са сред главните виновници за накъсаните и рудиментарни истории.

След първоначалния бум на киното настъпва криза на сюжета. През 1907-1908 г. „мнозина смятали, че киното умира“ (Садул 1959: 79). Липсата на въображение, еднотипните комедии, преследвания и фарсове бързо омръзват на публиката. В този момент на безизходица кинематографистите се насочват към театъра и литературата, откъдето да заемстват оригинални истории. Според Владимир Игнатовски трудностите при развитието на киноизкуството през годините са до голяма степен и историята на наратива в киното. Ориентирането към екранизации, към литературното повествование спомага за развитието на наративните техники. В опитите си да предадат сложните романови сюжети, кинематографистите прибегват до експерименти, с които да разширят възможностите на киното. Възпроизвеждането на цялостни истории посредством изображенията дава силен тласък на кинематографа. Филмовото изкуство провокира нови наративни възможности, които извеждат пред зрителя различен модел на действителността. Според теоретика Бела Балаж „текстът в киното има собствена структура, онзи език на кадрите, при който всяко групиране, всеки жест, всеки ракурс, всяко осветление трябва да излъчват поетичното настроение и красотата, които иначе се съдържат в думите на писателя“ (Балаж 1988: 51). Чрез собствения си визуален език добрите филми подчертават композицията на творбата и насочват към същностните моменти. Балаж съзира три основни изразни елемента, които определя като отличителни черти на киното. Това са едрият план, монтажът и ракурсът. Тези черти са основополагащи за цялостното разгръщане на екранния наратив. Важни елементи и техники за подчертаване в киното и уплътняване на историите са и осветлението, музиката, костюмите, динамиката и ритъма на кадрите, предметите и заобикалящите героите детайли, декорите и др. Всички те заместват словото и спомагат да се разкрият характерите на персонажите, общото настроение и да се придаде на историите завършен вид.

Функционални в киното се оказват сюжети, отразяващи различни страни на действителността – реални събития, близки до публиката, са сред най-търсените обекти от страна на режисьорите. Оригиначните

идеи, общочовешките стойности и недостижимият нюх към промените са в центъра на произведенията на Толстой. Лев Николаевич често черпи идеи от реални събития, вдъхновили и провокирали съзнанието му. Такъв е случаят с „Възкресение“. В романа авторът е доразвил история, която му е разказана от съдебния следовател Анатолий Фьодорович Кони през 1887 г. (Шкловски 1987: 532)

В периода на първата криза на киното и отявления глад за оригинални сюжети се появяват и първите адаптации по „Възкресение“. В голяма част от екранизациите изразните средства не са напълно съобразени с цялостната концепция. Наслагват се редица елементи без да съществува целенасочен стремеж към хармонична структура – в даден момент изпъква актьорското изпълнение, в следващата сцена се залага на въздействието на музиката и т. н. Забелязва се губене в сюжета, липса на основна идея за крайния резултат и на синтез на визуалните средства. Елементи, характерни за първите киноразкази и водещи до слабости при представянето на сюжета, са краткостта на лентите, недоразвитите наративни възможности, статичната камера. Повествованието е накъсано, изразяващо се в натрупване на отделни кадри. Екранизациите разграждат и пренаписват изцяло романовите герои, а в същото време спомагат за тяхното популяризиране сред масовата публика.

В адаптациите действието и емоциите се разкриват чрез мимиките, движенията на тялото и придружаващия ги музикален съпровод. Жестикулирането е сред специфичните визуални средства на нямото кино. Липсата на слово се компенсира чрез изразителните мимики и жестове, които са силно стилизирани и декоративни, за да се предадат душевните изживявания на персонажите. От това следва опростяване на сюжета, като се залага предимно на конфликта, на драматични и комедийни моменти, които да възбудят интереса на зрителя. При екранизациите по произведенията на Толстой присъства осъзнато разгръщане на сюжета, като в тях има ясна концепция за завръзка, кульминация и развръзка.

Изумително е, че в периода на нямото кино за двадесет години са заснети 12 адаптации на „Възкресение“. В последствие интересът към романа спада драстично и до днес са се появили „едва“ още десет екранизации. Първата лента по „Възкресение“ датира от 1907 г., но данните за нея са оскъдни. Известно е само, че продукцията е на датския режисьор Виго Ларсен. Поради липсата на информация, често като първа екранизация се посочва филмът на Дейвид Грифит от 1909 г. Последва голям интерес към романа на Толстой, като част от режисьорите, обърнали се към произведението, са Андре Калмет и Анри Дефонтен (1910, Франция), Пьотър Чарадин (1915, Русия), Гордън Едуардс (1915, САЩ), Марио Казерини (1917, Италия), Едуард Хосе (1918, САЩ), Марсел Л'Ербие (1923, Франция), Едуин Кару (1927, САЩ) и др. Разглеждайки филмите и тяхната специфика, може да се проследи развитието на изразните средства в киното. Така например от дванайсет минутната лента на Грифит до последната няма екранизация на Кару, която е от порядъка на час и четиридесет минути, времетраенето е нараснало значително. Увеличаването на продължителността е сред приносните моменти за разкриване на художествените възможности на изкуството и позволява разгръщане на екранния наратив. Докато във „Възкресение“ на Грифит акцентни са Катюша и Нехлюдов, то във филмите след 1910 г. персонажната система е по-пълно представена. Това допринася за уплътняване на филмовото повествование и цялостно възпроизвеждане на съдържанието на романа. Широката употреба на едър план, асоциативният монтаж, различните ракурси са техники, придаващи съвсем нов облик на киноизкуството. Важно за периода е и налагането на първите кинозвезди. На екрана се появяват едни и същи актьори, които впечатляват със своята привлекателност, изразителност и характерни черти. В италианската екранизацията на Марио Казерини от 1917 г. главните роли са поверени на Мария Якобини и Андреа Хабай. Якобини по това време е сред най-търсените актриси, но нейната красота и грация не помагат на екранизацията да получи голяма популярност. „Възкресение“ на Казерини е първата екранизация, която трае над един час. Това позволява сравнително подробно проследяване на сюжетната линия, качествени сцени, но тенденцията към упадък в италианското кино се отразява негативно на продукцията.

Опитът да се реконструират ранните екранизации се оказва труден и провокативен процес, в който изпъкват редица проблеми на периода. Неоткриваемостта на лентите, оскъдната информация за екранизациите, пренебрегването им в историите на киното говори за тяхната безплодност, несполучливо разгръщане на художествените ефекти и наративни стратегии. В по-нататъшното изложение ще спра вниманието си върху адаптацията на Грифит, която дава тласък на последвалите адаптации по Лев Николаевич и е ярък пример за проходащите наративни техники на визуалния език.

Филмът се състои от 6 концептуални епизода: 1) запознанството между главните герои в дома на лелите на Нехлюдов и събланияването на Катюша 2) Маслова в публичния дом и арестуването ѝ; 3) съдебният процес; 4) пребиваването на героинята в затвора; 5) посещението на Дмитрий; 6) пътят на осъдените към Сибир. Епизодите са сравнително дълги, като се използват малко на брой декори. Характерни особености на филма са статичността на кадрите, неутралното представяне на действието и усещането за

дистанцираност, внушени чрез позиционирането на камерата. Грифит съумява да представи целенасочено сюжетната си идея чрез плавни кадри и ясна логика на събитията. Романовото действие е експонирано в хронологичен ред, като водещи са отношенията между Катюша и Нехлюдов. Главните роли във филма са поверени на Фло Лорънс (Маслова) и Артър В. Джонсън (Нехлюдов). Богатата палитра от образи в романа на Толстой е напълно пренебрегната и в екранизацията на Грифит липсва картина на социокултурното пространство, политическите и църковните системи. Режисьорът залага на любовните взаимоотношения и комичните елементи, които привличат интереса на публиката. Неправдоподобие на действията на героите, абсурдността им придават комизъм на кадрите. Този елемент експлицитно е експониран в епизодите в съда и при посещението на Дмитрий в затвора.

Музикалният съпровод във филма се появява като лайтмотив, който води зрителя, подсказва му случващото се на сцената и придава съвсем различна атмосфера на кадрите. Той съпровожда всички неми филми, допринасяйки за колорита, емоциите и уплътняването на образите.

Друга сугестивна техника за привнасяне на определени значения на действията на персонажите е тяхното облекло. Костюмите разкриват характера. Експлицитен пример е облеклото на Маслова. В първите кадри тя е с чиста и спретната рокля, с коса, сплетена в плитки. От нея струи жизненост, невинност и детска чистота. В следващата половина е представена в безформена рокля, косите ѝ са в пълен безпорядък, говорещи за хаоса в душата ѝ и за незаинтересоваността на героинята от собствената си съдба и заобикалящите я събития. Не е упомената предисторията на Маслова, довела я до равнището на пропаднала жена, но само с един поглед към отчаяни я ѝ вид зрителят остава със силни сугестивни аперцепции за нейната нерадостна съдба.

Грифит използва целесъобразно ролята на едрият план, за да подчертае идеята за възкресението на душата. Той се фокусира върху Библията и цитат от нея, който преобразява Катюша – „*Иисус ѝ рече: Аз съм възкресението и животът, който върва в Мене, ако и да умре, ще живея*“ (Йоан 11: 25). Тези думи напълно преобръщат поведението на Маслова и тя намира смисъл на живота си в подкрепа на нуждаещите се. Филмът завършва с коленичилата героиня, отправяща молитва към Бога.

Ще се съглася с твърдението на руският кинокритик Виталий Ждан, че „*в живота на изкуството става същото, както и в живота на науката, където и досега се използват правилата на Евклидовата геометрия*“ (Ждан 1976: 13). В живописата, театъра, фотографията, киното са валидни едни и същи основи, стремеж да се пресъздадат различни страни на действителността, да се разкрие жизнено съдържание. Всяко изкуство борави с различни изразни средства, за да постигне тези цели. Старите изкуства оказват експлицитно влияние върху развитието на киното. Неговата синтетична природа съчетава техния опит и благодарение на техническите открития достига до съвсем нови висини при пресъздаването на реалността. Така например първите филми се отличават с подчертана театралност, режисьорите черпят опит от литературните практики и начинът на изграждане на повествованието, отделно важно място заемат осветлението, композицията на кадъра, съзвучието между природните картини и действието и т. н. Съпоставката на немите филми би била добър пример за процеса на развитие на кинематографа, на екранното повествование, търсенията на режисьорите и интерпретацията на Толстоевия сюжет, но за съжаление лентите са трудно откриваеми и недостъпни. Екранизацията не са успели да въздействат достатъчно и да оставят своята ярка следа в историята. „Възкресение“ се оказва произведение, което затруднява режисьорите в опитите им да го филмират. Може би именно богатата образност, реалистичната картина, живописното представяне на действието, които са заложили в текста, са спънка при преработката на романа. Поредният парадокс, съпътстващ твореца Толстой, и откриващ перспективата на нови изследвания и дискурси.

Библиография

- Библия (1925) Издание на Светия синод на БПЦ. София
Балаж, Бела (1988). *Избрани произведения*. София
Игнатовки, Владимир (2009). *Копие или модел*. София
Ждан, Виталий (1976). *Въведение в естетиката на филма*. София
Садул, Жорж (1959). *История на киноизкуството*. София
Толстой, Лев (1956). *Събрани съчинения в 14 тома*. Том 13. Възкресение. Прев. от руски Людмил Стоянов. София.
Шкловски, Виктор (1987). *Лев Толстой*. София.

György Rágyanszki

Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary
ragyanszki@caesar.elte.hu

Verbalni humor v slovaškem in slovenskem prevodu romana *Harmonia Caelestis* Pétra Esterházyja

Péter Esterházy (1950-1960) was one of the most famous authors of Hungarian postmodern literature. His novel Harmonia Caelestis was published in 2000. This novel includes a lot of translation problems; one of them is the translation of ambiguities. In this article I compare and analyze solutions for this kind of problem in Renáta Deák's Slovak and Mladen Pavičić's literary translations.

Keywords: Péter Esterházy, Harmonia Caelestis, Renáta Deáková, Mladen Pavičić, translation of verbal humour

I. Roman *Harmonia Caelestis* kot prevajalski problem

Péter Esterházy (1950-2016) je bil eden največjih postmodernističnih madžarskih pisateljev. Za njegova postmodernistična literarna dela je značilno, da je besedilo pomembnejše od zgodbe, njegovi romani vsebujejo veliko intertekstualnih elementov in neobičajnih jezikovnih form. O priljubljenosti Esterházyjevih del priča dejstvo, da so njegovi romani prevedeni v več kot dvajset jezikov, med katerimi sta tudi prevoda *Harmonie Caelestis* v slovaščino in slovenščino.

Harmonia Caelestis (2000) je postmoderni družinski roman, v katerem avtor obravnava zgodovino svoje družine in opiše odnos do svojih prednikov. Naslov romana je aluzija na baročno zbirko kantat, ki je delo Pála Esterházyja iz leta 1711. Ne samo izbira naslova, ampak tudi prvi del knjige (*Oštevileni stavki iz življenja družine Esterházy*) se sklicuje na baročne tradicije, predvsem s svojimi baročnimi zloženimi stavki in citiranjem virov iz družinskega arhiva. Prvi del romana obsega bolj objektivno zgodovino družine, Druga knjiga (*Izpoved neke družine Esterházy*) je bolj subjektivno spominjanje, v katerem Esterházy reflektira zgodovino družine v 20. stoletju.

Prevajalci romana morajo rešiti več prevajalskih problemov. Omenil sem že baročne elemente romana, zaradi katerih Esterházy večkrat arhaizira svoje besedilo. Drugi problem je prevod zgodovinskih realij, ki izvirajo iz različnih obdobij od turških časov do Kádárjevega režima. Esterházyjev roman obsega več kot 700 strani in vsebuje tudi veliko jezikovnih iger, ki jih prevajalec ne more dobesedno prevesti. Roman *Harmonia Caelestis* je kot besedilo v izvornem jeziku specifičen zato, ker pripovedovalec sam komentira svoje jezikovne igre. Ob duhovitih besednih igrah lahko v oklepaju preberemo, da je to *lefordithatatlan szójáték* (neprevedljiva besedna igra). V svojem članku bom analiziral možnosti prevajanja Esterházyjevega verbalnega humorja na temelju prevodov Renáte Deákové in Mladena Pavičića.

II. Problematika prevoda sloga in humorja

Po teoriji slovaškega translologa Antona Popoviča ima prevajalec kot izumitelj literarnega besedila in kot njegov interpret različne možnosti, kaj lahko stori z besedilom. Na ciljni jezik je treba transformirati stilistični kod, pri čemer lahko prevajalec uporabi eno izmed treh metod: 1. ničtilistični pristop, 2. uporaba izvirnega sloga, 3. odkrivanje novega sloga. Pri uporabi prve metode prevajalec transformira izvorno besedilo v niveliziran prevajalski jezik, v drugem primeru prevajalčeva poetika absorbira izvorno poetiko in odkrivanje novega sloga pomeni bogatitev stilističnega konteksta v ciljnem jeziku z novim rokopisom (Popovič 1971: 117).

Popovič v svoji teoriji loči individualni slog avtorja od sloga obdobja. Popovič je našel komunikacijo med individualno poetiko izvirnega in ciljnega besedila: »Odnos individualnega sloga prevajalca do konteksta sprejemnika vpliva na proces komparacije med poetiko izvirnega in ciljnega besedila.« (Popovič 1971: 120-121) Drugi glavni faktor pri prevodu je vprašanje razlike zgodovinskega in kulturnega časa. Prevajalec mora upoštevati dejstvo, da ciljno besedilo pripravlja za sodobne bralce, zato mu ni treba prevajati jezikovnih svojskosti, ki so posebnes stališča zgodovine jezika.

Mislím, da je postmoderno obdobje v književnosti Popovičevo teorijo postavilo pod vprašaj. Ne moremo trditi zanesljivo, da je mogoče postmoderno besedilo interpretirati s stilističnega aspekta. Brez stilističnega aspekta

prav tako ne moramo pisati o transformaciji stilističnega koda. Intertekstualni značaj postmodernega besedila postavi pod vprašaj tudi avtorjev individualni slog. Nočem zanikati postmodernističnosti Esterházyjevega sloga, toda prevajalec mora delati s fragmenti besedil. Prevajalcu ni treba transformirati nekega stilističnega koda v ciljni jezik, marveč razstavi izvirno besedilo na fragmente, pri transformiranju pa uporablja več stilističnih kodov, iz katerih v ciljnem jeziku ustvarja enoten stilistični slog. Kljub drugačni problematiki postmodernega besedila ni treba zavreči Popovičevih metod. Čeprav pri prevodu eklektični fragmenti nimajo enotnega stilističnega koda, prevajalec lahko uporablja te metode, saj drugih prevajalskih metod ne poznamo.

V Esterházyjevem jezikovnem slogu ni določena samo eklektična lastnost (arhaiziranje, biblični elementi, baročni stavki, aluzije na socialistični realizem itd.). Tudi verbalni humor je sestavni del jezika *Harmonie Caelestis*. Verbalni humor je zato eden najtežje prevedljivih elementov izvirnega jezika, ker je bistvo jezikovnega humorja avtorjevo razhajanje z jezikovno normo, s čimer v bralcu zbudi semantični efekt. Izkušen prevajalec nikoli ne prevaja površinske strukture besedila, temveč njegov pomen. Verbalni humor je trd prevajalski oreh zaradi tega, ker se jezikovna forma in semantični pomen v izvirnem jeziku zlijeta, tudi forma verbalnega humorja postane vsebina, če tega ni, pa je ciljno besedilo nepopolno.

Endre Lendvai je ugotovil dva tipa pristopa pri prevajanju verbalnega humorja. Nekateri prevajalci mislijo, da ta tip humorja ni prevedljiv, drugi pa uporabljajo »načelo nadomestitve s podobnim« (Lendvai 1999: 33). Če bi opisali ta problem s Popovičevo terminologijo, gre za konfrontacijo dveh prevajalskih metod (ničtistilistični pristop in uporaba izvirnega sloga). Jezikovna dominanca površinske strukture lahko povzroči, da bo na koncu prevajalec prisiljen ustvariti nov slog, če ne bo imel druge možnosti za kompenzacijo manka v ciljnem jeziku.

Lendvai opozarja, da izvirnega besedila ni potrebno dobesedno reproducirati, in določa tri prevajalske tehnike za prevajanje verbalnega humorja: 1. analogno prevajanje, 2. definitivno prevajanje, 3. kombinirani prevod. Analogno prevajanje se uporablja v primeru, ko manjka pomemben element iz paradigmatičnega sistema ciljnega jezika in kulture. Analogno prevajanje ima to napako, da iz ciljnega besedila izostane pomemben element, ki v izvirnem besedilu tvori kolorit. V primeru definitivnega prevajanja prevajalec komentira svoj prevod z uporabo podčrtnih opomb ali zaklepajev. To je praktična prevajalska metoda, a prevajalec ne sme pozabiti, da ima verbalni humor tudi posebne zahteve, ni mu treba biti preveč didaktičen. Kombinatorni prevod pomeni paralelno uporabo eksplikacije in nadomestitve (Lendvai 1999: 40-42.).

Primerna izbira prevajalske tehnike še ne garantira uspeha prevoda. Prevajalec jezikovnega humorja mora dobro poznati izvorni in ciljni jezik, pomembna je jezikovna kreativnost in seveda mora prevajalec imeti čut za humor.

Pogostna forma verbalnega humorja je ambigviteta. Erzsébet Forgács je naredila klasifikacijo ambigvitet in določila tri tipe: 1. gramatična ambigviteta (morfološka, besednovrstna in strukturna), 2. leksikalno-frazeološka ambigviteta (homonimija, homofonija, polisemija, etimološke in frazeološke igre), 3. komunikativno-pragmatična ambigviteta (Forgács 2000: 25).

III. Slovaški in slovenski prevod romana *Harmonia Caelestis*

Slovaški prevod romana *Harmonia Caelestis* je izšel leta 2005 pri Založbi Kalligram. To je bil prvi prevod Esterházyja na Slovaškem, toda slovaški bralci so lahko iz čeških prevodov že pred tem spoznali Esterházyja. Prevajalka romana Renáta Deáková je trenutno kulturna referentka Slovaškega inštituta v Budimpešti. Študirala je slovaški jezik in književnost in hungarologijo na Univerzi Komenskega v Bratislavi. Je uveljavljena prevajalka literarnih besedil, prejela je več državnih odlikovanj. V slovaškem dnevniku SME je dala izjavo o prevajanju *Harmonie Caelestis*, v kateri je povedala, da je bilo zanj prevajanje tega romana razvedrilni izziv: »Kot prevajalka sem vedno stala pred vprašanjem, kaj učinkuje v danem jeziku. Madžarski pisatelji pogosto trdijo, da hočejo s pisanjem izraziti eksistenco. Ali ravno preizkušajo možnosti jezika. Jaz pa preizkušam možnosti prevajanja jezika« (SME 2009).

V Sloveniji je bilo izdajanje romana *Harmonia Caelestis* bolj tvegano početje kot na Slovaškem, ker je potencialni krog bralcev romana manjši. Prav tako je na slovenskem tržišču težje prodati madžarskega avtorja. Zato sta izdajateljico romana Studentsko založbo podprla Javna agencija za knjigo Republike Slovenije in program Kultura Evropske komisije. Slovenski bralci Esterházyja so čakali na prevod do leta 2013. Pred tem so v slovenskem prevodu izšli romani *A szív segédigéi (Pomožni glagoli srca, prevedel Jože Hradil, 1989)*, *Hrabal Könyve (Hrabalova knjiga, prevedla Marjanca Mihelič, 1993)* in *Egy nő (Ženska, prevedla Gabriella Gaál, 2011)*. Prevajalec slovenske *Harmonie Caelestis* je Mladen Pavičić, lektor slovenskega jezika na Univerzi Loránd Eötvös v Budimpešti.

IV. Primeri za ambigviteto

IV. 1. Homofonska ambigviteta

– *Hahh, minő felfűvódás!* – kiáltott föl a gyöngélkedő kis Marianna anyja, ám a világot látott nagybácsi megnyugtatta őt, és azonnal hívatta saját orvosát, dr. Valsint, ki vízkórt állapított meg, majd rögvest avval a gazdája által animált ötlettel állt elő, hogy elkísérné (új) páciensét egy gyógyfürdőbe **kúrára** (ez – magyarul – majdnem **szójáték, obszcén; vélhetően nehezen lefordítható, de ez nem csökkenti az obszcenitást**), amely majd javulást hozand. (Esterházy 2000: 360)

– *Hla, aká to zdutost!* – zvolala matka prechorenej Mariann, no svetoznalý strýko ju upokojil, a zaraz dal zavolat' svojho lekára, dr. Valsina, ktorý zistil u slečny vodnatelnosť a zaraz sa i vytrasil s nápadom, ktorý mu vnukol jeho pán, že by ochotne sprevádzal svoju (novú) pacientku na kúru do kúpeľov, **kde by ju vylízal z pliahy** (toto znie – v maďarčine – **takmer ako slovná hra, pomerne obszcénna; a zrejme len ťažko preložiteľná, no tu o obszcenitu neupraví**), čo akiste napomôže jej **vykuríruvaníu**. (Esterházy 2005: 361-362)

»*Oh, kakšna napihjenost!*« je kriknila mama oslabele Marianne, a je je pomiril stric, ki je videl veliko sveta, in takoj poklical svojega zdravnika, dr. Valsina, ki je ugotovil vodenico in nemudoma prišel na dan z idejo, ki mu jo je animiral njegov gospod, da bi pospremil svojo (novo) pacientko v toplice **na kuro** (to je – maďarsko – skoraj **besedna igra, obszcena; morda jo bo težko prevesti, kar ne zmanjša njene obszcenosti**), ki bo prinesla izboljšanje. (Esterházy 2013: 418)

Kakor je na to v izvirniku opozorjeno v pripombi, v tem primeru ni popolne homofonske ambigvitete. Kljub temu maďarska beseda *kúra* (kura) da besedilu obszcenost. Slovenski prevajalec je lažje našel rešitev problema, ker ima slovenščina fonološko podoben vulgaren leksem (*kurec*).

Renáta Deák nima možnosti za to, da bi podobno rešila problem v svojem prevodu. Če bi tvorila slovaški glagol iz samostalnika *kúra*, slovaški glagoli ne bi povzročili erotičnih asociacij. Slovaških glagolov *kurit'* (kaditi marihuano) ali *kuriti'* (kuriti) ne moremo povezati s spolnostjo. Renáta Deáková je uporabila načelo nadomestitve s podobnim in dopolnila besedilo ciljnega jezika z odvisnikom. Odvisnik *kde by ju vylízal z pliahy* v slovaščini prvotno pomeni ozdraviti nekoga njegovih boleznih. Slovaškemu glagolu *vylízat' sa* ustreza slovenski *pozdraviti se*, toda slovaški glagol brez reflektivnega zaimka pomeni polizati nekoga.

IV. 2. Morfološka ambigviteta

Ezért visszafogott lelkesedéssel fogadtam Sztálin halálának híré. Azt se tudtam, ki az.

– **Lehunyta szemét a szemét** – vigyorgott Roberto, és ő is lehunyta a szemét. Előtte rámkacsintott: – *Lefordíthatatlan szójáték – súgta.* (Esterházy 2010: 643)

Preto som správu o Stalinovej smrti prijal bez nadšenia, vlažne. Ani som netušil, o koho ide.

– **Už ten drak privrel zrak**, - vyškieral sa Roberto, a privrel oči. Predtým však na mňa ešte zažmurkal: - *Nepreložiteľná slovná hra, - pošepol.* (Esterházy 2005: 637-638)

Zato sem novico o Stalinovi smrti sprejel z umirjenim navdušenjem. Niti tega nisem vedel, kdo je to.

» **Lehunyta szemét a szemét**,« se je režal Roberto in tudi on zaprl oči. Pred tem mi je pomežiknil: »Neprevedljiva besedna igra.« (Esterházy 2013: 739)

Morfološka ambigviteta izvira iz tega, da je maďarski samostalnik *szem* (oči) s svojilno pripono v tožilniku homonim samostalnika *szemét* (smet, ta smet je zaprla svoje oči). Renáta Deáková je hotela ohraniti slog originala. Ni našla homonimov, zato je uporabila riman stavek *Už ten drak privrel zrak* (ta zmaj je zaprl svoje oči). Ta rešitev ni popolnoma idealna, ker je prevajalka samo kompenzirala površinsko strukturo besedila. Iz slovaškega prevoda ne moremo izvedeti pravega pomena Robertovih besed. Glavna atributa zmaja sta groznost in hudobija, ampak v vrednostni označbi *szemét* sta tudi Stalinova nečlovečnost in malenkostnost.

Mladen Pavičić ni prevajal morfološke ambigvitete izvirnega jezika. Na prvi pogled je to neobičajna prevajalska rešitev, ampak v nekaterih situacijah prevajalcem ni treba prevajati jezikovnega humorja. Esterházy je sam razrešil svoje bodoče prevajalce, kadar je napisal komentar *lefordíthatlan szójáték* (neprevedljiva jezikovna igra). Tudi zaradi tega v ciljnem jeziku ni stilistične napake in leksikalnega manka, ker je v postmodernem besedilu Esterházyja nekaj običajnega, da besedilo obsega jezikovne elemente v tujem jeziku, predvsem v nemščini.

