

2015

Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace I

Eliška Gunišová – Lenka Paučová (eds)

Masarykova univerzita
Brno



Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace I

All rights reserved. No part of this e-book may be reproduced or transmitted in any form or by any means without prior written permission of copyright administrator which can be contacted at Masaryk University Press, Žerotínovo náměstí 9, 601 77 Brno.

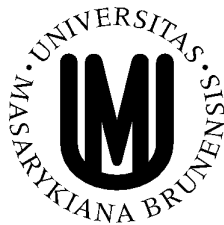
MASARYKOVA UNIVERZITA

Filozofická fakulta

Ústav slavistiky

Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace I

Eliška Gunišová — Lenka Paučová (eds)



Brno 2015

Publikace vznikla v rámci projektu specifického výzkumu MUNI/B/1233/2014
„Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace I”

Odborní recenzenti:

prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.

prof. PhDr. Viera Žemberová, CSc.

© 2015 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-7915-1

OBSAH

Úvod	7
M. Barányiová Nový historizmus v slovenskom literárnom kontexte	9
M. Błaszowska Słowiańskie, pseudosłowiańskie, niesłowiańskie? Wampiry w polskiej literaturze ..	21
M. Brunová Ke genezi názvu románu <i>Moskva – hranice</i> českého spisovatele Jiřího Weila ..	31
T. Dunko Cigáni v dielach K. H. Máchy a A. S. Puškina	39
L. Fiurášková Srovnání postav ze slovanských mýtů a legend s identickými postavami v literatuře fantasy	49
A. Gnot Narativ vyvrcholení moci ve <i>Valdštýnovi a Lukrecii</i> Oty Filipa	57
E. Gunišová Fenomén ženského cestopisu v slovenskej literatúre	67
K. Jaworska From <i>Tango to Rock ‘n’ Roll</i> . A Comparative Study in Two Dissident Dramas ..	77
M. Kitková Debut Doroty Masłowskej a jeho preklad do slovenčiny	87
О. Коробова Иллюстрации к роману Йозефа Вахала « <i>Кровавый роман</i> »	95
Г. Маслов Европейский символизм и регрессивные культурные модели	101
L. Paučová „Knihy mají svoje osudy, už keď sa tvoria...“ Deníkové zápisky <i>Moje deti</i> E. M. Šoltésové a Dostojevského <i>Deník spisovatele</i>	111
P. Pilch Kámen, nůžky, ajvar – specifika superhrdinů současného komiksu zemí bývalé SFRJ	121

Г. Прокудина	
Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и повести	
М. Горького «Трое»	129
K. Radimáková	
Rudin, Raskolnikov a Nechřudov v monológoch a dialógoch	141
M. Raková	
Nářečí — kámen úrazu při překladu literárního textu	149
M. Salhiová	
Zobrazení prostoru v pohádkách Božany Apostolovové	155
M. Sienkiewicz	
«Москва — Петушки» Вен. Ерофеева: опьяневшее восстание против советской действительности. Борьба раба-бунтовщика за свободу души и ее результат	165
J. Smejkalová	
Princípy mýtopoetiky v diele Bruna Schulza	177
J. Świątek	
Mroczny obiekt pożądania, czyli niedobra miłość Zofii Nałkowskiej	185
J. Šupová	
Smrt v kontextu vybraných příběhů pro děti	193
S. Švandová	
Prostredie a postava v česko-slovenskom (dedinskom) realizme	201
D. Vasiljevićová	
Mezi aktivismem a každodenností: chorvatské „ženské psaní“ jako moment emancipace, individualizace a sebeidentifikace v patriarchální kultuře	209
H. Vondru	
Interdisciplinární vhlad Władysława Tatarkiewiczze do estetiky a umění	217
K. Воронцова	
Польский текст русской литературы в поэзии Елены Шварц и Сергея Стратановского: мифопоэтика и культурные контексты	227
Resumé	237
Autoři	241

ÚVOD

Předkládaný sborník *Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace I* je výsledkem pilotního ročníku mezinárodní vědecké konference organizované Ústavem slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Cílovou skupinou pro uskutečněnou konferenci byli studenti doktorského stupně studia, zaměřující svůj výzkum na široce chápanou oblast slovanských literatur. Ústav slavistiky FF MU představuje stabilní zázemí pro 8 oborů doktorského stupně studia, čímž vytváří podmínky pro kvalitní výzkum slovanských literatur s přesahy samotné filologie; proto je i organizace obdobných konferencí důležitou součástí výzkumu v rámci doktorského studia.

Záměrně široce koncipované téma konference poskytlo prostor pro prezentování prací v celé varietě literárněvědných oborů, zabývajících se slovanskou literární problematikou, a tím umožnilo účastníkům konference představení svých dosavadních výzkumů bez výraznějšího omezení a iniciování přínosného vědeckého interdisciplinárního diskurzu v rámci širší účastnické obce. Naší intencí nebylo soustředit se pouze na úzce specifikovanou problematiku, ale vytvořit efektivní platformu pro řešení komplexnějších literárních otázek, na které bylo nahlíženo z víceoborové perspektivy, v kontextu poznatků celoevropské (celoslovancké) literární vědy, jejich škol, trendů a proudů.

Sborník se skládá z 25 studií doktorandů z 15 slavistických pracovišť z 5 evropských zemí v pěti jazycích. Autoři se věnují široce pojaté tematice zahrnující i dosud méně obvyklá témata, jako je obraz Romů v české a ruské literatuře, interpretace komiksů, interpretace smrti, zobrazení vampýrů, motivy zločinu a trestu, ale na druhé straně i příspěvky věnující se tématům tradičním, jako je zobrazení postavy a prostoru, problematika dialogu, fantastické a pohádkové motivy, ženské psaní, ale také texty s přesahy k umění, estetice a problematice překladu.

Nehledáme proto jen známá společná místa, ale dáváme prostor i otázkám budícím kontroverze nebo snad otázkám méně probádaným, které mohou probudit u čtenářské veřejnosti intenzivnější ohlas. Záměrem naší společné publikace je tak na základě dialogu slovanských literatur prohloubit i vzájemný dialog mezi jednotlivými představiteli mladé slavistické generace.

editorky

Magdaléna Barányiová

Abstract

The paper, *New Historicism in the Slovak Literary Context*, aims to characterize literary movements and map significant personalities and studies that contributed to the new cultural orientation in literary scholarship. In the late 60s and early 70s, Slovak writers used their works to respond to the transformations in the Slovak society and culture. The main goal of this paper is to characterize New Historicism and to provide an interpretation of 'Cycle of Palánk' by Ladislav Ballek that explores human stories at a particular time and place.

Key words: New Historicism; Hayden White; Stephen Greenblatt; Slovak literature; Ladislav Ballek

Abstrakt

Predkladaná štúdia s názvom *Nový historizmus v slovenskom literárnom kontexte* je zameraná na charakterizáciu literárneho smeru a mapovanie významných predstaviteľov, ktorí sa pričínili o novú kultúrnovednú orientáciu v literárnej vede. Na prelome 60. – 70. rokov spisovatelia na Slovensku prostredníctvom svojich diel reagovali na zmeny, ktorými prešla slovenská spoločnosť a kultúra na rozhraní týchto dvoch desaťročí. Na tento prelom reagovali návratom do minulosti a spájali tak predošlé obdobia s prítomnosťou. Prínos práce spočíva v charakterizácii tzv. nového historizmu a súčasne v interpretácii „Palánkovského cyklu“ Ladislava Balлека, vystihnúť ľudských príbehov odohrávajúcich sa v konkrétnom čase a priestore.

Kľúčové slová: nový historizmus; Hayden White; Stephen Greenblatt; slovenská literatúra; Ladislav Ballek

Nový historizmus

New Historicism (nový historizmus) sa do dominantného teoretického paradigmatu literárnej vedy dostal v USA koncom 80. rokov 20. storočia. Nový historizmus nie je ani tak označením homogénnej školy, ako skôr hromadný pojem pre pestrú paletu kontextovo orientovaných neohistorických konceptov. Z hľadiska dejín ducha sa chápal ako reakcia na krízu myslenia založeného na pokroku i na rastúcom vplyve multikultúrneho pluralizmu hodnôt.¹ Podľa Whitea „*existuje mnoho*

¹ NÜNNING, A. (ed.). *Lexikon theorie literatury a kultury*. Brno. 2006. S. 553 – 555.

*historických príbehov, ktoré by bolo možné považovať za romány, a existuje mnoho románov, ktoré by sme mohli považovať za historické príbehy, ak by sme zostali v čisto formálnej rovine.*² V koncepcii Whitea možno spozorovať niekoľko aspektov, u ktorých je možné predpokladať, že sa stali podkladom pre nový historizmus.³

Termín *nový historizmus* bol prvýkrát spomenutý Stephenom Greenblattom. Greenblatt tento termín použil v úvode svojej štúdie *Moc foriem v anglickej renesancii* ako vysvetlenie pre svoju interpretačnú prax a prístup k textu.⁴ Vznik samotného nového historizmu teda možno chápať dvomi spôsobmi – ako definovaný termín ho možno datovať od prvej polovice 80. rokov, kedy bol tento pojem použitý v knihe *Moc foriem v anglickej renesancii* (1982),⁵ ako prístup k analýze textu, ho možno spozorovať v dielach literárnych teoretikov, ba aj v prácach antropológov, filozofov, lingvistov v období 60. a 70. rokov 20. storočia. Na počiatku stála skupina mladých literárnych vedcov, ktorí sa schádzali, diskutovali a čítali teoretické diela vychádzajúce najmä v Paríži, Kostnici, Berlíne, Frankfurtu, Budapešti, Tartu a Moskve. V 60. rokoch sa na univerzite v Tartu založila škola, známa ako tartusko-moskovská škola. Metodicky je tento smer ovplyvňovaný ruským formalizmom a štrukturalizmom pražskej školy.⁶ Najvýznamnejším predstaviteľom bol J. M. Lotman, estónsko-ruský literárny vedec. Lotman sa v začiatkoch venoval literárno-dejinnému výskumu, obzvlášť ruskej literatúre 18. storočia.⁷ Od konca 50. rokov 20. storočia sa stále viac zameriaval na problémy spojené s teóriou znaku a modelu. Výskumníci sa zaujímali o semioticky orientované štruktúrne štúdium kultúry. Tartusko-moskovská škola interpretuje kultúru ako pamäť, ktorá sa definuje na základe spoločného užívania znakov. Každá kultúra je hierarchicky štruktúrovaná a zakladá sa na rôznych semiotických subsystemoch, ktoré podliehajú vždy vlastným zákonitostiam.⁸ Greenblatt i iní novohistorici sú presvedčení, že i v textoch, ktoré neboli zaradené do kánonu, alebo sú považované za texty bez akéhokoľvek vyššieho estetického dopadu – ako zápisky bežného meštana, pamflety, denníky a ďalšie texty, sa odráža obraz doby rovnako ako v dielach klasických. Za pomoci týchto textov následne konštruujú novohistorici konkrétnu dejinnú udalosť alebo epochu. Nesnažia sa však znížiť hodnotu „veľkých“ diel a nesnažia sa ani meniť kánon, i keď Greenblatt priznáva možnosť, že nový historizmus „oslabuje estetický objekt“, keď mu upiera jeho pozícia nadradeného, do seba uzavretého subjektu. Novohistorické úsilie by sme mali podľa Louisa Montrosa chápať tak,

² WHITE, H. *Literární postupy při reprezentaci faktů*. In: BOLTON, J. (ed.). *Nový historismus*. s. 27.

³ NÜNNING, A. (ed.) *Lexikon theorie literatury a kultury*. Brno. 2006. S. 555.

⁴ GREENBLATT, S. *Towards a Poetics of Culture*. In: VEESER, A. (ed.). *New Historicism*. 1989. S. 1.

⁵ GREENBLATT, S. – GALLAGHER, C. *Nový historismus v praxi*. In: BOLTON, J. (ed.), *Nový historismus*. Brno. 2007. S. 249 – 269.

⁶ NÜNNING, A. (ed.) *Lexikon theorie literatury a kultury*. Brno. 2006. S. 761.

⁷ *Ibidem*. S. 462.

⁸ NÜNNING, A. (ed.) *Lexikon theorie literatury a kultury*. Brno. 2006. S. 761.

že spoločným cieľom nového historizmu je situovať literárne texty, ale i ostatné nediskurzívne činnosti do recipročného vzťahu. Pre nový historizmus by malo byť súčasne podstatné i to, že sami kritici sú „historické subjekty“, ktoré sú včlenené do diskurzu, a tým pádom sa stávajú tiež súčasťou skúmaného diskurzu.⁹ Nový historizmus vznikol čiastočne ako reakcia na tzv. novú kritiku (New Criticism), ktorá bola na akademickej pôde v čase Greenblattových štúdií mimoriadne vplyvným východiskom a čiastočne aj z nespokojnosti s vtedajšou metodológiou a s postupmi uplatňovanými v literárnej teórii.¹⁰ New criticism označuje zrejme najdôležitejší smer americkej literárnej teórie a kritiky 20. storočia. Je postavený na nasledujúcich princípoch:

- a) Koncentrácia na text ako na objekt. Medzi rôznymi zložkami komunikačného modelu pripadá podľa poňatia novej kritiky rozhodujúci význam textu. Kritik má zamerať svoju pozornosť na jeho objektívnu štruktúru. Historický kontext je pritom len málo dôležitý.
- b) Princíp „close reading“ (starostlivé čítanie). Text ako objekt stojí v strede pozornosti literárneho teoretického záujmu.
- c) Hľadanie viacznačnosti. Tento princíp nutne vyplýva zo skutočnosti, že „close reading“ je vhodné používať len pri takých textoch, ktoré sú komplikované a naplnené mnohými významovými odtieňmi.
- d) Zdôrazňovanie jednoty v disparátnosti.¹¹

Jean E. Howardová tvrdí, že novohistorická literárna veda vychádza z dvoch vecí:

1) z tvrdenia, že človek je sociokultúrny výtvar a nie podstata; 2) z tvrdenia, že historik je produktom svojej vlastnej histórie a ako taký nie je schopný rozpoznať inakosť v čistej podobe, ale vždy čiastočne prostredníctvom svojej súčasnosti. História a literatúra budú vždy previazané, pretože objektivita či transcendencia dejín je prelud, lebo historik je zakotvený v diskurze, ktorý konštruje historický predmet. Ak bol Hayden White tým, kto položil základy pre novohistorickú prax a ich prístup k textu, potom Clifford Geertz bol ten, kto zdôraznil fakt, že nielen história má povahu textu, ale aj kultúra sa dá interpretovať ako text. Námetom jeho štúdií boli často antropologické interpretácie kultúr, v ktorých sa venoval tomu, ako môže byť kultúra textom a ako texty utvárajú kultúru. V štúdiu *O kohútích zápasoch na Bali* hovorí napríklad o percepcii kultúry národa ako o súbore textov, v zmysle ktorého možno prostredníctvom ich kultúrneho odkazu zistiť viac o samotnom národe či spoločenskej skupine, ako môže byť na prvý pohľad zjavné. Taká spoločenská udalosť, akou je pre obyvateľov Bali kohútí zápas, nám dovoľuje nahliadnúť do zvyklostí, do myslenia a na spôsoby konania určitého etnika

⁹ MONTROSE, L. *Literárni studie o renesanci a předmět historie*. In: BOLTON, J. (ed.). S. 46.

¹⁰ GREENBLATT, S. – GALLAGHER, C. *Nový historismus v praxi*. In: BOLTON, J. (ed.). *Nový historismus*. Brno. 2007. S. 249 – 269.

¹¹ NÜNNING, A. (ed.). *Lexikon theorie literatury a kultury*. Brno. 2006. S. 548 – 549.

či sociálnej skupiny. Medzi štúdie zaoberajúce sa antropologickými aspektmi kultúr a ich interpretáciou patria napríklad *The Anthropology of experience (Antropologické skúsenosti)*. Posledná menovaná môže slúžiť ako príklad tzv. hustého opisu (thick description). Môžeme skonštatovať, že práve hustý opis je tou najzásadnejšou technikou, ktorú nový historizmus od Geertza prevzal. Hustý opis pokladáme za metódu, ktorá sa usiluje čo najhlbšie popísať určitú skutočnosť či akciu a rovnako to, čo ju zapríčinilo. Výraz „hustý opis“ nebol vynájdený Geertzom. On sám si ho „vypožičal“ od Gilberta Rylea, aby rozlíšil medzi behaviorálnym znakom akcie, ktorá by mohla byť opísaná na základe fyzických gest a univerzálnym významom týchto gest. V praxi to znamená, že význam fyzických gest môžeme určiť iba na základe našej znalosti danej kultúry a jej zvyklostí.¹²

Geertz svoju koncepciu hustého opisu polemicky vymedzuje:

- a) voči pozitivistickému skúmaniu kultúry, ktorý sa uspokojuje iba sčítaním faktov a znakov;
- b) voči materialistickému poňatiu kultúry, ktorý prehliada konštruktívne komponenty a roly sociokultúrnych konvencií
- c) voči kultúrnemu formalizmu, ktorému hrozí únik do čistého estetizmu.¹³

Aby sme mohli porozumieť akejkoľvek kultúre, je nevyhnutné pochopiť, čo sa skrýva za gestami a znakmi. Z Geertzovho interpretačného postupu si novohistorici osvojili využitie anekdoty, čiže, v tomto poňatí, určitý úryvok, ktorý ideologicky spája ďalšie časti výkladu. Ako Greenblatt spomína v *Practicing New Historicism (Nový historizmus v praxi)*, antropológia by mohla byť literárnej vede prospešná. Medzi textami literárnej vedy a antropológie totiž existujú okrem rozdielov aj podobnosti: „je to tiež povedomie o tom, ako sú tieto rozdiely konštituované a čo znamenajú, porozumenie vzniku literárneho a imaginatívne sily neliterárneho.“¹⁴

Nový historizmus v kontexte slovenskej literatúry

Na prelome 60. – 70. rokov spisovatelia prostredníctvom svojich diel reagovali na zmeny, ktorými prešla slovenská spoločnosť a kultúra na rozhraní dvoch desaťročí. Na skutočnosť prelomu a diskontinuity reagovali návratom do minulosti a spájali tak predošlé obdobia s prítomnosťou. Rozhodli sa vypovedať vlastnú skúsenosť, ale rozloženú na širšom podloží historického vývinu. Objavovali a včleňovali do kultúrneho a spoločenského uvedomenia nové geografické alebo historické priestory. Mali aspiráciu poukázať na bytie človeka v pohybe dejín, no bez toho, aby mu dovolili ho dejinami pohltiť. Vychádzali zo subjektívneho a netradičného, čím

¹² SCHNEIDER, M. A. *Culture-as-Text in the Work of Clifford Geertz*. Theory and Society, Vol. 16. No. 6 (Nov. 1987). [online]. [cit. 2014-10-20]. Dostupné na: <https://books.google.cz/books>.

¹³ NÜNNING, A. (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno. 2006. S. 548 – 549.

¹⁴ GREENBLATT, S. – GALLAGHER, C. *Practicing New Historicism*. Chicago. 2000. S. 249.

sa dopracovávali k spoločenskému a univerzálnemu. K pojmu národa, vlasti smerovali prostredníctvom kategórie domova, ktorá je badateľná vo všetkých dielach. Niet divu, veď sujet každého románu je koncipovaný na návrate tam, kde autori prežili vlastné detstvo, kde sa postupne spoznávali s krásami života – na návrate domov. Myšlienka domova ako pevného ideového bodu je spojená v románoch s ideou práce ako podstatným znakom národného charakteru v požiadavkách veľkej, transparentnej histórie.¹⁵

Slovenský román 70. rokov nás prekvapuje novými postupmi vystihnúť problémy života, spoločnosti, ktoré rieši, nastoľuje. Tento román je v období 70. rokov dielom nového historického vedomia prózy a jeho vznik je spätý s novým objavovaním jednotlivca, spoločnosti ako subjektu dejín, ako predstaviteľa dejinnosti a historickej kontinuity, ako tvorca základných životných hodnôt. Je románom doposiaľ nových informácií o slovenskom človeku a jeho krajine, ale aj románom nového sebadefinovania a sebaopotvrdzovania. Nová próza začala hľadať smer a prostriedky, ako predstaviť sebe a iným to najintímnejšie z našej podstaty – myslenie, čítanie a konanie. Stotožňujeme sa s tvrdením Bagina: „Človek je pre túto novú prózu tvor neznámy, problém všetkých problémov, ktorý treba vždy znova a odznova riešiť. Nie už „hrdina“, typický charakter (ani v psychologickom zmysle nie), nie budovateľ, bojovník, človek veľkých činov, ale prosto človek, ambivalentná ľudská, priveľmi ľudská a predovšetkým slabá bytosť plná konfliktov, rozpornosti, tápania a hľadania.“¹⁶ Inšpiračným prameňom sa stal sám život vo všetkých jeho momentoch a hľadiskách – je to zlý a súčasne krásny život. Podstatnú úlohu v novom charaktere prózy zohralo aj Mináčovo chápanie slovenských národných dejín ako dejín práce, budovania krajiny. Priniesla modernú ideu slovenskej dejinnosti: „Ak sa raz budú merať dejiny civilizácie spravodlivo, čo značí podľa práce, ktorú kto do nich vložil, potom sa nemusíme báť: narobili sme sa vyše práva. Nemáme čo smútiť, za tzv. veľkou históriou [...] ale ak sú dejiny civilizácie dejinami práce, dejinami prerušovanej, ale vždy znovu a znovu víťaziacej stavby, potom sú to aj naše dejiny. Sme národ staviteľov nielen v metaforickom, ale v skutočnom slova zmysle.“¹⁷

Podľa Vincenta Šabíka je próza nového historizmu fenomén, ktorý je v oblasti literatúry reakciou na nadmernú vnútornú orientáciu predchádzajúceho desaťročia, na subjektivizáciu a na konvenčnú dekomponáciu, zároveň sa viaže aj k realizácii spoločenských, národných požiadaviek. Vincent Šabík vo svojej štúdií *Historizmus prózy* napísal: „Všeličo v realite dneška si žiada historickú dimenziu. Kto nechce nič vedieť o minulosti, nepozná a nemôže pochopiť ani prítomnosť a má malé šance porozumieť i budúcnosti. Je to takmer axióma, pre literatúru platná dvojnásobne. Poznanie historickej minulosti je teda vždy aktom spoločenského vedomia pri-

¹⁵ PETRÍK, V. *Senzuálne a racionálne prvky Ballekovej prózy*. In: *Romboid*. 1988. č. 4. S. 70 – 75.

¹⁶ BAGIN, A. *Albin Bagin číta L. Balleka*. In: *Romboid*. roč. 13. 1978. č. 11. S. 38.

¹⁷ FINDRA, J. *Rozbor štýlu prózy*. Bratislava. 1971. S. 67.

tomnosti, je určené súčasnými spoločenskými podmienkami.“¹⁸ Historická próza si permanentne uvedomuje, že v histórii, v jej približovaní a vysvetľovaní, sú schované odpovede na pohyb života, ktoré dovoľujú porozumieť zmýšľaniu súčasníka. V dejinách sa rodilo poznanie, utváralo to, čo nazývame historickým vedomím ľudu, národa, jednotlivca. Od starého historizmu sa nový historizmus zásadne odlišuje v otázke, akú rolu prisúdiť dejinám. Samotný historizmus má podobu historického myslenia, ktoré sa pokúša presadiť určitý koncept dejín na úkor iného. Naproti tomu je nový historizmus v literárnej vede pokusom rehabilitovať historické hľadisko ako také.¹⁹ Výstižne to sformuloval Vincent Šabík v štúdií venovanej tvorbe Ladislava Balleka, uvažujúc o historizme slovenskej prózy: „*Historickým zobrazením nelíči zjednodušenú minulosť, ale sleduje i to, ako ju dnes vidíme, z hľadiska dnešného kladenía otázok: sleduje vzájomný komentár histórie a dneška. Vie, že len vysvetlením minulosti sa dá pochopiť súčasnosť. Nejde mu o dejiny abstraktné, všeobecné, ale práve o dejiny ako princíp, o historické vedomie.*“²⁰ To, čo bolo povedané o Ballekovi, platí komplexne. Pred vedomím prípustných strát docieľeného socialistického spoločenského poriadku a nových vzťahov sa zrodila opätovne otázka, nástojčivá v svojej historickej postupnosti, kde sú korene a smery k súčasnému. Vedomie objektívneho usporiadania slovenských záležitostí (Československou federáciou) bolo rozhodne nasledujúcim podnetom vplyvu na hľadanie historického vedomia, pokračovaním a rozširovaním tých rokov, v ktorých slovenská próza prenikla k obrazu triednych bojov v prvej republike a najmä zápasu v Slovenskom národnom povstaní. Ako to v roku 1985 výstižne poznamenal Truhlár: „*Čas ukáže, ako vcelku plodná a dôležitá bola táto epocha slovenskej prózy v umeleckom hľadaní koreňov spoločenského vedomia, hľadania súvislosti historického miesta ako aj vedomia československej štátnosti.*“²¹ V diskusiách o dnešnej slovenskej historickej próze sa zvykne zdôrazňovať nevyhnutnosť skúmania geologických vrstiev schovaných pod našou súčasnosťou a hľadanie historickej inteligencie prózy, pričom sa opätovne zdôrazňuje povinnosť objavovať znaky etnicko – kultúrnej jednoty Slovákov a uvereňovať nové informácie o slovenskom človeku a krajine. Idea práce ako základnej hodnoty sa väčšinou interpretuje ako spoločenský prejav slovenského ducha a menej sa percipientovi predkladá v podobe individuálneho výkonu, jedinečného činu nadaného jednotlivca, historickej postavy alebo fiktívneho literárneho hrdinu.

Pozornosť prózy 70. rokov o históriu indikovali spoločenské podmienky a potreby súčasnosti. Práve generácia slovenskej prózy 70. rokov sa pokúsila o vrátenie epickej, ideologickej istoty, nielen zobrazenie človeka v histórii, ale skôr zobrazenie histórie v človeku. „Próza nového historizmu“ sa spája najmä s dielami Ladi-

¹⁸ ŠABÍK, V. *Historizmus prózy*. In: *Romboid*. 1981. č. 10. S. 2.

¹⁹ NÜNNING, A. (ed.) *Lexikon theorie literatury a kultury*. Brno. 2006. S. 303.

²⁰ ŠABÍK, V. *Historizmus prózy*. In: *Romboid*. 1981. č. 10. S. 2.

²¹ TRUHLÁŘ, B. *Niekoľko poznámok k historickému románu*. In: *Romboid*. 1984. č. 10. S. 38 – 39.

slava Balleka, Vincenta Šikulu, Petra Jaroša, Ivana Habaja a s dielami niekoľkých ďalších spisovateľov; nie je to zaužívaný pohľad do minulosti, ale je to hľadanie nového, námetmi bohatého počiatku dneška, dimenzia modernej histórie, dimenzia prítomnosti dejín, bez ktorej ani národ, ani jednotlivec neprezentuje skutočné historické vedomie pôvodu alebo osobnostné hodnoty. To, že je to vystihnuté subjektívnym, umeleckým spôsobom, stane sa ešte pútavejším a spoločensky konkrétnejším a doslova sa stalo spoločensky cteným (štátna cena Petra Jaroša a Ladislava Balleka). Popri tej próze, ktorá u spomínaných autorov bola formujúca a socialistická, ale súčasne sa usilovala mravným spôsobom ozvláštniť realistický prístup. Pre túto generačnú skupinu je príznačné hľadanie životných hodnôt, ktoré je zomknuté aj s hľadaním epických istôt. Snažia sa zobrazíť takú podstatu, na ktorej by sa mohla nová slovenská próza pokúsiť o novú syntézu. „*O takú syntézu, ktorá by nebola len tým opakujúcim sa hľadaním koreňov, ale aj pokusom o celistvé videnie koreňov a toho, čo a ako z nich vyrástlo a má už nielen kmeň a korunu, ale aj plody a medzi nimi možno i plány.*“²² Za epickú syntézu si sme pokladáť z aspektu druhového i žánrového aj historický román, ktorý v oblasti národnej histórie kompletne znázorní poslanie, postavenie, súkromné a spoločenské problémy ľudí. Ale z aspektu syntaktických tendencií v modernej próze je neodmysliteľná najmä jej spojitosť so súčasným stavom spoločnosti a človeka v nej. Pre novú prózu najpodstatnejším problémom je snaha o zjednotené chápanie človeka v jeho individuálnych i spoločenských skutočnostiach.

Vcelku môžeme skonštatovať, že najzaujímavejšie diela slovenskej prózy z druhej polovice 70. rokov sa usilujú o takýto typ hrdinu, o takéto chápanie osudu človeka. Na druhej strane sa však táto próza snaží zachovať niečo z tohto vytrácajúceho a do zabudnutia dostávajúceho sa starého sveta. Predovšetkým, aké hodnoty z tohto sveta zachovať? Najlepšie stránky národného povedomia (pracovitost', húževnatost', svedomitost'), ktoré sa vzťahujú s kritériami „byť človekom“. Radíme sem i tzv. všeludské hodnoty (rodina, láska, príroda). Súčasnosť má pre jej rast rozhodujúci význam, musí vidieť svoju dobu a jej človeka, ale to z aspektu dejín. Pretože „*aj cesta k vlastnému ja a spoločnému my sa nemôže uskutočniť iba v nahej prítomnosti alebo zjednodušenej budúcnosti, ale aj v bolestnom znovupoznávaní a vyrovnávaní sa s minulosťou.*“²³

Novohistorická interpretácia románov Ladislava Balleka

„*Keď sme vstupovali do života a potom do literatúry vstúpili tak, že sme zmeškali posledný autobus [...] Medzitým sme sa rozbehli natoľko, že sa nám mnohé alebo zlialo, alebo rozmazalo. V tom čase sa v nás rodili myšlienky na román, a tak tie naše vznikli aj preto, aby sa bolo kde pristaviť a položiť si otázky, čo sme získali*

²² NOGE, J. *Hľadane epickej syntézy*. Bratislava. 1980. S. 298.

²³ ŠABÍK, V. *Historizmus prózy*. In: *Romboid*. 1981. č. 10. S. 2.

*a strácame, čo sme mohli, nemuseli a nesmieme. Boli to naše súčasné otázky.*²⁴ Ladislav Ballek používa v citovanom úryvku formu autorského plurálu. Nemá to len gramatickú funkciu. Pokiaľ sa Ladislav Ballek prikláňa k množnému číslu, ako reflexiu o románe v určitej historickej epoche na začiatku osemdesiatych rokov s nespornou retrospektívou jeho situácie v predošlom desaťročí. Je to vskutku tak, že zhruba v období 70. rokov začala vtedajšia „mladá“ generácia prozaikov (tí v súčasnosti reprezentujú základ kreatívnej činnosti tzv. strednej generácie v epických žánroch) sondovať dejinné očakávania súčasnosti. Ballekovo vyjadrenie vo forme množného čísla o románe vťahuje teda do svojho priestoru nielen pôvodcu citovaného úryvku z eseje, ale zahŕňa v podobe zamlčaného predmetu i ďalšie mená, patrí sem napr. Vincent Šikula, Peter Jaroš, Ivan Hudec a viacerí ďalší. Relatívna tematická a ideová príbuznosť týchto autorov vyvoláva do života pomerne kompaktný, no súčasne vnútorne rozdielny prúd v románovej, novelistickej a poviedkovej tvorbe, ktorý časom vykonával aktívny vplyv i na ďalšiu kultiváciu percipientov a na antropologické konštanty ich estetického osvojovania si reality. Z tejto skutočnosti vyplynulo, že sa slovenská literatúra sedemdesiatych rokov programovo komplementarizovala a že v tomto procese hľadala svoju vnútornú rovnováhu i svoje sebedomie. Odkrývanie historických východísk mravno-politického poriadku našej spoločnosti sa stalo nepriamo podstatou pre spoločenské umelecké zovšeobecňovanie konkrétneho života, čo zodpovedá termínom štýlová tendencia, resp. skupinová poetika, ktorá nebola, samozrejme, natoľko obľúbená, aby platila ako kánon, a tým ohraničovala subjektívny obraz sveta v dielach jednotlivých spisovateľov. Ladislav Ballek sa vymykal zo zástupu takto chápanej štýlovej tendencie mladej slovenskej prózy už v románe *Južná pošta* (1974), aby sa následne kontinuálne pokúšal o svoju „svojskú“ poetiku v širšom zmysle slova. Táto snaha spočíva v konkretizovaní a spresňovaní tém jeho próz, ktoré navzdor početným konštantným prvkom nie sú monotónne. S tým je spätý aj výber postáv ako sprostredkovateľov regionálneho charakteru a súčasne univerzálnej životnej empirii, naplňujúcej sa od diela k dielu stále dôraznejším momentom spoločenských, národných, mravných a ľudských súvislostí.²⁵

V synchrónnom priereze literatúry sa vyčleňuje skupina autorov, hlásajúca či demonštrujúca ucelený tematický program a vychádzajúca z podobných motívov. Takéto rozmery nadobúda preferencia „južnej“ tematiky, vytváranie južného koloritu u niektorých prozaikov v slovenskej literatúre. V minulosti, predovšetkým od čias romantizmu, zaujala slovenská literatúra k juhu prevažne kontroverzné stanovisko. Pochopiteľne, pojem kontroverznosti a rozpravy sa v tejto spojitosti nezužuje na priame hodnotenie, ale ide skôr o umelecké stvárnenie skutočnosti, o semiotizáciu skutočnosti. Myslíme tým najmä semiotizáciu priestorových entít, ktoré

²⁴ BALLEK, L. *Poznámka o románe a čase*. In: *Romboid*. roč. 19. 1984. č. 2. S. 29.

²⁵ TOMČÍK, M. *Socialistický realizmus a individuálny štýl*. In: *Romboid*. roč. 19. 1984. č. 6. S. 2 – 14.

sú priamymi reprezentantmi hodnotiaceho aspektu národnej spoločnosti. Slovenská literatúra sa vnútorne konštituovala na podklade objavenia dôležitosti a zvláštnosti, špecifickosti vlastného územia, teritórium tu slúžilo ako zdroj pre sebvýjadrenie, seberealizáciu. Priestorové rozmedzie týchto svetov by sme ontologicky mohli vyznačiť kdesi tam, kde nížiny postupne prechádzajú do kopcov a lesnatých krajov. Nie je však podstatné presne situovať a geograficky vyznačiť polohu či rozhranie dvoch „svetov“; podstatné je identifikovať prienik a hľadať dôvody pozornosti literárnej súčasnosti o kreolizáciu kultúr. Kreolizácia kultúr sa do epického diela premieta v podobe dialógu, nadobúda dialogickú povahu. Dialogizácia textu sa však nezaobíde bez prvkov negatívnej proveniencie, lebo práve cez ne sa zraší hodnotiaci aspekt autora k istej vrstve či skupine ľudí. Maďarské postavy sa v minulosti nevyznačovali kladnými vlastnosťami. O umelecké stvárnenie južného koloritu sa snažili najmä traja autori strednej generácie Peter Andruška, Ladislav Ballek a Ivan Habaj. Z ich tvorby sa črtá nové zážitkovo-tematické univerzum pre literatúru a jej vývin. Príslušníci strednej generácie totiž „juh“ už nepokladajú za cudzí svet, za svet reprezentujúci svojimi priestorovo-konotačnými znakmi iba svet ich bývalých utláčateľov. Namiesto pohľadu zvonku začína prevládať v rámci kreolizácie vnútorný postoj, t. j. postoj sui generis.²⁶ Ladislav Ballek má síce, čo sa týka oblasti, z ktorej získava námety, bližšie k Habajovi, čo sa však týka umeleckého vývinu, má bližšie k Jarošovi. Aj jeho skorá tvorba bola v znamení modernizačných snáh vtedajšej mladej slovenskej prózy reprezentovaných hlavne „Generáciou 56“, s ktorou sa Ballek, i keď o niečo mladší než ostatní, cítil poetologicky spojený. Aj on staval pôvodne skôr na fikcii než na empirii, aj on sa zásadne vyhýbal veľkým historickým námetom i on sa sústreďoval najmä na jednotlivca a jeho „mikrosvet“, snažil sa uchopiť morálnu krízu slovenskej inteligencie koncom 60. rokov. Neskôr však aj u neho, práve tak ako kedysi u Jaroša, došlo k prudkej zmene, k zámernej orientácii na rodný kraj a na vlastnú skúsenosť.

Prvým románom tejto novej umeleckej orientácie je kniha poviedok *Južná pošta* (1974). Retrospektívne spomínanie na detstvo a roky mladosti prinieslo na svetlo množstvo udalostí, ktoré vypovedali o privilegovanom spracovaní autentických, autobiografických informácií. Slovenská literárna kritika v tom pôvodne spozorovala najmä vydarený prieskum dovedy literárne ešte zanedbávaného juhoslovenského prostredia, ale už zakrátko sa ukázalo, že toto bolo iba prológom mimoriadne intenzívneho príklonu k tomuto námetu.²⁷ Sujet v románoch sa prejavuje hlavnou podmienkou rozvíjania témy v naratívnych dielach, ale sotva si ho možno predstaviť bez postáv, ktoré tvoria epický príbeh, sú realizátormi dejových peripetií. Samo prostredie je zase miestom deja, miestom, kde postavy konajú. Tvorba L. Balleka sa časovo najčastejšie opiera o prelomové obdobia, ktoré zreteľne

²⁶ ŽILKA, T. *Južný kolorit v slovenskej próze*. In: *Slovenské pohľady*. 1981. č. 4. S. 37 – 48.

²⁷ RICHTER, L. *Vzťahy a súvislosti slovenskej literatúry 20. st.* Bratislava. 1986. S. 208 – 211.

zasiahli do života ľudí v pohraničných územiach alebo na rozhraní jazykových hraníc či dotykov. „Juhokrajanstvo“ sa v dielach stáva viac-menej ucelenou mytológiou, jeho osobitosť sa odráža v správaní, konaní ľudí a v histórii krajiny. Súčasťou tejto mytológie je napríklad „juhokrajná lenivosť“, tragické kataklizmy dejín (turecké dobývanie), akýsi druh neistoty bytia, pretváarka ľudí, rozmanité jazykové znalosti obyvateľov mesta. A prirodzene mimoriadnosť pohraničia. Percepcia Ballekovej tvorby je zasadená do opozície – dedina kontra mesto. Symboly sa prispôbujú k južnému prostrediu; v podobe mýtu sa vyvoláva nálada minulých čias. V Ballekovej tvorbe sa modifikujú aj univerzálne symboly, a to podľa funkcií, ktoré v danom prostredí plnia. Vysúva sa do popredia symbolický význam vody – vyjadrujúci stálosť, pokoj, t. j. detenziu, no aj racionálne. Oheň je symbolom vzruchu, napätia, tenzie. Novelu *Vodné hodiny* nemožno bez týchto symbolov pochopiť.²⁸ Symboly sa teda vždy zakladajú na historizácii. V malom mestečku sa nepohybujú len figúrky a príbehy dávno minulých čias, ale celý predvojnový život Palánku sa javí ako zabudnutá súčasť starej monarchie. „*Hlavnou postavou tohto rozprávania je mäsiar, no je to kniha predovšetkým o malom meste, jeho zvláštnej atmosfére, južnej kráse a veľkých sociálnych a spoločenských neduchoch, aké sa v tom čase držali predovšetkým práve takýchto malých miest. Je to aj pokus o sústredenejší a hlbší prienik do pomerov vtedajšieho života.*“²⁹ Tento román, ktorý mal pôvodne názov *Čudný spáč*, vyšiel v roku 1977 pod titulom *Pomocník (Kniha o Palánku)*. A neskôr, po vydaní *Agátov (Druhá kniha o Palánku)* roku 1981, sa ukázalo, že nie hlavné tituly, ale rovnaký podtitul ponúka kľúč na pochopenie týchto diel, po ktorých nasleduje tretia kniha o Palánku. Tragédiou Štefana Riečana je práve to, že sa nevie prispôbiť. Do popredia vystupuje ako čudák – „čudný spáč“, prišelec z horskej osady na severe, ktorý sa nevie realizovať v pohraničnom meste na juhu s jeho špecifickými národnostnými problémami a mnohými nevyrovnanými účtami z viacnásobného striedania vlád.³⁰ Jeho žena Eva síce spočiatku hovorí tajovským nárečím, no neskôr splynie s týmto prostredím. Volent Lančarič je symbolickou postavou, navonok ostáva mäsiarskym pomocníkom, no zároveň je pomocníkom aj pri zasväcovaní Riečanovej rodiny do tajov malomeštiackeho života. Je pomocníkom doslovne a vo všetkých možných súvislostiach či významoch. Autor mýtizuje jeho silu, šikovnosť, ba aj obchodníckeho ducha a špekulatívne výčiny. V nijakom prípade nie je kladnou postavou, no popri ťarbavosti a konzervatizme Štefana Riečana pôsobí mestsky a akosi väčšmi mu nadŕža každý, kto má niečo spoločné s mestom, alebo vie vycítiť Ballekov zámer. Vzájomné vzťahy postáv sú určované ich predstavami o živote, o zmysle života, ktoré sa pohybujú v rozmedzí významov dobro–zlo. Na túto opozíciu hodnôt sa viažu ďalšie: pekné–škaredé, prospešné–

²⁸ ŽILKA, T. *Južný kolorit v slovenskej próze*. In: *Slovenské pohľady*. 1981. č. 4. S. 37 – 48.

²⁹ FUCHS, J. *Próze nepristane trepezlivosť*. In: *Večerníček*. roč. 20. 1975. č. 35. S. 5.

³⁰ RICHTER, L. *Vzťahy a súvislosti slovenskej literatúry 20. st.* Bratislava. 1986. S. 208 – 211.

–škodlivé, úprimné–falošné, ktoré sa prejavujú v názoroch postáv a ktoré pôsobia v kompetencii opozície človek – spoločnosť. Každá postava sa pozerá na život zo svojho zorného uhlu. Jednotlivé postavy vystupujú ako reprezentant konkrétnej koncepcie života. Teda v románe *Pomocník* tieto dve hlavné skupiny osôb tvoria základ štruktúrneho modelu v pláne postáv. Na zobrazenie postáv môžeme používať binárne opozície osobných zámen singuláru a plurálu 1. a 3. osoba „JA–ON“ „MY–ONI“.³¹ Osobné zámená plurálu (MY, ONI) vyjadrujú presilu spoločenského aspektu v spojitosti postáv. Individuálne vzťahy jednotlivcov JA = ON ukazujú protikladnosť – kým osobné zámeno singuláru vyjadruje podriadenosť jednotlivca kolektívu do ktorého patrí, tak osobné zámeno JA (Štefan Riečan) označujúce odlišnosť, vlastne snahu byť jediným, pocit vyplývajúci z neschopnosti adaptácie do spoločnosti. Človek, on (Volent Lančarič) predstaviteľ a „symbol“ mesta Palánk.

V románe *Južná pošta* autor uplatnil istú podobu exotizácie detstva pomocou Jánovho snívania. V detskom svete tejto postavy je všetko pekné a výnimočné, týkajúce sa postáv ako Žigmund Bodnár, poštár na modrom dostavníku so žltými lucernami, alebo gróf Michal Karol Mandarín, ktorého vojna obrala o rozum. Percipient sa naraz ocitne v rozprávkovom svete, ktorý sa aluzívne spája s príbehmi z *Tisíc a jednej noci*, kde sa Ján stotožňuje so Sindbádrom, cestovateľom po ďalekých krajinách a moriach. *Južná pošta*, táto apoteóza detstva, kulminuje v poslednej novele, v ktorej autor prezrádza, že Jánovi sa predošlé príbehy prislíli. Ba na dôvažok kulminujúca jedna časť tvorí akýsi „sen v sne“. Sen sa stáva víziou o zmiznutí Jána na mori a opisom nielen zbytočného čakania rodiny na jeho návrat, ale hlavne rozohrania všetkej pestrosti farieb na pobreží. Každý obraz samostatne je vysvetliteľný, no ako celok sa vyznačuje imaginárnosťou, je úžasnou hrou fantázie. Ján sa vo sne chce odpútať od reálneho sveta a túži po ďalekých krajinách, no ako dospelý syn sa vracia do Palánku. Tajuplnosť a hyperbolizácia sú súčasťou mýtov, sen zase v najčistejšej podobe vyjadruje vznik a pôsobenie mýtu.³²

Literatúra

- BAGIN, A. *Albin Bagin číta L. Balleka*. In: *Romboid*. roč. 13. 1978. č. 11. S. 38 – 42. ISSN 0231-6714.
- BAKOŠ, J. *O umeleckohistorickom vedomí na Slovensku*. In: *Romboid*. roč. 12. 1985. č. 6. S. 51 – 58. ISSN 0231-6714.
- BALLEK, L. *Poznámka o románe a čase*. In: *Romboid*. roč. 19. 1984. č. 2. S. 29 – 34.
- FINDRA, J. *Rozbor štýlu prózy*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo. 1971. 217. s.

³¹ TOMIŠ, K. *O štýle slovenskej prózy*. Bratislava. 1975. S. 72.

³² ŽILKA, T. *Kult južného neba*. In: *Slovenské pohľady*. 1980. č. 3. S. 107 – 113.

- FUCHS, J. *Próze nepristane trpezlivosť*. In: *Večerníček*. roč. 20. 1975. č. 35. S. 5 – 8.
- GREENBLATT, S. – GALLAGHER, C. *Nový historismus v praxi*. In: BOLTON, J. (ed.). *Nový historismus*. Brno: Host. 2007. S. 249 – 269. ISBN 978-80-7294-2176.
- GREENBLATT, S. *Towards a Poetics of Culture*. In: VEESER, A. (ed.). *New Historicism*. 1989. S. 1 – 4.
- MONTROSE, L. *Literární studie o renesanci a předmět historie*. In: BOLTON, J. (ed.). *Nový historismus*. Brno: Host. 2007. S. 46 – 57. ISBN 978-80-7294-2176.
- NOGE, J. *Hľadane epickej syntézy*. Bratislava: Tatran. 1980. S. 298.
- NÜNNING, A. (ed.) *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host. 2006. S. 911. ISBN 80-7294-170-4.
- PETRÍK, V. *Senzuálne a racionálne prvky Ballekovej prózy*. In: *Romboid*. 1988. č. 4. S. 70 – 75. ISSN 0231-6714.
- RICHTER, L. *Vzťahy a súvislosti slovenskej literatúry 20. st.* Bratislava: Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska. 1986. 267 s.
- SCHNEIDER, M. A. *Culture-as-Text in the Work of Clifford Geertz*. *Theory and Society*, Vol. 16, No. 6 (Nov. 1987). [online]. [cit. 2014-10-10]. Dostupné na: <https://books.google.cz/books>.
- ŠABÍK, V. *Historizmus prózy*. In: *Romboid*. 1981. č. 10. S. 2 – 5. ISSN 0231-6714.
- TOMČÍK, M. *Socialistický realizmus a individuálny štýl*. In: *Romboid*. 1984. č. 6. S. 2 – 14. ISSN 0231-6714.
- TOMIŠ, K. *O štýle slovenskej prózy*. Bratislava: SAV. 1975. 144 s.
- TRUHLÁŘ, B. *Niekoľko poznámok k historickému románu*. *Romboid*. 10/1984. S. 38 – 39. ISSN 0231-6714.
- WHITE, H. *Literární postupy při reprezentaci faktů*. In: BOLTON, J. (ed.). *Nový historismus*. Brno: Host. 2007. S. 27–35. ISBN 978-80-7294-2176.
- ŽILKA, T. *Južný kolorit v slovenskej próze*. In: *Slovenské pohľady*. 1981. č. 4. S. 37 – 48. ISSN 1335-7786.
- ŽILKA, T. *Kult južného neba*. In: *Slovenské pohľady*. 1980. č. 3. 648 s. 107 – 113. ISSN 1335-7786.

Magdaléna Barányiová

Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr, Fakulta stredoeurópskych štúdií,
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Dražovská 4, 949 74 Nitra
baranyiovamagdalen@gmail.com

SŁOWIAŃSKIE, PSEUDOSŁOWIAŃSKIE, NIESŁOWIAŃSKIE? WAMPIRY W POLSKIEJ LITERATURZE

Marta Błaszowska

Abstract

Although the term “vampire” and the earliest legends about these creatures are considered these days to be of eastern origin, Slavonic culture and vampires appear to have many connections. “Slavic vampires” have a less pronounced sexual aspect, which is important in many classic vampire stories, and, instead, deal more with the concept of a “bad death” and the disease/illness category. This paper is an attempt to examine the shape and anthropological meanings of vampire figures in Polish literary texts.

Key words: vampires; literature; tradition; fantastic literature; legends

Abstrakt

Mimo sporów o pochodzenie opowieści o wampirach zauważyć można, że słowiańszczyzna wytworzyła swoje własne wyobrażenie tych stworzeń. Artykuł jest próbą zbadania kształtu i antropologicznych znaczeń figur wampira w wyborze polskich tekstów literackich i ustalenia, czy są one podobne do innych wierzeń słowiańskich, czy takie podobieństwo udają, a może przeciwnie – odcinają się od nich. Kreacje słowiańskich wampirów są powiązane w mniejszym stopniu z aspektem erotycznym (istotnym dla wielu wampirycznych postaci kultury klasycznej), a bardziej z pojęciem „złej śmierci” oraz kategorią choroby. Funkcjonalne badawczo okazuje się więc w tym przypadku np. pojęcie abiektu (za J. Kristevą).

Słowa kluczowe: wampiryzm; literatura; tradycja; fantastyka; legendy

„Określenie »wampir« jest niewątpliwie pochodzenia słowiańskiego”¹ – pisze Erberto Petoia. Adam Mickiewicz wiązał wampiryczne historie z ludami słowiańskimi.² Dla Jules’a Micheleta wiara w wampiryzm to „wstrętna myśl słowiańska”³. W opozycji do tej wyraźniej tradycji kojarzenia wampiryzmu ze słowiańszczyzną pozostaje – obecnie, jak się zdaje, równie silny – nurt wywodzenia go z wierzeń bądź to zachodnich,⁴ bądź przeciwnie, ze wschodu: z Chin za pośrednictwem ludów

¹ PETOIA, E. *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*. Kraków. 2004. S. 191.

² MICKIEWICZ, A. *Dziela. T. 8. Literatura słowiańska*. Warszawa. 1955. S. 186.

³ MICHELET, J. *Czarownica*. Tłum. M. Kaliska. Warszawa. 1961. S. 30.

⁴ WRÓBLEWSKA, V. *Mściciel, kochanek, odmieniec: wizerunki wampira w literaturze polskiej*. In: *Literatura Ludowa*. 2012. R. 56. Nr 1. S. 34.

tureckich.⁵ Niezależnie od pochodzenia nazwy nie ulegają wątpliwości dwie kwestie. Po pierwsze – postaci wampirów cieszą się niesłabnącym zainteresowaniem w różnych epokach literackich i w różnych kulturach, szczególnie popularne stały się w wieku XIX i XX, ale również w XXI pojawiają się właściwie w każdym rodzaju tekstów kultury. Jednocześnie badacze wciąż podejmują próby zarówno naukowego opisanie wampiryzmu jako wątku i tematu obecnego w kulturze, jak i zbadania źródeł samych wampirycznych wierzeń, podchodząc do nich z perspektywy antropologicznej, etnologicznej, religioznawczej etc. Po drugie zaś zauważyć należy, że mimo wątpliwości co do pochodzenia zarówno nazwy wampirów, jak i pierwotnych wierzeń na ich temat, słowiańszczyzna wytworzyła własny obraz tych potworów, który zasługuje na szczegółową analizę.

Opowieści i wierzenia obierające za swój przedmiot istoty podobne do obecnych we współczesnej kulturze wampirów, pojawiają się już w starożytności. Antyczne figury Empuzy i Lamii, które pojawiają się w kulturze greckiej i rzymskiej, Erberto Petoia wywodzi ze źródeł jeszcze głębszych: z kultury żydowskiej, a za jej pośrednictwem – z mitologii Mezopotamii.⁶ Wszystkie te postaci – Empużę, Lamię, żydowską Lilith i demoniczną służkę babilońskiej bogini Isztar – wiążą się silnie z negatywną odsłoną kobiecości w dwóch aspektach: seksualnym i maternalskim. Pierwszy przekłada się na obrazy potwornych uwodzicielek, które, współzyskując z ulegającymi im mężczyznami, prowadzą ich do utraty sił życiowych. Dzieje się to bądź poprzez wysysanie krwi – to najwyraźniejszy punkt łączący krwiożercze demoniczne z nowożytnymi wampirami – bądź też poprzez inne metody osłabiające ich ducha i ciało, niekiedy doprowadzając ich wprost do śmierci. Aspekt drugi wiąże się z tym, że protowampiryczne stworzenia mogły wykorzystywać swoje moce do szkodenia niemowlętom – co czyni je negatywnym odbiciem istot kojarzonych ze wspieraniem macierzyństwa. Wątek ten istotny jest szczególnie w przypadku Lamii, która pierwotnie w mitologii była jedynie postacią, która popadła w obłąd po tym, jak zazdrośna Hera zabiła jej dzieci. Dopiero wtórnie nadpisany został na to motyw pożerania niemowląt i pozbawiania ich krwi.⁷ Podobne zbrodnie przypisywano w tradycji żydowskiej Lilith.

Omówienie starożytnych pierwowzorów wampirów, za które można uznać krwiożercze demony kobiece, konieczne jest przede wszystkim w celu wskazania, w jaki sposób postaci te ewoluowały w kulturze wieków późniejszych. Jest to interesujące o tyle, o ile na przykład w kulturze włoskiej wyobrażenia te trafiły one podatny grunt, znajdując odzwierciedlenie m.in. w legendach o czarow-

⁵ Zob. np. rozważania K. Stachowskiego, podsumowującego dotychczasowe etymologie i badającego ich prawdopodobieństwo. K. Stachowski. *Wampir na rozdrożach. Etymologia wyrazu upiór – wampir w językach słowiańskich*. In: *Rocznik Słowistyczny*. Wrocław. 2005. T. 55. S. 73–92.

⁶ PETOIA, E. *Wampiry i wilkolaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*. Kraków. 2004. S. 36–43.

⁷ Oraz dodatkowo dodany aspekt erotyczny, silnie upodabniający Lamię do Empuzy.

nicach, pijących dziecięcą krew.⁸ Kultury bałkańskie, środkowo- i północnoeuropejskie konceptualizują postaci wampiryczne nieco inaczej. Będą one reflektować podobieństwo do tych demonów, które kultura grecko-rzymska wiązała z powrotem umarłych do świata żywych – wymienić tu należy przede wszystkim larwy, a w dalszej kolejności leminy.

Larwy, wyobrażane często jako „*blade upiory o ściągniętej twarzy*”⁹, które mogły powodować epidemie, według przekazów literackich powstają po śmierci zbrodniarza lub człowieka, którego zgon był gwałtowny i tragiczny.¹⁰ Przypomina to wierzenia ludów anglosaskich,¹¹ ale w szczególności wizje słowiańskie. W tych ostatnich powszechne są postaci upiorów, a więc różnych rodzajów istot związanych z powrotem do życia ze świata zmarłych. Konotacje pomiędzy upiorami a wampirami były i wciąż pozostają przedmiotem zainteresowania wielu badaczy – analizują je w szczególności etnografowie, czerpiący informacje z przekazów ludowych. Podsumowując ich rozważania, należy zauważyć, że chociaż nazwa „wampir” używana jest na terenach Polski dopiero od XIX wieku,¹² trudno zgodzić się bez zastrzeżeń z tezą Violetty Wróblewskiej, która stwierdza, że „*nasza tradycja literacka skąpa jest w istoty zwane wampirami*.”¹³ Abstrahując bowiem od kwestii nazwy, istoty, które określane były jako „upiory” reprezentują w różnym natężeniu cechy utożsamiane z wampiryzmem. Zdaje się więc, że o ile z pewnością nie każdy upiór jest wampirem, o tyle u wiele z nich zbliża się do wizerunków wampirów w sposób wyraźny.

Polskie przekazy dotyczące upiorów są powiązane z opisami możliwości powrotu nieboszczyka zza grobu w celu nawiązywania interakcji z żywymi – jest to cecha charakterystyczna wierzeń słowiańskich, węgierskich i rumuńskich.¹⁴ Stworzenia te sygnalizują myśl o próbie odwrócenia nieuchronności i ostateczności śmierci. Udowadniają jednak przy tym, że nawet jeśli uda się powrócić zza grobu, to nigdy nie jest to powrót wiążący się z odzyskaniem pełni człowieczeństwa – upiór pozostaje w sferze liminalnej,¹⁵ pomiędzy tym, co żywe, a tym, co martwe. Potwory opisywane są więc *explicitie* jako „trupy”, które powstały z grobów,

⁸ PETOIA, E. *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*. Kraków. 2004. S. 223.

⁹ Ibidem. S. 45.

¹⁰ Ibidem. S. 44.

¹¹ Ibidem. S. 113.

¹² Chociaż w językach zachodnich słowo upowszechniło się prawdopodobnie od wieku XVIII dzięki dziennikarskim opisom wampiryzmu w Serbii; por. PETOIA, E. *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*. Kraków. 2004. S. 36.

¹³ WRÓBLEWSKA, V. *Mściciel, kochanek, odmieniec: wizerunki wampira w literaturze polskiej*. In: *Literatura Ludowa*. 2012. R. 56. Nr. 1. S. 34.

¹⁴ PETOIA, E. *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*. Kraków. 2004. S. 173.

¹⁵ GENNEP, A. *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*. Tłum. B. Biały. Warszawa. 2006. S. 37.

burzą porządek i zwykle zagrażają lokalnym społecznościom. Takie przedstawienia znaleźć można chociażby w dwóch tekstach pochodzących z drugiej połowy XVIII wieku, a więc z czasów oświecenia – pierwszy z przywołanych poniżej utworów, *Diabeł w swojej postaci* Jana Bohomolca (wydany w 1772 r.), należy zresztą do grupy dzieł podejmujących temat ludowych zabobonów i rozprawiających się z nimi metodą rozumową. Drugi natomiast, *Wieczory badeńskie czyli opowieści o strachach* Józefa Maksymiliana Ossolińskiego (powstałe w latach 1793–1794, ale publikowane dopiero w 1844–1846), zawiera w części *Do czytelnika* deklarację na temat ludowej proveniencji prezentowanych historyjek, podchodząc do nich jednakże w sposób sceptyczno-żartobliwy.¹⁶

W *Diabile...*, gdzie autor obszernie dowodzi sprzeczności wielu wierzeń ludowych zarówno z nauką, jak i – w szczególności – z wiarą katolicką, znajduje się krótka definicja upiórów widzianych oczami pospólstwa: „*Upiory są to, według powszechnego mniemania, ciała umarłych niejaki, iż tak rzekę, sposobem ożywione. [...] z grobów wychodzą, na domy nachodzą, ludzi, których mogą duszą [...], krew wysysają, na ołtarze łażą, one krwawią, świece łamią [...]*”¹⁷ Działalność ożywieńców koncentruje się na szkodzeniu żywym – napadaniu ich w domach, duszeniu i, przede wszystkim, picciu krwi, ale również, co interesujące, na naruszaniu sfery sakralnej, reprezentowanej przez przestrzeń kościoła i przynależne jej elementy – ołtarze i świece. Wyobrażenie o skandaliczności aktu splamienia ołtarza krwią ma zapewne związek ze złamaniem tabu i jego świętej czystości oraz ze zbezczeszczeniem go na wzór rytuałów przedchrześcijańskich, w których zamiast symbolicznej ofiary bezkrwawej – ciała i krwi Chrystusa w postaci hostii i wina – występują akty rzeczywistego poświęcania istot żywych.

Opowiadanie *Upiór* z tomu Ossolińskiego zawiera z kolei podszyty ironią, obszerny opis działalności domniemanego potwora: „*Upiór, przywędrowawszy do kmiecia podczas wieczery, wszystkim łyżki z rąk powytrącał, a co tylko było nagotowane, pożarł. Gdzieś głodniejszy, wysłał ze wszystkich; pod jednym dachem żywych, krew, nie zostawiwszy tylko jedno pisklę w kolebce na rozmnożek.*”¹⁸ Chociaż nie wiadomo niczego na temat pochodzenia rzekomego upiora (czy też upiórów), jako środki zaradcze używane są „lekarstwa na zarazę od upiórów”¹⁹, metodą przeciwdziałania zagrożeniu jest również rozkopywanie grobów i obcinanie nieboszczykom głów oraz przebijanie im serc kółkami. Wszystkie te działania sugerują traktowanie hipotetycznego sprawcy zdarzeń jako ożywionego nieboszczyka. Zawarty w dalszej części opowiadania opis przygody okolicznego szlachcica, powracają-

¹⁶ OSSOLIŃSKI, J.M. *Wieczory Badeńskie czyli Powieści o strachach i upiorach z dołączeniem bajek i innych pism humorystycznych*. Kraków. 1852. S. 2–3.

¹⁷ BOHOMOLEC, J. *Diabeł w swojej postaci z okazji pytania...* Warszawa. 1775. S. 8.

¹⁸ OSSOLIŃSKI, J.M. *Wieczory Badeńskie czyli Powieści o strachach i upiorach z dołączeniem bajek i innych pism humorystycznych*. Kraków. 1852. S. 86.