IV. 3. Morfološka ambigviteta

Édesapám fia nem akar írni édesapámról. Nem kíván. Szeretné édesapámat, édesapám személyét, alakját távol tartani ettől a cirkusztól, ennyivel, gondolja, tartozik neki. Édesapám a legjobb édesapa volt a világon, akit csak elképzelné tudott, tud, mert édesapám, ahogy a személyrag mutatja (lefordíthatatlan szójáték), az övé, övé apa, és ez az övé visszavonhatatlan és egyszeri. (Esterházy 2000: 331)

*Syn môjho otca nechce písať o mojom otcovi. Nepraje si. Rád by môjho otca, osobu jeho otca ušetril toho cirkusu, je povinný, nazdáva sa. Môj pán otec bol najlepším panotcom na svete, akého si len dokázal dokázať predstaviť, lebo môj pán otec, ako tento zvláštny, **privlastňovací tvar dokazuje, je jeho, jeho otec**, a toto jeho je neodvolateľné a jedinečné. (Esterházy 2005: 332)*

*Sin mojega očeta noče pisati o mojem očetu. Ne želi. Rad bi očeta, očetovo osebo, lik držal daleč od tega cirkusa, toliko, si misli, mu dolguje. Moj oče je bil najboljši oče na svetu, kar si ga je le mogel, si more predstavljati, saj je moj oče, **kot kaže svojilni zaimek, njegov, njegov oče**, in ta njegov je nepreklicen in enkraten. (Esterházy 2013: 384)*

Gornji primer morfološke ambigvitete ni kompleten zato, ker dvoumnost izvirnega jezika, natančneje povedano nerazumljivost besedila ne temelji na jezikovni podobnosti, temveč na neobičajnem poimenovanju družinskih odnosov. Besedna zveza *övé apa* s slovničnega stališča ni pravilna, je pa prevedljiva v indoevropske jezike in svojilni zaimek in samostalniki lahko ostaneta v slovaškem in slovenskem prevodu. Specifična madžarska svojilna pripona je prevedena v slovaškem prevodu kot *privlastňovací tvar* (svojilna forma), v slovenskem prevodu pa najdemo svojilni zaimek.

V. Povzetek

Madžarski bralci romana *Harmonia Caelestis* verjetno mislijo, da sta Renáta Deáková in Mladen Pavičić uporabila podobne rešitve, ker sta slovaščina in slovenščina genetičnega in tipološkega aspekta sorodna jezika. Nedvomno sta imela prevajalca pri prevajanju verbalnega humorja, predvsem pri morfoloških ambigvitetah podobne težave. V dveh flektivnih jezikih lahko manjka slovnična kategorija, ki je tipična za aglutinativni madžarski jezik (naprimer problematika svojilnih pripon). Toda rešitev prevajalskih problemov je odvisno tudi od jezikovne kompetence prevajalca in od kulturnih razlik med kulturama izvirnega in ciljnega jezika. Ne smemo pozabiti, da sta vertikalna in horizontalna členitev slovaškega in slovenskega jezika različni. Slovenski jezik ima sedem raznovrstnih dialektov, slovaščina ima samo tri narečne makroareale in v slovaščini razlika med knjižnim jezikom in narečju tako velika.

V svojem članku sem predstavil primere o različnih vrstah ambigvitete, toda verbalni humor ne temelji samo na dvoumnosti. V romanu *Harmonia Caelestis* je več primerov kreativnega tvorjenja besed, tudi neprimeren izbor stilističnega registra je lahko vir verbalnega humorja. Po mojem mnenju Esterházy ni vedno dobro ocenil svoje jezikovne kreativnosti, prevajalca Renáta Deáková in Mladen Pavičić pa sta včasih našla ekvivalent na ravni površinske strukture besedila.

VI. Viri in literatura

Esterházy Péter (2000), *Harmonia Caelestis*. Budapest, Magvető.

Esterházy Péter (2005), *Harmonia Caelestis*. Bratislava, Kalligram.

Esterházy Péter (2013), *Harmonia Caelestis*, Ljubljana, Študentka založba.

Forgács Erzsébet (2000), Az ambiguitás mint szövegkonstruáló elem. A nyelvi játékok fordíthatóságáról. *Fordítástudomány* 2/2, 24-35.

Lendvai Endre, Verbális humor és fordítás. *Fordítástudomány* 1/2, 33-43.

Oravec Peter (2014), *Slovník slangu a hovorovej slovenčiny*, Bratislava, Maxdorf.

Popovič Anton (1971), *Poetika umeleckého prekladu*, Bratislava, Tatran.

SME (2009), <http://kultura.sme.sk/c/5132603/prekladatelka-renata-deakova-v-madarsku-mi-chyba-slovenska-kultura.html> 03. 05. 2009

Lotti Sándorfi

Eötvös Loránd University, Faculty of Humanities, Institute of Slavonic and Baltic Philology, Budapest, Hungary
E-mail: sandorfilotti@yahoo.com

Karakteristike znanstvenog funkcionalnog stila u hrvatskim stručnim člancima

The subject of my work is the basic characteristics of Croatian scientific functional style. I analyzed three types of scientific style text. The first one is an agricultural text, the second is an architectural text, and the third is a text of literary criticism. Each functional style has its own norms and rules that are shaping the texts. I studied although their sentence structure and word usage are different. The texts meet the requirements of scientific style, but differ in some characteristics. In my work I analyzed the verbal and substantival character, syntactic structure, phrase structure and terminology. Based on the analysis it can be confirmed that the texts are based on the norms and rules of scientific style, but in each areas there are bigger or smaller differences and in my opinion the usage of the verbs and terminology are the most important ones.

Keywords: Croatian scientific functional style - verbal character - substantival character - syntactic structure – phrase structure -terminology

U članku predstaviti će najvažnije značajke znanstvenog funkcionalnog stila u hrvatskim stručnim člancima.

Funkcionalna stilistika nije u potpunosti proučeno područje u hrvatskom jezikoslovlju, te jezikoslovci nisu istu u potpunosti obradili. Samo *Josip Silić* se bavio detaljnije funkcionalnom stilistikom.

Stilistika je disciplina koja proučava način pisanja ili govora, jezična sredstva i izražajne postupke. (<http://hjp.novi-liber.hr/index.php>) Stilistika je znanost jezičnog stila. Temelji stilistike potječe iz antičke retorike, ali samo na kraju osamnaestog stoljeća je postala samostalna znanost. (Szikszainé Nagy 1994:7) Današnja stilistika je kompleksna, sintetična i funkcionalna.

Funkcionalna stilistika je posebna grana koja se razvila u okviru stilistike, a njezin predmet je istraživanja funkcionalno- stilskog razgrađivanja jezika. Funkcionalna stilistika se može definirati kao lingvistička disciplina koja proučava upotrebu i funkcioniranje jezika u pojedinim područjima ljudskog života, odnosno funkcionalno raslojavanje jezika u obliku stilskih formacija sistemskog karaktera funkcionalnih stilova. (Tošović 2002: 27).

Prema Siliću govor nije samo individualna tvorevina, nego individualno-kolektivna tvorevina, a jezik kao standard je normirani govor. (Silić 2006:18) Hrvatski standardni jezik je jezik hrvatske polifunkcionalne javne komunikacije. Na jedan način hrvatski standardni jezik se koristi u znanosti, drugi u poslovanju, treći u novinama, radiju i televiziji, četvrti u književnosti, a peti u svakodnevnom razgovoru. Na temelju uporabe hrvatskog standardnog jezika razlikuju se sljedeći funkcionalni stilovi: znanstveni, administrativno-poslovni, novinarsko-publicistički, književnoumjetnički (beletristički) i razgovorni. Ako standardni jezik u jednom funkcionalnom stilu funkcionira ovako, u drugom onako, onda znači da su njegove zakonitosti u jednom funkcionalnom stilu ovakve, u drugom onakve, tj. da svaki funkcionalni stil ima svoje znakovitosti. (Silić 2006:36) Svaki je funkcionalni stil uzor sam sebi. Svaki funkcionalni stil ima svoja pravila, svoje norme. (Silić 2006:37)

Razlikuje se pet različitih funkcionalnih stilova u hrvatskom jeziku, a to su: književni, administrativno-poslovni, znanstveni, publicistički i razgovorni. Ja sam se u radu detaljnije bavila znanstvenim funkcionalnim stilom.

Prema Siliću znanstveni stil po svojoj individualnoj ograničenosti je izrazito objektivni u kojem vladaju zakoni logičkog ustroja misli, koji omogućavaju da se njegov sadržaj i njegov izraz organiziraju strogo logički (Silić 2006: 43). Znanstveni tekst je tvorevina pojedinca, grupe, kolektiva. U njemu se ispoljava talent, obrazovanje, znanstvena razmišljanja, zaključivanja i argumentacije. (Tošović 2002:340) Bitna su svojstva znanstvenoga teksta: logičnost, objektivnost, apstraktnost, eksplicitnost, preciznost i točnost. Ona uključuju i sažetost (ekonomičnost), potpunost, jasnoću, neslikovitost, neemocijalnost i statičnost. Svi tipovi znanstvenog teksta zahtijevaju standardnu obvezanost. (Silić 2006:194)

Iz aspekta metoda najvažniji su zadaci funkcionalnog znanstvenog teksta: konstrukcija: stvoriti nešto novo, rekonstrukcija: činiti modifikaciju postojećega, destrukcija: predstavljati negiranje starih i predlaganje novih, proskripcija: popisati, deskripcija: opisati. (Tošović 2002:346)

Prema Tošoviću znanstveni stil se dijeli prema stupnju znanstvenosti na tri podgrupe, a to su strogo znanstveni stil, znanstveno-udžbenički stil i znanstveno-popularni stil (Tošović 2002: 330). Znanstveno-udžbenički i znanstveno-popularni stilovi stvaraju profesionalni stil (Tošović 2002: 331)

Tijekom rada analizirala sam tri vrste teksta znanstvenog stila. Prvi tekst je stručni poljoprivredni članak o ekološkoj proizvodnji bazge i špinata. Drugi tekst koji sam obradila je građevinski tekst o reološkim parametrima svježeg betona, a treći je tekst književne kritike o hrvatskom ratnom pjesništvu.

Istraživala sam imenski karakter, imenski fond i naslove. Analizirala sam razmjer imenica i pridjeva. U analizi sam dotaknula sintaktičku strukturu, kakve rečenice se nalaze u tekstovima i kakav je razmjer nezavisnosloženih i zavisnosloženih rečenica, odnosno kakvi su tipovi tih rečenica. Najčešće korištene rečenice sam razjasnila primjerima.

Moja analiza se proširila na frazne konstrukcije, na konektore i demetaforizirane metafore odnosno na svojevrsna autorska sredstva koja služe za subjektivnost ili objektivnost autora prema sadržaju teksta. Na kraju sam istraživala i terminologiju.

Textovi koje sam analizirala u radu ispunjavaju uvjete znanstvenog stila, ali razlikuju se u nekim karakteristikama. Analizirala sam tekstove iz različitih znanstvenih područja da mogu dati široku sliku o njihovim karakteristikama. U radu sam istraživala glagolski i imenski karakter, sintaktičku strukturu, frazne konstrukcije i terminologije tih tekstova. Tijekom analize sam utvrdila da tekstovi pokazuju sličnu znakovitost, ali u nekim karakteristikama su različiti.

U tekstovima se koristi uglavnom nesvršeni glagoli u trećem licu jednine u prezentu (*omogućuje, pospješuje, predstavlja, dolazi, djeluje, utječe*), odnosno često se koristi pasivni oblik glagola (*preporučuje se, koristi se, pretpostavlja se, daje se, dopusti se, bere se, sadi se*). To izražava objektivni odnos autora prema sadržaju teksta, odnosno apstraktnost i nepersonalnost. Pridjevi pasivni se pojavljuju najčešće u građevinskom tekstu (*napravljena je, pripremljeno je, korišten je, provedeno je, promiješan je, postignuta je*). U svim tekstovima se nalaze vidski parnjaci u svršenom i u nesvršenom obliku, ali je više zastupljen nesvršeni aspekt. U tekstu književne kritike se koristi prvo lice jednine u prezentu i perfektu, a to zahtjeva tema teksta odnosno da autor proučava temu prema svojem mišljenju i analizi (*mislim, okolišam, želim premostiti, pokušao sam, postavio sam, premostim, želio sam reći, želio sam naglasiti*). Zato u tom tekstu malen je broj pasivnog oblika. „Autorsko mi“ se upotrebljava samo jako rijetko. U nekim slučajevima se koristi infinitiv, najčešće u tekstu književne kritike dok se kondicional i futur koristi u malom broju slučajevima. Modalni glagoli zajedno s infinitivom u najvećem broju su zastupljeni u poljoprivrednim tekstu (*treba izbjegavati, treba osigurati, treba provoditi, može poslužiti*). U znanstvenom tekstu glagolsko vrijeme ne igra važnu ulogu, ali najčešće se upotrebljava prezent kao glagolski oblik koji izriče vrijeme na najneutralniji način. Glagolski fond nije u nijednome tekstu izuzetno bogat, ali nije ni siromašan, a često se ponavljaju neki glagoli (*postoji, predstavlja, sadrži, omogućuje*).

Znanstveni sadržaj je organiziran po načelima znanstvenoga mišljenja. U znanstvenom stilu rečenica ima potpunu strukturu. (Silić 2006:51) U tekstovima se koristi uglavnom zavisnosložene i nezavisnosložene rečenice. Najveći je broj nezavisnosloženih rečenica u poljoprivrednom tekstu i to su uglavnom suprotne rečenice (*Kasnom sjetvom špinata zatvaramo krug plodoreda, a tijekom hladnog godišnjeg doba zelenim pokrivačem pokriva gredicu do sljedećeg proljeća*).

Raširena je u umjerenom i suptropskom području sjeverne hemisfere (Europa, Sjeverna Amerika, dijelovi Azije), ali se može naći i na južnoj hemisferi.)

Najmanji je broj tih rečenica u tekstu književne kritike. Zavisnosložene rečenice se nalaze najčešće u poljoprivrednom i građevinskom tekstu, a većina su atributne rečenice (*Dopuštene su biološke i biotehničke mjere za zaštitu bilja i primjena bioloških pripravaka za zaštitu bilja koji su pripremljeni na proizvodnoj jedinici od prisutnih biljaka, životinja i mikroorganizama*).

Na temelju toga dobivaju se parametri za Reiner-Riwlinovu jednadžbu, koja je osnovna jednadžba za izračunavanje osnovnih Binghamovih parametara iz reoloških mjerenja..)

Višestruko složene rečenice se koristi u svim tekstovima, otprilike u istom broju. Te rečenice su sastavljene od 3 ili 4 surečenice. (*Parcela na kojoj se provodi ekološki uzgoj špinata i ostalog povrća treba biti fizički odvojena (podizanje zelene barijere) od parcela na kojima se odvija konvencionalna proizvodnja te treba osigurati tampon zonu od istog*).

Bitno je naglasiti da nije uvijek bilo moguće izvršiti mjerenja na svim mješavinama ili izvršiti sva ponavljanja za određenu mješavinu zbog ograničenosti opreme koja je korištena za ispitivanje.

Rancière zaključuje da je i ta estetska čistoća umjetnosti politična jer omogućuje novu raspodjelu između uzvišenih i nedostojnih tema, priče i opisa, komunikativne i nekomunikativne upotrebe jezika i slično.)

U tekstu književne kritike može se naći rečenice koje su sastavljene od šest, osam ili devet rečenica (*Mimezis, na koncu, organizira umjetničko djelovanje tako da su teme uzvišene, a druge nisu, da su činovi mjerodavniji od*

ljudi koji ih čine, da se priči uvijek daje prednost pred opisom, a to je, prema Ranciéneru, u skladu s hijerarhijskom organizacijom zajednice u kojoj se krajnosti odvojene i nepomiješane.) U tom tekstu je najviši broj višestruko složenih rečenica.

U svim tekstovima se upotrebljavaju najčešće imenice i pridjevi, ali su imenice dva ili tri puta više zastupljene od pridjeva. Svugdje je velik broj glagolskih imenica (*tečenje, mjerenje, shvaćanje, izlučivanje, podizanje, čačkanje, promišljanje*). Imenski karakter je najbogatiji u tekstu književne kritike i u poljoprivrednom tekstu. Naslovi nastaju od imenica i pridjeva. U književnoj kritici i u građevinskom tekstu se nalaze i podnaslovi koji su duži u književnoj kritici (*Ratno i stvarnosno pjesništvo u devedesetima: između kanona i tresca, Otvorenost zatvorene knjige*). Tekst književne kritike sadrži puno nabiranja (...) *tako da se ne dopusti brkanje znanja i neznanja, identiteta i neidentiteta, namjere i slučaja, ukusa i neukusa, logosa i patosa i slično*) i interpozicija unutar rečenice (*Poput zatvorenom knjigom Derrida podrazumijeva onu vrstu zadanosti - poput zadanosti Božjeg postojanja u teologiju ili zadanosti smisla književnog djela piščevom namjerom – čija je izvornost neprepoznatljiva bez učinka ponavljanja*).

U znanstvenom stilu sadržaj je općenito povezan. Sva tri teksta imaju puno sredstava koja povezuju sadržaj na razini rečenica, a jedan od tih su konektori. Najveći broj imaju u tekstu književne kritike (*dakako, tako, s drugim riječima, isto tako, usto, točnije*) i tamo se nalazi najveći broj sredstva koja izražavaju subjektivni stav autora prema sadržaju teksta (*moja je konačna pretpostavka, moja je teza, prema mome mišljenju*).

Svojevrstne frazeologizirane konstrukcije i demetaforizirane metafore se često mogu naći u poljoprivrednom tekstu (*kao dobri susjedi špinatu, pred bazgom mora skinuti šešir, špinat igra posebnu ulogu, špinat je dobrodošao u vrtu, špinat je zahvalan, prirodni neprijatelji špinata*).

Stručno jezično blago je sastavni dio znanstvenog teksta. Stručno jezično blago je najbogatije u poljoprivrednom tekstu gdje stručne riječi pripadaju srodnoznanstvenim i uskoznanstvenim pojmovima (*hebrid, kalij, fosfor; vegetativno razmnožavanje, tampon zona*) te u građevinskom tekstu gdje stručne riječi najčešće pripadaju uskoznanstvenim pojmovima (*ConTec reometar, površini cilindar, mljevena granulirana zgura, kolokvijalni cilindrični viskozimetar, SCC beton slicijska prašina*). Stručno jezično blago stvaraju uglavnom imenice (*invertin, bioindikator, reometar, inteval*) i izrazi koji su sastavljeni od imenica i pridjeva (*jabučna kiselina, riblje brašno, ostrugani srednji zeleni dio, unutarnji cilindar, cilindrični reometar, efektivni polumjer*). U tekstu književne kritike teško je odrediti koje riječi stvaraju stručno jezično blago. Dok u građevinskom i u poljoprivrednom tekstu stručne riječi imaju isto značenje u tekstu i izvan konteksta, u tekstu književne kritike jezično blago temelji se na kolokvijalnim riječima koje u nekim slučajevima dobivaju drugačije značenje ovisno o kontekstu. Na primjer, izraz *zatvorena knjiga* ima drugačije značenje kao kolokvijalni izraz i drugačije značenje kao književni izraz. Riječi terminologije su ponekad specijalni izrazi autora i ograničavaju se na književne izraze, dakle terminologiju čine uskoznanstveni pojmovi (*čitljivost, autopoezika, potencijal nečitljivog, transžanrovsko djelo, ratn apoezija, poetska referencija*).

Od analize može se potvrditi da tekstovi se temelje na normi i pravilama znanstvenog stila, ali na svakim analiziranim područjima se pojave veće ili manje razlike. U uporabi glagola i terminologije sam našla najznačajnije razlike. Poljoprivredni i građevinski tekst pokazuje slične karakteristike, a najveće razlike sam našla u tekstu književne kritike.

Literatura

Szikszaíné Nagy, Irma (1994), *Stiliztika*. Budapest. Trezor Kiadó.
Silić, Josip (2006), *Funkcionalni stilovi hrvatskoga jezika*. Zagreb, Disput.
Tošović, Branko (2002), *Funkcionalni stilovi*. Beograd, Beogradska knjiga.
<http://hjp.novi-liber.hr/index.php> 19.02.2014

Izvori

Tomić, Danijel (2012), *Korist od sadnje bazge u voćnjacima*. In: *Gospodarski list* 22, 50-51.
Tomić, Danijel (2013), *Ekološki uzgoj špinata*. In: *Gospodarski list* 17, 26-27.
Hočevar, Andraž-Kavčić, Franci-Bokan-Bosiljkov, Violeta (2013), *Reološki parametri svježih betona*. In: *Građevinar* 65, 2. 99-109.
Vuković, Tvrтко (2012), *Čitljivost i nečitljivo. Ratno i stvarnosno pjesništvo u devedesetima: između kanona i treša*. In: *Povijest hrvatskoga jezika/Književnost i kultura devedesetih*. Zagreb, Zagrebačka slavistička škola, 137-144.

Olga Saveska

University of Belgrade, Belgrade, Serbia
olga_saveska@hotmail.com

Uvod u bugarsku avangardu – Manifesti Kirila Krsteva

It is important to research why the avant-garde movements were practically unremarked in Bulgaria by their contemporaries and why that still has not changed today. The lack of detailed research and understanding of the subject enhances the need to study it and comprehend its significance in the worldwide context of the avant-garde. Having in mind the importance of manifestos for the avant-garde movements, the paper focuses on the manifestos written by Kiril Krstev. These manifestos attest to the way Bulgarian intellectual elite perceived contemporary tendencies and attempted to take part in them.

Keywords: avant-garde, Bulgaria, manifestos, Kiril Krstev

Prilikom istraživanja istorijske avangarde u Bugarskoj nameće se pitanje zašto je ona bila praktično neopažena, kao i zašto se to nije promenilo do današnjih dana. Nedostatak iscrpnih studija, a samim tim i shvatanja bugarske avangarde, pospešuje potrebu njenog proučavanja i sagledavanja položaja koji zauzima na planu svetske avangarde. Imajući u vidu značaj manifesta za avangardu, tekst se prevashodno fokusira na tri manifesta, čiji je autor Kiril Krstev, koji je u njima sa posebnim entuzijazmom tumačio poetike futurizma i dadaizma. Iz njih se može zaključiti o načinu na koji je mlada bugarska intelektualna elita interpretirala savremene civilizacijske tokove, kao i na koji je način stremila da učestvuje u njima.

Istraživači istorijske avangarde u Bugarskoj poput Sarandeva i Janeva prvi će priznati da i u današnje vreme nedostaju imena autora, utvrđivanje umetničkih činjenica, književnih programa i manifesta. Osnovnim uzrokom ovog nepogodnog položaja bugarske avangarde smatra se potpuna ideologizacija duhovne i naučne sfere posle 1944. godine usled dogmatskih restrikcija socijalističkog realizma, što je rezultovalo time da svi na neki način ostvareni avangardni *izmi* budu zanemareni do kraja XX veka. Uprkos malobrojnim istraživanjima, istina je da su avangardni pokreti u Bugarskoj postojali u pojedinim, iako često nepotpunim oblicima: dominantni ekspresionizam i Geo Milev kao najznačajniji predstavnik bugarske avangarde uopšte, dadaizam i futurizam u manifestima Krsteva i delima pojedinih autora, a u bugarskoj umetnosti tog doba mogu se pronaći i uticaji nadrealizma, dijabolizma i imajinizma. (Сарандев 2011)

Avangarda zasniva svoje stavove ne samo na književno-umetničkom aspektu stvaralaštva već i na estetskom prevrednovanju svih postojećih civilizacijskih vrednosti, te se pristupi teoretičara njenom proučavanju veoma se razlikuju. Za A. Flakera „polazište u proučavanju je strukturalna analiza avangardnih dela jer omogućava pronalaženje avangardnih umetničkih činjenica i struktura, za čiji nastanak karakter avangardnih pokreta i njihovi manifesti nisu od suštinskog značaja“. (Flaker 1976: 54) Sa druge strane, M. Sobolči smatra da je svrsishodnije poći od društvene utemeljenosti avangarde, pa se tek nakon toga baviti proučavanjem konkretnih avangardnih dela. (Sobolči 1997: 3) Prema stavovima P. Birgera „razumevanje avangardnog dela iz njega samog nije dovoljno, pogotovo kada je njegovo delovanje saodređeno institucijom u kojoj delo funkcioniše“. (Birger 1998: 19) Ovo ukazuje na to da je tumačenje sadržaja manifesta krucijalno za proučavanje avangarde, ali se pri tome nikako ne poriče značaj pojedinačnih dela kao konkretnih ovaploćenja avangardnih stavova.

Geo Milev najavljuje dolazak avangarde u Bugarsku još 1914. godine u svom članku „Moderna poezija“ u časopisu „Звено“ („Karika“) kada piše o „novom trepetu“ koji nastoji da pobedi klasičnu tradiciju nasleđenu od Homera i Aristotela. (Янев 2009: 53) Međutim, časopis „Везни“ („Terazije“), čiji je Milev urednik, jeste onaj koji je imao odlučujući uticaj na širenje avangardnih tendencija u Bugarskoj budući da je objavljivao dela Čavdara Mutafova, Nikolaja Rajnova, Siraka Skitnika, Lamara i drugih autora, kao i neke od najznačajnijih programskih članaka Gea Mileva kao što su „Фрагментът“ („Fragment“), „Небето“ („Nebo“), „Родно изкуство“ („Nacionalna umetnost“). Upravo ovaj časopis bio je od presudnog značaja za pojavu avangardnih pokreta u Bugarskoj, koji se, između ostalog, mogu povezati sa uticajem koji je Kiril Krstev vršio na krug stvaraoca koji se bio okupio oko njega u gradu Jambolu. Krstev je 1919. godine kupio prvi i drugi broj časopisa „Везни“ i zbirku poezije „Жестокият пръстен“ („Žestoki prsten“) Gea Mileva, a o značaju ovih publikacija je kasnije pisao: „Ova tanka izdanja unela su šok, stres, prevrat u naše estetsko mišljenje, za koje smo smatrali da je dosta inovativno i 'moderno'... Zahvaljujući časopisu „Везни“ prvi put smo se frontalno suočili sa pravom modernom umetnosti, koju su u njima zastupali

ekspresionizam, članci i beleške Gea Mileva, Čavdara Mutafova, kao i prevodi, ali i dotada nevidene ekspresionističke i futurističke reprodukcije.“ (Konstantinova 2004) Na proleće 1922. godine, kada je tek bio napunio 18 godina, Kiril Krstev je dobio predlog da postane novi urednik časopisa „Лебед“ („Labud“), što je za njega bila povoljna prilika da bugarskim čitaocima predstavi svoje radikalizovane stavove o umetnosti u dadaističkom manifestu „Неблагодарност“ („Nezahvalnost“). Krstev potom menja sentimentalni naziv „Labud“, koji odiše zastarelim duhom simbolizma, u provokativni i agresivni „Crescendo“, nastavljajući da objavljuje članke i manifeste, koji postaju sve beskompromisniji. Prvi broj novoimenovanog časopisa sadrži autorov futuristički manifest „Витрините“ („Izlozi“). Slede manifesti „Началото на последното“ („Početak poslednjeg“) takođe iz 1922. godine i „Манифест на дружеството за борба срещу поетите“ („Manifest društva za borbu protiv pesnika“) iz 1926. godine.