¹⁹ Ibidem. S. 87.

cego nocą do domu, zdaje się wskazywać na związki pomiędzy wyobrazeniami upiora i diabła: mimo że posiada cechy typowe raczej dla ożywieńca – „zimne jak lód ręce”, „utrapiione oblicze” – określany jest nie tylko jako „upiór” i „członek upiorskiej hordy”, ale też jako „djabel”, „czart” czy „zły duch”. Ostatecznie okazuje się zresztą – co uzasadnione jest konwencją, zakładającą ośmieszanie rzekomo przerażających historii – że prawdziwym sprawcą napadu był „parobek w głowę zaszyły”.

Oba wzmiankowane powyżej teksty prezentują wyobrazenie upiorów jako powracających zza grobu istot związanych w istotny sposób z aktem picia krwi. Podobny wątek pojawia się też w innych relacjach, np. u Łukasza Gołębiowskiego, który, przywołując wierzenia gminu, już na początku niedługiego zresztą opisu upiora stwierdza, że potwór ten „wstaje z grobu, ludzi straszy, krew panien wysysa”.²⁰ Wydaje się więc, że przynajmniej niektóre wizje upiorów można za przynależne do kręgu wierzeń wampirycznych i traktować jako cząstkowe źródła wizerunku późniejszych wampirów.

Powszechną wiedzę na temat dawnych upiorów z wizjami wampirów łączy z pewnością także sposób ujmowania relacji tych stworzeń do śmierci. Zarówno upiory, jak i wampiry są, jak już wspomniano, utożsamiane ze zmarłymi ożywającymi w nadprzyrodzony sposób. Wierzenia typowe dla Rumunii, Węgier i kultury słowiańskiej przywiązują szczególnie dużą wagę nie tylko do cech tych potworów czy do ich działalności, ale też do przyczyn powodujących zostanie wampirem lub upiorem. Dużą część tych czynników złączyć można w grupę związaną z postępowaniem za życia. Wampirami według wierzeń rumuńskich mogą więc zostać nikkzemnicy i zbrodniarze, krzywoprzysięzcy czy kobiety paktujące z szatanem.²¹ Podobnie u Słowian, gdzie wierzono, że do wampiryzmu prowadzi zajmowanie się czarnoksięstwem, złe uczynki oraz postępowanie powodujące wykluczenie z kościoła, w tym samobójstwo.²² Znaczna część hipotetycznych przyczyn wampiryzmu związana jest też z życiem płodowym i towarzyszącymi porodowi wydarzeniami oraz z losami ciała po śmierci. Są to w wierzeniach rumuńskich przede wszystkim: urodzenie się w owodni, niejedzenie soli przez matkę podczas ciąży czy bycie siódmym dzieckiem w rodzinie. Wampirem może stać się również ten, na kogo po śmierci padł cień mężczyzny albo na kogo wskoczył kot, oraz dziecko zmarłe przed chrztem.²³ Słowianie zakładają, że wampirem zostaje ktoś, kto rodzi się w owodni i z zębami,²⁴ często podwójnymi, lub z czerwonym znamie-

²⁰ GOŁĘBIOWSKI, L. *Lud polski, jego zwyczaje, zabobony*. Warszawa. 1830. S. 170.

²¹ PETOIA, E. *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*. Kraków. 2004. S. 173–174.

²² STOMMA, L. *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*. Warszawa. 1986. S. 160–161.

²³ PETOIA, E. *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*. Kraków. 2004. S. 174.

²⁴ H. BIEGELEISEN, H. *Śmierć w obrzędach, zwyczajach i wierzeniach ludu polskiego*. Warszawa. 1930. S. 113–115.

niem, a także np. osoba rażona piorunem.²⁵ Większość tych czynników ma, jak widać, związek z naruszeniem normy – cechy rzadko spotykane, różnego rodzaju mutacje, ale także nagła śmierć były uznawane za dowód kary boskiej i jako takie związane z perspektywą powrotu po śmierci do świata żywych. Ma to również szczególnie związek z aspektem graniczności – zgon nagły, niepoprzedzony dopełnieniem odpowiednich rytuałów, powoduje pozostanie w sferze pomiędzy światem żywych a światem zmarłych.²⁶

Wiek dziewiętnasty, fascynujący się w dużej mierze zarówno ludowością, jak i wszelkiego rodzaju zjawiskami nadprzyrodzonymi, przynosi falę zainteresowania wampirami jako potencjalnymi figurami literackimi, a zarazem próby ich dopracowania i przeformułowania. Łącząc kilka ludowych wątków, przetworzonych przez zwykle fałszowane opowieści²⁷ z artystycznymi wizjami z *Wampira* Johna Polidorigo (1819 r.), powieści w odcinkach *Varney The Vampire* (1845–1847 r.), *Carmilli* Josepha Sheridana Le Fanu (1872 r.) czy wreszcie *Draculi* Brama Stokera (1897 r.), kultura tworzy nowy obraz wampira: zestetyzowanego, arystokratycznego, który nie tylko wyróżnia się szlachetnym, choć przerażającym w swej nieskazitelności wyglądem, ale też budzi niebывały respekt i pożądanie. To właśnie ten obraz upowszechnił się w kulturze po XIX wieku najmocniej i dominuje w większości pojawiających się również we współczesnych tekstach kultury. Wydaje się, że jest on bliższy omawianym powyżej wyobrażeniom w kręgu kultury grecko-rzymskiej. Kładzie on bowiem nacisk nie tylko na grozę związaną z niebezpieczeństwem, jakie dla ludzkiego życia oznacza wampir, ale również ze sferą wypaczonej, nadmiernej i nieprowadzącej od prokreacji seksualności. Ukąszenie wampira, dzięki falliczności kłów i samemu swemu charakterowi, bywa przedstawiane jako metafora stosunku oralnego.²⁸ Postać potwora kojarzona jest z nadaktywnością seksualną, podobnie jak w przypadku antycznych demonów. W literaturze XIX wieku i późniejszej wątek ten przejawia się dwuaspektowo: w postaci wampiryzyc-kobiet, które (podobnie jak starożytny pierwowzory), prowadząc mężczyzn do zguby, uosabiają motyw *femme fatale*, a także w postaci wampirów płci męskiej, które z kolei najczęściej uwodzą kobiety, niezdolne do opanowania żądz tłumionych przez krępujące je zakazy moralne.²⁹

Obrazowanie tego typu pojawiają się nierzadko również w literaturze polskiej: jako przykłady warto wymienić chociażby postaci z dwóch nowel Stefana Grabińskiego *W domu Sary* i *Kochanka Szamoty*³⁰, a także powieść Władysława Rey-

²⁵ JANION, M. *Niesamowita Słowiańszczyzna*. Kraków. 2006. S. 141.

²⁶ STOMMA, L. *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*. Warszawa. 1986. S. 158–159.

²⁷ Takie jak np. utwory Meriméego, tłumaczone przez Puszkina; por. JANION, M. *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk. 2008. S. 24–26.

²⁸ Ibidem. S. 148.

²⁹ Ibidem. S. 208.

³⁰ Oba znaleźć można w tomie: GRABIŃSKI, S. *Niesamowite opowieści*. Kraków. 1975.

monta *Wampir*. W obu tekstach Grabińskiego występują kobiece postaci o cechach demonicznych uwodzicielek: i Jadwiga Kalergis, i Sara Braga są rozerotyzowane i skupione na cielesności. Obie, jak się wydaje, potrzebują również kontaktów seksualnych z mężczyznami dla zachowania niezmięionej postaci (Sara) lub utrzymania iluzji własnego ciała (Jadwiga). W *domu Sary* szczególnie eksponuje wątek pozbawiania kochanków sił życiowych: jeden z bohaterów doprowadzony zostaje przez upiorną kochankę do śmierci, a właściwie do fizycznego rozpadu i zniknięcia, sam zaś narrator unika takiego losu tylko dzięki temu, że nie ulega Sarze. W *Wampirze* Reymonta z kolei tajemnicza Daisy opisywana jest jako upiorzyca, demonica lub wampirzyca, której hipnotyzująca moc ma niebagatelny wpływ na życie Zenona. Co interesujące, we wszystkich tych przypadkach nie pojawia się właściwie *explicite* motywy picia krwi; mowa głównie o wysysaniu sił bądź życiowej energii, co przybliżyła te trzy bohaterki do wizerunków upiórów.

Wyobrażenia bliższe krajom słowiańskim aspekt seksualności raczej marginalizują, a na pierwszy plan, oprócz przerażenia budzonego przez wampira, wysuwają zagadnienie szeroko rozumianego wstrętu. Jak twierdzą Julia Kristeva, to, co odepchnięte, społecznie nieakceptowane, nieczyste,³¹ co wiąże się np. z jedzeniem czy wchłanianiem, wydalaniem i wydzielinami ciała, określić można jako abiekt („wymiot”) – formę niebędącą ani przedmiotem, ani podmiotem. Reakcją na kontakt z wy-miotem jest *abjection*, poczucie wstrętu wywołanego materialnością ciała, elementami przekraczającymi jego granice. Jednakże im mocniej to, co wstrętne, jest wypierane, tym bardziej staje się kuszące, zwłaszcza że nie możemy się od abiektu oddzielić, bo wyrasta z samego podmiotu.³² W tę koncepcję wpisują się, co oczywiste, szczególnie wizerunki wampirów jako istot „opitych krwią”, porównywanych do ogromnych pijawek lub kleszczy. Abiektalność jest związana również z pogranicznością – stanowi jej wynik i przedłużenie; ciała wampirów dotknięte są czasem rozkładem, a sam wampiryzm silnie związany jest również z chorobą³³ i zdolnością do powodowania epidemii.

Te bliższe słowiańszczyźnie obrazy wampirów zdają się pojawiać w literaturze po XIX wieku zdecydowanie rzadziej niż wizje „zachodnie”, przedstawiające wampiry arystokratyczno-seksualne. Warto jednak wspomnieć przykład wprawdzie nie polski, ale przynależący do kręgu literatury słowiańskiej: *Rodzinę wilkołaka* Aleksego Tołstoja.³⁴ Jeden z bohaterów tego opowiadania, Gorcza, stara się po przemianie w potwora udawać normalne funkcjonowanie; nie chce jednak jeść

³¹ Por. KRISTEVA, J. *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Tłum. M. Falski. Kraków. 2007. passim; BAKKE, M. *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań. 2000. S. 25–26.

³² Por. BAKKE, M. *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań. 2000. S. 26.

³³ Powszechne są zresztą teorie, według których rzekome przypadki wampiryzmu były w rzeczywistości przypadkami chorób – np. porfirii czy gruźlicy.

³⁴ Ujawnia się tu pokrewieństwo między figurami wampira i wilkołaka. W tym przypadku „wilkołak” to słowiańska odmiana wampira, przy czym wilkołak najchętniej żywi się krwią swych bliskich. Kwestię tę tłumaczy narrator opowiadania Tołstoja.

ani pić, odmawia z mówienia modlitwy, ma też bladą skórę i trupi oddech. Aby zaspokoić głód krwi, uderza w najmniej odpornego członka rodziny – własnego wnuka – wywabiając go podstępem z bezpiecznej przestrzeni zamkniętego domu. Doprowadza do śmierci chłopca, i chociaż sam ostatecznie ginie, nie zmienia to tragicznego losu rodziny: zarażone wampiryzmem dziecko powraca, wysysa krew własnej matki, która następnie atakuje drugie dziecko, męża i szwagra.

Współczesną, postmodernistyczną wizję wampira prezentuje natomiast Andrzej Sapkowski w powieści *Chrzest Ognia*. Jeden z bohaterów, Regis, jest wampirem – w powieściowym świecie przedstawicielem konkretnej rasy. W rozmowie z towarzyszami podróży dokonuje porównania obecnych w fikcyjnym świecie ludowych wyobrażeń z własną sytuacją, obalając w ten sposób mity na temat wampirów. Mity te – a więc i powszechna wizja wampiryzmu w świecie przedstawionym – związane są w dużej mierze z przetworzonymi nieco wierzeniami słowiańskimi. Regis zwraca uwagę m.in. na kwestię traktowania wampirów jako ożywieńców, którą wiąże z obrzydzeniem wobec ciała rozkładającego się po śmierci i lękiem przed zmarłymi. Obala również przekonanie o możliwości zabicia wampira przy pomocy promieni słonecznych, tłumacząc tę wizję przywiązaniem człowieka do solarności i lękiem przed sferą lunarną. Pojawia się tu jednak jeden z aspektów romantycznego wyobrażenia wampira – traktowanie ukąszenia wampira jako metafory stosunku oralnego. W eksplikacji Regisa ludowe wyobrażenia o wampirach są błędne, ponieważ potrafią dostosować się do ludzkiego trybu życia i nie mają nadmiernej rozwiniętej seksualności. Piją jednak krew i, co bardzo w tej wizji istotne, nie robią tego z konieczności, ale dla przyjemności: we wspomnieniach wampira krew pełni podobną funkcję, jaką alkohol dla ludzi.

W niezwykle wieloźródłowym i wieloaspektowym micie wampirycznym niejednokrotnie trudno wskazać bez wątpliwości konkretne punkty odniesienia i nawiązania do pierwotnych wierzeń. Analiza tekstów kultury pozwala jednak na dostrzeżenie, że mit ten jest również wewnętrznie zróżnicowany. Literaturę i kulturę popularną zdominowały wyobrażenia wywodzące się z wizji XIX-wiecznych, co czyni większość wampirów obecnych w polskich tekstach raczej „niesłowiańskimi”, nawet wtedy, kiedy przestrzenią akcji są słowiańskie tereny. Nie można jednak zapominać, że zdarzają się też utwory, które bądź traktują różne źródła wampirycznego mitu jako równorzędne, bądź próbują przedzierać się przez nie w poszukiwaniu dawniejszych wyobrażeń, co może prowadzić do tworzenia wampirów „słowiańskich” – lub „pseudosłowiańskich”, wykorzystujących pewne wątki w sposób spłycony, sztafażowy. Natomiast nawet abstrahując od tych – komplikujących się ze względu na wewnętrzne zróżnicowanie przedmiotu badań – prób klasyfikacji, należy przyglądać się wampirycznym postaciom z uwagą, pamiętając, że „*powrót zmarłych, którzy łakną krwi [...], był i pozostanie ideą uniwersalną*”³⁵.

³⁵ ROUX, J. P. *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Perek. Kraków. 1994. S. 245.

Literatura

- BAKKE, M. *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM. 2000. 182 s. ISBN 83-7092-063-3.
- BIEGELEISEN, H. *Śmierć w obrzędach, zwyczajach i wierzeniach ludu polskiego*. Warszawa: Dom Książki Polskiej. 1930. 344 s.
- BOHOMOLEC, J. *Diabeł w swojej postaci z okazji pytania...* Warszawa: Michał Groll. 1775. 319 s.
- GENNEP, A. V. *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*. tłum. B. Biały. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. 2006. 205 s. ISBN 83-06-02997-6.
- GOŁĘBIEWSKI, Ł. *Lud polski, jego zwyczaje, zabobony*. Warszawa: A. Gałęziowski i spółka. 1830. 325 s.
- GRABIŃSKI, S. *Niesamowite opowieści*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 1975. 356 s.
- JANION, M. *Niesamowita Słowiańszczyzna*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 2006. 357 s. ISBN 978-83-0804080-5.
- JANION, M. *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk: Słowo/obraz teritoria. 2008. 567 s. ISBN 978-83-7453-846-6.
- KRISTEVA, J. *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Tłum. M. Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. 2007. 196 s. ISBN 978-83-233-2327-3.
- LE FANU, J. S. *Carmilla*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 1974. 85 s.
- MICHELET, J. *Czarownica*. tłum. M. Kaliska. Warszawa: Czytelnik. 1961. 267 s.
- MICKIEWICZ, A. *Dzieła. T. 8. Literatura słowiańska*. Warszawa: Czytelnik. 1952. 386 s.
- OSSOLIŃSKI, J. M. *Wieczory Badeńskie czyli Powieści o strachach i upiorach z dołączeniem bajek i innych pism humorystycznych*. Kraków: Józef Czech. 1852. 246 s.
- PETOIA, E. *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*. Kraków: Universitas. 2004. 376 s. ISBN 83-242-0341-9.
- POLIDORI, J. *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. Oxford: Oxford UP. 1997. 278 s. ISBN 978-0-192832-91-7.
- REYMONT, W. *Wampir*. Warszawa: Książka i Wiedza. 1986. 319 s.
- ROUX, J. P. *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*. Tłum. M. Perek. Kraków: Znak. 1994. 406 s. ISBN 978-83-240-2029-4.
- SAPKOWSKI, A. *Chrzest ognia*. Warszawa: superNOWA. 2004. 334 s. ISBN 83-70564-103-8.
- STACHOWSKI, K. *Wampir na rozdrożach. Etymologia wyrazu upiór – wampir w językach słowiańskich*. In: *Rocznik Słowistyczny*. Wrocław: Polska Akademia Nauk. 2005. T. 55. S. 73–92. ISSN 0080-3588.
- STOKER, B. *Dracula*. Kraków: Mystery. 440 s. ISBN 978-83-7719-010-4.

STOMMA, L. *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax. 1986. 268 s. ISBN 83-211-0614-5.

TOŁSTOJ, A. K. *Rodzina wilkołaka*. In: *Opowieści niesamowite. Groza i niesamowitość w prozie rosyjskiej XIX i początku XX w.* Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. S. 187–220.

WRÓBLEWSKA, V. *Mściciel, kochanek, odmieniec: wizerunki wampira w literaturze polskiej*. In: *Literatura Ludowa*. 2012. R. 56. Nr 1. S. 33–47. ISSN 0024-4708.

Marta Błaszowska

Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych, Wydział Polonistyki
Uniwersytetu Jagiellońskiego, ul. Grodzka 64, 31-006 Kraków, Polska
m.blaszkowska4@gmail.com

KE GENEZI NÁZVU ROMÁNU *MOSKVA – HRANICE* ČESKÉHO SPISOVATELE JIŘÍHO WEILA

Marie Brunová

Abstract

The aim of this article is to demonstrate the importance of paratext in interpretation of a literary work, in particular, to underline the close connection between the text and its title. This is demonstrated on the example of *Moskva – hranice* (*Moscow—the Border*, 1937), a novel by a Czech writer Jiří Weil (1900–1959). The title originally intended by the author, *Ještě je Moskva* (*It is still Moscow*), carries enormous importance for the interpretation of the novel.

Key words: Jiří Weil; novel *Moskva – hranice*; publishing house Družstevní práce; title genesis; fiction; non-fiction

Abstrakt

V tomto článku je na příkladu románu *Moskva – hranice* (1937) českého spisovatele Jiřího Weila (1900–1959) demonstrován význam paratextů při posuzování literárního díla, zejména je pak zdůrazněno úzké sepětí názvu se samotným textem. Právě Weilův román názorně ilustruje, jak zásadní vliv má změna v názvu, v tomto případě z původního autorem zamýšleného pojmenování „Ještě je Moskva“ na titul *Moskva – hranice*, na celkovou interpretaci díla.

Klíčová slova: Jiří Weil; román *Moskva – hranice*; nakladatelství Družstevní práce; geneze názvu; fikční a nefikční narativ

Navzdory opět vzrůstajícímu a neutuchajícímu zájmu o dílo českého spisovatele židovského původu Jiřího Weila (1900–1959)¹ doposud nevyšla žádná monografie, jež by Weilovo dílo podrobila komplexnímu zkoumání, a to ani v české, ani v zahraniční literárněvědné sféře. Stávající dílčí studie povětšinou analyzují buď

¹ Z nejnovějších vydavatelských počínů lze jmenovat publikaci vzpomínkové knihy Weilovy přítelkyně Slávky Vondráčkové *Mrazilo – tálo* s doslovem Markéty Kittlové, která byla po předešlém samizdatovém vydání poprvé uveřejněna knižně v roce 2014. Po vlně reedici Weilových děl po roce 1989 se Weilovo dílo těší zájmu literárních vědců jak u nás (v této souvislosti je třeba připomenout celou řadu studií Jiřího Holého, Alice Jedličkové či Evy Štědroňové), tak i ve světě. Ze zahraničních badatelů budiž jmenováni Urs Heftrich a Bettina Kaibach, Kees Merks či Oleg Malevič, jež významně přispěli k rozšíření Weilova díla do povědomí současných cizích čtenářů. O zmapování dlouho nezakrytých míst ve Weilově osudu se významnou měrou zasloužili zejména prof. Miroslav Kryl a Hana Hříbková. Na zpracování a kritické zhodnocení ale stále ještě čekají některé oblasti Weilovy tvorby, jako třeba jeho publicistická a překladatelská činnost či doposud nevydané texty.

Weilovo dílo předválečné, či jeho texty vzniklé po druhé světové válce nesoucí v sobě osobně prožitou zkušenost holokaustu, ucelený náhled na jeho dílo ale stále chybí. Tento příspěvek vznikl v rámci dizertační práce, jež si klade za cíl uchopit Weilovo poměrně heterogenní dílo² pokud možno souhrnně z perspektivy fikčního a nefikčního narativu. Weilovy nefikční³ texty totiž často tvoří jakousi bázi pro jeho pozdější díla fikční.⁴ Tato tendence ve vývoji Weilovy poetiky (od nefikčního k fikčnímu narativu) je tudíž zkoumána s ohledem na výskyt možných signálů fikčnosti⁵ ve Weilově tvorbě. Teoretickou základnu přitom tvoří koncepce signálů fikčnosti v pojetí Franka Zipfela, jenž tyto dělí do dvou základních skupin: na signály uvnitř textu samého (textinterne Fiktionssignale)⁶ a na signály mimotextové, tzv. paratexty (paratextuelle Fiktionssignale).⁷ Tento příspěvek si klade za cíl poukázat na to, jak zásadní roli mohou sehrát paratexty – v tomto případě název díla – při jeho celkové interpretaci.

Při rešerších k této dizertační práci byly ve fondu nakladatelství Družstevní práce (dále jen DP),⁸ uloženém v Památníku národního písemnictví v Praze, nalezeny důležité dokumenty, které mají podstatný vliv na pochopení Weilova předválečného románu *Moskva – hranice*. Jedná se o následující epitexty: smlouvy uzavřené mezi spisovatelem a nakladatelstvím o vydání románu, dnes známým pod názvem *Moskva – hranice*, jakož i protokoly ze zasedání nakladatelství a korespondence mezi autorem a jeho lektorem.⁹ Z těchto dokumentů vyplývá, že před prv-

² Weil je autorem jak děl fikčních (několika románů a celé řady povídek), tak i děl nefikčního charakteru (několika set článků novinových i odborných, reportáží či memoárů). V jeho pozůstalosti v Literárním archivu Památníku národního písemnictví (dále jen LA PNP) se nalézají i divadelní hry či scénáře k filmu. (LA PNP, fond „Jiří Weil“.)

³ Pojem „nefikční“ resp. „non-fikční“ lze rovněž nahradit výrazem „faktuální“. (Srov. PETRIŠÁKOVÁ, 2012.)

⁴ To se týká zejména Weilovy předválečné tvorby.

⁵ V německém originále „Fiktionssignale“.

⁶ ZIPFEL, 2014, S. 98.

⁷ Ibidem. Pojem „paratext“ zavedl do literární vědy francouzský vědec Gérard Genette. Paratext je podle něj jakýmsi příslušenstvím, jehož pomocí se text stane knihou. (GENETTE, 1992, S. 10.) Toto příslušenství náleží buď samotnému knižnímu prostoru (např. název díla, jméno autora, předmluva či názvy kapitol) pak se jedná o tzv. peritext. (GENETTE, 1992, S. 12.) nebo mimoknižnímu prostoru (rozhovory, deníky, korespondence apod.), pak je Genette označuje jako epitext (ibidem).

⁸ Družstevní práce vznikla v roce 1922 z podnětu Václava Poláčka, který „[i]nicioval program nakladatelství založený na svépomocném principu, kdy by se aktivními členy stali vedle autorů či výtvarníků sami čtenáři.“ (MAGINCOVÁ, 2012.) V redakční radě DP mimo jiné působili i takoví spisovatelé jako Vladislav Vančura, Jaroslav Seifert, Karel Nový či literární kritik Václav Černý. DP si postupně vypracovala širokou členskou základnu – v roce 1947 měla až 70 000 členů. Jiří Weil coby nový člen figuruje na „Seznamu nových členů přijatých ve schůzi představenstva ze dne 30. 9. 1936“. (LA PNP, fond „Družstevní práce“.) Na konci let třicátých, v roce 1938 – tedy zanedlouho po publikaci Weilových knih měla DP cca. 24 000 členů. (MAGINCOVÁ, 2012.) V padesátých letech byla DP v rámci reorganizace sloučena s nakladatelstvím Mír, až zanikla úplně. (Srov. KNAP, 1971, S. 1–3.)

⁹ Konkrétní soupis dokumentů týkajících se Jiřího Weila lze nalézt v příručce *Archív Družstevní práce*, kterou v roce 1971 sestavil Josef Knap a vydal Památník národního písemnictví. (KNAP, 1971.)

ním vydáním románu došlo několikrát ke změně v názvu, a to jak ze strany autora, tak i na přání nakladatele, v tomto případě již zmíněné Družstevní práce.

Weil, který ve svém románu těží z osobní zkušenosti načerpané během pobytu v SSSR, kde působil v letech 1933–1935¹⁰ coby překladatel, začal na *Moskvě – hranici* pracovat po svém návratu do Československa. Tématice ze Sovětského svazu se následně intenzivně věnoval v letech 1936–1937. Nejprve vyšla v roce 1937 v DP jeho kniha reportáží *Češi stavějí v zemi pětiletke*, v prosinci téhož roku pak i román *Moskva – hranice*. V dokumentech z fondu DP lze vysledovat vývoj názvu románu.¹¹ V dopise z 1. ledna 1937, adresovaném jednomu z lektorů jeho děl, spisovateli Dr. K. J. Benešovi,¹² Weil uvádí: „Mám již asi 200 stránek románu, který jsem původně chtěl nazvat »Insab«¹³ (podle cizineckého konsumu v Moskvě), nyní se mi však lépe líbí název »Moskva slzám nevěří«.¹⁴ Tento název musel Weil zmínit rovněž v okruhu svých přátel, neboť na něj ve svých vzpomínkách odkazuje i Weilův přítel, spisovatel Jan Vladislav: „Neměli jsme ještě zkušenosti s tím, co on už znal, totiž že Moskva slzám nevěří – to byl původní název jeho prvního románu – a že její drábové u nás nezapomínají.“¹⁵

Ze smlouvy, uzavřené mezi Dr. Jiřím Weilem a DP ze dne 5. 10. 1937 o vydání románu *Moskva – hranice*, stejně jakož i z Weilovy korespondence a zápisů ze schůzí DP vyplývá,¹⁶ že se od těchto pracovních názvů odklonil a nakonec se rozhodl pro titul „Ještě je Moskva“,¹⁷ který se ale DP očividně nezamlouval a proto

S. 284.) Všechny uvedené dokumenty stejně jako další korespondence a podklady k Weilovým textům *Moskva – hranice*, *Dřevěná lžíce* a *Češi stavějí v zemi pětiletke* jsou uchovány v LA PNP ve fondu „Družstevní práce“.

¹⁰ Weilův pobyt v SSSR mapoval ve svých studiích prof. Miroslav Kryl. Podařilo se mu např. datovat a doložit délku Weilova pobytu v československé komuně Interhelpo v Biškeku na dobu od 14. 3. 1935 do 7. 9. 1935. (KRYL. 2008. S. 258–259.)

¹¹ Samotný rukopis *Moskvy – hranice* se, bohužel, nedochoval.

¹² Dr. K. J. Beneš psal coby redaktor DP na Weilovu *Moskvu – hranici* odborný posudek a text nakladatelství vřele doporučil: „Dávno jsem se již neujímal referátu s takovou chutí a nedoporučoval rkp tak bez výhrad“. (LA PNP, fond „K. J. Beneš“.)

¹³ „Инснab“ [Insab] je akronym sovětského newspeaku, složený se slov „иностранный“ [inostrannij], tedy zahraniční nebo cizinecký a „снабжение“ [snabženie], což znamená zásobování. Tato zkratka označovala síť obchodů „Всесоюзная контора по снабжению иностранцев“ [Vsesojuznaja konтора po snabženiju inostrancev], ve kterých mohli v první polovině třicátých let (Insab zanikl v roce 1935) nakupovat výlučně v SSSR pracující zahraniční specialisté. (PAVLOVA. 2012.)

¹⁴ LA PNP, fond „K. J. Beneš“. Ruské rčení „Москва слезам не верит“ [Moskva slzám ne verit] proslavil zejména stejnojmenný film Vladimíra Mejšova z roku 1979. Toto rčení, které se užívá v situacích, kdy ani slzy nedokáží obměkčit a nevyvolávají lítost, je ale daleko starší a původně odkazuje na dobu expanze moskevského knižectví, kdy moskevská knižata zacházela se svými poddanými obzvlášť krutě. (Srov. ZIMIN. 2008. S. 40.)

¹⁵ VLADISLAV. 2012. S. 682.

¹⁶ Jedná se o dopisy DP Jiřímu Weilovi z 30. 9. a 5. 10. 1937. (LA PNP, fond „Družstevní práce“.)

¹⁷ V rukopisném protokolu ze zasedání ze dne 20. 09. 1937 je Weilův text dokonce zaznamenan pod titulem „Ještě žije Moskva“. Domnívám se nicméně, že v tomto případě se jedná o chybný záznam zapisovatele, neboť tento název nikde jinde nefiguruje. (LA PNP, fond „Družstevní práce“.)

musel být změněn. V protokolech je tento titul přeškrtnut a nad něj je ručně nadepsán nový název *Moskva – hranice*. Z uvedených dokumentů bohužel není zřejmé, zdali je autorem dnes známého názvu románu sám Jiří Weil či někdo jiný. V zápise ze schůze ze dne 25. 10. 1937, tedy krátce před vydáním knihy,¹⁸ se nalézá následující stručná poznámka: „*stále se nezamlouvá název »Moskva – hranice«; požádáme autora, aby se pokusil voliti vhodnější název.*“¹⁹ Důkazy o tom, zdali nakladatelství Weila skutečně požádalo o další přepracování názvu svého textu, nicméně chybějí. Není tudíž jasné, jestli se Weil dalším novému názvu bránil a prosadil si zveřejnění svého románu pod tímto názvem nebo zda byl o změnu vůbec požádán. Weil se ke změně názvu svého románu na *Moskva – hranice* již nikde dál nevyjadřuje (alespoň v žádné dochované dokumentaci), lze se tedy domnívat, že s ním byl srozuměn. Text ale sepsal a Družstevní práci předal po názvem „Ještě je Moskva“. I první lektorský posudek,²⁰ vystavený již zmíněným K. J. Benešem, se vztahoval na román pod názvem „Ještě je Moskva“. Tento název musel být očitě znám širšímu okruhu čtenářů, neboť recenzent *Moskvy – hranice* (skrýty pod zkratkou S. V.²¹) se o něm zmiňuje v *Literárních novinách*, kde kriticky uvádí: „*A kolem těchto osob žije Moskva – stará hranice dvou kultur, rodiště a bojiště nových myšlenek, město, ke kterému tíhne naděje proletariátu všech zemí. Tato naděje je vedoucím motivem celé knihy. Ještě je Moskva – (proč jen nezůstal tento opravdu šťastnější titul?)*“²²

Ano, proč jen nezůstal ten původní, opravdu šťastnější titul? Neboť právě posun na úrovni peritextu – v titulu – staví román skutečně do zcela odlišného světla. Zatímco dosavadní interpretace, vztahující se na *Moskvu – hranici*,²³ podtrhují (a to vzhledem k názvu, právem) právě rozdíl mezi dvěma zobrazenými světy – mezi světem západním, civilizovaným, ztělesněným meziválečnou Evropou a pak mezi divokým světem východu, Sovětským svazem přirovnávaným k barbarské

¹⁸ Weil se ve smlouvě sice zavázal, že rukopis dodá nejpozději do června 1938, dle záznamů ale dodal rukopis dřív, vydání románu bylo plánováno na listopad 1937, nakonec k němu došlo v prosinci 1937. (LA PNP, fond „Družstevní práce“.)

¹⁹ LA PNP, fond „Družstevní práce“.

²⁰ Beneš ve svém posudku ze dne 23. 8. 1937 podtrhuje zejména dokumentární hodnotu Weilova díla: „[...] jeho líčení prostředí, celkové atmosféry, způsobu života až do drobných denních zjevů a konečně zvláště jeho psychologická kresba sovětského člověka má dokumentární hodnotu.“ (LA PNP, fond „Družstevní práce“.)

²¹ Z díkce článku nelze usoudit, zdali jej psala žena či muž, nicméně i vzhledem k poměrně kladnému hodnocení knihy (v porovnání se zdrcujícími kritikami Julia Fučíka či Josefa Rybáka) se zde nabízí možnost, že by se pod zkratkou S. V. mohla skrývat Weilova dlouholetá přítelkyně, textilní výtvarnice a spisovatelka Jaroslava (Slávka) Vondráčková.

²² S. V. *Ještě je Moskva*. In: *Literární noviny*. Praha. 1938. Roč. 10. Č. 9. S. 6.

²³ Český výraz „hranice“ je polysémantický. Kromě významů hranice coby „čár[y] oddělující od sebe území, země ap.“ či „rozhraní mezi dvěma věcmi, jevy; krajní body“ (AKADEMIE VĚD ČR. 2005⁴. S. 101. zvýraznění v originále), v sobě toto slovo nese i význam „narovnaná hromada: h. dříví“ (Ibidem.), tedy zápalná hranice. Ve významu Moskva coby hořící město upalující své obyvatele Weilův román ale interpretován nebývá.

Asii, které se tak obává jedna z hlavních postav románu Ri, dokládá název „Ještě je Moskva“, že tato akcentuizace nebyla původním úmyslem autora. Moskva neměla být chápána jen jako hranice mezi těmito dvěma světy – jako hranice rozdělující, ale měla spíše představovat útočiště Weilových protagonistů. Nejpatrnější je to na osudu rumunského komunisty Rudolfa Herzoga, v jehož příběhu se zvolání plné naděje „Ještě je Moskva“ vyskytuje nejčastěji. Jednou, když vzpomíná na svůj pobyt v rumunském vězení, jak byl dozorcí zbit do bezvědomí: „*Slova se mění v krev na cementové podlaze, v odvalu a heslo »Ještě je Moskva«.*“²⁴ Později, když přemítá o štěstí, jaké má, že může žít a pracovat v Moskvě, a jak i jemu, podobně jako jeho spoluvězněm tehdy v Rumunsku dodávalo sílu, když si opakovali, že ještě je Moskva: „*V rumunských žalářích, ve spárech siguranzы, si říkali vězňové: »Ještě je Moskva«. I když je všechno ztraceno, i když zbývá už jen smrt nebo doživotní žalář, je na světě ještě město Moskva, kde je uskutečněno všechno, o čem snili, o čem bojovali a pro co ztratili právo na život. V žalárních celách vyklepávali vězňové na zdi: »Víš, co je nového v Moskvě? Jaká je poslední rezoluce Kominterny?« Moskva k nim přicházela v malých brožurách tištěných na hedvábném papíře a pečlivě ukrývaných před policejními prohlídkami.*“²⁵ V Herzogově příběhu zazní „Ještě je Moskva“ jako zaklínanadlo i na samém závěru, když je Herzog mučen při výsleších v koncentračním táboře: „*A tak tedy Moskva. Z Evropy, ze zmučené a ztrýzněné Evropy na pokraji šílenství, teče krev, slaná krev, tvá krev, Herzogu. Ale tam za hranicemi je Moskva. Ještě je Moskva.*“²⁶

Naděje, že „ještě je Moskva“, se objeví i na dalším místě v románu – v knize „Jan Fischer“, kdy ve 13. kapitole tančí Fischer s Ri v jejím útulném moskevském bytě a v ostrém kontrastu k této scéně autor vykresluje obraz vězňů v německých koncentračních táborech, kteří se jako k poslední naději upínají k Moskvě: „*Ještě je Moskva, říkali vězňové v evropských koncentračních táborech. Ještě je Moskva, když všechno je ztraceno, když boj je prohrán a nezbývá nic jiného než ostří sekery. Ještě je Moskva, říkal Dimitrov na lípském procesu do tváře Göringovi.*“²⁷ Jak dokládají všechna citovaná místa, emfatické zvolání „Ještě je Moskva“ je vždy spojeno s obrazem vězňů a vězení, ať jsou to žaláře rumunské či německé koncentrační tábory v Evropě. Obraz lágru a zvolání „Ještě je Moskva“, respektive jeho negace „Už není Moskva“, představuje rovněž jednu ze spojnic mezi *Moskvou – hranicí* a jejím pokračováním, románem *Dřevěná lžice*.²⁸ Byť se to na první pohled nezdá, ale i pro nespokojeného překladaatele Jana Fischera představuje Moskva vlastně

²⁴ WEIL, J. *Moskva – hranice*. Praha. 1991². S. 181.

²⁵ Ibidem. S. 160.

²⁶ Ibidem. S. 261.

²⁷ Ibidem. S. 148, zvýraznění v originále.

²⁸ Weil pracoval na románu *Dřevěná lžice* téměř paralelně s *Moskvou – hranicí*. Ačkoliv ji měl, stejně jako *Moskvu – hranici*, vydat v nakladatelství Družstevní práce, nakonec požádal o vyvázání ze smlouvy, což mu bylo umožněno. (LA PNP, fond „Družstevní práce.“) Román chtěl vydat v Evropském literárním klubu (ELKu), kam rukopis také dodal. K vydání ale ve vypjaté době na konci

příjemné místo k životu. Fischer, jehož další osudy autor líčí v *Dřevěné lzici*, je po stranické čistce donucen opustit Moskvu a odcestovat dále na východ, do pracovního tábora u Balchašského jezera v Kazachstánu. Fischer se na počátku své cesty loučí s Moskvou a posteskuje si: „Již není Moskvy“, což představuje přímý protiklad k nadějím skrytým ve zvolání „Ještě je Moskva“. Pro Fischera, který byl exkomunikován ze sovětské společnosti, již Moskva neexistuje, on toto místo, ke kterému by mohl upínat své naděje, nenávratně ztratil. S Fischerovým osudem kontrastuje dějová linie druhé hlavní postavy románu – Židovky Ri.²⁹ I její příběh lze totiž pod původním názvem interpretovat poněkud jinak: po strastiplné pouti hledání smyslu života nalézá Ri³⁰ své poslání ve splnutí se sovětským kolektivem a v plném integrování se do tamějšího života a společnosti. Ačkoliv to v jejím příběhu nikdy explicitně nezazní, i pro ni platí heslo: „Ještě je Moskva“. Dějové linie (v románu „knihy“) Jana Fischera a Ri jsou nejobsáhlejší, osud třetího protagonisty – Rudolfa Herzoga je ve srovnání s nimi vylíčen nejstručněji, dalo by se říci téměř schematicky, čímž se zdá být poněkud upozaděn. Pokud ovšem přihlídneme k původnímu názvu románu „Ještě je Moskva“, Herzog se rázem dostává do centra pozornosti, a to zejména na základě častého opakování formule „ještě je Moskva“.

Takto nazvaný román nelze číst výlučně jako kritiku poměrů v Sovětském svazu. Byť autor s mnohým nesouhlasí (markantní je zejména jeho odsouzení zredukování individua na pouhou součást v sovětské mašinerii), na druhou stranu je Sovětským svazem a děním v něm fascinován. Na tomto místě tak lze v jádru souhlasit s K. J. Benešem, jenž konstatuje, že Weilův román obsahuje onen „*dramatický svár, který se odehrává v nitru snad každého evropského intelektuála, jež nepopíratelná velkolepost sovětského budovatelského díla fascinuje a přitahuje a zároveň absolutní popření nejhlavnějších zásad evropské duchovní a mravní tradice naplňuje odporem a hrůzou. Prolínání těchto dvou proudů ve Weilově románu vytváří zvláštní napětí*

třicátých let již nedošlo. Německý vydavatel Andreas W. Mytze, který v polovině sedmdesátých let ve své edici *Europäische Ideen* uveřejnil vlastní překlad úryvku z *Moskvy – hranice* (podle italského vydání), dokonce označuje tyto dva Weilovy texty za „Doppelroman“. V italštině vyšly v roce 1969 v nakladatelství Laterza v jednom svazku s průběžným číslováním kapitol. Předmluvu napsala Růžena Grebeníčková, která k Weilovým dílům v sedmdesátých letech uveřejnila řadu studií.

²⁹ Osudem reálné předlohy Ri, dcery prostějovského podnikatele, Heleny Glasové, provdané Frišerové, se rovněž zabýval prof. Kryl. (Srov. KRYL, M. *Jiří Weil – jeden český židovský osud*. In: *Hrdinství a zbabělost v české politické kultuře 19. a 20. století. Výběr příspěvků ze stejnojmenné konference, která proběhla ve dnech 25.–27. října 2006*. Praha. 2008. S. 261–262.)

³⁰ Ri vede poměrně nudný život dcery relativně movitého fabrikanta v malém českém městě. Po matce je Židovka, vyrůstá v německojazyčném prostředí, česky mluví jen špatně. Při hledání naplně života a vlastní identity narazí na sionisticky zapáleného agitátora Karla, do něhož se zamiluje a s nímž odejde do Palestiny zakládat židovskou kolonii. Pro Ri tento podnik ale skončí fiaskem, s Karlem se rozejdou a ona se vrátí zpět do Evropy. Až setkání s inženýrem Robertem a její následný pobyt v Sovětském svazu jí otevrou oči a dovedou ji k cíli – ke vzdání se vlastního „Já“ a plnému zapojení se do mašinerie sovětského bytí.

*a je zřídlem jeho působivé dynamiky.*³¹ Dnes můžeme již jen spekulovat, co by se stalo, pokud by byl román vydán pod původním názvem. Je dost dobře možné, že by většina dobových prokomunistických kritik nebyla tak zdrcujících, neboť by román ke svým čtenářům došel v jiném znění, a i život samotného Jiřího Weila by nabral jiný, možná poněkud méně dramatický, spád.

Literatura

- AKADEMIE VĚD ČESKÉ REPUBLIKY. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praha: Academia. 2005⁴. 647 s. ISBN 80-200-1080-7.
- GENETTE, G. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt – New York: Campus Verlag. 1992. 402 s. ISBN 3-593-34617-6. [něm. překlad Dieter Hornig].
- GREBENÍČKOVÁ, R. *Literatura a fiktivní světy. Svazek I*. Praha: Český spisovatel. 1995. 514 s. ISBN 80-202-0578-0.
- KNAP, J. *Archív Družstevní práce*. Praha: Památník národního písemnictví. 1971. 295 s.
- KRYL, M. *Jiří Weil – jeden český židovský osud*. In: *Hrdinství a zbabělost v české politické kultuře 19. a 20. století. Výběr příspěvků ze stejnojmenné konference, která proběhla ve dnech 25.–27. října 2006*. Praha: Dokořán. 2008. S. 245–269. ISBN 978-80-7363-172-7.
- MAGINCOVÁ, D. *Knihy, které budou čteny: k nakladatelstvím Družstevní práce a Družstvo kniha*. In: *Knihovna*. 2012. [online]. [cit. 2015-06-01]. Dostupné na: http://full.nkp.cz/nkkr/knihovna121/12_138.htm.
- MYTZE, A. W. *Zu entdecken: Jiri Weil*. In: *Die Tat*. Zürich: Migros. 1972. Č. 118. S. 29–30.
- PAVLOVA, V. V. *Povsednevnost i byt inostrannyh rabočich i specialistov v Sojuze SSR (Konec 1920-ch – 30-e gody)*. In: *Izvestija Penzenskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta*. 2012. Č. 27. [online]. [cit. 2015-06-01]. Dostupné na: <http://cyberleninka.ru/article/n/povsednevnost-i-byt-inostrannyh-rabochih-i-spetsialistov-v-sojuze-ssr-konets-1920-h-30-e-gody>.
- PETRIŠÁKOVÁ, L. *Fikční jako opozitum faktuálního? / Fictive as an Opposite of Factual?* In: *Filosofie dnes*. 2012. Sv. 4. Č. 2. [online]. [cit. 2015-06-01]. Dostupné na: <http://filosofiednes.ff.uhk.cz/index.php/hen/article/view/116/111>.
- S. V. *Ještě je Moskva*. In: *Literární noviny*. Praha: Evropský literární klub. 1938. Roč. 10. Č. 9. S. 6.
- VLADISLAV, J. *Otevřený deník. 1977/1978*. Praha. 2012. 1005 s. ISBN 978-80-7215-443-2.
- VONDRÁČKOVÁ, J. *Mrazilo – tálo. (O Jiřím Weilovi)*. Praha. 2014. 169 s. ISBN 978-80-7215-490-6.

³¹ LA PNP, fond „K. J. Beneš“.

- WEIL, J. *Češi stavějí v zemi pětileték*. Praha: Družstevní práce. 1937. 106 s.
- WEIL, J. *Moskva – hranice*. Praha: Družstevní práce. 1937¹. 385 s.; *Moskva – hranice*. Praha: Mladá fronta. 1991². 285 s. ISBN 20-204-0230-6.
- WEIL, J. *La frontiera di Mosca – Il cucchiaino di legno*. Bari: Laterza. 1969. 590 s. [it. překlad Gianlorenzo Pacini].
- WEIL, J. *Dřevěná lžíce*. Praha: Mladá fronta. 1992. 214 s. ISBN 80-204-0322-1.
- ZIMIN, V. I. *Slovar'-tezaurus russkich poslovic, pogovorok i metkich vyraženiij*. Moskva: Ast-Press. 2008. 736 s. ISBN 978-5-462-00890-0.
- ZIPFEL, F. *Fiktions-signale*. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin–Boston: Walter de Gruyter. 2014. S. 97–124. ISBN 978-3-11-032260-6.

Marie Brunová

Fachbereich Slawistik, Paris-Lodron-Universität Salzburg, Erzabt-Klotz-Straße 1,
5020 Salzburg, Österreich
marie.brunova@sbg.ac.at

Abstract

This paper discusses the discrepancy between the image of a rolling stone Gipsy created by such authors as Pushkin and Macha in the first half of the 19th century and the reality. K. H. Mácha's story takes place the 18th century when the majority of Gipsies have already switched to a settled way of life and began to be forcefully assimilated into the traditional society. In the paper, the emphasis is made on ethical, aesthetic and semantic aspects of the themes of love and desire for death as well as elements of Gipsy culture at the time as opposed to the works of K. H. Mácha and A. S. Pushkin. The focus is on Gipsy stereotypes and image in the Czech and in Russian literature in the 19th century.

Key words: Gipsy; Czech and Russian literature; A. S. Puškin; K. H. Mácha; history

Abstrakt

V prvej polovici 19. storočia vznikol obraz Rómov, ktorí viedli bezstarostný slobodný život (diela A. S. Puškina, K. H. Máchy a ďalších). Realita ich života sa zásadne odlišovala od literárneho spracovania. Dej diela K. H. Máchy sa odohráva v 18. storočí, kedy už väčšina Rómov prešla na usadlý spôsob života a začali sa veľmi výrazne uplatňovať snahy násilnej asimilácie. Dôraz je kladený na etické, estetické a sémantické stvárnenie motívu lásky, túžby po smrti a rómske kultúrne prvky v historickom kontexte z pohľadu K. H. Máchy a A. S. Puškina. Predkladaná práca sa zameriava na obraz Róma a jeho stereotypné v českej a ruskej literatúre 19. storočia.

Kľúčové slová: Rómovia; česká a ruská literatúra; A. S. Puškin; K. H. Mácha; dejiny

Obdobie romantizmu prinieslo veľké množstvo dodnes známych básnikov ako napríklad: Alexander Sergejevič Puškin, Michail Jurievič Lermontov, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, Sándor Petőfi, France Préšeren; a napríklad Bulhar Christo Botev, ktorý po sebe zanechal len 22 básní.

Témou príspevku je obraz Cigána v českej krásnej literatúre v prvej polovici 19. storočia v diela K. H. Máchy a ruského romantického básnika A. S. Puškina. V roku 1833 si K. H. Mácha vytvoril stručný obsah diela *Cikáni*, objavujú sa v ňom hlavné motívy a postavy. Tento román K. H. Mácha dopisuje v roku 1835, teda rok pred vydaním lyrickoepickej skladby *Máj*. Román v dôsledku cenzúry vyšiel až v roku 1857. Máchove texty sú bagatelizované a v názoroch na ich umeleckú

kvalitu panuje istá ambivalencia. *Cikáni* obsahujú celkom 29 mott, z toho 28 je od poľských básnikov. V dôsledku uvedenia spomínaných mott v jednotlivých kapitolách je zrejmé, že Mácha sympatizuje s poľským povstaním v rokoch 1830 – 1831.¹

Byronské rezonancie v texte *Cikáni* obsahujú introdukčný odstavec, v ňom tvorca a rozprávač zároveň vyjadruje svoje pocity. Tak, ako o tom hovorí Všeticka: „*Vypravčova mysl je rozryvná, pronásledují jej pocity nespokojenosti a neklidu, tichá krajina, kterou pozoruje, se mu jeví jako propast. Introdukční odstavec je jediný případ přímé promluvy básnickovy, neboť v dalším textu se promluva tohoto druhu již neobjevuje.*“²

Zaujímavým faktom je, že autor zasadzuje do deja hlavné postavy nerómskeho pôvodu, napriek tomu však dáva svojej próze názov *Cikáni*. Nevystupujú tam právi Rómovia ako u Puškina. Toto substantívum je opakom pre postavy hľadajúce slobođu. Mácha náhlou formou využíval romantické postupy. Dielo je žánrovo označené ako román.

V podstate sa nejedná o román v modernom zmysle, ktorý sa v českej literatúre objavuje so Sabinovým dielom *Blouznění* či románovou prózou *Z malého světa* G. Pfliegera-Moravského. Románová stavba Máchovho textu sa blíži k novele či rozsiahlejšej poviedke. Spisovateľ sa opiera o populárnu tradíciu tzv. čierneho (gotického) románu. Práve obľuba gotickej tematiky spôsobila dobový prelom pojmu román.³

Literárna väzba diela *Cikáni* na uvedený žáner je podľa odborníkov problematická. V tom zmysle môžeme poukázať na argumentáciu V. Štěpánka a V. Krivánka: „*Žánrově jsou Cikáni velmi zvláštní, vymykají se útvaru lyricko-epické povídky, mají blízko k triviálním románům hrůzy, které Mácha čítával, ale přitom v nich chybí nadpřirozená fantastika a schematizace v takové míře, aby bylo možno toto dílo k tzv. černému románu zařadit, dotýkají se v některých prvcích (postupné odhalování tajemství postav, detekce násilného činu, soud nad vrahem) žánru detektivního či kriminálního románu, ale přitom ani zde není srovnání průkazné.*“⁴

Máchovo dielo a jeho spracovanie cigánskeho motívu v historickom kontexte sa približuje k romantickkej poviedke či historickému obrazu, ktorý aktívne pestovali doboví veľikáni – J. K. Tyl, V. K. Klicpera, P. Chocholoušek či J. J. Marek. Jedinou postavou zasadenou do dejín je vojenský vyslúžilec Bartolomej Bárta, zvaný Flákoň, ktorý sám sebe rozpráva príbehy o bojoch vo francúzskej vojne s cisárskou pechotou. Ide pravdepodobne o vojnu Napoleona Bonaparteho s koalíciou Británie, Ruska a Rakúska. Český poetický zjav dobového diela môžeme chápať

¹ VŠETIČKA, F. *Tvar Máchových Cikánů*. In: *Bohemystika Olomouc*. 2010. S. 292. [online]. [cit. 2015-05-24]. Dostupné na: <https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/2995/1/Vseticka.pdf>.

² *Ibidem*. S. 292.

³ CHARYPAR, M. *Máchovské interpretace*. Praha. 2011. S. 159 – 160.

⁴ *Ibidem*. S. 161.

aj ako romanticko-dobrodružnú poviedku, ktorej nadčasový historizmus prelína pásмо hlavnej postavy, ktorú verejnosť mohla chápať ako minulostnú kulisu. Ide o dejovú komplikovanú poému situovanú na území Kokořínska. Je tu tematicky veľká podobnosť s dielom *Máj*. Mladý Cigán po dlhšej neprítomnosti nachádza svoju milú zvedenú, v otcovi vidí zvodcu, v milovanom pestúnovi zas otcovho vraha. Bezútešnosť ľudských osudov umocňuje motív démonickej žiarlivosti, stupňovaný až ku krvilačnej pomstychtivosti; pocity, ktoré v romantickom duchu korešpondujú rozporu medzi snom a skutočnosťou.⁵

Pozoruhodnou ukázkou je príchod dvoch Cigánov do hostinca v deň židovského sabatu. Pre samotný román je dôležité zdôrazniť, že židia boli v tej dobe rovnakou skupinou ako Rómovia. Máchove literárne diela sú pokladané za vrcholne hudobné. V kapitolách cítiť prítomnosť hudobných nástrojov. Vedľa židovskej piesne má v románe významnejšie postavenie cigánska pieseň *Nagy – Iday*, o čom svedčí ukážka: „*Ó, jak bych smutným nebyl já? Bez konce pouť, bez konce žal, pro mne jen cit ve srdci skal! Kdo pokoj – lásku – vlast mi dá? Odpoví Nagy – Iday pán.*“⁶

Máchovská cigánska národná identita a jej historický profil

Mácha vo svojom diele konštruje identitu svojich cigánskych hrdinov. Treba si uvedomiť a zároveň položiť jednoduchú otázku – Čo urobí Giacomo a jeho zverenci Cigáni? Aby sme si dokázali odpovedať na túto otázku, musíme sa zamerať na dobové vnímanie pojmu národ, čo znamenalo byť Cigánom v období osvietenstva a romantizmu.

V 18. storočí dochádza k rapidným zmenám. Osvietenstvo môžeme označiť ako ideológiu rozkladu feudalizmu a nástupu buržoázie. Reformy boli uskutočnené predstaviteľmi absolutistickej monarchie, ktorí priniesli do tohto obdobia relatívne pokrovový ráz. Vyvolávali odpor šľachty a cirkvi, ale na druhej strane vzbudzovali aj nádeje v nevoľníckych kruhoch. Horlivými prívržencami reformných snáh boli najmä vzdelanci ľudového a meštianskeho pôvodu. Vládny reformizmus v tomto období využíval aj moderné národohospodárske a politické teórie, teda idey osvietenstva. Je všeobecne známe, že osvietenstvo sa formovalo v hospodársky vyspelejších a vyvinutejších krajinách – v Anglicku a vo Francúzsku. Osvietenci neuznávali nijakú vonkajšiu autoritu, podrobili sa kritike náboženstva, názoru na prírodu, spoločnosť atď.⁷

V období vlády Márie Terézie a jej syna Jozefa II. nastáva zásadná zmena rómskeho spolunažívania, násilná asimilácia Rómov. Táto forma politiky ovplyvnila mnoho ďalších panovníkov, ktorým sa násilný pokus o zmenu rómskeho obyvateľstva nepodaril. Rómovia sa museli vzdať spôsobu života a transformovať sa do

⁵ Ibidem. S. 161 – 162.

⁶ MÁCHA, H. K. *Cikáni a jiná próza*. Praha. 1953. S. 25.

⁷ MAZÁK, P. – GAŠPARÍK, M. – PETRUS, P. – PIŠŮT, M. *Dejiny slovenskej literatúry. Novšia slovenská literatúra (1780 – 1918)*. Bratislava. 1988. S. 5 – 9.

majoritnej spoločnosti. Pre Rómov bolo toto obdobie zásadným bodom násilnej asimilácie.

Vlastenecké tendencie spočívali na ideologickom základe osvietenstva. V rokoch 1741 – 1780 začína do českých území prenikať idea západného romantizmu zdôrazňujúca pojem národa. Ak chceme pochopiť vnímanie K. H. Máchy, musíme si uvedomiť, čo sa v tom období udialo. Ako sme uviedli už vyššie, najdôležitejším cieľom týchto opatrení je násilná asimilácia, resp. prevýchova. Rómovia boli donútení žiť vidieckym spôsobom života. Primárne motívy presadzovania asimilácie boli v tej dobe nepochybnou aspiráciou centralizácie štátu a násilnej integrácie Rómov do existujúceho ekonomického systému. Veľmi dôležitú úlohu zohrávalo náboženské presvedčenie panovníkov. Viedli čestné clá náboženskej hierarchie v rámci presadzovania prevýchovy, aby sa Rómovia stali dobrými kresťanmi. Politika asimilácie počas osvietenstva bola zobrazená alebo považovaná za obdobie, ktoré je výsledkom činnosti ľudského rozumu. Súčasnú opatrenia boli prijaté na základe asimilácie rómskeho etnika, ktorá spočívala v predpoklade, že ich kultúra je nižšia ako kultúra majoritnej spoločnosti. Namiesto fyzického vyhladenia Cigánov, bolo ich hlavným bodom zničenie kultúrnej identity a tradičného spôsobu života. V porovnaní s brutálnym prenasledovaním v rámci historického kontextu bol tento nový spôsob riešenia považovaný za progresívny.⁸

Deti mali byť odobrané a dávané do prevýchovy sedliakom. Rómovia nesmeli uzatvárať manželstvá medzi sebou, mohli sa brať len s príslušníkmi majority, mali obmedzené používanie rómskeho dialektu.⁹

V roku 1782 bolo vydané nariadenie pre spásu cigánskej duše *Opinio de domiciliatione et regulatione Zingarorum*. Toto špecifické nariadenie môžeme zhrnúť do týchto bodov:

- výchova detí v kresťanskom ponímaní;
- oddelenie miest v obydliach podľa pohlaví;
- pravidelná účasť na bohoslužbách;
- prispôsobenie reči, stravy a odevu väčšinovému obyvateľstvu;
- zákaz predaja koní;
- zvykanie si na prácu;
- telesné tresty pre tých, ktorí sa vyhýbajú práci;
- po práci bolo dovolené venovať sa hudbe.¹⁰

V roku 1723 bola založená miestodržiteľská rada, ktorej úlohou bolo dodržiavať kompletne nariadenie regulácie rómskeho etnika. V 70. rokoch 18. storočia

⁸ *Austro-Hungarian Empire*. [cit. 2015-05-20]. [online]. Dostupné na: http://www.coe.int/t/dg4/education/roma/Source/FSz/3.1_austria-hungary_english.pdf.

⁹ TKÁČOVÁ, A. *Rómovia v období od vlády Márie Terézie po vznik I. ČSR*. In: VAŠEČKA, M. (ed.). *Čačipen pal o Roma: Súhrnná správa o Rómoch na Slovensku*. Bratislava. 2002. S. 31 – 32.

¹⁰ KOTVANOVÁ, A. – SZÉP, A. *Migrácia a Rómovia. Historické, sociálne a politické súvislosti*. Bratislava. 2002. S. 18.

nastáva tzv. regulácia Cigánov, ktorá trvala takmer celé obdobie vlády Márie Terézie a Jozefa II. Hlavným bodom regulácie bolo trvalé usadenie všetkých Rómov, zapojenie do hospodárskeho života a schopnosť produkovať vlastné výtvary práce, z ktorej by boli schopní odvádzať daňové, stoličné poplatky. Dňa 2. mája 1758 bol vydaný ďalší prípis kráľovskej miestodržiteľskej rady, v ktorom sa prikazuje, aby Cigánov žijúcich na pôde zemepánov, o ktorých sa neeviduje žiadna trestná spôsobilosť, pripojili k panstvu. V roku 1761 panovníčka Mária Terézia vydala prípis o emancipácii rómskeho etnika, v ktorom sa zakazovalo bývať v kolibách, jesť zdochliny, mať svojich vajdov či richtárov, obchodovať s koňmi a iné.¹¹

Ako uvádza Horváthová, 13. novembra 1761 podľa vyhlášky bolo zakázané nazývať ich Cigánmi, ale novosedliakmi, úradne „Neubauern“ alebo „Új-Magyar“. Podľa tohto nariadenia Rómovia už nemohli riešiť svoje problémy s vajdom, ale s dedinským richtárom, ktorý mal dohliadať na ich správanie. Tieto opatrenia vyvolávali nedôveru. Priestupky jednotlivých skupín sa zosumarizovali a zveličovali do absurdných prvkov, čoho typickým príkladom bol Hontiansky proces v roku 1782, keď bola 173-členná skupina Rómov obvinená z kanibalizmu.¹²

V roku 1767 bolo vydané nariadenie o súpise rómskych rodín a 23. apríla 1772, ako aj v súpisoch z rokov 1773, 1775, 1779, boli už zahrnuté aj údaje o platení vojenských a domovských daní. Ich cieľom bolo uvádzanie jednotného mena hlavy rodiny, počet a vek detí, spôsob výchovy detí, odievania, životného štýlu či jedenia zdochlín atď. Tieto metódy boli neprijateľné a boli v rozpore s ľudskými právami.¹³

V osvietenskom prístupe pokračoval i syn Márie Terezie, cisár Jozef II. (1780 – 1790), ktorý vydal nariadenie v roku 1782, pričom kládol dôraz na školskú dochádzku detí, vyučenie sa remeslu, povinnú návštevu bohoslužieb a zlepšenie hygienických podmienok.

O dva roky neskôr vydal ďalšie rozhodnutie. Tu nastal na príkaz štátu prvý pokus o rozmiestnenie rómskych rodín, ktoré mali byť rozdelené do dislokačných plánov do 18 moravských a dvoch sliezskych obcí. Za vlády Jozefa II. dochádzalo k brutálnemu osočovaniu a napádaniu Rómov. Prístup Márie Terézie a Jozefa II. bezpochyby znamenal historický zlom.¹⁴

A. S. Puškin – Obraz Róma v diele *Cigáni*

Puškin na rozdiel K. H. Máchy písal poému *Cigáni* vo vyhnanstve v Besarábii (1824). Básnik sa so životom Rómov stretol v Kišiňove, tento zážitok ho inšpiroval k napísaniu romantickej básne s výrazným tragickým koncom. Jeho obraz

¹¹ HORVÁTHOVÁ, E. *Cigáni na Slovensku*. Bratislava. S. 33 – 119.