Cilj ovih manifesta je pre svega raskid sa tradicijom i negacija takozvane „stare književnosti“, ali se o potpunom preobražaju društva, konkretnim avangardnim akcijama i prevrednovanju svakodnevnog života malo govori. Često se zanemaruje jedna od osnovnih avangardnih težnji – da se umetnost i življenje povežu. Bunt i provokacija jesu sastavni element manifesta Kirila Krsteva, ali se u njima neobično mnogo govori o duhovnosti i duši. Avangardni stvaralac u načelu sebe nije sagledavao metafizički kao što to Krstev čini, već konkretno u stvarnom umetničkom i društvenom okruženju, zato što je ličnu realizaciju video u kontekstu preobražaja društva (Saveski 2006), o čemu je u ovim manifestima malo rečeno.

U manifestu „Неблагодарност“, objavljenom u časopisu „Лебед“, Krstev piše o besmislenosti realizma i larpurlartizma, tvrdeći da „reći danas: Umetnost radi Umetnosti, ili Umetnost je duhovna – znači da nije rečeno mnogo toga“. (Puceva 1995: 40) Po njegovom mišljenju biti samo duh nije dovoljno, treba biti savršen duh, treba biti Bog. Savršenstvo oslobađa dušu ozbiljnosti. Ona negira sve ono što je ozbiljno, lepo, postojano i veliko da bi poletela u beskraj i postigla samu sebe. Autor smatra da time reč dada dobija smisao i da bi duša trebalo da stremi smrti, ničemu i apsolutu. Na kraju manifesta pojavljuje se nekarakteristična za dadu afirmacija života kroz savršenstvo: „izmisliti nešto novo, jednostavno za sebe u toj svojoj novini – i savršeno u toj svojoj jednostavnosti.“ (Puceva 1995: 42) Ova afirmacija stvaralaštva kosi se sa destruktivnom nihilističkom tendencijom dada, koja takođe stiže do apsurdna, ali ne pokušava da ga afirmiše. Za dadaiste je bilo besmisleno razmišljati o stvaralaštvu i budućnosti u svetu čije su dotadašnje vrednosti izgubile smisao. Zato su oni svoje akcije usmeravali ka negaciji postojećeg, bez namere da ono što rade uklope u neke ideje o konkretnoj realizaciji ili projekciji budućnosti. Ismevanje i negiranje koje su dadaisti sprovodili pokazivalo je njihov nihilistički duh, nasuprot optimizmu kojim je Krstev krunisao svoj manifest. Dadaisti su u manifestima insistirali na akciji, paradoksu, groteski, protivrečnosti, nihilizmu i crnom humoru, pokazujući da umetnost nije sveta kao što se ranije verovalo. (Saveski 2006: 30) Za razliku od Krsteva oni ne smatraju dadu savršenom, naprotiv, po rečima Tristana Care pravi dadaisti su protiv dadaizma, a ona sama je „ništa, ništa, ništa, kao i vaše nade, ona je ništa“ (Nado 1980: 38).

U drugom manifestu, čiji je naziv „Витрините“, Krstev više insistira na apsurdu, metafori, personifikaciji, ironiji i retorskim pitanjima, stvarajući stilizovanu sliku grada, njegovih izloga i neočekivanih likova kao što su princeza i vitez. Ovaj tekst, koji se često tumači kao futuristički, objavljen je u časopisu „Crescendo“ 1922. godine. „Витрините“ praktično nije programski tekst, već umetnički. Međutim, razbijanje izloga kao njegova kulminacija ipak svedoči o pogledu autora na stvaralaštvo i umetnost: „I 'Duša' nije lepša od ograde rajskog vrta. Čak i ograda zna tako mudro ćutati kada treba da bude Umetnost, a tvoja Duša mora biti pritisnuta kolonom teorije kako ne bi govorila o sebi.“ (БАН 2009: 203) Provokativnost ovog teksta koji se opire logici odzvanja u svesti čitalaca više nego što bi programski tekst bio u stanju da to učini, a sve ono što je proklamovano otelotvoreno je na toliko hermetički način da je praktično nedostupno senzibilitetu čitalaca ukoliko bi oni pokušali interpretirati tekst izvan konteksta bugarske umetnosti sa početka XX veka. Istraživači bugarske avangarde kao što je Edvin Sugarev smatraju da se stilistika manifesta „Витрините“ nalazi na ivici između podražavanja pisca Čavdara Mutafova i parodiranja njegovog stila (Сугарев 2012), zbog čega se ovaj tekst može tumačiti ne samo kao manifest već i u kontekstu stvaralaštva značajnog Mutafova. Imajući sve ovo u vidu, kao i činjenicu da ni sam Krstev nije u stanju da precizno odredi da li je tekst futuristički ili dadaistički, postaje jasno zašto bugarski teoretičari često nazivaju ovo delo „esejističkom impresijom“ (Димитрова 2005), a retko manifestom.

Međutim, za treći manifest Kirila Krsteva može se nepogrešivo tvrditi da je književno-teorijski tekst. U njemu su ukratko opisani avangardni *izmi*, počevši od ekspresionizma, preko futurizma i njemu bliskog bruizma, kubizma, imažinizma, neizostavnog dadaizma, da bi na kraju Krstev stigao do konstruktivizma. Poznato je da su jambolski futuristi saradivali sa čuvenim Marinetijem, koji je nekoliko puta posećivao Bugarsku i „svoje prijatelje futuriste“, kako se u jednom pismu obratio jambolskom krugu. O odjeku koji je futurizam imao pogotovo u okviru jambolskog kruga svedoči zaključak Krsteva u trećem manifestu „Началото на последното“: „Futurizam je ne samo nov način stvaranja već i nov odnos prema svetu – nova kultura“. (Puceva 1995: 47) Ipak se čini da je u to vreme na stavove Krsteva o umetnosti i životu najveći uticaj ostvarila dada, o kojoj zaključuje: „Ona je nešto savršenije od svojih

propovednika i od mene... Biti dada – određuje se tihim samopouzdanjem jednostavne radosti toga *da budeš*.“ (Puceva 1995: 49) Međutim, imajući u vidu da su se u to vreme desktruktivne dadaističke i futurističke tendencije polako napuštale radi okretanja konstruktivnom, ne čudi to što je značajan deo manifesta „Началото на последното“ posvećen upravo konstruktivizmu, koji je težio novom svetu, u kome estetika i svakodnevni život čine jedinstvo. Radi estetizacije svakodnevlja i deinstitucionalizacije umetnosti, što i jesu postulati konstruktivizma, Kiril Krstev polako istupa iz nihilističkih tendencija dade i futurizma ka više humanističkom sagledavanju umetnosti, završavajući svoj manifest sledećim pozivom: „Svi vi koji stremite tome da ovekovečite umetnost – ovekovečite čoveka. Tako se napor smanjuje, a UMETNOST je postignuta.“ (Puceva 1995: 56)

U težnji da se odgovori na pitanje u kojoj je meri istorijska avangarda u Bugarskoj bila autentična nasuprot nedоследно-podražavalačkoj može se uvažiti stav Edvina Sugareva o časopisu „Crescendo“: „U stvari veliki problem časopisa (a možda i bugarske avangarde u celini) jeste razilaženje manifestnih tekstova i umetničke prakse – treba stvarno primorati maštu da posmatra Teodora Čakrмова, Teodora Draganova, Lea Koena, Totja Brnekova i ostale kao dadaističke autore.“ (Сугарев 2012) Pored saradnje sa futuristima i dominantnih dadaističkih tendencija, međutim, nemoguće je ne spomenuti jedinu dadaističku akciju mladih jambolskih avangardista, koja je ostavila najveći trag na bugarsku javnost tog vremena. Reč je o osnivanju „Društva za borbu protiv pesnika“ i izdavanju njihovog manifesta 1926. godine. Ovim manifestom se radikalizuju i apsolutizuju ideje predočene u tekstu „Началото на последното“. Prema mišljenju Sugareva ovaj simulakrum je jedini pravi „dadaistički zamah“ i činjenica da je toliko prodavaca novina, kao i ozbiljnih bugarskih pisaca bilo upecano njihovom dadaističkom udicom govori o svrsishodnosti ove avangardne akcije. Poslednjim manifestom uticajnog Kirila Krsteva se ujedno obeležava i poslednja zajednička akcija jambolskih avangardista, posle čega je svako od njih nastavio tražiti svoj put ka umetnosti unutar ili izvan avangardnih tendencija. O stilistici i cilju ovih publikacija može se reći da proklamuju dotada nepoznate, drske, ponekad čak i zastrašujuće za bugarske čitaoce ideje o umetnosti i življenju, ali se čini da je malobrojni deo tih ideja sproveden u delo čak i u samoj književnosti, a kamoli na planu svakodnevnog života. Stoga, dok se ne obavi sasvim detaljno proučavanje tog perioda, ne može se zasigurno tvrditi da je bugarska avangarda dovoljno autentična da bi stajala rame uz rame sa svojim zapadnim i istočnim saborcima, iako je iz priloženog očigledno da je to odlučno pokušavala.

Literatura

- Birger, Peter (1998), *Teorija avangarde*. Beograd. Narodna knjiga.
- Flaker, Aleksandar (1976), *Stilske formacije*. Zagreb. Liber.
- Nado, Moris (1980), *Istorija nadrealizma*. Beograd. BIGZ.
- Saveski, Zoran (2006), *Avangarda, alternativa, film*. Beograd. Dom kulture „Studentski grad“.
- Sobolči, Mikloš (1997), *Sveska ta teoriju i istoriju književno-umetničkog radikalizma*. Beograd. Čigoja.
- Димитрова, Елка (2005), *Манифестите на Кирил Кръстев*. Български език и литература.
<http://liternet.bg/publish/edimitrova/manifestite.htm>
- Институт за литература, Българска академия на науките, (2009), *Критическо наследство на българския модернизъм. Том I*. София. БАН институт за литература, Боян Пенев
- Константинова, Румяна, (2004), *Кирил Кръстев – от „Crescendo“ до „Естетическа квадриграма“*, *Проблеми на изкуството*, XXXVII; 4
- Русева, Виолета (1995), *Манифести на българския авангардизъм*. Велико Търново. Литературни кръгове и издания.
- Сарандев, Иван (2001), *Български литературен авангард*. Пловдив. Наука и изкуство.
- Сугарев, Едвин (2012), *Неблагодарностите на Кирил Кръстев*. Литературен вестник.
http://bgmodernism.com/Nauchni-statii/edvin_4
- Янев, Владимир (2009), *Въвеждане на безпределното*. София. ГЕО МИЛЕВ.
- Янев, Владимир (2002), *Кратки бележки върху българския литературен авангардизъм*. Пловдив. МАКРОС.

Katarzyna Stępińska

Uniwersytet Gdański, Gdańsk, Polska
katarzyna.stepinska@gmail.com

Kwiaty w językowym obrazie świata

H. Gipper considered that the world of flowers are variously divided and valued in different languages. This statement was confirmed in my research which I present in this paper. The article discusses the linguistic picture of a FLOWER in Polish and Serbian languages. The language material for the analysis and comparison has been drawn from various Polish, Serbian and Serbo-Croatian dictionaries and based on the results of two hundred questionnaires answered by students from Belgrade and Gdańsk. Linguistic picture of the world is slightly different in each culture, but lexicon and semantics of different nations are similar, especially when it concerns the language of one family (here Slavic).

Keywords: ethnolinguistics, the linguistic view of the world, flower, Polish and Serbian language

1. Wstęp

Badania nad językowym obrazem świata wpisują się w nurt badań etnolingwistyki. Jerzy Bartmiński twierdzi wręcz, że JOS to centralne (por. Bartmiński 2006: 83) albo też sztandarowe (por. Bartmiński 2008: 23) pojęcie etnolingwistyki.

Świat kwiatów jest, jak zauważył H. Gipper, w różnych językach różnorodnie dzielony i wartościowany, co potwierdzają także moje badania, które przedstawiam w referacie. W trakcie kilkuletniej pracy zebrałam polskie i serbskie związki frazeologiczne, przysłowia, powiedzenia itp., zawarte w różnych polskich i serbskich słownikach z leksemami KWIAT, RÓŻA, LILIA, MAK, NARCYZ i FIOŁEK, a następnie przeprowadziłam ankiety w dwu stuosobowych grupach studenckich w Gdańsku i w Belgradzie, sprawdzające znajomość jednostek słownikowych oraz to z jakimi komponentami i cechami młodzi ludzie łączą wyróżnione kwiaty.

Przeprowadzone badania pozwoliły mi opisać językowy obraz kwiatów w polszczyźnie i serbszczyźnie i dojść do następujących wniosków: językowy obraz świata jest nieco inny w każdej kulturze, a jednak leksyka i semantyka różnych języków jest sobie bardzo bliska, tym bardziej, gdy dotyczy to jednej rodziny językowej (tu słowiańskiej). Mimo różnic – możliwe jest wzajemne przekładanie różnych tekstów.

W niniejszym artykule ze względu na narzucone ograniczenia długości tekstu, pragnę jedynie zarysować jeden z ciekawszych wątków związanych z badaniami nad polskim leksemem KWIAT i serbskim CVET, a mianowicie omówię językowy obraz KWIATU, z uwzględnieniem komponentów i cech, powtarzających się w obu badanych językach, a także tych, które są typowe tylko dla jednego z nich. Będzie to przedstawienie jedynie najciekawszych wniosków z moich dotychczasowych obserwacji.

2. Językowy obraz KWIATU

Mówiąc o językowym obrazie kwiatu warto wspomnieć, iż w języku serbskim wiele nazw kwiatów przeszło na nazwy imion żeńskich. Dzieje się tak także w języku polskim, ale nie w tak szerokim stopniu. Bardzo ciekawym dla Polaków przypadkiem jest pochodzenie serbskiego imienia kobiecego Cv(ij)eta (por. Karadić 1987: II, 1098), które swój źródłosłów ma w serbskim leksemie CV(IJ)ET ('kwiat').

Ponadto pragnę zaznaczyć, że mówiąc o językowym obrazie kwiatu, trzeba rozróżnić kwiat jako 'całość', jako 'roślinę' i kwiat jako 'część rośliny'. Prawie wszystkie komponenty czy cechy, poza cechą 'ma korzeń', odwołują się do kwiatu jako części rośliny, a więc do kielicha kwiatu.

I tak w obu językach cecha **ma kwiat** wybija się bardzo wyraźnie jako pierwsza i najważniejsza. Cecha ta realizuje się choćby w związkach: *kwiat paproci* (USJP 2006: 2, 383; Doroszewski 1961: III, 1351; Kopaliński 2006b: 182; Zgólkowa 1999: 18, 406; Kopaliński 2006a: 632; Skorupka 1974: 1, 371; NKPP 1969: II, 818) – serb. *papritov cvet* (IICP 1999: I, 895) czy *Kwietn(i)a Niedziela* (Karłowicz – Kryński – Niedźwiedzki 1952: II, 663; Skorupka 1974: 1, 371) – serb. *Cv(ij)ety* (Frančić 1987: I, 115; IICP 1999: I, 896). „Komponent **ma kwiat*** uzasadnia także większość konotacji kulturowych *kwiatu*. Jedną z najmocniej utrwalonych w języku konotacji jest cecha **piękna** z wpisaną w nią jednoznacznie pozytywną oceną” (Piekarczyk 2004: 172), która uwidacznia się w wielu frazeologizmach z leksemem KWIAT. Wymienić tu wystarczy związek (*być*) w *kwiecie wieku, lat życia, młodości* itp. (USJP 2006: 2, 383; Kłosińska – Sobol – Stankiewicz 2005: 205; Doroszewski 1961: III, 1351; Kopaliński 2006b: 182; Zgólkowa 1999: 18, 407; Kłosińska 2006: 185; Skorupka 1974: 1, 371; Bąba – Liberak 2002: 333) –

serbskie (*prvi cvet (nečije) mladosti* (Kovačević 2002: 103, 918), *žycie ściele (komu/komuś) drogę kwiatami* (Doroszewski 1961: III, 1351; Zgółkowa 1999: 18, 405; Skorupka 1974: 1, 371) – serbskie *put posut cvijećem* (Matešić 1982: 58) czy *strojny jak kwiat*⁵ (Wysoczański 2006: 119) – serbskie *ođeven kao cvijet* (Karađić 1996: 241). Zaznaczyć trzeba, że wielu przykładów tu nie przywołuję.

Kwiat jest najważniejszą, najlepszą częścią rośliny (między innymi dlatego, iż powstaje, wykształca się zeń owoc) i wiele fraz odwołuje się do komponentu **najlepsza część**. „Wyodrębnienie się tego znaczenia łatwo pojąć, gdy weźmie się pod uwagę nie pojedynczy kwiatek [...], lecz jakąś dużą roślinę [...], która jest widoczna przez cały rok, a gdy kwitnie, to właśnie kwiaty są w niej najcenniejsze” (Krawczyk-Tyrpa 2001: 10). KWIAT (*USJP* 2006: 2, 384; Doroszewski 1961: III, 1351; Kopaliński 2006b: 181-182; Linde 1951: 2, 567; Karłowicz – Kryński – Niedźwiedzki 1952: II, 663; Zgółkowa 1999: 18, 406-407; Müldner-Nieckowski 2003: 343; Kopaliński 2006a: 632; Skorupka 1974: 1, 371; *NKPP* 1969: II, 508), serbski CV(IJ)ET (*ITCP* 1999: I, 895; Matešić 1982: 58; Kovačević 2002: 103, 918; Оташевић 2012: 998), zarówno w języku polskim, jak i serbskim, oznacza ‘najlepszą, najwyborniejszą, najbardziej wartościową, wybraną część czegoś, elitę, czoło, wybór, śmietankę, prym, cel’. Także wspomniane już wyżej frazy *žycie ściele (komu/komuś) drogę kwiatami* – *put posut cvijećem* odnoszą się do komponentu **najlepsza część**.

Dorota Piekarczyk zwraca uwagę, iż „w strukturze znaczenia nazwy *kwiat* jako jeden z głównych składników utrwalona została ogólna cecha ‘kwiat* ma kolor’. Z drugiej zaś strony, uwidacznia ją fakt, że poszczególne elementy kategorii KWIAT – nazwy kategorii rodzajowych – stanowią w polszczyźnie źródło licznych nazw kolorów (np. *różany, fiołkowy, wrzosowy, chabrowy, makowy*)” (Piekarczyk 2004: 181) i dodaje, że „do kolorów typowo kojarzonych z kwiatem* należą przede wszystkim biały i czerwony, potem różowy i żółty, fioletowy i niebieski” (Piekarczyk 2004: 221). Cecha **ma kolor**, zazwyczaj w odniesieniu do koloru białego i czerwonego, uwidacznia się także w badanym przeze mnie materiale, dość wspomnieć polskie określenie menstruacji nazywanej *kwiatem niewieścim* lub *kwiatem białogłowskim*, czy upławów miesięcznych nazywanych *kwiatem białym* (Linde 1951: 2, 567; Karłowicz – Kryński – Niedźwiedzki 1952: II, 663), tudzież serbskie *ženski/crveni cvijet* (Matešić 1982: 58,59).

Cecha **ma kwiat** motywuje szereg innych cech i komponentów, m.in. to, że ów kwiat **ma zapach**, zwykle piękny. Cecha ta realizuje się w językowym obrazie, jako przykład można tu wymienić polskie przysłowia *Kwiat bez zapachu jest jak człowiek bez duszy* (Zgółkowa 1999: 18, 406), *Przy wonnym kwiecie rośnie i pokrzywa* (Adalberg 1889-1894: 255; *NKPP* 1969: II, 304, 966) oraz *Świeży kwiat lepiej pachnie* (*NKPP* 1969: II, 264) czy serbskie *Cvet se bere dok miriše* (Stojićić 2006: 2, 400).

Jak powszechnie wiadomo **kwitnienie** jest rzeczą wyróżniającą większość roślin, zwłaszcza tych, które mają kwiaty. Istotną cechą jest to, kiedy (**czas kwitnienia**) i gdzie (**miejsce kwitnienia**) one kwitną. Czas kwitnienia jest zwykle bardzo krótki, ale można tu wyróżnić przynajmniej trzy jego fazy: rozkwit, pełnia rozkwitu i więdnienie, o czym szerzej w dalszej części pracy. Wspomniane już w artykule określenia *Kwietn(i)a Niedziela* – serbskie *Cv(ij)ety*, odnoszące się do Niedzieli Palmowej, kiedy to święci się palmy, zrobione z zielonych gałązek, wierzbowych bazi i kolorowych kwiatów, są bezpośrednim nawiązaniem do wyrazu KWIAT, gdyż jest to przedmiot charakterystycznego dla tego święta, ale i do czasu kwitnienia kwiatów (zwykle wiele z gatunków kwiatów rozkwita na wiosnę, a więc w czasie wielkanocnym). Do komponentu **czas kwitnienia** można także zaliczyć wiele innych jednostek frazeologicznych i paremiologicznych, wszystkich nie sposób tu wymienić.

Kwiaty symbolizują śmierć, kruchość, przemijalność, krótkość istnienia (zarówno życia, jak i urody). Życie kwiatu jest niewątpliwie krótkie. Z łatwością można zaobserwować zarówno jego kwitnienie, jak i obumieranie. Kwiat rozkwita z pąka, przez krótką chwilę zachwyca swym pięknem, aby wkrótce przekwitnąć i zwiędnąć, co jest potrzebne, by następnie wydać owoc. Komponent **krótkość istnienia** łączy się częściowo z komponentem **czas kwitnienia**. Szczególnie uwidacznia się to w polskich przysłowiach, mówiących bądź o tym, iż czas kwitnienia jest bardzo krótki, bądź o nieodwracalności rzeczy, które przeminęły: *Opadnięty kwiat nie wraca na łodygę* (Zgółkowa 1999: 18, 406), *Już się ten kwiat nie młodzi, kiedy raz upadnie* (Zgółkowa 1999: 18, 406), *Ten świat jak makowy kwiat* (*NKPP* 1969: III, 477). Co ciekawe, nie znalazłam realizacji tego komponentu w językowym obrazie kwiatów w serbszczyźnie.

Z kwiatem konotuje się delikatność, ma to związek zwłaszcza z faktem, że szybko więdnie, usycha, zakwita tylko na moment. Delikatne są także jego płatki. W pojęciu kwiatu niewątpliwie wpisuje się komponent **delikatność**.

5 Porównania tego nie notuje żaden ze słowników polskich, z których zbierałam materiał. Przywołując je, powołuję się na Włodzimierza Wysoczańskiego, który w książce *Językowy obraz świata w porównaniach zleksykalizowanych na materiale wybranych języków* podaje nie tylko serbochorwackie porównanie, ale bardzo podobne, w zasadzie tożsame, wyrażenie polskie: *strojny jak kwiat* w znaczeniu ‘jest strojny’ (Wysoczański 2006: 119)

Potwierdza to związek frazeologiczny *pasować jak/przypiąć kwiatek do/ku kożucha* (Müldner-Nieckowski – Müldner-Nieckowski 2004: 302, Müldner-Nieckowski 2003: 343; *USJP* 2006: 2, 384; Doroszewski 1961: III, 1352; Adalberg 1889-1894: 255; Kopaliński 2006b: 183; Skorupka 1974: 1, 371; Kopaliński 2006a: 632; Kłosińska 2006: 185; Kłosińska – Sobol – Stankiewicz 2005: 205; *NKPP* 1969: II: 182; Zgółkowa 1999: 18, 408), czy serbskie określenie *nežan cvetak* (Kovačević 2002: 121).

Inną cechą kwiatów jest **miododajność** (dają one miód o cennych właściwościach zdrowotnych, który jest zbierany przez pszczoły). Potwierdzenie tej cechy możemy znaleźć w następujących przysłowia: polskim *Pszczola z kwiatów miód wysysa, a osa jad* (*NKPP* 1969: II, 1143) oraz serbskich *Pauk po cvijeću bere jed, a čela sakuplja med* (Karadić 1996: 251) i *Gde je cvet tu je med* (Karadić 1996: 241).

Polski materiał badawczy narzucił konieczność spojrzenia na KWIAT jako **coś niedosłownego**. Potwierdzeniem może być frazeologizm *mówić kwiatami, językiem kwiatów* (Kopaliński 2006b: 182) czy wyrażenie *mówić/przemawiać przez kwiat/y, kwiatek/ki* (Müldner-Nieckowski – Müldner-Nieckowski 2004: 302).

Ostatnią cechą KWIATA, którą pragnę wyróżnić jest to, że jak każda roślina **ma korzeń**. Nie jest to jednakże cecha, która jest szczególnie realizowana w języku, jedynie jeden z polskich związków frazeologicznych – *wąchać kwiatki od spodu* (*USJP* 2006: 2, 383; Kłosińska – Sobol – Stankiewicz 2005: 602; Zgółkowa 1999: 18, 408; Müldner-Nieckowski – Müldner-Nieckowski 2004: 302.; Müldner-Nieckowski 2003: 343) – odnosi się doń.

W materiale serbskim nie znalazłam potwierdzenia dla następujących komponentów i cech: **krótkość istnienia, delikatność, coś niedosłownego, ma korzeń**.

3. Podsumowanie

Wiele frazeologizmów czy przysłów z leksemem KWIAT, obecnych w polszczyźnie, można przetłumaczyć na język serbski jedynie opisowo. Podobnie rzecz ma się z serbskimi wyrażeniami, które nie występują w naszym ojczystym języku.

Językowy obraz kwiatów w polszczyźnie i serbszczyźnie nie jest z całą pewnością tożsamy, ale większość z najwyrazistszych komponentów i cech występuje w obu tych językach. Zarówno polski leksem KWIAT, jak i serbski CVET, mają pozytywne konotacje i dotyczy to w zasadzie wszystkich cech i komponentów, które realizują się w tych językach: **ma kwiat** (który zazwyczaj zachwyca swym wyglądem), **piękno, najlepsza część, ma kolor** (zwykle kolor ten jest wyrazisty, znaczący, dodaje uroku), **ma zapach** (zazwyczaj piękny), **czas kwitnienia** (zwykle jest to czas, kiedy rodzi się życie, a więc najlepszy czas, czas wyjątkowy), **miododajność** (miód wskazuje na obfitość). W obu językach wymienione cechy i komponenty, ale także wyrażenia, frazeologizmy, przysłowia odnoszą się do zmysłów wzroku, dotyku, węchu, smaku.

Bibliografia

- Adalberg, Samuel (1889-1894), *Księga przysłów, przypowieści i wyrażen przysłowiowych polskich*, Warszawa.
Bąba, Stanisław – Liberak, Jarosław (2002), *Słownik frazeologiczny współczesnej polszczyzny*, Warszawa.
Doroszewski, Witold (1961), *Słownik języka polskiego*, Warszawa, t. III.
Frančić, Vilim (1987), *Słownik serbsko-chorwacko polski. Srpskohrvatsko poljski rječnik*, Warszawa, t. I.
Karadić, Vuk Stefanović (1987), *Srpski rječnik*, Beograd, t. II.
Karadić, Vuk Stefanović (1996) *Vukove narodne poslovice s registrom ključnih reči*, Beograd.
Karlłowicz, Jan – Kryński, Adam – Niedźwiedzki, Władysław (1952), *Słownik języka polskiego*, Poznań, t. II.
Kłosińska, Anna (2006), *Słownik frazeologiczny*, Warszawa.
Kłosińska, Anna – Sobol, Elżbieta – Stankiewicz, Anna (2005), *Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami*, Warszawa.
Kopaliński, Władysław (2006a), *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa.
Kopaliński, Władysław (2006b), *Słownik symboli*, Warszawa.
Kovačević, Živorad (2002), *Srpsko-engleski frazeološki rečnik*, Beograd.
Krawczyk-Tyrpa, Anna (2001), *Kwiat i kobieta*. In: *Język a Kultura. Świat roślin w języku i kulturze*, pod red. Anny Dąbrowskiej i Ireny Kamińskiej-Szmaj, Wrocław, t. 16.
Linde, M. Samuel Bogumił (1951), *Słownik języka polskiego*, Poznań, t. 2.
Matešić, Josip (1982), *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskog jezika*, Zagreb.
Müldner-Nieckowski, Piotr (2003), *Wielki słownik frazeologiczny języka polskiego*, Warszawa.
Müldner-Nieckowski, Piotr – Müldner-Nieckowski, Łukasz (2004), *Nowy szkolny słownik frazeologiczny*, Warszawa.

Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich (1969), w oparciu o dzieło Samuela Adalberga opracował Zespół Redakcyjny pod kierunkiem Juliana Krzyżanowskiego, Warszawa, t. II-III (NKPP).
Piekarczyk, Dorota (2004), *Kwiaty we współczesnym językowym obrazie świata*, Lublin.
Skorupka, Stanisław (1974), *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, Warszawa, t. 1.
Stojičić, Đoko (2006), *Srpske narodne izreke*, Kompanija Novosti, Beograd 2006, t. 2.
Uniwersalny słownik języka polskiego (2006), red. Stanisław Dubisz, Warszawa 2006, t. 2 (USJP).
Zgółkova, Halina (1999), *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, Poznań, t. 18.

Оташевић, Ђорђе (2012), *Фразеолошки речник српског језика*, Нови Сад.
Польско-српски речник. *Słownik polsko-serbski* (1999), ред. Ђорђе Живановић, Београд, т. 1 (ПСР).

Andrzej Strużyna

Uniwersytet Opolski, Opole, Polska
andrzejstruzyna@gmail.com

Cybertekstowa adaptacja prozy Brunona Schulza. O „Bałwochwale” Mariusza Pisarskiego i Marcina Byłaka

A cybertextual adaptation of Bruno Schulz's prose. About "Bałwochwał" by Mariusz Pisarski and Marcin Bylak
"Bałwochwał" by Mariusz Pisarski and Marcin Bylak is an adaptation of Bruno Schulz's prose in the form of an online gamebook. It merges distinctive features of the world created in Schulz's stories with capabilities of an ergodic medium. The use of gamebook as an instrument of adaptation enables us to experience the work of Schulz by means of a greater spectrum of senses and challenges the spectator (interactor) with active reading – or more specifically – gaming. These aspects indicates, that "Bałwochwał", as a cybertext, offers his spectators a multisensual experience of Schulz's prose.

Keywords: Bruno Schulz, Bałwochwał, video game, art game, adaptation, cybertext

Bałwochwał to sieciowa gra paragrafowa autorstwa Mariusza Pisarskiego, Marcina Byłaka i Artura Klimaszewskiego, która została stworzona w 2013 roku. Jest to interesujące dzieło sztuki interaktywnej, łączące w sobie elementy różnych gatunków wchodzących w obręb nowych mediów. Gra jest niezwykła z wielu powodów: multimedialnej synergii różnych cech, charakterystycznych m.in. dla gry paragrafowej i komputerowej, hipertekstu oraz e-literatury, a także intertekstualnych i polisensorycznych uwarunkowań dzieła. Szczególnie interesująca jest także kwestia nowego rodzaju doświadczenia prozy Schulza, jakie oferuje odbiorcy medium ergodyczne.

Stworzona przez Pisarskiego, Byłaka i Klimaszewskiego gra jest hybrydą gatunkową. Sama nazwa sieciowej gry paragrafowej znamionuje połączenie cech istotnych dla sieci internetowej (internet umożliwia m.in. globalną dystrybucję gry zamieszczonej na stronie Ha!artu), gry paragrafowej (*Bałwochwał* ewokuje tekst źródłowy, który w grze podzielony został na fragmenty odpowiadające różnym miejscom, jakie Schulz stworzył na potrzeby swoich opowiadań), a także samego pojęcia gry z jego kulturowym bagażem znaczeń (por. Huizinga 1985; Caillois 1973). Ważne jest zwłaszcza nawiązanie do gatunku komputerowych gier przygodowych, ponieważ w *Bałwochwale* zauważyć można intersemiotyczną relację do gier przygodowych z lat 70. i 80. ubiegłego wieku. Na to źródło inspiracji wskazują sami twórcy (Pisarski 2014: 73). Podobieństwa zachodzą nie tylko w kwestii oparcia oprawy wizualnej gry na tekście, czy też z racji znajdujących się w interfejsie gry informacji o zdobytych lub utraconych punktach oraz posiadanym ekwipunku. *Bałwochwał* przybliży specyfikę gatunku gier przygodowych również w dwóch innych aspektach. Po pierwsze, twórcy gry intencjonalnie stosują takie rozwiązania organizacji wizualnej tekstu, które przypominają wygląd tekstowych gier przygodowych. Myślę o podziale ekranu (a w zasadzie – strony internetowej) na kilka zasadniczych pól, zawierających (odpowiednio w porządku wertykalnym) nazwę lokacji, opis (tj. prowadzoną narrację), zestawienie możliwych akcji gracza (dostępnych ścieżek) oraz wykaz punktów i ekwipunku. Ważna jest również czcionka zastosowana w nagłówkach, ponieważ zwraca ona uwagę swoim kanciastym, niewygładzonym kształtem, co przypomina czcionkę stosowaną w komputerach ośmiobitowych. Podobnie warstwa dźwiękowa przywołuje skojarzenie z powtarzającymi się, nieskomplikowanymi dźwiękami z gier wideo sprzed kilku dekad. Należy podkreślić, że pomimo swej nierozbudowanej formy muzyka z komputerów ośmiobitowych była bardzo ważna, wpływała na emocje gracza, budowała nastrój gry i nadawała rozgrywce określony rytm. Taka też jest muzyka stworzona przez Klimaszewskiego: stonowana, buduje senną atmosferę toczącej się przygody gracza, jednak nie narzuca się spektakularnymi efektami. Wiąże się z tym drugi aspekt gatunkowy *Bałwochwala*. W obliczu dominującej tendencji do podnoszenia walorów audiowizualnych współczesnych gier wideo do rangi najwyższej wartości, *Bałwochwał* jest przykładem gry komputerowej o minimalistycznych rozwiązaniach formalnych. Ujmując prozę Schulza właśnie w takiej formie, twórcy uniknęli pułapki epatowania w grze określoną adaptacją wizualną, umożliwiając odbiorcy kreowanie osobistych wyobrażeń. Ze względu na powyższe aspekty, nostalgiczny zwrot w stronę doświadczeń związanych z grami wideo z przeszłości należy umieścić w szerszym kontekście aniżeli samej tylko estetyki oprawy wizualnej czy ekstrawaganckiej manieri programistycznej.

Twórcy podjęli się remiksu prozy Schulza. Wykorzystane opowiadania nie są przeniesione literalnie do gry paragrafowej. Została dokonana stylizacja tekstu oraz jego fragmentacja, tj. podział na miejsca, które gracz zwiedza

w czasie nawigacji po hipertekście. W kwestii adaptacji tekstu można mówić o intersemiotycznym przekładzie (Hendrykowski 2014: 72-77), ponieważ w grze pojawiają się odniesienia nie tylko intertekstualne (do twórczości pisarskiej), lecz także do dorobku rysowniczego artysty z Drohobycza. Już pierwszym nawiązaniem jest zastosowana okładka gry, której autorka Katarzyna Janota ewidentnie odwołuje się do rysunków Schulza.

Okładka jest też wizualnym komentarzem do tytułu gry, który pośrednio odnosi się do relacji, jakie łączą bohaterów Schulzowskich opowiadań. Mianowicie w swoich opowiadaniach Schulz rysuje wyraźny podział między kobietami i mężczyznami. Pierwiastek męski reprezentuje to, co poetyckie, wzniosłe, związane ze sztuką. Z kolei pierwiastek żeński jest ujmowany jako to, co racjonalne i pragmatyczne. Pomimo tych różnic, mężczyzn i kobiety łączy subtelna więź podlegająca regułom kobiecej dominacji. Masochistyczna postawa mężczyzn jest podyktowana ich skrajną fascynacją, jaką darzą kobiety. Są bałwochwalcami, ponieważ uwielbiają kobiety i traktują je niczym boginie. Na rysunkach Schulz przedstawiał mężczyzn jako uniżone postaci, bijące pokłony do samej ziemi. W *Bałwochwale* odnaleźć można pewne odniesienia do tak rozumianej relacji między kobietami i mężczyznami, jednak wątek ten nie jest pierwszorzędny; funkcjonuje w gronie wielu motywów zaczerpniętych z prozy Schulza (obok m.in. zagadnienia manekinów). Co ciekawe, zaakcentowana została relacja między głównym bohaterem, w którego wciela się gracz, a Bianką, która – jak wskazałem w innym tekście (Strużyna 2014) – odgrywa kluczową rolę w rozwoju akcji; jest swego rodzaju mediatorką między dwiema częściami onirycznego labiryntu.

Motyw bałwochwalców wiąże się z charakterystyczną dla prozy Schulza poetyką snu (por. Owczarski 2012). Oniryzm zawarty w opowiadaniach buduje wrażenie baśniowości, fantastyczności – a może bardziej – surrealizmu świata przedstawionego. Należy nadmienić, że poetyka snu jest realizowana w inny sposób w tekstach Schulza i w grze paragrafowej. W opowiadaniach na poczucie nierealności, nielogiczności i absurdalności świata największy wpływ mają nagle metamorfozy miejsc i postaci, które dokonywane są w sposób linearny i płynny w toku akcji opowiadań. Z kolei w grze paragrafowej senny, oniryczny świat zmienia się nieliniowo i bardziej dynamicznie, ponieważ to gracz posiada wpływ na kształt zachodzących zmian. W grze dochodzi do zapętlenia akcji, częstego powracania do odwiedzonych już miejsc. Jak w każdym labiryncie, tak i w tym jest możliwe odnalezienie wyjścia. Jednakże nie jest to zadanie proste, ponieważ wymaga od gracza skupienia, uwagi i wyciszenia (Pisarski 2014: 72), a także cierpliwości i zaangażowania w nawigowaniu po wirtualnej przestrzeni.

Bałwochwał wymaga od gracza natężenia uwagi skierowanej nie tylko na narrację gry, ale także na elementy poboczne, które na pierwszy rzut oka wydają się pozbawione logiki. Przykładem jest irracjonalny system przyznawania punktów: raz gracz punkty zyskuje, aby za chwilę je stracić – i to bez żadnego powodu. Nasuwają się tutaj dwie interpretacje. Jedna wskazuje na absurdalność założeń gry, co koresponduje z onirycznością Schulzowskiego świata. Udziwniona punktyfikacja nabiera sensu jako wizualne odzwierciedlenie nagłych metamorfoz przestrzeni, a także jako mechanizm oceniający konkretne miejsca i działania. Przyznawanym punktom towarzyszy odrębna symbolika, która wartościuje akcję gry (momentami żartobliwie, np. 666 punktów gracz zyskuje za pójście tropem niedwuznacznego marzenia erotycznego o Tłuji). Zmienność liczby punktów nadaje rozgrywce pewien rytm, a naprzemienne wzrastanie i zmniejszanie ich liczby może tworzyć wrażenie wznoszenia i opadania emocji, jakie towarzyszą akcji gry. Prowadzi to do drugiej interpretacji sensu przyznawanych punktów: że stanowią one substytucję ekstatycznych uniesień, charakterystycznych dla Schulzowskich opowiadań (Strużyna 2014; por. Bill 2013: 31). Niekonwencjonalne wykorzystanie punktyfikacji, która jest jednym z podstawowych sposobów ewaluacji prowadzenia rozgrywki w grach komputerowych, ukazuje artystyczny zamysł twórców gry. Poza samą kwestią adaptacji opowiadań, Pisarski i Bylak przededefiniowali strukturalne komponenty gry wideo i nadali im nowe znaczenia, wprowadzając w doświadczenie odbiorcze elementy wzbudzające konsternację u wytrawnego gracza. Można stwierdzić, że twórcy *Bałwochwala* prowadzą wieloraką grę: z prozą Schulza (na zasadzie remiksowania tekstu źródłowego), z odbiorcą-graczem (poprzez stawianie wyzwania interakcji z niebanalnym dziełem) oraz z samymi gramami komputerowymi (w znaczeniu eksploatacji zarówno gatunku gry przygodowej, jak również konwencjonalnych mechanizmów rządzących gramami). Ten szeroki intersemiotyczny kontekst dzieła Pisarskiego i Bylaka ujawnia jego metadyskursywny charakter, tj. gra nie tylko poszerza doświadczenie odbioru prozy Schulza, ale także poprzez niekonwencjonalne zaprogramowanie skłania do refleksji nad genealogią dzieła (tj. przynależnością gatunkową) i znaczeniem innowacyjnych rozwiązań. Z powyższego względu, a także z powodu nowatorskiego podejścia do adaptacji klasyki literatury, *Bałwochwała* można traktować jako dzieło przynależące do nurtu sztuki gier wideo (Strużyna 2014).

Odmienność specyfiki *Bałwochwala* od tekstu literackiego wynika z charakteru cybertekstu, zwłaszcza jego ergodyczności, która wymaga zwiększonej uwagi i aktywności odbiorcy, czy też – w klasycznym ujęciu ergodyzmu (Aarseth 2014: 12) – nietrywialnego wysiłku włożonego w eksplorację dzieła. Usytuowanie gracza jako interaktora sprawia, że odbiorca *Bałwochwala* postrzega i doświadcza prozę Schulza z innej perspektywy niż czytelnik. Multimedialność sieciowej gry paragrafowej determinuje jej polisensoryczny odbiór. Na jej całość składają się elementy angażujące wzrok (tekst i jego wizualna organizacja na ekranie) i słuch (tło muzyczne korespondujące z

akcją gry, budujące nastrój), ale także dotyk (należy pamiętać o interfejsie wejścia, który określa sposób doświadczania medium, relację zachodzącą między urządzeniem/oprogramowaniem a odbiorcą oraz postawę interaktora). Zagadnienie interfejsu jest tutaj istotne, ponieważ metadyskursywny charakter *Bałwochwala* wymusza na graczu odejście od znanych sposobów lektury prozy Schulza, a także podolewanie niekonwencjonalnym rozwiązaniom gatunkowym zastosowanym w grze. Wielozmysłowy aspekt odbioru wynika z nowomediowości dzieła, które otwiera adaptowany tekst literacki na nowe kody przekazu (Przybyszewska 2015: 37-39).

Przeniesienie tekstu literackiego do medium ergodycznego wiąże się ze zmianą postawy odbiorczej. Gracz nie jest tylko odbiorcą rozumianym jako konsument gotowych znaczeń. Jest interaktorem, który poprzez działanie współtworzy znaczenia (Kluszczyński 2009: 23). Ważną rolę odgrywa sposób nawigowania po medium – ten z kolei determinowany jest przez urządzenie wejścia. Interfejs wejścia determinuje to, w jaki sposób korzystamy z urządzenia i w konsekwencji z oprogramowania. Zarówno w medium „analogowym” i cyfrowym dotyk jest ważnym zmysłem, jednak w relacji z medium interaktywnym nabiera znaczenia pierwszorzędowego. Już samo pojęcie medium digitalnego wskazuje na jego taktylne uwarunkowanie (Zawojski 2012: 73-74). Co to oznacza dla odbiorcy *Bałwochwala*? Medium ergodyczne oferuje określoną perspektywę i postawę odbiorczą wymagającą od gracza działania, „używania” gry. Warto przytoczyć w tym miejscu słowa Piotra Zawojskiego, który stwierdził, że: *Interfejs ma w sobie tę dwuznaczność: daje nam coś, czego wcześniej nawet nie przeczuwaliśmy, jednocześnie zachłannie podporządkowuje nas swojej żelaznej logice (wydajność, użyteczność, interkonektywność etc.), bowiem domaga się użycia go* (2012: 60). Z tego względu cybertekstowy remiks oferuje doświadczenie prozy Schulza w działaniu.

Dynamiczna zmienność lokacji, narracja prowadzona w pierwszej osobie, a także możliwość wyboru kierunku nawigacji w gąszczu ścieżek oferuje odbiorcy nowy rodzaj doświadczenia opowiadań. Gracz wcielając się w bohatera gry i wchodząc w interaktywne relacje ze zremiksowaną literaturą ma sposobność zanurzenia się w świat znany z opowiadań Schulza. Zmiana pozycji z obserwatora na aktora zdarzeń wiąże się także z możliwością kreowania własnej opowieści rozgrywającej się w Schulzowskim świecie, ponieważ liczba możliwych kombinacji podróży po hipertekście jest w zasadzie nieskończona. Poza tym gra, będąc remiksem różnych opowiadań, nie adaptuje akcji jakiegoś określonego tekstu, lecz cały świat przedstawiony. Z tego względu gracz ma możliwość zanurzenia się w prozie Schulza i doświadczenia jej poprzez ergodyczne medium. Tym bardziej że twórcy podeszli do realizacji *Bałwochwala* w sposób niekonwencjonalny, wchodzący w intersemiotyczny dialog z szeroko pojętą twórczością Schulza oraz przyzwyczajeniami gracza, nadając grze wysmakowaną retro-estetykę i metadyskursywny walor dzieła jako wieloaspektowego komentarza.

Bibliography

- Aarseth, Espen (2014), *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną*. Kraków-Bydgoszcz, Korporacja Ha!art/Miejskie Centrum Kultury w Bydgoszczy.
- Bill, Stanley S. (2013), Dorożka w lesie – Schulz i pisanie. *Schulz/Forum*. 2, 25-34.
- Caillois, Roger (1973), *Żywiol i ład*. Warszawa, PIW.
- Hendrykowski, Marek (2014), *Współczesna adaptacja filmowa*. Poznań, Wyd. UAM.
- Huizinga, Johan (1985), *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Warszawa, Czytelnik.
- Kluszczyński, Ryszard W. (2009), Teoretyczno-kulturowe konteksty sztuki interaktywnej. In: *Interaktywne media sztuki*. Kraków, Wyd. ASP im. J. Matejki w Krakowie.
- Owczarski, Wojciech (2012), Schulz i sny. *Schulz/Forum*. 1, 24-34.
- Pisarski, Mariusz (2014), Schulz na cyfrowo. Sieciowa gra paragrafowa „Bałwochwał”. *Czas Kultury*. 178/1, 71-75.
- Przybyszewska, Agnieszka (2015), Czytające dzieci Stefana Themersona. Ku nowym (słowo-dźwięko-)obrazom literackim. In: *Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej*. Łódź, Wyd. UŁ.
- Strużyna, Andrzej (2014), Wejść w schulzowski świat O „Bałwochwale” Mariusza Pisarskiego i Marcina Byłaka. *Techsty*. 9/1. Online: <http://www.techsty.art.pl/m9/rec_a_struzyna_balwochwal.html>.
- Zawojski, Piotr (2012), Interfejs – sztuka interfejsu – „Interface Culture”. In: *Wonderful Life. Laurent Mignonneau + Christa Sommerer*. Gdańsk, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia.

Hanna Katarzyna Strużyna

Uniwersytet Opolski, Opole, Polska
struzyna.hanna@gmail.com

O relacjach między Europą a Bałkanami w opowiadaniu Milorada Pavicia „*Vedžvudov*” *pribor za čaj* i filmie Dragana Marinkovića *Vizantijsko plavo*

About relations between Europe and Balkans in Milorad Pavić's story „Vedžvudov” pribor za čaj and Dragan Marinković's movie Vizantijsko plavo. Milorad Pavić is one of the most important Serbian postmodernist writers. Author of the story „Vedžvudov” pribor za čaj in intriguing way describes complicated relation between two students, comparing them to Europe and the Balkans. Adaptation of this interesting history was made by Dragan Marinković in movie Vizantijsko plavo. The purpose of this article is to analyze relations between main characters, and also the role of male (in story) and female (in movie) perspective. I attempt to show the adaptation strategy chosen by authors of the film. Furthermore I present the role of the Greek myth of Europe, to which the authors refers in their works.

Key words: Balkans, Europe, Milorad Pavić, Dragan Marinković

Bałkany są szczególnym miejscem na mapie Europy. Na przestrzeni wieków ich położenie można było określić jako swego rodzaju granicę lub strefę buforową oddzielającą kulturę zachodnioeuropejską od kultury wschodu. Magdalena Koch określa je wręcz mianem peryferii:

To kłopotliwe peryferie Europy, trudne do precyzyjnego zdefiniowania. Zawsze były strefą przejścia, pomostem między Europą a Azją, chrześcijaństwem a islamem, Wschodem a Zachodem i funkcjonowały jako obszar znajdujący się w ruchu, w sensie „tektoniki geopolitycznej” postrzegany jako niestabilna międzyprzestrzeń – zbyt mało wschodnia jak na Orient, by przykuć mocniej uwagę Zachodu, a jednocześnie zbyt mało europejska jak na Europę, by wzbudzić zainteresowanie Imperium Osmańskiego samą sobą (ekspansja terytorialna i kolonialne zawłaszczenie świadczą o tym najlepiej) (Koch 2009: 78).

Na stosunek do Bałkanów wpływ miały opisy różnych podróżników, którzy przemierzali tereny półwyspu bałkańskiego. Najstarsze zachowane zapiski z podróży po Bałkanach datowane są na XVI wiek i stanowiły istotne podłoże kreowanych wyobrażeń tej przestrzeni nieznanej (*terra incognita*) oraz ludzi ją zamieszkujących (por. Jezernik 2007). Z tych relacji wyłaniał się obraz nasączony negatywnymi stereotypami, w których określano mieszkańców półwyspu jako biednych, niecywilizowanych barbarzyńców, prymitywnych i zanurzonych w swojej religijności. Z kolei najważniejszymi atrybutami mieszkańców Europy zachodniej, które stereotypowo im przypisywano, były: postęp techniczny, elitarność, wysoka kultura, bogactwo i nowoczesność.

Problem relacji między Europą a Bałkanami podjął w swoim opowiadaniu „*Vedžvudov*” *pribor za čaj* Milorad Pavić, jeden z największych serbskich twórców postmodernistycznych. To wybitny humanista, prozaik, historyk i znawca baroku. Wykładał na wielu europejskich uniwersytetach, m.in. na Sorbonie, w Wiedniu czy Nowym Sadzie, jego najwybitniejszym dziełem jest powieść-leksykon *Słownik chazarski* wydany w 1984 roku. „*Vedžvudov*” *pribor za čaj* został opublikowany w zbiorze *Gvozdena zavesa* (*Żelazna kurtyna*) w 1973 roku. Zbiór opowiadań Pavicia miał nawiązywać do sytuacji, w jakiej znalazły się kraje słowiańskie po drugiej wojnie światowej. W opowiadaniu widoczne jest zainteresowanie autora historią i tradycją serbską. Można w nim także dostrzec obecność magii i oniryczności, a także intertekstualne nawiązania do mitologii greckiej. Sylwia Nowak-Bajcar porównuje nawet serbskiego twórcę do Umberta Eco, zauważając, że obaj:

W swych dziełach wykorzystują własne doświadczenia i zainteresowania naukowe, co prowokować może pytania dotyczące inspiracji i wpływów. Dodać jednak trzeba że opowiadania serbskiego pisarza, w których odbiła się naukowa pasja i głęboka wiedza autora, powstały na długo przed pojawieniem się pierwszej powieści Umberta Eco *Imię róży* (Nowak-Bajcar 2010: 85).

Należy także wspomnieć, że strategię wykorzystane przez Pavicia w opowiadaniu można odnaleźć także w jego największym dziele – *Słowniku chazarskim*. Jednak jego wcześniejsze dokonania nie osiągnęły takiego sukcesu jak wspomniana powieść-leksykon.

W „*Vedžvudov*” *pribor za čaj* narratorem jest główny bohater, student pochodzący z Bałkanów. Na początku opowiadania narrator uprzedza czytelnika, że imiona głównych bohaterów

pada na końcu tekstu. Ten chwyt sprawia, że utworu nie można przeczytać dwa razy w ten sam sposób. Dzięki zastosowaniu takiej techniki stosunki między bohaterami i przedstawiona sytuacja będzie postrzegana przez czytelnika w szerszym kontekście, ściśle związanym z historią relacji między Europą a Balkanami.

Głównymi bohaterami utworu jest dwójka studentów stołecznego uniwersytetu, przy czym autor nie precyzuje dokładnie miejsca, w którym rozgrywa się fabuła opowiadania. Studentka pochodząca z bogatej rodziny potrzebuje pomocy przy przygotowaniu się do egzaminu z matematyki. Swoją pomoc w prowadzeniu korepetycji oferuje bliżej nieznanemu jej studentowi i w ten sposób rozpoczyna się ich wspólna nauka. Młodzi ludzie spotykają się prawie codziennie o tej samej porze w domu dziewczyny, uczą się przez kilka godzin z przerwą na posiłki i herbatę. Pomimo wspólnej nauki na egzamin przychodzi tylko studentka, a jej kolega znika na jakiś czas. Bohaterowie znów spotykają się przed kolejną sesją, z tym że chłopak coraz gorzej radzi sobie z materiałem, którego powinien się nauczyć. Dziewczyna, widząc problemy kolegi, ignoruje je i sama systematycznie oraz drobiazgowo przygotowuje się do egzaminu, na którym znów pojawia się tylko ona. Bohaterka, zaintrygowana nieobecnością znajomego studenta, postanawia go odnaleźć. Od jego współlokatorów z Azji i Afryki dowiaduje się, że student mieszka w pobliżu Sofunii. Dziewczyna odnajduje chłopaka, spędza z nim kilka dni, uprawia z nim seks, jadąc na byku nad brzegiem morza, i wraca do swojego domu. Gdy nadchodzi rok akademicki, studenci znów się razem uczą. Na egzaminie pojawia się tylko bohaterka, lecz tym razem już nigdy więcej nie spotyka swojego kolegi. Próbuje zrozumieć, co skłoniło go do spotkania się z nią na wspólnej nauce. W końcu domyśla się, że studentowi chodziło tylko o ciepły posiłek, który jedli w czasie nauki.

W 1993 roku, w dwudziestą rocznicę opublikowania zbioru opowiadań Pavicia, premierę ma filmowa adaptacja „*Vedžvudov*” *pribor za čaj* w reżyserii Dragana Marinkovicia, znanego z takich filmów jak *Neka čudna zemlja* z 1988 r., czy *Bumerang* z 2001 r. Autorami scenariusza do *Vizantijsko plavo* są reżyser oraz Nada Marinković-Bebler. Warto również dodać, że scenarzyści, podejmując się adaptacji opowiadania, podjęli także współpracę z Miloradem Paviciem, z którym konsultowali adaptację utworu.