¹² Ibidem. S. 33 – 119.

¹³ TKÁČOVÁ, A. *Rómovia v období od vlády Márie Terézie po vznik I. ČSR*. In: VAŠEČKA, M. (ed.). *Čačipen pal o Roma: Súhrnná správa o Rómoch na Slovensku*. Bratislava. 2002. S. 31 – 32.

¹⁴ Ibidem. S. 33 – 119.

sveta a života v tejto básni je spojený s Rousseauovým ideálom návratu k prírode a životu mimo mestskej civilizácie. Puškin uviedol do textu dva tematické okruhy:

1. Kritika verejného poriadku a prehnaného individualizmu.
2. Idealizovaný obraz obyčajných ľudí, ktorí sú nositeľmi múdrosti, pravdy a slobody.

Rozprávač vystupuje v tretej osobe, ktorá je charakteristická najmä pre prózu. Segmenty sú v poéme dramatické, naplňajú priestor medzi Cigánmi a ich pohybom po Besarábii. Hlavné postavy nesú typické rysy rómskych ideálov. Tento počín z obdobia ruského romantizmu skrýva tematiku nešťastnej lásky a túžby po slobode. Jeho dielo je dielom, kde sa ruský občan stretáva s moldavskými Rómami. Dej je zasadený do kočovného rómskeho tábora. Autor toto dielo napísal na základe svojich skúseností, ktoré nabral po niekoľkých dňoch strávených u Rómov žijúcich v Besarábii. Aleko je slovanského pôvodu, sebestačný hrdina, ktorý na ceste za svojou slobodou opustí svoj domov a zamiluje sa do Zemfiry. Zemfira je dievča rómskeho pôvodu, ktoré žije v tábore. Autor sa zameriava na popis života rómskeho tábora v 19. storočí, čo hrá veľkú rolu v rámci citových vzťahov. Dielo nemá presnú vymedzenú štruktúru, ani rýmovú schému, pričom sa v nej nachádzajú dialógové pasáže.¹⁵

Obdobie ruského romantizmu prekvitá v umení romantizujúceho obrazu Rómov ako detí prírody, symbolu voľnosti a slobody. Život Rómov v súlade s prírodou, často v biede, ale v slobode sa umelcovi javil ako protiklad spoločnosti spútanej konvenciami: „*Je ráno. Tíško chodí starý kol stanu, odkiaľ počuť nečuť hlas. Zemfira vstávajú: slnko žiari, zobuď sa, hosť, je čas, je čas! Už vstaňte z lôžka nehy, deti!* Vybegli všetci pred stany, zložili šiatre, ženy, deti – na odchod všetci schystaní. Pohli sa v rannom svitaní a tiahnu lánmi pusteje zeme na osloch koše – denné bremä a v košoch drobzig šantiaci, mužovia, bratia, ženy, devy vpred idú starci, šarvanci, krik, hurhaj, šum a boдрé spevy, medveďa rev¹⁶ a mrmlanie reťazí jeho zlostný štrkot, kriklavosť pestrých zdrapčekov, nahota detí, starčekov, psov zavýjanie, štekot, vrkot, spev gájd a škripot vozov, ruch – všetko je skromné, hrubé, divé, no pritom nepokoje živé a vzdialené svetu mŕtvych túh, čo prináša náš život prázdny sťa pieseň rabov bezvýrazný.“¹⁷

Stereotyp rómskych postáv predstavuje charakteristiku vášnivého rozorvanca, nespútaného tuláka, podvodníka a zlodēja. Obraz Róma je typický istou neodolateľnou odlišnosťou, priam až exotickosťou, akú príslušníkom tejto minority pripisovali Nerómovia. Vo všeobecnosti možno len konštatovať, že napriek istým

¹⁵ CHARYPAR, M. *Máchovske interpretace*. Praha. 2011. S. 159 – 160.

¹⁶ Znázorňuje – subetnickú skupinu Rómov, ktorá sa pôvodne živila predvádzaním medvedov. Dodnes je známy ich dialekt v rumunčine označovaný ako „ursăresc“ teda ursurara. Zaoberali sa krotením medvedov, s ktorými chodili po trhoch a predvádzali rôzne predstavenia.

¹⁷ PUŠKIN, A. S. *Lyrika, poémy a rozprávky*. Bratislava. 1982. S. 301.

postojom, mýtom, stereotypom, predsudkom vykazuje tabuizovaný obraz Róma až prekvapujúcu detailnú znalosť niektorých vecných špecifik rómskej skupiny.¹⁸

Výraz stereotyp v literatúre môže byť prijatý spoločnosťou prostredníctvom svojich vlastných skúseností a prevzatím myšlienok iných ľudí, ktoré sú predložené verejnosti – môže to byť ako dôsledok emocionálneho procesu (napr. prevod agresie).¹⁹ Stereotyp tak môžeme charakterizovať ako určitú subjektívnu formu alebo antipatiu. Predsudky a stereotypy sú chápané ako filtre, ktoré nám zabraňujú vnímať skutočný charakter ľudí. Z toho tvrdenia vyplýva, že z predsudku a stereotypu môže dôjsť k etnickému konfliktu v rámci kultúrnej analógie. Tieto dva termíny nám dodávajú v našom živote pozitívnu úlohu, pretože si môžeme vytvoriť rýchly obraz jedinca alebo spoločnosti. Najčastejšie sa s tým stretávame u majoritnej spoločnosti, lebo to, čo je spoločné, sa považuje za normálne. Na druhej strane, ľudí zo sociálne slabších vrstiev, a teda najmä Rómov, majorita vníma sarkasticky.²⁰

V danom texte Puškinovho diela ide pravdepodobne o olašskú skupinu Rómov. Čitateľ si v jeho texte musí sám nájsť zdôvodnenie dejového miesta, aby pátral po motívácii v symbolike. V Puškinovej poetike sa uplatňuje kontrast denného farebného sveta. Ak chceme porozumieť básnickému textu a analyzovať celkový problém, musíme sa pozrieť historický vývoj v zemi, v ktorej sa dej odohráva.

Na konci 14. storočia sa Rómovia nachádzali na celom území Balkánu. Valašsko a Moldavsko hrá veľmi dôležitú úlohu v histórii Rómov. Latinsky hovoriaci valašskí Rómovia, ktorých potomkovia žijú dodnes na území Rumunska a Moldavska, odišli v 13. – 14. storočí zo Sedmohradska najprv do Valašska a potom do Moldavska. Dochovali sa najstaršie záznamy o Rómoch, ktoré spomínajú akési otroctvo vládarov. Dokazuje sa, že na rumunskom území sa medzi 14. – 15. storočím Rómovia po príchode do podunajských kniežatstiev stali vazalmi.

Zákony, ktorými sa riadilo nevoľníctvo Rómov v Moldavsku a vo Valašsku, sa postupne presne vymedzili kategórie kočovných Rómov podľa ich zamestnania. Na jednej strane stáli Rómovia koruny (Tsigani domnéšti), na druhej strane nevoľníci, ktorí boli majetkom kláštora (Tsigani mănăstirești) alebo bojári (Tsigani boierești). Rómovia, ktorí platili poplatky korune, sa ďalej delili do niekoľkých subetnických skupín: Lingurari (lyžičiari), Ursurari (medvedviari, kováči), Rudari, Aurari, Zlatari (baníci, zlatníci), Lăjeși (tuláci).²¹

V druhej polovici 19. storočia začala Európa čeliť prílivu najrôznejších róm-ských skupín z Balkánu a Uhier. Ich rómčina bola silne ovplyvnená rumunčinou, a preto sa ich dialekty začali označovať ako olašské. Označenie najvýznamnejších

¹⁸ KREKOVIČOVÁ, E. *Medzi toleranciou a bariérami: Obraz Rómov a Židov v slovenskom folklóre*. Bratislava. 1999. S. 15 – 28.

¹⁹ BERRY, J. *Cross-Cultural Psychology: Research and Application*. Cambridge. 1992. S. 146.

²⁰ GALLOVÁ, E. – KRIEGLEROVÁ, E. *Dost! Dosta! Prekonaj predsudky – spoznaj Rómov!* Bratislava. 2008. S. 32.

²¹ FRASER, A. *Cikáni*. Praha. 1997. S. 52 – 185.

skupín Rómov je odvodené od ich profesionálneho zamerania: Kalderaša (pocinovači), Lovára (priekupníci s koňmi) a Čurara (sitári). V roku 1856 sa Rómovia dočkali slobody v Moldavsku a Valašsku.²²

Obraz pojmu Róm v ruskom a v českom priestore je rozdielny, ale má svoje kultúrne zhody. Pre človeka pochádzajúceho z východného bloku, konkrétne z Ruska, sa obraz Rómov spája predovšetkým hudbou a tancom, tradičným zamestnaním. V mnohých kultúrach je hudba a kováčstvo neoddeliteľnou súčasťou každodenného života. Tento druh jestvoval aj na českom a slovenskom území, už v starých ľudových rozprávkach od ruských autorov, kde Rómovia vystupovali ako kováči.²³

Literatúra

- Austro-Hungarian Empire*. [online]. [cit. 2015-05-20]. Dostupné na: http://www.coe.int/t/dg4/education/roma/Source/FS2/3.1_austria-hungary_english.pdf.
- BERRY, J. *Cross-Cultural Psychology: Research and Application*. Cambridge: Cambridge University Press. 1992. 650 s. ISBN 978-0-521-76212-0.
- GALLOVÁ, E. – KRIEGLEROVÁ, E. *Dost! Dosta! Prekonaj predsudky – spoznaj Rómov!* Bratislava. 2008. 32 s. ISBN 978-80-8106-008-3.
- FRASER, A. *Cikáni*. Praha: Lidové noviny. 1997. 343 s. ISBN 80-7106-212-X.
- HORVÁTHOVÁ, E. *Cigáni na Slovensku*. Bratislava: SAV. 1964. 400 s. ISBN 71-066-64.
- HÜBSCHMANOVÁ, M. *Několik poznámek k hodnotám Romů*. In: *Romové v České republice*. Praha: Socioklub. 1999. S. 16 – 66. ISBN 80-902260-7-8.
- CHARYPAR, M. *Máchovske interpretace*. Praha: Karlova univerzita. 2011. 211 s. ISBN 978-80-7308-331-1.
- KOTVANOVÁ, A. – SZÉP, A. *Migrácia a Rómovia: Historické, sociálne a politické súvislosti*. Bratislava: Slovenský inštitút medzinárodných štúdií. 2002. 99 s. ISBN 808910603X.
- KREKOVIČOVÁ, E. *Medzi toleranciou a bariérami: Obraz Rómov a Židov v slovenskom folklóre*. Bratislava: AEP. 1999. 228 s. ISBN 80-88880-31-9.
- MÁCHA, H. K. *Cikáni a jiná próza*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. 1953. 243 s.
- MAZÁK, P. – GAŠPARÍK, M. – PETRUS, P. – PIŠŮT, M. *Dejiny Slovenskej literatúry – Novšia slovenská literatúra (1780 – 1918)*. 2 vyd. Bratislava: SPN. 1988. 488 s.
- PUŠKIN, A. S. *Lyrika, poémy a rozprávky*. Bratislava: Tatran. 1982. 501 s.

²² Ibidem. S. 188.

²³ KREKOVIČOVÁ, E. *Medzi toleranciou a bariérami: Obraz Rómov a Židov v slovenskom folklóre*. Bratislava. 1999. S. 15 – 28.

- TKÁČOVÁ, A. 2002. *Rómovia v období vlády Márie Terézie po vznik I. ČSR*. In: VAŠEČKA, M. (ed.). *Čačipen pal o Roma: Súhrnná správa o Rómoch na Slovensku*. Bratislava: Inštitút pre verejné otázky. 2002. 914 s. ISBN 80-88935-41-5. [online]. [cit. 2015-05-24]. Dostupné na: http://www.coe.int/t/dg4/education/roma/Source/FS2/3.1_austria-hungary_english.pdf.
- VŠETIČKA, F. *Tvar Máchových Cikánů*. In: *Bohemystika Olomouc*. 2010. str. 292. [online]. [cit. 2015-05-24]. Dostupné na: <https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/2995/1/Vseticka.pdf>.

Tomáš Dunko

Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika
431016@mail.muni.cz

SROVNÁNÍ POSTAV ZE SLOVANSKÝCH MÝTŮ A LEGEND S IDENTICKÝMI POSTAVAMI V LITERATUŘE FANTASY

Lucie Fiurášková

Abstract

This article deals with characters from Slavonic, predominantly Czech, legends that occur in texts of contemporary fantasy writers. The comparison is made between individual characters and their actions in legends and in contemporary texts. The similarities and differences between them are, subsequently, laid out. The changes characters have to undergo in order to become fantasy heroes and modern versions of themselves are mapped out as well.

Key words: myths; legends; tales; fantasy genre; characters; comparative studies

Abstrakt

Tento článek se věnuje postavám ze slovanských, především českých pověstí, jež jsou zobrazovány v tvorbě současných spisovatelů fantasy literatury. Jednotlivé postavy a jejich skutky jsou srovnávány a jsou popisovány shody a rozdíly mezi nimi. Je sledována změna, kterou si daná postava musela projít, aby se mohla stát hrdinou fantasy příběhu a stát se tak svou „modernější“ verzí.

Klíčová slova: mýty; legendy; pověsti; fantasy literatura; postavy; komparatistika

Tento článek se zabývá postavami, jež přešly z pověstí do literatury fantasy. Postavy ze *Starých pověstí českých*, které jsem pro účely tohoto článku vybrala, pochází ze žánru pověstí, které však podle Pavla Šidáka¹ mají mýtický charakter. Již na základní škole nám bylo řečeno, že pověst je epický prozaický útvar, jehož děj se váže k určitému místu, osobě nebo události. Mýtickým charakterem myslel Šidák nejspíše to, že tyto pověsti jsou považovány za pravdivé a platné a také nasycené symboly. V základu vyprávění bývá většinou nějaká reálná událost či osoba, avšak vzhledem k tomu, že pověst se předává především ústně, bývá často obohacována o fantastické prvky. Právě díky tomu se pověsti stávají vynikajícím materiálem pro spisovatele fantasy, neboť tyto fantastické prvky či jejich náznaky mohou být dále rozvíjeny, a to většinou v žánru povídky či románu. Povídka, stejně jako pověst, zobrazuje pouze určitou událost, má tedy jednoduchý děj, s tím, že charakter postav se v něm nemění. Na rozdíl od pověsti však povídka nemá reálný základ a také není považována za pravdivou. Za smyšlené vyprávění je považován

¹ ŠIDÁK, P. *Úvod do studia genologie: teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Praha. 2013.

také román, který je však mnohem delší, zachycuje mnoho událostí i postav, jeho děj je komplikovanější. Kromě samotné události obsahuje různé popisy a úvahy. Charakter postav se může v průběhu románu změnit. Od pověsti a povídky se román liší také tím, že zobrazuje delší časové období, vše, co dané události předcházelo a co se událo po ní.

Co se týče postav, v pověsti slouží pouze k uskutečnění dané události, většínou není popisován jejich vzhled, vlastnosti ani pocity. Naopak v povídce, a ještě více v románu, jsou tyto postavy zobrazeny mnohem detailněji i s jejich vnitřním životem. Povídka a román vyprávějí příběh o lidech, kteří prožili určité události, vyprávění je zaměřeno především na tyto postavy. V pověsti se vypráví o lidech, jejichž prostřednictvím se odehrály určité události, a právě na tyto události se příběh zaměřuje.

Fantasy je umělecký žánr, který se v poslední době stal velice oblíbeným. Přestože jeho vznik je spojován a angloamerickou literaturou, existuje i tak zvaná slovanská fantasy. Ta se od angloamerické fantasy liší v mnoha ohledech, v rámci tohoto příspěvku se však zaměříme na jeden, který by mohl být považován za klíčový. Tímto prvkem je zdroj, ze kterého jednotliví autoři fantasy literatury čerpají. Zdroj, jež mám na mysli, je mytologie, přesněji řečeno slovanská mytologie. Pročteme-li si důkladně angloamerickou fantasy literaturu a zaměříme-li se na odkazy na mytologii, zjistíme, že je využita především mytologie severská, keltská, případně antická. Ve slovanské fantasy je to především v poslední době mytologie slovanská. Autoři využívají nejen staroslovanská božstva, ale i různé příběhy, situace, místa (geografie) a samozřejmě také postavy.

V rámci tohoto článku se budeme zabývat především jedním ze subžánrů fantasy, a to historickou fantasy. Dané dílo splňuje veškeré požadavky fantasy literatury – odehrávají se zde fantastické věci, vystupují zde fantastické bytosti, probíhá boj dobra se zlem, to vše se však odehrává na pozadí historické události, která je obyvatelům dané země známá. V příběhu se kromě známé geografie objevují i postavy, jež jsou historicky známé. Těmto postavám jsou však přiřazeny vlastnosti a schopnosti, které nám v hodinách dějepisu byly zatajeny. Ze statečných, avšak jinak obyčejných rytířů, se stávají mocní hrdinové s nadpřirozenou silou, z žen známých svými léčitelstvími vědomostmi se stávají mocné vědky, léčitelky a čarodějky.

Někdy se může zdát, že fantasy literatura některé pověsti dokonce doplňuje či vysvětluje, a to tím, že popíše události, jež předcházely či následují po ději, který je popsán v dané pověsti.

V rámci tohoto příspěvku se budu věnovat několika postavám z českých legend a pověstí. Zvolila jsem především postavy známé širokému publiku, aby všem bylo na první pohled jasné, v čem se tyto postavy shodují a v čem se odlišují od identických postav fantasy literatury. Jedná se o postavu Bruncvíka, Bivoje, Přemysla Oráče a stručně zmíním i kněžny Kazi, Tetu a Libuši.

Mužské postavy, které jsem uvedla, představují archetyp hrdiny. Hrdina je archetypem statečného člověka, jenž je schopen vykonávat hrdinské činy. Mívá nadlidské schopnosti a idealizované charakterové vlastnosti. Hrdina překonává překážky, které mu osud staví do cesty a svým vítězstvím – překonáním těchto překážek, zdolává zlo a dochází tak k vítězství vědomí nad nevědomím.²

Ženské postavy představují archetyp matky, jenž představuje ženství a moudrost. Jung tento archetyp popisuje jako to, co je dobrotivé, pečující, poskytující růst, plodnost a potravu, pomáhající instinkt, avšak zároveň jej popisuje jako to, co je tajné, temné, skryté, pohlcující, svádějící. Matce byly určeny tři základní vlastnosti: dobrota, vášeň a temnota.³ Matka má tedy dvě stránky, dobrotivou a milující, a naopak temnou, vzbuzující strach. Příkladem mohou sloužit právě jmenované kněžny, jež představují jemné, laskavé bytosti, ovšem pokud jim nebo jejich milovaným hrozí nebezpečí, změní se v obávané čarodějky, které své nepřátele rozpráší (ve fantasy literatuře). Ovšem tyto postavy by se daly považovat i za archetyp animy. V psychologii muže jsou oba archetypy smíšené. Anima představuje ženský prvek v mužském nevědomí, většinou je zobrazena jako krásná žena, po níž hrdina příběhu touží. Jedná se o ztělesněnou představu muže o ženě, již nosí v sobě.

Prvním hrdinou, na kterého bych se chtěla zaměřit, je Bruncvík. Podle pověsti se jedná o syna knížete, který se po smrti svého otce ujal vlády nad českou zemí. Chtěl si však vydobýt slávu a čest, chtěl být považován za hrdinu, statečného rytíře, jakým byl jeho otec. Bruncvík dokonce prohlásil: „*Můj otec si dobyl znaku orla, já pak chci si lva dobýt.*“⁴ Podle příběhů současného spisovatele fantasy Vlado Ríši⁵ je Bruncvík panošem, vlastním jménem Bruno Zweigste, který je synem prvního rytíře království českého a bratrance českého krále Otakara. Zde Bruncvík netoužil vydobýt si slávu a čest stejným způsobem jako jeho otec nebo se mu dokonce vyrovnat. Také toužil stát se slavným, ale jiným způsobem. V tomto příběhu je nadaným učencem, jenž ovládá několik jazyků, je žákem slavného alchymisty, ale díky svému otci se samozřejmě umí i slušně ohánět mečem.

Významným bodem staročeské pověsti *O Bruncvíkovi* je únik Bruncvíka ze zakletého ostrova pomocí obrovského ptáka Noha. Na tomto ostrově přežijí pouze dva trosečníci, Bruncvík a starý rytíř, který si všiml, že jednou za rok na ostrov přilétá pták Noh. Poradil tedy Bruncvíkovi, aby se nechal zašít do koňské kůže a odnést z ostrova. Únik se Bruncvíkovi podaří, Noh si jej zanesl do hnízda, kde má své mládě, jež Bruncvík před svým odchodem z hnízda všechny pobije.

Ve fantasy verzi se Bruncvík se svým otcem ocitá v Itálii, tam se dozvídají, že jednou za padesát až šedesát let přilétá pták Noh, který odnáší nejlepší koně. Jelikož

² JUNG, C. G. *Archetypy a nevědomí*. Brno. 1997. S. 246.

³ *Ibidem*. S. 193.

⁴ JIRÁSEK, A. *Staré pověsti české: O Bruncvíkovi*. Praha. 2011. S. 96. [online]. [cit. 2015-05-21]. Dostupné na: http://web2.mlp.cz/koweb/oo/03/37/06/50/stare_povesti_ceske.pdf.

⁵ RÍŠA, V. *Putování za jantarovým drakem*. Praha. 2006. RÍŠA, V. *Stryga*. Praha. 2008.

je Bruncvíkův otec statečný rytíř a věhlasný lovec, slíbí, že spolu s Bruncvíkem Noha uloví. Nemohou se však dostat do jeho hnízda, které je vysoko na hoře, a tak Bruncvíka napadne, aby se zašili do koňské kůže a nechali se vynést do Nohova hnízda, kde se s ním mohou utkat. Lest se jim vydaří a Noha opravdu přemohou, v zápalu boje Bruncvík rozbije vejce, které Noh hlídal, a velice toho lituje, neboť si jej chtěl ochočit.

Kromě slíbené odměny získají oba hrdinové i nový rodový znak, ve kterém je pták Noh, který však vypadá spíše jako orel.

Ve fantasy příběhu tedy hlavním hrdinům nejde o život, nejsou nuceni využít Noha k tomu, aby byli zachráněni, právě naopak, chtějí díky jeho ulovení získat slávu a tučnou odměnu, která je na něj vypsána. Také spásný nápad, který byl v pověsti Bruncvíkovi vnuknut starým rytířem, jenž by mohl představovat archetyp moudrého starce, který poskytne Bruncvíkovi dobrou radu ve chvíli, kdy ten se smíruje s jistou smrtí, je ve fantasy příběhu připsán přímo Bruncvíkovi, který tak přebírá roli moudrého starce a poskytuje dobrou radu svému horkokrevnému, avšak statečnému a bojeschopnému otci, který slíbil ptáka zahubit.

Rozdíl zde vidíme i v Bruncvíkově povaze, kdy v pověsti pobíl i všechny Nohovy mladé, kdežto ve fantasy chtěl vejce ušetřit a ptáče poté využít k vlastním cílům, myslel tedy na budoucnost.

Zajímavým se také jeví srovnání podmínek, za kterých Bruncvík získal lva, jenž s ním později všude chodil a poslouchal jej na slovo. V pověsti, poté co se Bruncvík vysvobodil z hnízda Noha, narazil na lva, který sváděl zápas s devitihlavou saní. Nejdříve nevěděl, komu má pomoci, avšak vzpomněl si na svůj výrok, že chce do svého znaku lva, a pomohl tedy lvu. Nejprve se ho bál, později jej však začal mít rád a lev samotný se choval jako věrný pes svého pána.

V příběhu Vlado Ríši, nebylo „ochočení“ lva náhodou. Bruncvík, který se stal králem v Africe, potřeboval něco, aby se jeho noví poddaní proti němu nevbouřili. Stromová víla mu poradila, aby si pořídil lva, protože jej však potřeboval hned a neměl čas si jej ochočit a vychovat od malička, víla mu darovala mladou větvičku ze svého kouzelného stromu, kterou když lva švihne, stane se jeho pánem. Lev ho poté bude až do konce svého života chránit a poslouchat na slovo.

Také smrt lva se v obou příbězích liší. V pověsti lev zemřel žalem u Bruncvíkova hrobu, kdežto ve fantasy zemřel při obraně Bruncvíka a jeho rodiny před rozzuřeným medvědem.

Stejně jako v případě ptáka Noha, i zde je vidět obrovský rozdíl v jednotlivých verzích. V pověsti chtěl Bruncvík získat lva do svého znaku a shodou náhod získal opravdového lva, který jej doprovázel po zbytek života. Ve fantasy o lvu nebyla řeč, Bruncvík ani neuvažoval, že by ke svému rodovému znaku cokoli přidával. Lva nezískal náhodou, cíleně si jej vyhledal a kouzly ochočil. Ovšem i tak získal Bruncvík lva do svého znaku v obou verzích příběhu.

Také kouzelný meč, který v pověsti Bruncvík našel náhodou ve sklepení podivného krále, získal ve fantasy od víly, jež mu jej darovala, aby měl šanci porazit Lví ženu.

Co se v pověsti zdálo být náhodnou událostí, bylo ve fantasy záměrem, ve fantasy se setkáme s mnohem podrobnějším, přesnějším popisem, a to jak jednotlivých událostí, tak i osob a bytostí. Například popis ptáka Noha, který je v pověsti popsán pouze jako „ohromný pták“, je ve fantasy popsán takto: „*Obrovský, černý pták se nad nimi tyčil jako hora. Měl víc jak devět stop do výšky, hlavu velkou jako dvě rytířské přilbice vedle sebe a z ní trčel obrovský žlutý, zahnutý zoban, dlouhý dobře stopu. Holé nohy, zakončené ostrými žlutými drápy, byly stejně nebezpečnou zbraní jako zoban. Noh roztáhl křídla a zamával jimi. Zvedl se vítr, který by obyčejného člověka porazil.*“⁶

Následující postavou, které bych se chtěla věnovat, je Bivoj. Pověst *O Bivoji* Aloise Jiráka vypráví pouze o Bivojově slavném příchodu na Vyšehrad, na který na zádech donesl obrovského, stále živého, kance. Tohoto kance, nazývaného Sekáč, chytil v lesích, za boltce si jej hodil na záda a donesl až na Vyšehrad, kde jej před zrakem kněžen, Libuše a Kazi, usmrtil svým oštěpem. Kancovu hlavu poté pověsili nad bránu.

Cyklus o tomto slavném vladykovi napsal Juraj Červenák. Cyklus obsahuje dva romány⁷ a povídku, která je součástí sbírky povídek autora.⁸ Cyklus samozřejmě neobsahuje pouze popis dané události, ale větší část Bivojova života, povídka vypráví o smrti Bivojova otce. V prvním románu se odehrává odchyt Sekáče, který zde není obyčejným kancem, ale démonem povoláním avarskou čarodějnici. Na rozdíl od pověsti Bivoj neloví kance sám, ale pomáhá mu Kazi. Kazi je zde uctívačkou Živy, mocnou čarodějkou a léčitelkou, která lstí pomůže Bivojovi omámit Sekáče, poté jej naloží na koně a odvezou před Libušín, kde si ho Bivoj naloží na záda a na hrad donese vlastními silami. Tam jej usmrtí svým oštěpem a poté mu osobně tučtem ran sekerou oddělí hlavu.

Ačkoli je tedy Bivoj v pověsti i v cyklu popisován jako vysoký, statný mladý muž, v pověsti mu tyto přednosti stačí k tomu, aby obrovského kance přemohl. Dá se říct, že má až nadlidskou sílu, neboť kance vlastnoručně přemůže a donese od Kavčí hory až na Vyšehrad. V cyklu Juraje Červenáka je tato událost popisována trochu realističtěji. Aby mohl Sekáče odchytit, musí jej omámit a poté odvézt na koni. Bivoj je tedy snižen z téměř poloboha na „obyčejného“ člověka, který aby uspěl, potřebuje pomoc.

Od Krokových dcer dostane Bivoj za odměnu nádherný pás. V pověsti je daný pás již opatřen kouzelnou mocí, kdežto ve fantasy románu jej touto mocí opat-

⁶ RÍŠA, V. Ref. 4. Loc. 2242.

⁷ ČERVENÁK, J. *Bivoj běsobiljce*. Praha. 2008. ČERVENÁK, J. *Bivoj válečník*. Praha. 2008.

⁸ ČERVENÁK, J. *Kámen a krev: hrdinové Juraje Červanáka: Vládce stříbrného šípů*. Praha. 2010.

řila Kazi až poté, co byl Bivoji darován. Kazi Bivojovi do pásu vložila kouzelné předměty, aby jej cíleně ochránila před nebezpečnostvím. Nestalo se tedy tak jako v pověsti, kdy Kazi z pokladů svého otce vybrala pás, který už náhodou těmito předměty opatřen byl.

I zde, stejně jako v případě Brunčvíkové, jsou všechny skutky dopředu promyšleny a uskutečněny cíleně. Nic se nestane jen shodou náhod a bez toho, aby se hlavní hrdinové alespoň trochu snažili.

V cyklu Juraje Červenáka kromě Bivoje vystupuje i Přemysl a samozřejmě Krokovy dcery Kazi, Teta a Libuše.

Stejně jako v pověsti je i v Bivojově cyklu Kazi mocnou léčitelkou, Teta často obětuje bohům a duchům a s duchy často rozmlouvá, Libuše vyniká svou jasnou zřivostí a moudrostí. Ve fantasy příběhu jsou však kněžny navíc mocnými čarodějkami. V pověsti se kněžny modlí k Perunovi, ovšem ve fantasy Červenáka je každá ze sester oddána jedné z bohyň. Kazi se dostává síla ze země, její bohyně je Živa, Teta je uctívačkou větrné Strigy a Libuše je dcerou Děvany, spojované zde především s vodními živly. Je zde zdůrazněno ženství, rodu Čechů vládnou ženy, hlavním božstvem jsou tedy především ženské bohyně, což jsou „*mocnosti Měsíce, přejícího láskyplné vášni a šeptaným kouzlům,*“⁹ kdežto mužští bohové jsou považováni za „*Slunce – krví potřísněné zlato, neurvalost a povyk (mužský princip).*“¹⁰

Přemysl se v obou verzích příběhu učil v mládí u mocného Kroka na Budči, z čehož vyplývá, že se s Libuší znali již dávno předtím, než pro něj vyslala posly v čele s běloušem, který měl určit Libušina manžela a nového knížete. V pověsti se hovoří o běloušovi, který je osedlán, nese nové roucho pro Přemysla a velice dobře zná cestu, z níž ho nic nesvede. Na konci cesty bezpečně pozná budoucího knížete. Ve fantasy příběhu se jedná o bílého hřebce, kterého Libuše začarovala a pomalovala kouzelnými obrázky. Když jej s poselstvem vysílala za Přemyslem, všichni věděli, za kým jedou. Hřebec sloužil jako průvodce, neboť poslové neznali cestu.

Pověst tak vytváří dojem, že bělouš slouží jako jakési potvrzení toho, že Přemysl je hoden stát se manželem kněžny a novým vládcem, neboť bílý hřebec byl považován za posvátné zvíře. Avšak v pověsti samotné je vyjádřena pochybnost, že kůň je za Přemyslem volán pouze jakousi vyšší mocí, poslům připadá, jakoby kůň cestu znal, neboť po ní mnohokrát šel.

Přestože je bílý hřebec posvátným zvířetem, musí být ve fantasy cyklu začarován, aby našel Přemysla a poslové tak mohli doručit poselství. Libuše se tedy nespolehá na vnější vyšší síly, na to, že bělouše opravdu dovedou za tím správným oráčem, ale sama zajistí, aby se k němu kůň dostal. Opět vidíme, že není nic ponecháno náhodě.

⁹ ČERVENÁK, J. *Bivoj bésobijce*. Praha. 2008. S. 4.

¹⁰ *Ibidem*.

Liší se i důvod, proč je Přemysl povolán. V pověsti je to proto, že lid se začal bouřit proti vládě ženy, kdežto ve fantasy je to proto, že české kmeny byly napadeny avarskými mišenci, kteří si podvolili Zličany, a Libuše a její rod potřebuje zoufale vojenskou pomoc. Na pomoc si volá Přemysla, neboť v nedávné době sjednotil kmen Lemuzů s Děčany a Ljutoměřici. Tak vládne dostatečnému počtu mužů, kteří mohou přijít na pomoc. Přestože i zde byla Libuše uražena jedním z mužů, jehož soudila a který spílal, že jim vládne žena, nebyla toto událost, která by jí přinutila vdát se. Podřídít se muži jí přinutila až hrozba zániku rodu, tedy vážnější záležitost než nespokojenost pobouřeného muže.

Velice zajímavými se také jeví Přemyslovi volci, ačkoli v pověsti se o nich moc nemluví. Zmiňuje se pouze to, jak vypadají a že zmizí ve skále, když za Přemyslem přijdou poslové. Proč tomu tak je a co se vlastně stalo, není vysvětleno. Naopak v Červenákové cyklu se dozvídáme, že volky dostal oráč darem od boha Velese. S jejich pomocí vyorává brázdu okolo každé vesnice, každého města a hradiště, které se k němu připojí, a tím mu zajišťuje ochranu. Ve chvíli, kdy potřebuje Přemysl Velesovu pomoc proti zlému avarskému černokněžníkovi, obětuje oba volky a z jejich krve povstane samotný bůh v podobě obrovského zeleně zářícího býka. Později, když Češi zvítězí nad nájezdníky, rozhodnou se ze svatyně zasvěcené Děvaně postavit Vyšehrad, okolo něhož je však třeba vyorat ochrannou brázdu. Tak Přemysl pomocí lidských obětí opět povolává obětované volky. V tomto případě tedy víme, kde se volci vzali, jaký byl jejich úkol a kam zmizeli. Vše je vysvětleno, nic nevyvolává pocit, že se něco stalo jen tak.

Ze srovnání postav z uvedených pověstí s totožnými postavami z tvorby současných fantasy spisovatelů vyplývá, že tito spisovatelé využívající známé mytologické postavy je přizpůsobují danému typu literatury, mnoho událostí vyzní mnohem realističtěji. Odhlédneme-li samozřejmě od všudypřítomné magie, vše je předem promyšleno, nic se neděje náhodně, vše je vysvětleno. Veškeré události, ale i osoby a bytosti, jsou popsány mnohem detailněji, je jim věnováno mnohem více pozornosti. Text není zaměřen pouze na určitou událost, jako je tomu v případě pověstí. Ta se soustřeďuje právě na danou událost a na to, co z této události vyplývá, k čemu vede, co zapříčiňuje.

Ačkoli je málo pravděpodobné, že události popisované v uvedených pověstech by byly pravdivé, myslím si, že je třeba je znát, přece jen jsou jakýmsi pokladem českého národa. Také proto je podle mého názoru prospěšné, že současní fantasy autoři se věnují českým dějinám a zpracovávají témata, jež se pojí s naší historií a pověstmi, neboť dnešní mládež sáhne spíše po fantasy románu, než po *Starých pověstech českých* Aloise Jiráska. Za pozitivní považují také to, že jádro pověsti je téměř vždy zachováno, určité pasáže jsou popisovány shodně s danou pověstí, mění se okolnosti a příběh samotný je příkrášlován a rozváděn. To vše samozřejmě proto, aby se stal pro čtenáře přitažlivějším.

Literatura

- ČERVENÁK, J. *Bivoj válečník*. Praha: Brokilon. 2008. 360 s. ISBN 978-80-86309-24-8.
- ČERVENÁK, J. *Kámen a krev: hrdinové Juraje Červanáka: Vládce stříbrného šípu*. Praha: Brokilon. 2010. 480 s. ISBN 978-80-86309-38-5.
- JIRÁSEK, Alois. *Staré pověsti české*. Praha: Městská knihovna v Praze. 2011. [online]. [cit. 2015-05-21]. Dostupné na: http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/37/06/50/stare_povesti_ceske.pdf.
- JUNG, C. Gustav. *Archetypy a nevědomí*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka. 1997. 440 s. ISBN 80-858-8011-3.
- RÍŠA, V. *Putování za jantarovým drakem*. Praha: Straky na vrbě. 2006. 288 s. ISBN 80-86428-63-X.
- RÍŠA, V. *Stryga*. Praha: Klub Julese Vernea. 2008. 300 s. ISBN 978-80-87246-03-0.
- ŠIDÁK, P. *Úvod do studia genologie: teorie literárního žánru a žánrová krajina*. Praha: Akropolis. 2013. 336 s. ISBN 978-80-7470-040-8.

Lucie Fiurášková

Katedra české literatury a literární vědy, Filozofická fakulta, Ostravská univerzita v Ostravě, Dvořákova 7, 701 03 Ostrava, Česká republika
lfiuraskova@gmail.com

NARATIV VYVRCHOLENÍ MOCI VE VALDŠTÝNOVI A LUKRECII OTY FILIPA¹

Anna Gnot

Abstract

Ota Filip, in his novel *Valdštýn and Lukrecie*, creates a character of the disillusioned scientist, Martin, whose desire is to achieve initiation by searching for a historical figure with whom he can successfully compare himself. Albrecht Valdštýn becomes such a figure; however, in the process of comparison, it is revealed who in fact deserves initiation. This paper focuses on the last stage of the process—gaining of power—in both cases. Storytelling structure and ideological discourse based on the works of Hyden White in both narrative lines of the novel are also analyzed. The main goal is to examine the conditions of the right to power in the context of initiation of main characters, *Valdštýn and Lukrecia*.

Key words: power; ideology; initiation; contonation; Foucault; historical prose

Abstrakt

Ota Filip ve svém románu *Valdštýn a Lukrecie* kreslí postavu vědce zklamaného životem – Martina – který z touhy po dosažení náležité úrovně své iniciace pátrá po historické postavě, s níž by se mohl úspěšně srovnat. Takovou je pro něho Albrecht z Valdštýna, avšak výsledky tohoto srovnání odhalí, kdo si doopravdy zasloužil pravou iniciaci. Práce se zaměřuje na poslední etapu tohoto procesu – samotné vyvrcholení moci – u obou hrdinů, a vyplývá z dřívějších analýz fabulační konstrukce a ideologického diskursu (nabízené rozlišení se opírá o práce Hydena Whitea) v obou vypravěčských liniích románu a její hlavním cílem je určení v tom kontextu podmínek pravé mocenské iniciace hlavních postav *Valdštýna a Lukrecie*.

Klíčová slova: moc; ideologie; iniciace; střet; Foucault; historický román

„Abych dosáhl svých cílů, budu považovat historické dílo za to, čím je nejzjevněji – tj. za jazykovou strukturu ve formě diskursu narativní prózy, která se vydává za model či symbol minulých struktur a procesů, a to proto, aby vysvětlila to, čím byly, tím, že je ‚reprezentuje‘.“

Hayden White

¹ Práce vznikla během stipendijního pobytu na Ústavu české literatury a knihovnictví Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně v rámci Intra-Visegrad Scholarship.

Panta rhei – voda, znamená změnu a to pravidlo platí pro celou tvorbu Oty Filipa. Jeho román *Valdštýn a Lukrecie* není tady výjimkou. Co více, spojenost s tím živlem dovolí ukázat, kde leží textové východisko pro tu prasklinu, která byla zmíněna už během dosa-
vadních analýz:² „Voda stoupá. Vytahuji zápalky, ale jsou už promočené. Voda mi sahá pod ramena, šplhám nahoru na kříž. Ve výšce ramen Ukřížovaného nahmatávám rysku z roku 1610. Dvacet centimetrů ještě chybí, pouhých dvacet centimetrů! [...] Nahmatávám rysku. Voda stojí na dva prsty pod ní. Za ranního šera mě s kříže sundávají policajti.“³

Výsledkem zklamání Martina Orsága (mladšího), hlavního hrdiny románu, je vznik postavy Albrechta z Valdštýna, která se rodí nejenom v Martinových snech, ale právě v této rysce. Ona znamená pro Martinovo vědomí to, že se nikdy nevyrovná s obrazem Valdštýna, jenž je pouhou idealizací, postupně ho ovládající. Martin hledá úroveň pro srovnání sebe s historickým hrdinou ve věci tak banální, jak ryska, která ukazuje stav vody za dávné povodně. Reflektuje to beznadějný stav Martina jako člověka. Avšak poslední rána je ještě před ním a je spojená s vyvrcho-
lením mocenských snah obou hrdinů. Ten poslední okamžik v líčení jejich příběhů se nerozlučně spojuje s třetím druhem vysvětlení – prostřednictvím ideologické implikace, jež podle Hydena Whitea znamená: „*Ideologické rozměry historického líčení odrážejí etický prvek v historikově osvojení si určitého postoje v otázce povahy historického poznání a důsledků, které je možné ze studia minulých událostí odvodit pro pochopení událostí současných.*“⁴

Proces Valdštýnova vítězství je zahájen svatbou Martina Orsága (staršího)⁵ s Dorotou. Je to v podstatě labutí píseň těchto hrdinů, kterou ale musí uslyšet Valdštýn, protože upevnění moci vyžaduje nejenom obětí, ale také spektaklu, podle slov Michaela Foucaulta: „*Mučení nadto tvoří součást rituálu. Je prvkem trestní liturgie a odpovídá dvěma požadavkům. Ve vztahu k oběti musí být znamením: buď jizvou, kterou zanechá na těle, nebo podívanou, s níž je spojeno, vede k zahanbení toho, kdo je obětí; dokonce, i když je jeho funkcí »očistit« spáchaný zločin, neodpouští; vyznačuje okolo těla, či lépe přímo na samotném těle odsouzeného nesmazatelná znamení; v paměti lidí se nicméně v každém případě uchová vzpomínka na onu podívanou, na pranýř, na spořádané sledované mučení a utrpení. A z hlediska justice, která jej ukládá, musí být veřejné mučení zjevné, viditelné pro všechny, téměř jako její triumf. Sama přemíra prováděného násilí je součástí její slávy: to, že má viník při bičování*

² Prezentovaná práce je součástí rozsáhlejší statě pt. *Mocenské narativy ve Valdštýnovi a Lukrecii Oty Filipa*.

³ FILIP, O. *Valdštýn a Lukrecie*. Toronto. 1979. S. 62–63.

⁴ WHITE, H. *Metahistorie. Historická imaginace v Evropě devatenáctého století*. Brno. 2011. S. 40.

⁵ Pro potřebu odlišení dvou postav románu, budu používat v případech vyprávěče pouze jeho jméno (Martin) a u jeho předka také příjmení – Martin Orság.

*naříkat a křičet, není nějaká zahanbující podružnost, nýbrž obřad, při němž se justice předvádí ve své síle.*⁶

Martin Orság i Dorota, i přestože se jim zdává, že dostali všechno možné a dokonce uhrají na tom ještě více vydíráním Valdštýna (Dorota: „*Co držím, nepustím!*“⁷), jsou už jenom pióny ve hře pána Vsetína. Ten vynáší svůj první ortel: „*Jdi, šeptá Valdštýn Mužíkovi do obličeje, jdi a řekni stráži: Prikazují ještě teď večer přivézt Martina a Dorotu na zámek! Kdyby se zdráhali, ať je sem oba přivlečou! Živé nebo mrtvé!*“⁸

Valdštýn už ví, že jeho osud bude doplněn, ale snaží se ten rozhodující pro něho okamžik co nejvíce protáhnout, děláje si z Martina Orsága a Doroty „*rukojmích proti Bohu*“⁹. O jejich životu nebo smrti bude rozhodovat délka života paní Lukrecie, co má v nich působit nejenom strach, ale především úctu vůči svému panovníkovi, který se stává stejně děsivý jako smrt: „*Pravíš, šeptá, že Martin a Dorota se smrti nebojí? Dobře tedy, počkám, až jim strach a děs sevrou hrdla! Určím hranici jejich života! Jdi do sklepení a oznam: Tak dlouho budou žít, dokud neskoná paní Lukrecie. Až uslyšíš umíráček, připrav je na smrt!*“¹⁰

Výše uvedená citace je součástí hovoru s popravčím mistrem, jenž je jedním z bodů Valdštýnova mocenského vyvrcholení. Navíc kat přináší Albrechtovi nový druh předpovědi, tykající se jeho budoucnosti, protože tentokrát závisejíce na skutečných Valdštýnových rozhodnutích: „*Dorota mi plivla do tváře a křičela, abych ti, pane, řekl toto: Cestou na popravěšť vykřičí, že jsi otcem dítěte, jež nosí pod srdcem. Usmrtíš-li matku, zabiješ i vlastní dítě! Toho se prý, pane, nedopustíš, za takový hřích bys přišel rovnou do pekla, zahynuv předtím rukou vraha!*“¹¹

Taková obžaloba Doroty, i když by byla vyměřena přímo proti Valdštýnovi, byla by součástí rituálu veřejného trestu. Dorota by se stala „*obřadníkem svého vlastního obvinění*“¹² jako žena, jež svedla pána Vsetína. Mělo by to mít očisťující účinek, odhalit pravdu a upevnit moc, jež vznesla nad Dorotou ortel.¹³ Avšak žádný z těchto výsledků si Valdštýn nemůže dovolit, protože nehodili by se mu ani Dorota a Martin Orság jako odsouzcenci, jejichž vinu lze zamítnout, ani představa o něm samém jako vrahovi svého vlastního „*dítěte*“.¹⁴

⁶ FOUCAULT, M. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Překl. Č. Pelikán. 2000. S. 70.

⁷ FILIP, O. *Valdštýn a Lukrecie*. Toronto. 1979. S. 143.

⁸ *Ibidem*. S. 146.

⁹ *Ibidem*. S. 151.

¹⁰ *Ibidem*. S. 149.

¹¹ *Ibidem*. S. 148.

¹² FOUCAULT, M. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Překl. Č. Pelikán. 2000. S. 81.

¹³ *Ibidem*. S. 82–83.

¹⁴ Jakkoliv výpověď pátera Mathiadese (s. 155.) mohla by povzbudit pochybnosti o tom, jestli opravdu zabil on Dorotino dítě, protože v celém románu není ani jedná další zmínka o jiných Martinových potomcích. Avšak na druhé straně, stejné podezření může působit otázku, jestli skutečným Martinovým předkem je Martin Orság nebo možná Valdštýn. Ta druhá eventu-

Proto radši nechá Dorotu omámit bylinami od pátera Mathiadese, čímž hájí své zájmy.¹⁵

Popravčí mistr je tady symbolem konce, posledním a finálním Valdštýnovým protivníkem, v konfrontaci s ním se vyvine ta postava „Albrechta z Valdštejna“, která poznamenala české a evropské dějiny 17. století (tím významnější se stává změna, jakou Filip zavádí v psaní jména „Valdštýn“). První svůj ortel vůči Martinovi Orságovi a Dorotě („*Oba, šeptá Valdštýn, oba přikážu na úsvitu pověsit! Všeť na svatého Štěpána je snad hřích, ale stane se tak!*“¹⁶) zamítl, ale to právě neznamená jeho slabost. Taková praxe patří přímo k mechanismům, které nabývání moci prostřednictvím veřejných poprav. Samotný trest na popravišti je pouze vyvrcholením několika procesů, na něž odsouzení nemají žádný vliv ani možnost obhajoby. Dokonce tady i soudní líčení je tajné. To se koná mezi Valdštýnem a popravčím mistrem, bez přítomnosti odsouzcenců. Přestože se Valdštýn ptá na katův názor ohledně soudu nad „novomanžely“, je si už jistý svého rozsudku a dovoluje si hru s ostatními, protože „utajená a zapsaná forma procedury poukazuje k principu, podle něhož ve věci zločinu bylo stanovení pravdy absolutním právem a výlučnou mocí panovníka a jeho soudců“.¹⁷

Postupně zbavuje se těch postav, které už nepotřebuje. Martina Orsága a Dorotu drží při životu jenom skutečnost, že jejich trest je součástí Vladštýnovy mocenské hry. Popravčího mistra potřebuje on jenom do toho stupně, do jakého musí v něm vidět odraz svých vlastních pochybností. Přenášeje je na člověka, jemuž by nemělo se pohnout ani oční víčko při konání své služby, definitivně se jich zbavuje:

„— Pane, pro smilování boží, zachvěje se poprvé katův hlas, milost...

— Komu? A proč? Rozhodl jsem!

Kat se uklání a vychází. Jeho krok je těžký, hřbet nachýlen.“¹⁸

Na posledních stranách románů padá také představa o velké lásce Valdštýna k Lukrecii. Možná je on schopen prodlužovat Dorotinu a Martinův trest, ale zároveň nemá žádnou vládu nad smrtí, jež jde po Lukrecii, a jež bude však znamenat Valdštýnovu prohru s osudem. Neodhodlá se sáhnout po nejtemnější zaklínadla, nichž se bojí i bába Krasnáková („*Mám strach, drmolí bába rty, zemře-li, obrátí se*

alita opodstatnila by touhu Martna po srovnávání sebe samého právě s Valdštýnem, a ne s Martinem Orságem (jeho údajným předkem), jenž do analyzované scény vedlejší postavou v románu.

¹⁵ „*Pane, uklidni se a uvaž, šeptá Mathiadese, prozřetelnost Všemohoucího tě ochrání! Ta nebohá žena vykřikovala, že nosí pod srdcem tvé dítě! Podával jsem jí omamující bylinu, aby spala, ale jen se probudila, znovu křičela! Děvečky roznesly Dorotino rouhání a urážky, lid na Vsetíně se opět srocoval! Nemohl jsem, pane, jinak! Když se dítě narodilo, rozhlásil jsem, že Dorota porodila ďáblovu zplodence, dítě rohaté a s koňským kopytem! Sám jsem mrtvolku zabil a pochoval.*“ – FILIP, O. *Valdštýn a Lukrecie*. Toronto. 1979. S. 155.

¹⁶ *Ibidem*. S. 147.

¹⁷ FOUCAULT, M. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. překl. Č. Pelikán. 2000. S. 71–72.

¹⁸ FILIP, O. *Valdštýn a Lukrecie*. Toronto. 1979. S. 169.

zloba proti mně. Už nejednou jsi mi hrozil hranicím!¹⁹), nebo dokonce krutost. Ta poslední je ale ospravedlněna dalším úkolem, jež by měla plnit veřejná poprava, to znamená – odhalením pravdy:²⁰

„— Smiloval ses, pane! bije Martin hlavou o podlahu.

— Nikoliv, nesmiloval jsem se! Milosrdenství je výsadou Boha! Dám vám jen ochutnat života! Až dnes nasycení a s hojivými obvazy na ranách ulehnete spolu na lože, poznáte, hlavně ty, Doroto, cenu života! Oba se pak zajisté budete vroucněji než kdykoliv předtím modlit, aby se stal zázrak a paní Lukrecie se uzdravila!

*Nahrben pod tíhou na ramenech vychází Valdštýn z komnaty. Ještě na chodbě slyší Dorotin vzteklý křik a zlé rouhání.*²¹

Svým křikem Dorota zavírá celou ceremonii, doplňuje obřad veřejného mučení (je možné se jenom domnívat, že její hlas není slyšet pouze na chodbě), jenž definitivně upevňuje Valdštýnovu moc. Ve shodě se slovy popravicího mistra („Jsou tři druhy odsouzcenců, nachýlí kat hlavu na druhou stranu, jedni jsou před smrtí klidní, druzí se svíjejí strachy, třetí věří v zázrak. Všichni však zemřou dříve, než jim vůbec nasadím smyčku kolem krku či zlámu vaz! Netrýzním, nač také, pane!²²) Dorota a Martin Orság jsou už skutečně mrtví. Úkolu mučení vězňů se ujal Valdštýn, když jim před smrtí dovolil, aby ještě jednou ochutnali život. Má on však na to nárok v souladu s pravidlem, podle něhož „jde tu o ceremoniál, kterým se rekonstruuje na okamžik poškozená suverenita vládců.“²³

Proto právě Valdštýnův poslední ortel je tím prvním zplnomocněným. Všechny výše uvedené kroky byly potřebné k tomu, aby Valdštýn dosáhl úplný vrchol svých iniciačních vlastností, aby je překonal a dostal se na výchozí bod svého opravdového mocenského vývoje, když už nikdo (kromě smrti a osudu) nebude ho schopen zastavit: „Jakožto rituál ozbrojeného zákona, kdy se vladař ukazuje zároveň a neoddělitelným způsobem ve dvojím aspektu jako hlava justice a jako vojevůdce, má veřejná poprava dvě tváře: tvář vítězství a tvář boje. Na jedné straně okázalé završuje válku mezi zločinem a panovníkem, jejíž výsledek byl již předem rozhodnut; musí manifestovat neomezenou moc panovníka nad těmi, které redukuje na bezmocné.“²⁴

Každou etapu předtím lze skutečně považovat za iniciační, což zdůrazňuje White: „Dle mého názoru se etický význam historického díla odráží v modu ideologické implikace, jehož prostřednictvím je možné propojit estetické vnímání (konstrukci zápletky) a kognitivní postup (argument) tak, aby bylo možné odvodit

¹⁹ Ibidem. S. 158.

²⁰ „Funkcí skutečného veřejného mučení bylo odhalit pravdu; v tom navazovalo, před očima veřejnosti, na práci vyslýchání. Připojovalo k obvinění signaturu toho, kdo byl obviněn. Úspěšně provedené mučení ospravedlňuje justici v tom, že zveřejňuje pravdu zločini na samotném těle mučeného.“ – FOUCAULT, M. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Překl. Č. Pelikán. 2000. S. 82.

²¹ FILIP, O. *Valdštýn a Lukrecie*. Toronto. 1979. S. 167.

²² Ibidem. S. 148.

²³ FOUCAULT, M. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Překl. Č. Pelikán. 2000. S. 88.

²⁴ Ibidem. S. 90.

preskriptivní tvrzení z tvrzení zdánlivě čistě deskriptivních nebo analytických. Historik může »vysvětlit«, co se stalo v historickém poli tím, že pojmenuje zákon (nebo zákony), které řídí skupinu událostí, zkonstruovaných v příběhu do podoby dramatické zápletky v zásadě tragického původu.“²⁵

V tom kontextu popis střetnutí Martina s holičem je vkomponován do exodu Valdštýnova příběhu a v podstatě do závěru celého románu. Vyprávění nekončí tam, kde začalo, to znamená po stránce Martina, ale právě Valdštýna. Má to však své vysvětlení, které lze uvést slovy McHalea: *„Uzupenieniem strategii wciągania czytelnika w »nierzeczywiste« hipodiegetyczne światy są chwytty mające wprowadzić go w błąd, tak by zagnieżdżone przedstawienia pomyliły mu się z »rzeczywistościami«. Jednym z najprostszycch jest chwyt brakującej ramy kończącej tekst – sprowadzenie czytelnika o poziom niżej, od narracji osadzonej, lecz bez wprowadzania go na powrót do prymarnejszej diegezy.“*²⁶

V tom případě začíná ono zdůrazněním faktu, z kterého vyplývá celá Martinova potřeba vyprávění o pánu Vsetína. Je tím obrovská Martinova sebestřednost, až egoismus, který na úrovni toho, co reprezentuje jeho vyprávění, potřebuje právě takového druhu velikána, jakým byl Valdštýn: *„Můj osud, nikterak zvláštní, pohnutý, dramatický či dokonce veliký, je mi přece jen bližší než utrápení neznámého, nebo i člověka, kterého denně potkávám.“*²⁷

Martinův Valdštýn sahá po moci jenom kvůli tomu, že Martin odhaluje své pravdivé intence. Dělá to prostřednictvím „Aleny v něm“ (postavy Martinovy zesnulé manželky, jež plní tady funkci jeho vědeckého oponenta), která zpochybňuje historičnost toho vyprávění. V celém textu působila jako faktor držící Martina na vědecké a co nejvíce objektivní stezce poznání historických souvislostí Valdštýnova působení na Vsetíně. Reprezentovala všechno to, čeho se Martin vzdával – metodologický a věcný přístup místo jeho blouznivých představ o Valdštýnovi. A v tom okamžiku „Alena v něm“ ztrácí smysl. Martin se jí může zbavit stejně, jako se jeho historický hrdina předtím zbavil nepříznivých jemu lidí ze svého okolí:

„— Prosím tě, Aleno, stahuji tvář do šklebu, tenhle dopis přece neexistuje!

— A proč by nemohl existovat? tiší Alena smích, třeba jsem jej našla! Drž se však faktů: [...]

— Máš snad pravdu, šeptám a přejíždím dlaní po strnisku na bradě.“²⁸

Ta scéna ukazuje celkově Martinovu neschopnost k tomu, aby nejenom nevytvořil svou vlastní interpretaci Valdštýnova příběhu, ale také ji mohl obhájit. Proto prohrává svůj osud. A také kvůli tomu, že Martin nemůže udržet své osobní vyprávění, celý román neskončí na stejné úrovni jako ta, na které začal. Poslední slovo připadá Valdštýnovi, protože dokázal udělat všechno to, v čem neuspěl Martin.

²⁵ WHITE, H. *Metahistorie. Historická imaginace v Evropě devatenáctého století*. Brno. 2011. S. 47.

²⁶ McHALE, B. *Powieść postmodernistyczna*. Překl. M. Plaza. Kraków. 2012. S. 168.

²⁷ FILIP, O. *Valdštýn a Lukrecie*. Toronto. 1979. S. 161.

²⁸ Ibidem. S. 161–162.

Je možná analogie mezi holičem, jenž se stává Martinovým protivníkem, a popravčím mistrem z vyprávění o Valdštýnovi. Rozdíl však leží v tom, že kat ve Valdštýnově linii nechce se ujmout plnění úlohy soudce,²⁹ zatímco Hanák (holič) je pretendován k souzení a popravování a priori („*Zakláním hlavu do křesla. Když mi Hanák uvazuje kolem krku ubrousek, mám pocit, že je to oprátka*“³⁰). Od popravčího mistra ho odlišuje také vztah ke konvencím. Kat dobře zná meze svého povolání a nehodlá je překročit („*Až dopiji, pane, dej pohár vykropit svčenu vodou! Víno by ti v něm kyslo!*“³¹). Oproti tomu holič přehání s upovídáností hned od první věty a to až k nepřistojnosti, například když vypráví o Alenině nehodě („*To je neštěstí, to je neštěstí, drmolí, už jsem taky slyšel, že vaše paní se zabila! Já říkám: prodávejte auta za tisícovku a nebude třeba válek! Lidé se vymlátí sami!*“³²). Holíč je zároveň jedinou osobou, ve které Martin by mohl najít podporu jeho teorie o Valdštýnově romantickém zážitku s Lukrecií. Avšak tu odmítá a vrací se k bezpečí argumentů „Aleny v něm“, i když ty už také neplatí. Holíč stává se Martinovým soudcem a katem kvůli tomu, že sám Martin poskytuje mu takovou možnost. Schovav se pokaždé za něčí zády, Martin není schopen zvládnout Hanákovu kritiku. Definitivně prohrává svůj poslední zápas.

Hrdinové zažívají podstatnou změnu své existence, a jenom k tomu mementu směřuje vyprávění v obou liniích. Ta poslední fáze obou vyprávění seskupuje ideologický úhel pohledu, protože rezonuje v největší míře změnu, jež podlehli Martin i Valdštýn a v tom také největší rozpor mezi nimi. Taková změna je ale nevyhnutelná. Ve shodě s Whiteovými poznatky týkajícími se vysvětlení prostřednictvím ideologické implikace charakter těch proměn je skrze liberální („*liberálové upřednostňují cosi jako »společenský« rytmus parlamentních rozhovorů nebo vzdělávacího procesu a volebního boje mezi stranami zavazujícími se dodržovat ustavené zákony vlády*“³³). Všechny postupné kroky obou změn se odehrávají v rámci konfrontací nebo argumentačních střetů – údaje o nich nejsou popisem, ale diskusí.

Valdštýn se ujímá konfrontace se schématem vyvrcholení moci prostřednictvím trestního procesu. Nepomůže mu to překonat osud, ale momentálně vyhrát boj o cenu, kterou je jeho ztvárněna osobnost. Martin postaven oproti úplně stejnému úkolu selhal, protože se nedokázal zbavit obklopujících ho představ o ostatních postavách (Valdštýn, Alena). Ty záležitosti zdůrazňují, že vývoj člověka může probíhat bez onoho dialogického kontextu, ale nepřináší to vskutku žádné výsledky.

²⁹ „— Mistrě, tiší Valdštýn hlas, jak bys ty dva soudil?

— Nejsem soudce, odpoví kat a nachýlí hlavu k levému rameni, vykonávám jen rozsudky!

— A kdybys byl přesvědčen, že usmrcuješ nevinné, co bys učinil?

— Vykonal bych, cos přikázal. Odpovědnost před Bohem nesou soudci, nikoliv kati. Tak ke mně v uřednických letech promlouval olomoucký mistr!“ – Ibidem. S. 148.

³⁰ Ibidem. S. 162.

³¹ Ibidem. S. 148.

³² Ibidem. S. 162.

³³ WHITE, H. *Metahistorie. Historická imaginace v Evropě devatenáctého století*. Brno. 2011. S. 44.

Dialogický prvek je do té míry nezbytný, že za skutečného oponenta v analyzovaném procesu lze považovat i ten samotný kontext, to znamená vrcholnou a čistou podobu prezentované v románu Valdštýnovy mocenské iniciace.