Główną bohaterką filmu jest Liza, młoda, ambitna i wyzwolona kobieta, która interesuje się animacją komputerową. Mieszka sama w kawalerce, spotyka się z zaborczym policjantem Nikolą. Wydaje się, że jest spełniona, a jej życie jest poukładane. Pewnego dnia przez przypadek brudzi sobie ręce niebieską farbą, której w żaden sposób nie może zmyć. Z pozoru zwykłe wydarzenie staje się zapowiedzią przewrotu w dotychczasowym życiu dziewczyny. Po tym spotyka Arandjela – studenta, który chce rozwikłać zagadkę składu błękitnego koloru używanego do tworzenia bizantyjskich fresków. Napotkany mężczyzna zaczyna dziewczynę intrygować, czego efektem stały się częste wspólne spotkania. Gdy student zostawia w jej mieszkaniu przez przypadek zeszyt, w którym zapisuje swoje sny, Liza czyta je wszystkie i stara się je zrozumieć. Studentka proponuje wspólną naukę do egzaminu z matematyki, jednak – zupełnie jak w opowiadaniu – Arandjel przychodzi na spotkania, lecz matematyka wcale go nie interesuje i nie pojawia się na egzaminie. Liza postanawia rozwiązać zagadkę, jaka wiąże się ze skrytym i fascynującym mężczyzną.

Twórcy filmu zdecydowali się umieścić akcję na początku lat 90. ubiegłego wieku w Belgradzie. Przedstawienie historii dwójki studentów w aktualnej serbskiej rzeczywistości znacznie ułatwiło widzom odbiór dzieła. Takie zabiegi są uzasadnione, ponieważ jak twierdzi Seweryna Wysłouch:

Adaptacja musi pokonać trzy bariery: odmienne tworzywo, dystans kulturowy i związane z nim oczekiwania odbiorcy oraz współczesne reżyserowi sposoby mówienia, które mogą go w procesie przekładu ograniczać (1994: 175).

Zarówno bohaterka opowiadania, jak i filmowa Liza, nie wiedzą, kim naprawdę są mężczyźni, z którymi się spotykają. Obie kobiety cechuje ambicja, systematyczność, wytrwałość, nowoczesne podejście do życia (bohaterka opowiadania jest właścicielką samochodu Layland-Buffalo, a Liza interesuje się animacją komputerową). Można też przypuszczać, że obie pochodzą lub przez pewien czas przebywały w Europie Zachodniej, wskazuje na to chociażby zestaw do herbaty firmy Wedgwood w opowiadaniu czy doskonała znajomość angielskiego przez bohaterkę filmu. Inny jest jednak sposób przedstawienia obu kobiet. W opowiadaniu narrator przytacza tylko kilka wypowiedzi studentki, które dotyczą jej przemyśleń na temat kształtu relacji łączącej ją ze studentem. Natomiast w filmie wszystkie wydarzenia są ukazane z perspektywy Lizy. Między obiema kobietami widoczne są też różnice. Podczas gdy w opowiadaniu młoda studentka wydaje się być zimna, opanowana, sumienna i staranna, przez co symbolizuje arystokratyczny sposób zachowania, to filmowa Liza, mimo że jest wyzwoloną i pewną siebie kobietą, prowadzi chaotyczny tryb życia i daje wrażenie osoby zagubionej.

Intrygujące są także tytuły obu utworów. „*Vedžvudov*” *pribor za čaj* (zestaw do herbaty firmy Wedgwood) z jednej strony jest symbolem bogactwa i arystokratycznego pochodzenia bohaterki. Jednakże herbaciana zastawa posiada także drugi kontekst. W opowiadaniu studentka, podczas rozmyślenia o bohaterze przygląda się zestawowi do herbaty i wtedy zaczyna rozumieć, że znajomy przychodził do niej tylko ze względu na ciepły posiłek, który przynoszono im podczas nauki. Dodatkowo w dziewczynie rodzi się pytanie, czy to możliwe, żeby on przez cały ten

czas ją nienawidził. Innymi naczyniami, które mają symboliczny charakter i występują zarówno w filmie, jak i opowiadaniu, są talerze, z których bohaterowie spożywają kolację w Sołuniu. Ich dna to lustra, dzięki którym osoba spożywająca posiłek może najeść się nie tylko w sensie fizycznym, ale dzięki lustru karmi także swoją duszę. To sprawia, że zwykle sprzęty domowe zyskują charakter metafizyczny, są mediatorami między światem duchowym a materialnym. Ich przeciwieństwem jest zestaw do herbaty Wedgwooda. Jego najbardziej rozpoznawalny model wzorowany był na rzymskich naczyniach ceremonialnych, dlatego można stwierdzić, że tylko nawiązywały do świata duchowego, jednak nie posiadały metafizycznego charakteru.

Tytuł filmu *Vizantijsko plavo* odwołuje się do barwy używanej przez średniowiecznych twórców fresków. Arandjel poszukuje czwartego składnika, który sprawiał, że błękitny kolor nabierał głębi i trwałości. Bohater ginie, a tajemnicę przypadkowo rozwiązuje Liza, gdy na rozsypany proszek spada kilka kropel jej krwi. Tytuł nawiązuje także do bogatej historii serbskiego średniowiecza, które z jednej strony jest synonimem wielkości państwa serbskiego – czasów panowania cara Dušana – jak i największej klęski w historii serbskiej państwowości, czyli bitwy na Kosowym Polu i zawarcia przez księcia Łazarza Hrebeljanovicia przymierza z Bogiem. Można zatem stwierdzić, że tytułowy bizantyjski niebieski łączy w sobie mistycyzm i człowieczeństwo.

Istotna jest także scena erotyczna rozgrywająca się nad brzegiem morza. Można stwierdzić, że jest ona nawiązaniem do mitologicznego porwania Europy przez Zeusa. Grecki bóg, aby zdobyć piękną dziewczynę, przybrał postać oswojonego byka. Gdy podczas zabawy Europa wsiadła na jego grzbiet, bóg zaniósł ją przez morze na Kretę (Kubiak 2013: 429). W opowiadaniu bohater zwraca uwagę, że samochód studentki Layland-Buffalo nie jest w niczym lepszy od jego oswojonego byka. Zabiera ją na przejażdżkę brzegiem morza, podczas której bohaterowie uprawiają seks na grzbiecie zwierzęcia, a dziewczyna doświadcza wizji. Nawiązanie do mitologicznego porwania Europy odnosi się do uwodzenia bohaterki oraz przedstawienia bogatego bałkańskiego świata duchowego. Scena erotyczna jest zawarta również w filmie Marinkovicia.

W obu utworach bohaterzy przedstawiają stereotypowe spojrzenie na Europę i Bałkany. Kobiety są nowoczesne i wyzwolone, systematyczne i wytrwałe w dążeniu do celu, mają wysoki status społeczny i obie fascynują się Bałkanami. Natomiast mężczyźni są biedni i tajemniczy, przywiązani do tradycji, oderwani od rzeczywistości, zdolni do poświęceń, aby przetrwać. Można zatem stwierdzić, że z obu utworów wyłania się pesymistyczna wizja stosunków między Europą a Bałkanami, według której Bałkany pozostaną zamknięte na nowoczesność, nadal będą kierować się zakorzenionymi w tradycji wartościami. Natomiast Europa, mimo możliwości zbliżenia się do Bałkanów i poznania ich różnorodności i bogatego uduchowienia, wróci do swojego świata nic w nim nie zmieniając.

Bibliography

- Jezernik, Božidar (2007), *Dzika Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników*. Kraków, Universitas.
- Koch, Magdalena (2009), „My” i „Oni”, „Swoj” i „Obcy”. Bałkany XX wieku z perspektywy kolonialnej i postkolonialnej. *Porównania*, 6, 75-93. (http://www.staff.amu.edu.pl/~comparis/attachments/article/131/6-5_Koch%20M.,%20My%20i%20Oni,%20Swoj%20i%20Obcy.pdf)
- Kubiak, Zygmunt (2013), *Mitologia Greków i Rzymian*. Kraków, Wyd. Znak.
- Nowak-Bajcar, Sylwia (2010), *Mapy czasu. Serbska proza postmodernistyczna wobec wyzwań epoki*. Kraków, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Pavić, Milorad (2002), „Ведудов” прибор за чај. In: *Врата сна и друге приче*. Beograd, Dereta, 9-17.
- Wysłouch, Seweryna (1994), *Literatura a sztuki wizualne*. Warszawa, PWN.

Zuzana Šmatláková

Univerzita Komenského v Bratislave, Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy, Bratislava, Slovakia
zuzana.smatlakova@gmail.com

Jozef Mihalkovič: Sedliaci (interpretácia básne)

Interpretation of Jozef Mihalkovič's poem Sedliaci unveils two lines in the text – firstly, the line of a relationship of a man and a woman and secondly, the line of lyrical subject's reminiscence about his childhood. Except for the typical signs of Trnavská skupina's poetry the interpretation also points at stylistic, topic and motivic specifics of the particular poem and the whole collection of poems Zimovská – from the narrative style through the motifs of village, work and fruits to the biblical motifs. Interpretation is also an attempt to put Jozef Mihalkovič's mosaic together in a new way and also to link two lines mentioned above together.

Keywords: mosaic, relationship, childhood, narrative, biblical motifs

Zbierka Jozefa Mihalkoviča *Zimovská* je autorovou druhou v poradí, vyšla v roku 1965. Básne v zbierke nesú konkretistické črty – ide o vzťahy s konkrétnymi ľuďmi, a to o partnerské, manželské, o vzťahy s priateľmi, známymi a pod. Čo sa týka jednotlivých básní, nachádzame v nich výrazné sklony k epizácii, ako napr. prosté rozpovedanie príbehu básnickým jazykom či dialogizovanie. Slovom Jána Zambora z jeho štúdie *Zimovská a Listové tajomstvá Jozefa Mihalkoviča*, pre zbierku je príznačná avantgardná či neoavantgardná nelineárna stavebnosť – básneň je vystavaná ako sled montážne alebo asociatívne pospájaných samostatných alebo relatívne samostatných segmentov – sám básnik uprednostňuje výraz mozaika (Zambor 2010: 88).

Samotná básneň *Sedliaci* nesie všetky zo spomenutých znakov zbierky, pojednáva o partnerskom vzťahu muža a ženy, zameriavajúc sa na jeho krízu, avšak, nachádzame tu záblesk svetla v podobe snahy o prekonanie tohto stavu (Zambor 2010: 85). Básneň sa rozchádza do dvoch úrovní, medzi ktorými neexistuje explicitné prepojenie (ale implicitné, na ktoré neskôr poukážeme) – okrem vzťahu muža a ženy tu vyvstáva motív detstva lyrického subjektu, s ktorým súvisí spomienka na strýka kňaza. Básneň sa nesie v snivej, až zahmlenej atmosfére, jej epickosť sa rozplýva v silnej lyrizácii. Obe tieto zložky sa však organicky prestupujú.

Z lexikálneho hľadiska je táto básneň prinajmenšom zaujímavá. Pasáž spomienok na strýka kňaza prináša výrazy typické pre realie katolíckej cirkvi – *reverenda*, čo je podľa definície z *Liturgického slovníka* rúcho kňaza siahajúce od krku až po členky, nie je to posvätné rúcho, ale pracovné a jeho farba vyjadruje hodnotu duchovného (<http://slovník.christ-net.sk/slovník.php?beginletter=r>, náš prístup 17. apríl 2015). V tejto básni sa hovorí o noci reverendy – čiže predpokladáme, že odev je čiernej farby bez iných viditeľných farebných častí. Takto sfarbená reverenda je podľa slovníka odevom nižšieho hodnostára (<http://slovník.christ-net.sk/slovník.php?beginletter=r>, náš prístup 17. apríl 2015). Ďalej tu máme slová ako *oltár*, sloveso *modliť sa*, *požehnať* a *rozhrieť*, substantívum *podobenstvo*, *celibát*. Význam týchto slov je pomerne jasný a takisto evidentná je aj ich príznakovosť – v texte básneň majú dôležitú funkciu – vyvolávajú dojem pravosti, autenticity a v neposlednom rade, pridávajú postave strýka a spomienkam naňho patričnú vážnosť a vznešenosť. Lexikálne je pre nás zaujímavé aj výrazivo odkazujúce na prostredie dediny, ktoré je práve prostredím básne. Totiž, lexémy odkazujúce na dedinské prostredie sú buď explicitné, alebo redukované. Explicitnými máme na mysli výrazy ako *dedinský farár*, *sedliacky*, *dedinčania*, *dedina*. Redukciou lexém odkazujúcich na prostredie dediny máme na mysli pomerne málo výrazov, ktoré sa nám spájajú špeciálne s dedinským prostredím – *pole*, *stroj*, *voz*. Napriek tomu, že takýchto príznakových slov tu máme málo, autenticita dedinského prostredia sa dosahuje celkovou obraznosťou.

Čo sa týka vetnej výstavby, pozorujeme, že slovosled je neutrálny, bez inverzií, a teda básneň na nás nepôsobí archaizujúcim dojmom, napriek tomu, že svojím významom je nostalgická. Dalo by sa teda povedať, že moderným básnickým (tu máme na mysli syntaktickým) jazykom sa hovorí o časoch minulých. Jedinou výnimkou by azda mohli byť slovné spojenia v predposlednom odseku, a to *a odchádzali príslovím / a obrusom, / sebaľútosťou úst, ...*, (Mihalkovič 1983: 21) čo by mohlo znamenať archaické prirovnanie, kedy sa namiesto prirovnania v zmysle, že niečo je ako niečo iné (dôležité je tu slovo ako), používa výraz sloveso + inštrumentál výrazu entity, ku ktorej sa prirovnáva. Na druhej strane, celkom nezavrhneme ani možnosť, že v tomto prípade nejde o prirovnanie ale o metaforu v zmysle, že dedinčania odchádzali tak, aby naplnili isté príslovie, odchádzali obrusom – čiže ničím, čo je

pre nás synonymom čistoty, rodinného stola či posvätnosti, a teda odchádzali k niečomu, čo im konkrétny kňaz predpripravil svojou kázňou, svojím požehnaním.

So syntaktickou výstavbou súvisí aj verš. V *Sedliakoch* si všímame množstvo veršových presahov, napríklad: *V korienkoch slabol stroj. Pole bolo / ako po odchode žien. Vedel som, / že ťa trápim.* (Mihalkovič 1983: 20) Ak časť, ktorú sme podčiarkli, interpretujeme ako syntaktickú jednotku *Pole bolo ako po odchode žien*, vyvstáva nám z nej dojem akejsi pustoty, opustenosti poľa po práci žien, bez ich pozohýbaných tiel a vravy. Keď sa však pozrieme na presahom oddelenú časť – *ako po odchode žien*, podľa nášho názoru tu nepôjde len o presah veršový, ale o presah do iných básní zbierky, ktorý ale spätne dovysvetľuje atmosféru básne *Sedliaci*. Tento výrok *ako po odchode žien* môžeme dať do súvislosti s básňou *Plodnosť*, kde sa už v prvom verši píše: *Mária odišla a ja som ostal tak.* (Mihalkovič 1983: 9) Takisto sa dá spojiť aj s básňou *Katarína*, ktorá tiež pojednáva o odchode ženy zo života konkrétneho muža. V tejto súvislosti považujeme časť *ako po odchode žien* za spojivo medzi spomínanými básňami, a tým je pocit prázdnoty po odchode ženy zo života. V básni *Sedliaci* však nijaká žena zatiaľ neodišla, no evokácia tohoto pocitu môže byť anticipáciou jej odchodu, na tomto mieste sa znásobuje dojem získaný v prvom odseku básne, kde cítime neporozumenie vo vzťahu.

Báseň *Sedliaci* začína zaujímavým veršom – *Niesla si na stôl vajíčko.* (Mihalkovič 1983: 19) Vychádzajúc zo štúdie Jána Zambora, vajíčko ako veľmi dôležitý motív nielen u Mihalkoviča, ale aj u iných konkretistov, tu znamená ženskosť, resp. zastupuje tu to, čo žena prináša do vzťahu – krehkosť, belosť, nevinnosť, obľosť, tušený zrod nového života. Gesto nesenia vajíčka na stôl Zambor prirovnáva k rituálu, tvrdí, že autor takto nenápadne vytvára nepatetický mýtus ženy ako tvorkyne a ochrankyne domova (Zambor 2010: 85). My s touto interpretáciou súhlasíme, a dodávame, že v tradičnej symbolike je vajíčko symbolom zrodu, možný rituálny charakter objektu sa tým potvrdzuje – viaceré civilizácie (vrátane slovanskej mytológie) uvádzajú vajce ako symbol zrodu a pôvodu (Biedermann 1992: 323 – 324). Na symbolicko-rituálny charakter motívu u Mihalkoviča poukazujú aj Andrea Bokníková (2012: 96).

My v motíve vajíčka nevidíme len nový, predpokladaný zrod, ktorý predstavuje prítomnosť ženy v scéne, ale aj pôvod, pôvodnosť, ktorú v sebe vajíčko ukrýva – akoby sa v krehkom vajíčku ukrývalo detstvo, pôvod lyrického subjektu. Citujúc z básne, *Mal by som sa odvolávať / na detstvo, ale kde. A neviem na aké.* (Mihalkovič 1983: 19) Žena položí na stôl vajíčko, jasne cítiť napätú atmosféru. Nasledujúci odsek je už začiatkom spomienkovej pasáže, vajíčko na stole sa stáva akýmsi spúšťačom tejto asociácie, nazdávame sa, že má aj takýto magický účinok, a teda, že otvára dvere minulosti, spomienke na detské časy. Takisto vo veršoch, kde vajíčko klope o roh stola: *Zaklopeš na roh stola vajíčkom. / Strhol som sa, že ktosi prichádza.* (Mihalkovič 1983: 20) nachádzame okrem podozrenia aj význam klopania na dvere, ktoré sa nám potvrdí v nasledujúcom odseku, keď opäť prichádza rozprávanie o strýkovi. Pri zaklopaní o stôl nadobudneme dojem prasknutia vajíčka, čo by mohlo viesť k úplnému otvoreniu sa spomienke, rozvinutiu tohto plánu básne. Vo všeobecnosti vnímame toto prechádzanie zo vzťahu muža a ženy do spomienky ako snivý prechod, ktorý je zároveň magický, spomienka sa revitalizuje natoľko, až má neuveriteľne silnú mieru autenticity, je sugestívna a stáva sa prítomnosťou básne. Vajíčko teda podľa nášho názoru odkazuje nielen k ženskému pólu básne, ale aj k pôvodu, k detstvu, má magickú schopnosť privolať zašlé časy.

V prvom odseku básne sa teda dozvedáme, že medzi partnermi panuje napätie, resp. určitý druh nedorozumenia (neporozumenia): *Niesla si na stôl vajíčko. / Viem, že ťa trápim. Necítim vodu, / ktorá je s nami...* (Mihalkovič 1983: 19) Žena teda, berúc do úvahy len Zamborovu interpretáciu prináša na stôl samu seba – ako pri kartovej hre či vo frazeologizme, keď sa vraví, že niekto vyloží všetky karty na stôl – žena prichádza a ukazuje jednak svoju ženskú podstatu, no zároveň aj svoj aktuálny stav – vajíčko je krehké a zraniteľné, ľahko sa rozbije – rovnako ako vzťah. Samotné napätie vidíme vo vyjadrení *Necítim vodu, / ktorá je s nami*. Voda ako živel sa v symbolike vyznačuje mnohými vlastnosťami – v tomto prípade vyzdvihneme spojitosť jej častíc, kompaktnosť – partneri teda necítia medzi sebou spojenie, intimita je narušená. Lyrický subjekt ďalej hovorí: *Mal by som sa odvolávať / na detstvo, ale kde. A neviem na aké.* Akoby hľadal dôvody tohto stavu niekde vo svojej minulosti. V príbehu o svojom strýkovi kňazovi bude hľadať ospravedlnenie v zjemnenom prístupe k hriechnosti, prehrešku, previneniu, vine.

Obraz strýka kňaza napĺňa väčšinu rozsahu básne. O jeho kázaní a prístupe hovoria verše:

*Zo stupňa pred oltárom premodlil za zomretých
(už druhý týždeň tanulo mu v hlave čosi
a maličkými); povedal podobenstvo s ovocím
(no nemohol si presne spomenúť);
kam sa strom nachýlil, tam padne.
Sedliacky po jednej vychádzali a vyzváňali.* (Mihalkovič 1983: 19)

To, čo strýkovi tanulo v hlave už druhý týždeň, súvisí teda s „maličkými“. Výraz „maličkí“ nachádzame v Novom zákone v súvislosti s deťmi, v zmysle Božích detí, zdôrazňuje sa ich neporušenosť, ich nepoškvrnenosť hriechom – príbeh z Matúšovho evanjelia s názvom *Najväčší v Božom kráľovstve* a nasledujúci príbeh *O zväznaní na hriech* hovoria o tom, že najväčšími v nebeskom kráľovstve sú deti, pretože nepoznajú hriech. Kto by chcel zviest' na hriech týchto jeho maličkých, na toho je pripravený trest boží (Evanjelium podľa Matúša, kapitola 18, 1-6).

V Novom zákone nachádzame aj viacero príbehov o ovoci, o ovocných stromoch, za relevantné v súvislosti s významom básne považujeme podobenstvo z Evanjelia sv. Lukáša (ktoré v obmene nachádzame aj u Matúša) o dobrom a zlom strome. Citujeme:

43 Niet dobrého stromu, čo rodí zlé ovocie, a niet ani zlého stromu, čo prináša dobré ovocie. 44 Každý strom možno poznať po ovoci. Veď z trnia sa nenazbierajú figy ani hrozno z ostružín. 45 Dobrý človek vynáša dobro z dobrého pokladu srdca a zlý človek vynáša zlo zo zlého srdca, lebo jeho ústa hovoria to, čím je preplnené jeho srdce. (Evanjelium podľa Lukáša, kapitola 6, 43-45)

Verše [...] povedal podobenstvo s ovocím / (no nemohol si presne spomenúť); / kam sa strom nachýlil, tam padne. (Mihalkovič 1983: 19) považujeme za parafrázu frazeologizmu „Jablko nepadá ďaleko od stromu“. Stotožnenie spomenutého ovocia s jablkami a následná súvislosť s frazeologizmom môžu byť potvrdené ďalším odsekom, v ktorom sa spomína konkrétny ovocný strom: *Zašiel s rebríkom pod jabloň, poťažkáva / plod, jazýčky váhy / spomaloval v hrdle.* (Mihalkovič 1983: 20)

V básni kňaz poťažkáva plody a zisťuje ich kvalitu, a teda či sú dobré alebo zlé. V podobenstvách, ktoré sme odcitovali, je toto rozdelenie veľmi striktné, no strýko *jazýčky váhy / spomaloval v hrdle*, čiže nevyriekol prísny súd, ale skôr zmierlivý, uzvedomujúci si, že je ťažké odlišiť dobré od zlého.

Spôsob, akým strýko relativizuje dobro a zlo, môže pre lyrický subjekt znamenať možnosť relativizovať svoj vlastný podiel na nezhode s partnerkou (to, že jablko nepadá ďaleko od stromu, môže byť nielen náznakom podobného zmýšľania lyrického subjektu a strýka kňaza, ale môže znamenať ešte vyšší stupeň zmiernovania vlastnej viny). Hoci *vie, že partnerku trápi*, nespomína nijaký vyostrený konflikt, celá kríza je podaná eufemizovane cez – na jednej strane symbolické až rituálne gestá a na strane druhej profánne – prostredníctvom parafrázy ďalšej frazémy – verš *keď motýľ mojím telom doletel* môžeme interpretovať ako opak stavu čerstvej zamilovanosti (mať motýle v bruchu).

Tretí odsek od konca interpretujeme ako rozhrášenie, ktoré sa môže vzťahovať aj na lyrický subjekt. Rovnako ako v biblickom texte, aj tu je ovocie metaforou ľudstva, plod metaforou človeka:

*V septembri zašiel k rebríku
v slamenom klobúku. Podržal jabloň
nad sebou. Cez mreže
rozhrešil. Modlil sa nad vinicami. Sám,
v hojnosti ovocia,
na kríži ročných dôb,
pod baldachýnom celibátu.* (Mihalkovič 1983: 20 – 21)

Na tomto mieste by sme chceli vyzdvihnúť krásne obrazy jesene a ovocia, ktoré vnímame silno vizuálne a dotykovo. Konkrétna predstava kňaza, ktorý sa modlí nad ovocnými sadmi, či už v prvom význame alebo v metaforickom, sa nám vidí krásne snívá a vznešená. Kňaz tu vystupuje ako hospodár, ako ovocinár bdejúci nad svojím sadom, čo môže byť kontextovou metaforou nadväzujúcou na jej pôvodnú podobu pastier – ovce.

Vyzdvihneme ešte konkrétnu metaforu: *Modlil sa nad vinicami. Sám, / v hojnosti ovocia, / na kríži ročných dôb, / pod baldachýnom celibátu.* (Mihalkovič 1983: 20) V syntagme *kríž ročných dôb* ide o spojenie kresťanského symbolu s časovým údajom – v septembri sa kríži leto s jeseňou. Kríž je sám osebe symbolom výrazným, sémanticky zaťaženým, no týmto motívom dozrievania a oberania ovocia sa zjemňuje, strýko kňaz naozaj pôsobí takmer ako dobrý záhradník.

Začiatok nasledujúceho odseku pôsobí oproti predchádzajúcemu kontrastne – oproti baldachýnu celibátu tu máme sobáš:

*Sobášil dedinčanov. A len im požehnal;
odchádzali príslovím
a obrusom,
sebalútosťou úst, po hrob pomalých,*

*priehrštim ruky; ťahalo ich
za lakeť poľa,
čižmami zapadali, stratení
v chlapčensťve strojov. (Mihalkovič 1983: 21)*

Oproti sakralizácii oberania ovocia prechádzame k bežnému životu, ktorý sa odohráva po odchode veriacich z kostola. Momenty života zastúpené explicitne – sobáš, hrob – predstavujú míľniky života bežného človeka, pri ktorých celebruje kňaz. Kým veriaci žijú svoje životy v práci, kňaz na všetko dohliada v duchovnej rovine. A ako sme uviedli vyššie, jeho práca sa pripodobňuje práci dedinčanov – aj on je hospodárom a dedinčania sú jeho poľom, jeho ovocnými stromami a napokon ovocím.

Vznešenosť kňaza sa prejavuje aj na iných miestach, napríklad vo veršoch:

*Voskuje si lyže. Prebrodil
nepoškrvený sneh.
Vystúpil na horu;
a letel medzi stromy. (Mihalkovič 1983: 20)*

Strýko je kdesi hore nad dedinou, brodí sa po nepoškrvenom snehu (ten môže odkazovať na celibát), vystúpil na horu a schádza dolu pomedzi stromy. Pohyb smerom dolu naznačuje, že je svojou hodnotou nad nad hriešnym svetom, no ako sme už poukázali skôr, jeho duchovná práca sa pripodobňuje k práci hospodára, a teda človeka dolu v doline.

Lyrický subjekt sa odvolal na detstvo, aj keď na začiatku básne, podľa vlastných slov, nemal na aké. Mozaika, ktorú sme spomínali v úvode, sa nám týmto neodhaľuje vo svojej celistvosti, no keď sa vzdialime od jednotlivých dielikov a ustúpime o pár krokov vzad – konečný obraz naberie jasnejšie kontúry. Záverečná scéna, kedy strýko obchádza prevrhnutý voz, podľa nášho názoru predstavuje prepojenie minulého – teda intenzívnej spomienky a súčasného – prevrhnutý voz by mohol zastupovať stav vzťahu subjektu a jeho partnerky.

Zoznam literatúry

- Mihalkovič, Jozef (1983), *Zimoviská*. Bratislava, Tatran.
Biblia (vyd. 2007). Banská Bystrica, Slovenská biblická spoločnosť 2007
Biedermann, Hans (1992), *Lexikón symbolov*. Bratislava, Vydavateľstvo Obzor. Prel. Peter Dobrovodský a Silvia Varsiková.
Bokníková Andrea (2012), *Zo slovenskej poézie šesťdesiatych rokov 20. storočia II*. Bratislava, Univerzita Komenského v Bratislave.
Zambor Ján (2010), *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*. Bratislava,
<http://slovník.christ-net.sk/slovník.php?beginletter=r>, náš prístup 17. apríl 2015

Dominika Tekeliová

Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Bratislava, Slovenská republika
tekeliova@gmail.com

Záujem o ľudovú prózu a zberateľské iniciatívy na Slovensku

Scientific interest in folk literature launched on European soil since the mid-18th century. With a little delay the collection and study of folk culture gradually developed in our country, and the folk literature was at the forefront. Until then folk culture and art had remained beyond the official national culture. Within national legitimacy and equality of Slovaks in Old Hungary were our scholars aware of the importance of folklore, folklore studies and place of ethnology after abolition of cultural and scientific institutions and they organized plans and concepts for the collection and summaries of folk material.

Keywords: folk narratives, literature, culture, folklore studies

Záujem o folklór a ľudovú kultúru zohrali v minulosti významnú kultúrnotvornú úlohu. Pozornosť sa orientovala na jazyk, dejiny, literatúru a ľudové umenie, ktoré sa stali základom poznávacieho procesu národných kultúr. Na európskej pôde sa začal vedecký záujem o ľudovú kultúru rozvíjať už v polovici 18. storočia, v slovenskom kultúrnom a vedeckom kontexte sa zbieranie a štúdium folklóru postupne udomáčňovali s malým oneskorením. Tendencia dokazovania národnej svojbytnosti, histórie vlastnej kultúry bola v tomto období jedným z procesov sebauvedomovania európskych národov. Dovtedy zostávala ľudová kultúra a umenie za hranicami oficiálnej národnej kultúry. Spoločnosť a vzdelanci odmietali, ba priamo potláčali prejavy ľudu, ktoré považovali za škodlivé pre spoločnosť (Leščák – Sirovátka 1982: 36–52).

V historických prameňoch a písomnostiach zo staršieho literárneho obdobia, ktoré predchádzalo systematickému záujmu o zbieranie a vydávanie folklóru a jeho vedeckú interpretáciu nájdeme veľa zmienok a zápisov piesní, rozprávok, povestí, prísloví atď. V tomto období o ne pisatelia neprejavovali záujem ako o autonómnu, svojbytnú hodnotu, ktorá si sama o sebe zaslúži nielen zaznamenanie, ale i pozornosť. Zapisovali ich väčšinou náhodne, napríklad ako dobový dokument a kuriozitu. Niektorí zase použili známe subjekty pre svoje literárne zámery. Tieto neúplné a rozptýlené zápisy sa našli už v staroslovanských písomných pamiatkach, neskôr v literárnych pamiatkach a listinách písaných v latinčine alebo v národnom jazyku. Námety a motívy povestí začleňovali autori už do najstarších kroník, aby objasnili nejasné počiatky národných dejín, v stredovekých spisoch zase nájdeme desiatky rozprávok, ktoré sú však zaznamenané len ako stručný výťah alebo sú aj literárne spracované v dobovom literárnom žánri (Leščák – Sirovátka 1982: 52–53).

Najstaršie zápisy folklórnych textov majú pre výskum a poznanie ľudovej slovesnej kultúry veľký význam. Poskytujú nám reálny pohľad na ich jestvovanie a prítomnosť v obdobiach pred začiatkom systematickej zberateľskej činnosti. Na ich základe dokážeme dokázať približný obraz vývinu a prítomnosti niektorých folklórnych žánrov a subjektov v systéme naratívnych textov.

Ako aj u mnohých európskych národov, tak aj na Slovensku počiatky systematického záujmu o folklór a kultúru ľudu súvisia s osvietenstvom, resp. s ranými fázami slovenského národného obrodzenia (Michálek 1996: 14, 15). Ďalší vývin zberateľského a vedeckého záujmu o artefakty ľudovej kultúry významne ovplyvnili rozličné podnety. Národopis ako vedný odbor, v rámci ktorého sa formovala i folkloristika, sa stal súčasťou národných, politických a kultúrnych úsilí v období národného obrodzenia, a sám pomáhal myšlienky a ciele národného obrodzenia uskutočňovať. Boli to Herderove idey spolu so zbierkou nemeckých rozprávok bratov Grimmovcov (1812–1815), ktoré pôsobili na slovenské bádanie ako bezprostredný vzor. Pripájali sa k tomu aj iné impulzy, a to vlastná domáca tradícia a podnety z iných slovanských krajín (Leščák - Sirovátka 1982: 54).

Prvé slovenské pramene dokumentujúce systematický a koncepčný záujem o prozaický folklór, ako ho prezentovala nemecká romantická škola, a ktorý v celoeurópskom meradle zaznamenal veľký ohlas v podobe zapisovania a vydávania rozprávok, bolo obdobie 40. rokov 19. storočia. Nájdeme ich v rukopisných zbierkach – v kódexoch a v prostonárodných zábavníkoch (Pacálová 2010: 31–32). Práve v štúrovskom období, ako tvrdí Urbancová (1987: 205), narastá záujem o ľudovú kultúru a ústnu ľudovú slovesnosť úmerne s rastom záujmu o minulosť Slovákov, o ich dejiny ako o jeden z dôkazov a dokladov ich práva na národnú samobytnosť. Ako v iných oblastiach záujmu, aj tu platil rovnaký metodologický princíp, a preto sa ústna slovesnosť hodnotila ako prvoradý prameň pri rekonštrukcii histórie národa. Romantici videli práve v národnej tvorbe „prirodzené“ a

nadosobné umenie, ktoré vzniká v duši národa (Leščák – Sirovátka 1982: 54). Dokonca ju kládli vyššie ako umelú literárnu tvorbu a prisúdili jej pôvodnosť, nachádzali v nej verný a spontánný prejav národnej povahy. V období romantizmu, boli najviac cenené epické a historické žánre a skladby. Hľadala sa v nich umelecká pamiatka slávnej národnej minulosti, svedectvo dejinných osudov a činov, kódex národnej filozofie a múdrosti i odraz mýtických názorov a predstáv. Okrem obrodeneckých snáh potrebovala naša národná kultúra a spoločnosť nájsť dôležitú umeleckých pamiatok ako soľ. Boli to práve prozaické žánre ako čarovná rozprávka, povesť, démonologická poviedka, bájky a príslovia. Romantická folkloristika patrila k vedným disciplinám, ktoré od prelomu 18. a 19. storočia intenzívne a účinne podporovali ideológiu národného obrodzenia. Ako ďalej uvádza Leščák – Sirovátka (1982: 56–57) romantický folklorizmus odhalil v ľudovej kultúre a ľudovej slovesnosti svojbytné a prvoradé hodnoty včlenil ich do národnej kultúry, a tak vlastne rekonštruoval celú národnú kultúru, a to nie len u nás, ale všade v Európe. Avšak, romantické chápanie ľudovej slovesnosti ovplyvnilo a obmedzilo vedecké nazeranie na artefakty ľudového slovesného umenia. Viedlo k cenzúre a redigovaniu textov podľa apriórnej predstavy a normy, k opravám a retušovaniu textov, k rekonštrukciám umelecky „optimálneho“ alebo najstaršieho znenia. Toto chápanie nasledujúcej generácie kritizovali a usilovali sa vrátiť dokumentárnu vernosť a úplnosť zhromaždeného materiálu.

K. Žeňuchová (2009: 10–11) osobitne zdôrazňuje, že „zberatelia, predovšetkým však vydavatelia ľudovej slovesnosti obdobia romantizmu pri práci s nazbieraným materiálom (s výnimkou parémii) postupovali v duchu estetických princípov romantického kánonu. Výsledkom ich práce boli však hodnotné národno-reprezentatívne zbierky, ktoré doposiaľ patria k najznámejším a najčítanejším súborom ľudových rozprávok.“

V spomínanom období romantizmu vznikla vo folkloristike tzv. mytologická teória, resp. koncepcia, ktorá ovplyvnila výklady folklóru, najmä ľudových rozprávok. Za jej zakladateľa pokladáme J. Grimma a jeho prácu *Deutsche Mythologie* (1835). Mytologická koncepcia považovala rozprávky, ako aj niektoré iné prejavy folklóru a ľudovej kultúry za fragmenty najstarších indoeurópskych mýtov, za „demýtizovaný“ mýtus, odlesk a črepy predkresťanského bájoslovného obrazu sveta a usilovala sa z týchto reliktovej rekonštruovať jeho pôvodnú podobu (Leščák – Sirovátka 1982: 56).

Mytologická teória mala širší medzinárodný ohlas. Českí a slovenskí bádatelia (I. Hanuš, V. Krolmus, K. J. Erben, S. Reuss, J. Francisci a P. Dobšinský), podobne ako vzdelanci v iných krajinách, išli cestou mytologického učenia. Samuela Reussa môžeme pokladať za prvého intencionálneho zberateľa slovenských rozprávok, z ústrania riadil v štyridsiatych rokoch 19. storočia zberateľskú činnosť na Slovensku, bol uznávanou autoritou, jeho vplyv vidno i na tematickej skladbe rukopisných *kódexov a zábavníkov*. Ďalším významným prameňom slovenských rozprávok je *Prostonárodný zábavník* (tiež označovaný ako bratislavský). Je to prvá zbierka folklórnej slovesnosti u nás, ktorá vznikla intencionálne ako výsledok cieľavedomej a systematickej aktivity študentov bratislavského Ústavu reči a literatúry československej (Pacálová 2010: 49–77).

Rozprávky a ľudové rozprávania nachádzame aj v zápisoch S. B. Hroboňa, ktorý bol ovplyvnený jednak domácim, ale aj celoeurópskym romantickým záujmom o folklór. Ďalšími zbierkami ľudovej prózy boli *Codexy tisovské* (1843), tri samostatné zbierky rozprávok s autormi – A. H. Škultéty, J. D. Čipka a Š. M. Daxner. V tomto období vyšla aj zbierka rozprávok J. Francisciho *Slovenské povesti*, spolu s úvodnou recenziou L. Štúra. Štúr poskytol koncepciu dejín umenia, keďže v období romantizmu ňou boli výrazne poznačené názory na rozprávku, ako aj ďalšie literárne žánre a všeobecne druhy umenia. Nadchnutá myšlienkou slovanskej vzájomnosti a ľudového umenia vydala Božena Němcová koncom 50. rokov 19. storočia zbierku *Slovenských pohádek a pověstí*. V 50. a 60. rokoch 19. storočia v období vydávania ľudového rozprávania P. Dobšinským a A. H. Škultéty bolo špecifikom prístupu funkčné využitie pre ďalšiu edukáciu širokých vrstiev čitateľstva. Išlo o zámer poskytnúť jednoduchému čitateľovi literatúru, ktorej rozumie a ktorá mu je vlastná. Práve dôraz na čitateľa, na recipienta a zážitok, ktorý mu čítanie prinesie bol charakteristický práve v tomto období. Jazyk rozprávok rukopisných zbierok sa výrazne podieľal na modelovaní štúrovskej pravopisnej normy a rozprávky Pavla Dobšinského na upevňovaní spisovného, najmä však národného a literárneho jazyka, a to vnášaním spisovnej slovenčiny do rozprávok (napr. v *Prostonárodných slovenských povestiach*). Rozprávky tohto obdobia významne pomohli šíriť štúrovskú spisovnú slovenčinu, lebo si našli cestu k mnohým čitateľom.

Na prelome storočí podľa Michálka (2000: 117–119) vyvrcholili úsilie o založenie novej inštitúcie pre organizáciu vedeckého a kultúrneho života. V roku 1893 datujeme vznik Muzeálnej slovenskej spoločnosti. Táto inštitúcia pozitívne ovplyvňovala národopisnú činnosť na Slovensku, usilovala sa o zabezpečenie systematického zberu materiálu a jeho spracovávanie. Rozmachu etnografického výskumu na prelome 19. a 20. storočia napomohlo tiež hnutie súvisiace s prípravou Národopisnej výstavy československej v Prahe r. 1895.

Podľa Profantovej (1996: 19) bolo obdobie prelomu 19. a 20. storočia na Slovensku veľmi konfúzne a nejednoznačné svetonázorovo, filozoficky i metodologicky. Mytologicko-romantické idey prežívajú a dožívajú a zároveň sa presadzujú vyznávači pravdivého poznania skutočnosti a jej reálneho zaznamenávania. Najpálčivejšími politickými otázkami, ktorým podliehalo celé úsilie slovenských vzdelancov v tomto období boli národná

oprávnenosť a rovnoprávnosť Slovákov v rámci Uhorska. Naši vzdelanci si v tejto súvislosti uvedomovali význam folklóru, nezameniteľné miesto folkloristiky a etnografie. Hoci sa po zrušení kultúrnych a vedeckých inštitúcií, ako napr. Matica slovenská, veda vyvíjala neorganizovane, predsa sa organizovali plány a koncepcie pre zbieranie a sumarizovanie folkloristického materiálu. Formulovali sa výzvy a koncipovali zberateľské programy, ktorých účelom bolo zozbierať čo najviac materiálu pre vtedajší etnografický alebo folkloristický výskum a vykonávať osvetu medzi jednoduchými ľuďmi. Za jednu z počiatkových výziev môžeme pokladať *Prostonárodné slovenské poklady* Pavla Dobšinského publikované v Pešťbudínskych vedomostiach v roku 1863.

V nasledujúcich rokoch boli publikované opäť ďalšie zberateľské iniciatívy. Môžeme spomenúť zberateľský program S. H. Vajanského, ktorý uverejnil výzvu v Národných novinách v roku 1890, výskum bol zameraný na zbieranie etnografických dát. V roku 1891 vyšiel taktiež v Národných novinách *Návod na sbieranie etnografického materiálu slovenského* publikovaný P. Sochánom. Ide o obsiahne spísané inštrukcie s konceptuálnymi požiadavkami, zaznamenaním terminológie, názorov na spoluprácu od informátora terénneho výskumu všetkých druhov a žánrov folklórnych podaní. A. Kmet' vydáva v roku 1896 *Návod, ako sbierať a chrániť starožitosti*, uverejnených však bolo niekoľko ďalších výziev na zber najmä folklórnych materiálov v období konca 19. storočia, napr. v Slovenských pohľadoch 1899 – „Sbierajme príslovia a porekadlá“, tiež „Sbierajme piesne slovenské“, v Sborníku Muzeálnej slovenskej spoločnosti – „Poznámky pre pp. sberateľov prísloví“, 1900, „Sbierajme!“, 1900, „Sbieranie menej známych slov a idiotizmov slovenských“, „Posledné vyzvanie ohľadom slovenských porekadiel“, a iné (Leščák: 1996). Mnohé spomenuté návody na zbieranie mohli vzniknúť len s podporou vedeckej inštitúcie, po zrušení Matice slovenskej to bola Muzeálna slovenská spoločnosť, ktorá dokázala zastrešiť vedeckú a kultúrnu činnosť a udržiavať kultúrny život.

Situácia okolo zberu folklórnych materiálov bola komplikovaná najmä z hľadiska odborného zamerania bádateľov. Boli to vzdelanci, ktorých primárne zamestnanie a aj ich odborná špecializácia bola zameraná iným smerom. Neexistovali špecifikácie a presné metódy pre danú problematiku, alebo sa často krát prekryvali. H. Hlôšková (2009) konštatuje, že spoločnými črtami práce bádateľov tohto obdobia bola odborná neškolenosť, zberateľskú prácu vykonávali popri svojom občianskom povolani (zväčša išlo o kňazov). Ich motiváciou bol záujem o folklór svojho ľudu, keďže dôverne poznali región, v ktorom pôsobili, hoci išlo o stacionárny typ výskumu, navzájom bádatelia komunikovali, konzultovali a spolupracovali. Výsledok a podiel práce kňazov na zbieraní folklórneho materiálu M. Halmová (2003: 52) hodnotí takto: „stáli predovšetkým na snahách, obetavosti a zaniatenosti radových vzdelaných evanjelických a katolíckych kňazov, roztrúsených na chudobných, nevýznamných farnostiach po celom Slovensku.“ Ako dodáva J. Michálek (2000: 14) obdobia prudkého rozkvetu zberateľskej činnosti sa striedali s prechodným poklesom, podľa určitej príčiny a aktuálnej spoločenskej situácie. Celé generácie zberateľov, ochotníckych pracovníkov sprevádzali a do značnej miery ovplyvňovali charakter a výsledky národopisnej práce u nás. Bezpochyby to bol vplyv pozitívny. Činnosť zberateľských aktivistov nie je totiž možné vidieť izolovane. Prostredníctvom tejto práce sa dostávali i jednoduchí ľudia k chápaniu a záujmu o národné ciele, keď boli akékoľvek úsilia o ich naplnenie a realizáciu komplikované a ohrozené. Osobnosti ako P. J. Šafárik, J. Kollár, Štúrovci, A. H. Škultéty a P. Dobšinský, ako aj A. P. Záturecký a iní by sotva mohli bez početných terénnych spolupracovníkov svoju misiu splniť a zapísať sa do dejín nášho kultúrno-národného vývinu.

Tak ako napr. vo vývinovom procese slovenskej literatúry, ktorý tiež bezprostredne súvisí s folkloristikou, dochádza ku výmene generácií, čo súvisí s akútnou potrebou prestavby umeleckého kánonu a premeny umeleckých postupov i estetických ideálov v literatúre. Aj vo folkloristike dochádza k formovaniu nových postupov, prístupov a pohľadov na folklórny materiál a ľudovú kultúru. Za obdobie vzniku profesionálnej jazykovedy a národopisu môžeme považovať posledné desaťročia 19. storočia, kedy sa prejavil sústredený záujem o zber dialektologického materiálu a etnografické smerovanie bádateľov. Podľa H. Hlôškovej (2009) toto obdobie má nezastupiteľné miesto v dejinách folkloristiky na Slovensku jednak pre vznik samostatných muzeálnych, vedeckých a pedagogických inštitúcií, ale aj pre spoluprácu s českými a moravskými bádateľmi, ktorí zastávali v tomto podobné princípy a ciele.

Bibliography

- Halmová, Mária (2003), Podiel duchovných na založení a prvých rokoch činnosti Muzeálnej slovenskej spoločnosti (so zreteľom na zberateľskú činnosť). In: *Aktivity duchovných na poli vedy a kultúry*. Ed. D. Drápala. Rožnov pod Radhoštěm, 2003. s. 52–55.
- Hlôšková, Hana (2009), K aktuálnym výsledkom výskumu slovenskej ľudovej prózy na prelome 19. a 20. storočia. In: *Ľudová prozaická tradícia vo svetle vied a umení*. Bratislava: Slovenský komitét Slavistov, Slavistický ústav SAV, 2009. s. 27–46.
- Hlôšková, Hana (2009), *Príspevky k dejinám folkloristiky na Slovensku*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2009. 106 s.
- Michálek, Ján (2000), Výskum ľudovej kultúry a jeho vplyv na formovanie národného vedomia. In: *Historické a kultúrne zdroje slovensko-poľských vzťahov*. Ed.: J. Hvišč. Bratislava: Slovensko-poľská komisia humanistických vied, Lufema, 2000. s. 109–119.
- Michálek, Ján (1996), Ku charakteristike a výsledkom štúdia folkloristiky 19. storočia. In: *K dejinám slovenskej folkloristiky*. Ed. Milan Leščák. Bratislava: Prebudená pieseň-nadácia 1996, s. 13-18. ISBN 80-967179-8-7.
- Leščák, Milan – Sirovátka, Oldřich (1982), *Folklór a folkloristika* (O ľudovej slovesnosti). Bratislava : Smena, 1982. 259 s.
- Pácalová, Jana (2010), *Metamorfózy rozprávky*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, 2010. 367 s.
- Profantová, Zuzana (1996), K formovaniu folkloristiky na Slovensku na prelome 19. a 20. storočia. In: *K dejinám slovenskej folkloristiky*. Ed. Milan Leščák. Bratislava: Prebudená pieseň-nadácia, 1996, s. 19–36.
- Profantová, Zuzana (2009), Ľudová próza v pozornosti vedeckých disciplín na prelome 19. a 20. storočia. In: *Ľudová prozaická tradícia vo svetle vied a umení*. Bratislava: Slovenský komitét Slavistov, Slavistický ústav SAV, 2009. s. 53–64.
- Urbancová, Viera (1987), *Slovenská etnografia v 19. storočí: vývoj názorov na slovenský ľud*. Martin: Matica Slovenská, 1987. 436 s.
- Žeňuchová, Katarína (2009), K aktuálnym výsledkom výskumu slovenskej ľudovej prózy na prelome 19. a 20. storočia. In: *Ľudová prozaická tradícia vo svetle vied a umení*. Bratislava: Slovenský komitét Slavistov, Slavistický ústav SAV, 2009. s. 9–26.

Александра Томић

Институт за словенску филологију Јагелонског универзитета у Кракову, Пољска
sandra-tomic@hotmail.com

Јединствен свет Басариних раних радова (Приче у нестајању, Кинеско писмо, Феномени)

In the following paper, I have tried to give one of the ways how to access early works of Svetislav Basara. First of all, I have observed a short story collection „Tales of the disappearance“, a novel „Chinese calligraphy“ and so called transcript burned books „Phenomens“. Besides these work I was dealing with novels „Rumours about cyclists“ and novels stories about cyclists and „Peking by night“, which I have brought in different ways in connection with previously mentioned works. I asked the question of whether we can access Basarinom part in the traditional way, and whether this can be seen as part of a separate exercise, or as a unique system, to what I gave an answer as well. I was also dealing with all the features of mentioned works, in a wider context.

Keywords: Early works, postmodernism, intertextuality

Један од писаца који је значајно обележио савремену српску књижевност јесте Светислав Басара. У овом тексту ће бити речи о Басариним раним радовима, пре свега, о збирци прича *Приче у нестајању*, о роману *Кинеско писмо* и о препису спаљене књиге *Феномени*. Поред поменутих наслова, аутор овог текста ће се дотаћи и Басариних романа *Фама о бициклистима* и *Peking by night*, који се такође убрајају у ране радове нашег савременика.

Већ на самом почетку приче о Басари, сваки читалац, али и тумач Басариног опуса поставља исто питање - како правилно приступити Басарином делу. Намеће се питање да ли је могуће тумачити појединачно неко од Басариних дела или је, заправо, неопходно познавати целокупан Басарин опус, како бисмо могли говорити о сваком од ових дела појединачно. Одговор се сам намеће и чини се да је Басара заправо писац једне велике књиге, у оквиру чијих корица стаје све што имамо из пера овог аутора. Оно што спаја сва његова дела јесте јединствен прозни концепт и јединствене парадигме на којима почива свеукупна књижевност овог српског писца. Основне парадигме Басариног концепта се могу поставити и дефинисати на основу поменута три дела, која се међусобно прожимају и допуњују на различитим нивоима.

Приче у нестајању се састоје из једанаест, најзглед, лабаво повезаних прича, у којима су задати и основни принципи Басариног прозног концепта. Већ у првој причи *Увод у схизофренију*, читалац се сусреће са несталним светом Басарине књижевности, са јунаком који бива обележен своопштом несталношћу, који живи у својој свести, у којој су све узрочно-последичне, временске, месне и социјалне везе покидане, или још прецизније, никада нису ни постојале. Име овог јунака на самом почетку бива изостављено, што је још један од сигнала несталности, измаглице у којој ћемо тумачити Басарине ликове. Јунак *Прича у нестајању* како касније сазнајемо је Фин, Фи, Ф, који покушава од различитих фрагмената да склопи некакву причу. Реч је о јунаку који није обележен ни једном особиним, изгледом, образовањем, никаквим конкретним реалијама из живота, за које би се читалац могао са сигурношћу везати. Главни лик је овде варијабилан, недостаје му све што би га ближе одредило - име, некаква стабилнија карактеризација лика, лик није ситуиран ни временски, ни просторно, ни у некаквом узрочно-последичном низу догађаја. На основу овога се може поставити питање да ли сам термин јунак и лик, онако како су ови термини дефинисани у теорији књижевности, могу да се примене и у Басарином случају. Свакако да јунак и лик традиционално схваћени, не одговарају и свету Басариног дела, али у недостатку одговарајућих термина, о њима ћу говорити кроз традиционалну терминологију. Реч је, дакле, о јунаку који засигурно има мајку и сестру, о чему сведочи и *Кинеско писмо*, које је на неки начин и наставак ових прича. Мајка је лик који је представљен кроз деобу лика - пре и после лудила. Она води дијалог са Фином и у *Причама у нестајању* и у *Кинеском писму*. Сестра се у причи појављује као измаглица, док њену донекле конкретнију слику видимо у *Кинеском писму*. Отац овог јунака се „укварио“, а поред породице, чак и овако несталне, овај лик има пријатеља, опет нејасног идентитета. Реч је о М. Кнежевићу, Calcium Sandozu, Sandozu или само М, као и пријатеља Г. В. Ф. М. Ово

су и једини ликови који се јављају у *Причама у нестајању*. Овакви ликови, који пре свега нису обележени именом, нису маркирани ни једном конкретном реалијом, која би омогућила чвршћу причу исплетену око њих. Због тога овакви ликови функционишу као сасвим неодређена скупина фикције у ткиву Басариног дела. Оно што Фин проживљава не можемо схватити као некакву радњу или дешавање у класичном смислу. У овим редовима традиционалног схватања радње у причама, али и роману готово да уопште нема. Оно што у Басариној књижевности видимо пре су изломљени солилоквији, дигресије, споредне епизоде, веома необична запажања и закључци. У овим редовима ништа није сигурно и ништа нема коначан облик. Басара формира лажни каузалитет, рушећи логичне узрочно-последичне везе у стварности, стварајући при том свет у коме је све нејасно и независно једно од другог или на неке чудне начине зависно: „Није могао знати да сам ја све до у танчине испланирао, у тезама за друго поглавље и да се само чекало да мама помисли на нешто друго, па да све оде до ђавола.“ На делу је несвакидашња постмодерна фантастика, која се разликује од фантастике осталих постмодерниста у српској књижевности. Већ на самом почетку *Прича у нестајању* Басара наступа као аутор који се наслања на одређену књижевну прошлост и својим делом упућује на различите ауторе и дела. У првој причи *Увод у схизофренију* упућује на Фројда и *Увод у психоанализу*. Касније ће Фројд и као лик бити уведен у *Феномене* и *Фаму о бициклистима*, али ће се и у подтексту на различите начине дозивати.