Literatura

- ANKERSMIT, F. *Modernistyczna prawda, postmodernistyczne przedstawienie i po-
-postmodernistyczne doświadczenie*. In: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*.
Studia z teorii historiografii. Kraków: Universitas. 2004. S. 205–220. ISBN 83-242-
-0375-3.
- ANKERSMIT, F. *Reprezentacja historyczna*. In: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie*.
Studia z teorii historiografii. Kraków: Universitas. 2004. S. 131–169. ISBN
83-242-0375-3.
- ANKERSMIT, F. *Wprowadzenie do wydania polskiego*. In: *Narracja, reprezentacja,
doświadczenie*. *Studia z teorii historiografii*. Kraków: Universitas. 2004. S. 29–51.
ISBN 83-242-0375-3.
- ANKERSMIT, F. *Zwrot lingwistyczny: teoria literatury a teoria historii*. In: *Narracja,
reprezentacja, doświadczenie*. *Studia z teorii historiografii*. Kraków: Universitas.
2004. S. 71–129. ISBN 83-242-0375-3.
- CZERMIŃSKA, M. *Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie*. Gdańsk:
Wydawnictwo Morskie. 1987. 204 s. ISBN 83-215-7842-X.
- ELIADE, M. *Šamanismus a archaické techniky extáze*. Praha: Argo. 1997. 440 s.
ISBN 80-7203-153-8.
- FILIP, O. *Valdštýn a Lukrecie*. Toronto: Sixty-eight Publishers, 1979. 169 s. ISBN
0-88781-072-1.
- FOUCAULT, M. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000. 430 s.
ISBN 80-86019-96-9.
- HUMPHREY, R. *Strumień świadomości – techniki*, In: *Studia z teorii literatury: archi-
-wum przekładów „Pamiętnika Literackiego“ 1*. Kraków: Zakład Narodowy im.
Ossolińskich. 1977. S. 219–251.
- KUBICA, J. *Spisovatel Ota Filip*. Brno: Větrné mlýny. 2012. 344 s. ISBN 978-80-7443-
-046-6.
- McHALE, B. *Powieść postmodernistyczna*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu
Jagiellońskiego. 2012. 342 s. ISBN 978-83-233-3406-4.
- ŠUCH, J. *Frank Ankersmit, problematika povahy historických narácií a postmoderna*.
In: *Historik v proměnách doby a prostředí 20. století*. Brno: Matice moravská. 2009.
S. 231–249. ISBN 978-80-86488-59-2.
- WHITE, H. *Metahistorie. Historická imaginace v Evropě devatenáctého století*. Brno:
Host. 2011. 608 s. ISBN 978-80-7294376-0.

WHITE, H. *Teoria literatury i pisarstwo historyczne*. In: *Proza historyczna*. Kraków: Universitas. 2009. S. 19–60. ISBN 97883-242-0918-7.

Anna Gnot

Wydział Filologiczny Uniwersytetu Opolskiego, Plac Kopernika 11, 45-040 Opole,
Polska

Ústav české literatury a knihovnictví, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita,
Údolní 53, 602 00 Brno, Česká republika

ania.gnot@op.pl

Abstract

The importance of the travelogue genre in Slavonic literature is indisputable. Social developments in 19th century, which were one of the consequences of industrial revolution, included the emergence of traveling as a leisure activity. It became more accessible to masses, which is reflected in literature of the time by an increased writers' interest in the travelogue genre. The aim of this paper is to examine the social and cultural situation around and its influence on the creation of the first Slovak travelogue by a female writer, *Pani Georgiadesová na cestách* (*Mrs Georgiades traveling*) subtitled *Veselý cestopis do Prahy na národopisnú výstavu* (*Cheerful travelogue to Prague to the ethnographic exhibition*) and to define specific means used by the author, Terézia Vansová, that enrich and modify the characteristics of the contemporary travelogue genre. Furthermore, this work focuses on the influence of Vansova's work and its links to contemporary Slovak literature. This approach allows comparing Vansova's travelogue with similar contemporary literary works and pointing out the connections that indicate a close relationship with the Czech and Slovak literature of the period.

Key words: Slovak literature; Slovak literary realism; travelogue; Slavonic mutuality; Czech-Slovak relations

Abstrakt

Je nespochybniteľné, nakoľko významné miesto zastával žáner cestopisu v každej zo slovanských literatúr. Spoločenský vývin 19. storočia spojený s dopadmi priemyselnej revolúcie, ktoré sa mimo iného prejavujú i sprístupnením a rozvojom cestovania pre širšie masy, bol literárne reflektovaný i zvýšeným autorským záujmom o samotný žáner cestopisu. Naším cieľom je vymedziť spoločensko-kultúrne prostredie, do ktorého vzniká prvý slovenský ženou písaný cestopis *Pani Georgiadesová na cestách* s podtitulom *Veselý cestopis do Prahy na národopisnú výstavu*¹ a definovať špecifiká, ktorými Vansová, ako autorka cestopisu, obohacuje a modifikuje tradičné žánerové charakteristiky dobového cestopisu, ale i naopak, všímať si súvislosti, vplyvy domácej dobovej literatúry, ktoré sa originálnym spôsobom prejavujú vo Vansovej tematickom spracovaní cesty do Prahy a späť. Zvolený postup

¹ Cestopis *Pani Georgiadesová na cestách* vychádza najskôr časopisecky v rokoch 1896 – 1897 v *Slovenských pohľadoch* a knižná podoba vychádza až v roku 1930 v nakladateľstve L. Mazáča v Prahe. Autorka pri písaní vychádza z osobných zážitkov z absolvovanej cesty na Národopisnú výstavu v Prahe, ktorá sa uskutočnila v júli 1895.

umožní konfrontovať Vansovej cestopis s obdobnou dobovou tvorbou, ale rovnako upozorniť na súvislosti, ktoré poukazujú na vzájomnú spätosť s českou a slovenskou literatúrou vybraného obdobia.

Kľúčové slová: slovenská literatúra; slovenský literárny realizmus; cestopis; slovenská vzájomnosť; česko-slovenské vzťahy

„Všeobecná touha cestovať opojila celý svet.“²

Cestopis možno definovať ako jeden z najstarších žánrov. Jeho vznik je podmienený cestovaním a túžbou sa o dané zážitky, ako i samotný opis neznámej krajiny, podeliť so širším okolím. Cestovanie a motív cesty, putovania možno nájsť v celom priereze dejín až do súčasnosti. Už „v *Biblii* motív cesty patrí k nezákladnejším, počínajúc vyhnáním Adama a Evy z ráje [...]“³ Rovnako majú cestopisné zápisky svoje významne miesto v stredoveku, ktorý reprezentujú i dodnes všeobecne známe diela ako *Milión* (1298) Marca Pola.⁴ Dokumentárny charakter majú aj cestopisy písané v renesancii a baroku. Výrazný zlom nastáva až v 18. storočí. Osvietenstvo je ešte stále dobou, keď je primárne poslanstvo cestopisu vedecké, kým osobné zážitky z cestovania nie sú v cestopise žiaduce,⁵ po prekonaní osvieteniského (pozitivistického) obdobia začína byť v cestopise podstatný i „vnútorný priestor“ autora cestopisu. Cestopis tak vo výraznejšej miere začína plniť dvojakú úlohu – ako text vychádzajúci z objektívnej reality, s deklarovaným účelom zachytiť a dokumentárne opísať, informovať a približovať neznáme a vzdialené miesta či udalosti, avšak zároveň v cestopise popri opisovanom objekte⁶ začína obsahovo expandovať i samotný subjekt, ktorý cestu absolvuje, a tak sa cestopis beletrizuje a subjektívizuje, čím sa zvyšuje jeho literárna a estetická hodnota.⁷

² *Cestovní zavazadla*. In: *Nové mody*. Praha. 1889. Č. 17. S. 3.

³ JANIEC-NYITRAI, A. *Svět mezi řádky. Kapitoly o cestopisech Karla Čapka*. Nitra. 2011. S. 8.

⁴ KLÁTIK, Z. *Vývin slovenského cestopisu*. Bratislava. 1968. S. 21.

⁵ „Modelový osvietenský cestopis tíhl k objektívizujúcej deskripcii neznámeho priestoru. Cestovateľ se při psaní neměl odchyliť od toho, co sám pozoroval, poznal nebo k čemu sám pronikl. V zájmu přísné objektivitivy z osvietenských cestopisů často zcela mizela postava cestovatele a žánr nabýval podoby encyklopedie, která směřovala především ke geograficko-historicko-statistickému představení země.“ FAKTOROVÁ, V. *Mezi imaginací a poznáním*. In: *Host. Měsíčník pro literaturu a čtenáře*. Č. 6. 2008. [online]. [cit. 2015-05-26]. Dostupné na: <http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2008/6-2008/mezi-imaginaci-a-poznanim>.

⁶ Pokles zájmu o deskriptívny cestopis možno pripísať i rozšíreniu fotografie, ktorá v konečnom dôsledku nahradzovala subjektívne podané a častokrát snád i nepresné opisy. „Najstaršou zachovanou fotografiou je známy *Pohľad z okna z roku 1826*.“ BEREZINA, S. *História a princípy tvorivej fotografie*. In: *Tvorivý učiteľ fyziky V. Národný festival fyziky 2012*. Košice. 2012. [online]. [cit. 2015-05-06]. Dostupné na: http://sfs.sav.sk/smolenice/pdf_12/05_berezina.pdf.

⁷ V slovenskej literatúre môžeme ako príklad uviesť Jozefa Ludovíta Holubyho, ktorého cestopisy uverejňované v *Slovenských pohľadoch* predstavujú spojenie vedeckých článkov z oblasti botaniky s osobnými, často i humornými, zážitkami z ciest prevedenými do písanej podoby. Subjektívnosť

Podobný charakter cestopisu, kumulujúci v sebe dokumentárnosť, ale i subjektívnosť vo forme opisu vlastných zážitkov, či dokonca i vyššie ideové poslanie v zmysle proklamovania slovanskej vzájomnosti, predstavuje dielo *Pani Georgiadesová na cestách*, ktoré stojí v centre našej pozornosti.

Autorka cestopisu, Terézia Vansová, nadväzuje na žáner, ktorý bol vo formujúcej sa slovenskej literatúre už zakorenený. Na konci 19. storočia má po slovensky písaný cestopis pevné postavenie v periodikách a teší sa priazni čitateľov.⁸ Tento jav možno badať nielen v mužskej časti obyvateľstva, ale zároveň o príbehy z ciest ako i o samotné cestovanie sa objavuje aj v ženských kruhoch,⁹ ktoré tak nadväzujú na populárnu vlnu tiahnucu sa celou Európou v priebehu celého 19. storočia.¹⁰ „V našej dobe, kde jest cestování tak velice v módě, stala se nějaká ta feriální cesta v rodinách měšťanských téměř potřebnou, ba co více, zvykem; nejen úředník, velice zaměstnaný advokát, učitel, – také lékař, spisovatel, kupec dopřeje si, pokud jen možno, zaslužených ferií. Všeobecná touha cestovat opojila celý svět.“¹¹ Napriek tomu však samotný zámer cesty býva podmienený najmä mužským elementom. V 19. storočí ženy totiž najčastejšie cestujú práve so svojim mužom, prípadne za svojim mužom, ktorý je odcestovaný. V kombinácii s ďalšou typickou činnosťou vzdelanej vrstvy 19. storočia – písaním osobných denníkov,¹² ktorá pre ženy znamenala takmer neodmysliteľný rituál,¹³ postupne v európskom priestore často vznikajú už i ženské cestopisné denníky.

V slovenskom kontexte sú podmienky na rozvoj literatúry determinované politickým usporiadaním strednej Európy, čo sa prejavuje nielen v literatúre, ale v slovenskej kultúre celkovo. Na slovenskom území¹⁴ prebieha primárny stupeň štúdia stále v maďarčine alebo v nemčine. Rovnako vyššiu, a teda i vzdelanejšiu vrstvu obyvateľstva predstavujú predovšetkým zástupcovia hlásiaci sa k maďarskému národu. A preto v období, keď v slovenskej literatúre nachádzame prvé zmienky

vypovedaných osobných zážitkov ostáva príznačná i pre cestopisy Matúša Fila z Ruska a strednej Ázie. Pozri: KLÁTIK, Z. *Vývin slovenského cestopisu*. Bratislava. 1968. S. 234 – 237.

⁸ KLÁTIK, Z. *Vývin slovenského cestopisu*. Bratislava. 1968. S. 233.

⁹ Názorným príkladom záujmu o cestovanie môžu byť aktivity *Amerického klubu dam* v Prahe, ktoré jednak umožňovali ženám vypočuť si prednášky venované opisu zahraničných ciest, ale rovnako klub organizoval i niekoľkoďňové výlety do blízkeho okolia Prahy.

¹⁰ K rozšíreniu trendu cestovania i na dlhé vzdialenosti výrazne prispel i samotný rozvoj verejnej dopravy a následné celkové zjednodušenie cestovania i na veľké vzdialenosti.

¹¹ *Cestovní zavazadla*. In: *Nové mody*. Praha. 1889. Č. 17. S. 3.

¹² „V 19. století jsou ženské deníky v celé Evropě vcelku běžnou záležitostí...“ LENDEROVÁ, M. *A ptáš se knížko má... Ženské denníky 19. století*. Praha. 2008. S. 19.

¹³ „Je velmi pravděpodobné, že nejpозději od počátku minulého století si každodenní události zapisovala snad každá žena z vyšších vrstev.“ LENDEROVÁ, M. *K hříchu i k modlitbě. Žena v minulém století*. Praha. 1999. S. 199.

¹⁴ Nepresný termínom slovenské územie označujeme približné dnešné hranice Slovenskej republiky v dobovom Rakúsko-Uhorsku.

o tvorbe ženských autoriek,¹⁵ v slovenskému národu najbližšej – českej literatúre¹⁶ je už ženská spisovateľka vnímaná pomerne prirodzene a rovnako i jej tvorba dosahuje vyššiu umeleckú kvalitu.¹⁷

Vansovej literárna tvorba je orientovaná na potreby a záujem čitateľskej obce. Autorkiným hnacím motorom je snaha rozširovania vzdelanostnej úrovne a gramotnosti v slovenskom jazyku. Vansová si plne kriticky uvedomuje nízku úroveň edukácie (nielen) žien v slovenskom jazyku a reaguje na ňu písaním pre jednoduchú ženu príťažlivej, no zároveň i poučnej literatúry, pričom sa snaží dosiahnuť rovnaký cieľ, o akom píše Milena Lendererová v knihe *K hříchu i k modlitbě: „Jakmile se ženy naučily číst, aktivně četbu vyhledávat a přemýšlet o ní, zbýval jen krok k tomu, aby se písemně snažily reflektovat přečtené [...]“*¹⁸ Tieto Vansovej snahy sa neobmedzujú iba na jej umeleckú časť literárnej tvorby. Podobné tendencie sa prejavujú aj prostredníctvom poučných článkov vydávaných primárne v periodiku *Dennica*, ktoré už čitateľku nemali iba zabávať, ale predovšetkým vzdelávať v praktickej oblasti života a rovnako prostredníctvom kultúrno-spoločenských aktivít v spolku *Živena*, kde Vansová pôsobila ako podpredsedníčka.

Cestopis predstavuje v tomto smere priam ideálny žáner na naplnenie definovaného cieľa. Prepojenie vecnej roviny literatúry s rovinou umeleckou dáva Vansovej priestor na vznik diela, ktoré by opätovne podporilo dobrovoľné vzdelávanie čitateľky v rodnom jazyku. Impulzom k samotnému výberu cestopisu ako žánru je jednak intenzívny osobný zážitok v podobe absolvovanej cesty do Prahy a vôľa o podelenie sa so zážitkami z ciest: „*Moje dojmy z ciest sú také silné, že ich musím oznámiť aj iným... A neodhovárať ma! Môj úmysel je pevný [...]*“¹⁹ píše autorka v úvode, ktorý predstavuje fiktívna korešpondencia Terézie Vansovej a rozprávačky cestopisu – Johanky.

¹⁵ „V roku 1842 vydal J. M. Hurban prvý ročník almanachu *Nitra* v češtine ako *Dar dcerám a synům Slovenska, Moravy, Čech a Slezka obětovaným. Po prvýkrát sa tu pod básňami objavilo päť ženských mien a pseudonymov, ktoré sa verejne prihlásili k slovenskému literárnemu hnutiu.*“ ZELENKOVÁ, A. *Ženy v 40. rokoch 19. storočia (slovenská Nitra a české Pomněnky)*. In: POSPÍŠIL, I. (ed.). *Problémy slovaktistiky v zrcadle areálové filologie*. Brno: Tribun EU. 2010. S. 65.

¹⁶ Dôvodom, prečo zohľadňujeme predovšetkým vplyv českého elementu a porovnávame ho s dobovou situáciou v slovenskej sfére je skutočnosť, že slovenskí autori vždy inklinovali predovšetkým k českému kultúrnemu priestoru, tvorivá práca „bratského“ národa mala na slovenských tvorcov vždy najintenzívnejší dopad. Inak tomu nebolo ani v literárnej tvorbe prvých slovenských ženských autoriek.

¹⁷ Pokiaľ nás zaujíma práve žáner cestopisu, ako príklad môžeme uviesť Němcovej cestopisnú prózu *Obrazy z okolí Domažlického vychádzajúcu časopisecky v 40. rokoch 19. storočia*.

¹⁸ LENDEROVÁ, M. *K hříchu i k modlitbě. Žena v minulém století*. Praha. 1999. S. 197.

¹⁹ VANSOVÁ, T. *Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy na národopisnú výstavu*. Praha. 1930. S. 4.

Experimentovanie so žánrom nebolo pre Vansovej tvorbu výnimočné,²⁰ preto ani rozsiahly cestopis nepredstavuje pre autorku nereálnu výzvu. Pokiaľ hovoríme o jedinečnosti predkladaného cestopisu, tú nemožno chápať iba vzhľadom na fakt, že ide o prvý cestopis v slovenčine napísaný ženou. Vansovej cestopis výrazne obohacuje a posúva rozmer slovenskej tradície tohto mužského žánru, a to je napokon i príčina, prečo ešte i dnes priťahuje pozornosť ako slovenských, tak i zahraničných literárnych vedcov.²¹

Pre cestopis vlastná deskriptívna rovina je vo Vansovej texte čiastočne zatlačená do úzadia naratívnu zložkou, čím sa autorka snaží osloviť práve ženskú čitateľskú obec. Príbeh o ceste do Prahy rozpráva fiktívna rozprávačka Johanna Georgiadesová, rod. Kozlok.²² Ako poznamenáva Zlatko Klátik, toto dištancovanie sa autora od úlohy rozprávača sa vyskytuje v slovenskom cestopise po prvý raz.²³ „*Tým, že sa autor aj fyzicky oddeľuje rozprávača od svojej autorskej osoby a predstavuje ho ako osobitnú individualitu, pridáva mu úlohu, ktorú nemá pri stroho dokumentárnom cestopise s autobiografickým portrétom.*“²⁴ Prekvapivo do príbehu okrem rozprávačky Johanky vstupuje i samotná Vansová pod menom Korymová. „*Tým sa vzťahy medzi dokumentárnym a fiktívnym stali zložitejšími, lebo Vansová vytvára trojakú perspektívu pohľadu na skutočnosť: ako autorka, ako postava, ktorá v rozprávaní autorku reprezentuje (Korymová), a ako rozprávačka (Georgiadesová).*“²⁵ Reálne charakterové vlastnosti reálnej Terézie Vansovej prepožičiava autorka cestopisu práve Korymovej,²⁶ ktorej pripisuje rozumnú povahu hrdej slovenskej náro-

²⁰ Prirodzenú odvahu v literárnej sfére, v tej dobe netypickú a neočakávanú od ženy, ktorá sa v literárnej tvorbe Vansovej prejavuje najmä v netypicky širokom žánrovom rozpätí, vystihuje aj následný citát prevzatý z jedného z rozhovorov so spisovateľkou: „*V dobe mojej mladosti bol to M. Dúmný-Bachát. Čítala som jeho veci, ale cítila som, že by som sama vedela krajšie písať než on, zvlášte novely.*“ FILIP, A. – KÁLAL, M. *Rozhovor s pi. Tereziou Vansovou*. In: *Pohronský Hlásnik*. Dostupné v: LA SNK 41 RRR.

²¹ Z najnovších štúdií môžeme spomenúť Marcelu Mikulovú a jej články venujúce sa nielen Vansovej cestopisu *Pani Georgiadesová na cestách – Pražská Všeslovenská výstava v slovenskom „osvietenom“ cestopise; Medzi „krásnostrašným“ a pragmatickým; Terézia Vansová, Božena Němcová a koncept neskorého biedermeieru*. Zo zahraničných ohlasov spomenieme Marcina Filipowicza a jeho štúdiu *Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy Terézie Vansové. Ženská verze ideologického cestopisu* alebo Mašu Zavrtanik: *Semiotizácia potopisa Terézie Vansove*.

²² Prekvapivo sa fiktívna postava Johanky nevyskytuje iba vo uvedenom cestopise, Vansová ju neskôr využíva i ako kvázi externú redaktorku *Dennice*, ktorá do nej píše články: „*Johanka sa ozvala! Ctená pani redaktorka! Prosím ťa, uverejni tento môj dopis v celom znení, ale hneď v prvom čísle.*“ VANSOVÁ, T. *Johanka o všedných veciach*. In: *Dennica*. Modra. 1905. Č. 1. S. 19.

²³ KLÁTIK, Z. *Vývin slovenského cestopisu*. Bratislava. 1968. S. 292.

²⁴ *Ibidem*. S. 292.

²⁵ *Ibidem*. S. 293.

²⁶ Svedčí o tom napríklad fakt, že autorka o Korymovej vypovedá prostredníctvom Korymových slov, že Korymová chce byť spisovateľkou, rovnako jej pripisuje záľubu v strašidelných príbehoch, ktorá bola v reálnom živote viac než charakteristická pre skutočnú Vansovú: „*Korymová povedala, že ju táto zbierka lebiek upomína na jednu povesť francúzskeho spisovateľa Guy de Maupassanta, kde však prichodí len jedna ruka, ruka zločincina, ktorá drhla za živa a – drhla i po smrti. Drahotínovú striaslo...*

dovkyne. Johanna Georgiadesová, rozprávačka cestopisu, pôsobí ako scelujúci prvok celého nevšedného cestopisu, plniaci na jednej strane dejotvorné funkcie postavy, keď vystupuje ako prostoreká manželka, veselá spoločníčka, priateľka a oduševnená národovkyňa, podporovateľka slovanskej vzájomnosti. Proklamovanú zábavnú funkciu cestopisu, ktorý predstavuje práve Johankino záživné rozprávanie už naznačuje i samotný podnadvpis, ktorý sa Vansová rozhodla cestopisu dať a ktorý v sebe nesie prívlastok „veselý“. Na druhej strane je prostredníctvom hlavnej rozprávačky cesty ako vzdelanej sprievodkyne realizovaná tradičná dokumentárna funkcia cestopisu, keď pani Georgiadesová dokáže čitateľke poskytnúť podrobný historický výklad o navštívených miestach, častokrát i s presnými štatistickými údajmi.

Prostredníctvom výberu jednotlivých postáv a ich pozície v cestopise prináša Vansová do žánru cestopisu aj ďalšie nóvum, ktorým je prítomnosť genderových vzťahov. Tie Vansová prirodzene vsúva do príbehu prostredníctvom troch manželských párov (Drahotínovci, Georgiadesovci, Korymovci), ktoré si spoločne prostredníctvom cesty z Tisovca do Prahy podľa Vansovej plnia svoju národnú povinnosť.²⁷ Vďaka prítomnosti ako mužského, tak i ženského elementu autorka opätovne tematicky posúva slovenský cestopis. S reflexiou rodových rozdielov autorka reaguje na dve súvisiace otázky. Zastúpením ženského elementu a jeho konfrontáciou s elementom mužským v diele Vansová jednak nadväzuje na svoju dovtedajšiu tvorbu a zároveň sa snaží priblížiť žáner cestopisu ženskému publiku, zatriktívniť ho, čo vzhľadom na pozitívne prijatie cestopisu verejnosťou ako i jeho následné vydanie v knižnej podobe možno hodnotiť ako zámer, ktorý autorka naplnila.

Súčasnne, hoc len náznakoch, poukazuje na zastaranosť slovenského vnímania spoločenského statusu ženy, čím reaguje na celoeurópsku vlnu ženskej emancipácie, pričom však nechce predostierať emancipáciu ako kľúčový motív diela. *„Ešte som nestačila myšlienku tú ani domyslieť, keď tu, cup, tetka Malinkošovie... a naostatok vyrukuje s tým, že ona veru prišla s odkazom od mamy, aby som ja 'voľajakú' Prahu nechala byť Prahou, ale že by som si na deti myslela, tie že sú mi Prahou“*²⁸ alebo *„Teraz upozornili nás na Parnas... Na vrcholci stojí postava ženská, v ruke meč a žezlo. Hľa že už i za starého veku rozumely sa ženy do vládarenia a vedely snáď i mečom narábať. A potom nech povie, niekto, že je emancipácia žien niečo nového*

dobre, že nie je večer. »Ty vždy také strašné veci rozpráva« povedala som ja Korymovej.“ VANSOVÁ, T. *Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy na národopisnú výstavu.* Praha. 1930. S. 132.

²⁷ „Vidiš, muž môj, pokračujem ja, kolké roky sme už spolu, pracujeme, trápime sa, strádame, pravda že pre naše deti. Ale my máme aj povinnosti, nie len tie oproti deťom, my máme povinnosti aj oproti sebe a čo viac: oproti národu. Našou národnou povinnosťou je teraz: ísť do Prahy, zohriať svoje duše tam na spoločnom ohnisku, zaniest časť nášho oduševnenia a doniesť nové nadchnutie so sebou.“ VANSOVÁ, T. *Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy na národopisnú výstavu.* Praha. S. 11.

²⁸ VANSOVÁ, T. *Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy na národopisnú výstavu.* Praha. 1930. S. 12.

[...].²⁹ Odpoveďou, prečo je kritika rodovej nerovnosti vo Vansovej diele predkladaná iba fragmentárne, aj to prostredníctvom fiktívnej postavy Johanky, môže byť fakt, že Vansová pozoruje, že slovenská spoločnosť sa na rozdiel od európskej ešte len pripravuje na vlnu ženskej emancipácie.³⁰ Zároveň sama autorka nevníma ženskú emancipáciu vo forme presadzovania radikálnych myšlienok, nechce popierať kresťanský koncept postavenia ženy, chce iba podporiť začlenenie ženy do spoločnosti. A preto i sama autorka odmieta podnecovať ostré diskusie týkajúce sa statusu ženy v dobovej spoločnosti.

Napriek tomu na túto otázku nerezignuje úplne a podsúva ženám, svojim čitateľkám, myšlienku, že žena žijúca na prelome 19. a 20. storočia už nemusí byť podriadená mužským rozhodnutiam.³¹ Podporu ženských emancipačných snáh pritom považuje za prirodzený charakteristický znak vzdelaného národa: „Česká žena má tu tiež svoje oddelenie. Pre nás je zaujímavé vidieť, ako ocenili si Česi práce žien a ako pochopili oni dôležitosť ženskej otázky. Tak, ako každý vzdelaný národ.“³²

Pokým je ženská emancipácia motívom marginálnym, hlavným motívom nesúcim sa celým cestopisom, je zvýraznené úsilie Vansovej o vyjadrenie podpory k myšlienkam slovenskej vzájomnosti, ktorú chápe predovšetkým ako vzájomnosť s českým národom. V slovenskej literatúre, a to ani v slovenskom cestopise nepredstavuje tento počin výrazne nové. Vansovej inováciou je však smelosť a schopnosť tento ideologický typ cestopisu tematicky a jazykovo spracovať do verzie, ktorá by pri zachovaní neoslabeného ideového posolstva bola zároveň ľahko čitateľná a zároveň príťažlivá pre dobovú jednoduchú slovenskú ženu,³³ vďaka čomu by sa jej podarilo text prezentujúci národné myšlienky predsunúť pred nové publikum.³⁴ To je snáď i samotný dôvod, prečo za predkladateľa

²⁹ Ibidem. S. 83.

³⁰ „Musela by som byť hodne mechom udretá, keby som nevedela, že u nás je pre takzvanú ženskú otázku pole neúrodné,“ píše Vansová Škultétymu ako odpoveď na jeho kritiku Dennice. CVIKOVÁ, J. – JURÁNOVÁ, J. *Terézia Vansová – Slovenka doma i na cestách*. Bratislava. 2011. S. 313 – 316.

³¹ „Nič zlého totiž netušiac, vybraly sme sa zase do Akademickej kaviarne, kde bolo totiž dostaveničko pre našu Slovač. Tam hneď opýtali sa nás, či ideme aj my? Ideme – my na to – mysliac, že na výstavu. Ale tu vysvitlo, že dnes všetci idú na Hradčany. Zprvu nám bolo dosť mrkotno ísť bez mužov; čo reku, povedia, že sme im prešli cez rozum, ale zase povedali niektorí páni, že dobre sa im stane.“ VANSOVÁ, T. *Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy na národopisnú výstavu*. Praha. 1930. S. 180.

³² VANSOVÁ, T. *Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy na národopisnú výstavu*. Praha. 1930. S. 130.

³³ „Sám prostý ľud najradšej číta veci zábavné, ač práve rád má i niečo poučného, keď sa mu to podá prsto a zrozumiteľne – i za politické budí sa v ňom už záujem. Ale rozhodne má najradšej veci zábavné, ktoré vytrhnú ho z jeho tvrdej, úbohej skutočnosti a povznesú mu myseľ do iného, blýskavého sveta, aby si tam pohovela v rôznych obľúbených vidinách.“

³⁴ Cestopisy, ktoré v danej dobe vychádzali v *Slovenských pohľadoch* a *Národných novinách*, neboli čítané ženským publikom. Ženské čitateľky sa viackrát Vansovej zdôverovali prostredníctvom osobnej korešpondencie, že podobné texty, uverejňované predovšetkým v *Slovenských pohľadoch* a *Národných novinách*, sú pre nich priam nečitateľné, a teda prívelmi zložité.

tohto ideového podtextu diela vyberá „štebotačku“ s jednoduchým vyjadrovaním – Johanku.³⁵

Práve časti, v ktorých Vansová v cestopise rozoberá osud slovenského národa, sú písané bez irónie a akéhokoľvek zľahčovania situácie. Vtedy sa veselé komentovanie Johanky mení na výrazne vážne: „*Až sem, ľud môj, ide za tebou tvoja trýzeň, do týchto stánkov, ktoré ti tu vybuodovala bratská ruka, prenasleduje ťa večná krivda [...]*“.³⁶ Samotná prítomnosť cestovateľky na českom území ju akoby prirodzene nabáda k porovnávaniu podmienok pre rozvoj vzdelania i kultúry. Takéto komparácia je pre žáner cestopisu typická. Vansová ju v súvislosti s vyššie uvedeným ideologickým ponímaním svojho cestopisu chápe ako predostretie vyspelejšieho modelu slovanskej krajiny, ktorá by pre Slovákov mala slúžiť ako vzor, ktorý je možné nasledovať. „*Škoda, preškoda, že na tú návštevu, podobnú tejto, ale dlhšiu, nemali sme viac času, lebo poučné by bolo pre nás vidieť, ako vychovávajú tu ženský podrost, poučné a zároveň bôľne, keď pomyslíme, ako deje sa to u nás*“.³⁷ Preto Vansová chápe ako povinnosť podobné výlety do vyspelejších a hlavne „bratských“ krajín podnikáť.³⁸ „*Vidíš muž môj, pokračujem ja, koľké roky sme už spolu, pracujeme, trápime sa, strádame pravda že pre naše deti. Ale máme aj iné povinnosti, nielen voči deťom, máme povinnosti aj voči sebe a čo viac: oproti národu. Našou národnou povinnosťou je teraz: ísť do Prahy, zohriať svoje duše tam na spoločnom ohnisku, zaniešať časť nášho oduševnenia a doniesť nové nadchnutie so sebou*“.³⁹

Práve oná vážnosť bola pre Vansovej dovtedajšiu tvorbu netypická. Cestopisom *Pani Georgiadesová na cestách* sa snažila odpútať od sentimentálnej prózy a nastúpiť na vlnu realizmu, ktorý Vansová chápe a realizuje jedine prostredníctvom opisu zážitkov z jej reálneho života. Paradoxne je opis cesty na *Národopisnú výstavu* do Prahy ako i samotný popis českého národa poznačený priam romantickým pátosom. Toto nevyhranené balansovanie medzi romantickým a realistickým je pre ďalšiu Vansovej tvorbu príznačné.⁴⁰

³⁵ „Štebotačkou“ označuje rozprávačku cestopisu Elena Maróthy-Šoltéssová.

³⁶ VANSOVÁ, T. *Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy na národopisnú výstavu*. Praha. 1930. S. 147.

³⁷ *Ibidem*. S. 111.

³⁸ Cestopis *Pani Georgiadesová na cestách* nie je jediný text, v ktorom Vansová zdôrazňuje vyspelosť českého národa. Totožnú myšlienku autorka predsúva opakovane, čitateľ sa s ňou najčastejšie stretáva práve v *Dennici*, kde Vansová opätovne dáva do popredia predovšetkým prácu českých žien. „*Naše milé sestry české, prekvapily nás opäť novým dielom. Ony neúnavné v práci na poli literatúry, neochabujú v boji za urovnoprávenie žien, neustávajú, idú krok za krokom ďalej krok za krokom ďalej k vyvrknutému cieľu. V otázke ženkej práci, ženského vzdelania vykonaly tak mnoho [...]*“ VANSOVÁ, T. *Vansovej článok. Rukopis*. Dostupné v LA SNK: 198 AB 19.

³⁹ VANSOVÁ, T. *Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy na národopisnú výstavu*. Praha. 1930. S. 11.

⁴⁰ Realizmus Vansová vo svojich diela používa na vykreslenie udalostí vychádzajúcich priamo zo skutočnosti, to je spôsob, akým realizmus Vansová poníma. Sentimentálne tendencie sa prejavujú pre

Práve spojením vážneho so zábavným dokázala žáner cestopisu obohatiť v mnohých smeroch. Obohacuje ho i napriek tomu, že vzhľadom na európsky trend prichádza prvý slovensky cestopis písaný ženou pomerne neskoro. *Pani Georgiadesová na cestách* tak spája didaktickú funkciu s funkciou zábavnou a dobrodružnou, s funkciou národno-osvetovou a čo je dôležité, jazykom jednoduchým, oslovujúcim i nové spoločenské vrstvy. Zo žánrového hľadiska môžu byť práve takéto „vychýlenia“ (separácia autora cestopisu a rozprávača cestopisu, špecifický výber tematických línií, výrazne posilnenie naratívnej zložky cestopisu) zo zaužívaných noriem chápané ako kľúčové, pričom práve vychýlenie predstavuje pridanú hodnotu literárneho diela. Klátik podobné diela nazýva „dielami na pomedzí“, pričom práve obdobné vychýlenia označuje za plodné. Inak nemožno označiť ani predkladaný Vansovej cestopis.

„Mnohí z Vás čítali ste už rozličné cestopisy, ale opis cesty z T. do Prahy a písaný slovenskou ženou, nečítali ste ešte.“⁴¹

Vansovej prínos k žánru cestopisu sa neobmedzuje iba na jej prvý cestopis. V priebehu roku 1907 uverejňuje na stránkach *Dennice* na pokračovanie v siedmich častiach cestopisnú črtu *Z rovín dolnozemsých*, ktorá už svojím rozsahom nemôže konkurovať rozsiahlosti cestopisu *Pani Georgiadesová na cestách* a rovnako ani jej žánrové presahy nie sú natoľko citeľné. Neopomenuteľným faktom ostáva i skutočnosť, že aj práve vďaka *Dennici*, prvému slovenskému periodiku pre ženy, ktorého redaktorkou bola takmer po celú dobu jeho existencie práve Vansová, sa pre ženy stáva cestopis opätovne o niečo prítiahlivejším a dostupnejším žánrom. Na stránkach *Dennice* totiž Vansová dávala priestor zahraničným i domácim dopisovateľkám uverejňovať vlastnú tvorbu, ktorá výnimočne mala práve i cestopisný charakter.

Literatúra

- BEREZINA, S. *História a princípy tvorivej fotografie*. In: *Tvorivý učiteľ fyziky V. Národný festival fyziky 2012*. Košice: Slovenská fyzikálna spoločnosť. 2012. ISBN 978-80-970625-7-6. [online]. [cit. 2015-05-06]. Dostupné na: http://sfs.sav.sk/smolence/pdf_12/05_berezina.pdf.
- CVIKOVÁ, J. – JURÁŇOVÁ, J. (eds). *Terézia Vansová – Slovenka doma i na cestách*. Bratislava: Aspekt. 2011. S. 349. ISBN 978-80-85549-93-5.
- Cestovní zavazadla*. In: *Nové mody*. Praha: Nákladem A. Hynka. 1889. Č. 17. S. 3.

vzbudenie záujmu u percipientov, ktorých v tomto prípade tvoria predovšetkým predstaviteľky ženského pohlavia.

⁴¹ VANSOVÁ, T. *Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy na národopisnú výstavu*. Praha: Mazáčova slovenská knižnica. 1930. S. 8.

- FAKTOROVÁ, V. *Mezi imaginací a poznáním*. In: *Host. Měsíčník pro literaturu a čtenáře*. Č. 6. 2008. [online]. [cit. 2015-05-06]. Dostupné na: <http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2008/6-2008/mezi-imaginaci-a-poznanim>.
- FILIP, A. – KÁLAL, M. *Rozhovor s pi. Tereziou Vansovou*. In: *Pohronský Hlásník*. Dostupné v: LA SNK 41 RRR.
- FILIPOVICZ, M. *Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy Terézie Vansové. Ženská verze ideologického cestopisu*. In: *Mezi deklamovánkou a románem. Proměny žánrů v české a slovenské literatuře*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. 2006. S. 97 – 106. [online]. [cit. 2015-05-06]. Dostupné na: <http://www.ucl.cas.cz/slk/data/2005/sbornik/sbornik.pdf>.
- JANIEC-NYITRAI, A. *Svět mezi řádky. Kapitoly o cestopisech Karla Čapka*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. 2011. 228 s. ISBN 978-80-8094-788-0.
- KLÁTÍK, Z. *Vývin slovenského cestopisu*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied. 1968. S. 474.
- LENDEROVÁ, M. *A ptáš se knížko má... Ženské denníky 19. století*. Praha: Triton. 2008. 360 s. ISBN 978-80-7254-956-6.
- LENDEROVÁ, M. *K hříchu i k modlitbě. Žena v minulém století*. Praha: Mladá fronta. 1999. 304 s. ISBN 80-204-0737-5.
- MIKULOVÁ, M. *Pražská Všeslovenská výstava v slovenskom „osvietenom“ cestopise*. In: POSPÍŠIL, I. – ZELENKOVÁ, A. (eds). *Literární historiografie a česko-slovenské vztahy*. Brno: Tribun EU. 2011. S. 63 – 70. ISBN 978-80-7399-769-4.
- VALEHRACHOVÁ-MATULAYOVÁ, M. *Z korešpondencie E. M. Šoltésovej (Pokračovanie)*. In: *Slovenská literatura*. Roč. 2. 1955. Č. 4. S. 496 – 497.
- VANSOVÁ, T. *Pani Georgiadesová na cestách. Veselý cestopis do Prahy na národopisnú výstavu*. Praha: Mazáčova slovenská knižnica. 1930. 300 s.
- VANSOVÁ, T. *Johanka o všedných veciach*. In: *Dennica*. Modra: Tlačiarne Šimona Roháčka v Modre. 1905. Č. 1. S. 19.
- VANSOVÁ, T. *Vansovej článok*. Rukopis. Dostupné v: LA SNK: 198 AB 19.
- ZAVRTANIK, M. *Semiotizacija potopisa Terézie Vansove*. In: *Fiatal Szlavisták Budapesti Nemzetközi Konferenciája I*. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem. 2012. S. 120 – 122. ISBN 978-963-284-239-4.
- ZELENKOVÁ, A. *Ženy v 40. letech 19. století (slovenská Nitra a české Pomněnky)*. In: POSPÍŠIL, I. (ed.). *Problémy slovakistiky v zrcadle areálové filologie*. Brno: Tribun EU. 2010. 89 s. ISBN 978-80-7399-965-0.

Eliška Gunišová

Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1,
602 00 Brno, Česká republika
gunisova@mail.muni.cz

**FROM TANGO TO ROCK 'N' ROLL.
A COMPARATIVE STUDY IN TWO DISSIDENT DRAMAS**

Katarzyna Jaworska

Abstract

This paper aims to examine Sławomir Mrożek's *Tango* and Tom Stoppard's *Rock 'n' Roll*. Both plays explore the concept of intelligentsia, its role and condition in a postmodern society. Although these plays were written at different periods, they have the same motives of rebellion and conformity. Both texts challenge the conventions of bourgeois drama. Both plays convey an ideological message by criticizing totalitarianism and its influence on society and an individual. Furthermore, popular culture and music that are present in both plays reflect the social and cultural changes of 20th century. *Tango* and *Rock 'n' Roll* became symbols of a certain culture and ideology. The comparative study of the two plays is aimed at examining such their similarities as, for example, the rise and fall of communist regime in Central Europe.

Key words: intelligentsia; rebellion; conformity; totalitarianism; political dissident; rock music

Abstrakt

Předkládaná studie si klade za cíl představit dvě divadelní hry – *Tango* (Sławomir Mrożek) a *Rock 'n' Roll* (Tom Stoppard). Obě hry představují koncept inteligence – její role a podmínky v postmoderním společenství. Byť obě hry byly napsány v různých časových obdobích, prezentují stejné motivy rebelie a konformity v totalitním prostředí. Oba texty navíc překonávají konvence buržoazního dramatu. Z hlediska ideologického je můžeme interpretovat jako kritické ve vztahu k totalitarismu a jeho dosahů na společnost a jednotlivce. V rámci přítomných zobrazení popkultury a hudby díla ilustrují společenské a kulturní změny 20. století. Hry *Tango* a *Rock 'n' Roll* se staly symbolem specifické kultury a ideologie, přičemž srovnávací studie je zaměřena na jejich podobnosti, například zobrazení vzestupu a pádu komunistického režimu ve střední Evropě.

Klíčová slova: inteligence; rebelie; konformita; totalitarismus; politický disident; rocková hudba

“The dissident is a discordant note in a highly orchestrated society.”
Tom Stoppard

This paper aims to explore the *loci communes* of *Tango* and *Rock ‘n’ Roll* and to offer a new perspective on the plays. The texts may be viewed as depictions of the rise and fall of a totalitarian regime. Although these plays came out of different experiences and traditions, they are similar in their concern with human rights and condition of an individual.

Certain literary terms, such as grotesque, the Eastern Theatre of Absurd and tragicomedy, are applied in this study to demonstrate the totalitarian regime evolution present in both plays. Furthermore, the concept of intertextuality appears relevant for the plays as well. Although there is a substantial time gap between their coming out, both plays comment on the same processes. However, the literary devices and conventions employed by the authors seem to serve different purposes in each case.

Tango

Both plays dabble in traditional family drama and both depart from it rather significantly. *Tango* makes use of grotesque quite extensively, which is visible mainly in such farce elements as: a bird cage on a character’s head, the chaotic furniture arrangement of a once bourgeois house and the way the protagonists are dressed. An important Polish literary theoretician, Michał Głowiński maintains that “grotesque [...] comes into conflict with the adapted ideas preserved in social consciousness [...] For the grotesque the most fundamental is the destructive facet. The grotesque incorporates elements belonging to an accepted or imposed social consciousness, yet it separates them from the context in which they occur.”¹

This may be viewed as a *pars pro toto* mechanism in *Tango*. The world of *Tango* seems to have no rules as the *avant-garde* generation has rejected all of them. Everything in life and art is accepted and there is nothing left to rebel about. Stomil who once revolted against social, sexual and artistic prejudices is now indifferent to his wife’s sexual and emotional needs. He fails as an artist and his theatrical experiments lack meaningful references. His son Arthur challenges the shapeless world of his parents and attempts to put things in order himself.

Uncle Eugeniusz, who is, like Arthur, a representative of intelligentsia, submits to his dictatorship and helps him terrorize the family. This consent to totalitarianism represents the failure of intelligentsia as a leading force in society. When Arthur realizes that changes cannot be reverted, he concludes that his idea of order

¹ GŁOWIŃSKI, M. *The Grotesque in Contemporary Polish Literature. In Fiction and Drama in Eastern and Southeastern Europe: Evolution and Experiment. In: The Postwar Period.* Ed. by Henrik Birnbaum and Thomas Eekman. Columbus. 1980. P. 177.

is unrealistic. Swedish literary critic Gunnar Brandell underlines that “*there is no ‘going back to the past’ in this family comedy a family seeking to be a respected family again. Eventually, [...] you sort of bring Arthur and his father to a common level and let the third one [Edek] take control, to dance the tango with the eternal fellow traveller.*”²

Then, “[...] *the second stage [of grotesque] is inevitable: out of these isolated parts must emerge a new whole, governed by its own laws.*”³ Eugenia’s death engenders the new phase: when Arthur runs out of ideas, he turns to violence and fear for he deems them the building blocks of society. This is the moment Edek assumes control over the family, kills Arthur, puts on his a bit too tight jacket and invites Eugeniusz to tango.⁴ This is the moment totalitarianism takes over.

Why tango? Traditional Argentinian tango combines European and American melodies and rhythms and evokes sadness and disillusionment. With melancholy and improvisation being its typical features, Argentinian tango, once a symbol of social rebellion, stands in contrast to its ballroom version. Europeans butchered it to exercise control over the dancers. Proletarian in its roots, tango may also symbolize primitive totalitarian power personified by Edek as well as the desolation and disillusionment of Stomil’s relatives.

Tango is a forewarning of the horrors to which any dictatorship leads presented from a perspective of someone who witnessed its rise. It is more than a mere parody of communism. Gunnar Brandell points out that “*Tango’s themes [...] far more Western than Eastern [...] try to characterize the condition of the man of the West, torn not between freedom and collectivity in the communist sense, but between freedom, unlimited freedom and conventionalism.*”⁵ Moreover, according to Sławomir Mrożek: “[...] *the stupidity of dictatorship is a thing in which we (people who have lost) do not participate, we can only be captured by it [...], it is outside us. The second kind of stupidity, stupidity of democracy, [...] is composed of greed and petty idiocies just like others, the matter is that you cannot criticize it without criticizing your own self, because everybody is a part of this system, and the system is part of everybody.*”⁶

The only difference between the dangers of totalitarian and democratic systems is in their source: it comes from the outside or emerges on the inside. Any system

² BRANDELL G.–MROŹEK, S. *Listy 1959–1994*. Kraków. 2013. P. 110.

³ GŁOWIŃSKI, M. *The Grotesque in Contemporary Polish Literature*. In *Fiction and Drama in Eastern and Southeastern Europe: Evolution and Experiment*. Ed. by Henrik Birnbaum and Thomas Eekman. Columbus. 1980. P. 177.

⁴ Mrożek asked to play *La Cumparsita*, for he “*needed something engraved in common people’s memory*”. BRANDELL G.–MROŹEK, S. *Listy 1959–1994*. Kraków. 2013. P. 139.

⁵ “*To assert power and stress the absurdity of it all, when power is represented by a freak. And it is a deflation of the real Argentinian tango.*” In: JANICKA, I. *Dance in Drama: Studies in English Renaissance and Modern Theatre*. Łódź. 1992. P. 167.

⁶ BRANDELL G.–MROŹEK, S. *Listy 1959–1994*. Kraków. 2013. P. 134.

⁷ BRANDELL G.–MROŹEK, S. *Listy 1959–1994*. Kraków. 2013. P. 110.

can become dangerous if stripped of a human element and dignity. Eleonora, once Stomil's brave ally, remains empty and bereft of companionship other than her old relatives and plain Edek. It is Ala who helps her see the atrophy of human ties:

“ALA — *And why do you all despise each other?*

ELEONORA — *Oh, I don't know. I guess we don't respect one another, not anymore.*”⁸

Mroźek succeeds in predicting the traps of a system that violates human rights and aims to eradicate emotions. This is, in fact, the situation for Stomil and Eleonora as well as for Arthur and Ala as they never talk about their emotions.

Manipulations with the play form allow for an allegorical interpretation. Mroźek depicts a “modern turn” of the twentieth century with its social and political consequences. Stomil and his followers' activities are fittingly described by John Orr as: “*a part of a general response to the crisis in value and the collapse of order in European society from 1910 to 1925 through war, revolution and economic catastrophe. Modernism, that elusive label for a heterogeneity of contrary artistic movements, fractures experience and at its best makes it as uncertain [...]*”⁹

Moreover, it is not only the Stomil's generation that lacks fundamental moral values and life goals. Arthur is also losing “*more and more sources of wealth and power,*”¹⁰ and has “*little wealth, few possessions and no cultural capital.*”¹¹ His inherent zeal to unscramble the world must then lead to tremendous chaos in the lives of those he is trying to “rescue”: “[...] *their lives are lived in a state of bewilderment as if they are playing out a game whose rules they did not invent and do not understand, a game that none of them can win. [...] Even if they are somebody [...] their power in the world is an illusion and works only if others believe in that illusion, too.*”¹²

As a result, *Tango* shares some features with a modern tragic comedy, namely with the Brechtian epic theatre and “*the wish to move away from foregrounding of the individual.*”¹³ On the other hand, *Tango* seems to belong to the Eastern Theatre of Absurd,¹⁴ in which the sources of nonsense are not metaphysical but lie at the

⁸ MROŹEK, S. *Tango*. Warszawa. 2009. P. 81.

⁹ ORR, J. *Tragicomedy and Contemporary Culture: Play and Performance from Beckett to Shepard*. London. 1991. P. 22.

¹⁰ Ibidem. P. 2.

¹¹ Ibidem. P. 2.

¹² Ibidem. P. 22.

¹³ Ibidem. P. 4.

¹⁴ This sort of theatre, together with “*the Brechtian world-view, stressed man's role as an integral part of society, and the second, the Theatre of the Absurd, stressed man's role as a psychological outcast from society. In each case, their target was not just a set of theatrical conventions, but the nineteenth-century world-view which nurtured them and which had now become utterly redundant, whether from social, philosophical, religious or political standpoints: that of the individual exercising his free will and conscience against the determining pressures of his environment or his past*”. In: BRASSELL, T. *Tom Stoppard—an Assessment*. London. 1985. P. 27–28.

core of totalitarian regimes. Stoppard explains it as: “[...] *there are values to which we must cling [...] and they alone can give us a hold on the madness that is no longer seen as an inalienable fact of the world, but as a product of the wrong values.*”¹⁵ “*There are certain truths which translate and these truths can be encapsulated in simple sentences and when these truths have been encapsulated then there is nowhere to hide.*”¹⁶

In *Tango*, an attempt is made to incorporate universal themes into the play’s message, which is quite common in Polish literature. To achieve this, Mrozek views historical, political and social processes through the prism of family and people ambushed by the regime. The elements of grotesque act as warnings against the absurdity of totalitarianism.

Rock 'n' Roll

In *Rock 'n' Roll*, on the other hand, history, politics and culture are employed only to construct a background against which a family and its friends are examined. The realistic portrayal of the 1968 invasion of Czechoslovakia, Charter 77, and the Velvet Revolution makes them not only historical events but symbols of resistance and milestones on the road to democracy in Central Europe. Unlike *Tango* that aspires to be a parable *Rock 'n' Roll* appears to be an illustration, an exemplum of a particular time and place that is just another development of the situation with many possible scenarios. It depicts the aftermath of socialism in this part of Europe.

Rock 'n' Roll seems to belong to the mimetic tradition. Although there is no unity of time and place, the unity of action is still traceable.¹⁷ The fragmentation of the action that occurs in the play is brought about by the aforementioned historic events. It symbolizes the way lives were torn apart then. As Václav Havel puts it, there is no escape from the system: “*This system of existential pressure, embracing the whole of society and every individual in it, either as a specific everyday threat or as a general contingency, could not, of course, work effectively if it were not backed up—exactly like the former, more brutal forms of pressure—by its natural hinterland in the power structure, namely, by that force which renders it comprehensive, complex, and robust: the ubiquitous, omnipotent state police.*”¹⁸

¹⁵ Arthur finally rejects all values except physical strength and death. That is exactly the reason of his fall.

¹⁶ Stated at a symposium organized by Conscience, following a performance of one of his plays on 10. 07. 1978, quoted after Brassell.

¹⁷ Tom Stoppard states: “*My plays may have a fragmented look, but they are very traditional plays.*” DELANEY, P. (ed.). *Tom Stoppard in Conversation*. Michigan. 1994. P. 105.

¹⁸ HAVEL, V. [online]. [cit. 2015-06-01]. Available at: http://www.vaclavhavel.cz/showtrans.php?cat=eseje&val=1_aj_eseje.html&typ=HTML.

Jim Hunter, a literary critic, observes that the system seems surreal because “*surrealism tells us that our reality is stranger than we thought, and to trust nothing; Stoppard [tells us] that its strangeness is often explicable and comical and to trust life itself.*”¹⁹ But, as a popular students’ guide explains: “*Rock ‘n’ Roll is not just a play of ideas. Stoppard’s characters have love affairs and brushes with fame, they argue with their children and professional colleagues and they face down cancer. And, of course, they indulge in sex, drugs and rock ‘n’ roll.*”²⁰

Jan, the protagonist, is not a dissident initially; he is just a passionate rock fan. But his admiration for the band The Plastic People of the Universe gets him into serious trouble. In the world of communist regime, one can never remain indifferent because indifference suggests at least partial freedom. Thus, *Rock ‘n’ Roll* is, in a way, an absurdist play. At the same time, as Tom Stoppard comments on one of his earlier plays, it “*isn’t nonrealistic. It suggests that real life can rise to surprising and bizarre effects [...]—because these are real people talking in real room.*”²¹

Music and texts that appear in the play create a strong sense of presence. They widen the play context and make it more specific. The play has references to the flower-power movement (with its naïve slogans of peace and love) and offers a view into the Czech dissident movement through the The Plastic People of the Universe band. Rock ‘n’ roll music serves as a metaphore for freedom and illustrates some critical intertextual points the play makes. Intertextuality is a feature of post-modern literature that refers to the relationship between reality and fiction. Psychedelic music, as a highly artistic form of expression, highlights the contrast between the East and the West in both the play and reality. Furthermore, “*Stoppard himself has chosen the music that he wants to be used in the production. The feeling of the music—the connotative emotional response that you have when you hear those fabulous rock ‘n’ roll chords—is one of the many ways into the emotional world of the play that Stoppard gives you.*”²² Thus, the play portrays human emotions as the most obvious victims of the totalitarian regime.

The fragmented action and shredded dialogues may also pertain to the *totum pro parte* effect. By depicting the break of relationships within a group, they present the whole society as divided. This society (of more than one nation) is deprived of straightforward ways of communication, and its language (more than one!) fails to convey meaningful information. Scenes starting or ending with music symbolize the failure of communication between Max and Jan, Jan and Ferda and even Jan

¹⁹ HUNTER, J. *Tom Stoppard’s Plays*. London. 1982. P. 18.

²⁰ NEUKIRCH, E.–TAYLOR, J. W. *Rock ‘n’ Roll. Student Guide*. [online]. [cit. 2015-06-01]. Available at: <https://www.goodmantheatre.org/Documents/Study%20Guides/0809%20Season/ROCK%20%27N%27%20ROLL%20Student%20Guide.pdf>.

²¹ DELANEY, P. (ed.). *Tom Stoppard in Conversation*. Michigan. 1994. P. 78.

²² NEUKIRCH, E.–TAYLOR, J. W. *Rock ‘n’ Roll. Student Guide*. [online]. [cit. 2015-06-01]. Available at: <https://www.goodmantheatre.org/Documents/Study%20Guides/0809%20Season/ROCK%20%27N%27%20ROLL%20Student%20Guide.pdf>.

and Esme as if the only possible means of communication left were songs and music. Dialogue between Jan and Esme is only possible through the rock 'n' roll music, and a confusion is brought about by Alice's sudden remark on her favourite music.

Rock 'n' Roll, of course, questions the concepts of dignity and one's duty to be true to oneself. One of the key passages here seems to be Jan's argument with Max: "JAN — *If I was English I wouldn't care if Communism in Czechoslovakia reformed itself into a pile of pig shit. To be English would be my luck. I would be moderately enthusiastic and moderately philistine and a good sport. I would be kind to foreigners in a moderately superior way, and also to animals except for the ones I kill, and I would live a decent life, like most English people.*"²³

The conditional mode of his utterance hints at Jan's honest opinion: he is aware of the absurdities under the communist regime in his country. He believes there is no neutrality: one can either be a dissident or a conformist. And yet, Jan does not feel ready to become a martyr. One moment he enjoys his life in England—the next, paradoxically, becomes a rebel.

David Vaughan's interview with the Czech translator Jitka Sloupova for Radio Prague sheds some light on the central theme of the play: "[...]one of the strengths of the play is that it shows [...] very powerfully how in a totalitarian society you can't assume that the authorities will leave you alone if you just remain quiet. Sooner or later you become compromised."²⁴ Into a very intimate story about a few people, Stoppard inserts a system that restricts human right of self-expression by means of terror and violence. It is not the grotesque world of Mrožek, but its reality is stranger than fiction. Stoppard's world seems surreal, but, in fact, it is not. Mrožek commented on it: "*there*²⁵, a man is always a subject to a certain kind of pressure. There are only three recourses: adaptation, indifference or reaction."²⁶ And, as Sloupova observes, "*there is, of course, also a way not to get into trouble, but it's a sort of death of your social life, of your inner life even.*"²⁷

Interestingly, Stoppard's play also seems to be in line with Mrožek's reflections on the reason why intellectuals believe the totalitarian regime: "*why [...] communists [...] keep on enchanting subtly not only the primitives, but so called intellectuals. The answer may be that, paradoxically, ideas are far more substantial for man than*

²³ STOPPARD, T. *Rock 'n' Roll*. London. 2006. P. 27.

²⁴ VAUGHAN, D. *Tom Stoppard's Rock 'n' Roll: a Translator's Perspective*. [online]. [cit. 2015-06-01]. Available at: <http://www.radio.cz/en/section/books/tom-stoppards-rock-n-roll-a-translators-perspective>.

²⁵ In this case in Poland, behind the Iron Curtain.

²⁶ BRANDELL G.–MROŽEK, S. *Listy 1959–1994*. Kraków. 2013. P. 138.

²⁷ VAUGHAN, D. *Tom Stoppard's Rock 'n' Roll: a Translator's Perspective*. [online]. [cit. 2015-06-01]. Available at: <http://www.radio.cz/en/section/books/tom-stoppards-rock-n-roll-a-translators-perspective>.

*the reality. (Naturally, especially for the intellectuals [...]. An intellectual knows thousand intellectual ways to concoct and swallow everything, if he wants to)."*²⁸

According to critics, "Stoppard has tended to shy away from the idea that theatre can be an instrument of social change. But in the Seventies he began to take a public stand on human rights, focusing on dissident writers and freedom of speech, and his writing has increasingly embraced political issues."²⁹ Stoppard's tendency to treat "improbable situations in a realistic manner"³⁰ is visible in the *Rock 'n' Roll* as well. Although human rights and exploitation seem to be recurring themes in his works, it is, above all, *Rock 'n' Roll* that presents "human compassion which transcends the relativistic ethics of an absurd universe."³¹ Unsurprisingly, there is no escape from such themes in a play that comments upon the communist regime. Consequently, the play appears to answer the questions posed by Václav Havel in 1975: "*Supposing we start to inquire about more durable, perhaps subtler and more imponderable, but nonetheless significant factors, such as what, by way of genuine personal, human experience lies hidden behind all the figures? Supposing we ask, for example, what has been done for the moral and spiritual revival of society, for the enhancement of the truly human dimensions of life, for the elevation of man to a higher degree of dignity, for his truly free and authentic assertion in this world?*"³²

When examining the Slavonic literary world in opposition to the Western one, it becomes rather obvious that Stoppard's depiction of the communist regime is more realistic. He presents an account of the aftermath of totalitarianism. *Rock 'n' Roll* is a well-thought through and impersonal commentary on the power such a system exerts on its victims given from the perspective of a committed observer. And Stoppard is, in fact, a very compassionate one. It is accurate to state that: "*Tom Stoppard's play is an example of someone writing something from a distance, and perhaps seeing things more in order. The people who lived here are too much involved emotionally perhaps, or they know far more facts. I think it could be that they still can't sort out what was important.*"³³

Overall, it seems that Slavonic world shares a strong sense of responsibility. It forces Mrožek and Havel to engage in struggle against the inhumanity of commu-

²⁸ Ibidem. P. 116–117.

²⁹ HITCHINGS, H. *The Hard Problem: What's Tom Stoppard's Secret?* [online]. [cit. 2015-06-01]. Available at: <http://www.standard.co.uk/goingout/theatre/the-hard-problem-whats-tom-stoppards-secret-9994596.html>.

³⁰ BIGSBY, Ch. W. E. *Tom Stoppard by C. W. E. Bigsby*. Ed. by Ian Scott-Kilvert. Harlow. 1976. P. 5.

³¹ Ibidem. P. 5.

³² NEUKIRCH, E.–TAYLOR, J. W. *Rock 'n' Roll. Student Guide*. [online]. [cit. 2015-06-01]. Available at: <https://www.goodmantheatre.org/Documents/Study%20Guides/0809%20Season/ROCK%20%27N%27%20ROLL%20Student%20Guide.pdf>.

³³ VAUGHAN, D. *Tom Stoppard's Rock 'n' Roll: a Translator's Perspective*. [online]. [cit. 2015-06-01]. Available at: <http://www.radio.cz/en/section/books/tom-stoppards-rock-n-roll-a-translators-perspective>.

nism. Slavonic men of letters cannot remain indifferent when the world collapses around them. As communism spreads in their countries, the victims feel an obligation to warn the rest of the world. Their language is that of absurd, grotesque and deformation for there is no other way to convey the true face of communism.

The rest of the literary world, represented here by Tom Stoppard, is somehow powerless as it seems to lack language to depict the totalitarian reality even after the its fall. On the other hand, Tom Stoppard, as Czech as a Czech can be, uses intertextuality to express the seemingly unspeakable emotions in a universally accessible way. The realism of the play highlights the absurdities of life behind the Iron Curtain. The intertextual use of music plays a significant role in this because the power of rock music is as unlimited as its role is inconceivable in bringing the “wind of change” to Central Europe, all of which started with *The Plastic People of the Universe*.

Literature

- BENNETT, B. *Theater as Problem: Modern Drama and its Place in Piterature*. Ithaca: Cornell University Press. 1990. 272 p. ISBN 0-8014-2443-7.
- BIGSBY, CH. W. E. *Tom Stoppard by C. W. E. Bigsby*. Ed. by Ian Scott-Kilver. Harlow: Longman Group. 1976. 32 p. ISBN 0-582-01251-1.
- BŁOŃSKI, J. *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 1995. 288 p. ISBN 83-08-02616-8.
- BRANDELL G.–MROŹEK, S. *Listy 1959–1994*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 2013 374 p. ISBN: 978-83-08-04863-4.
- BRASSELL, T. *Tom Stoppard—an Assessment*. London: Macmillan. 1985. 299 p. ISBN 0-333-35135-5.
- CAMERON, K. M.–GILLESPIE, P. P. *The Enjoyment of Theatre (6th Edition)*. Allyn and Bacon for Pearson, Boston 2004. 452 p. ISBN 0-205-37551-0.
- DELANEY, P. (ed.). *Tom Stoppard in Conversation*. Michigan: The University of Michigan Press. 1994. P. 304. ISBN 0-472-06561-0.
- FILLER, W. *Współczesny teatr polski*. Warszawa: Interpress. 1976. 127 p.
- GŁOWIŃSKI, M. *The Grotesque in Contemporary Polish Literature*. In: *Fiction and Drama in Eastern and Southeastern Europe: Evolution and Experiment in The Post-war Period: Proceedings of the 1978 UCLA Conference*. Ed. by Henrik Birnbaum and Thomas Eekman. Columbus: Slavica. 1980. UCLA Slavic Studies. 463 p.
- HAVEL, V. [online]. [cit. 2015-06-01]. Available at: http://www.vaclavhavel.cz/showtrans.php?cat=eseje&val=1_aj_eseje.html&typ=HTML.
- HITCHINGS, H. *The Hard Problem: What's Tom Stoppard's Secret?* [online]. [cit. 2015-06-01]. Available at: <http://www.standard.co.uk/goingout/theatre/the-hard-problem-whats-tom-stoppards-secret-9994596.html>.

- HUNTER, J. *Tom Stoppard's Plays*. London: Faber and Faber. 1982. 258 p. ISBN 0-571-11903-4.
- JANICKA, I. *Dance in Drama: Studies in English Renaissance and Modern Theatre*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. 1992. 184 p. ISBN 83-7016-599-0.
- MROŻEK, S. *Tango*. Warszawa: Noir sur Blanc. 2009. P. 206. ISBN 978-83-7392-495-6.
- NEUKIRCH, E.-TAYLOR, J. W. *Rock 'n' Roll. Student Guide*. [online]. [cit. 2015-06-01]. Available at: <https://www.goodmantheatre.org/Documents/Study%20Guides/0809%20Season/ROCK%20%27N%27%20ROLL%20Student%20Guide.pdf>.
- ORR, J. *Tragicomedie and Contemporary Culture: Play and Performance from Beckett to Shepard*. London: Macmillan. 1991. 169 p. ISBN 0333536976.
- ROSEN, C. *Plays of Impasse: Contemporary Drama Set in Confining Institutions*. Princeton: Princeton University Press. 1983. P. 325. ISBN 0-691-06565-9.
- ROSEN, CH. *Freedom and the Arts: Essays on Music and Literature*. Cambridge, London: Harvard University Press. 2012. 438 p. ISBN 9780674047525.
- SHEPHERD, S. *The Cambridge Introduction to Modern British Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press. 2009. 250 p. ISBN 978-0-521-69018-8.
- SIMON, B. *Tragic Drama and the Family: Psychoanalytic Studies from Aeschylus to Beckett*. New Haven: Yale University Press. 1988. 274 p. ISBN 0-300-04132-2.
- STEPHAN, H. *Transcending the Absurd: Drama and Prose of Sławomir Mrożek*. In: *Studies in Slavic Literature and Poetics*. 28. Amsterdam. Atlanta: Rodopi. 1997. 276 p. ISBN 90-420-0113-5.
- STOPPARD, T. *Rock 'n' Roll*. London: Faber and Faber. 118 s. ISBN 978-0-571-24242-9.
- SUGIERA, M. *Dramaturgia Sławomira Mrożka*. Kraków: Universitas. 1997. P. 295. ISBN 83-7052-964-X.
- VAUGHAN, D. *Tom Stoppard's Rock 'n' Roll: a Translator's Perspective*. [online]. [cit. 2015-06-01]. Available at: <http://www.radio.cz/en/section/books/tom-stoppards-rock-n-roll-a-translators-perspective>.

Katarzyna Maria Jaworska

Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, ul. Nowy Świat
72, 00-330 Warszawa, Poland
k.jaworska@zoznam.sk

DEBUT DOROTY MASŁOWSKEJ A JEHO PREKLAD DO SLOVENČINY

Miroslava Kitková

Abstract

The focus of this paper is on the debut novel of a contemporary Polish writer Dorota Masłowska and its Slovak translation by Thomas Horvath. An attempt is made to perform a linguistic analysis of the source text and the Slovak translation. The goal is to point out selected linguistic devices Dorota Masłowska employs at all levels as well as the strategies, processes and methods of the translator. The conclusions are drawn on the basis of the analysis and comparison of both texts with selected examples included. The areas outlined above are to be further explored in the dissertation on the topic.

Key words: Dorota Masłowska; original; translation; linguistic analysis; translation strategies

Abstrakt

V tomto príspevku sa zameriame na debut súčasnej poľskej autorky Doroty Masłowskej, v ktorom aspoň čiastočne načrtneme otázku, akým spôsobom autorka pracuje s jazykom a do akej miery nerešpektuje jazykovú normu, čo sa pokúsime demonštrovať na konkrétnych ukázkach. Zároveň sa dotkneme aj otázky, ako sa s touto netypickou prácou s jazykom a štylistikou vyrovnáva slovenský prekladateľ Masłowskej debutu – Tomáš Horváth. Cieľom tohto príspevku je načrtnúť niektoré otázky, ktoré budú predmetom hlbšej analýzy v dizertačnej práci.

Kľúčové slová: Dorota Masłowska; originál; preklad; lingvistická analýza; prekladateľské stratégie

V roku 2002 sa na poľskom knižnom trhu objavila kniha čerstvej maturantky – Doroty Masłowskej, ktorá spôsobila nevídaný rozruch a bola mimoriadne oceňovaná nielen laickou čitateľskou obcou, ale mnoho uznania sa autorke za jej debut *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* dostalo aj od literárnej kritiky. Meno Dorota Masłowska sa zrazu začalo objavovať na titulných stránkach (nielen literárnych) časopisov a o osobu mladej autorky bol všeobecný záujem, ktorý vlastne trvá až dodnes.

Dorota Masłowska sa narodila v malom poľskom meste Wejherowo v roku 1983. V čase príprav na maturitnú skúšku odbiehala od učenia k písaniu knihy, ktorá z nej urobila jednu z najpopulárnejších a zároveň najdiskutovanejších osobností literárneho života v Poľsku. Za svoju prvotinu bola nominovaná na literárnu cenu

Nike, ktorá je u našich severných susedov najprestížnejšou literárnou cenou, avšak získala „len“ cenu čitateľov. Druhý román, ktorý vyšiel pod názvom *Paw królowej* (2005), jej však zisk tejto literárnej ceny zabezpečil. Tretí román má názov *Kochanie, zabiłam nasze koty* a vydala ho v roku 2012. Dorota Masłowska napísala tiež dve drámy – *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* (2006) a *Między nami dobrze jest* (2008). V roku 2014 vydala knihu určenú detskému čitateľovi *Jak zostałam wiedźmą*, ktorá je napísaná rýmovanou formou. Ako fejtonistka spolupracovala aj s týždenníkom *Przekrój* a denníkom *Gazeta Wyborcza*. Taktiež spolupracovala s mesačníkom *Lampa*, ktorý vydáva nakladateľstvo *Lampa i Iskra Boża*, teda to isté, ktoré vydalo aj jej debut. V roku 2014 vydala hudobný album *Spoleczeństwo jest niemile*.

Kniha vyšla vo viacerých reedíciách aj vo forme audioknihy (text číta Grzegorz Przybył) a v roku 2009 kiná priniesli premiéru filmu *Wojna polsko-ruska* pod režisérskou taktovkou Xaweryho Żuławského. Jednu z rolí si zahrala aj samotná autorka. Táto kniha vyšla okrem poľštiny ešte v slovenčine (pod titulom *Sneh a krv*), češtine (*Červená a bílá*), francúzštine (*Polococktail Party*), angličtine (*Snow White and Russian Blood*), nemčine (*Schneeweiß und Russenrot*), taliančine (*Prendi tutto*), maďarčine (*Lengyel-ruszki háború a fehér-piros lobogó alatt*), španielčine (*Bianca nevie, rojo Rusia*), ruštine (*Польско-русская война под бело-красным флагом / Polsko-russkaja vojna pod bielo-krasnym flagom*) a holandčine (*Sneeuw wit en Russisch rood*). Ako je zrejme, originálny názov románu sa do väčšiny cudzích jazykov prekladá úplne inak, zvyčajne sa v ňom nachádza narážka na červenú a bielu farbu, teda farby poľskej štátnej vlajky, a to buď doslovne (český názov), alebo prenesene (napr. slovenský názov).

Vydanie tejto knihy bolo mediálnou udalosťou, kniha sa prezentovala ako prvá tzv. „poviešć dresiarska“, teda román vykresľujúci spôsob života a kultúru sídliskovej mládeže, so svojským životným štýlom. Výraz „dresiarski“ doterajšie poľské výkladové slovníky nezaznamenávajú. Je odvodený od slova „dres“, ktoré má anglický pôvod. *Słownik języka polskiego* ho definuje ako „ciepły, lekki wygodny kostium treningowy sportowców składający się z długich spodni i bluzy, noszony także przez wycieczkowiczów, młodzież i dzieci.“¹

Knihy z prostredia mládeže vychádzali aj dávno pred Masłowskej debutom, ale táto sa od nich čiastočne líši. Román nemá typicky prepracovanú fabulu, ide vlastne o prerozprávanie udalostí niekoľkých dní zo života istého mladíka, ktorý sa zaujíma o dievčatá, o to, kde zohnať dávku drogy a čím vyplniť svoj voľný čas. Tomu autorka prispôsobuje taktiež slovník, ktorý je popretkávaný vulgarizmami, v diele chýba dialóg, hromadia sa príliš dlhé vety s celým radom spojok a opakovanie jednotlivých lexém. Autorka na stránkach svojej knihy prezentuje netypický jazyk, ktorý sa riadi vlastnými pravidlami a nerešpektuje jazykovú normu. Vzhľa-

¹ *Słownik języka polskiego*. Warszawa. 1978. S. 450.

dom na požadovaný rozsah sa príspevok bude týkať iba neologizmov v diele Masłowskej a tomu, ako sa s týmto problémom vyrovnával slovenský prekladateľ Tomáš Horváth.

Masłowskej román opisuje život veľkej časti poľskej mládeže na začiatku 21. storočia, ktorá svet okolo seba reflektuje veľmi plytko, ba až komicky primitívne. Podľa niektorých kritikov taká kniha dlho na pultoch kníhkupectiev chýbala. Samotný názov v originálnom znení môže byť mätúci a môže evokovať literatúru faktu, pretože ak by sme naň nazerali doslovne, ide o vykreslenie vojny medzi Poľskom a Ruskom. O akú vojnu ide by sme však z titulu nevyčítali, a pretože tých sporov medzi oboma národmi bolo pomerne dosť, čitateľ nemá inú možnosť, než začať čítať. Samotný výraz „ruska“ však môže napovedať, že nepôjde o fotografické dielo, keďže tento výraz Poliaci využívajú s pohrdaním a dešpektom. Táto „vojna“ je v diele iba naznačovaná a vykresľovaná prostredníctvom postoja Poliakov voči Rusom, resp. „Rusákom“, ktorým vyčítajú napríklad aj to, že tovar v obchodoch nie je dosť kvalitný alebo tabak nie je dosť silný. Žiaden konkrétny nepriateľ, iba nejaký všeobecný a anonymný, ktorého vinia aj zo zlej ekonomickej situácie v krajine. To všetko dofarbuje aj jazyk postáv. V prípade, že by sa čitateľ tejto knihy venoval len letmo, bola by preňho iba zmesou vulgarizmov vmiesnených do zle naformulovaných viet. Masłowska však týmto spôsobom pretvorila hovorový jazyk mládeže a urobila z neho atypický umelecký jazyk, a práve ten je najsilnejším a zároveň najvýraznejším pilierom, na ktorom celé dielo stojí.

Jazyk románu nie je možné jednoznačne definovať. Keďže ide o román, a ten patrí do umeleckého štýlu, aj jazyk zaradíme k umeleckému štýlu. Ide o subjektívny a značne variabilný štýl, keďže jeho norma pripúšťa uplatnenie iných štýlových noriem a má k dispozícii celý inventár prostriedkov národného jazyka.² Postavy sú v priateľskom vzťahu, rozprávajú sa medzi sebou nedbalým jazykom, táto komunikácia je súkromná, intímna a bezprostredná. Týmito znakmi sa zasa vyznačuje najmä hovorový štýl. Jazyk Masłowskej je teda umelecký, ale najdominantnejšie sa prejavujú práve prvky hovorového jazyka. Keďže v hovorovom štýle vedľa seba môžu stáť slová nociónálne aj expresívne, prvky vyššieho a nižšieho štýlu, ba dokonca vulgárne,³ niet pochýb, že tento jazyk vykazuje znaky hovorovosti. Hovorový štýl taktiež umožňuje uvoľnenosť vetnej a kompozičnej skladby textu,⁴ čo je tiež pre tento román typické. V diele sa autorka pokúša o estetizáciu jazyka subkultúry „dresiarzov“, postavy sa snažia v niektorých situáciách rozprávať viac „na úrovni“, využívajú anglické výrazy a výrazy cudzieho pôvodu, ktorých význam ani nepoznajú a do kontextu rozhovoru sa nehodia. Tieto postavy však iba odzrkadľujú skutočnosť, že mládež hovorí nedbalo, nekultivovane, namiesto spi-

² SLANČOVÁ, D. *Praktická štylistika*. Prešov. 1996. S. 51.

³ MISTRÍK, J. *Štylistika slovenského jazyka*. Bratislava. 1977. S. 109.

⁴ *Ibidem*. S. 106.

sovnej podoby jazyka radšej uprednostní slang, a to všetko neraz vyústi do vzniku nejakého individuálneho neologizmu. A tieto skutočnosti, teda, že „reč mládeže v dnešnej umeleckej literatúre bez slangových prvkov by znela neprirodzené a strojené“⁵ si Masłowska dobre uvedomuje. Čitateľ by autorke asi len veľmi ťažko uveril, že skupina mladých ľudí závislých na drogách a vyrastajúca fakticky na ulici sa vyjadruje zhodne s jazykovou normou, neporušuje gramatické ani štylistické pravidlá a nevysloví žiadne vulgárne slovo. Je však pravdou, že v knihe vystupujú aj narážky (nielen) na poľskú kultúru a literatúru, čím autorka zrejme demonštruje, že jej postavy majú o svete okolo seba relatívne triezvu predstavu a aj isté všeobecné znalosti.

Nie je ľahké určiť mieru autenticity zo strany autorky. Avšak práve prispením tohto nie príliš atraktívneho a kultivovaného jazyka je tento príbeh uveriteľný a aj čitateľsky zaujímavý.

Dielo do slovenského jazyka preložil Tomáš Horváth. Stála pred ním neľahká úloha, pretože v snahe zachovať atmosféru pôvodného románu, nemohol si dovoliť mierniť Masłowskej vyjadrovanie, a teda každá jazyková zvláštnosť, ktorá sa objavila v originálnom texte, musí čo najvernejšie vystupovať aj v preklade.

Masłowskej individuálne neologizmy – výzva pre prekladateľa

Dorota Masłowska sa so slovami hrá, nielenže ich nedbalo spája do viet, ešte ich aj sama tvorí. Individuálne neologizmy nie sú v umeleckej literatúre ničím výnimočným, po vydaní knihy však niekedy môže nastať problém pri procese prekladania. Originálne slovo nemožno nájsť v slovníkoch, význam je známy len z kontextu, preto nemusí byť jednoduché daný výraz preložiť tak, aby neznel cudziemu čitateľovi úplne nezrozumiteľne. Keďže tieto výrazy autorka sama tvorí, aj rodený hovoriaci môže mať niekedy problémy s odhalením významu. Ak je to neologizmus, ktorý navyše vychádza zo slangu alebo je charakteristický iba pre určité konkrétne prostredie, len kontext pomôže odhaliť, či má táto lexéma pozitívny alebo negatívny náboj. V niektorých prípadoch môže prekladateľ zvoliť najjednoduchšiu cestu a daný neologizmus iba ponechá v (relatívne) originálnej podobe, ktorú následne prispôsobí cieľovému jazyku napr. prostredníctvom morfolologickej, lexikálnej či ortografickej adaptácie. Tejto situácii sa nevyhol ani slovenský prekladateľ.

Autorka vytvorila nové výrazy *ortopedera* a *ortopedal*: „*Zbajerować prezesów, magistrów, zbajerować tych wszystkich nadzianych ortopedalów, ustukać jakąś sumę kasy*“⁶; *Za tego ortopedera* i *innych zboków, którzy tu urzędują*.“⁷ Tieto lexémy vytvorila spojením dvoch v poľštine existujúcich lexém, ktoré však zvyknú

⁵ Ibidem. S. 218.

⁶ Ibidem. S. 26.

⁷ Ibidem. S. 16.

byť spájané s odlišnými lexémami. Výrazy *pedał* a *pederasta* sa v poľštine využívajú na označenie homosexuála: „*mężczyzna uprawiający pederastię; homoseksualista*“⁸, pričom oba výrazy majú vulgárny charakter. Zo slovenského prekladu však nemusí byť hneď jasné, na koho autorka naráža: „*Presrať predsedov, magistrów, presrať všetkých tých ortopedastów v plnke, uliať jakąś sumu prachów*“⁹; *Za toho ortopedasta a iných úchylov, ktorí tu úradujú [...]*“¹⁰ Prekladateľ Tomáš Horváth použil v oboch prípadoch iba jednu lexému, *ortopedast*, ktorú využil aj v časti, kde autorka použila *ortopedal*. Nazdávame sa, že aj tento výraz mohol ponechať v rovnakej, samozrejme ortograficky adaptovanej podobe, keď tak učinil už pri prvej lexéme. Taktiež sa domnievame, že väčšiu výpovednú hodnotu majú pre slovenského čitateľa iné, už existujúce výrazy pejoratívneho charakteru (napr. *homoš*, *teplôš*, *buzík*), pričom niektoré z nich využíva v iných častiach knihy, prípadne by slovenskému čitateľovi pomohli poznámky prekladateľa.

Iným neologizmom je *aempatia*: „*Jej aempatia mnie przeraża, mnie wyniszcza*“¹¹ Aj tento výraz ponecháva prekladateľ v rovnakej podobe: „*Jej aempatia ma desí, ma ničí*“¹² Keďže je to taktiež autorkin neologizmus, tento výraz nevystupuje v žiadnom výkladovom slovníku. Zmysel tejto lexémy, na rozdiel od predošlých, však možno ľahko vydedukovať. Ide o spojenie slov *empatia*, teda „*schopnosť vcítiť sa do pocitov, konania inej osoby*“¹³ a prefixu *a-*, ktorý „*vyjadruje zápor, tzv. a-záporové, alfa privatium*“¹⁴. Podobný postup, a teda pridávanie prefixu *a-* k lexéme, autorka zvolila aj v ďalších prípadoch.

V poľskom čitateľovi výraz *gotyklaska* možno vyvoláva konkrétne asociácie. Výraz ako taký však v jazyku neexistuje: „*Twoja gotyklaska również*“¹⁵ Poľský výraz je zložený zo slov „*gotycki*“ a „*laska*“. „*Gotyk*“ je iba časťou lexémy (od *gotycki*). V tomto prípade autorka odkazuje na konkrétnu subkultúru, ktorá sa oblieka do tmavého oblečenia a používa tmavý make-up. Lexéma *laska* vystupuje v hovorovej reči Poliakov a využíva sa na označenie „*bardzo zgrabnej, atrakcyjnej dziewczyny*“. Slovenský preklad v tomto prípade nie je doslovný, ako vidíme pri predošlých príkladoch: „*A tá tvoja gotikptica tiež*“¹⁶ Ak by sme predpokladali, že aj prekladateľ využije výraz, ktorým sa v slovenčine označuje mladá a dobre vyzerajúca žena, využitie výrazu *ptica* môže byť otáznе, ale ak berieme do úvahy, že autorka tvorí neologizmy, nie je dôvod pre to, aby si takýmto spôsobom nepomohol aj samotný prekladateľ.

⁸ SOBOL, E. (red.). *Mały słownik języka polskiego*. Warszawa. 1995. S. 609.

⁹ MASŁOWSKA, D. *Sneh a krv*. Bratislava. 2004. S. 25.

¹⁰ Ibidem. S. 14.

¹¹ MASŁOWSKA, D. *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*. Warszawa. 2005. S. 28.

¹² MASŁOWSKA, D. *Sneh a krv*. Bratislava. 2004. S. 26.

¹³ *Słownik cudzych słow*. Bratislava. 1997. S. 238.

¹⁴ Ibidem. S. 17.

¹⁵ MASŁOWSKA, D. *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*. Warszawa. 2005. S. 110.

¹⁶ MASŁOWSKA, D. *Sneh a krv*. Bratislava. 2004. S. 108.

Autorka vytvorila neologizmus, ktorý má negatívny, trochu vulgárnosťou zaváňajúci charakter: „*Aczkolwiek muszę z niej wywalić na koldrę ten cały gównatus, który ona nosi ze sobą [...]*“.¹⁷ Slovenský prekladateľ v tomto prípade využil lexému, ktorá sa v slovníku slovenskej mládeže, a nielen u tej, už nachádza: „*Hoci z nej musím vysypať na deku všetky tie sračky, ktoré tam nosí[...]*“.¹⁸ Domnievame sa, že T. Horváth urobil správne, keď využil lexému, ktorá v slovenskom jazyku už existuje a nepokúšal sa umelo niečo vytvoriť. Vidíme teda, že prekladateľ rieši problém prekladania neologizmov dvojako: buď vytvorí svoj individuálny (prekladateľský) neologizmus, alebo využije výraz, ktorý sa v slovnej zásobe slovenčiny už nachádza.

Rovnaká situácia, teda keď autorka spája dva logicky spolu nesúvisiace výrazy, sa opakuje aj v nasledujúcom prípade: „*Ale bym jej nogę obcinał, jest to już wyeksmitowane z mej pamięci, być może na zawsze a nawet*“.¹⁹ Adjektívum „*wyeksmitowane*“ je odvodené od substantíva *eksmisja*, ktoré označuje: „*przymusowe usunięcie kogoś z zajmowanego lokalu lub z nieruchomości na mocy decyzji władz administracyjnych lub wyroku sądowego*“.²⁰ Násilné vystaňovanie sa týka človeka, nie myšlienok. Podľa nášho názoru zvolil slovenský prekladateľ veľmi vhodný výraz, ktorý na rozdiel od výrazu, ktorý použila Masłowska, možno spájať aj s pamäťou, aj keď je pravdou, že primárne nie ľudskou: „*Ale że by som jej odrezával nohu, je už z mojej pamięci resetnuté, można dokonce navždy*“.²¹

Záver

Debutový román Doroty Masłowskej spôsobil nemalý rozruch medzi laickou aj vedeckou obcou. Jej jazyk pôsobí nekultivovane a vulgárne, avšak autorka všetky jeho aspekty dôkladne premyslela. Ak by bol román písaný spisovnou poľštinou, možno by nebol vôbec zaujímavý a autorka by sa zaradila k tzv. autorom jednej knihy. Jazyk sa snažila prispôbiť prostrediu, v ktorom sa príbeh odohráva, aj keď miera autenticity je najmä pre zahraničného čitateľa diskutabilná. Pri čítaní knihy však asi väčšina čitateľov uzná, že vytvorila jazyk, ktorý sa slovníku mládeže náramne podobá. Tak ako jazyk určitých skupín, tak aj autorkin je do značnej miery špecifický.

Dorota Masłowska porušuje syntaktické aj morfológické pravidlá, pohráva sa so štylistikou, netradične pracuje s lexikou. Jej text pôsobí mierne chaoticky, akoby vopred nepremyslene, o čom svedčí vetná skladba, inverzný slovosled či celkovo preskakovanie od jednej veci k druhej. Román je písaný v nepriamej reči, čo pre diela patriace k umeleckému štýlu nie je vôbec bežné. Toto dielo nemožno čítať nedbalo, inak bude vyznievať ako zmes vulgarizmov a spojok bez zjavnej pointy.

¹⁷ MASŁOWSKA, D. *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*. Warszawa. 2005. S. 41.

¹⁸ MASŁOWSKA, D. *Sneh a krv*. Bratislava. 2004. S. 38.

¹⁹ MASŁOWSKA, D. *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*. Warszawa. 2005. S. 42.

²⁰ *Słownik języka polskiego*. Warszawa. 1978. S. 524.

²¹ MASŁOWSKA, D. *Sneh a krv*. Bratislava. 2004. S. 40.

Nejde tu o žiaden román s autobiografickými prvkami, napriek tomu, že ne jeden kritik či laický čitateľ stotožňoval autorku s jej vymyslenými postavami, i keď je nutné priznať, že inšpirácia k jeho napísaniu bola reálna. Nejde tu ani o žiadnu sociologickú sondu skúmajúcu život a názory dnešnej poľskej mládeže. Je to iba román, v ktorom sú opísané zážitky jedného mladíka z niekoľkých dní.

Celý tento román tak sám osebe ničím nevyniká, ale jazyk z neho (a aj z jeho autorky) urobil fenomén. Všetky tieto zvláštnosti, ktoré románu vyčítajú a ktoré iní vyzdvihujú, v slovenskom preklade vidieť nemôžeme, lebo aj keď sú poľština a slovenčina príbuzné jazyky, predsa má každý z nich svoje osobitosti, ktoré druhému jazyku chýbajú. Prekladateľ T. Horváth však podľa našej mienky odvedol kvalitnú prácu a verne zachytil Masłowskej spôsob písania. Ako poľský originál, tak aj jeho slovenská verzia vyznievajú, čo sa jazyka týka, dôveryhodne a aj keď má na Masłowskej román každý svoj názor, nedá sa jej uprieť, že vytvorila niečo, na čo v literatúre nie sme až tak celkom zvyknutí.

Literatúra

- MASŁOWSKA, D. *Sneh a krv*. Bratislava: Ikar. 2004. 238 s. ISBN 80-551-0835-8.
- MASŁOWSKA, D. *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*. 3. vyd. Warszawa: Lampa i Iskra Boża. 2005. 239 s. ISBN 83-89603-26-8.
- MISTRÍK, J. *Štylistika slovenského jazyka*. 2. vyd. Bratislava: SPN. 1977. 456 s.
- ONDRUS, P. – HORECKÝ, J. – FURDÍK, J. *Súčasný slovenský spisovný jazyk – Lexikológia*. Bratislava: SPN. 1980. 232 s. ISBN 67-194-80.
- SLANČOVÁ, D. *Praktická štylistika*. 2. vyd. Prešov: Slovycontact, 1996. 178 s. ISBN 80-901417-9-X.
- Slovník cudzích slov*. Bratislava: SPN, 1997. 991 s. ISBN 80-08-02673-1.
- Słownik języka polskiego*. 2. vyd. Warszawa: PWN. 1978. 1087 s. ISBN 83-01-00281-6.
- SOBOL, E. (red.). *Mały słownik języka polskiego*. 12. vyd. Warszawa: PWN, 1995. 1181 s. ISBN 83-01-11878-4.
- SOKOLOVÁ, M. – VOJTEKOVÁ, M. – MIROSLAWSKA W. – KYSELOVÁ, M. *Slovenčina a poľština. Synchronne porovnanie s cvičeniami*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove. 2012. 336 s. ISBN 978-80-555-0571-8.
- ŽILKA, T. *Teória literatúry pre gymnáziá a stredné školy*. 4. vyd. Bratislava: Poľana. 2007. 219 s. ISBN 80-89002-54-4.

Miroslava Kitková

Katedra stredoeurópskych štúdií, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, Ul. 17. novembra č. 1, 080 01 Prešov, Slovenská republika
 miroslavakitkova@gmail.com

Abstract

The relationship between illustrations and text can play a variety of roles and carry a wide range of meanings. Illustrations can visualize the main idea of the text or its literal reading. They can complement or explain the work. Moreover, they can enrich the literary text or fuse with it. The literary text and illustrations make a complex and a coherent whole that is a combination verbal and visual arts. A possible and practical interpretation of the nature of this connection can be found in the novel by Joseph Váchal, *Bloody Novel*. The illustrations in it are made by the author himself, which allows viewing them as a single semiotic construct in conjunction with the text that, thus, could carry a hidden message that adds a level of meaning to the novel. The book contains approximately 79 xylographic illustrations.

Key words: comparative analysis; author's illustrations; complementary

Абстракт

Взаимодействие иллюстрации и текста может носить самый разнообразный характер. Иллюстрация может визуализировать основную идею произведения или являться буквальным прочтением текста, может дополнять или пояснять произведение, а также обогащать литературный текст и сливаться с ним воедино. Несомненным, однако, является факт, что художественный текст с иллюстрациями представляет собой сложное единое целое, которое в своей основе несет сочетание двух компонентов: словесного и изобразительного искусства. Особый интерес представляет возможная трактовка характера связи этих двух компонентов в романе Йозефа Вахала «Кровавый роман». Здесь мы имеем дело с авторскими рисунками, которые должны рассматриваться вместе с текстом произведения как единый семиотический конструкт, отображающий скрытое сообщение автора. В книге содержится порядка 79 иллюстраций, гравюр, выполненных в технике ксилографии.

Ключевые слова: сравнительный анализ; авторские иллюстрации; комплементарность

Не секрет, что яркий зрительный образ привлекает интерес читателя практически мгновенно: взяв в руки книгу с иллюстрациями, подавляющее боль-

шинство сначала рассматривает рисунки и лишь затем перейдет к чтению текста. Это связано с традиционным представлением об изображении как визуальном носителе информации, скрытой в тексте, будь то определенный момент в развитии сюжета, описание героя повествования или отдельных объектов, передача эмоциональной атмосферы или же основной идеи текста.

Однако не стоит забывать о том, что взаимодействие иллюстрации и текста может носить самый разнообразный характер. Иллюстрация может визуализировать основную идею произведения или являться букввальным прочтением текста, может дополнять или пояснять произведение, а также обогащать литературный текст и сливаться с ним воедино. Несомненным, однако, является факт, что художественный текст с иллюстрациями представляет собой сложное единое целое, которое в своей основе несет сочетание двух компонентов: словесного и изобразительного искусства. Особый интерес представляет возможная трактовка характера связи этих двух компонентов. Изучению вопроса взаимоотношения текста и рисунка посвящены работы таких ученых, как Ролан Барт (1977), Франтишек Данеш (1999), Юрий Тынянов (1977) и других.

Согласно типологии Р. Барта, существуют два вида связи между текстом и изображением: связь типа «anchorage», рисунок по отношению к тексту находится в состоянии подчинения, т. е. текст определяет возможные пути интерпретации изображения¹, и связь типа «relay», где рисунок и текст находятся в отношении комплементарности, т. е. они представляют собой элементы сложного целого, интерпретация единого сообщения реализуется на более сложном уровне².

Принимая во внимание типологию Барта, Франтишек Данеш предлагает следующую систематизацию связей между текстом и иллюстрацией с точки зрения семиотической функции обозначения, выделяя три типа связи: 1) рисунок по отношению к тексту находится в состоянии подчинения, в качестве примера Данеш приводит иллюстрации Адольфа Кашпара к повести Божены Немцовой «Бабушка», 2) текст по отношению к изображению находится в состоянии подчинения, в данном случае примером служат стихи Ярослава Сайферта «*Šel malíř chudě do světa*», написанные к рисункам Миколаша Алеша, 3) текст и рисунок находятся в состоянии взаимопроникновения, тип доминанции не ясен, в качестве примера Данеш приводит произведения Карла и Йозефа Чапек с авторскими иллюстрациями³.

¹ BARTHES, R. *Image, Music, Text*. New York. 1977. P. 39–40.

² Ibidem. С. 41.

³ DANEŠ, F. *Text a jeho ilustrace*. In: *Jazyk a text I. Výbor z lingvistického díla Františka Daneše*. Část 2. Praha. 1999. S. 439–440.

Суммируя результаты исследовательских работ Р. Барта (1977), М. Шапиро (1973) и Дж. Х. Миллер (1985) в области изучения взаимоотношений между иллюстрацией и текстом, Ф. Данеш предполагает, что иллюстрации могут, как дублировать определенную информацию, данную в тексте, редуцируя тем самым повествование, так и расширять исходный текст, добавляя отдельные не представленные в тексте детали и элементы. Он также допускает возможность восприятия иллюстрированного текста как единого семиотического конструкта, который должен быть интерпретирован в целом, в таком случае уместно говорит о двусторонней связи между текстом и иллюстрацией, об их взаимопроникновении⁴.

При детальном анализе взаимодействия литературного текста и художественного изображения в «Кровавом романе» Йозефа Вахала мы отталкиваемся от типологии связей между текстом и рисунком Франтишка Данеша, рассмотренной выше. Согласно этой типологии, текст и иллюстрации в «Кровавом романе» находятся в состоянии комплементарности или взаимопроникновения, что в свою очередь означает, что ни один из элементов художественного своеобразия книги не находится в позиции доминанции. В «Кровавом романе» мы имеем дело с авторскими рисунками, которые должны рассматриваться вместе с текстом произведения как единый семиотический конструкт, отображающий скрытое сообщение автора. В книге содержится порядка 79 иллюстраций, гравюр, выполненных в технике ксилографии.

Все гравюры силуэтны, компактны и предельно выразительны. Иллюстрации, выполненные в черно-белом цвете в технике ксилографии, свидетельствуют о текстовости гравюр. Однако их значение не сводится лишь к иллюстративной повествовательности, поскольку в задачи Й. Вахала не входит одностороннее толкование произведения путем перевода текста в образительный ряд. В его «Кровавом романе» отчетливо улавливается глубокая связь литературы и изобразительного искусства.

На тесную сраченность двух видов искусств указывает и общая целостность произведения, стилистическое единство цикла. За исключением отдельных примеров, изображения строги, схематичны, предметно наглядны, однако все же оставляют большой простор для фантазии. Отчетливая штриховка, прямые, резко очерченные черные и белые линии, заломы, экспрессия на лицах, изрядная гиперболичность, яркая динамика происходящего — все это способствует созданию пугающей мистической атмосферы, столь характерной для творчества автора. В целом гравюры соответствуют тематической направленности романа, в них лаконично раскрыта тема отчаяния, страха и ужаса перед неизбежной гибелью.

⁴ Ibidem. С. 440.

Цикл гравюр можно разделить на отдельные тематические группы. К первой относятся картины, иллюстрирующие леденящие душу сцены убийств, преследований и схваток⁵. К этой же группе можно отнести гравюры, изображающие смерть во всех ее возможных проявлениях⁶. Всего в романе насчитывается порядка 24-х подобных картин. Сцены убийств здесь нарочито конкретны и выразительны. Они будто вторят самому повествованию: Й. Вахал в своем произведении пародирует художественное своеобразие *кровавых романов*, их скудность и прямолинейность описаний, грубость и резкость штрихов. Однако его гравюры не являются бездумными копиями отдельных компонентов сюжета: детальными образами нанесенных ножевых ранений, побоев, смертельных ран и всяческих расправ, — это уникальные произведения искусства с элементами мимесиса, где автор творчески воспроизводит прямоту *кровавых романов* посредством визуального образа. Таким образом перед нами оказывается своеобразный конструкт, некое единство текста и графики, передающее довольно смелую идею: и литературный брак с его клише и штампами может послужить созданию высокохудожественного произведения.

К другой группе гравюр можно отнести изображения, иллюстрирующие различных чудовищ, монстров, привидений, а также людей, которым не посчастливилось с ними встретиться⁷. Сюда также можно отнести картины, изображающие грабителей, убийц и всевозможных разбойников⁸. Данные гравюры создают яркую, ужасающую атмосферу: лица людей, искажены страхом, и, кажется, им нет спасенья. Всего насчитывается около 19-ти подобных изображений. Рассмотрим одно из них: перед нами встает образ человека, спасающегося бегством, изображение сугубо схематично, выполнено в черно-белом цвете. Однако, оно необычайно выразительно: мы видим печать ужаса и отчаяния на лице беглеца, который отчаянно пробирается сквозь лесные дебри, увязая в болоте. Эта сцена примечательна тем, что она вырвана из контекста повествования, в романе нет ни малейшего упоминания об этом человеке, мы не знаем кто он, от чего он бежит и что с ним приключилось. Все же эта гравюра здесь не лишняя, она служит воспроизведению того сокровенного чувства ужаса и трепета, которое так органично вписывается в сюжет *кровавых романов*, и которое Й. Вахал своим творением так мастерски и легко воспроизводит⁹.

⁵ VÁCHAL, J. *Krvavý román. Studie kulturně a literárně historická*. Praha, Litomyšl. 2011. S. 133, 21, 22, 37, 38, 39, 53, 54, 79, 88, 89, 91.

⁶ Ibidem. С. 49, 73, 138, 182, 199, 247 и т. д.

⁷ Ibidem. С. 58, 82, 95, 121 и т. д.

⁸ Ibidem. С. 23, 25, 40, 41, 105 и т. д.

⁹ VÁCHAL, J. *Krvavý román. Studie kulturně a literárně historická*. Praha, Litomyšl. 2011. S. 82.

В третью группу входят образы узников, сцены заточения¹⁰, а также сцены, иллюстрирующие счастливое вызволение, спасение, будь то из плена или же из морской пучины¹¹. Здесь Й. Вахал мастерски подчеркивает существенную необходимость *кровавых романов* в подобных «счастливых» приключенческих сценах.

К четвертой группе можно отнести немногочисленные сцены застолья, отдыха, неги или же наоборот сцены обмена, торговли, столь характерные для подобной *кровавой литературы*¹². Пятая группа гравюр условно носит название описательных, иллюстративных картин. В нее входят все возможные изображения домов, интерьера, гербов, фруктов, напитков¹³, людей¹⁴, в том числе и два абсолютно идентичных портрета Йозефа Портмона¹⁵, а также автопортреты самого автора¹⁶.

Рассмотрим два типичных изображения, относящихся к последней группе гравюр. Данные картины¹⁷ иллюстрируют текст произведения, т. е. являются наглядным визуальным образом, поясняющим авторскую мысль, заложенную в тексте. Рисунок на странице 133, изображающий сцену погони за героиней: «*Náhle spatří sem přicházeti chlapa s nožem. Zděšeně prchá před tím vrahem*»¹⁸, при этом рисунок, по своей сути, дублирует текст. Второе изображение, расположенное на странице 146, демонстрирует описываемые в повествовании объекты: деревья и плоды, которыми питались два единственных обитателя тропического острова, Дафна и Хлис¹⁹. Данный рисунок расширяет исходный текст, предоставляя зрительный образ элементов, не представленных в повествовании. Таким образом, в отношении данных двух изображений можно сказать, что они, являясь предметной иллюстрацией текста, находятся в состоянии подчинения по отношению к повествованию.

Трактовка уникальных гравюр Йозефа Вахала, выполненных в технике ксилографии сложна и требует более детального сопоставительного анализа в рамках творчества автора. Однако можно с уверенностью заявить, что текст и иллюстрации в «*Кровавом романе*» находятся в состоянии сращивания, взаимопроникновения, что в свою очередь означает, что ни один из элементов своеобразия данной уникальной книги не находится в позиции доминанции.

¹⁰ Ibidem. С. 125, 244.

¹¹ Ibidem. С. 122, 237, 258, 272.

¹² Ibidem. С. 59, 60, 72, 104, 141, 175, 256.

¹³ Ibidem. С. 78, 144, 146, 148, 171, 184, 193, 264, 285, 286.

¹⁴ Ibidem. С. 283.

¹⁵ Ibidem. С. 187, 203.

¹⁶ Ibidem. С. 78, 256, 268.

¹⁷ Ibidem. С. 133, 146.

¹⁸ Ibidem. С. 133.

¹⁹ Ibidem. С. 146.

Литература

- BARTHES, R. *Image, Music, Text*. New York: Fontana Press. 1977. 220 p. ISBN 0-00-689135-0.
- DANEŠ, F. *Text a jeho ilustrace*. In: *Jazyk a text I. Výbor z lingvistického díla Františka Daneše. Část 2*. Praha: Univerzita Karlova. 1999. S. 438–454. ISBN 80-85899-70-1.
- MILLER, J. H. *The search grounds in literary study*. In: *Rhetoric and Form. Deconstruction at Yale*. Norman, Oklahoma: The University of Oklahoma. 1985. P. 19–36.
- SCHAPIRO, M. *Words and Pictures*. The Hague: Mouton. 1973. 108 p.
- VÁCHAL, J. *Krvavý román. Studie kulturně a literárně historická*. Praha. Litomyšl: Paseka, 2011. 303 s. ISBN 978-80-7432-087-3.
- ТЫНЯНОВ, Ю. Н. *Иллюстрации*. In: ТЫНЯНОВ, Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука. 1977. С. 310–318. [online]. [цит. 2015-05-31]. Доступно на: <http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/poet8.htm>.

Olga Korobova

Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1,
602 00 Brno, Česká republika
olga.korobova.ja@gmail.com

ЕВРОПЕЙСКИЙ СИМВОЛИЗМ И РЕГРЕССИВНЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ МОДЕЛИ

Глеб Маслов

Abstract

Symbolism, as part of the Modernism movement that tends to separate itself from the present for the sake of the future, seeks to renovate the culture by going to back the roots. Interestingly, members of the Symbolist Movement in both Russia and Italy expressed great interest in ancient social history and personal biography texts. In their cultural models, which I propose to call regressive, symbolists viewed early periods in history and their culture as the most authentic, sincere and unique. These models can be classified in the following way: regressive (infantile) models of the creative genius nature (*Il Fanciullino* by Pascoli and *Kotik Letaev* by Andrei Bely) and regressive models of theater that transforms into the ancient mystery (Vyacheslav Ivanov).

Key words: comparative literature; symbolism; philosophy of literature

Абстракт

Парадоксальным образом символизм, будучи частью модернизма, дистанцирующегося от настоящего во имя будущего, ищет обновления культуры посредством движения вспять, к изначальному состоянию. Неожиданной общей чертой философско-эстетических воззрений представителей литературного символизма в Италии и России является превознесение ценности наиболее древних пластов как личной биографии, так и истории народа (коллектива). Архаичные периоды представляются символизму наиболее истинными, искренними, творчески оригинальными. Это проявляется в культурных моделях, которые предлагается называть регрессивными. Среди них выделяются: инфантильная модель природы творческого гения (Джованни Пасколи, Андрей Белый); регрессивная модель театра-мистерии (Вячеслав Иванов).

Ключевые слова: сравнительное литературоведение; символизм; философия литературы

Когда мы говорим о символизме, то традиционно считаем его составной частью модернизма, целого сплетения стилей и направлений, ориентированных на поиск новых форм и продуктов художественного творчества. Казалось бы, модернист должен отстраняться от прошлого, ставшего, свершившегося, и предлагать свое произведение как проект будущего, как

образ реальности, еще нигде не воплощенной, которая послужит моделью и *causa finalis* для эстетических, этических и социальных трансформаций современности. Наиболее бескомпромиссные попытки осуществления этого подхода были предприняты футуризмом, адептами нефигуративной живописи и атональной музыки. Но что касается символизма, вектор его поиска идеального состояния обращен, как будет показано ниже, вспять, в историческое (и даже онтогенетическое) прошлое. Этот феномен в истории модернизма предлагается называть регрессивным моделированием культуры.

Ниже будет предпринята попытка охарактеризовать детально указанные практики и уяснить причины их широкого использования именно символизмом. Но прежде чем говорить о символизме более детально, обратимся к его истории и теории. Не стоит забывать, что любое художественное произведение оперирует образами и знаками, и, без всякого прегрешения против правды, может быть объявлено символистским. Более того, именно использование знаков для передачи информации во времени отличает человека от всех других существ.¹ Но в чем же тогда особенность символизма?

Во-первых, в наличии веры в символы как «лифты» из неподлинного в подлинное и, одновременно, в остром переживании разрыва между идеальным миром и повседневной жизнью (это настроение унаследовано от романтизма).

Второй отличительной особенностью символизма, особенно русского, была его сильнейшая прагматическая амбиция — стать не только универсальной гносеологической и философско-исторической теорией, но практикой превращения повседневной жизни в произведение искусства.

Символическая концепция двоемирия своими корнями уходит в теорию идей Платона, в которой неизменное триединство красоты, истины и блага противопоставит временному миру вещей, миру заблуждений и несовершенств, миру повседневности. Согласно Платону (диалоги «Пир», «Федр», «Федон»), в этот мир души людей пали, и возвратиться обратно, не умея отличать истину от лжи, возможно только с помощью бога Эроса, который магнетизирует душу красотой, тащит ее к прекрасному. В силу того, что красота, истина и благо, согласно Платону, триедины, устремляясь к прекрасному, душа приближается также к истине и благу, вспоминая свое прошлое, свои предыдущие состояния. Теория знания как припоминания, движение вспять по стреле времени и философия восприимчивиков Платона (включая неоплатонизм) существенно повлияли на теоретические работы и поэтические произведения европейского символизма.

¹ ПЕТРОВ, М. К. *Язык. Знак. Культура*. Москва. 1991. 328 с.; CASSIRER, E. *Philosophie der symbolischen Formen*. Dritter Teil. Berlin. 1929. 560 S.

Вячеслав Иванов (1866–1949), теоретик русского символизма, поэт, философ и филолог-классик — немного видоизменяет схему двоемирия Платона: человеческая душа настраивается на истину с помощью символов, которые из высшего трансцендентного мира приносит поэт. Фигура поэта в символизме — фигура посредника, столь важная для всей иудо-христианской цивилизации. То есть, символы открываются поэтам, миссия которых — передать их другим людям. Символ — как бы осколок трансцендентного мира, который, присутствуя в имманентной нам реальности, помогает нашему сознанию устремиться к миру идеальных форм. Из сказанного следует, что символ — не всякий образ, а только такой, который задает правильную навигацию к совершенному существованию, задает вектор перехода от имманентного к трансцендентному. Через символы «течет» Бытие.

Вяч. Иванов говорит о неисчерпаемости смыслов символа и его неразложимости (в отличие от аллегории), и указательном, а не иноказательном его значении.² В вопросе о том, что может быть символом, в работах Вяч. Иванова не обнаруживается четкого ответа. То он предлагает понимать всякий феномен как символ, (тогда в мире нет несимволического), то считает возможным искать символы «в окаменелостях стародавнего верования»³.

Остановимся подробнее на регрессивной культурной модели Вячеслава Иванова, который, начав свое восхождение к вершинам всероссийской известности в качестве «мистагога» Петербургских «сред» на Башне⁴ с парижских лекций о Дионисе для Русской высшей школы общественных наук в 1903 г., надолго остается верен архаическому пласту культуры, рассматривая его как источник моделей, помогающих сформировать свежий и глубокий взгляд на современность, в которой он остро чувствует ключевую проблему интересубъективного взаимодействия. Диагноз недуга, поставленный Ивановым — существенный индивидуализм, методологический аналитизм культуры. С Сократа, по Иванову, начинаются индивидуалистические блуждания человеческого духа. Сократ дистанцировал человека от мифологической стихии.⁵ Для оживления социальной и религиозной жизни, преодоления разобщенности людей и фрагментарности знаний Вяч. Иванов ставит основной задачей символизма возрождение мистерии. Возрождение это может быть приближено регрессивным движением театрального действия к своему истоку, коим является древнегрече-

² ИВАНОВ, В. *Собрание сочинений в шести томах*. Том 1. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987. С. 713. Далее произведения Иванова цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы.

³ Ibidem.

⁴ Квартира Вяч. Иванова в Санкт-Петербурге (Таврическая 25, кв. 24), где с 1905 г. проводились встречи столичных интеллектуалов, поэтов и художников.

⁵ ИВАНОВ, В. Том 3. С. 386–396; Том 4. С. 597–598.

ская трагедия, выросшая из дифирамба, специально ритмизованных песнопений, с помощью которых участники мистерии достигают «трансперсонального» переживания, сопровождающегося актуализацией эротического энтузиазма, перекрывающего аполлоническую, разграничивающую, способность рассудка энергией дионисийского единения с другими сознаниями. В мистерии не было разделения на зрителей и актеров, так как все участники действия сливались в хоровом теле.⁶

Подобно тому как символ является неким центром, ионизирующим имманентную реальность трансцендентными энергиями, так символизм обладает иницилирующей мощью, вовлекающей человека в соучастие в тотальном теургическом проекте «преобразования всей культуры — и с нею природы — в Церковь мистическую»⁷. Символизм Иванова — теория художественного творчества, приобретающая онтологическое и религиозное значения: «Символизм лежит вне эстетических категорий.»⁸ Концепция Вяч. Иванова направлена к Первозданному. Обратимся теперь к символистским теориям, устремленным к детству не всего человечества, а каждого отдельного человека.

Одной из ключевых фигур итальянской поэзии конца XIX — начала XX веков является Джованни Пасколи (1855–1912). В литературной критике он традиционно аттестуется как символист и декадент,⁹ хотя мне пока не удалось найти среди эссеистики Пасколи ни одного фрагмента, где бы он говорил о себе как о символисте. Но зато имеются признания, в которых Пасколи отказывается принадлежать какой-либо группе: «Истинные поэты не должны быть втянуты ни в веризм, ни в идеализм, ни в символизм»¹⁰, и еще: «В поэзии не создается школа, поэзия не терпит подражания.»¹¹

В полном соответствии с платоновской традицией о неизменности мира идей, Пасколи отрицает какую-либо эволюцию в поэзии: «Поэзия не развивается и не деградирует, не растет и не убывает. [...] Она всегда один и тот же свет и огонь.»¹² «Если Вы создадите теперь подлинное поэтическое произведение, оно будет того же качества, что и четыре тысячи лет назад.»¹³ И тем

⁶ ИВАНОВ, В. Том 2. С. 97.

⁷ ИВАНОВ, В. Том 4. С. 602.

⁸ ИВАНОВ, В. Том 2. С. 609. Такой вывод не помешал Вяч. Иванову утверждать противоположное в письме к Эмилию Метнеру, чему есть оправдание в полемической направленности заявления против интерпретации символизма А. Белым: «Мой „символизм“ есть теория только эстетическая» (*Вопросы литературы*. Москва. 1994. вып. 3.).

⁹ *Decadentismo e simbolismo poetico: realtà e simbolismo di Pascoli*. Settimo Milanese. 1994; TROPEA, M. *Giovanni Pascoli: tra simbolismo e problemi dell'Italia post-unitaria*. Acireale, Roma. 2012. 338 p.

¹⁰ PASCOLI, G. *Saggi di critica e di estetica*. Milano. 1980. С. 129.

¹¹ Ibidem. С. 267.

¹² Ibidem. С. 127.

¹³ Ibidem. С. 126.

не менее регрессивная (инфантильная) концепция природы творческого гения сближает его с символистами. Эссе Пасколи «*Мальчишка*» можно воспринимать лишь как истолкование слов Христа «*Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царствие Небесное*» (Мф. 18:3). Согласно Пасколи, именно ребячество души поэта сообщает ему дерзость и волю к игре, необходимую для создания воображаемых миров. Этот ребенок «*есть Адам, дающий имена всему, что видит и слышит*»¹⁴. При этом внутренний ребенок, утверждает Пасколи, живет в каждом подлинном поэте вне зависимости от возраста: «*Я говорю, что мы создаем поэзию с мальчишеством в сердце своем, даже если наши волосы седые и мы стары.*»¹⁵ В свою очередь, поэтическое слово понимается не всеми, но, опять же, только теми, в ком живо детство в душе.¹⁶ Таким образом, поэзия не является общедоступной, это язык пожизненно инфантильных. Любопытно, что весомыми для наукоцентристской эпохи аргументами в поддержку концепции символических соответствий и параллелизма в рядах природы и духа стали для Пасколи некоторые научные открытия в области эмбриологии, педагогики и детской психологии. В библиотеке Пасколи сохранились труды Геккеля¹⁷ с пометами поэта особенно на тех страницах, где говорится о повторении филогенетических форм при онтогенетическом развитии зародыша человека. Этот факт давал повод уделять особое значение связи всякого ребенка с эволюцией дочеловеческого, доисторического мира, и многие научные работы из библиотеки поэта проливали свет на параллелизм психической, языковой и игровой активности детей с поведением первобытных социальных групп людей.¹⁸

В творческом наследии Александра Блока (1880–1921) мы можем найти свидетельства сходного с присущим Джованни Пасколи отношения к детству как источнику правды и онтологической пронизательности. В хрестоматийном стихотворении Блока 1905 года «*Девушка пела в церковном хоре*»¹⁹ благостно-утешающее церковное пение девушки диссонирует с плачем находящегося очень близко к алтарю — «*у Царских Врат*» — ребенка, «*причастного Тайнам*». В который раз в символистской традиции заявлено о том, что тот, кто ближе к точке рождения (в данном стихотворении — ребенок, а не поющая девушка), тот ближе к знанию тайны мира. Поэт соединяет

¹⁴ PASCOLI, G. *Scritti scelti*. Milano. 1963. С. 146.

¹⁵ PASCOLI, G. *Saggi e lezioni leopardiani*. La Spezia. 1999. С. 110.

¹⁶ PASCOLI, G. *Saggi di critica e di estetica*. С. 136.

¹⁷ HAECKEL, E. *Storia della creazione naturale*. Torino. 1892. См.: *Le biblioteche del fanciullino*. *Giovanni Pascoli e i libri*. Roma. 1995. С. 138.

¹⁸ MÜLLER, M. *Introduction to the science of religion*. London, 1870; SULLY, J. *Études sur l'enfance*. Paris. 1898. 597 p.

¹⁹ БЛОК, А. *Девушка пела в церковном хоре...* [online]. [цит. 2015-05-28]. Доступно на: <http://www.stihi-rus.ru/1/Blok/36.htm>.

религиозный обряд евхаристии с осознанием ребенком горькой правды мирового порядка о том, что *«никто не придет назад»*. Другое, не творческое, а, вернее, лично-семейное свидетельство высокого почитания детства Блоком мы можем увидеть в уникальных взаимоотношениях поэта со своей женой Любовью Дмитриевной Менделеевой-Блок, которые, при всей силе любви, были скорее братскими, чем брачными, что вовсе не мешало супругам ощущать сильнейшую интеллектуальную и духовную близость. Сохранились свидетельства чистого восприятия Блоком Любви Дмитриевны как младшей сестры, которую он называл *«моя маленькая Бу»*²⁰ и рисовал ее в образе девочки с косичкой.²¹ А вот дневниковая запись от 29 декабря 1911 года: *«Любино рождение, ей тридцать лет (а в сущности — два).»*²² Не будем забывать, что для русского символизма творческое кредо всегда опрокидывалось на биографию, проникало во все сферы жизни.

Идеал поэта-ребенка сплывал со своим творческим кредо и Андрей Белый (1880–1934), *«потерянное дитя»*, как его называла Зинаида Гиппиус. Уже в зрелом возрасте он стал adeptом антропософии Рудольфа Штейнера. Одним из важных компонентов учения (вслед за пифагореизмом) было требование тренировать память. Воспоминание являлось инструментом самопознания для обнаружения значимых событий — символов личной судьбы. Белый оставил бесценные и очень обширные воспоминания о своих современниках, но главным объектом его упражнений в анамнесисе был он сам. Подробную историю развития своего сознания едва ли не с внутриутробного состояния дает он нам в повести *«Котик Летаев»* (1916). На повесть наложены мистико-философские и естественнонаучные концепции, актуализированные в антропософии (антропоцентризм, вера в реинкарнацию, платонизм, эволюционизм). Белый еще дальше, чем Пасколи, продвигается по стреле времени вспять: от детства — к младенчеству, неизменно утверждая преимущество изначального состояния: *«То, что я — маленький, случайное несчастье, что ли: не истина, а социальное положение среди более, чем я, забывших и именуемых — взрослыми.»*²³ Белый называет младенца *«стариком не нашего мира»*²⁴. Младенец, в отличие от взрослых, еще «помнит» идеальный мир. Регрессивный возврат к детским воспоминаниям — способ миропознания: *«Преображение памятью прежнего есть собственное чтение: за прежним стоящей, не нашей вселенной; впечатление детских лет — пролеты в небывшее никогда; и — тем не менее сущее.»*²⁵

²⁰ Письмо от 28. 08. 2012. В кн.: БЛОК, А. *Письма к жене*. Москва. 1978. С. 284.

²¹ Ibidem, иллюстрация на с. 300.

²² БЛОК, А. *Собрание сочинений*. Том 7. Москва, Ленинград. 1963. С. 113.

²³ БЕЛЫЙ, А. *Сочинения*. Том 2. Москва. 1990. С. 328–329.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem. С. 347.

Попытаемся понять, почему в символизме такую существенную роль играли регрессивные культурные модели. На наш взгляд, причины кроются как в идейных основаниях направления, так и прагматических стратегиях самозащиты символизма от критических нападок извне.

Подавляющее большинство философских и литературно-художественных течений современной символизму эпохи констатировали неудовлетворенность настоящим, желая устремиться куда угодно, только бы не остаться со своим временем. Побег из настоящего возможен только в двух направлениях: либо в идеальное прошлое, либо в идеальное будущее. Конечно, и то, и другое существует в воображении, *как бы* есть. И все-таки, степени их бытия не равны: прошлое имеет то неоспоримое преимущество перед будущим, что опирается на безусловные факты, следы, на общезначимую картину мира, так сказать, на семантическую карту, по которой можно восстанавливать забытые значения, продвигаясь вспять, хотя интерпретировать факты можно было достаточно свободно, проявляя всю творческую силу символистского воображения и избегая при этом критики. Обращение к архаике прекрасно решало задачу теоретической защиты символизма в процессе его становления, которое может быть рассмотрено по аналогии с разработкой новой научной теории. Концептуализация процесса зарождения и смены научных теорий были предложены во второй половине XX века постпозитивизмом. Одной из фундаментальных составляющих всякой новой теории является ее «упорство», т. е. защита от критики ее базисных положений со стороны устоявшихся общепринятых концепций.²⁶ Смещающая поле интерпретации своей теории в архаическое и онтогенетическое прошлое, теоретики символизма были свободны в истолковании исторических феноменов, практически не поддающихся ни верификации, ни фальсификации. При этом символисты заявляют о себе не как разрушители, а как самые верные продолжатели традиции. В статье «Символизм» для итальянской энциклопедии Треккани²⁷ Вячеслав Иванов указывает среди предшественников символизма Данте и Достоевского.

Помимо охранительной функции, регрессивные культурные модели обусловлены фундаментальными теоретическими установками символизма. Символизм осознавал себя как художественную деятельность, направленную на интерпретацию тайных и глубинных пластов мира с помощью ключей-символов. Такая нацеленность на дешифровку определяла исторический вектор поиска — в прошлое, к эпохам, где и социальное взаимодействие, и художественная практика, и мировоззренческие концепции про-

²⁶ FEYERABEND, P. *Against Method*. London. 1975. 336 p.

²⁷ IVANOV, V. *Simbolismo*. In: *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*. Vol. 31. 1936.

низаны нитями соответствий и связей в сложных иерархических системах предыдущих интерпретаций.

Еще одной причиной притягательности исторического прошлого является стремление мыслителей дойти до той исторической точки, где причины еще не дискредитированы своими следствиями.

Регрессивный вектор символизма был одним из возможных путей выпрыгнуть за пределы времени, ведь подлинная цель всякой символистской деятельности была в том, чтобы *дойти до точки далее неизменяемого*, абсолютного и универсального, к принципу, к архе, к истинному миру Парменида, освоив дорогу обратно по указующим символам культуры.

При регрессивном движении по шкале времени в этапах биографии человека такой точкой является рождение и примыкающее к нему детство, в истории человечества — архаические эпохи, в жизни церкви — наиболее ранние периоды ее становления.

Прошлое, к которому обращен символизм, было столь удаленным, что парадоксальным образом воспринималось как новое. Актуализируя архаические пласты, символисты оставались верны общей для модернизма задаче обновления культуры.