Свет у коме живи Басарин јунак је субјективна творевина. У таквом свету време као објективна категорија не постоји или постоји на један онеобичен начин: „Баш тог дана време је текло ужасно споро. Кап по кап на сваких шест часова“. Место које би помогло да се ближе одреди лик, такође је изостављена категорија. О јунаку, иако се помиње у готово свакој од ових прича, скоро ништа не знајемо. Такође, језик овог јунака је нејасан. Фин и његов пријатељ увек говоре на оном језику који не разумеју, што се види на следећим примерима: „’Bullshit’, рече Кнежевић пошто није знао енглески“, ’Scheise’, рече М. Кнежевић јер није знао ни немачки“. Већ у првој причи Басара креира један језички експеримент који је насловљен као *„Вербални транседентни портрет“*. Реч је о портрету нејасне жене, где Басара од речи прави слику жене са протезом уместо ноге. Оваквих момената ће бити заиста много у редовима овог писца. Следећа прича *Цртеж* заправо је формирана као дијалог цртежа и писца. Басара у овој причи експериментира са ванјезичким знаковима. Заправо, видимо бесмислену игру аутора текста са цртежом који се (гле чуда) сам ствара и нестаје. Преко ове приче Басара раздваја оно написано, у овом случају нацртано, од интенције аутора и тиме аутора текста ставља у инфериоран положај у односу на сам текст и његову стварност. Читалац стиче утисак као да текст настаје без ауторове воље, тачније сам од себе. Овакав утисак пружиће и многе друге Басарине приче. Овде бих поменула и да је Басара често склон да на директан начин уведе себе у књижевни текст: „Здраво Бас“, „Имате ли *Приче у нестајању* од Светислава Басаре“. Сличних примера биће још у овим редовима. Басара се у *Причама у нестајању* није служио феноменом слике, фотографије, писма или документа које је инкорпорирано у текст, што ће бити обележје *Кинеског писма*, *Феномена* и *Фаме о бициклистима*, о чему ће бити речи у даљем току текста. Прича *Околности* пред читаоца поставља проблем свеопштег привида у коме постоји Басарин јунак. Заправо, Басара готово аутопоетички говори о свету у коме живе његови јунаци. Реч је о свету који је апсолутни привид и у коме ништа није довољно јасно мотивисано. Читамо у овим редовима проблем савременог субјекта, стварности, могућности доказивости свих ентитета, ликова, веза: „Све што видим јесте заокружена пројекција коју сам измислио само да бих имао простор у коме ћу умрети ... Мене је немогуће доказати. Ма колико то било обесхрабрујуће - ТО нисам ја.“ Овакав осећај субјекта и стварног света присутан је и у *Причама у нестајању* и у свим раним Басариним радовима.

Басара феномен језика као унапред задатог система, третира на веома специфичан начин. Заправо, стичем утисак да је Басари језик послужио као још један фактор који би одвојио оно што је речено од онога шта то речено заправо значи. Покушаћу то да објасним на неколико следећих примера. У причи *Увод у схизофренију*, М. Кнежевић изговара следећу реченицу: „Жене су само збирне именице. Схвати то чисто граматички.“ На овај начин реч жена служи како би се заправо одвојила од свог значења и како сама реч жена не би упућивала на особу женског рода, већ на збирну именицу, односно, граматичку категорију рода. У истој причи налази се и следећи пример: „Пешаци пређите на другу страну! Прешао сам на другу страну бесан што иза вокатива ПЕШАЦИ није стајао зарез.“ На овом примеру такође видимо да не постоје пешаци као такви, односно, као жива бића, већ искључиво као вокатив множине. Сличан је и следећи пример: „Ја, лична заменица првог лица једнине; силован пре рођења у утерусу мајке, преварен, остављен на милост и немилост непредвидљивом току мисли и разуму који изналази хиљаде разлога против самоубиства“. На овом примеру видимо како се „ја“ одваја и отуђује од себе уз помоћ граматичког тумачења сопственог бића.

Као што сам већ напоменула да је време у Басариним редовима увек субјективна категорија, Басара одлази и корак даље како би јунака удаљио од времена: „И не само да је одлазила - настављала је да одлази

и у прошлим временима; најпре је одлазила у аористу, па у перфекту, па је одлазила и одлазила све до плусквамперфекта и ту се више није знало да ли је уопште и долазила, пошто је плусквамперфект такво време у коме су све разлике онога што *јесте* и што *није било* занемарљиве“. Даље, Басара често подвлачи и великом словом пише оно што жели да нагласи и истакне. Са друге стране, склон је и томе да у приповедању изостави тачку и поједине приче напише у једној реченици. Добар пример је прича *Зовем се Тму* која је, иако довољно дуга, написана у једној реченици, без великог слова и тачке као интерпункцијског знака. Оваквом начину прибегава како би читаоцу омогућио директан увид у свест јунака, чини се наизглед савременог лудака, који своју причу, не случајно, завршава са две тачке, опет као сигнал недовршености. Још један пример за ову тврдњу је и прича *Реченица истргнута из контекста*, која је такође без великог слова и тачке, односно, без почетка и краја, на шта донекле и сам наслов упућује. Ово није једини начин на који Басара онеобичава свој текст и збуњује читаоца. Склон је и изостављању речи, које треба да говоре и пренесу поруку управо својим одсуством: „Смрт траје дуже него живот. То је fina мембрана између и .“ Што видимо и у следећем примеру: „...мислим да је одлазила пре него што уопште дође; одлазила је све док није остала . на хоризонту.“ Басариној игри и језичким експериментима нема краја, па видимо „Fina који се рас па да док по њему гамижу милиони црва који се такође зову Фин ... Н зм шт т зч ... Фин се рас па да, мре жа се киин дааа, при ча се рас па да, све се рас па да у ноћ.“ Басара такође размишља и о језичким, окошталним фразама, од истих прави причу под насловом *Општа места*. У овој причи се на неки начин може препознати утицај Албахарија. Конкретно, постоји веза језика из *Цинка* и ове приче. Док Албахари пажљиво бира фразе које ће употребити и ставља их под знаке навода, како би се оградио од потрошености таквих језичких израза, Басара иде корак даље и прави причу, доноси закључке на основу тих и таквих потрошених фраза и пословица. На исти начин и Светлана Велмар-Јанковић у *Лагуму* говори о истрошености језика, и језику који заправо служи како би обележио проток времена, смену друштвеног система и генерација, док се Басара знатно разликује од својих савременика. Видимо како су Албахари и Велмар-Јанковић покушали да се ограде од баналности, док се Басара исте није клонио, штавише она му је послужила као сигнал који ће обележити лик: „Живот је пун успона и падова. То је добра изрека. Увек сам сматрао да треба живети у складу са мудрим изрекама. Тренутно ми лоше иде, али данас сутра ствари ће поћи набоље. Чак и да ово стање потраје теши ме пословица: „Кога нема без њега се може...“ Такође, у роману *Peking by night*, Басарини јунаци језичке фразе схватају буквално и видимо јунаке који се у делу *Фатална журка*, „надувају“ и „издувају“ на неке чудне начине.

Басара у овим редовима поставља више значајних питања, чије одговоре ће покушати да кристалише кроз *Приче у нестајању*, *Кинеском писму*, *Феномене* и *Фаму о бициклистима*. Заправо, Басара се пита која је сврха живота и књижевности, у каквом су међусобном односу та два појма, који од кога зависи и како се то испољава. У *Феноменима* и *Фами о бициклистима* ова питања проширује тако што их доводи у везу са историјом, па се поставља и питање историографске метафикције. Такође, Басару занима веза аутора и текста али и, ма колико то чудно звучи, веза лика и интегралног текста у коме се лик јавља. У *Причама у нестајању* читамо Басарину идеју да литература претходи животу, а да живот и све оно што у оквиру њега стаје постоји зато да би било пренето у литературу. Такође, читалац стиче утисак да је од света једино извесна књижевност, која ће, како се чини, у свеопштем нестајању последња нестати. Прича *Зовем се Тму*, даје одговоре на овако постављена питања. Реч је о томе да ову причу не пише аутор, већ лик који се у њој јавља. Овакав лик бива и изједначен са појмом књижевности: „...једног дана више нећу постојати, једва чекам тај далеки дан, дуго најављивану смрт књижевности, да, говорим о смрти литературе а литература је мртва...“ Ако бисмо свет изједначен са књижевношћу требали да тумачимо, у том случају би било неопходно тумачити га кроз каталог писаца и дела који се јављају у овим редовима. Басара у *Причама* пре свих помиње Фројда, индиректно и Јунга, даље помиње Пруста и *Трагање за изгубљеним временом*, Кафку - који ће на неки начин бити и повлашћени писац, што на директан начин кроз цитате, игре речима, а пре свега кроз Басарин свет и подтекст, посебно значајан за *Фаму о бициклистима*, чија врата су и отворена Кафкиним цитатом. Даље, повлашћено место у овим редовима свакако има Бекет, у чијем кључу се Басарини јунаци и најбоље могу схватити. У *Кинеском писму* и *Феноменима*, Басара шири лезу аутора и дела које призива у читаочеву свест, те видимо Борхеса, Џојса, Сервантесовог *Дон Кихота*, Дантеов *Пакао*, *Утопију* Томаса Мана, Јонеска, *Библију*, романе Агате Кристи и Мир Јам у једном специфичном кључу. Басарино дело, заправо, почива на интертекстуалним везама и асоцијацијама. Постоји и читава леза аутора, које можемо препознати у подтексту, а који су донекле сакривени и инкорпорирани у срж ове литературе. Један од њих је Ками, као и наш Милош Црњански, али и многи савремени српски аутори са којима Басара води дијалог, што преко форме, садржине и језика свог дела - какви су рецимо Албахари, Киш, Пекић, Павић и други. Неких од ових писаца се дотиче на мајсторски начин, што ћу показати на следећим примери из *Кинеског писма*:

„Мама, где је оно ружичасто писмо?
 Какво ружичасто писмо?
 Оно које си ми донела јутрос.
 Јутрос ти нисам донела никакво писмо.
 Мама...
 Молим.
 Јеси ли читала Кафку?
 (...)
 Мама, воли ли Ана свог мужа?
 Наравно.
 Воли ли он њу?
 Шта је са тобом данас. Наравно да је воли.
 Воле ли се пуно?
 Пуно.
 Мама!
 Молим.
 Јеси ли читала Мир Јам?
 (...)

Имам једну кутију за кафу на којој пише FRANCK KAFA. Сасвим легална кутија. Али, то је један перфидан анаграм: FRANCK KAFA. Значи - „Процес“. Чему наводници. Довољно је **процес**. Надам се да ми је јасно шта сам хтео да кажем.“ (Басара 1988: 60)

И кроз овакве детаље сазнајемо о лику, који има више облика, али увек руке преко лица, које су срасле са лицем и обезбеђују таквом јунаку затворенички поглед. Поред ове константе, присутна је константо осећање стида коју има овај јунак, али и осећање одвратности и поређења свог бића са кипом од соли. Сазнајемо да је реч о јунаку који је обележен тешким детињством, што је чест случај у Басариној литератури. Читалац лако уочава осећај страха, алогике, заумног, а све то као да је дато у некаквом ониричком кључу, као да се све дешава у сну, што ће на више места и Басара подвући. Већ у овим причама уочава се недостатак жена у Басариној прози, што се може сматрати једном од одлика овог писца. Наиме, већ у *Причама* Басарини ликови износе идеју да су жене само збирне именице, па изузев шизофрене мајке и тек поменути несталне сестре, жене у овим причама се ретко појављују. Ово се може тумачити на више начина, а овакав моменат је значајан, јер се у *Кинеском писму* такође појављују само привиђења женског рода, а у *Феноменима* нема ни тога, да би у *Фами о бициклстима* била изнета идеја на сликовит начин односно кроз слику да жена не само да нема душу, већ она уопште не постоји.

Осећај нихилизма и специфичне отуђености, која није само отуђеност субјекта од света, остатка друштва већ је отуђеност субјекта од свог сопства, присутна је у свим делима о којима је овде реч. Нихилизам је овде исказан на различите начине, чак и на један, ако тако могу да кажем, антисуматраистички начин. Наиме, лако се препознаје осећање које је слично суматраизму Милоша Црњанског, али у обрнутом смеру. Ако је суматраизам Милоша Црњанског идеја спаса настала у свеопштем хаосу рата, овде такво виђење ствари бива коначна потврда нихилизма, то се може видети на следећим примерима:

„Десетину хиљада километара даље према истоку, у Пекингу, падала је досадна, ситна киша. То је само појачавало потиштеност (...) Лежали смо и даље у мраку, не у мраку - у кревету, и не даље него све дуже и дуже. Морски таласи су заплускивали обалу. То где смо лежали било је стотинама километара далеко од најближе обале, али таласи нису зато ништа мање заплускивали обалу и то је било утешно.“ (Басара 1988: 105)

Басара, такође, на специфичан начин завршава своја дела. *Приче у нестајању* се завршавају *Провиђењем*, чији текст почиње тек на половини странице, док је прва половина остала празна. На овај начин је свакако желео да остави својеврсну поруку читаоцу. Овај поступак, али и сам наслов се може довести у везу са *Откровењем Јовановим*, али и идејом Апокалипсе која се чита на крају *Библије*, а ова прича читана у том кључу потврђује свеопште нестајање које ће уследити тек након одређеног времена (празног простора на првој половини странице). На сличан начин је завршено и *Кинеско писмо*, као и *Post Skriptum у Феноменима*, али и два *Appendixa у Фами о бициклстима* која нас враћају у стварност.

Једна од основних карактеристика Басариног дела јесте фрагментарност, што на нивоу приче, али и романа. Заправо, видимо текст који је расцепкан на мање целине, чак када за то, наизглед и нема потребе.

Овакве приче се доста често нагло прекидају, романи се увек подељени на целине. Врхунац оваквог концепта и модела свакако је *Фама о бициклистима*, које бива нешто налик зборнику, где аутор заправо није аутор у традиционалном значењу тог термина, већ приређивач одређених текстова.

Басарин роман *Кинеско писмо* се на необичан начин надовезује на *Приче у нестајању*. *Кинеско писмо* заправо потврђује оно што је већ задато у *Причама у нестајању*. Овде имамо јунака који се зове Фриц, Фин, Фи, Салајдин Бејс (да ли се иницијали овог лика случајно поклапају са иницијалима аутора?). У овом роману, који опет понављам, не одговара ономе што теорија књижевности под појмом романа сматра, имамо читаву лепезу, нетипичних, басаровских ликова. Реч је такође о поновљеном лику Фина и његове мајке, поред њих имамо и Финовог пријатеља из клиничке просектуре, Финову сестру са малигним младежом и њеног мужа са монголоидним ликом, који је син касапина, затим видимо и Финовог пријатеља, који му заправо и није пријатељ, видимо и жену која се појављује и каже да је Финова удовица, лик суседа и Моире, нестварне Луне, односно, Наташе и два необична прогонитеља која Фину шаљу писма.

Оно што је значајно за овај роман и другачије у односу на *Приче у нестајању* јесте феномен писма, цртежа и документа у тексту. Басара у специфичном кључу уводи писма у своје дело. Наиме, Фину стижу плава, службена и ружичаста писма прогонитеља, који га наводе да пише некакав извештај, али и писма Моире, односно, Маје. Писма, односно, документи служе Басари као доказ веродостојности онога о чему говори.

За разлику од Киша, који у *Пешичанику* даје писмо Е. С. На крају романа које бива апсолутни доказ о постојању Едварда Сама и његове породице, писмо нам даје кључ у коме разумемо роман. Басарина писма постоје како би уверила читаоца да су фикције које ствара истините, јер за то постоје опипљиви докази. На исти начин су и илустрације, цртежи, кинеска слова, илустрације *Политикиног забавника* присутни у овим редовима. Дакле, да би читаоцу послужили као доказ да свет дела такав јесте, ма колико он био алогичан, ипак постоји, у шта читалац тешко може да поверује служећи се здравом логиком. Такав документ нема веродостојност, коју има писмо на крају *Пешичаника*. *Фама о бициклистима* је још сложенији Басарин модел ако роман посматрамо у кључу документа. Она индиректно говори да је текст једини начин на основу кога можемо реконструисати прошлост, док *Фама о бициклистима*, као такав роман, заправо проблематизује веродостојност таквог приступа. Документ, односно, писмо у овом случају има задатак да потврди оно што здрава логика не може да прихвати као истину. С тим у вези је и писмо С. Б. које је упућено богу. Басара у овим редовима све хоризонталне и вертикалне границе светова заправо поништава, те нас ово писмо упућено богу не чуди, као што нас не чуди ни писмо из пакла које читамо у *Феноменима*. Све је ово одлика једног књижевног концепта, али и специфичне Басарине философије. Басара поред оваквог виђења документа, користи и реалије из стварности које још једном треба да потврде истинитост његовог света, те видимо-чланке из *Политике*, илустрације из *Политикиног забавника*, непосредно добијамо и информације из *New York Timesa*, видимо, односно, чујемо и песме познатих рок група, које су понекад и лајт мотиви у овим редовима. На овај начин Басара кривотвори и свет читаоца али и у дело призива емпиријско искуство читаоца, па се на неки начин приближава павићевском схватању читаоца као значајног у творењу самог дела.

У овом фрагментарном роману, који се такође састоји из једанаест целина, дешавају се најфантастичније могуће представе. Флуидни јунак проживљава патњу док не напише стотинак страница. Тих стотинак страница прозе заправо су изједначене са егзистенцијом овог лика. Дакле, лик ће живети само ако пише. „Морао сам писати да не бих умро“. Видимо опет дезоријентисаног јунака, с тима да Басара овде задаје и теорију завере, која ће бити присутна и у осталим делима. Философија Фина је следећа:

„Настојим да све посматрам са стране и то под најоштријим могућим углом. Што је угао тупљи - тупљи је и поглед. Већина (они који гледају под углом од 90 степени) појаве види онако како те појаве настоје да се прикажу. Тако посматрам и ја прелазећи улицу. Тај поглед на свет је најбезбеднији у саобраћају. Али живот се не састоји само од пролазника прометних улица. Зар не? Понекад ваља гледати искоса. Таквим погледом се не може видети ништа осим невоља које предстоје.“

Језик овог јунака је нејасан на исти начин како је нејасан језик *Прича у нестајању*: „Нисмо ни могли разговарати. Ја нисам знао јидиш, а он није разумео језик на коме сам се тада изражавао“ Док у *Причама* имамо паука и пса који деле јунаково име овде се појављује пацов, што се може довести у везу са Пекићевим *Новим Јерусалимом*.

Басара кроз *Кинеско писмо* уводи и осећај стварности који је изједначен са позоришном представом, где имамо режисера, глумце, сулфлере и целокупну апаратуру која треба да гарантује веродостојност живота.

У *Кинеском писму* су инкорпорирани делови *Прича*, што директно - кроз навођење идентичног текста који се јавља у ова дела, што непосредно и индиректно кроз ликове и ситуације.

Феномени јесу препис спаљене књиге, како их је аутор у поднаслову жанровски одредио. Сама чињеница да је реч о спаљеној књизи, дакле, књизи која као таква не може да постоји, довољна је мистификација на самом почетку. Читаоца ће поред наслова, одмах затим збунити структура ове књиге. Заправо, Басара у оквиру ових корица даје две књиге које почињу са различитих страна, односно, једна књига почиње с почетка, а друга од краја. Сама структура је онеобичена и збуњује или пак указује на потенцијални хаос и нејасноће са којима ћемо се сусрести приликом читања. *Феномени* се састоје од десет прича, опет само наизглед лабаво повезаних. У овом Басарином, опет жанровски тешко дефинисаном делу, уочавамо идентичан концепт као у *Причама* и *Кинеском писму*, али с том разликом да се *Феномени* не надовезују на поменута дела, већ су у ближој вези са *Фамом о бициклистима*. Фриц као лик је спона *Феномена* и претходна два дела, док Басара кроз *Феномене* ствара фиктивну стварност која је чвршћа него у претходним остварењима. Заправо кроз Готфрида Розенкројца и Минелија, који имају идентичан однос као Карло Ружни и Гросман, отвара нам врата још једног фиктивног света. Заправо, 1938. у Бриселу је основан Институт за истраживање илузија, из чије су архиве преузети подаци за ову повест. Басара одлази корак даље у односу на претходно поменута дела, па у свој текст, као доказ веродостојности инкорпорира новинске чланке, полицијске извештаје, цитате преузете од одређених доктора и професора из различитих институција итд. Целокупна историја и стварност у овим редовима бивају проблематизовани кроз двојство историје и фикције. Флуидног лика, феномен писма и документа читамо и овде али је Басара у овим редовима створио и целокупну фалсификовану земљу односно Фалселанд. Таква земља је смештена на некадашњу периферију византијског царства, која је као таква обележена као предзнак Апокалипсе. Не случајно Басара своју творевину доводи у везу са Византијом и традицијом Источног римског царства, ово ће бити честа тема размишљања и често ће се правити паралела Византије и Рима, од којих свака има свој културни предзнак, о овој теми ће бити речи и у осталим Басариним радовима. Даље, оваква земља заправо има значајних сличности са комунистичким државама и уређењима. Оваква сличност је више него очигледна, али Басара о њима говори на нивоу фантастике. *ОК КП* је прича која заправо даје слику друштва које само наизглед бива невероватно и умерено, а са тадашњим комунистичким идејама и уређењима умногоме слично. *Писмо из пакла*, опет не чуди читаоца који је већ раније схватио да је разлика света „живих“ и „мртвих“ лако премостива и незнатна. Господин Павловић, коме је ово писмо намењено, бива упућен у то како изгледа и шта је пакао - чини се исто оно што и стварност и Фалселанду. У оваквим световима религија формално постоји, кроз неке институције, свештенике, али она је суштински празна, јер постоје само секте, опет доста празне и партија као врховна власт.

Феномени покрећу и Басарину опседнутост тајним друштвима, масонима, заверама, тајнама, сектама, што свој врхунац ипак има у *Фами о бициклистима*.

Положај интелектуалца или уметника, који су омиљена тема савремених аутора, бива апсолутно маргинализован и доведен у везу са болешћу. Као што грађевински инжењери падају са девојчицама са својих грађевина, тако теолози обично потписују уговоре са ђаволом, лекари још више бивају загрижени болешћу која их одушевљава. С тим у вези бих приметила да у овим раним редовима све врви од болести, латинских назива, лекова, психоза, неуроза, натуралистичких виђења бића, савршених примера канцера, коначно и лешева који служе да би јунака ових повести убедили да је ипак жив, али да ће се након одређеног времена наћи у таквој мртвачници, јер овде вере у било шта друго нема.

На основу ова три дела се могу уочити и основне стилске карактеристике Басариних раних радова. Овде се пре свега уочава парадокс. Читалац стиче утисак да је свака од ових реченица парадокс за себе, али и парадокс у односу на целину. Даље се уочава специфично коришћена иронија, параболоа, хумор. Хумор у овим делима можемо схватити и као некакав, ако тако могу рећи, предхумор који ћемо видети у *Фами о бициклистима*, која је свакако један од најдуховитијих дела које савремена, али и целокупна српска књижевност има.

Басара је овим делима умногоме померио српску причу и роман. Заправо, како сам на више места већ истакао, да традиционална теорија књижевности не може да понуди термине којим би могли да се дефинишу Басарина дела, а то заправо говори да је Басара искочио из традиционалног кључа тумачења књижевних дела и да му се треба приступити на неки другачији начин, у прилог чега говори и Басарина постфамска књижевност. Пишући фаму од разним стварима такође стичем утисак да је створио и неку посебну фаму о себи и свом досадашењем делу.

Литература

- Басара 1982: С. Басара, *Приче у нестајању*, Београд: КОС.
Басара 1998: С. Басара, *Кинеско писмо*, Београд: Дерета.
Басара 1989: С. Басара, *Феномени*, Титово Ужице: Вести.
Басара 1988: С. Басара, *Фама о бициклистима*, Београд: Дерета.
Басара 1998: С. Басара, *Peking by night*, Београд: Дерета.
Владушић 2007: С. Владушић, *На промаји*, Зрењанин: Агора.
Владушић 1998: С. Владушић, *Дегустација страсти*, Београд: Књижевна омладина Србије.
Дамјанов 1990: С. Дамјанов, *Шта то беше „млада српска проза“*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

Georgi Velev

Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary
georgi_velev@ymail.com

Прабългари в ранносредновековна Западна Европа (Южна Испания и Южна Франция)

The current paper focuses on the insufficiently examined problem in both Bulgarian and foreign historiography regarding eventual presence of Proto-bulgarians in territories in present-day Western Europe in the Early Middle Ages. Historical sources make reference to waves of migration of the Proto-bulgarian population to present-day Italy, whose territory has still been regarded as the westernmost point of the so-called Proto-bulgarian migration. Long-known, however overlooked, sources shed light on the previously unexplained issue surrounding the eventual Proto-bulgarian migrations to present-day Southern Spain and Southern France (VI–VII centuries).

Keywords: Proto-bulgarians, Bulgaricus, Bulgaranus, Southern Spain, Southern France, Early Middle Ages

Историята на установилите се в дн. Централна и Западна Европа прабългари привлича вниманието на учените още в първите десетилетия от развитието на модерната българска историография. За съжаление, предвид почти пълното отсъствие на сведения в достигналите до нас извори, в повечето случаи изследователите единствено регистрират откъслечния брой податки, с които разполагаме. Липсата на подробна информация обяснява до голяма степен „отношението“ към проблематиката дори сред най-тесни специалисти, които ѝ отреждат ролята на интересна, но второстепенна тема в своите проучвания. Полулегендарният характер на засвидетелстваните в различни източници събития и не на последно място, тяхната лаконичност стоят в основата на наложилия се научен скептицизъм.

Преобладаващата част от изследвания върху въпроса отдава предпочитание на извори, свързани с историята на ранносредновековна Италия, която и до днес е със статут на „най-западна“, „крайна“ точка от т.нар. прабългарска миграция. Същевременно, няма как да не отбележим, че придобили научна стойност още през XIX в. писмени източници и свидетелства на материалната култура все още не са анализирани в своята цялост.

От известните към настоящия момент данни, особен интерес представляват сведенията, свързани със събития и личности от земите на дн. Южна Испания и Южна Франция. Сред тях можем да причислим надгробния надпис на *Bulgaricus*, произхождащ от територията на древната област Бетика в Южна Испания (Лишев 1954: 358) и датиран към средата или втората половина на VI в. (Медникарова 1992: 190). На територията на дн. Южна Франция, тогава част от испанското Вестготско кралство, се отнася дейността на заемалия длъжността *comes Bulgaranus*, автор на 6, достигнали до нас, писма (Медникарова 1992: 189; Alamo 1938b: 1115–1116). Във връзка със събития от втората половина на VIII в. пък научаваме за *Bulgarius*, който, в качеството си на *comes*, ръководи флотата на Корсика в битка срещу арабите (Лишев 1954: 358).

Сред изказаните от различни изследователи мнения, като най-убедителна можем да определим хипотезата, отнасяща произхода на личните имена *Bulgaricus* и *Bulgaranus* към българския етноним. Опитите за извеждане на етимологията им от латински, от думата *bulga*, не издържат сериозна научна критика. На латински *bulga* означава „кожена торба“, освен това самата дума е с галски, а не латински произход. Една подобна хипотеза предполага и наличието в латински език на суфикси „-gicus“ и „-ganus“, каквито обаче не съществуват, за разлика от добре известните на филолозите „-icus“ и „-anus“, които се обособяват, ако приемем *Bulgar* за общ корен и на двете имена. В този смисъл, предположението за латински/галски произход на личните имена *Bulgaricus* и *Bulgaranus* трябва да бъде отхвърлено като несъстоятелно (Медникарова 1992: 189–190).

В научната литература е застъпено схващането, че и в двата случая става дума за представители на наемни военни отряди, действали в региони от територията на дн. Испания и Франция: ако не самите те, то съдбата на техните предци се интерпретира като такава (Медникарова 1992: 191). Анализирайки накратко както епохата, в която се отнасят живота и дейността на *Bulgaricus* и *Bulgaranus*, така и отделни места в конкретните източници, от които научаваме за тях, с настоящата статия ще направим опит да установим, до каква степен една подобна хипотеза е способна да обясни присъствието на лица от предполагаем

прабългарски произход в географски области, отсъстващи от традиционната карта на прабългарски преселения в Европа.