Литература

- CASSIRER, E. *Philosophie der symbolischen Formen*. Dritter Teil. Berlin: Bruno Cassirer. 1929. 560 S.
- FEYERABEND, P. *Against Method*. London: New Left Books. 1975. 336 p.
- HAECKEL, E. *Storia della creazione naturale*. Torino: Unione tipografico-editrice. 1892. 490 p.
- IVANOV, V. *Simbolismo*. In: *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*. Vol. 31. 1936.
- MÜLLER, M. *Introduction to the Science of Religion*. London: Longmans, Green. 1870. 342 p.
- PASCOLI, G. *Saggi di critica e di estetica*. Milano: Vita e pensiero, 1980. 282 p.
- PASCOLI, G. *Saggi e lezioni leopardiane*. La Spezia: Agorà. 1999. 472 p. ISBN 88-87218-06-4.
- PASCOLI, G. *Scritti scelti*. Milano: A. Mondadori. 1963. 329 p.
- SULLY, J. *Études sur l'enfance*. Paris: Alcan. 1898. 597 p.
- TROPEA, M. *Giovanni Pascoli: tra simbolismo e problemi dell'Italia post-unitaria*. Acireale. Roma: Bonanno. 2012. 338 p. ISBN 978-88-7796-627-8.
- БЕЛЫЙ, А. *Сочинения*. Том 2. Москва: Художественная литература. 1990. 669 с. ISBN 5-280-00988-1.

БЛОК, А. *Девушка пела в церковном хоре...* [online]. [цит. 2015-05-28]. Доступно на: <http://www.stihi-rus.ru/1/Blok/36.htm>.

БЛОК, А. *Письма к жене*. Москва: Наука. 1978. 414 с.

БЛОК, А. *Собрание сочинений*. Том 7. Москва, Ленинград: ГИХЛ. 1963. 330 с.

ИВАНОВ, В. *Собрание сочинений в шести томах*. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien. 1971–1987.

ПЕТРОВ, М. К. *Язык. Знак. Культура*. Москва: Наука. 1991. 328 с. ISBN 5-02-016733-9.

Gleb Maslov

Dipartimento di Interpretazione e Traduzione, Università di Bologna, Corso della Repubblica 136, Forlì 47121, Italia

gleb.maslov3@unibo.it

„KNIHY MAJÚ SVOJE OSUDY, UŽ KEĎ SA TVORIA...“ DENÍKOVÉ ZÁPISKY
MOJE DETI E. M. ŠOLTÉSOVÉ A DOSTOJEVSKÉHO DENÍK SPISOVATELE

Lenka Paučová

Abstract

The genre of personal diary belongs to one of the most subjective autobiography genres. The goal of the present study is to examine the autobiography and diaries written by Elena Maróthy-Šoltésová (1855–1939), a Slovak realist writer. Namely, to compare her diary *My Children* with Dostoyevsky's *Diary of a Writer*. The focus of the study is on the genesis, composition, genre and themes in both diaries. It is hoped that similarities in terms of their genre, compositional individuality, themes and biographical connections between Šoltésová and Dostoyevsky can be discovered.

Key words: Slovak realist prose; E. M. Šoltésová; F. M. Dostoyevsky; autobiographical prose; personal diary; genesis; composition; comparison; genre aspect; thematic aspect

Abstrakt

Žánr deníku patrí svým charakterem k neobjektívnejším autobiografickým žánrom. V prítomnej štúdiu sa autorka venuje osobnosti a deníkovým zápiskom významnej slovenskej realistickú spisovateľky Eleny Maróthy-Šoltésovej (1855–1939). Jej deník *Moje deti* srovnáva s Dostojevského *Deníkom spisovateľa*, pričom na diela nahliada z hľadiska genezy, kompozície, žánru a tématu. Autorka poukazuje na osobitosti žánrovú i kompozičnú, tematologickú súvislosť, ale tiež na biografickú spojitosť medzi Šoltésovou a Dostojevským.

Kľúčová slova: slovenská realistická próza; E. M. Šoltésová; F. M. Dostojevskij; autobiografická próza; žánr deníku; geneza; kompozícia; komparácia; žánrové hľadisko; tematologické hľadisko

Jako názov pro svoju štúdiu jsme si zvolili myšlenku Eleny Maróthy-Šoltésové z *Úvodu*, jenž napsala k deníkovým zápiskům *Moje deti*. Svě osudy mají knížky, lidé, kteří je píšou, i lidé, o nichž se dovídáme z těchto stránek, proto v sobě deníky ukrývají takové kouzlo a představují tak jeden z neobjektívnejších autobiografických žánrů.

V naší práci se budeme věnovat osobnosti a deníkovým zápiskům této významnej slovenskej realistickú spisovateľky. Budeme na ně nahliadať v kontextu

jejího života, z hlediska geneze zápisků, jejich tvaru a rozpětí. Zároveň se pokusíme najít souvislosti (žánrové a tematologické) mezi deníkovými zápisky E. M. Šoltésové *Moje deti* (1923–1924) a Dostojevského *Deníkem spisovatele* (1873–1874, 1876–1877, 1880, 1881).

Zkoumání osobnosti a tvorby Eleny Maróthy-Šoltésové (1855–1939) se v minulosti věnovali například A. Štarková, J. K. Garaj, I. Kusý, Ž. Handzová a další. Medailónek o jejím životě a tvorbě napsali Garaj¹ nebo Štarková², význam autorky pro slovenskou literaturu zhodnotil Kusý³, v roce 1989 se objevuje první monografie o Šoltésové – z pera Handzové⁴. K hlubšímu poznání autorčiny tvůrčí osobnosti přispělo i souborné vydání korespondence s Boženou Slančíkovou Timravou⁵. První a zatím jediná konference věnována osobnosti a tvorbě E. M. Šoltésové byla uspořádána ve městě Zvolen v roce 1985. V souboru studií⁶ z uvedené konference najdeme také studie o deníkových zápiscích *Moje deti*: v kontextu autorčina života (Handzová), z hlediska textologicko-stylistického (Mináriková), obrazu dětí (Baginová); souvislosti mezi deníkovými zápisky E. M. Šoltésové a F. M. Dostojevského však zatím traktovány nebyly.

Nejdřív bychom chtěli uvést několik momentů z autorčina života. **Elena Maróthy-Šoltésová** se narodila 6. ledna 1855 v rodině evangelického faráře a básníka štúrovskej generace Daniela Maróthyho⁷. Již samotný fakt, že pocházela z rodiny národně uvědomělé, částečně předurčoval, že se z ní také stane osobnost, která zasáhne do slovenského literárního života.

Elena Maróthy získala jenom základní vzdělání, protože se v tehdejší době nekladl důraz na vzdělávání dívek. Studovala němčinu a maďarštinu na školách v Lučenci, ale pak musela studium ukončit a vrátit se domů, aby mohla rodině pomáhat s domácností. Ve svých memoárech *Sedemdesiat rokov života* (1925) autorka píše: „Čítat bolo mi takou žiadostivou potrebou, ako hladnému jest a smädnému piť.“⁸ Od dětství milovala literaturu, měla svůj koutek, kde si, ukrytá před

¹ GARAJ, K. J. *Elena Maróthy Šoltésová*. Turčiansky Sv. Martin. 1939. 48 s.

² ŠTARKOVÁ, A. E. M. *Šoltésová*. Praha. 1936. 12 s.

³ KUSÝ, I. *Význam Eleny Maróthy-Šoltésovej v slovenskej literatúre a v slovenskom ženskom hnutí*. Bratislava. 1968. 21 s.

⁴ HANDZOVÁ, Ž. *Elena Maróthy Šoltésová. Život a dielo v dokumentoch. Múdrost a skromnosť idú spolu...* Bratislava. 1989. 232 s.

⁵ ROSENBAUM, K. – KUSÝ, I. (eds). *Korespondencia Timravy a Šoltésovej*. Bratislava. 1952. 228 s.

⁶ KAŠŠAYOVÁ, T. et al. *Elena Maróthy-Šoltésová: zborník z vedeckej konferencie 14.–15. mája 1985 vo Zvolene*. Martin. 1987. 256 s.

⁷ Daniel Maróthy (1825–1878) se do dějin slovenské literatury 19. století zapsal především jako básník, ale také autor memoárové prózy *Rozpomienky na dni peknej mladosti* (1873). Maróthy psal především básně s milostnou a vlasteneckou tematikou, snad nejznámější je jeho básnická skladba *Dvojaká ľúbosť* (1851); z vlastenecké lyriky připomeňme básně *Umierajúci básník* (1845), *Verili sme – aj ešte veríme!* (1862), *Ku dňu 21. októbra 1869* (1870), *Mladým poetom* (1876) a další. Srov. ŠMATLÁK, S. *Dejiny slovenskej literatúry II.* 3. vyd. Bratislava. 2001. S. 132.

⁸ MARÓTHY-ŠOLTÉSOVÁ, E. *Výber I*. Bratislava. 1978. S. 477.

okolním světem, četla. Podobně jako u F. M. Dostojevského byl jejím oblíbeným spisovatelem Friedrich Schiller.

V lednu 1875 se „z rozumových dôvodov, po vážnych rozhovoroch s otcom“⁹ vdala za obchodníka Ľudovíta Šoltése a společně se přestěhovali do Martina. Pro slovenský národ nastalo tragické období: činnost Matice slovenské byla zastavena, její majetek zkonfiskován. Právě v této době, kdy se slovenské školy zavíraly a maďarizace ze dne na den sílila, stal se nejdůležitějším orgánem spolek slovenských žen *Živena*. Od roku 1894 stála ve vedení spolku Elena Maróthy-Šoltésová, nejdřív jako místopředsedkyně, později předsedkyně. *Živeně* věnovala všechny své síly, zabývala se vydáváním sborníků a almanachů, sbíráním výšivek a krojů, organizovala výstavy, kurzy, kulturní večírky. V roce 1910 Šoltésová založila časopis *Živena*, jehož první ročník redigovala společně s Pavlem Socháněm¹⁰, v letech 1912–1922 ho redigovala již sama. Angažovala se také ve vzdělávání mladých dívek a žen, snažila se dát jiným, co sama neměla. Chtěla založit školu pro hospodyně, ale neúspěšně. Toto úsilí se jí povedlo až v roce 1919, kdy byla v Martině založena dívčí odborná škola. Navíc se Šoltésová snažila pomáhat a podporovat i další spisovatelky, především však tvůrčí talent Boženy Slančíkové Timravy. Z korespondence spisovatelek¹¹ se dovídáme, jak se jí Šoltésová zastávala, radila a motivovala ji v literární činnosti.

Z Eleny Maróthy-Šoltésové, která do literatury vstoupila v roce 1881 povídkou *Na dedine*, se časem stala významná představitelka slovenské realistické prózy a svou tvorbou se spolu s Terézií Vansovou řadí ještě k tzv. první vlně slovenského realismu.¹² Zejména v prozaické tvorbě 70.–90. let 19. století Šol-

⁹ Ibidem. S. 508.

¹⁰ Pavol Sochán (1862–1941) byl známým slovenským národopiscem, dramatikem, v roce 1910 působil jako spoluredaktor, o rok později jako redaktor časopisu *Živena*. Napsal komedie *Civilné manželství* (1888), *Tobiáš Klepeto* (1906), *Honorár* (1906), společenské drama *Sedliacka nevesta* (1908) a další. Zejména hry *Tobiáš Klepeto* a *Honorár* považuje Andrej Mráz za nejuspěšnější. Kromě literární činnosti se Sochán věnoval i malířství a fotografii. Srov. MRÁZ, A. *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava. 1948. S. 254.

¹¹ Dlouhou dobu se Šoltésová snažila pro Timravu zajistit finanční příspěvek, aby jako spisovatelka mohla žít důstojně a nemusela pracovat v dětské opatrovně. Po obnovení Matice slovenské se za ni přimlouvala u Jozefa Škultétyho, nakonec byla přes Matici vydána hra B. S. Timravy *Chudobná rodina* (1921), která byla dobře honorována. Srov. ROSENBAUM, K. – KUSÝ, I. (eds). *Korešpondencia Timravy a Šoltésovej*. Bratislava. 1952.

¹² Slovenská realistická literatúra sa rozvíjala ve dvou vlnách. Představitelé tzv. první vlny realismu vstupují do literatury v 70. a 80. letech 19. století. K nejdůležitějším patří P. O. Hviezdoslav, S. H. Vajanský, K. Banšiel, E. M. Šoltésová, T. Vansová, M. Kukučín a další. Tvorba J. G. Tajovského, B. S. Timravy, J. Čajaka, L. Podjavorinské, J. Jesenského a jiných se svým charakterem řadí k tzv. druhé vlně realismu, tyto autoři se dostávají do popředí v 90. letech 19. století a na začátku 20. století. Srov. PETRUS, P. *Literárny realizmus*. In: MAZÁK, P. et al. *Dejiny slovenskej literatúry II*. Bratislava. 1988. S. 225–429. Nemůžeme nezpomenout, že jde vůbec o první období slovenské literatury, kdy se do popředí dostávají ženské spisovatelky, jejichž díla jsou schopna konkurovat spisovatelům-mužům. Na tento fakt poukazuje také Andrej Mráz: „*Ženy v našej literatúre, ktorých tvorbu možno*

tésová rozvinula koncepci tzv. ideálního realismu, od níž se v autobiografické próze odklání.¹³ Chtěli bychom zdůraznit, že na rozvíjení autobiografických žánrů v slovenské literatuře druhé poloviny 19. století se značnou mírou přičinily zejména ženské autorky: Šoltésová svými deníkovými zápisky *Moje deti* (1923–1924, chorv. 1925, franc. 1928–1929, čes. 1957) a memoáry *Sedemdesiat rokov života* (1925); Božena Slančíková Timrava autobiografickými novelami *Skúsenosť* (1902) a *Všetko za národ* (1926). Připomeňme také Terézii Vansovou, která napsala biografii svého muže *Ján Vansa* (1938, původně však pod názvem *Můj muž*, v periodiku *Slovenské pohľady* 1926–1928) a rodičů *Terézia Medvecká, rodená Lange* (1900).

Navenek úspěšná spisovatelka a vůdčí osobnost ženského hnutí však uvnitř prožívala ztrátu obou svých dětí, které ji přivedly k tomu, aby si deník vůbec začala psát. Nejdřív přišla o osmiletou dcerku Elenku, syn Ivan umírá v dospělém věku, když mu bylo 32 let. Po smrti manžela zůstala Šoltésová úplně sama. Se ztrátou blízkých se autorka vyrovnává na stránkách svých deníkových zápisků. Dílo *Moje deti* proto představuje pro slovenskou literaturu trvalou hodnotu. Podle Jána K. Garaje jde o „vrcholné dielo, jedinečné v našej literatúre, ba ojedinelé i v svetovej literatúre vôbec.“¹⁴ Andrej Mráz zápisky charakterizuje jako „knihu veľkých materinských radostí a múk, knihu mocnej ženskej vôle i hrdinského postoja k životu.“¹⁵ Podle Stanislava Šmatláka „patria *Moje deti* vo svojom žánri k trvalým hodnotám slovenskej literatúry.“¹⁶ Literární vědci se shodují na tom, že máme před sebou osobité dílo, dílo trvalé hodnoty. Myslíme si, že i kdyby Šoltésová už nic jiného nenapsala, tyto zápisky by jí svou jedinečností přinesly zaručený úspěch a literární renomé.

Z **hlediska geneze** deníkové zápisky Eleny Maróthy-Šoltésové vznikaly postupně v průběhu 28 let. První zápis autorka-matka napsala 28. září 1879, její dcerce Elence byly tehdy tři roky, synku Ivanovi jenom sedm měsíců. O genezi svých prvních zápisků se vyjadřuje v memoárech *Sedemdesiat rokov života*. Uvádí, jak si uavená po práci zapisovala první postřehy o rozvíjejících se charakterech svých dětí: „obyčejne večer, keď deti pospali a muž odišiel do kasína, zaznačovala som si do zošitov denné príbehy s deťmi, až mi ne jeden raz vypadlo pero z ruky

priradiť k prácam mužských, zjavyli sa až v epoche realistickej.“ MRÁZ, A. *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava. 1948. S. 228.

¹³ Díla, například povídka *Na dedine* (1881), novela *V čiernickej škole* (1891) nebo román *Proti prúdu* (1894), měla realistický základ, Šoltésová využívala idealizaci postav s účelem mravního zušlechtění čtenáře, v dopise B. S. Timravě z 19. prosince 1931 autorka vysvětluje, proč se později od idealismu odklání: „moja beletria stála vždy na slabých nohách, zabrdnutá do idealizmu, ktorý život neospravedlňuje, teda odchylujúca sa od životnej pravdy, nuž sa už nechytám do nej.“ ROSENBAUM, K. – KUSÝ, I. (eds). *Korešpondencia Timravy a Šoltésovej*. Bratislava. 1952. S. 195.

¹⁴ GARAJ, K. J. *Elena Maróthy Šoltésová*. Turčiansky Sv. Martin. 1939. S. 26.

¹⁵ MRÁZ, A. *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava. 1948. S. 229–230.

¹⁶ ŠMATLÁK, S. *Dejiny slovenskej literatúry II*. Bratislava. 2001. S. 212.

od únavy a ospalivosti.“¹⁷ Poslední zápisek pochází z prosince roku 1917, když autorka z celé své rodiny zůstala sama.

Fjodor Michajlovič Dostojevskij (1821–1881) si psal svůj *Deník* v posledních letech života. Dílo vznikalo mezi romány *Běsi* (1871), *Výrostek* (1875) a *Bratři Karamazovovi* (1879–1880) ve třech etapách. Od ledna 1873 do března 1874 byl *Deník spisovatele* součástí časopisu *Občan* (rus. *Гражданин*), v letech 1876–1877 vycházel pravidelně jako měsíčník, v roce 1880 a také v roce 1881 vyšlo už jenom jediné číslo. V tomto období žil spisovatel, co se týče práce, mnohem klidněji. Společně s manželkou Annou Grigorjevovou si založili knihkupectví, aby zlepšili svou finanční situaci. Dostojevského díla se dobře prodávala, dluhy zděděné po bratru Michajlovi se postupně snižovaly.¹⁸ Kromě toho se Dostojevskému podařilo uskutečnit to, po čem už delší dobu toužil, a to vydávat dílo, ve kterém by reagoval na aktuální společenské otázky a zároveň by v něm získal prostor jak na experimentování s žánrem, tak na komunikaci s čtenáři.

V osobním životě však Dostojevskij prožil ten samý smutek jako E. M. Šoltésová. Dcerku Soňu ztratil, ještě když žili s Annou Grigorjevovou v zahraničí, o syna Alexeje přišel v roce 1878. Aljoša, Dostojevského nejmladší dítě, se narodilo v roce 1875, umřelo ve věku tří let na „svatou nemoc“ – epilepsii, kterou zdědilo po svém otci. Zajímavostí je, že smrt dítěte Dostojevskému předpověděla věštkyně paní Fieldová, kterou spisovatel jednou navštívil. Jedinou útěchou se v tomto období pro Dostojevského stala slova duchovního Otce Amvrosije v Optině pustyni, kam šel v doprovodu přítele, básníka a filozofa Vladimira Sergejeviče Solovjova.¹⁹ Tato nešťastná událost se stala důvodem, proč Dostojevskij přestal svůj *Deník* vydávat jako periodikum. Vrací se k němu až v roce 1880. V tomto i následujícím roce však vychází jenom jedno číslo.

Šoltésovou s Dostojevským spojuje také fakt, že i ona své deníkové zápisky o dětech publikovala. **Vydání zápisků** však zpočátku jejím cílem nebylo. Jak autorka uvádí v memoárech, zápisky chtěla původně uchovat na památku pro děti, aby si je s odstupem času samy přečetly. Po smrti dětí jí zůstaly aspoň zápisky.²⁰ Část o nemoci a smrti Elenky vyšla pod názvem *Umierajúce dieťa* v almanachu *Živena* v roce 1885. S. Hurban Vajanský se k nim tehdy vyjádřil kriticky, vytýkal především absenci uměleckých výrazových prostředků v zobrazení bolesti

¹⁷ MARÓTHY-ŠOLTÉSOVÁ, E. *Výbor I*. Bratislava. 1978. S. 512.

¹⁸ Dostojevského dluhy po návratu z ciziny dosáhly částku 25 000 rublů. Anna Grigorjevna uvádí, že z této částky 2000–3000 rublů byly osobní dluhy Fjodora Michajloviče, pak zděděné dluhy Michaila Michajloviče z tabakové továrny a časopisu *Doba* (rus. *Время*). Kromě toho Dostojevskij měl podle Anny Grigorjevny nepraktickou povahu. Když za ním někdo přišel a tvrdil, že mu nebožtík Michail Michajlovič dlužil, Fjodor Michajlovič částku hned zaplatil. Všechny dluhy se Dostojevskému podařilo splatit přibližně jeden rok před smrtí. Srov. DOSTOJEVSKÁ, A. G. *Život s Dostojevským*. Praha. 1981. S. 140–147.

¹⁹ Srov. DOSTOJEVSKÁ, A. G. *Život s Dostojevským*. Praha. 1981. S. 236–239.

²⁰ Srov. MARÓTHY-ŠOLTÉSOVÁ, E. *Výbor I*. Bratislava. 1978. S. 512.

a smutku.²¹ Zápisky o svém synovi Šoltésová uveřejňovala v *Živeně* pod názvem *Můj syn*. Po kritice publikované části o nemoci Elenky si autorka vyčítala, že zápisky přináší čtenářům místo radosti a zábavy smutek: „*Nad ‚Mojím synom‘ plakalo iste všetko moje čitateľstvo, a bude plakať ešte i pri budúcom čísle. Dosť ma to bolí že ich tak horko zabávam – ale bolo nám to iste predurčené: mne prežiť a im prečítať.*“²²

Ve srovnání s deníkovými zápisky E. M. Šoltésové byl Dostojevského *Deník spisovatele* v době vzniku také hodnocen ambivalentně, i když se čtenářům líbil. Někteří si dokonce mysleli, že Dostojevskij ztratil inspiraci, že už neumí napsat nic nového, a proto se věnuje publicistice a literární kritice. Připomeňme například dopis Ch. D. Alčevské z 9. dubna 1876, která vyslovila názor, že se Dostojevskij ve svém *Deníku „proměňuje na drobné“*.²³

Z hlediska kompozice jsou deníkové zápisky E. M. Šoltésové koncipovány ve dvou částech, autorka sama přiznává, jak málo času jí na tyto zápisky zůstává. Na to, aby své dílo zdokonalila, už vůbec ne, protože starost o děti a obchod jí zabíraly většinu času. Nacházíme zápisky, které se vztahují k jednomu dnu, ale i souhrnné pozorování z celého měsíce. Již v *Úvodu* se autorka vyjádřila, že druhá část jejich zápisů má jiný charakter než ta první. Zlom představuje smrt Elenky, tato část je mnohem subjektivnější, mnohem víc poznáváme autorku samotnou. Druhý díl deníkových zápisů měl zajímavý osud. Ve slovenském vydavatelství *Hviezdoslavova knižnica* svého času vyšel jenom první díl se zdůvodněním, že v druhé části „*autorka-matka v zúfalstve a v bolesti svojej nezachytila život v takom pravdivom spôsobe ako v prvej časti.*“²⁴ Tehdejší doba ho odsouvala, byl doceněn poněkud později.

Z žánrového hlediska dílo E. M. Šoltésové vnímáme jako deník, autorka jej tak sama nazývá. Můžeme však na něj nahlížet také jako na memoáry nebo kroniku. U Šoltésové tyto tři žánry jakoby koexistují, jsou prostoupeny tak, že jeden se nachází na pozadí druhého:

1. **deník** – soubor datovaných zápisů autorky-matky o dětech, vznikající v delším časovém období;

²¹ Vajanský se o zápiscích E. M. Šoltésové vyjádřil v článku na margo almanachu *Živena* následovně: „*Umierajúce dieťa od Eleny Šoltésovej je verný obraz samoprežitých bólov. Život a bezprostrednosť citu bije až príliš do očí – a nie je zmiernená umeleckým prepracovaním. Naviesť na dušu až takmer fyzický bôľ nie je úlohou umenia. I s bóľom musí umelec sporiť, – no že nesporí s ním matka, je pôhopiteľné. [...] No estetické dielo musí i oblažiť, potešiť a povzniesť. Smrť sama nemá ani oblaženia, ani potech, ani povznesenia.*“ VAJANSKÝ, S. H. *Literatúra a život*. Bratislava. 1990. S. 99.

²² ROSENBAUM, K. – KUSÝ, I. (eds). *Korešpondencia Timravy a Šoltésovej*. Bratislava. 1952. S. 55.

²³ „*Vyslovujete názor, že se v Deníku ‚proměňuji na drobné‘. Slyšel jsem to už i zde. Ale chci Vám říct mimo jiné toto: došel jsem k neotřesitelnému závěru, že spisovatel beletrista musí kromě básnické mluvy znát do nejmenších podrobností skutečnost, kterou zobrazuje (historickou i soudobou).*“ Srov. DOSTOJEVSKIJ, F. M. *Dopisy*. Praha. 1966. S. 266.

²⁴ KUSÝ, I. *Význam Eleny Maráthy-Šoltésovej v slovenskej literatúre a v slovenskom ženskom hnutí*. Bratislava. 1968. S. 16.

2. **memoáry** – zachycení událostí s odstupem času, přičemž se do popředí víc dostává hodnotící aspekt, reflexe;
3. **kronika** – chronologické zachycení života i smrti, k čemu nás odkazuje již podtitul díla: „*dva životy od kolísky po hrob*“, autorku bychom mohli nazvat kronikářkou rodinných událostí, v díle vystupuje jako omniscientní vypravěč.

První část vytvářejí čtyři menší celky (*Drobné obrázky z matkinho denníka, Svetlá a tiene, Váčšie deti, váčšia starosť..., Prečo? Prečo?*), dominuje v ní deník, výjevy z rodinného života, které se prolínají s memoáry, kroniku pozorujeme v pozadí. Dominantou druhé části, která obsahuje pět menších celků (*Jedinák, Gymnazista, Dospelý, Pri cieľi, Dozvuky*), se stávají memoáry, v pozadí zůstávají kronika a deník. Kronika vytváří v obou částech žánrové podloží (termín Iva Pospíšila)²⁵, můžeme však o ní uvažovat jen v obecné rovině, případně ještě jako o rodinné kronice, protože dílo nemá atributy například románové kroniky.²⁶ Ve srovnání s románovou kronikou v deníkových zápiscích E. M. Šoltésové můžeme pozorovat shodné prvky v povaze incipitu a explicitu, juxtapoziční zobrazení, příběhovitost nebo dominantní syžetovou linii, na druhé straně v nich absentují další typy syžetových linií (formativní a katenální), ale také odbornost.

Deníkové zápisky E. M. Šoltésové můžeme charakterizovat jako polymorfní, protože představují syntézu momentů, drobných obrázků ze života, miniaturních črt, konfesi a reflexí o výchově, životě, smrti i víře. V první části převažuje radost, rodinné štěstí, sentiment; smrtí Elenky se tyto emoce vytrácí a nahrazuje je smutek, pošmournost, nostalgie ve druhé části. To se částečně projevuje i v žánrech: v první části najdeme především miniaturní črty, ve kterých autorka-matka sděluje pokroky dětí, příhody s nimi. Zápisky této části zároveň představují i jistou konfesi, autorka se v nich přiznává, že předtím neměla vztah k dětem, ale všechno se pak změnilo a s vlastními dětmi přišla i láska k nim. Děti daly jejímu životu úplně nový rozměr, pocit štěstí, který člověku nic jiného nemůže vynahradit. Ve druhé části se také objevují črty a příběhy, převažují však reflexe o výchově Ivana, po jeho smrti reflexe o víře.

Zatímco deníkové zápisky E. M. Šoltésové představují syntézu uměleckých žánrů, v Dostojevského *Deníku spisovatele* dochází k syntéze žánrů jak umělecké, tak i věcné literatury, čímž se stává tvarově mnohem rozmanitějším. Z uměleckých žánrů Dostojevskij integroval do svého *Deníku* črty (*Chlapec s nastavenou dlaní, Stoletá*), povídky (*Krokodýl, Bobek* nebo *Chlapec u Ježíškova vánočního stromku*), novelu (*Plachá*) nebo memoáry (vzpomínky na V. G. Bělinského, A. I. Gercena, N. G. Černyševského). Z žánrů věcné literatury využívá například fejton (*Drobné obrázky*), literární portrét (*Lidé zašlých časů*), literárněkritické příspěvky

²⁵ Srov. POSPÍŠIL, I. *Ruská románová kronika*. Brno. 1983. 132 s.

²⁶ Atributům románové kroniky se podrobněji věnuje I. Pospíšil v monografii *Labyrint kroniky*. Srov. POSPÍŠIL, I. *Labyrint kroniky. Pokus o teoretické vymezení žánru*. Brno. 1986. S. 20–35.

(*O novém dramatu*), rozbor soudního procesu (*O případu Kronenbergově*). Deníkové zápisky E. M. Šoltésové se tak mnohem víc přibližují beletrii, Dostojevského *Deník* se nachází na rozhraní mezi uměleckou a věcnou literaturou.

Z hlediska tematologického se Dostojevského *Deník spisovatele* vyznačuje heterogeností. Spisovatel reagoval na dobové problémy, věnuje se například vztahu Ruska a Evropy, kriminálními případy, tematizuje Sankt-Petěrburg. Obraz dětí a dětství také zajímá u Dostojevského své pevné místo, ale v poněkud jiné podobě, jak je tomu u Šoltésové. Tematicky zachycuje především to, když děti předčasně přicházejí o dětství. Navíc děti byly autorovy oblíbení protagonisté, což se projevuje i v drobné epice v rámci jeho *Deníku*. Například v črtě *Chlapec s nastavenou dlaní* odsuzuje rodiče, kteří posílají děti žebrať, aby tím získali peníze na alkohol. Z těchto dětí se pak stávají zločinci. Povídkou *Chlapec u Ježíškova vánočního stromku* protestuje proti tragickému osudu dětí, které žijí v bídě, umírají hladem.

Dostojevskij sledoval procesy s rodiči, kteří své děti týrali, utrpení těchto dětí vnímal velmi citlivě, popisuje například případ ženy, která nesnesla pláč svého dítěte a zavraždila ho. Velkou pozornost věnoval případu Kronenbergovu. Kronenberg svou sedmiletou dcerku téměř utýral k smrti a autor protestuje proti rozhodnutí soudu takového člověka osvobodit. Co je zajímavé, Dostojevskij vyjadřuje i své pedagogické názory, například při hře nebo ve výuce odmítá ulehčování, které může vést k otupování; akcentuje zážitek, zážitkové učení: „*Jakmile jen děcko začne žvatlat první slůvka, hned je samá úleva. Celá pedagogika nemá nic jiného na práci, než jak co dětem ulehčit. Úlevy ale mnohdy nepřispívají k rozvíjení ducha, ba dokonce mohou vést k otupování dětí.*“²⁷

E. M. Šoltésová plynutím času poznává, jak „*těžká vec je deti vychovávať.*“²⁸ Ve svých deníkových zápiscích popisuje každodenní radosti i starosti, všímá si pokroků, rozvíjejících se, úplně odlišných charakterů dětí: „*Vôbec vo všetkom sú celkom rozdielnej povahy moje dve deti.*“²⁹ Při pozorování dětí autorka vyjadřuje své názory na výchovu. Zdůrazňuje, že každé dítě je jiné, rodič by měl podporovat jeho dobré vlastnosti. Čím sou děti starší, stále víc se projevují jejich chyby, autorku-matku znepokojuje paličatost Elenky, přílišná přejícnost, prudší povaha Ivana. Uvědomuje si, že výchova bez trestu není možná, nejdůležitější je však láska rodičů: „*A už najbožskejšieho pôvodu musí byť najmä láska rodičovská, ktorá obdivuhodným, temer zázračným spôsobom zaujme srdce nielen dobrého, ale i zlého človeka, keď sa stane rodičom. Ona je tá dobrotivá, obetavá, sebazapierajúca, nikdy zlého neobmýšľajúca láska, ktorá všetkému sa úfa, všetko trpezlivo znáša, všetko odpúšťa.*“³⁰

²⁷ DOSTOJEVSKIJ, F. M. *Deník spisovatele I*. Praha. 1977. S. 197.

²⁸ MARÓTHY-ŠOLTÉSOVÁ, E. *Moje deti. Dva životy od kolísky po hrob. Zápisky a rozpravy*. Bratislava. 1968. S. 94.

²⁹ *Ibidem*. S. 58.

³⁰ *Ibidem*. S. 417.

Deníku se svěřuje i se svými obavami z budoucnosti, jestli se jí podaří vychovat z dětí dobré lidi, ale také s obavami o život dětí, protože „*dieťa stratíť musí byť pre rodiča niečo neopísateľne hrozné*.“³¹ Pokaždé, když jsou děti nemocné, bojí se o jejich život, přeje si, aby čím dřív vyrostly z nebezpečného věku, ve kterém jim hrozí nemoci, smrt. Anticipace ztráty se v díle opakuje vícekrát, například když je Elenka opět nemocná, autorka píše: „*ja sa nemôžem zbaviť zlého tušenia*.“³² V memoárech se Šoltésová přiznává, že jako by předem cítila, co se stane, protože si nikdy nedovedla představit své děti ve zralém věku. Po smrti Elenky a Ivana autorčiny úvahy o výchově vystřídal reflexe o smyslu života, o lásce, víře. Nakonec se autorka-matka se ztrátou dětí smíruje, sílu nachází ve víře: „*Tu ľudská láska pochopila lásku božskú – a poslala z toho nezaniknuteľná viera*.“³³

Elena Maróthy-Šoltésová se stala úspěšnou spisovatelkou a vůdčí osobností ženského hnutí, v soukromém životě však prožívala nejen radostné chvíle, ale i bolestnou ztrátu blízkých, se kterou se pokoušela vyrovnat na stránkách svého deníku.

Deníkové zápisky Eleny Maróthy-Šoltésové patří k nejhodnotnějším dílům, jaké přinesla slovenská literatura. V naší studii jsme se pokusili odhalit, jaké měly osudy, poukázali jsme na jejich genezi, žánrové a tematologické souvislosti s Dostojevského *Deníkem spisovatele*, ale i na biografické spojitosti mezi Šoltésovou a Dostojevským.

Literatura

- DOSTOJEVSKÁ, A. G. *Život s Dostojevským*. Praha: Odeon. 1981. 360 s.
- DOSTOJEVSKIJ, F. M. *Deník spisovatele I*. Praha: Odeon. 1977. 665 s.
- DOSTOJEVSKIJ, F. M. *Deník spisovatele II*. Praha: Odeon. 1977. 618 s.
- DOSTOJEVSKIJ, F. M. *Dopisy*. Praha: Odeon. 1966. 373 s.
- GARAJ, K. J. *Elena Maróthy Šoltésová*. Turčiansky Sv. Martin: Ústredie Živeny. 1939. 48 s.
- HANDZOVÁ, Ž. *Elena Maróthy Šoltésová. Život a dielo v dokumentoch. Múdrosť a skromnosť idú spolu...* Bratislava: Osveta. 1989. 232 s.
- KAŠŠAYOVÁ, T. et al. *Elena Maróthy – Šoltésová: zborník z vedeckej konferencie 14.–15. mája 1985 vo Zvolene*. Martin: Matica slovenská. 1987. 256 s.
- KUSÝ, I. *Význam Eleny Maróthy-Šoltésovej v slovenskej literatúre a v slovenskom ženskom hnutí*. Bratislava: Osvetový ústav. 1968. 21 s.
- MARÓTHY-ŠOLTÉSOVÁ, E. *Moje deti. Dva životy od kolísky po hrob. Zápisky a rozpravy*. Bratislava: Tatran. 1968. 400 s.
- MARÓTHY-ŠOLTÉSOVÁ, E. *Výber I*. Bratislava: Tatran. 1978. 636 s.

³¹ Ibidem. S. 70.

³² Ibidem. S. 244.

³³ Ibidem. S. 421.

- MAZÁK, P. et al. *Dejiny slovenskej literatúry II*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo. 1988. 481 s.
- MRÁZ, A. *Dejiny slovenskej literatúry*. Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení. 1948. 323 s.
- POSPÍŠIL, I. *Labyrint kroniky*. Brno: Blok. 1986. 193 s. ISBN 80-210-0205-0.
- POSPÍŠIL, I. *Ruská románová kronika*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně. 1983. 132 s.
- POSPÍŠIL, I. *Rozpětí žánru*. Brno: Sprint-print. 1992. 170 s.
- ROSENBAUM, K. – KUSÝ, I. (eds). *Korešpondencia Timravy a Šoltésovej*. Bratislava: Nakladateľstvo Slovenskej akadémie vied a umení. 1952. 228 s.
- ŠMATLÁK, S. *Dejiny slovenskej literatúry II*. 3. vyd. Bratislava: Literárne informačné centrum. 2001. 559 s. ISBN 80-88878-68-3.
- ŠTARKOVÁ, A. *E. M. Šoltésová*. Praha: Štátní nakladatelství. 1936. 12 s.
- VAJANSKÝ, S. H. *Literatúra a život*. Bratislava: Tatran. 1990. 352 s. ISBN 80-222-0168-5.

Lenka Paučová

Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1,
602 00 Brno, Česká republika
lenka.paucova@gmail.com

KÁMEN, NŮŽKY, AJVAR – SPECIFIKA SUPERHRDINŮ SOUČASNÉHO KOMIKSU ZEMÍ BÝVALÉ SFRJ

Pavel Pilch

Abstract

This paper deals with contemporary South Slavic superhero characters in comics. First, general characteristics of the classic superhero genre (which is the most popular comic genre) are analyzed. Special attention is paid to the South Slavic comic book production, typical characteristics (superpowers, a mission, etc.) of a superhero as well as to some optional story elements (e.g., a sidekick). And second, certain local cultural contexts that shape the South Slavic superhero characters are discussed. What is important is that superheroes are the embodiment of myths and stereotypes that enrich the superhero genre in a unique way. The variety of the South Slavic superhero comic characters opens up new perspectives for the Slavic cultural studies in the Balkans.

Key words: comics; superheroes; south Slavic comics; myth; stereotype

Abstrakt

Príspevok sa zameruje na analýzu postáv superhrdinů v súčasnom jichoslovan-ském komiksu, a to ze dvou hľadisek. Na jedné straně jsou zkoumány obecné předpoklady superhrdinského žánru, nejpopulárnějšího komiksového žánru vůbec, v jichoslovanškém prostředí; superhrdina musí splňovat určité obligatorní předpoklady (superschopnost, poslání aj.), k nimž se připojují dílčí předpoklady fakultativní (pomocník, tzv. „sidekick“ aj.). V souvislosti s tím je na druhé straně zvýšená pozornost věnována lokálním kulturním kontextům, z nichž tyto postavy vycházejí a jejichž specifické rysy přejímají. Ukazuje se, že postavy jichoslovanškých komiksových superhrdinů reflektují četné balkánské stereotypy a mýty, přičemž rozvíjejí superhrdinský žánr svým vlastním způsobem. Jichoslovanští komiksoví superhrdinové tak aktualizují skládačku obrazu kultury slovanských národů Balkánu.

Klíčová slova: komiks; superhrdinové; mýtus; stereotyp; jichoslovanšký komiks

Superhrdinský žánr je patrně nejrozšířenějším a nejpopulárnějším komiksovým žánrem vůbec. Už od 30. let 20. století, kdy se v USA objevil nejslavnější superhrdina všech dob – Superman – určují superhrdinové vývoj světového komiksu

i širší populární kultury v celé škále faktorů. Ať už jde o vytváření obrovských fikčních vesmírů,¹ organizované fanouškovské základny, prodej reklamních předmětů či vznik filmových adaptací a počítačových her, je zejména v USA superhrdinský komiks úspěšným ekonomickým činitelem, který svým autorům a vydavatelům vydělává obrovské sumy peněz. Tématem našeho článku jsou však superhrdinové pocházející z jiného prostředí, na hony vzdáleného ekonomické mašinerii USA, a tím jsou superhrdinové jihoslovanského komiksu se všemi nutnými specifiky spojenými s jejich původem. Soustředíme se na hrdiny komiksů vydaných od roku 1991 do současnosti, neboť tento rok považujeme za průlomový nejen z hlediska historického (rozpad socialistického bloku a velké společenské a politické změny na Balkáně), ale také z hlediska historie vývoje komiksu v jihoslovanském prostředí, neboť právě tehdy se zde objevují první autochtonní superhrdinové.² V žádném případě nejsou zastoupeni všichni, ovšem náš výběr se snaží být dostatečně reprezentativní, aby zahrnul co nejširší oblast univerza jihoslovanského superhrdinského komiksu.

Podobně jako jiné komiksové žánry (funny animals, klubácký komiks, detektivní komiks, autobiografický komiks aj.) je superhrdinský žánr definován především svou hlavní postavou. Superhrdina je superhrdinou tehdy, pokud naplňuje určité předpoklady a očekávání. S vývojem žánru se však panteon superhrdinů rozrostl do té míry, že prakticky rozmělnil původně neohebné mantinely definice superhrdiny, a toho tak spoludefinují i jiné entity příběhu.

Podle *Encyclopedia of Comic Books & Graphic Novels* se superhrdina vyznačuje třemi primárními znaky. Prvním z nich je superschopnost (*superpower*), tedy schopnost vymykající se běžným přírodním zákonům, která může být jak vrozená (nadlidská síla v případě Supermana), tak získaná (vidění budoucnosti u Doktora Manhattana). Může jít také o schopnost zajištěnou technicky vyspělým vybavením (Batman) nebo o mimořádně rozvinutou běžnou schopnost (extrémně vysoká inteligence Ozymandiova). Druhým znakem superhrdiny je poslání. Jde o cíl, který superhrdina nezištně sleduje a jehož dosažení je v zájmu společnosti, jejíž hodnoty superhrdina ctí. Typicky jde o boj se zločinem, zlem či záchranu světa. Třetím znakem superhrdiny je pak jeho jednoznačně rozpoznatelná identita. Superhrdina má jméno a kostým, jež reprezentují jeho původ, superschopnost, biografii apod.

Většina superhrdinů nosí na hrudi také svůj symbol (*chevron*). Vedle těchto tří znaků, které lze považovat za jádro žánrového uchopení postavy superhrdiny

¹ Doslova: při popisu kompendia superhrdinských příběhů dvou nejvýznamnějších amerických komiksových vydavatelů, jimiž jsou Marvel a DC Comics, se hovoří přímo o *vesmírech* (DC Universe, Marvel Universe).

² Nelze říci, že by jihoslovanský komiks do té doby superhrdinský žánr nepěstoval. Často se však jednalo o přejímání zahraničních vzorů. Tento trend došel mnohdy až tak daleko, že byli američtí superhrdinové označováni za superhrdiny domácí, jak tomu bylo např. v případě Daredevila, jenž byl přejmenován na Nebojšu. Kuriozní je, že Daredevilův symbol na hrudi, dvě písmena D, v kresbě zůstal.

i žánru vůbec, můžou být v superhrdinském komiksu přítomny další prvky, jako je superzloduch (*supervillain*, např. Joker v Batmanovi), pomocník superhrdiny (*sidekick*, např. Batmanův Robin), nadřízený (profesor Xavier jako nadřízený týmu X-men). Superhrdinové mohou tvořit týmy (Justice League of America, Fantastic Four) nebo spolupracovat s jinými autoritami (policie, vláda, armáda).³ Výše uvedené možnosti definice superhrdinského žánru představují abstraktní stav, z něž budeme dále vycházet při hledání jihoslovanských superhrdinů, ale od něj se taky budeme nutně odchylovat jakožto od modelu ideálního, avšak ne absolutního.

Pokud bychom chtěli identifikovat škálu, na níž jsou jihoslovanští superhrdinové rozprostřeni, vezmeme model osy, jejímiž krajními body budou dva superhrdinské typy. Na straně jedné to bude superhrdina patriotický, tedy takový, který je silně spojen s prostředím, z něhož pochází, bojuje v zájmu společnosti, do níž se zrodil, a je její svěbytnou reprezentací. Na straně opačné bude stát superhrdina parodický, který svému rodnému prostředí a superhrdinství obecně nastavuje satirické zrcadlo. Osou kolmou na osu patriotismus – parodie by pak byla osa, jejíž krajní hodnoty by vyjadřovaly míru reflexe kulturních diskursů jihoslovanského Balkánu, jako jsou v našem případě zejména různé nacionální mýty a stereotypy typické právě pro jihoslovanské prostředí a provázanost areálu vzniku těchto děl s jejich obsahy. Je však nutno upozornit, že následující klasifikace v žádném případě nepokrývá kompletní škálu jihoslovanských superhrdinů, ale soustředí se, vzhledem k tématu článku, výhradně na ty, kteří odrážejí určitá kulturní specifika daného prostředí.

Patrně nejsilněji budou nacionální mýty a stereotypy reprezentovány komiksem patriotickým. Historická skutečnost občanské války v SFRJ zrodila tři superhrdiny diferencované podle válčících stran. Chorvatsko reprezentuje Super Hrvoje, jehož jediný příběh vyšel v chorvatském nakladatelství Slobodna Dalmacija v roce 1992. Srbsko zastupuje tým Knindžů, řečených rytíři Srbské Krajiny (*Knindže, vitezovi Srpske Krajine*), operujících na území stejnojmenné separatistické republiky, jejichž příběhy přinesly dva svazky nazvané *Dle rozkazu kapitána Dragana (Po zapovesti kapetana Dragana)* a *Za svobodu srbské Krajiny (Za slobodu srpske Krajine)* v roce 1991. Bosnu a Hercegovinu reprezentuje Bosmen, superhrdina ze Sarajeva, který se zrodil v roce 1994 v komiksu *Bosman*.⁴

Nejlépe výše uvedenou generální definici superhrdiny naplňuje Super Hrvoje, jehož superschopností je nadlidská síla, tělo z kamene, smrtící paprsky šlehající z očí či schopnost vyvolat zemětřesení a přemísťovat tisíce tun horniny z místa na místo pouhou myšlenkou nebo úderem pěstí do země. Super Hrvoje je chorvat-

³ Srov. BOOKER, M. K. (ed.). *Encyclopedia of Comic Books & Graphic Novels*. Santa Barbara. 2010. S. 602.

⁴ Byl je titul komiksu *Bosman*, v jeho textu je jméno hrdiny psáno Bosmen.

skou verzí Kapitána Ameriky, který taktéž vznikl během války (1941), a jeho nepřítelem je srbská, respektive jugoslávská armáda a cílem osvobození Chorvatska od komunistů a „četníků“. Jeho kostýmem je kamenná kůže a jeho jméno v sobě spojuje jak význam nadlidskosti (super), tak chorvatské nacionální identity (než se stal Super Hrvojem, jmenoval se Hrvoje Horvat).

Devizou Knindžů je především dokonalá znalost asijských bojových umění a používání všech moderních zbraní, ale také schopnost měnit podobu, široké všeobecné znalosti a vysoká inteligence. Jejich nepřítelem jsou Chorvaté, popsání jako odvčící nepřátelé Srbů a „srbovrazi“ (*srboubice*), a jejich cílem je osvobození Srby obývaných oblastí Chorvatska, naplnění konceptu Velikého Srbska a ochrana patriarchálních hodnot a pravoslaví. Indetifikují se starosrbskými jmény (Sava, Radojica, Starina Novak), emblémy a uniformami srbských vojenských a paravojenských jednotek a také jazykem, když poněkud nemístně užívají v dalmatském prostředí ekavskou variantu srbštiny.

Bosenský superhrdina má vcelku „obyčejné“ superschopnosti, jako jsou neobyčejná rychlost, odolnost a nezměrná odvaha. Navíc pokaždé, když přijde Bosmenův čas, se na jeho těle automaticky zjeví kombinéza s bosenským erbem (zlaté lilie na modrém pozadí) na hrudi. Bosmenův úkol je jasný: osvobodit město a Bosnu a zajistit jí věčný život v klidu a míru.

Všechny tři komiksy využívají nacionalistickou rétoriku ostře zaměřenou proti ostatním válčícím národům, snad s výjimkou Bosmena, který je spíše nositelem naivní socialistické myšlenky jednoty a bratrství, i když ani on se nevyhne agresivním verbálním výpadům vůči nepříteli. Vedle rétorického nacionálního vymezení jsou však také tyto superhrdinové nositeli určitých národních mýtů a stereotypů.

Super Hrvoje jeden takový mýtus nosí již ve své podstatě – je kamenným mužem, který se zrodil ze skály. Skála či kámen jsou typickým dalmatským prvkem a našly již na slovanském Balkáně reflexi v nejednom kulturním artefaktu, a to nejen u Chorvatů.⁵ Kameny a skály jsou však přeci jen, zejména v určité oblasti současné chorvatské populární kultury, vykládány jako typicky chorvatské symboly, zvláště pokud zapadají do konkrétních nacionálních konceptů.⁶ Hrvoje Horvat tak jen přebírá nacionální symboliku kamene, když se v oživlý kámen promění po setkání s trpaslíkem (*čovječuljak*), který na Hrvoje čekal tisíc let. Dovedlo

⁵ Za své považoval dalmatské pobřeží zbravené lesů např. srbský básník Laza Kostić, když v básni *Dóže se ženi* (*Dužde se ženi*) z roku 1879 obvinil Benátčany z ničení dalmatské, tedy jihoslovanské, duše; Kostićův souputník Đura Jakšić pak často svůj lyrický subjekt nechával do skály zazdit, aby jej obrnil proti světu.

⁶ Například Marko Perković, zpěvák nacionalistické skupiny Thompson, zpívá o kamenných genech (*Geni kameni*), zatímco Tomislav Bralić s klapou Intrade přeje synovi chorvatské země, ať mu je polštářem skála („*Da ti kušin bude stina*“), či v jiné písni nechává promluvit skalní masiv nad Kninem, který svým bratrům vzkazuje, že byl odjakživa chorvatským („*Ja sam stina kralja Zvonimira / Hrvatska sam od vika vikova*“).

jej k němu extatické zjevení pleteru⁷ a byla mu zadána mise, která je zároveň chorvatským osudem. Samotnému boji s nepřitelem je v Super Hrvojově příběhu věnována pouze krátká pasáž na samotném konci, avšak o to je jeho vítězství více zdrcující. Super Hrvoje pak naplňuje chorvatský mýtus tisíciletého snu o slavné a samostatné chorvatské zemi, který dojde uskutečnění právě díky jeho úžasné moci v holých skalách Dalmácie, srdci chorvatského národa.

Knindžové udržují při životě typicky srbské národní mýty, zejména mýtus kosovský, podle nějž je úkolem každého Srba bojovat za navrácení slávy srbského národa a jeho znovusjednocení. To spočívá zejména v osvobození Kosova, které zde však supluje srbská Krajina – zcela logicky, neboť v roce 1991 byla kosovská otázka utlumena válkou v jiných částech SFRJ.

Bosmen pracuje především s mýtem Sarajeva jako multikulturního města, kde „všichni žili v míru pospolu.“ Město je zde neustále skloňováno, idealizováno a přirovnáváno k živoucí bytosti, matce, která miluje své děti. Právě obyvatelé Sarajeva by se dle Bosmena nyní měli postavit proti nepříteli, avšak místo toho se mezi nimi najdou i tací, kteří zradí a přeběhnou na druhou stranu. Je tady naštěstí Bosmen, označený přímo za nadčlověka (*nadžčovjek*), který tok historie zvrátí na stranu dobrých Bosňanů. I když zprvu Bosmen skutečně působí jako multikulturní a nadnárodní hrdina, ke zlomu dochází během jeho iniciace, kdy mu je muslimským mudrcem předána mise a superschopnosti. Celý obřad se odehrává v mystickém mlžném oparu, z něhož se vyjevují jako zaklínadla věty psané arabským písmem, a Bosmen tak chtít nechťe zaujímá nacionální pozice na straně Bosňáků.

Příběhy o Super Hrvojovi, Knindžích a Bosmenovi jsou tři příklady stereotypy vysoce nasycených superhrdinských komiksů. Už sama jejich existence jako reprezentantů tří válčících stran je výmluvná. Všichni jsou zobrazeni jako pohlední, mladí a inteligentní lidé, kteří ctí duchovní hodnoty svých národů, zatímco proti nim stojí vždy stereotypně zobrazený nepřítel – pokřivený, zákeřný a fyzicky znetvořený, předem odsouzený k prohře.⁸ Nastavení černobílého prizmatu je v rámci ideologické (propagandistické) funkce, kterou takové komiksy nepochybně měly, zcela pochopitelné.

Jiným způsobem však s jihoslovanskými stereotypy pracují parodičtí superhrdinové. Jedním z nich je Lavanderman, který se objevil v roce 2008 v nízkonákladovém komiksu *Lavanderman* a jasně se vymezil vůči Super Hrvojovi. Zatímco Super Hrvoje reflektuje dalmatský symbol skály a je ztělesněním archetypu neohroženého chorvatského válečníka, Lavanderman čerpá svou sílu z jiného typického symbolu Dalmácie – květů levandule – a je ztělesněním stereotypu *galeba*, což je označení mladého muže, který svádí na plážích Jadranu bohaté turistky, zpravi-

⁷ Pleter je ornamentální prvek typický pro středověké chorvatské umění. Připomíná zapletený cop, odtud název. Pleter se dnes objevuje mj. na epoletách chorvatských policistů a vojáků.

⁸ Srov. MATOŠEVIĆ, A. *Hrvatski strip 1990-ih. Etnološki aspekti*. In: *Etnološka tribina*. Zagreb. 2005. S. 78.

dla Němky, a díky jejich finanční přízni tak přežívá turistickou sezónu. Jeho misí je odhánět komáry a další hmyz svým levandulovým tělesným pachem. K jeho neoddělitelným proprietám patří sluneční brýle, skútr Vespa a levandulově zbarvený kostým s emblémem ve tvaru písmene L. Jeho superschopností je neodolatelná svůdnost a smysl pro humor. Lavanderman tak stojí v ostré opozici proti Super Hrvojovi nejen tím, že je karikaturou superhrdiny (jeho poslání je prakticky k ničemu a slouží pouze jemu samotnému), ale také svým lokálním ukotvením, které je ještě užší než Super Hrvojovo, čímž je de facto antichorvatské, či přesněji antinacionální – Lavanderman se omezuje pouze na silnice, kavárny a pláže ostrova Hvaru, zbytek Chorvatska a jeho problémy jej nezajímají. Dokonce hovoří výhradně hvarským dialektem, který je pro většinu Chorvatů nesrozumitelný.⁹

Podobným typem superhrdiny je makedonský Ajvarmen (souborně vydaný v roce 2014), založený na stereotypním zobrazení Makedonců jako prodavačů paprik a výrobků z nich. Paprika je koneckonců také součástí jeho emblému umístěném na rudém kostýmu se zelenou pláštěnkou. Ajvarmen i Lavanderman následují vzor Dubravka Matakoviće a jeho Protmana, který vycházel na přelomu 80. a 90. let 20. stol. a byl „hluboce zakořeněn v tradici domácího jídla a pití, rakije, slivovice a jehněčího. Čas nejrádjši trávil ve slavné Společnosti vyléčených antialkoholiků,“ a svou sílu čerpal z „předimenzované kapacity vlastního trávicího traktu.“¹⁰ Vedle těchto typů však vznikají v daném prostředí karikatury superhrdinů, které postrádají lokální atributy, ať už jde o superhrdinské nemehlo Fista Cosmetics, zvráceného námořníka Černého Pepka (Crni Popaj) nebo superhudebníka Bernarda Panasonica – Supersonica a mnohé další.

Mezi parodickými a patriotickými superhrdiny pak stojí komiksové pokusy o ztvárnění superhrdinů, řekněme klasických, jejichž příběhy se odehrávají v alternativních historiích Země. V roce 1996 tak přichází na scénu srbský komiks *Generace Tesla (Generacija Tesla)*, jehož šest čísel představuje hned celý tým superhrdinů. Již z názvu je patrné, že se komiks nezbavuje vazeb na domácí prostředí. Kromě samotné postavy Nikoly Tesly je to také umístění příběhu do Srbska blízké budoucnosti, v níž proběhla jakási mediteránní válka. Komiks pracuje s mýtem Nikoly Tesly jako geniálního vynálezce a vědce, ovšem opouští často zažitá klíše operující s Teslovými spory s Edisonem či jeho nedoceněním. Naopak, domácí vědecká ikona komunikuje skrze čas a prostor se skupinou superschopnostmi obdařených bojovníků. Ty vede Peter Tešić, američan srbského původu, vysoce inteligentní vědec ztělesňující teslovský archetyp v současnosti. Pomáhají mu

⁹ Komiks však obsahuje slovník méně známých výrazů hvarského dialektu.

¹⁰ „[...]duboko ukorijenjen u tradiciji domaćeg jela i pila, loze, šljivovice i janjetine. Vrijeme je najradije provodio u znamenitom Društvu liječenja antialkoholičara [...] osobite moći proizlazile iz pozamašnjih kapaciteta vlastitog probavnog sektora.“ Překlad: Pavel Pilch dle KRIŠTOFIĆ, B. *Zajebani Lavanderman*. 2010. [online]. [cit. 2015-05-04]. Dostupné na: <http://www.stripovi.com/magazin/zajebani-lavanderman/146>.

Solar, který umí vrhat smrtící světelné koule, a Testera, který má místo rukou motorovým pilám podobné sečné zbraně. V týmu je i Tešičova žena, která však nemá žádnou superschopnost, a Vinča, hrdinka z dávných dob, která bojuje mečem.¹¹ Posledním a hlavním hrdinou je Kolja, který má schopnost navštěvovat samotného Teslu v jeho uměle stvořené dimenzi. Posláním týmu je boj se superzloděncem Kobaltem, který se snaží zničit svět. Není bez zajímavosti, že pro zobrazení Kobaltových následovníků si autoři vypůjčili estetiku mýtu Cthulhu, jehož autorem je americký autor hororových próz H. P. Lovecraft. Generace Tesla tak prakticky vykračuje pryč z domácího prostředí, které je zde spíše alternativním vesmírem s minimem přímých vazeb na aktuální svět, a ponechává si pouze pro vědecko-fantastický komiks silný motiv Nikolvy Tesly. Srbská národnost superhrdinů nehraje výrazněji jinou roli než tu, že ztraktivňuje příběh srbskému čtenáři. Podobně jsou na tom i jiné superhrdinské komixy nakladatelství Luxor, v němž vyšla i Generace Tesla, jako *Válečníci soumraku (Borci Sumraka)* či *Divoká magie (Divlja magija)*, v nichž na srbskou skutečnost odkazují prakticky pouze jména hlavních hrdinů a lokací.

Jaký je tedy obecný obraz jihoslovanského superhrdinského univerza? Přihlédneme-li ke chronologii období, v níž současní jihoslovanskí superhrdinové vznikají, uvidíme, že po první vlně patriotických postav, které reagovaly na čerstvé válečné události 90. let 20. stol., a pokusech o vytvoření klasické superhrdinské postavy na přelomu století minulého a současného se nakonec vývoj superhrdinského žánru přesunul k vlastní parodii. Neúspěch klasických superhrdinů bude tkvět v neschopnosti konkurovat jejich zažitým americkým, ale v případě postjugoslávských zemí také italským, předobrazům. Patriotický potenciál superhrdinského komiksu se také brzy vyčerpal díky patriotismu a nacionalismu protichůdným tendencím v komiksové komunitě i obecnému opadnutí nacionalistického napětí v dotčených zemích po ukončení válek na Balkáně. Zdá se, že jednou z perspektiv, jaké jihoslovanský superhrdina a komiks obecně má před sebou, je právě cesta humoru a parodie, případně jakéhosi „antisuperhrdinství“. Právě zde by mohl také zůstat prostor pro kritické reflexe nacionálních mýtů a stereotypů, jejich aktualizaci, redefinici, rozměňování či vymýcení. Jde však pouze o spekulativní výhled do budoucna, který ověří až patřičný časový odstup.

Literatura

BOOKER, M. K. (ed.). *Encyclopedia of Comic Books & Graphic Novels*. Santa Barbara. Greenwood Press. 2010. 763 s. ISBN 978-0-313-35746-6.

¹¹ Její jméno je referencí k vinčanské kultuře, neolitické kultuře z 5. tisíciletí př. n. l., která se nacházela na území jihovýchodní Evropy.

- ĐUKIĆ, D. – KATIĆ, Ž. *Knindže, vitezovi Srpske Krajine 1. Po zapovesti kapetana Dragana*. Beograd: Politika. 1991. 32 s.
- ĐUKIĆ, D. – KATIĆ, Ž. *Knindže, vitezovi Srpske Krajine 2. Za slobodu Srpske Krajine*. Beograd: Politika. 1991. 32 s.
- FAVER, T. – REBAC, V. *Lavanderman*. Jelsa: Pityeia. 2008. ISSN 1848-4913.
- HASANBEGOVIĆ, J. – PAVLOVIĆ, O. *Bosman*. Sarajevo: PP Hasانبegović Trans International. 1994.
- JOBЧЕВСКИ, И. – ДРАМИЌАНИН, Д. *Ајвармен*. Скопје: Стрип Квадрат. 2014. 60 с. ISBN 978-608-4719-10-6.
- KONJEVIĆ, M. – RADOVIĆ, S. *Generacija Tesla I–VI*. Beograd: Luxor. 1995–96. 24 s.
- KRIŠTOFIĆ, B. *Zajebani Lavanderman*. 2010. [online]. [cit. 2015-05-04]. Dostupné na: <http://www.stripovi.com/magazin/zajebani-lavanderman/146>.
- MATOŠEVIĆ, A. *Hrvatski strip 1990-ih. Etnološki aspekti*. In: *Etnološka tribina*. Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo i Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta. 2005. Roč. 34/35. Č. 27/28. S. 77–89. ISSN 0351-1944.
- LISTEŠ, N. – ERCEGOVAC, S. *Super Hrvoje*. Split: Slobodna Dalmacija. 1992. 94 s.

Pavel Pilch

Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1,
602 00 Brno, Česká republika
pilch.pavel@mail.muni.cz

Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»
И ПОВЕСТИ М. ГОРЬКОГО «ТРОЕ»

Галина Прокудина

Abstract

This paper compares *Three of Them*, a novella by M. Gorky, and *Crime and Punishment*, a novel by F. M. Dostoevsky, on several levels: similarities and differences between main characters and their fates and secondary characters and their relationship to the main ones. Two crimes that take place in the texts are analyzed in detail. The motives, the act of the crime itself and its consequences are examined. It is hoped that this detailed analysis proves the existence of a typological and genetic relationship between literary works of F. M. Dostoyevsky and M. Gorky.

Key words: F. M. Dostoyevsky; M. Gorky; *Crime and Punishment*; *Three of Them*; comparison

Абстракт

Данная статья занимается сравнением двух произведений и включает в себя разные аспекты. Мы сравниваем роман «Преступление и наказание» и повесть «Трое» на нескольких уровнях: сопоставляем двух главных героев, персонажей, которые их окружают, жизненную ситуацию, судьбы. Мы подробно анализируем два преступления в двух романах: говорим о причинах преступления, самом акте преступления и его последствиях. В заключении говорится о том, что исследованием двух произведений была ещё раз доказана типологическая и генетическая связь между творчеством М. Горького и Ф. М. Достоевского.

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский; М. Горький; «Преступление и наказание»; «Трое»; сравнение

Учёные уже не раз обращались к сопоставлению и противопоставлению Ф. М. Достоевского и М. Горького, а также творчества этих авторов. Неоднократно исследовались преемственная и типологическая связь между двумя писателями и их произведениями.

До сих пор литературоведы подробно не занимались сравнительным анализом повести «Трое» и романа «Преступление и наказание», поэтому именно эту тему мы выбрали для нашего исследования. В данном случае мы можем и противопоставить Горького и Достоевского, сопоставить, а также обозначить преемственность двух произведений.

Несмотря на то, что произведение «Трое» называют повестью, здесь мы можем найти все черты романа: целостное, полное изображение человека и мира, в котором живут герои, вольная структура произведения, большое количество героев, явлений и событий, развитие описанной среды, окружения и характеров; здесь мы также видим подробное и полное описание жизни и судьбы главного героя, начиная с его детства и кончая смертью, а также подробное описание судьбы его друзей. Поэтому наш анализ можно считать сравнительным анализом двух романов.¹

Повесть «Трое» — произведение, вскрывающее раны, произведение страшное, с надрывами, напоминающее, например, рассказ Горького «Рождение человека» (1898). Ужас, который отражён в повести, потом появится и во многих последующих произведениях автора — «Страсти-мордасти» (1913) и других.

В повести Горького «Трое» мы можем обнаружить элементы и другого романа Достоевского — «Братья Карамазовы» и генетическую связь с ним. В повести «Трое» подробно описано детство главного героя, Ильи Лунёва. Здесь обнаруживается большое сходство мальчика Ильи с одним из персонажей романа «Братья Карамазовы» — Илюшей Снегирёвым. Мы видим явную генетическую или преемственную связь этих героев. Горький даже использовал то же самое имя. Основное сходство между ними заключается в обидах, которые наносят им сверстники. Илюшеньку обижали за его **бедность**, как впоследствии мы узнаём из рассказа Коли Красоткина Алёше.

Илью Лунёва мальчишки в школе обижают за то же самое:

«Дедушка Еремей купил Илье сапоги, большое, тяжёлое пальто, шапку, и мальчика отдали в школу. Он пошёл туда с любопытством и страхом, а воротился обиженный, унылый, со слезами на глазах: мальчишки узнали в нём спутника дедушки Еремея и хором начали дразнить:

— Тряпичник! Вонючий!

— Что они дразнятся? — с недоумением и обидой спрашивал он дядю. — Али это зазорно, тряпки-то собирать?»²

Сходство есть и в характере обоих мальчиков — из объединяет одна из их черт — гордость. Как нам известно, Илья Лунёв рос способным и гордым мальчиком. То же самое Коля Красоткин говорит и о характере Илюши Снегирёва: *«Я двумя классами выше и, разумеется, смотрю издали со стороны. Вижу, мальчик маленький, слабенький, но не подчиняется, даже с ними дерется, гордый, глазенки горят.»³*

¹ POSPÍŠIL, I. *Ruský román. Nástin utváření žánru do konce 19. století*. Brno. 1998. S. 1.

² ГОРЬКИЙ, М. *Трое. Повесть*. [онлайн]. [цит. 2015-05-20]. Доступно на: http://bookz.ru/authors/gor_kii-maksim/troe_255/1-troe_255.html.

³ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Братья Карамазовы*. [онлайн]. [цит. 2015-05-12]. Доступно на: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0100.shtml.

Потом Илюшу Снегирёва стали ещё больше дразнить и даже кидать в него камни из-за того, что Дмитрий Карамазов вытащил его отца из трактира прямо за бороду: *«Видите ли, мочалка-то была гуще-с, еще всего неделю назад, — я про бородёнку мою говорю-с; это ведь бороденку мою мочалкой прозвали, школьники главное-с.»*⁴

Илюша впоследствии заболевает чахоткой и умирает. От той же болезни умирает и Катерина Ивановна, героиня «Преступления и наказания». В повести «Трое» туберкулёзом болеет Яков и мы предполагаем, какое завершение может иметь его болезнь. Ещё один герой повести «Трое», который находится в генетической связи с одним из персонажей «Братьев Карамазовых» — сапожник Перфишка. Контактную связь с ним имеет штабс — капитан Снегирёв — отец Илюшеньки.

Дмитрию Карамазову ничего не стоит унижить этого «маленького человека», он пьёт от плохой жизни. Перфишка же пресмыкается перед трактирщиком Петрухой, играет на гармонике, распивает весёлые и грустные песни, шутит и тоже пьёт. У них обоих — безногие жёны и дети (у Снегирёва — Илюшенька, у Перфишки — Маша), которых они однако обожают и в которых души на чают. Персонажи эти очень похожи. От болезни потом почти отказывают ноги у Матрёны, она не знает, чем кормиться, начинает ещё больше пить и голодает.

В данном случае, говоря о детстве двух мальчиков и о судьбе Перфишки и Снегирёва, Якова и Катерины Ивановны, мы можем сопоставить взгляды Достоевского и Горького. Оба автора считают, что в такой жизни героев виновато общество, его несправедливое и более чем несовершенное устройство. Перфишку и Снегирёва на такую жизнь толкает безысходность, а мальчики никак не могут понять, за что же их обижают.

А теперь обратимся к сравнению Ильи Лунёва и Раскольников. Илья Лунёв — парень необразованный, из народа, семью ему заменил дядя Терентий. Много вещей он не понимает, не может понять, потому что никогда о них не слышал и никто его не учил пытаться что-то понять. Раскольников — бывший студент, дворянин, получивший образование. У него есть мать и сестра. Он долго вынашивает в себе мысль о преступлении. Ему предшествует несколько событий, которые подталкивают его к преступлению и, наоборот, отталкивают от него.

Первое событие — это случайно услышанный разговор студента и офицера. Раскольников в тот день впервые побывал у старухи Алёны Ивановны (*«Он решил отнести колечко; разыскав старуху, с первого же взгляда, еще ничего не зная о ней особенного, почувствовал к ней непреодолимое отвращение, взял у нее два «билетика» и по дороге зашел в один*

⁴ Ibidem.

плохонький трактиришко. Он спросил чаю, сел и крепко задумался. Странная мысль наклеивалась в его голове, как из яйца цыпленок, и очень, очень занимала его»⁵). То, что Раскольников слышит в трактире, является одним из самых важных поводов к преступлению, поскольку студент говорит офицеру, что хотел бы убить старуху, которая берёт огромный процент за заклады, и эти деньги отдать нуждающимся. Раскольников, который *«в последнее время стал суеверен»⁶* и поражён тем, что у него были точно такие же мысли.

Второе событие — это встреча в распивочной с Мармеладовым. Раскольников, выйдя от старухи Алёны Ивановны, несмотря на то, что не привык к толпе и в последнее время бежал от всякого общества, заходит в трактир. Здесь Мармеладов рассказывает ему свою судьбу и жизнь, говорит о своей женьтибе, жене, детях, в том числе Сонечке. Раскольников узнаёт о страданиях других людей и видит их воплощение.

Третье событие — получение письма от матери. Раскольников просыпается утром, и Настасья приносит ему письмо. Раскольников читает его и узнаёт об истории, которая произошла с его сестрой, когда она работала в доме Свидригайлова. Также в нём сообщается, что Дуня, сестра Раскольникова, собирается выйти замуж за Лужина. Главная причина этого брака то, что Лужин обеспеченный человек, а у Раскольниковых мало средств. Так, Раскольникова толкает на преступление бедность собственной семьи, из-за которой Дуня должна пожертвовать собой фактически ради своего брата.

Четвёртое событие — это встреча с девочкой на улице. Раскольников, после получения письма, увидел на улицу пьяную девочку. К ней подошёл какой-то щеголеватый, *«жирный франт»*: *«— Эй вы, Свидригайлов! Вам чего тут надо?»⁷* Так, Раскольников типизирует определённые отрицательные черты, называя того господина именем человека из письма матери. Поскольку события следуют одно за другим, они ещё больше подталкивают героя к совершению преступления.

Дальше идёт событие, которое, наоборот, отталкивает Раскольникова от совершения преступления — это его сон. Раскольникову приснился сон, где убили лошадь, когда хотели заставить её ехать дальше. Во сне он видит себя ребёнком, которому жалко *«бедную лошадку»*. Сон приснился ему в связи с задуманным преступлением. И мы видим, что часть сознания Раскольникова против убийства. Важно, что во сне Раскольников — ребёнок. Это усиливает понимание Раскольниковым того, что он не способен на преступление.

⁵ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Преступление и наказание. Роман в шести частях с эпилогом*. [онлайн]. [цит. 2015-05-16]. Доступно на: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0060.shtml.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

Как человек, который когда-то был маленьким мальчиком и жалел лошадку, сейчас может убить?

Но дальше следует пятое событие, которое подталкивает героя к преступлению — это случайно услышанное «сообщение». Раскольников случайно слышит разговор Лизаветы, сестры старухи-процентщицы, с мещанином и его женой. Они звали её прийти куда-то в седьмом часу (впоследствии Раскольников узнаёт, куда). Следовательно, он мог сделать вывод, что на следующий день в семь часов старуха будет дома одна. (*«Именно: он никак не мог понять и объяснить себе, почему он, усталый, измученный, которому было бы всего выгоднее возвратиться домой самым кратчайшим и прямым путем, воротился домой через Сенную площадь, на которую ему было совсем лишнее идти. Крюк был небольшой, но очевидный и совершенно ненужный»*⁸). Там, как он потом рассуждает, происходит очень «важная и решительная встреча»⁹.

Но всё перечисленное мы можем считать поводами к совершению преступления. Настоящая же причина — это в первую очередь теория Раскольникова, которая представляет собой вопрос: «*тварь я дрожащая или право имею?*»¹⁰ и которую герой излагает в газете в статье под названием «*О преступлении*»: он пишет о существовании «*двух разрядов людей*»¹¹. Получается, что «обыкновенное» («низшее») общество всего лишь материал для воспроизводства себе подобных, именно оно нуждается в строгом моральном законе и обязано быть послушным. Это «*твари дрожащие*». «Собственно люди» («высшие») имеют другую природу, обладая даром «нового слова», они разрушают настоящее во имя лучшего, даже если понадобится «переступить» через ранее установленные для «низшего» большинства нравственные нормы, например, пролить чужую кровь. Эти «преступники» затем становятся «новыми законодателями». Таким образом, не признавая библейских заповедей («не убий», «не укради» и др.), Раскольников «*разрешает*» «*право имеющим*» — «*кровь по совести*»¹². Раскольников долго обдумывает своё преступление, сомневается. Затем он долго подготавливается к нему, думает об орудии убийства, хочет всё предусмотреть, чтобы его ни в коем случае не поймали.

Преступление Ильи Лунёва имеет совершенно другой характер. Он видел купца Полуэктова только один раз — в квартире, которую старик купил для Олимпиады: «*Старик вдруг отвёл лампу в сторону от лица Ильи, привстал на носки, приблизил к Илье своё дряблое, жёлтое лицо и тихо, с ядови-*

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

той усмешкой спросил его [...]. Лицо старика улыбалось победоносно, ехидно, лукаво...»¹³

Илья не собирался больше даже встречаться со стариком, но случайно проходил мимо лавки купца, и решил почему-то зайти, найдя и предлог — разменять монеты. Убийство произошло совершенно внезапно, среди бела дня, в шумном городе, но когда Илья задушил Полуэктова, то сначала никому об убийстве было неизвестно, в то время как Раскольникова сразу же чуть не поймали, и ему чудом, только благодаря случайности, удалось скрыться.

К тому же, несмотря на долгую подготовку к преступлению и длительное вынашивание плана по его совершению, тщательное продумывание того, как сделать всё тихо и незаметно, без каких-либо улик, Порфирий Петрович понимает, кто убил. Илью же никто даже не заподозрил, пока он сам не признаётся в преступлении — сначала Олимпиаде, которая верит ему не сразу, а потом обществу, что собралось у Автономовых и полиции, которую вызвали их гости. Но и тут его сначала попросту принимают за сумасшедшего. Соня же верит Раскольникову сразу, как верят ему сразу и в полиции.

В отличие от убийства старухи преступление Илья можно даже считать преступлением в состоянии аффекта, ведь оно произошло в момент нахлынувшего на него внезапного чувства отвращения. Если Раскольников в беспомощности идёт домой, в свою каморку, и сильно мучается, то у Илья переживания скрыты глубоко внутри, он продолжал жить, работать, почти спокойно он прячет украденные деньги на чердаке, а потом даже может вложить их в лавочку — галантерейный магазин. Раскольников даже не пытается использовать то, что он взял у старухи: также в беспомощности он старается лишь как можно скорее спрятать украденное и забыть о нём.

Если у Достоевского после убийства вся сюжетная линия так или иначе строится в отношении к преступлению — мы читаем о его последствиях, то в повести «Трое» продолжается обыкновенная жизнь, пусть и жизнь после совершённого греха. У Раскольникова была причина совершения преступления — его теория, бедность, Илья же, придя на чердак домой, чтобы спрятать деньги, задаёт себе вопрос: «*Зачем я его удушил?*»¹⁴ Он не знает, он вовсе не собирался этого делать. Это ещё раз подтверждает то, что убийство он совершил от внезапного и сильнейшего внутреннего толчка. Раскольников же, совершивший преступление из-за зародившейся и развившейся в его мыслях теории, на которую повлияла его бедность, бедность его близких и других людей, предполагал на старухины деньги спасти «тысячи юно-

¹³ ГОРЬКИЙ, М. *Трое. Повесть*. [онлайн]. [цит. 2015-05-20]. Доступно на: http://bookz.ru/authors/gor_kii-maksim/troe_255/1-troe_255.html.

¹⁴ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Преступление и наказание. Роман в шести частях с эпилогом*. [онлайн]. [цит. 2015-5-16]. Доступно на: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0060.shtml.

шей и девушек»¹⁵, но одной из его целей после убийства становится просто спрятать украденное, чтобы его ни за что никто не нашёл. У Ильи подобная мысль фактически появляется лишь один раз — когда он уходит в церковь, там он внезапно думает, что Татьяна могла найти деньги, которые он спрятал в комнате. Но прибежав в квартиру и увидев пушинку, которую он приклеил к верхнему наличнику окна, чтобы сразу было ясно, если кто-то нашёл спрятанное, тут же успокаивается, начинает разговаривать с Татьяной и думать о другом.

После преступления герои также имеют разный контакт с полицией. В «Преступлении и наказании» следователь — Порфирий Петрович, который разгадывает в герое идеологического убийцу, претендующего на роль нового Наполеона. Однако у следователя нет улик против Раскольникова — и он отпускает юноше в надежде, что добрая натура победит в нём заблуждения ума и сама приведёт его к признанию в содеянном. Илью же допрашивает следователь, которому совершенно не важны чувства преступника и причины совершённого поступка: для него главное допросить, а при этом «поймать» на чём-нибудь подозреваемого, чтобы любимыми способами раскрыть дело.

В очень сильном контрасте между собой находятся сцены суда Раскольникова и суда, на котором присутствует Илья. Судьи Раскольникова пытаются как-то, хотя бы частично его оправдать, учитывая его чистосердечное признание и явку с повинной, а также предположением о том, что он находился в состоянии временного умопомешательства. Во-первых, потому, что он даже не использовал то, что украл, спрятав всё это под камень и ни разу подробно не посмотрев, что там было, что даже «от долгого лежания под камнем некоторые верхние, самые крупные, бумажки чрезвычайно попортились»¹⁶. А во-вторых, потому, что «давнишнее ипохондрическое состояние Раскольникова было заявлено до точности многими свидетелями, доктором Зосимовым, прежними его товарищами, хозяйкой, прислугой»¹⁷. Раскольникова пытались защитить и оправдать и защищавшие его были очень раздосадованы тем, что сам он почти не пытался защитить себя.

Приговор оказался милостивее, чем предполагался: человек находится в состоянии умопомешательства, не пользуется украденным, совершает сразу два убийства, забывая даже, что дверь осталась незаперта, что говорит о беспамятстве и умопомрачении. Преступник же не только не хотел оправдываться, но даже как будто хотел обвинить себя больше, чистосердечно признался в своём убийстве, хотя ни ясных улик, ни подозрений на

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Преступление и наказание. Роман в шести частях с эпилогом*. [онлайн]. [цит. 2015-05-16]. Доступно на: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0060.shtml.

¹⁷ Ibidem.

его счёт не имелось. Порфирий Петрович же, который понял и знал, кто убил старуху, сдерживает своё слово и ничего не говорит об этом.

В повести «Трое» мы видим совершенно иную картину суда. Илья, слушая судебное дело, видит, как был осуждён невиновный мужик, который даже не умел не только оправдать себя, но просто не мог сказать что-то связанное. Судили же его вор Петруха Филимонов, укравший деньги старика Еремея, забивший своего сына Якова и обманывавший всех и вся, и подобные ему люди: *«Про Силачева говорили, что однажды на работе, поссорившись с мастером, он толкнул его с лесов, — мастер похворал и помер. А в первом ряду, через человека от Петрухи, сидел Додонов, владелец большого галантерейного магазина. Илья покупал у него товар и знал, что это человек жестокий, скупой, дважды плативший по гривеннику за рубль...»*¹⁸

Во время суда над Верой Илья видит, с какой похотью Петруха и прочие присяжные заседатели осматривают её. И Илья понимает, что даже если бы он хотел признаться в своём преступлении, то признаваться ему некому. Что будет дальше? «Петрухин суд»? На каторгу его осудят воры, мошенники, сластолюбцы. Когда Илья после суда приходит к Татьяне, у которой был день рождения, и к её мужу Кирику, он говорит о присяжных: *«не могут они справедливы быть, ежели...»*¹⁹ На что ему, перебивая его, заявляют: *«— Суд присяжных есть, так сказать, великая реформа, введённая на всеобщую пользу императором Александром вторым-с! Как можете вы подвергать поношению учреждение государственное-с?»*²⁰

Итак, Горький показывает, чего на самом деле в то время стоит знаменитая реформа, насколько неправильна и несправедлива судебная система, насколько неправильно государственное устройство, которое требует немедленных, радикальных преобразований и изменений, а именно — революции.

Достоевский также показывает нам несправедливое устройство общества, страдания маленьких людей, их угнетение и унижение, невозможность распоряжаться своей судьбой и повлиять на неё (эти мотивы, которые продолжают традиции Гоголя в русской литературе, встречаются уже в повести «Бедные люди», 1946). Однако Достоевский всегда был против революции, настолько радикальных мер. В своём романе «Бесы» он говорит о жертвах, которые могут настать в обществе после революции — около миллиона человек. Как известно, предсказал он это совершенно точно, потому что в ГУЛАГе впоследствии погибнет больше чем один миллион человек.

Горький говорит о том, что в таком обществе жить невозможно, оно само толкает человека на преступление, а человек просто не может с собой спра-

¹⁸ ГОРЬКИЙ, М. *Трое. Повесть*. [онлайн]. [цит. 2015-05-20]. Доступно на: http://bookz.ru/authors/gor_kii-maksim/troe_255/1-troe_255.html.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

виться, многого не понимает, от безвыходности совершает самоубийство — сам вершит над собой суд, чтобы не стоять перед присяжными заседателями, такими, как Петруха, которые погрязли во грехе.

В повести «Трое» Илья приходит к Автономовым, когда они с гостями как раз отмечают день рождения Татьяны. Он начинает кричать им, какие они мерзавцы, открывает в присутствии всех свою прошлую связь с Татьяной, потом даже признаётся в убийстве, и ему нравится то, что происходит: *«Горячий вихрь охватил Илью. Любо ему было стоять против толстенького человечка с мокрыми губами на бритом лице и видеть, как он сердится. Сознание, что Автономовы сконфужены пред гостями, глубоко радовало его. Он становился всё спокойнее, стремление идти вразрез с этими людьми, говорить им дерзкие слова, злить их до бешенства, — это стремление расправлялось в нём, как стальная пружина, и поднимало его на какую-то приятно страшную высоту. Всё спокойнее и твёрже звучал его голос.»*²¹ Но когда его уже ведут полицейские, буря в его душе проходит и он осознаёт бессмысленность всего этого, чувствует обречённость и разбивает голову о стену.

Раскольников идёт на каторгу, раскаивается, но всё остаётся точно так же: Катерины Ивановны не вернёшь; а сколько ещё девушек пойдут по той же дороге, по которой вынуждена была пойти Соня? Главный герой изменится, откажется от своей наполеоновской теории, но общество останется тем же: костным, несправедливым, требующим немедленных изменений.

Интересно, что сам Илья говорит о совершении грехов ещё до убийства: *«Понимать тут нечего! — продолжал Илья, встав со стула. — Блудите, блудите — а потом бог! Коли бог — так не блуди...»*²² Он говорит это Матице.

В повести «Трое» мы видим ещё одну преемственную героиню — Соню. Горький даже называет свою героиню точно так же, как Достоевский назвал свою. *«Сонечка, вечная Сонечка, пока мир стоит!»*²³. Героиня «Преступления и наказания» приносит себя в жертву, **преступает** (как говорит Раскольников: *«Разве ты не то же сделала? Ты тоже переступила... смогла переступить. Ты на себя руки наложила, ты загубила жизнь... свою (это всё равно!)»*²⁴, но ради других людей, чтобы прокормить своих маленьких сестёр и брата, а её отец пропивает и те деньги, что она заработала.

Соня из повести «Трое» — гордая девушка, которая не стыдится своей бедности, а даже гордится ей. Она помогает Маше, старается помочь Павлу и его Вере. Соня и её друзья — это люди нового поколения, которые хотят построить новое общество. Но они забывают об Илье, бросают его одного.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. Преступление и наказание. Роман в шести частях с эпилогом. [онлайн]. [цит. 2015-05-16]. Доступно на: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0060.shtml.

²⁴ Ibidem.

Здесь Горький говорит о том, насколько болезненны могут быть эти преобразования, для которых не важны интересы одной личности, что и произошло на самом деле. Илья — не Раскольников, не дворянин, он не получал образование, многих вещей он просто не понимает. Например, он не понимает, чем плохо занятие торговца. Когда Соня спрашивает, работал ли когда-нибудь Илья, он с недоумением отвечает: «— Всегда. Всю жизнь. Вот — торгую...»²⁵

Соня утверждает, что он использует чужой труд и отбирает хлеб у рабочего, что торговля — это не труд: «— А торговля — какой же труд? Она ничего не даёт людям! — с убеждением сказала девушка, пытливо разглядывая лицо Ильи.»²⁶ А после заявления Ильи о том, что «торговать не очень трудно... кто привык... Но только и торговля даёт... не давала бы барыша, зачем и торговать?»²⁷, она вовсе отворачивается от него и уходит. Илья же не может понять, «отчего у неё такое сердитое, задорное лицо, когда она добрая и умеет не только жалеть людей, но даже помогать им».²⁸

Преобразования помогут, изменят общество, но они не могут позаботиться о всех и учесть интересы каждого, объяснить каждому, что к чему. Илья всё время мечтает о жизни чистой, тихой, он хочет уйти от грязи, в которой он живёт, не видеть её, но это невозможно, поскольку в этой грязи живёт всё общество. Сначала ему нравится умная Татьяна, которая так хорошо живёт со своим мужем, но потом он узнаёт, какая мерзость скрывается под внешне милой и спокойной жизнью мещанской семьи.

Единственный человек, который по-настоящему всегда нравился Илье — это дедушка Еремей, который действительно верит в Бога. Ещё в детстве его несказанно потрясло, как поступили трактирщик Петруха его дядя Терентий с умирающим стариком. Мысли старика Еремея очень похожи на мысли Луки. Когда над Ильёй стали издеваться другие школьники, «дед Еремей, весело подмигивая глазом, тоже утешал его: — Терпи, знай! Бог зачтёт! Кроме его — никого!»²⁹ И сам Еремей смирился со своей участью и советует сделать это и остальным.

Лука тоже говорит Анне, что нужно потерпеть, что после смерти она будет счастлива на небесах, Актёру он рассказывает о чудесной лечебнице для алкоголиков, Насте говорит о том, что она дождёт своего принца, а Ваське и Наталье советует уйти из дома. Но Катерина Ивановна умирает, а Раскольников раскаивается и понимает, что совершил ошибку, осту-

²⁵ ГОРЬКИЙ, М. *Трое. Повесть*. [онлайн]. [цит. 2015-05-20]. Доступно на: http://bookz.ru/authors/gor_kii-maksim/troe_255/1-troe_255.html.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

пился, согрешил. И эта ошибка остаётся ошибкой, грехом одного человека, и только он один несёт за неё ответственность, это преступление остаётся только его виной, в то время как Горький говорит о том, что преступление Ильи Лунёва — это вина общества, его строя, косности режима. Он заявляет, что общество необходимо изменить, преобразовать, что не человек виноват в совершённом преступлении, как у Достоевского, а общество, толкнувшее его на это.

Раскольников у Достоевского, хотя и не прямо, не генетически, но типологически, всё же может продолжать линию «лишнего человека», которую начал, пожалуй, Герцен, (Бельтов — Онегин — Печорин — Базаров — Обломов и т. д.). Раскольников у Достоевского также выпадает из общества, как выпадали и его предшественники. Но все эти авторы делали акцент на то, что именно главный герой — лишний. Горький же заявляет о несправедливом устройстве общества, где множество таких, как Илья, как Фома Гордеев, не могут найти своё место. Раскольников раскаивается за свой грех, читает Евангелие, начинает испытывать настоящую любовь к Сонечке. «Их воскресила любовь»³⁰, — пишет Достоевский. Горький же как будто продолжает эту мысль, но иначе, преломляя, — Илья разбивает голову о серую стену. Серая стена — символ безвыходности, ему некуда идти, незачем больше жить. Раскаиваться ему не перед кем и не за что, но жить так дальше он тоже не может.

Генетическая связь между романами видна и в самом факте совершения преступления, однако суть преступления, его причины, характер и последствия противопоставляются. В вере в Бога и в отношении к нему, в образе Сони, в картине суда и в главной идее произведения — во всех этих аспектах мы также можем противопоставить Горького Достоевскому.

Литература

- БУШМИН, А. С. *Наука о литературе*. Москва: Современник. 1980. 334 с. ISBN 5-02-027923-4.
- ГОРЬКИЙ, М. *Трое. Повесть*. [онлайн]. [цит. 2015-05-20]. Доступно на: http://bookz.ru/authors/gor_kii-maksim/troe_255/1-troe_255.html.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Преступление и наказание. Роман в шести частях с эпилогом*. [онлайн]. [цит. 2015-05-16]. Доступно на: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0060.shtml.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Братья Карамазовы*. [онлайн]. [цит. 2015-05-12]. Доступно на: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0100.shtml.

³⁰ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Преступление и наказание. Роман в шести частях с эпилогом*. [онлайн]. [цит. 2015-5-16]. Доступно на: http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0060.shtml.

- ЕРМАКОВА, М. Я. *Традиции Достоевского в русской прозе*. Москва: Просвещение. 1990. 128 с. ISBN 5-09-001193-1.
- САРАСКИНА, Л. И. «Бесы». *Роман-предупреждение*. Москва: Советский писатель. 1990. 480 с. ISBN 5-265-01528-0.
- СОКОЛОВ, А. Г. *История русской литературы конца XIX — начала XX века*. Москва: Высшая школа. 2000. 432 с. ISBN 5-06-003622-7.
- СУХИХ, О. С. *Горький и Достоевский: продолжение «Легенды». Мотивы «Легенды о Великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского в творчестве М. Горького*. Нижний Новгород: КиТиздат. 1999. 141 с. ISBN 5-89392-073-2.
- ФОХТ, У. Р. — СТЕПАНОВ, Н. Л. *Проблемы типологии русского реализма*. Москва: Наука. 1969. 473 с.
- POSPÍŠIL, I. *Ruský román. Nástin utváření žánru do konce 19. století*. Brno: Masarykova univerzita. 1998. 136 s. ISBN 80-210-1770-8.

Galina Prokudina

Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1,
602 00 Brno, Česká republika
387169@mail.muni.cz

Abstract

It can be argued that the way a writer treats their characters' means of self-expression is one of the elements of their style. For example, for Raskolnikov (*Crime and Punishment*), Rudin (*Rudin*) and Nekhlyudov (*Ressurrection*) these means are monologues, interior monologues and dialogues. This article examines differences between the authors' approaches to self-expression and their influence on the depth of the characters' inner worlds.

Key words: main character; monologue; dialogue; internal monologue

Abstrakt

Románové postavy Raskolnikov, Rudin a Nechľudov sú v dielach *Zločin a trest*, *Rudin* a *Vzkriesenie* charakterizované okrem iného aj s využitím monologickej a dialogickej reči hrdinu a tiež jeho vnútorných monológov. Predpokladáme, že poetika každého z troch spisovateľov je charakteristická využitím odlišných princípov a kombinácií spomenutých prvkov. V príspevku preskúmame, čím sa jednotlivé princípy odlišujú a ako vplyvajú tieto osobitosti na hĺbku zobrazenia vnútorných procesov postáv.

Kľúčové slová: románová postava; monológ; dialóg; vnútorná reč

Úvod

Dialóg – je rozhovor medzi dvoma alebo viacerými postavami. Vyskytuje sa v dráme aj v próze.¹ Jeho protipólom je monológ, ktorý môže zahŕňať oslovenie neprítomného, „komunikácia“ s prírodou, bohom, osudom, opakovanie imaginárneho dialógu, boj so sebou samým – vplyv na seba samého.² Vnútorný monológ literárnej postavy je jednou z foriem priameho psychologizmu, ktorého podstatou je reprodukcia myšlienok a čiastočne aj prežívania postavy. Nie je určený pre druhého človeka, ale hrdina prostredníctvom neho hovorí sám so sebou. V literárnych dielach sa využíva k vyjadreniu/zobrazeniu prežívania hrdinu, poukázaniu na jeho vnútorný svet. Vnútorný monológ sprístupňuje ľudské vedomie dostupné

¹ *Словарь литературоведческих терминов*. [online]. [cit. 2015-05-28]. Dostupné na: <http://www.litdic.ru/dialog>.

² *Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов*. В 2-х т. 1925.

čitateľovi. Cez predstavenie osobitosti vnútornej reči hrdinov, vnútorný monológ je charakterizovaný nedokončenosťou vyjadrenia, pauzami, nekoherentnosťou, nedokončenými a gramaticky nie vždy správnymi vetami, a pod.³

Poetika I. S. Turgeneva, F. M. Dostojevského a L. N. Tolstého je charakteristická okrem iného aj odlišným stupňom využitia monologickej a dialogickej reči postáv v ich literárnej tvorbe. V príspevku sa pokúsime uviesť, aký význam malo použitie týchto dvoch prvkov v románoch – konkrétne v románe *Rudin*, *Zločin a trest* a *Vzkriesenie*.

Raskolnikov v monóloch a dialógoch

Na prvých stranách románu *Zločin a trest* F. M. Dostojevskij vykresľuje deň, kedy hrdina ide vykonať „skúšku zločinu“, pričom zoznamuje čitateľa s románovou postavou práve prostredníctvom jeho vnútorných monológov («*На какое дело хочу покуситься и в то же время каких пустяков боюсь!*»⁴). V rámci ponoru do vnútra hrdinu postupne a akoby mimochodom približuje čitateľovi životné podmienky Raskolnikova. Informuje nás aj o spoločenskom živote Raskolnikova – v tej dobe sa so svojimi priateľmi stretával málo. Ponúka znovu aj náhľad do mysle hlavného hrdinu – príkladom je situácia, kedy kráčaľ po ulici (pred „skúškou“) ho oslovenie „ty klobúčiar“ vystrašilo – mohlo sa stať, že sa prezradí («*Я так и знал! — бормотал он в смущении, — я так и думал! Это уж всего сквернее! Вот эдакая какая-нибудь глупость, какая-нибудь пошлейшая мелочь, весь замысел может испортить! Да, слишком приметная шляпа... Смешная, потому и приметная... К моим лохмотьям непременно нужна фуражка, хотя бы старый блин какой-нибудь, а не этот урод. Никто таких не носит, за версту заметят, запомнят... главное, потом запомнят, ан и улика. Тут нужно быть как можно неприметнее... Мелочи, мелочи главное!.. вот эти-то мелочи и губят всегда и все...*»⁵). Čitateľ sa vďaka monologickým pasážam dozvedá, že hrdina mal vraždu naplánovanú a snažil sa zapamätať si čo najviac podrobností pre jej hladší priebeh, snažil sa byť nenápadný, atď. Aj cestou k starene, pri pokuse o „skúšku“ plánovanej vraždy, Dostojevskij upriamuje pozornosť čitateľa na Raskolnikovovo myslenie, prežívanie tohto momentu, ktorý je súčasťou jeho rozhodovania, či spáchať vraždu alebo nie: «*Если о сю пору я так боюсь, что же было бы, если б и действительно как-нибудь случилось до самого дела дойти?*»⁶) Raskolnikov bol nervózny, vystrašený, počínal si opatrne, nevedel si

³ ГОРКИНА, А. П. et al. *Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия*. Москва. 2006. [online]. [cit. 2015-05-28]. Dostupné na: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4913.

⁴ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Преступление и наказание*. Санкт-Петербург. 2012. S. 32.

⁵ Ibidem. S. 33–34.

⁶ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Преступление и наказание*. Санкт-Петербург. 2012. S. 34.

predstaviť, že sa v budúcnosti k vražde odhodlá. «*Может, впрочем, она и всегда такая, да я в тот раз не заметил*», — подумал он с неприятным чувством»⁷; «*И тогда, стало быть, так же будет солнце светить!*»; «*Слышно было, как она отперла комод. Должно быть, верхний ящик, — собирался он*»⁸. Myšlienky hrdinu odhaľujú zaujímavú skutočnosť: bol prekvapený obozretným a neprijemným správaním stareny, aj si všimal každý detail, ktorý by mu mohol pomôcť pri plánovaní samotného skutku — svetlo, zariadenie poslednej izby. V opísanej situácii sa teda striedajú miesta vyjadrujúce pocity (strach, prekvapenie), myšlienky (plánovanie) a znovu pocity.

Príkladom využívania dialógu je situácia vypočúvania u Porfirija Petroviča. Dostojevskij postupoval od miernejšieho správania: «— *Порфирий Петрович!* — проговорил он громко и отчетливо, хотя едва стоял на дрожавших ногах, — я, наконец, вижу ясно, что вы положительно подозреваете меня в убийстве этой старухи и ее сестры Лизаветы. С своей стороны объявляю вам, что всё это мне давно уже надоело. Если находите, что имеете право меня законно преследовать, то преследуйте; арестовать, то арестуйте. Но смеяться себе в глаза и мучить себя я не позволю».⁹

Cez nervozitu:

«*Вдруг губы его задрожали, глаза загорелись бешенством, и сдержанный до сих пор голос зазвучал. — Не позволю-с!* — крикнул он вдруг, изо всей силы стукнув кулаком по столу, — слышите вы это, Порфирий Петрович? Не позволю! — Не позволю! — крикнул было другой раз Раскольников».¹⁰

Vystupňovanú nervozitu:

«— *Повторяю вам, — вскричал в ярости Раскольников, — что не могу дольше переносить... — Чего-с? Неизвестности-то?* — перебил Порфирий. — *Не язвите меня! Я не хочу! Говорю вам, что не хочу! Не могу и не хочу! Слышите! Слышите!* — крикнул он, стукнув опять кулаком по столу».¹¹

Až k totálnej strate sebaovládania v závere:

«— *Лжешь ты всё!* — завопил Раскольников, уже не удерживаясь, — *лжешь, полишинель проклятый!* — и бросился на ретировавшегося к дверям, но несколько не струсившего Порфирия».¹²

Dostojevskij okrem iného upriamuje pozornosť na hlas oboch vystupujúcich postáv (tichý hlas, krik, šepot), gestá (Raskolnikov chcel vyšetrovateľa niekoľkokrát napadnúť), telesné prejavy, napr. triašku («*Раскольников вздрогнул всем телом; Раскольников сел; дрожь его проходила, и жар выступал во всем*

⁷ Ibidem. S. 36.

⁸ Ibidem. S. 37.

⁹ Ibidem. S. 407.

¹⁰ Ibidem. S. 407.

¹¹ Ibidem. S. 413.

¹² ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Преступление и наказание*. Санкт-Петербург. 2012. S. 415.

теле»¹³), hnev zračiaci sa v očiach («Он продолжал в упор смотреть на него, говоря это, и вдруг опять беспредельная злоба блеснула в глазах его»¹⁴).

V rámci dialógu Porfirija Petroviča a Raskolnikova autor obohatil text vyjadrením cítenia, prežívania, myšlienok hrdinu, a to i prostreníctvom vnútorných monológov. Vnútorne monológy («Как же это, он, стало быть, знает про квартиру-то? — подумалось ему вдруг, — и сам же мне и рассказывает!»¹⁵) napr. zahŕňajú Raskolnikovovo premýšľanie o tom, ako má konať (či už vyšetrovateľ o jeho zločine vie, alebo sa len tak tvári), Raskolnikovove pocity (zlosť, hnev, vnútorná bolesť) dokresľujú zmenu správania sa postavy voči Porfirijovi Petrovičovi (zvýšenie hlasu, fyzické napadnutie). Prostredníctvom monologickej reči autor upriamuje pozornosť čitateľa aj na hrdinove myšlienky cestou na políciu, súvisiace s eventuálnym priznaním sa k vražde («Если спросят, я, может быть, и скажу»; «Войду, стану на колена и всё расскажу...»¹⁶), snahu neprežradiť sa («Какая-нибудь глупость, какая-нибудь самая мелкая неосторожность, и я могу всею себя выдать!»¹⁷) ako aj pocit úľavy bezprostredne po zistení, že ho nepredvolali kvôli tomuto skutku («Ему стало вдруг ужасно, невыразимо легко. Всё с плеч слетело. [...] Это была минута полной, непосредственной, чисто животной радости»¹⁸).

Nechľudov v monológoch a dialógoch

Nechľudova spoznáваме aj prostredníctvom jeho vlastných myšlienok a vnútorných monológov, ktoré Tolstoj používa veľmi často. Autor najmä touto formou sprostredkúva čitateľovi jeho hodnotový svet a názory na život a prostredie, v ktorom sa pohybuje. Príkladom dôležitého vnútorného monológu je situácia po odchode Nechľudova z súdu a od rodiny Korčaginovcov: («„Стыдно и гадко, гадко и стыдно“; — думал между тем Нехлюдов, пешком возвращаясь домой по знакомым улицам».¹⁹) Autor tým upozorňuje čitateľa na zmenu myslenia hlavného hrdinu. Na nasledujúcich stranách románu monológy hrdinu upozorňujú na jeho snahu o zmenu: («Нет, нет, — думал он, — освободиться надо, освободиться от всех этих фальшивых отношений и с Корчагинными, и с Марьей Васильевной, и с наследством, и со всем остальным... Да, подышать свободно».²⁰). Sú aj vyjadrením intenzity vzťahu hrdinu k Natálii v minulosti («Ведь я любил ее, истинно

¹³ Ibidem. S. 409.

¹⁴ Ibidem. S. 411.

¹⁵ Ibidem. S. 409.

¹⁶ Ibidem. S. 133.

¹⁷ Ibidem. S. 134.

¹⁸ Ibidem. S. 136.

¹⁹ ТОЛСТОЙ, Л. Н. Воскресение. In: ТОЛСТОЙ, Л. Н. Собрание сочинений в 22 т. 1983. [online]. [cit. 2015-05-24]. Dostupné na: http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0090.shtml.

²⁰ Ibidem.

любил хорошей, чистой любовью в эту ночь»²¹) i potvrdením rozhodnutia zmeniť sa («Поеду в тюрьму, скажу ей, буду просить ее простить меня. И если нужно, да, если нужно, женюсь на ней, — думал он».²²).

Dialógy hlavného hrdinu upozorňujú na niektoré zmeny v jeho vnútri, nepovažujeme ich však za tak dôležité. Nechľudovove prvé stretnutie s Kaľušou Maslovovou prebehlo krátko, hrdina v ňom vyjadril ľútosť nad svojim konaním. Druhé stretnutie bolo charakteristické Kaľušiným odmietavým postojom, pričom sa postupne presvedčovala o jeho nezištnosti. Zaujímavé je však skôr to, že Nechľudov vo svojich rozhovoroch komunikoval najprv len s Kaľušou, neskôr s jej spoluväzeňkýňami a celou skupinou väzňov. Je taktiež vidieť postupné „odstraňovanie“ priepasti medzi šľachticom a obyčajnými ľuďmi, minimálne z jeho strany. Charakteristiku a zároveň aj premenu hlavného hrdinu do značnej miery možno vidieť v zmene hrdinových názorov na svet, vieru, spoločnosť, Rusko.

Rudin v monológoch a dialógoch

I. S. Turgenev využíva hlavne dialogickú reč postáv. Hrdinu (jeho osobnosť) predstavuje hneď v úvode prostredníctvom rozhovoru s Pigasovom. Preberá obsah barónovho článku, odhaľuje svoje vedomosti z oblasti filozofie. Pigasova „porazí“ a získa si priazeň všetkých. «— Прекрасно! — промолвил Рудин, — стало быть, по-вашему, убеждений нет? — Нет — и не существует. — Это ваше убеждение? — Да. — Как же вы говорите, что их нет? Вот вам уже одно на первый случай»²³. Neskôr je jediným, kto rozpráva a všetci ho so záujmom počúvajú: «Разговор завязался. Рудин сперва как будто колебался, не решался высказаться, не находил слов, но, наконец, разгорелся и заговорил. Через четверть часа один его голос раздавался в комнате. Все столпились в кружок около него».²⁴

Striedanie monologickej a dialogickej reči možno pozorovať len v minimálnom množstve situácií, spomedzi ktorých možno spomenúť napr. stretnutie Rudina a Natálie pri besiedke. V tejto časti románu Rudin najprv netrpezlivo čaká na Natáliu («Рудин стоял, скрестив руки на груди, и слушал с напряженным вниманием. Сердце в нем билось сильно, и он невольно удерживал дыхание»). Následne v rozhovore s ňou vyjadruje svoje túžby – túžbu vidieť ju, túžbu povedať jej, že ju miluje: «— Наталья Алексеевна! — заговорил он трепетным шепотом, — я хотел вас видеть... я не мог дожидаться завтрашнего дня. Я должен вам сказать, чего я не подозревал, чего я не сознавал даже сегодня утром: я люблю вас. [...] — Я люблю вас, — повторил он, — и как я мог так долго обманываться, как я давно не догадался, что люблю вас! А вы? Наталья Алексеевна, скажите,

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ ТУРГЕНЕВ, И. С. Рудин. Дворянское гнездо. Накануне. Москва. 2003. S. 16.

²⁴ Ibidem. S. 16.

вы?»²⁵, ako aj vyjadrenie pocitu šťastia: «— Вы говорите, вы счастливы? — спросила Наталья. — Я? Нет человека в мире счастливее меня! Неужели вы сомневаетесь?»²⁶; toto prežívanie je následne vyjadrené aj pomocou vnútorného monológu: «— Я счастлив, — произнес он вполголоса. — Да, я счастлив, — повторил он, как бы желая убедить самого себя».²⁷ Druhému stretnutiu Rudína a Natálie predchádza hrdinov strach z rozuzlenia a neistota, či Natáliu naozaj ľúbi, vyjadrené prostredníctvom monologickej reči: «Она права; она стоит не такой любви, какую я к ней чувствовал... Чувствовал? — спросил он самого себя. — Разве я уже больше не чувствую любви?»²⁸ Okrem toho Turgenev využíva vonkajší opis na vnútorné prežívanie.

Зáver

Záverom možno konštatovať, že I. S. Turgenev a F. M. Dostojevskij postupujú pri charakterizovaní hrdinu odlišne. Všetci autori využívajú i monológy, i dialógy postáv, avšak v rozličnej „intenzite“. V románe I. S. Turgeneva prevažuje dialogická reč a značne zastúpené je opis prežívania hrdinu „zboku“, navonok. Vnútorne monológy autor využíva veľmi striedmo. Dialógy odkrývajú povahu hrdinu i jeho vzťah k okoliu.

Myšlienky Raskolníkova v Dostojevského románe *Zločin a trest* sú v texte pomerne hojne prezentované, tvoria podstatnú časť románu. Vnútorne monológy sú zdrojom detailnej a hlbokkej charakteristiky hrdinu a zároveň aj dejovou oporou románu. Dialogické pasáže sú častokrát zdrojom „rozporu“ medzi tým, aký hrdina v skutočnosti je a medzi tým, ako by chcel byť „videný“ spoločnosťou.

Hlavného hrdinu románu L. N. Tolstého *Vzkriesenie*, Nechľudova, spoznávame nielen cez vykreslenie prostredia, v ktorom sa pohybuje, ale i cez jeho životný štýl a neraz aj prostredníctvom vnútorných monológov, ktoré sprítomňujú jeho myšlienky a názory. Poukazujú na jeho osobnosť, myslenie a neskôr na zmenu jeho prístupu k životu, k ostatným. Zo šľachtica nezaujímajúceho sa o ostatných sa stáva muž pomáhajúci trestancom. Čiastočne sa táto zmena prejavuje aj v rozhovoroch s ďalšími postavami, dialóg však v tomto diele nie je tak silným charakterizujúcim prvkom.

Literatúra

ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Преступление и наказание*. Санкт-Петербург: Azbuka. 2012. 667 с. ISBN 978-5-389-02279-9.

²⁵ Ibidem. S. 38.

²⁶ Ibidem. S. 38.

²⁷ Ibidem. S. 38.

²⁸ Ibidem. S. 38.

- ГОРКИНА, А. П. et al. *Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия*. Москва: Росмэн. 2006. [online]. [cit. 2015-05-28]. Dostupné na: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4913.
- БРОДСКИЙ, Н. – ЛАВРЕЦКИЙ, А. et al. *Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов в 2-х т.* Москва, Ленинград: Френкель. 1925. 576 с.
- ТОЛСТОЙ, Л. Н. *Воскресение*. In: ТОЛСТОЙ, Л. Н. *Собрание сочинений в 22 т.* Т. 13. Москва: Художественная литература. 1983. [online]. [cit. 2015-05-24]. Dostupné na: http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0090.shtml.
- ТУРГЕНЕВ, И. С. *Рудин. Дворянское гнездо. Накануне*. Москва: Дрофа. 2003. 637 с. ISBN 5-7107-7281-X.

Kristína Radimáková

Katedra rusistiky a východoeurópskych štúdií, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave, Gondova 2, 818 01 Bratislava, Slovenská republika
seveckova3@uniba.sk

Mariya Rakova

Abstract

This paper aims to examine a literary text from the translatology and stylistics perspective. When translating fiction, literary studies and stylistics inevitably come into contact. Problems, however, arise when it comes to translating dialect elements. This issue has been extensively studied, but, when it comes to practice, every translator has a freedom to choose a method and justify it. To analyze this phenomenon, short stories by J. Radichkov, a Bulgarian author, and their Czech translations have been chosen. The use of literary dialect in Radichkov's works differs from the typical conveying of the local atmosphere. In his works, literary dialect itself becomes a stylistic feature that is worth exploring, especially in Czech translation.

Key words: translation of fiction; dialect; Bulgarian language; translation methods

Abstrakt

Tento příspěvek má za úkol se podívat na literární text prizmatem translologie a stylistiky. Při překladu umělecké literatury je vztah mezi literární vědou a stylistikou nevyhnutelný. Problém překladu nářečních prvků uměleckého textu byl mnohokrát řešen v teorii překladu, v praxi však každý disponuje svobodou vybrat si vlastní postup a zdůvodnit jej. Pro analýzu těchto jevů vybíráme některé povídky bulharského spisovatele J. Radičkova v konfrontaci s jejich překlady do češtiny. Role dialektismů u J. Radičkova se liší od běžného zobrazování místního koloritu, v jeho díle se samotné dialektismy stávají literárním ozvláštňením, a proto je zajímavé prozkoumat jejich přetváření do českého překladu.

Klíčová slova: překlad umělecké literatury; nářeční prvky; bulharština; překladatelské postupy

Je obecně známo, že dialektismy jsou celkem běžným prostředkem v dialogu krásné literatury. Jejich nejčastější funkcí je charakterizovat prostředí nebo postavy, vnést kolorit. V předloženém příspěvku představíme dialektismy z jiného úhlu pohledu a s jinou neobyčejnou funkcí: jsou tak významově a formálně výjimečné, že se staví na úroveň samotných postav. Analýzu této funkce inspirovaly povídky bulharského autora Jordana Radičkova.

Než začneme s lingvistickou analýzou, pokusíme se alespoň nastínit některé charakteristické rysy jeho tvorby. Radičkov se narodil v severozápadní části Bulharska ve vesnici se zvukomalebným jménem Kalimanica, jejíž obyvatelé jsou stále

živi v jeho povídkách. Historiky a způsob vyprávění těchto lidí z venkova nutí čtenáře usmát se, dokážou však také ztížit překladatelskou práci.

Radičkov je jedním z nejprekládanějších bulharských autorů. Do češtiny jsou přeloženy některé jeho sbírky povídek a divadelní hry. Slovesná dramaturgyně Alena Zemančíková představuje Radičkovovu tvorbu českým čtenářům takto: „*Těžiště jeho prozaické tvorby představují drobné povídky a novely s rysy anekdoty, grotesky, alegorie i satiry, tvořivě navazující na fabulační prvky a styl lidových vyprávění. Nově uvedl postavu bulharského venkovana v jeho střetu s moderní civilizací; zabýval se i konfrontací vesnického a městského způsobu života. Neopakovatelnou originalitou se vyznačují také jeho divadelní hry.*“¹

Cím se Radičkovův styl liší? Je jediným bulharským beletristou, který se rozhodl jít opačnou cestou: od slova ke kompoziční struktuře. Věnuje velkou pozornost tématu *slova*.² Slova, která často akcentuje, jsou dialektismy stojící v protikladu se spisovným jazykem. Tento střet slov různých jazykových útvarů má různé funkce: jednou z nich je funkce parodická. Mnohá slova, která na sebe upozorňují a přitahují čtenářskou pozornost, jsou slova zastaralá, koloritní, s výrazným stylovým zabarvením, mohou znít až směšně v Radičkovových textech, ale jsou součástí lidového vyprávění a mají dominantní roli. Právě proto je důležité zachovat jejich stylistický náboj i v překladu. Autoři, kteří zkoumali Radičkovovu tvorbu, sdělují, že dialektismy, kterých autor užívá, jsou výrazové prostředky, jejichž funkce je mnohem širší a charakterističtější. Tyto prostředky sice nepodléhají terminologické definici, ale zaslouží si mnohostrannou interpretaci.³

Co jsou to vlastně dialektismy? Za pracovní definici⁴ považujeme, že v umělecké literatuře jsou dialektismy slova z teritoriálních nářečí, kterých se v daných dílech užívá a které jsou považovány za něco osobitého z hlediska jejich složení. Termín vzniká pouze při opozici spisovný jazyk – nářečí.

Jak překládat dialektismy a jiné stylově příznakové výrazové prostředky? Očekávat od překladatele, že bude zacházet se stylistickými prostředky stejným způsobem, jako to činí literatura původní, je nereálné. Důležité je respektovat stylovou plynulost vznikajícího textu, ne vytvářet přímé stylové spojnice. Stylově příznakové prostředky z originálu není vždy zapotřebí do cílového textu překládat se stejným zabarvením. Kompenzovat stylově aktivní prvky je ale nutné.

¹ ZEMANČÍKOVÁ, A. *Jordan Radičkov: Kozel*. 2009. [online]. [cit. 2015-05-27]. Dostupné na: http://rozhlas.cz/vltava/literatura/_zprava/647454.

² КИТАНОВА, М. *Стилистичната функция на диалектизмите в съвременната художествена проза*. София. 2008.

³ КИТАНОВА, М. *Функции на диалектизмите в разказите на Йордан Радичков*. In: *Българска реч*. София. 2004. S. 46–50.

⁴ ПОПОВА, В. *Стилистичната функция на някои категории думи в художествената литература*. София. 1979. S. 100.

České translátologické práce se o překládání dialektismů zmiňují většinou okrajově. Ve sborníku *Překládání a čeština* (1994)⁵ představuje Z. Kufnerová několik příkladů využití nářečí v uměleckém překladu a poukazuje na nevhodný, někdy až komický výsledek tohoto přístupu. V závěru autorka sděluje, že „využití nářečních prvků v nestylizované podobě se v českém překladu neujalo a moderní umělecký překlad dává přednost vyššímu stupni stylizace.“ Jako adekvátní řešení je však doporučeno užívat obecné češtiny v rovině zvukové a tvarové. Ozvláštnění regionálními dialektismy v různých rovinách je dovoleno jen v případech, že nepřísobí rušivě.

Řešení otázky dialektismů v jazykové mikrosituaci literárního díla se věnuje i Veronika Havlíková v práci *Pozvání k překladatelské praxi*. Autorka také uvádí „otřesné příklady“ nedůsledného užití nářečních prvků, se kterými se ve své překladatelské praxi setkala. I když souhlasí s doporučením teoretiků, že pro označení venkovské řeči je vhodnější užít jazykových rysů regionálně bezpříznakových, zmiňuje se i o opačném jevu, kdy je překladatel pokoušen využít nářečí, se kterým vyrostl: „*Stačí, že to víme z teorie, stačí, že víme, že je to zakázané ovoce. Právě proto si zas a znova noví a další překladatelé budou pálit prsty, protože jim to nedá, budou, protože jsou odněkud... Pro čtenáře to mohou být rušivá, ale také milá setkání.*“⁶

Překladatelská pozice je kompromisem mezi způsobem překládání a pravidly, která teoretikové určují. V podobných situacích platí okřídlené přísloví, že *překlad je jako žena: je-li krásný, není věrný, a je-li věrný, není krásný*.

V Radičkově tvorbě se dialektismy stávají stylově příznakovými, neboť se nachází ve zvláštní opozici ke spisovnému jazyku. Mají specifickou funkci, a proto je nelze, nebo by nebylo vhodné, překládat neutrálními prostředky. V samotném textu spisovný jazyk a dialektismy stojí v protikladu.

Mari Vrinat-Nikolovová, která překládá Radičkova do francouzštiny, říká, že úskalí při překládání je jeho krajně expresivní registr s mnoha opakováními, která často sahají k lidové řeči. Radičkovovo vyprávění v první osobě má výrazně charakter *skazu*, řečové gesto je vedeno tak, aby ve čtenáři vznikl dojem bezprostředního naslouchání ústnímu vyprávění; proto se autor nevyhýbá častému oslovení čtenáře.⁷

Samotný Radičkov v jednom rozhovoru z roku 1975 sděluje: „*S velkým úsilím jsem se snažil, pokud se to tak dá říct, legalizovat hovorovou lidovou řeč. A nejen lidovou řeč, ale i způsob, jakým lidé vytváří svoje historky. To všechno dělám úmyslně, protože je to mému srdci nejbližší.*“⁸

⁵ KUFNEROVÁ, Z. *Překládání a čeština*. Praha. 1994.

⁶ KRIJTOVÁ, O. *Pozvání k překladatelské praxi*. Praha. 2013.

⁷ ВРИНАТ-НИКОЛОВ, М. *Преводачът, образцов читател*. София. 2001.

⁸ В свое интервью от 1975 г. споделя: „С всички мои усилия аз съм се мъчил, ако може така да се каже, да легализирам разговорната народна реч. И не само разговорната народна реч, но

Velká část Radičkovových povídek je konstruována pomocí interakce mezi spisovným jazykem a nářečím. Model vyprávění se vyvíjí na základě střetu slov s odlišným stylovým odstínem.

Dialektismy místo toho, aby charakterizovaly postavy, se staví na úroveň samotných postav, jako například dialektismy **тенец** (tenec, zlý duch) a **клюводръвец** (dřevolazník), **меунка** (meunka) aj.

Spisovným ekvivalentem slova **клюводръвец** je **кълвач**, což znamená datel, a taktó autor vysvětluje mechanismus tvoření tohoto nářečního slova: „Това бе кълвач, но в селицето наричат кълвача **клюводръвец**, вероятно от това, че кълве дърво; те даже и така казват – **клюве** дърво.“⁹ Překladatelka zvolila překlad tohoto slova pomocí částečného kalkování a stalo se z něho: **дřеволазник**, proto je potřeba mechanismus tvoření toho slova pozměnit: „*tady se téměř letům říkalo dřevolазник, asi proto, že leze по stromě kolem dokola a klová do kmene zobákem* [...]“¹⁰

Radičkovovy postavy jsou schopny samy vytvářet slova, hrát si s jazykem a poukázat na jeho fascinující sílu. Další příklad, kde je vysvětlen mechanismus tvoření daného slova, nalezneme v přirovnání „*клепат като испански гребуяци*“ (klepou jak hispánský hrábata): „Това, че жените клепат като испански гребуяци, ми правеше много силно впечатление, помня го до ден днешен. Чичо в случая съюзяваше несъюзяема думи, смятайки, че по този начин ще срази жените, заети с брането на черничева шума и с празни приказки. Клепат ще рече коват, според чичо жените не приказват, ами коват като испански гребуяци. Гребуяци той образуваше най-произволно от гребло, сменяше рода на греблото, превръщайки го в гребуяк...“¹¹

„Ten výrok, že ženské klepou jak hispánský hrábata, na mě udělal mocný dojem, zapamatoval jsem si ho podnes. Strýček v tomto případě slučoval neslučitelné pojmy v domněni, že tím ty ženské, zabrané do ohrábávání morušových listů a do planých řečí, dokonale zdeptá. Klepat znamená taky коват, бушит, млáтит, podle strýčka ženy nemluvily, ale mlátily prázdnou slámou a to bůhvíproč! – jak hispánský hrábata. Tvarem hrábata vytvořil zcela svévolně plurál k pomnožným hrábím.“¹²

Hana Reinerová tvořivě přeložila mechanismus tvoření slova „гребуяк“ na základě možných gramatických jevů, kterými čeština disponuje.

Tenec je dialektismus, který se často objevuje v Radičkovových povídkách. Stal se svérázným mytologem.¹³ Dialektismus opustil své tradiční komunikativní

и начина, по който народът строи своите истории. Всичко това го правя умишлено, защото е най-близо до сърцето ми“ (ВРИНАТ-НИКОЛОВ, М. 2001).

⁹ РАДИЧКОВ, Й. *Скални рисунки*. София. 1970. „То был datel, ale na dědině mu říkají kljvodurves, možná z toho, že klová do stromu“ (bulh. дърво).

¹⁰ РАДИЧКОВ, J. *Skalni kresby*. Praha. 1973. S. 111.

¹¹ РАДИЧКОВ, Й. *Нежната спирала*. София. 1983.

¹² Ibidem. S. 304.

¹³ КИТАНОВА, М. *Функции на диалектизмите в разказите на Йордан Радичков*. In: *Българска реч*. София. 2004. S. 46–50.

pole a přijal nové charakteristické rysy. V podobných uměleckých kontextech je patrné, že se daný dialektismus liší od konkrétního dialektického slova a nabývá jiných stylistických funkcí.

Nejčastěji se „тенец“ překládá pomocí transkripce, anebo generalizace: „*според поверието мъртвец, прескочен от котка, се превръща на тенец. В селцето наричат тенец таласъма.*“¹⁴ „*Podle pověry se totiž z nebožtíka, kterého přeskochí kočka, stává teneц. U nás na dědině se teneц říkalo strašidlu.*“¹⁵ „*В нахалството базата стигна дотам, че един ден някакъв глас ми каза по телефона, че били хванали тенец: същият този глас ме попита как да ми пратят тенеца – по пощата или с кола...*“¹⁶ „*Jeho neomalenost vyvrcholila, když mi jednoho dne nějaký hlas do telefonu oznámil, že prý chytili bludného ducha, a hned se mě ten hlas zeptal, jak by mi toho ducha měli dodat – jestli poštou, nebo raději autem...*“¹⁷

Užití překladatelského postupu *transkripce* je způsob, který do největší míry zachovává kolorit originálu. Někteří badatelé ho dokonce považují za jediný překladatelský postup, kterým lze zachovat kolorit.¹⁸ V daných příkladech nehrozí nepochopení ze strany čtenáře, neboť lexikální jednotky vysvětluje samotný autor.