През 50-те години на VI в. военните формирания на император Юстиниан I (527–565) предприемат офанзива в южните части на Пиренейския полуостров, повод за която предоставя избухналата сред вестготите междуособна война (Thompson 1969: 17). За съжаление, запазените сведения позволяват единствено частична реконструкция на най-важните моменти от историята на тази военна кампания. Изворите, с които разполагаме, навеждат някои изследователи на предположението, че водената от Либерий императорска войска акостира първоначално в Южна Бетика (през юни или юли 552 г.), а едва няколко години по-късно (през март 555 г.) – около Картагена (Thompson 1969: 327). Липсата на подробна информация относно изпратената в крайния Запад кампания затруднява опитите да бъде даден и категоричен отговор на въпроса за „столицата“ на новосформираната имперска провинция. Функциите на такава биха могли да се изпълняват както от Малага, така и от Картагена. Начело на военната и цивилна администрация във върнатите под юрисдикцията на Константинопол земи застава лице, регистрирано в достигналите до нас източници като *Magister Militum Spaniae*. Въпреки че в Испания политиката на Юстиниан постига далеч по-незначителни успехи в сравнение с победите от Северна Африка и Италия, *Magister Militum Spaniae* разполага със същите правомощия като тези на императорските заместници в Африка и Италия (Thompson 1969: 329).

Предвид това, че проведената в дн. Южна Испания експанзия се осъществява именно в средата на VI в., би могло да се предположи, че познатият от надгробния си надпис *Bulgaricus* попада там тъкмо като наемник в императорската армия. Както е добре известно, Империята не успява да отвоюва целия полуостров, а след смъртта на Юстиниан войната с Персия и защитата на балканските провинции получават приоритет в политиката на Константинопол. Разположените в Испания военни части обаче успяват да неутрализират вестготските нападения чак до началото на VII в. (Thompson 1969: 17). Ето защо, не е изключено (макар за това да не разполагаме с каквито и да било сведения) в изпратената срещу вестготите армия да е имало и наемници от прабългарски произход, които, както е известно от изворите, знаем, че участват във военните кампании на императора. Предвид основните цели, заложили в политическата концепция на Юстиниан, Кралството на вестготите по всяка вероятност е трябвало да последва съдбата на Вандалската и Остготската държави (Thompson 1969: 325).

Междусобиците сред вестготите избухват в момент, когато основните сили на Империята са концентрирани в смазване на остготската съпротива в Италия (Thompson 1969: 324). Самият Юстиниан първоначално едва ли възлага големи надежди на изпратената в крайния Запад експедиция. Военачалникът Либерий е личност без особен опит в осъществяването на военни кампании от подобен характер. С името му се среща на проведения през 553 г. в Константинопол Пети Вселенски събор. Някои учени определят като основна цел на офанзивата осигуряването на ограничена подкрепа за въстаналите срещу централната власт вестготи, както и задълбочаване, доколкото е възможно, на противоречията сред представителите на вестготската аристокрация. Контролът на крайбрежието пък е трябвало да послужи като база за една далеч по-мощна кампания, която да постави под съмнение съществуването на Вестготската държава в Испания. По всичко личи, че разволят на провокираната от избухналите сред вестготите междусобици офанзива, поне в началния етап от войната на Пиренейския полуостров, играе второстепенна роля в амбициозните планове на Юстиниан (Thompson 1969: 326), в този смисъл „варварското“ присъствие в армията на Либерий изглежда твърде вероятно. Няма съмнение, че основен приоритет за императора по това време представлява Италия, където е трябвало да останат най-лоялните на Константинопол военни части.

Случаят на известния от писмата си *Bulgaranus*, заемал длъжността *comes*, обаче едва ли би могъл да бъде обяснен с хипотезата за наемник в императорската армия.

Изследователите отнасят приписаната на *Bulgaranus* кореспонденция (или поне на основната част от нея) в периода между 609 и 611 г. Най-рано (към края на 609 г.) се датира изпратеното на Агапий писмо. Адресираното до Сергей писмо се отнася в началото на 610 г., а писмата до неизвестен по име франкски епископ са от 611 г. Смъртта на вестготската кралица пък дава повод за написването на адресирано до крал Гундемар писмо, в което *Bulgaranus* изразява съпричастността си към скръбта на владетеля (Alamo 1938b: 1115–1116).

Политическата картина във Вестготското кралство от началото на VII в. изглежда наистина сложна. От запазилите се писмени сведения знаем, че на 29 декември 602 г. страната отново се превръща в арена на междусобици, оглавени от Витерик, който успява да узурпира кралския престол. Новият владетел осъжда на смърт предшественика си Лиува II, сред чиито привърженици намираме и *Bulgaranus*, който попада в изгнание (Alamo 1938a: 1114–1115; Thompson 1969: 157). Малко преди смъртта си кралят възстановява правата му на *comes* на непознат по име град, разположен в Нарбонска Галия (Thompson 1969: 158), а при

краткотрайното управление на Гундемар (610–612) водените от Vulgaranus вестготи дори се намесват, макар и епизодично, в избухналите сред франкската аристокрация междуособици. Когато научава подробности около ситуацията на намиращите се при франките кралски пратеници Тотилан и Гундримир и опитите за възпрепятстване на тяхната дипломатическа мисия, Vulgaranus предприема военна офанзива, в резултат на която градовете Юбиниан и Корнелиан са върнати под контрола на вестготите (Thompson 1969: 161; Alamo 1938a: 1114–1115).

Във Вестготското кралство удостоиването с ранг на *comes* се смята за кралска привилегия, а длъжността е запазена преимуществено за членове на аристокрацията. Носителите на титлата, от друга страна, разполагат с по-ограничен кръг от правомощия в сравнение с този, който се концентрира в длъжността на отговарящия за отделна област в рамките на Кралството *dux*. От изворите знаем за случаи, в които натовареното с функциите на *dux* лице се излъчва от средите на местното население. Като пример можем да посочим Клавдий, за когото е известно, че се ползва с прерогативите на *dux* в област Лузитания. Заемането на длъжността *comes* от представители на местното население обаче би трябвало да се определи по-скоро като изключение (Thompson 1969: 139–145).

По всяка вероятност авторът на писмата води потеклото си от род, който в продължение на десетилетия се радва на определен социален авторитет сред вестготите, в резултат на което към края на VI и началото на VII в. Vulgaranus вече се ползва със статут на пълноправен член на вестготската аристокрация. Макар по отношение на предшествениците му да не разполагаме с каквито и да било сведения, за тяхното „древно родословие“ косвено ни информира обстоятелството, че Vulgaranus фигурира като собствено име в запазилите се писма. Подобен пример е известен от територията на Италия, където научаваме за „Булгаро, син на Карло“ („*Bulgaro f. Carlo*”), но също и за „българина Гранзолфо“ („*il bulgaro Gransolfo*”). В първия случай се предполага, че става дума за далечен потомък на заселили се в Италия българи: за това свидетелства етнонимът, трансформирал се в антропоним, а във втория, предвид едновременната употреба на етническо и лично име, за лице, недвусмислено разграничаващо произхода си от този на местното население (Петканов 1957: 389).

Пример за трансформирал се в антропоним етноним е и личното име на познатия от надгробния си надпис Vulgaricus. Съдържанието на надписа не ни дава основания да предполагаваме, че лицето, поне към датата на смъртта си, изпълнява функциите на военен наемник. Фигуриращият в надписа израз *famulus dei* („раб Божи“) ясно указва принадлежността на Vulgaricus към християнската общност (Медникарова 1992: 190–191), но което е по-важно: представлява и конкретно сведение за социалния му статус приживе. Известно е, че през Средновековието този израз се използва за обозначаване на лица с духовен сан (устна информация на Н. Шаранков), което ни позволява да отнесем дейността на починалия в средата или втората половина на VI в. Vulgaricus към съвсем различен от службата на военен наемник обществен контекст.

Данните, с които разполагаме към настоящия момент, правят малко вероятна хипотезата Vulgaricus и Vulgaranus да попадат в земите на дн. Южна Испания и Южна Франция като част от наемни военни отряди. Дори едно подобно предположение, отнесено към техните предци, да изглежда обосновано, то в случаите на духовно (Vulgaricus) и светско (Vulgaranus) лице с ранг на *comes*, трудно би могло да се приеме за убедително. В този смисъл, не е изключено да става дума за компактно заселили се групи от прабългарско население като тези в Италия, където водените от Алтек българи се установяват през VII в. Нека не забравяме и това, че Vulgaricus и Vulgaranus „действат“ в отдалечени на стотици километри един от друг региони, което само по себе си също изключва възможността за изолирани случаи на „прабългарско присъствие“ в съответните области.

ЛИТЕРАТУРА:

- Alamo, M. (1938a), BULGAR, I. SA VIE. *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques 10*, cols 1114–1115.
- Alamo, M. (1938b), BULGAR, II. SES ECRITS. *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques 10*, cols 1115–1116.
- Thompson, E. A. (1969), *The Goths in Spain*. Oxford, Clarendon Press.
- Лишев, Страшимир (1954), Прабългарите и българското народностно име в Европа около началото на V в. *Известия на Института за българска история 5*, 351–365.
- Медникарова, Ивета (1992), Комит Булгаран – управител на Галия Нарбонска (610–612 г.). *Известия на Исторически музей – Кюстендил 4*, 189–201.
- Петканов, Иван (1957), Думите *българин* и *славянин* в италиански език. In: Вл. Георгиев (ред.), *Езиковедски изследвания в чест на акад. Ст. Младенов*. София, БАН, 389–392.

Urška Vranjek

University of Ljubljana, Ljubljana, Slovenija
urska.vranjek@gmail.com

Aktualno besedotvorje na primeru kolesarske leksike

The language as a means of communication evolves and changes as well, particularly the lexicon. Sport is one of the newer areas of expertise; it rapidly evolves and enforces a lexicon that differs from the general lexicon in word formation structure. The dominant word formation processes involved in the creation of the new lexicon change over time and can be observed in the language of the new areas of expertise, e.g. in the area of cycling. This article aims to determine the characteristics of the current word formation processes by comparing the cycling lexicon from a variety of text types. The analysis of the contemporary cycling lexicon from these texts can demonstrate the current trends in Slovenian word formation. These trends are not only typical of texts connected to cycling but of texts in the Slovenian language in general.

Keywords: word formation, cycling, text types, lexicon, contemporary lexicon

1.

Napredek v znanosti, kulturi, športu in splošnem človeškem razumevanju sveta se odraža tudi v jeziku, in sicer v obliki nastajanja poimenovanj za novo predmetnost in pojavnost, pa tudi v oblikovanju novih strokovnih zvrsti diskurza. Strokovna komunikacija in terminologija se razvijata tudi na področjih, ki še ne veljajo za znanstvena (Jemec Tomazin 2010: 103). Taka so na primer področja znotraj športa, ki ima kot celota že večletno tradicijo, posamezne športne podzvrsti pa se glede strokovnosti in ustaljenosti terminologije med seboj razlikujejo.

Za analizo sem izbrala področje kolesarstva, ki ima v svetovnem merilu sicer že dolgo tradicijo, na Slovenskem pa je v zadnjih dvajsetih letih doživelo velik razcvet in popularizacijo. Kolesarstvo se notranje ločuje na različne kolesarske discipline, ki se med seboj razlikujejo po načinu vožnje, kolesih, progah itd. Kolesarstvo je na Slovenskem poleg teka eden izmed najbolj priljubljenih rekreativnih športov. Predvsem vse večja priljubljenost tega športa je razlog za pospešen razvoj in ustaljevanje kolesarske terminologije, hiter napredek tehnike pa spodbuja nastajanje poimenovanj za novo pojavnost.

Analiza kolesarskega izrazja v okviru magistrske naloge z naslovom *Leksikalno-skladenjske lastnosti kolesarskega izrazja* (Vranjek 2014) je zaobjela t. i. novejše lekseme, ki niso zajeti v *Slovarju slovenskega knjižnega jezika*. Termin novejše besedje oz. novejša leksika ni povsem ustaljen, gre pa za označevanje leksike z vidika časovnega umeščanja njene začetne pojavitve. Za slovenski jezik velja, da je »novejše besedje tisto besedje, ki se je v slovenščini pojavilo oz. uveljavljalo v obdobju približno zadnjih dvajsetih let« (Gložančev 2009: 12) – gre torej za leksiko, ki se je razvila po letu 1990 in zaradi tega še ni mogla biti vključena v *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Podrobno preučevanje novejšega kolesarskega besedja v okviru magistrske naloge je razkrilo trenutne težnje v slovenskem besedotvorju, pomenotvorju in prevzemanju, pričujoči članek pa bo predstavil le del obsežne analize kolesarskega izrazja, in sicer besedotvorno analizo in prevladujoče besedotvorne tipe enobesednih kolesarskih leksemov.

Slovenska leksikologija in besedotvorje temeljita na dognanjih jezikoslovke Ade Vidovič Muha – po njej je povzeta teorija slovenskega besedotvorja, na kateri temelji tudi analiza leksemov iz tega članka.

1.1

Leksem označuje poimenovalne enote jezika, ki »niso samo besede, ampak tudi stalne besedne zveze in leksikalizirane krajšave« (Vidovič Muha 2013: 25). Leksem je »širši od besede, saj zajema tudi stalne besedne zveze, npr. vrstne (generične) pojme, kot so *beli medved*, *rdeči bor*, *češko pivo* ipd.« (Vidovič Muha 2013: 17). Isto funkcijo imata tudi termina beseda/besedje in izraz/izrazje; termina besedje (še manj pa izrazje) in leksika nista prekrivna, temveč sta v medleksemskem odnosu nad- oz. podpomenskosti.

Leksemi zajemajo enobesedna, večbesedna in kratična poimenovanja; so eno- ali večbesedni, enopomenski (predvsem termini) in večpomenski. Tvorjeni so s sredstvi iz lastnega ali tujega jezika. Leksemi, poimenovani s

sredstvi iz lastnega jezika, so tvorjeni ali netvorjeni. Netvorjeni leksemi so leksemi tipa *roka*. Tvorjeni leksemi so stalne besedne zveze, besede, tvorjene z besedotvornimi postopki, ali pa besede oz. besedne zveze, tvorjene s pomenotvornimi postopki (Vidovič Muha 2013: 18–33)

1.1.1

Za slovenščino so značilni sistemsko predvidljivi ali nepredvidljivi besedotvorni postopki. Predvidljivi besedotvorni postopki omogočajo, da lahko tvorjenko pretvorimo v predvidljivo nestavčno besedno zvezo, imenovano skladijska podstava. Sem sodijo vse besedotvorne vrste (izpeljava, sestavljanje, zlaganje) razen sklapljanja, kjer se beseda tvori iz govorne, ne skladijske podstave. Med sistemsko nepredvidljive tvorjenke sodijo kratice oz. krajšave ter besede, nastale s poenobesedenjem oz. univerbizacijo (Vidovič Muha 2013: 23).

Tvorjenke so dvodelne, sestavljene so iz besedotvorne podstave (BPo) in obrazila. Besedotvorna podstava je neobraziljena korenskomorfemska beseda. Obrazila so lahko priponska, medponska ali predponska, hkrati pa še eno- ali večmorfemska. Tvorjenko lahko pretvorimo v skladijsko podstavo (SPo), ki je podredna besedna zveza (priredna je le pri medponskih zloženkah). Skladijska podstava je pretvorbena varianta tvorjenke, ki »jo lahko zapišemo x_1/x_2 ali x_2/x_1 , pri čemer je x_1 jedro skladijske podstave in x_2 njegov razvijajoči oz. dopolnjujoči člen, torej SPo $\rightarrow x_1/x_2$ « (Vidovič Muha 2011: 23).

Del skladijske podstave je besedotvorni pomen. Tvorjenke lahko povežemo tudi s povedno skladnjo – propozicijski besedotvorni pomen (dejanja, vršilec dejanja itd.) je pretvorba ene izmed sestavin pomenske podstave (propozicije povedi) (to, da ... \rightarrow De (dejanje)). Pomenska podstava povedi je opisna (Vidovič Muha 2011: 23–39).

Propozicijskega besedotvornega pomena ni mogoče definirati vsem tipom tvorjenk, temveč le samostalniškimi tvorjenkam tipa (a). Ločimo sedem besedotvornih pomenov: 1) dejanje, lastnost in stanje (*pisanje, bledica, hudobija*), 2) vršilec dejanja, nosilec lastnosti in nosilec povezave (*delavec, belec, brezdomec*), 3) predmet dejanja, predmet kot nosilec lastnosti in predmet kot nosilec povezave (*bodica, medenjak, bohoričica*), 4) rezultat dejanja (*dodatek, časopis*), 5) sredstvo dejanja (*odpiralnik, toplomer*), 6) mesto dejanja in mesto, kjer je kdo/kaj (*ledenica, gostilna, imenik*), 7) čas dejanja, čas, ko je kdo/kaj (*listopad, žetev, mladost*) (Vidovič Muha 2011: 84–87).

Ločujemo štiri besedotvorne vrste: navadno izpeljavo, sestavo, sklapljanje in zlaganje (medponskoobrazilno in medponsko-priponsko). Pri navadni izpeljavi se v obrazilo pretvarja jedro SPo (zaimek ali glagolski primitiv) s slovničnim pomenom (*mislec*), pri sestavi se v obrazilo iz SPo pretvarjata vrstni pridevnik ali krajevni prislov (*podučitelj*), pri zlaganju pa se v pripono pretvarja jedro SPo, v predpono predlog z ustrežno končnico, v medpono pa slovnično razmerje med predmetnopomenskima besedama (*zapeček, vrhovodec*) (Vidovič Muha 2011: 33).

V obrazilo se lahko pretvarjajo vse tri prvine skladijske podstave (jedro x_1 , odvisni del x_2 in slovnično razmerje med njima) – glede na to, katera sestavina se obrazila v posamezni tvorjenki, ločuje Ada Vidovič Muha (2011: 27–82) tri strukturne tipe iz podredne in en tip iz priredne skladijske podstave: tip (a_1) – navadne izpeljanke (In) (*učitelj, gozdar, belec, sosedski, gozdariti, bledeti*), tip (a_2) – tvorjenke iz predložne zveze (Tpz) (*brezdomec, podstrešni, obkoliti*), tip (a_3) – medponsko-priponske zloženke (Zmp) (*čudodelec, belolas, gostobesediti*); tip (b) – medponskoobrazilne zloženke (Zom) (*avtogaraža, knjigotržiti*); tip (c_1) – modifikacijske izpeljave (Im) (*glavica, drobčen, doživljati, čohljati, dremuckati*), tip (c_2) – sestavljenke (Se) (*pradomovina, prastar, napisati, predpripraviiti*); tip (č) – priredne zloženke (Zprir) (*slovensko-nemški*).

1.1.2

Za potrebe raziskave je bila uporabljena uveljavljena vrstna delitev besedil na praktičnosporazumevalna, strokovna (znotraj njih na poslovna, praktičnostrokovna, poljudnoznanstvena in znanstvena besedila), publicistična in umetnostna besedila (Toporišič 2000: 715–716).

Gradivo za analizo je bilo zbrano iz štirih besedilnih tipov: iz časopisnih novic, ki so publicistična besedila v ožjem pomenu besede (*Delo*), iz časopisnih strokovnih besedi (*Bicikel.com*), iz knjižnega praktičnostrokovnega besedila (Gorazd Stražišar – *Sem kolesar. Gorski kolesar.*) in iz knjižnega/učbeniškega poljudnoznanstvenega besedila (Miran Kavaš – *Trening kolesarjev*). Besedilnotipska razdelitev sledi razdelitvi Andreje Žele (2007: 110).

2.

V analizi je bilo zbranih 196 enobesednih kolesarskih leksemov, ki so bili razvrščeni glede na nastanek. Leksemi, ki so nastali z besedotvornimi postopki, so bili natančneje analizirani. Novost leksike je bila preverjana v *Slovarju slovenskega knjižnega jezika*, v *Slovarju novejšega besedja* in v delovnem izvodu *Športnega terminološkega slovarja*. Besedje je bilo izpisano iz publicističnih (*Delo* in *Ekipa*, številke iz leta 2013), časopisnih strokovnih (revija *Bicikel.com*, številke iz leta 2013), knjižnih praktičnostrokovnih (Gorazd Stražičar: *Sem kolesar*, *gorski kolesar*) in knjižnih poljudnoznanstvenih besedil (Miran Kavaš: *Trening kolesarjev*). Enobesedni leksemi, predstavljeni v članku, so razvrščeni glede na besedotvorni postopek, s katerim so nastali, oz. glede na besedotvorno vrsto, ki ji pripadajo.

Iz obravnavanega praktičnostrokovnega priročnika je bilo izpisanih 42 enobesednih leksemov, od tega jih je z besedotvornimi postopki nastalo 11 (26,2 %). Med besedotvornimi postopki prevladujejo medponskoobrazilne zloženke, ki so štiri (36,4 % – *BMX-kolo*, *BMX-proga*, *XC-kolo*, *XC-trdak*). Sledijo navadne izpeljanke, ki so tri (27,3 % – *nihalka*, *hod*, *posed*), in poenobesedenji, ki sta dve (18,1 % – *polnovzmetenec*, *trdak*). Primera medponsko-priponske zloženke (*gorskokolesarski*) in sestavljenke (*nevzmeten*) sta dva.

Iz obravnavanega poljudnoznanstvenega učbenika je bilo izpisanih 10 enobesednih leksemov, besedotvorno nastali leksemi so po besedotvorni vrsti navadna izpeljanka (*kronometr*), poenobesedenje (*klasika*) in medponskoobrazilna zloženka (*MTB-kolesar*).

Iz obravnavanih števil strokovne revije je bilo izpisanih 124 enobesednih leksemov, polovica je nastala z besedotvornimi postopki. Med besedotvornimi vrstami prevladujejo navadne izpeljanke, ki jih je 29 (46 % – *bajkerski*, *spustaš*, *tventinajnerski*, *bloke(j)*, *cestarski*, *cestaš*, *ciklokrosist*, *dopingiranec*, *enosledničar*, *frirajderski* itd.). Sledijo poenobesedenja, ki jih je 10 (15,9 % – *trdak*, *polnovzmetenec*, *20-palčnik*, *24-palčnik*, *26-palčnik*, *enoprestavnik*, *gorec*, *kronometrca* itd.), medponskoobrazilnih zloženek je 7 (11,1 % – *XC-kolo*, *MTB-dirka*, *aeronastavek*, *aerorogovi*, *BMX-kolo*, *MTB-runda* itd.), medponsko-priponskih zloženek je 6 (9,5 % – *11-reden*, *dvokolesen*, *gorskokolesarski*, *20-palčen*, *enoprestaven* itd.), prav tako je 6 tudi sestavljenk (9,5 % – *nevzmeten*, *superlahek*, *ultralahek*, *poltubular*, *ultrakolesarjenje* itd.). Manj je prirednih zloženek (ena oz. 1,6 % – *prestavn-zavoren*), tvorjenk iz predložne zveze (ena oz. 1,6 % – *protidopinški*), e-tvorjenk (ena oz. 1,6 % – *e-kolo*) in modifikacijskih izpeljank (dve oz. 3,2 % – *furca*, *tuljavka*).

Iz obravnavanih publicističnih člankov je bilo izpisanih 20 enobesednih leksemov, četrtnina jih je nastala z besedotvornimi postopki. Največ je navadnih izpeljank, ki so 3 (*dopingiran*, *dopinški*, *kronometr*), ena je tvorjenka iz predložne zveze (*protidopinški*), eno pa poenobesedenje (*klasika*).

3.

BESEDOTVORNI POSTOPKI

Zom	Zprir	Tpz	Zmp	In	Im	E-TVOR- JENKE	Se	POENO- BESEDE -NJE
12	1	2	7	36	2	1	7	14
14,7 %	1,2 %	2,4 %	8,5 %	43,9 %	2,4 %	1,2 %	8,5 %	17,2 %

Raziskava je zajela 196 enobesednih leksemov iz štirih različnih besedilnih tipov, 82 jih je nastalo z besedotvornimi postopki. Analiza teh leksemov je pokazala, da je najpogostejši besedotvorni postopek navadna izpeljava (43,9 %) – najpogosteje zastopana so obrazila -ka, -ist, -ski/-ški, -aš, -ar. Sledijo poenobesedenja (17,2 %) (npr. *kronometrca*, *trdak*). Pogoste so medponskoobrazilne zloženke (14,7 %), kjer prevladujejo tvorjenke s kraticami (*BMX-kolo*, *XC-kolo*, *MTB-dirka*). Pri priponsko-medponskih zloženkah (8,5 %) so pogoste tvorjenke s števnikami (npr. *11-reden*), pri sestavljenkah (8,5 %) pa tvorjenke s predponami ultra-, super-, pol-, ne-.

Za sodobno kolesarsko leksiko so torej značilni predvsem trije besedotvorni vzorci – navadna izpeljava, poenobesedenje in medponskoobrazilne zloženke s kraticami. Drugi besedotvorni tipi so v kolesarski leksiki manj pogosti. Če posplošim navedene ugotovitve, lahko sklenem, da rezultat raziskave ne kaže le trenutnega stanja v kolesarski leksiki, ampak morda tudi v drugih hitro razvijajočih se strokah. Navedeni trije besedotvorni postopki so potencialno najproduktivnejši pri nastajanju nove slovenske leksike.

Bibliography

- Bicikel.com*. 1–12/7 (2013).
Delo. 1–301/55 (2013).
- Gložančev, Alenka [et. al] (2009), *Novejša slovenska leksika (v povezavi s spletnimi jezikovnimi viri)*. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Jemec Tomazin, Mateja (2010), Vloga terminologije pri uveljavljanju znanstvenega področja. In: *Vloge središča: Konvergenca regij in kultur*. Ljubljana, Zveza društev Slavistično društvo Slovenije. 103–118.
- Kavaš, Miran (2013), *Trening kolesarjev: Praktični vidik*. Kranj, samozaložba.
- Kristan, Silvo (2012), *Športni terminološki slovar: Delovni izvod za širšo strokovno razpravo*. Ljubljana, Fakulteta za šport.
- Slovar novejšega besedja slovenskega jezika*. Ljubljana: Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU. <http://bos.zrc-sazu.si/SNB.html>.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Ljubljana: Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU. <http://www.fran.si/130/sskj-slovar-slovenskega-knjiznega-jezika>.
- Stražišar, Gorazd (2007), *Kolesar sem. Gorski kolesar*. Ljubljana, Pisanica.
- Toporišič, Jože (2000), *Slovenska slovnica*. Maribor, Založba Obzorja.
- Vidovič Muha, Ada (2011), *Slovensko skladijsko besedotvorje*. Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Vidovič Muha, Ada (2013), *Slovensko leksikalno pomenoslovje*. Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Vranjek, Urška (2014), *Leksikalno-skladijske lastnosti kolesarskega izrazja*. Magistrsko delo. Ljubljana.
- Žele, Andreja (2007), Pomensko- in funkcijskoskladijske lastnosti glede na stopnjo besed/il/ne strokovnosti. In: *Razvoj slovenskega strokovnega jezika*. Ljubljana, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. (Obdobja 24). 101–124.