Obdobný je případ s oblíbenou autorovou *meunkou*: „*Velice se váženému čtenáři omlouvám, ale skutečně se hedvábnému kokonu u nás říká meunka...*“¹⁹

Kalkovování a polokalkovování je dalším postupem, který je považován za vhodný pro zachování smyslového obsahu a koloritu.

Kromě lexikálních dialektismů se v Radičkovových textech vyskytují i dialektismy fonetické a morfologické. Dva dlouhé dopisy postavy Zajíce jeho švagrovi z Ameriky ze stejnojmenné novely jsou stylizovány fonetickými a morfologickými prvky severovýchodních bulharských nářečí a jsou příkladem mistrovského přetváření písemné řeči v už zmíněném skazu. Do češtiny jsou dopisy přeloženy pomocí prvků obecné češtiny nebo hovorovými obraty, ale objevují se také nářeční prvky, jako je například koncovka *-ej* u zájmenné flexe (v *tej Americe*). V dopisech jsou také adekvátně zachovány záměrné pravopisné a gramatické chyby z originálu. Představíme pouze krátký úryvek jednoho z dopisů: „*já bych řek že i v tej Americe je to takový lež je jako veš, chodí po lidech, nechodí po horách, žejo! takže si dobře uďál že si vodešel do Ameriky tam ti snad podnikatel bude dávat dvě Pesu a dyš dá tak ber! se hled vyhejbat a nesadat na kamión...*“²⁰

Není možné zde představit všechny zajímavé příklady, které dokazují tvůrčí roli při překládání dialektismů, můžeme přesto říct, že „nedodržování“ pravidel dpo-

¹⁴ Ibidem. S. 152.

¹⁵ Ibidem. S. 103.

¹⁶ РАДИЧКОВ, Й. *Скални рисунки*. София. 1970. S. 194.

¹⁷ РАДИЧКОВ, J. *Сirkulárka*. Praha. 1974. S. 8.

¹⁸ ВЛАХОВ, С. – ФЛОРИН, С. *Непреводимото в превода*. София. 1990.

¹⁹ РАДИЧКОВ, J. *Něžná spirála*. Praha. 1988. S. 301.

²⁰ Ibidem. S. 122.

ručených teoretiky nemusí být nevýhodné za předpokladu, že nepůsobí rušivě a splňuje požadavek stylové plynulosti cílového textu.

Na základě výše analyzovaných příkladů můžeme závěrem konstatovat, že postupy, které si zvolily obě překladatelky, Hana Reinerová a Jana Markova, nepatří mezi běžně doporučované při řešení dialektismů v uměleckých překladech, ale úspěšně zachovávají kolorit bulharského venkovského prostředí. Řešení těchto překladatelských problémů je vždy závislé na daném kontextu, a proto se nelze vždy řídit obecnými doporučeními, která se vztahují k překládání uměleckých textů.

Literatura

- KRIJTOVÁ, O. *Pozvání k překladatelské praxi*. Praha: Apostrof. 2013. 154 s. ISBN 978-80-87561-28-7.
- KUFNEROVÁ, Z. *Překládání a čeština*. Praha: H+H. 1994. 260 s. ISBN 80-85787-14-8.
- RADIČKOV, J. *Cirkulárka*. Praha: Odeon. 1974. 126 s.
- RADIČKOV, J. *Něžná spirála*. Praha: Odeon. 1988. 381 s.
- RADIČKOV, J. *Skalní kresby*. Praha: Československý spisovatel. 1973. 219 s.
- ZEMANČÍKOVÁ, A. *Jordan Radičkov: Kozel*. 2009. [online]. [cit. 2015-5-27]. Dostupné na: http://rozhlas.cz/vltava/literatura/_zprava/647454.
- ВЛАХОВ, С. – ФЛОРИН, С. *Непреводимото в превода*. София: Наука и изкуство. 1990.
- БРИНАТ-НИКОЛОВ, М. *Преводачът, образцов читател*. София: Колибри. 2001. 216 с. ISBN 954-529-181-8.
- КИТАНОВА, М. *Стилистичната функция на диалектизмите в съвременната художествена проза*. София: Ето. 2008. 115 с. ISBN 978-954-9859-41-6.
- КИТАНОВА, М. *Функции на диалектизмите в разказите на Йордан Радичков*. In: *Българска реч*. Т. 10. София: Софийския университет „Св. Климент Охридски“. 2004. S. 46–50. ISSN 1310-733X.
- ПОПОВА, В. *Стилистичната функция на някои категории думи в художествената литература*. София: Народна просвета. 1979.
- РАДИЧКОВ, Й. *Нежната спирали*. София: Български писател. 1983.
- РАДИЧКОВ, Й. *Скални рисунки*. София: Български писател. 1970.

Mariya Rakova

Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1,
602 00 Brno, Česká republika
mariya.rakova@seznam.cz

Abstract

Božana Apostolova, a famous Bulgarian writer, has created a series of the literary fairy tales, *Malkata Božana*, and dedicated it to her granddaughter. Unlike folk tales, which are characterized by temporal and local uncertainties, these fairy tales reflect the modern-day social and cultural reality, the progress of civilisation and its negative aspects. This paper focuses on space descriptions as a component of the fictional universe, an aspect in which all five books vary significantly. For the in-depth analysis, the book was chosen in which the author uses two approaches to space description, *Малката Божана в деня на боклуците* (2012).

Key words: fairy tale; space in a literary work; description of a townscape; description of a room; frame narrative

Abstrakt

Božana Apostolovová, známá bulharská spisovatelka, vytvořila ediční řadu autor-ských pohádek *Malkata Božana* věnovaných své vnučce. Na rozdíl od lidových pohádek, které jsou charakteristické časovou a místní neurčitostí, tyto pohádky odrážejí soudobou společenskou a kulturní realitu, civilizační pokrok i jeho negativní stránky. V referátu se zaměříme na zobrazení prostoru především jako složky fikčního univerza, které se ve všech pěti knihách podstatně liší. Podrobně budeme analyzovat především knihu *Малката Божана в деня на боклуците* (2012), ve které autorka použila dvojí způsob deskripce prostoru.

Klíčová slova: pohádka; prostor v literárním díle; obraz města; obraz pokoje; rámcový příběh

V současné době není mnoho bulharských autorů, kteří by se zabývali výhradně tvorbou pro děti a mládež. Převažují autoři, kteří se tvorbě pro děti věnují zcela okrajově (např. režisér dokumentárních a animovaných filmů A. Vagenštajn, básnířka E. Josifovová nebo básník G. Ganev, který vytvořil dvě veršované pohádky pro svou dcerku). Jako výjimky potvrzující pravidlo si můžeme uvést např. M. Dalgáčevovou, V. Flamburariovou, K. Kădrevovou, v jejichž tvorbě převládá zaměření na malého recipienta.

Do první skupiny by se dalo zařadit dílo básnířky Božany Apostolovové (nar. 1945), patří k významným osobnostem současné bulharské literatury, bývá nazývána *skrytým ministrem kultury*. Do kulturního povědomí vstoupila nejen básnickou tvorbou pro dospělé čtenáře, ale také činností v prestižním nakladatelství

Žanet 45, jehož vznik v roce 1992 iniciovala.¹ Později vytvořila ediční řadu autor-
ských pohádek *Malkata Božana* (Malá Božana) věnovaných malé vnučce Božaně:
Малката Божана в ноцта на чудесата (2012), *Малката Божана в деня на бок-*
луците (2012), *Малката Божана в подводния свят* (2013), *Малката Божана*
в магазин за смехорийки (2013) a *Малката Божана и чудовището Тъмн* (2013).²
Ve všech pohádkách je kladen důraz na dětskou hru, představivost, kreativitu,
zábavu a humor, autorka však vyzdvihuje i esteticko-etickou a poučnou funkci.

Vztah k dětskému čtenáři se nezačal vyvíjet až narozením vnučky, již dříve psala
pro děti, ale teprve malá Božana napomohla vzniku této edice. Viděla, že se tříleté
děvčátko dívá na televizní pohádky, které obsahují hodně násilí, a tak se snažila
vymyslet pro ni mnohem kvalitnější zábavu. Pozvala ji jako spoluautorku ke tvo-
ření pohádek, do kterých se promítá vzájemný láskyplný vztah.³ Jejich pohádky
pro předčtenáře a pro nejmenší kategorii čtenářů byly oceněny řadou cen (cena
Christa Grueva Danova a Konstantina Konstantinova). Autorka si nejvíce pova-
žuje ocenění od samotných malých čtenářů – *Kouzelná perlička* (2012) na webo-
vých stránkách *Já čtu*.

Knihy vyvolaly velkou odezvu mezi malými čtenáři, B. Apostolovová se tedy
rozhodla jejich dopisy a obrázky vydat knižně, a tak vznikla další kniha *Деца*
дописват „Малката Божана“, kterou sestavila Ekaterina Josifovová.⁴ B. Aposto-
lovová chce pomoci dětem vtisknout lásku ke knihám a celkově k duchovnímu
rozměru života, podobně jako byla ona inspirována odpovědí na dopis obsahující
její vlastní tvorbu, který v mládí zaslala známé básničce Ledě Milevové. Snaží se
pomoci malým čtenářům pochopit, že i oni se stávají významným spoluúčastní-
kem literárního procesu. A tak si děti kupují vlastní dílo – knihu, která graficky
napodobuje dětské dopisy psané na papíru ze školního sešitu.

Na rozdíl od lidových pohádek, které jsou charakteristické časovou a místní
neurčitostí, pohádky B. Apostolovové odrážejí soudobou společenskou a kulturní
realitu, civilizační pokrok i jeho negativní stránky. Místně pohádky zakotvuje do
svě vlasti, jsou zmíněna jedinečná místa: hory Rodopi, druhé největší město Bul-
harska – Plovdiv, starověké lázně Chisarja a Černé moře.

V referátu se zaměříme na zobrazení prostoru jako složky fikčního univerza, pře-
devším v knize *Малката Божана в деня на боклуците* (2012). Prostředí, v němž

¹ Nakladatelství Žanet 45, které vlastní od roku 2006 syn Manol Pejkov, dostalo významné ocenění
Bronzového lva od Unie bulharských nakladatelů za celkový přínos pro současnou bulharskou lite-
raturu. V současné době se M. Pejkov stará o překladovou literaturu, vydávání bulharských autorů
má na starosti B. Apostolovová.

² APOSTOLOVA, B. *Malkata Božana i čudovišteto Tämp*. Plovdiv. 2013; APOSTOLOVA, B. *Malkata*
Božana v denja na boklucite. Plovdiv. 2012; APOSTOLOVA, B. *Malkata Božana v magazin za smecho-*
rijki. Plovdiv. 2013; APOSTOLOVA, B. *Malkata Božana v nošta na čudesa*. Plovdiv. 2012; APOSTO-
LOVA, B. *Malkata Božana v podvodnija svjat*. Plovdiv. 2013.

³ Informace jsou čerpány z rozhovoru s autorkou, který se uskutečnil dne 29. 7. 2014.

⁴ JOSIFOVA, E. *Deca dopisvat „Malkata Božana“*. Plovdiv. 2013.

se postavy nacházejí, je charakterizováno tak, aby bylo blízké pohledu malého dítěte. Princip narační situace, v níž se vypravěčkou pohádek stává babička, je využit v jednoduchém jednodenním rámcovém příběhu. V něm i v několika vložených pohádkách v dalších pohádkových knihách je přímo pojmenována konkrétní městská lokalita – Veslařský kanál.

Rámcový příběh je jednoduchý – během jedné podzimní procházky Plovdivem babička odpovídá na všetečné dotazy maličké dívky. Toto město je známé velkým množstvím antických památek, jejichž pozůstatky jsou roztroušeny všude. Děvčátko však cestou nachází jiné stopy lidské civilizace – rozmanité odpadky a použité věci a dožaduje se příběhu, který by osvětlil jejich zajímavou historii: „*От всеки боклук ли става приказка, бабо?*“ „*Сигурно. Не съм се замисляла. Но всеки боклук някога е бил полезен и нужен, раждал е някого. И като се замислиш нататък [...] и приказка, и история може да излезе.*“⁵ Podobnou kompozici má i čtvrtá kniha *Малката Божана в магазин за смехорийки* (2013), účastníkem ve vyprávění příběhů se stává také dědeček a samotné děvčátko. Během dětské hry se útulná kuchyň promění v obchůdek s lahvičkami, naplněnými žertovnými a veselými příběhy: „*Ами така. Измислих си ги. Ти се смееш, а аз наливам смеха ти в бутилки. Може и в буркани. Запечатвам истории, случки, вицове – всичко онова, което те е разсмяло. После ги продавам, а хората ги купуват. И като се нагълтат със смях... и се смеят, смеят... Ти колко бутилки искаш?*“⁶ Prostor kuchyně prarodičů se tak nestává pouze místem určeným k přebývání, vaření a konzumování potravy, ale i místem dialogu, vyprávění, reflexe sebe sama i světa.

Na obě knihy by se hodila slova Svatavy Urbanové, která použila při charakteristice Svěrákova rámcového příběhu s pohádkami *Tatínku, ta se ti povedla* (1990). Takovéto knihy jsou „*o hledání cesty ke spontánnímu vypravěčství, k dialogu dospělých s dětmi prostřednictvím příběhu s pohádkovými postupy a prvky. Vyprávění vypovídá o schopnosti člověka regenerovat v sobě tvořivé principy pohádkové výstavby textu.*“⁷

Základními kompozičními principy jsou hra, intertextualita (narážky na známé pohádky: Popelka, v jiných knihách např. Jen počkej, zajíci, na řecké báje a pověsti: Medúza, zahrada Hesperidek, na bulharské pověsti: Svědkova sláma i na ostatní díly Malé Božany) a rozmanité způsoby vyprávění.

⁵ APOSTOLOVA, B. *Malkata Božana v denja na boklucite*. Plovdiv. 2012. S. 18. („*Stane se z jakéhokoliv odpadku pohádka, babi?*“ „*Určitě. Nepřemýšlela jsem o tom. Ale každé smetí bylo kdysi užitečné a potřebné, někdo se z něj radoval. A když se tak zamyslím... i pohádka a příběh z něj může vyjít.*“ – přel. autorka).

⁶ APOSTOLOVA, B. *Malkata Božana v magazin za smechorijki*. Plovdiv. 2013. S. 70. („*No tak. Vymyslela jsem si je. Ty se směješ a já nalévám tvůj smích do lahví. Možná i do zavařovacích sklenic. Zavičkuju příběhy, příhody, vtipy – vše, co tě rozesmálo. Poté je prodávám a lidé si je kupují. A jakmile se nappou smíchem... smějí se a smějí... Kolik lahví chceš ty?*“ – přel. autorka).

⁷ URBANOVÁ, S. *Svěrákovy cesty k rudimentárním vypravěčským zdrojům*. In: URBANOVÁ, S. *Meandry a metamorfózy dětské literatury*. Olomouc. 2003. S. 261.

Kniha má rysy postmoderního textu, jedná se nejen o metatextovost (zmínky o vzniku ediční řady Malá Božana), ale kniha také obsahuje informativní text, který poukazuje na to, co by mělo v dětech vyvolat poplach. Během cesty nazpátek obě „Božany“ uviděly na ulici poházené plastové bedny na nápoje. Ještě než půjdou malí čtenáři spát, dozvídají se v závěru knihy praktické informace, jak nakládat s odpadky, aby nehyzdily životní prostředí a staly se znovu užitečnými. Možnost vyrobit z nich vše, s čím si děti mohou po celý den hrát (klouzačky, lopatky, kyblíčky, kočárky), by je měla přimět k vlastní aktivitě. Celá kniha je koncipována tak, aby vzbudila představu ochrany země a nutnost recyklování, neboť odpadky jsou všude kolem nás.

Pohádkové knihy B. Apostolovové nemají jednotný ráz, přesto v nich autorka prokazuje vynikající znalost dětské logiky. Námi sledovanou knihu tvoří sedm kratších příběhů o nalezeném peříčku, červené skořápce, jehněčích kostech, odhozené botě, kovovém strojku, mrtvém skřivanu a o opadaném podzimmím listí. Příběhy dokreslují pohyb dvou Božan po městě: cesta z domova za odpočinkem u vody a cesta nazpět – k útulnému domovu, který bude obohacen o nové prvky získané během procházky.

Tok příběhů započiná nálezem hrdliččina peříčka na babiččině dvorku. Autorka nechává babičku vymýšlet rozmanité příhody, příběhy, pohádky, bajky, ponaučení a básničky, které rozvíjejí dětskou fantazii. Jednoduchou žertovnou básničku téměř zazpívá s šibalským úsměvem na rtech. Vnučka si nenechá nic líbit a ve veršících škádlí babičku: „*ще те щипна по гъзето, ще те хвана за носето, ще те боцна по шкембето...*“⁸ Vnučka babičce zazpívá lidovou píseň o skřivánkovi, kterou ji naučil dědeček. Dochází tak k prolínání rozmanitých žánrů pro děti a mládež. Závěrečný příběh o spadaném listí se uzavírá výtvořením ikebany, která zkrášluje lidský domov. Ta se stává nejen novým symbolem domova, ale i svědectvím o celodenním putování a zajímavým završením běžného dne malého dítěte.

Francouzský filozof a literární vědec Gaston Bachelard se zabýval poetikou prostoru.⁹ Dům považuje za náš soukromý vesmír, který integruje vzpomínky, sny, ochraňuje člověka proti nepřátelskému prostoru venku. Rodný dům/byt nebo dům prarodičů nese novou hodnotu, kterou jsme mu dali my sami, jsou v něm skryty nejen naše vzpomínky, ale i nejjemnější barvy, vůně, zvuky, teplota, pohyby. Na babiččině dvorku voní čerstvě pokosená tráva. Babička loupe brambory, štouchá je na kaši, společně s vnučkou jedí. Tyto činnosti vzbuzují dojem voňavé kuchyně, kde se právě uvařil oběd. Protiklad teplo – zima posiluje pocit štěstí z obývání. A je to právě teplé chutné jídlo, které obě inspiruje k další činnosti.

⁸ APOSTOLOVA, B. *Malkata Božana v denja na boklucite*. Plovdiv. 2012. S. 18. („...že tě štípnu do zadečku, chytím tě za nosík, pichnu do břicha...“ – přel. autorka).

⁹ BACHELARD, G. *Poetika prostoru*. Praha. 2009. S. 245.

Popis domácích prací vnáší do textu vědomí, že i ty nejbanálnější činnosti se stávají vznešenými, jsou zdrojem štěstí. Práce v kuchyni symbolizuje úlohu babičky v širší rodině, zároveň pronikají náznaky (v knize *Малката Божана в нощта на чюдесата* – 2012), že babička je zároveň velmi zaměstnaná žena, stále pracující v nakladatelství.

V jiných knihách popisuje autorka harmonické rodinné prostředí hlavní hrdinky pomocí typických zvuků: maminku Janu, kterou charakterizují zvuky fěnu; pro tatínka je typický hluk motoru auta, dědečka Čonského charakterizuje neustálým kašlem a babičku zvukem motýlů, který vydává odšťavňovač. Všichni se věnují výchově malé vnučky, tatínek Manol čte a zpívá, maminka Jana s ní hraje různé hry, s babičkou Božanou vymýšlejí pohádky, s dědou Čonským dělají vtipy a kreslí po plotě, druhý dědeček Ivan a babička Zlatina jí také někdy čtou, ale babička raději pro ni hraje na klavír.

Také ve vlastních pohádkách a příbězích hraje prostor důležitou roli. V prvním příběhu o hrdličkách se babička snaží vnučce vysvětlit, že peříčko nepatří mezi lidské odpadky, že je krásnou součástí samotné přírody. Nemusí skončit v koši, ale jako památka na krásný den třeba jako záložka v knize. Hrdličky stejně jako ptáci v dalších pohádkových knihách (kukačka, datlové, výr, sovičky) plní svou úlohu v přírodě: léčí stromy, sbírají škůdce, ale mají ještě jedno poslání. Spojují pozemský prostor s nebeskými výšinami, proto je lidé tak rádi pozorují. Pokud pohádkové bytosti přebírají schopnost umět létat, je lepší ji před ostatními lidmi skrýt (pohádka o Džindžiovi).

V pohádkách a příbězích se objevují nejrůznější dětská přání a touhy: po létání, přátelství, lásce k rodné zemi, hrdinství, zbožnosti, brzké dospělosti, ale také kritika bulharské historie a současnosti. Některé z nich se blíží lidové tvorbě (prvky pohádky kouzelné a zvířecí), jiné jsou ryze literární. Hrdinové příběhů jsou nejen obyčejní lidé (starý manželský pár, plovdivské krasavice), ale i holubičky, antropomorfované jehňátko a vlk. Zvířecí hrdinové mají mnoho rysů naivního, bezelstného dítěte, dokážou se obětovat pro druhé (darování kapek beránčí krve pro nemocné dítě, ochrana přítele v nouzi), v krutém dospělém světě však neobstojí. Pohádkové postavy zastupují nezemské Helena a chlapec Džindži s kouzelnými schopnostmi. Konečné vyznění nebývá často příliš optimistické. Babička omylem rozbije vajíčko věnované svaté Bohorodičce, vlček neochrání svého kamaráda, krásná Helena se prozatím na Zemi nevrací. Džindži, kouzelný chlapec, byl odmítnut pro práci v cirkuse. Tento příběh se stává narážkou na to, že lidská malost dokáže potlačit mnohý vzlet.

Procházka, prokládaná babiččinými pohotovými odpověďmi, končí v rekreační části Plovdivu u Veslařské základny. Do knihy tak proniká regionální tematika – oblíbené víkendové korzování kolem Veslařského kanálu.¹⁰ Do rámcového pří-

¹⁰ Podobný rekreační účinek pro velké město má např. Brněnská přehrada pro obyvatele Brna.

běhu je zahrnuto i pozorování rychlých veslařů, šplouchání vody, krmení rybek a dovádění na jednom z mnoha dětských hřišťí kolem kanálu. Prostor velkoměsta proniká i do samotných příběhů. Po nálezů odhozené botky babička vypráví o plovdivských dámách, které žily v centru města, popisuje obrozenecké domy ve Starém městě s typickým architektonickým prvkem – vyklenutým oknem (kljukarnik), ze kterého dámy pozorovaly kypící život a často i klevetily. Tento příběh děvčátko nezaujeme: „*O, stiga, babo! Ne sa mi interesni kokonite u texnite klyukar-nirnici. Prilichat mi na prazni tikvi.*“¹¹

Do prostoru kolem Veslařského kanálu je umístěn i poslední příběh knihy *Малката Божана в магазин за смехорийки* (2013). Babička vypráví skutečnou příhodu, která se přihodila Božaně na procházce u Veslařské základny a která dospělým připadala směšná. Protože bylo ošklivé počasí, Božana se bála a vymyslela originální slovo, že to tam vypadá duchovitě. Děti to však připomnělo nepříjemný pocit stísněnosti, to, co bylo známé a oblíbené, začalo vystupovat jako cizí, zlověstné, a tak hru na vyprávění příběhů rázně ukončilo.

Patetického rozměru dosahuje příběh o zpívajícím strojku překrásné Heleny, která pomáhala bulharskému lidu uvidět krásy rodné země. Helena přichází ze vzdálené sluneční planety, mění lidi, aby nebyli tak nenasytní, otevřeli své oči i srdce. Odvádí dobré lidi do hor, kde se lidé po umytí očí v bystré jezerní vodě domnívají, že vidí rajskou zahradu. Uviděli však krásy tohoto světa – své rodné Bulharsko se zelenými palouky s rozkvetlými květinami, sady s ovocnými stromy, stříbrné křivky řek, milované modré moře. Poznávají krásy domova tak, jak je vnímá malé dítě – Božana, která miluje moře a běhání po mýtinách v Rodopech.

Mýtina (poljanka) se v pohádce o přátelství vlka a beránka mění na místo společných her, dobrodružství a vzájemného respektu dvou odlišných bytostí. Je to však i prostor, kde dochází k tragické smrti. Smrt beránka, který neváhal obětovat svou krev pro nemocné dítě, a přesto zahynul, vnáší další rozměr do pohádek, a to náboženský.

Fikční prostor se neomezuje jen na geografickou lokaci, která vyvolává představu krásné země a především představu intenzivního vztahu k vlasti. Prostor je charakterizován pomocí symbolů a konání postav (např. viz výše babiččiny činnosti v kuchyni). Nejtypičtější symboly domu nebo pokoje bývají lampa, okno, dveře, stůl a postel. V pohádce o červených skořápkách dům starých manželů charakterizuje pouze několik věcí: okno, prázdný stůl, skříň, ikona a nabarvené vajíčko v mističce, kterou kdysi koupili v Bačkovském klášteře. Dřevěná mistička přináší vzpomínky na lepší časy, které kdysi zažili v aktivním věku a které jsou po většinu roku uzamčeny jako ve staré skříni v jejich myslích.

¹¹ APOSTOLOVA, B. *Malkata Božana v denja na boklucite*. Plovdiv. 2012. S. 36. („*Staci, babi! Nelibi se mi paradnice a jejich okna. Podobaji se prazdnym dymim.*“ – přel. autorka).

Okno se stává výstupem babiččina vidění a poznávání – přes něj vidí měsíc v úplňku, symbolizuje nejen blížící se svátek Velikonoce, ale také kulatý chléb, jehož se starým manželům nedostává. Podle Daniely Hodrové: „*Pokoj se stává nejen místem znovunalezené identity, ale skýtá i výhled, proměňující se s počasím, denními a nočními dobami.*“¹² Příběh zachycuje přípravu chudých lidí na Velikonoce a dědečkovu pokusnou sníst červené vajíčko, které před ikonou zajišťovalo ochranu domu.

Důležitým prvkem se okno stává i v příběhu o Džindžiovi Skřivánkovi. Po odmítnutí při hledání práce v cirkuse chlapec sám otvírá okno, aby uletěl vysoko k nebi jako skutečný skřivan. Jeho způsob komunikace se světem je odlišný – z omezeného prostoru dobrovolně vyskakuje, nepadá však k zemi, ale hledá útočiště v nebeských výšinách. Lidé poznávají, že skutečný zázrak měli na dosah, ale nebyli schopni jej včas rozpoznat. Pouze děti se mu znovu přibližují.

Pojetí prostoru v ostatních knihách je jiné. Zvláštního významu nabývá usínání, spánek a probuzení se ve vlastním pokoji v dětské postýlce. Dochází k prolínání reality a fantazijních světů, do kterých děvčátko uniká ve snu: „*Малката Божана няма крила, но лети. Майка ѝ казва, че не тя лети, а летят мечтите и развихрените ѝ фантазии. Но Божана нехае за думите на майка си – напуска леглото си посред нощ и лети, лети.*“¹³

Dětský pokoj je místem jistoty, kterou hlavní hrdinka opět nalézá po probuzení. Branou do magických světů se stává například kouzelné slůvko hop, které jí teleportuje do vodního světa i zpět do postýlky. Vědomí, že dokáže překonávat časové a prostorové distance, jí dávají možnost růstu, ovšem jen fyzického. Božana již nechce, aby byla nazývána malou, snaží se popohnat dny nebo dokonce předstírá, že je jí již 8 let. Stane se tedy rozměrově Velkou Božanou, ale znalosti a dovednosti jí zůstanou původní – předškolní (např. zná celou abecedu, umí se podepsat). Cestuje s vodními přáteli, dozvídá se nové informace o podvodním světě, který se jí jeví jako volný, otevřený prostor, nekonečnost. Jako by šlo opravdové bytí zachytit jenom v pohybu.

Malé rozměry usnadňují některé činy (např. pohádka o Palečkovi), ale Božana využila svých gigantických rozměrů, zachraňuje moře ohrožené lidským konáním. Podobně se cítí, když létá ve svých snech a bojuje s černou tmou i zlými příšerkami, které nepřemůže silou, ale tím, že je pojmenuje. Dětský pokojík se stává místem, kde se vítá nový den, ve kterém mohou děti, poté co se rozloučily s nočními snovými přáteli, potkat nového neočekávaného přítele.

Babiččin pokoj je místem mnohem vážnějším, je zde zachycen duchovní prostorový obraz – babiččina nezlozná víra v Boha. Protože snová Božana roste

¹² HODROVÁ, D. *Smysl pokoje*. In: HODROVÁ, D. et al. *Poetika míst*. Praha. 1997. S. 233.

¹³ APOSTOLOVA, B. *Malkata Božana v nošta na čudesata*. Plovdiv. 2012. S. 2. („*Malá Božana nemá křídla, ale létá. Její maminka říká, že to neletí ona, ale její přání a nespoutaná fantazie. Božana však nedbá na maminčina slova – opouští svou postel uprostřed noci a letí, letí...*“ – přel. autorka).

a roste, babička se křížuje. Její volání o pomoc je vyslyšeno – v okně se objevuje tvář podobná Ježíši Kristu v ikoně nad její postelí a vše se zase upraví. Dochází k průniku posvátného do obyčejného lidského pokoje. Holub v pokoji symbolizuje babiččinu víru a otevřenost srdce Ježíši Kristu.

Pohádkové knihy B. Apostolovové nás nutí zamyslet se nad tím, zda vše nepotřebné pro člověka musí být nazváno odpadkem (peříčko, podzimní listí, mrtvý skřivan). Prostor, který je v dětské fantazii neomezen, se dospělým jeví již jinak. To, co nás omezuje, je skryto v nás. Svět má svou podmořskou hloubku i vesmírnou nekonečnost, závratnou výšku i neomezenou šíři. Nejenom vzlet a létání, ale i pohyb vodními masami je pro člověka nevšedním zážitkem.

V pohádkové knize *Малката Божана в деня на боклуците* (2012) není domov explicitně popsán, implicitně je však popis pokoje/kuchyně skryt v rámcovém příběhu. Je považován za intimní prostor, jakýsi výběžek milovaného města. Nejen věci, které nás obklopují, vtiskují domovu nezaměnitelnou auru, ale také barvy, vůně a zvuky. Minimalizace prostorových odkazů je dána soustředěním se na radost z vyprávění a ze hry se slovy. Prostor je charakterizován přímým i nepřímým způsobem.

Nepřímý je prostor zachycen materializací a vizualizací vůně (v knize *Малката Божана в нощта на чудесата* – dochází zase ke zvukové modelaci prostoru), popisem aktivit typických pro dané prostředí (babiččina kuchyně). Může se jednat o běžné činnosti v domácnosti nebo o slavnostní, rituální úkony (barvení a aranžování velikonočního vajíčka). Prostor může být vymezen pohybem postav (putování všední částí města k určitému cíli). Přímý je prostor ukotven pomocí geografického určení (Bulharsko, Plovdiv, Chisarja, Rodopi). Obecně hory symbolizují čistotu a prozření, zde jsou však Božankou konkrétně pojmenovány – Rodopi. Nedosahují takové výše jako Rila a Pirin, ale jsou obdivovány pro jejich mohutnost a krásu. V pohádkách Arnošta Goldflama¹⁴ se hlavní hrdina – tatínek – stává samotným aktérem pohádek. Jeho vztah k prostoru (např. pohádka Tatínek a strašidelné Brno) tak vyznívá mnohem osobněji. Autorčin vztah k jejímu rodnému městu je naznačen nepřímý, například úklidem pohozených odpadků, které posloužily jako inspirace k vyprávění. Pohádky B. Apostolovové získávají ale i vyšší dimenzi – obyčejný pokoj může být prostorem setkání se s nadpřirozenem jiného druhu – s posvátnem.

Literatura

APOSTOLOVA, B. *Malkata Božana i čudovišteto Tămp*. Plovdiv: Žanet 45, 2013. Il. K. Kostadinov. 48 s. ISBN 978-954-491-938-2.

¹⁴ GOLDFLAM, A. *Tatínek není k zahoezení. Pohádky pro malé a velké*. Praha. 2004.

- APOSTOLOVA, B. *Malkata Božana v denja na boklucite*. Plovdiv: Žanet 45, 2012. Il. K. Kostadinov. 68 s. ISBN 978-954-491-837-8.
- APOSTOLOVA, B. *Malkata Božana v magazin za smehorijki*. Plovdiv: Žanet 45, 2013. Il. K. Kostadinov. 70 s. ISBN 978-954-491-926-9.
- APOSTOLOVA, B. *Malkata Božana v noštta na čudesata*. Plovdiv: Žanet 45, 2012. Il. K. Kostadinov. 68 s. ISBN 978-954-491-775-3.
- APOSTOLOVA, B. *Malkata Božana v podvodnija svjat*. Plovdiv: Žanet 45, 2013. Il. K. Kostadinov. 70 s. ISBN 978-954-491-907-8.
- BACHELARD, G. *Poetika prostoru*. Praha: Malvín 2009. 245 s. ISBN 987-80-86-702-61-2.
- GOLDFLAM, A. *Tatínek není k zahození. Pohádky pro malé a velké*. Praha: Nakladatelství Andrej Šťastný. 2004. 87 s. ISBN 80-86739-15-5.
- HODROVÁ, D. *Smysl pokoje*. In: HODROVÁ, D. a kol. *Poetika míst*. Praha: H+H. 1997. S. 217–238. ISBN 80-86022-04-8.
- JEDLIČKOVÁ, A. *Zkušenost prostoru. Vyprávění a vizuální paralely*. Praha: Academia. 2010. 271 s. ISBN 978-80-200-1829-8.
- JOSIFOVA, E. *Deca dopisvat „Malkata Božana“*. Plovdiv: Žanet 45, 2013. 60 s. ISBN 978-954-491-932-0.
- URBANOVÁ, S. *Svěrákovy cesty k rudimentárním vypravěčským zdrojům*. In: *Meandry a metamorfózy dětské literatury*. Olomouc: Votobia, 2003. S. 261–265. ISBN 80-7198-548-1.

Martina Salhiová

Ústav české literatury a knihovnictví, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita,
Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika
9524@mail.muni.cz

**«МОСКВА — ПЕТУШКИ» ВЕН. ЕРОФЕЕВА: ОПЬЯНЕВШЕЕ ВОССТАНИЕ
ПРОТИВ СОВЕТСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ.
БОРЬБА РАБА-БУНТОВЩИКА ЗА СВОБОДУ ДУШИ И ЕЕ РЕЗУЛЬТАТ**

Martyna Sienkiewicz

Abstract

In V. Erofeev's *Moscow-Petushki*, the main character is both a rebel and a slave who cannot find himself. Venichka does not understand the Soviet reality or its rules. Because of his bipolar disorder, he resists the broken system and submits to it at the same time. This paradoxical behaviour is seen as typical of people who grew up under the communist regime. Drinking is for him an attempt to escape the suffering brought by the Soviet system: Venichka is trying to save his soul and ideals. On one hand, he is too weak to fight the system in earnest, and, on the other hand, he cannot fully agree with it and become a devoted servant of the state. In the end, he is defeated and killed.

Key words: freedom; soul; slave; rebel; uprising

Абстракт

В статье главный герой «Москвы — Петушков» Вен. Ерофеева рассматривается как раб-бунтовщик, который не может однозначно определиться и вписаться в советскую действительность и управляющие ей правила. Веня — это двухполюсный герой, который сопротивляется искаженной системе и соглашается с ней одновременно. Такое явление рассматривается как интересный парадокс, характеризующий воспитанное в коммунистическом мире общество. Алкоголизм персонажа является попыткой вырваться из страдающего из-за коммунизма мира, сохранить свою душу и идеалы. С одной стороны, он был слишком слаб, чтобы по-настоящему бороться с системой, а с другой он не смог полностью с ней согласиться и стать полноценным слугой государства. В конечном итоге он терпит поражение и погибает.

Ключевые слова: свобода; душа; раб; бунтовщик; восстание

«Мне это нравится. Мне нравится, что у народа моей страны глаза такие пустые и выпуклые. Это вселяет в меня чувство законной гордости... Можно себе представить, какие глаза там. Где все продается и все покупается: ... глупо спрятанные, притаившиеся, хищные и перепутанные глаза... Девальвация, коррупция, безработица, пауперизм... Смотрят исподлобья, с неутраченной заботой и мукой — вот какие глаза в мире Чистогана...

Зато у моего народа — какие глаза! Они постоянно навывкате, но — никакого напряжения в них. Полное отсутствие всякого смысла — но зато какая мощь! (Какая духовная мощь!) Эти глаза не продадут. Ничего не продадут и ничего не купят. Что бы ни случилось с моей страной, во дни сомнений, во дни тягостных раздумий, в минуту любых испытаний и бедствий — эти глаза не сморгнут. Им вся божья роса...»¹

Таким образом главный герой поэмы «Москва — Петушки», Веничка, описывает глаза русского народа. У советского общества были пустые глаза. Глаза, которые с терпением переносили все, что происходило в их стране. Веню окружали взгляды людей, которые, чаще всего молча, где-то в глубине души надеялись на перемены. В этих глазах герой видит свою родину: большую, выползающую из орбит, на все готовую.²

По мнению большевиков, октябрьская революция должна была принести спасение и освободить народ из-под власти царя и бояр. На самом деле она создала новую систему, основанную на тирании, насилии и лишении свободы. Наступили времена не только физического, но также психического и душевного рабства. Такое насилие длилось много лет и отразилось на всех уровнях искусства.

«Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева считается произведением полным исторических, культурных и литературных аллюзий, неисчерпанным источником для исследования; книгой, которая повлияла на творчество многих, даже нерусских писателей.

Важным фактором этого произведения являются библейские реминисценции и подобие Венички к русским юродивым. Обе проблемы неоднократно поддавались исследованию.³ Интересный подход к этой теме указан в работе Ю. Доманского «Веничка — первый в России панк».⁴

Ю. Доманский в своей статье называет Веню первым в России панком. Прежде всего, надо ответить на вопрос, кто такой панк и чем он отличается

¹ ЕРОФЕЕВ, Вен. *Москва — Петушки*. Москва. 2011. С. 19.

² Ibidem. С. 61.

³ См.: ЛИПОВЕЦКИЙ, М. *Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): Монография*. Екатеринбург. 1997. С. 165–167; МОТЕЮНАЙТЕ, И. *Вен. Ерофеев и юродство: заметки к теме*. In: «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева: материалы третьей междунар. конф. «Лит. текст: проблемы и методы исслед.». Тверь. 2000. С. 142–145; ПРОХОРОВ, Г. *Функция библейского парафраза в организации внутреннего интертекста поэмы Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки»*. In: «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева: материалы третьей междунар. конф. «Лит. текст: проблемы и методы исслед.». Тверь. 2000. С. 96–101; СМИРНОВА, О. *Христианские реминисценции в постмодернистическом контексте («Москва — Петушки» Вен. Ерофеева)*. In: «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева: материалы третьей междунар. конф. «Лит. текст: проблемы и методы исслед.». Тверь. 2000. С. 102–106.

⁴ ДОМАНСКИЙ, Ю. *Веничка — «первый в России панк»*. In: «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева: материалы третьей междунар. конф. «Лит. текст: проблемы и методы исслед.». Тверь. 2000. С. 153–158.

от других членов общества. Слово «панк» толкуется как «одно из течений современной молодёжной культуры, декларирующее отказ от действительности своим шокирующим внешним видом, поведением, подчёркнутым безразличием к остальному обществу»⁵. Панк не соглашается с общественными нормами, сопротивляется им, шокируя власть и остальных людей своим видом и поведением. Стиль панковской жизни исследователь называет «бродячим, бесплатным» и «свободным»⁶. Затем он приходит к выводу, что Веничка как первый в России панк продолжил и развил традицию русского юродства.

Тем не менее, Веня — это не только своеобразный святой пьяница и стоит посмотреть на его алкоголизм как на способ выживания в искаженной советской действительности. Веничка — это герой, обитающий в мире, которого не может понять и с которым не умеет вполне согласиться. Веня не хочет быть безвольной марионеткой тоталитарной действительности, признающую схемы, поведения, и реакции, характеризующие советскую власть⁷. С одной стороны, он бунтовщик, лидер восстания (карикатуры октябрьской революции), с другой — человек, жаждущий жить в согласии с собой и окружающей средой. Настоящая работа является попыткой указать двухполюсную позицию героя к советской действительности, его борьбу за свободу личности и души, а также их результат.

Панковская культура это прежде всего бунт, а все остальное является важными, но не основными элементами данной субкультуры. Панковский образ жизни Венички — это результат ограничения коммунистической властью свободы народа на всевозможных уровнях. Все участники русского общества того времени, в том числе и Веничка, стали рабами советской системы, на которую молча смотрели своими *пустыми, выпуклыми глазами*.

А каким на самом деле является общество, указанное в поэме? Как остальные герои вписываются в фон всего произведения? Кто они, чем занимаются? Панки они или рабы власти? Д. Давыдов в «К постановке вопроса об исследовании субкультурного пласта в Москве — Петушках»⁸ называет их представителями субкультурной среды, социальными маргиналами и сравнивает их с американскими хиппи и битниками — «англ. *beat generation* — разбитое поколение [...] Провозглашали добровольную бедность, бродяжниче-

⁵ Энциклопедический словарь. 2009. [онлайн]. [цит. 2014-09-29]. Доступно на: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/es/84961/ПАНК>.

⁶ ДОМАНСКИЙ, Ю. Указ. соч. С. 157.

⁷ См.: BIEGLUK, W. Aktor w tekstowym theatrum mundi. Rozważania o specyficie bohatera utworu «Moskwa — Pietuszkki» Wieniedikta Jerofiejewa. In: *Studia Wschodniosłowiańskie*. Том 3. Białystok. 2003. С. 103–112.

⁸ ДАВЫДОВ, Д. К постановке вопроса об исследовании субкультурного пласта в «Москве — Петушках». In: «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева: материалы третьей междунар. конф. «Лит. текст: проблемы и методы исслед.». Тверь. 2000. С. 150–152.

ство, эротическую свободу, анархический гедонизм, отрешенность от социальных проблем [...]»⁹. Тем не менее, представленные в романе герои — это люди, живущие либо вне, либо на грани нравственных норм и законов. Они — товарищи Венички по бунту против системы и жизни в согласии с советской действительностью. Сам Веничка является их духовным вождем и главным бунтовщиком. Он неоднократно ловко подхватывает чужие наивные идеи, чтобы поддержать в остальных персонажах остатки терпения, настойчивости и веры.

В конце путешествия Веничка несколько раз отдается дремоте. Перед одним из снов-ретроспекций он говорит: *«Все ваши выдумки о веке златом, [...] — ложь и уныние. Но я-то, двенадцать недель тому назад, видел его прообраз, и через полчаса сверкнет мне в глаза его отблеск»*¹⁰. Затем следует карнавальное описание петушкинской революции. Какой ее отблеск? Поражение. Через некоторое время спуская Веничка впервые оказывается перед Кремлем, а вскоре после этого, умирает.

Образ революции в поэме — закутанный туманом, неизвестные ее настоящие причины и мотивации. Один из участников восстания — некий Тихонов. Прототипом этого героя является друг Венедикта Ерофеева — Вадим Тихонов (которому он, кстати, посвящает поэму). Тем не менее, вполне возможно, что персонаж воплощает в себе и другого человека — Николая Семеновича Тихонова, поэта, участника октябрьской революции. Петушкинский Тихонов исполняет должность канцлера Венички (вождя восстания, а потом президента), которого он ценит как теоретика, но, когда *«доходит до дела»*, он — никто¹¹. Веня велит ему сидеть и писать декреты, так как поэты лучше пишут, чем борются.

Петушкинская революция представлена в кривом зеркале, она искаженная и бессмысленная. Формальное и настоящее (декреты, Пленумы, упоминания о НАТО, фамилии представителей правительств других стран, и др.) сливается с выдуманным и карикатурным: *«И послали четыре открытки: Абба Эбану, Моше Даяну, генералу Сухарто и Александру Дубчеку. Все четыре открытки были очень красивые, с виньеточками и желудями. Пусть, мол, порадуются ребята, может они нас, губошлепы, признают за это субъектами международного права»*¹².

Под пластами иронии и карикатуры из искаженного образа революции пробивается некая правда. Не так ли (в пародийном упрощении) выглядела октябрьская революция? *«Надо вначале декрет написать, хоть один, хоть*

⁹ Энциклопедический словарь. 2009. [онлайн]. [цит. 2014-09-29]. Доступно на: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/es/70867/БИТНИКИ>.

¹⁰ ЕРОФЕЕВ, В. *Москва — Петушки*. Москва. 2011. С. 100.

¹¹ Ibidem. С. 102.

¹² Ibidem. С. 103.

самый какой-нибудь гнусный... Бумага, чернила есть? Садись, пиши. А потом выпьем — и декларацию прав. А уж только потом — террор. А уж потом выпьем — и учиться, учиться, учиться»¹³.

Они ждут бомбардировки, с одной стороны, а поддержки — с другой. Весь мир, однако, молчит, они не дожидаются ни помощи, ни атаки. Герой то решает стать президентом, то встает с президентского кресла, затем опять хватается за скипетр. Он намерен стать авторитарным правителем: *«я беру в свои руки всю полноту власти; то есть, кто дурак и не понимает, тому я объясню: я ввожу комендантский час. Мало того — полномочия президента я объявляю чрезвычайными, и заодно становлюсь президентом. То есть лично стью, стоящей над законом и пророками»¹⁴.*

Несмотря на то, что он постоянно меняет свои решения, он — вождь и главный поводырь восстания. Веня всю возникшую ситуацию называет авантюрой. В этом и заключается его личная трагедия он — революционер и слуга коммунистического государства одновременно. Он призывает народ к смирению, а затем бунтует его против советской действительности. Сверх того, в поэме возникает символическая сцена, когда Венечка умывает руки, допивает остаток водки и отступает от восстания. Таким образом заканчивается петушкинская революция.

В характеристике Венечки обнаруживаются два противоположных полюса. С одной стороны, он — раб, а с другой — бунтовщик. Своим поведением, он ловко издевается над правительством и советской системой. Веня сравнивает чисто физиологические рефлексы с важными элементами коммунистической действительности, например, утверждает, что закон — *«выше всех нас»*, но икота — *«выше всякого закона»¹⁵.*

Кроме того, Веня обходит даже те законы, которые полностью вписываются в его пьяный карнавалый мир. На ветке, по которой путешествует герой, все люди — мелкие бунтовщики. Они не боятся контролеров и ездят без билетов. Мало того, если кто-нибудь захочет купить билет, его встречает непонимание со стороны всех остальных персонажей: попутчиков и железнодорожных работников. Пассажиры расплачиваются за путешествие другим образом. С них требуется столько граммов алкоголя, сколько километров они намерены проехать. Венечка умудряется пройти мимо этого требования и рассказывает контролеру Семенычу историю мира, обращая особое внимание на ее скандальные эпизоды, касающиеся половой жизни персонажей в ней выступающих. Таким образом бунтовщик Венечка, в отличие от других, путешествует вполне бесплатно.

¹³ Ibidem. С. 105.

¹⁴ Ibidem. С. 107.

¹⁵ Ibidem. С. 55.

С другой стороны, Веня — слуга (раб) государства и искаженной советской действительности. В содержании поэмы находим многие моменты, когда герою не нужен никакой бунт, а мир и стабилизация: *«О, если бы весь мир, если бы каждый в мире был бы, как я сейчас, тих и боязлив и был бы также ни в чем не уверен: ни в себе, ни в серьезности своего места под небом — как хорошо было бы! Никаких энтузиастов, никаких подвигов, никакой одержимости! — всеобщее малодушие. Я согласился бы жить на земле целую вечность, если бы мне прежде показали уголок, где не всегда есть место подвигам. «Всеобщее малодушие» — да ведь где это спасение ото всех бед, эта панацея, этот предикат величайшего совершенства!»*¹⁶

Кроме того, он высказывает свое мнение о людях, живущих в Америке, о их свободе, что она *«так и остается призраком на этом континенте скорби, и они к этому так привыкли, что почти не замечают»*¹⁷. И даже если Веничка потом иронически критикует США, на самом деле указывая недостаток России, он действительно не очень положительно относится к капиталистическому миру. В какой-то степени мнения Вени и власти совпадают.

Алкоголизм героя — это по большей части средство как смириться с окружающим миром. Когда Веничка пьет, он переносится в параллельный, созданный им мир. В этом мире ни герою, ни читателям непонятно, что реальность, а что вымысел. Грань между сном, а явью постоянно перемещается, а чаще всего она совсем исчезает или погружается в опьяняющем тумане.

Веня неоднократно повторяет, что самое *«бессильное и позорное»* время в жизни русского народа — это время *«от рассвета до открытия магазинов»*. Тогда герой находится в состоянии относительной трезвости, его восприятие мира отличается особой яркостью. Ему не нравится мир, в котором он живет; Веня отрицает его, но у него нет особого выбора и, чтобы выжить в советской действительности, злоупотребляет алкоголем. Итак, по утрам, он считает себя *«дурным человеком»*: *«По утрам и с перепоею я сам о себе такого же мнения. Но ведь нельзя же доверять мнению человека, который не успел похмелиться! Зато по вечерам — какие во мне бездны! — если, конечно, хорошо набраться за день — какие бездны во мне по вечерам!»*¹⁸

Человек, который не успел похмелиться, полностью находится в мире, где царствует советская власть. Его мнение настроено властью, оно не настоящее, а искаженное. Следуя мышлению Вени, после выпивки, люди становятся смелыми, настоящими и только тогда можно им доверять. Кроме того,

¹⁶ Ibidem. С. 10.

¹⁷ Ibidem. С. 87.

¹⁸ Ibidem. С. 15.

Веничка считает, что алкоголь приближает людей к Богу: *«Больше пейте, меньше закусывайте. Это лучшее средство от самомнения и поверхностного атеизма»*¹⁹.

Свою зависимость он сравнивает со стигматами святой Терезы:

«— А для чего нужны стигматы святой Терезе? Они ведь ей тоже не нужны. Но они ей желанны.»

*— Вот-вот! — отвечал я в восторге. — Вот и мне, и мне тоже — желанно мне это, но ничуть не нужно! Ну, раз желанно, Веничка, так и пей, — тихо подумал я, но все медлил»*²⁰.

Злоупотребление алкоголем он считает своей обязанностью, спасением и одновременно крестом, который должен принять и нести на плечах всю свою жизнь. Конечно, все его слова надо рассматривать с некоторой дистанцией, так как мир, в котором живет герой — искаженный. Тем не менее, в каждой (даже самой мрачной) шутке есть доля правды. По утрам ему плохо — он раб государства и ощущает это всей душой, но, когда он опохмелится, становится другим человеком, который живет вне советской действительности и ее правил. Его алкоголизм — это способ не только вырваться из пригнетающего мира, но также возможность сопротивляться ему. Обобщая, ему плохо, когда он трезв. Тогда он даже готов предать свои идеалы и жить в согласии с властью.

Когда герою не получается доехать до Петушков и опять оказывается в Москве, на своей дороге он встречает четырех людей: *«Я сразу их узнал, я не буду вам объяснять, кто эти четверо... Я задрожал сильнее прежнего, я весь превратился в сплошную судорогу...»*²¹ Веня так и не объясняет, кто они на самом деле. Однако, так как они убивают Веничку и его мир заканчивается, *«четыре»* ассоциируются с четырьмя истязателями Иисуса Христа или столькими же всадниками Апокалипсиса²². Они сообщают Вене, что ему уже не дано попасть в Петушки. В этот момент Веня начинает трезветь. Ему холодно и страшно, он готов сдаться. Когда он трезв, он готов предать не только свои идеалы, но даже самого себя: *«И если бы испытывали теперь меня, я предал бы ЕГО до седмижды семидесяти раз, и больше бы предал... — слушайте, — говорил я им, как умел, — вы меня пустите... Что я вам? Я просто не доехал до девушки...»*²³

«Когда Веня пьет алкоголь, он свободен и счастлив. Когда ангелы говорят ему, что он слишком много выпил, он им отвечает, что нет для него ничего

¹⁹ Ibidem. С. 56.

²⁰ Ibidem. С. 15–16.

²¹ Ibidem. С. 135.

²² SUPA, W. „Biblia” jako intertekst w poemacie Wieniedikta Jerofiejewa „Moskwa – Pietuszki”. In: *Studia Wschodniosłowiańskie*. Том 6. Białystok. 2006. С. 17.

²³ ЕРОФЕЕВ, В. *Москва — Петушки*. Москва. 2011. С. 135–136.

такого, чтобы было слишком многим и добавляет, что с каждой минутой он становится все счастливее»²⁴.

Один из попутчиков Венички, которого он называет декабристом, утверждает, что все ценные и нужные люди России (те, которые боролись за свободу) пили, а лишние и бестолковые — нет. А почему именно эти «честные» люди пили? «с отчаяния пили! Пили оттого, что честны! Оттого, что не в силах были облегчить участь народа!»²⁵

Каждый алкогольный коктейль, описанный в поэме, характеризуется особыми свойствами. Каждый напиток влияет на человека определенным способом, образуя отдельный тип поведения. Например, «Ханаанский бальзам» — это «гимн демократической молодежи. [...] потому что в выпившем этот коктейль вызывает вульгарность и темные силы»²⁶, чтобы предотвратить его действие нужно выпить «Дух Женева», составные которого «успокаивают совесть» и «примиряют человека к язвам жизни»²⁷. После «Слезы комсомолки» «память твердая, а здравого ума как не бывало»²⁸. Зато благодаря последнему напитку человек становится «настолько одухотворенным, что можно подойти и целых полчаса с расстояния полтора метров плевать ему в харю, и он ничего тебе не скажет»²⁹.

В произведении часто появляется слово «тошнота». Н. Ищук-Фадеева рассматривает ее как экзистенциалистскую категорию, которая совмещает в себе такие чувства как забота, тревога и страх³⁰. Все чувства определены точно, но мотивировку их возникновения можно рассматривать по-другому. Это не экзистенциалистская категория, а реакция на окружающую действительность, на коммунистическую систему и власть. «Ну вот, поди на площадку и выпей. Выпей, чтобы не так тошнило»³¹. Героя тошнит от впечатлений, вызванных искаженным миром и единственным способом избавиться от этого чувства является алкоголь: «один смеется в глаза этому миру, а другой плачет на груди этого мира. Одного уже вытошнило, и ему хорошо, а другого только еще начинает тошнить. А я — что я? Я много вкусил, а никакого действия, я даже ни разу как следует не рассмеялся, и меня не стошнило ни разу. Я, вкусивший в этом мире столько, что теряю счет

²⁴ Ibidem. С. 39.

²⁵ Ibidem. С. 70.

²⁶ Ibidem. С. 57.

²⁷ Ibidem. С. 58.

²⁸ Ibidem. С. 59.

²⁹ Ibidem. С. 60.

³⁰ ИЩУК-ФАДЕЕВА, Н. В. Ерофеев. «Москва — Петушки»: тошнота как экзистенциалистская категория. In: «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева: материалы третьей междунар. конф. «Лит. текст: проблемы и методы исслед.». Тверь. 2000. С. 20–28.

³¹ ЕРОФЕЕВ, В. Москва — Петушки. Москва. 2011. С. 111.

и последовательность, — я трезвее всех в этом мире; на меня просто туго действует»³².

Люди, которых «вытошнило» и им уже *хорошо*, они — слуги государства, которые согласились со своей судьбой, с жизнью в коммунистическом мире, где человеческая свобода ограничена на многих уровнях. Тошнота вызвана осознанием неправильности законов, действующих в Советском Союзе. Зато Веничка не может определиться, ему не стало хорошо, он не смог ни, как следует, рассмеяться над этим миром, ни полностью с ним согласиться. Он — раб-бунтовщик, который не знает, где именно находится его место: *«Разрешите спросить: отчего это в глазах у вас столько грусти?»*³³ — спрашивает один из попутчиков Вени. Глаза у него грустные, потому что на самом деле он *«трезвее всех в этом мире»*³⁴. Эта трезвость не позволяет герою определиться. Раздвоенность Венички отражается в его действиях и поведении. За всю свою жизнь он никогда не видел Кремля.

Каждый раз, когда он пытался попасть туда, он оказывался на Курском вокзале: *«И куда-нибудь, да иди. Все равно, куда. Если даже ты пойдешь налево — попадешь на Курский вокзал, если прямо — все равно на Курский вокзал, если направо — все равно на Курский вокзал»*³⁵. Курский вокзал символизирует бунт, отрицание действительности. Это место, через которое герой попадает в Петушки — рай, в котором он чувствует себя свободным: *«Петушки — это место, где не умолкают птицы, ни днем, ни ночью, где ни зимой, ни летом не отцветает жасмин. Первородный грех — может, он и был — там никого не тяготит. Там даже у тех, кто не просыхает по неделям, взгляд бездонен и ясен»*³⁶.

В этот раз Вене не получается доехать до Петушков. Вместо того, он впервые в жизни оказывается перед стенами Кремля и терпит личное поражение. Москва для героя — это страдание³⁷, а Кремль — это власть, символ ада, место, из которого начинается его личный апокалипсис. «Четверо» ударяют его головой о кремлевскую стену, что опять подчеркивает его поражение.

Веня, который воплощает в себе две противоположности: слугу государства (но также родины) и бунтовщика, не мог бесконечно существовать в таком состоянии. Поэтому герой терпит поражение, проигрывает борьбу за свободу души и в конечном счете умирает. Кремль посылает своих палачей: Веню избивают (!) крестьянка с серпом и работник с молотом, а четыре всадника апокалипсиса приканчивают его.

³² Ibidem. С. 132.

³³ Ibidem. С. 73.

³⁴ Ibidem. С. 132.

³⁵ Ibidem. С. 6.

³⁶ Ibidem. С. 34.

³⁷ Ibidem. С. 56.

В советской действительности и в созданном ей мире нет места для таких как Веничка. С одной стороны, он был слишком слаб, чтобы по-настоящему бороться с системой, а с другой — он не смог полностью с ней согласиться и стать полноценным слугой государства. Его не могло «вытошнить», ему не становилось хорошо, он не сумел определиться и должен был покинуть мир. Тем не менее он был «трезвее всех» и понимал свое положение: «я очень скоро умру, я знаю — умру, так и не приняв этого мира, постигнув его вблизи и издали, снаружи и изнутри, но не приняв, — умру и он меня спросит: «хорошо ли тебе было ТАМ? Плохо ли тебе было?» — я буду молчать, опущу глаза и буду молчать [...]»³⁸. Не только он не принял этого мира, но также и мир отлучил его от себя. Но самое главное, что он понимал... «Что самое прекрасное в мире? — борьба за освобождение человечества»³⁹. Его революция не могла совершиться, потому что она «достигает чего-нибудь нужного, если совершается в сердцах, а не на стогах»⁴⁰.

Литература

- BIEGLUK, W. *Aktor w tekstowym theatrum mundi. Rozważania o specyficie bohatera utworu „Moskwa – Pietuszki” Wieniedikta Jerofiejewa*. In: *Studia Wschodniosłowiańskie*. Том 3. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku. 2003. С. 103–112. ISSN 1642-557X.
- SUPA, W. „Biblia” jako intertekst w poemacie Wieniedikta Jerofiejewa „Moskwa – Pietuszki”. In: *Studia Wschodniosłowiańskie*. Том 6. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku. 2006. С. 9–32. ISSN 1642-557X.
- ДАВЫДОВ, Д. М. *К постановке вопроса об исследовании субкультурного пласта в «Москве — Петушках»*. In: «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева»: материалы третьей междунар. конф. «Лит. текст: проблемы и методы исслед.». Тверь: Твер. гос. ун-т. 2000. С. 150–152. ISBN 5-7609-0173-7.
- ДОМАНСКИЙ, Ю. В. *Веничка — «первый в России панк»*. In: «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева»: материалы третьей междунар. конф. «Лит. текст: проблемы и методы исслед.». Тверь: Твер. гос. ун-т. 2000. С. 153–158. ISBN 5-7609-0173-7.
- ЕРОФЕЕВ, В. *Москва — Петушки*. Москва: Изд. Дом СОЮЗ. 2011. 144 с. ISBN 978-5-904118-01-3.
- ИЩУК-ФАДЕЕВА, Н. И. *Ерофеев. «Москва — Петушки»: тошнота как экзистенциалистская категория*. In: «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева»: мате-

³⁸ Ibidem. С. 132.

³⁹ Ibidem. С. 59.

⁴⁰ Ibidem. С. 101–102.

риалы третьей междунар. конф. «Лит. текст: проблемы и методы исслед.». Тверь: Твер. гос. ун-т. 2000. С. 20–28. ISBN 5-7609-0173-7.

ЛИПОВЕЦКИЙ, М. Н. *Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): Монография.* Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т. 1997. 317 с. ISBN 5-7186-0363-4.

МОТЕЮНАЙТЕ, И. В. *Вен. Ерофеев и юродство: заметки к теме.* In: «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева»: материалы третьей междунар. конф. «Лит. текст: проблемы и методы исслед.». Тверь: Твер. гос. ун-т. 2000. С. 142–145. ISBN 5-7609-0173-7.

ПРОХОРОВ, Г. С. *Функция библейского парафраза в организации внутреннего интертекста поэмы Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки».* In: «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева»: материалы третьей междунар. конф. «Лит. текст: проблемы и методы исслед.». Тверь: Твер. гос. ун-т. 2000. С. 96–101. ISBN 5-7609-0173-7.

СМИРНОВА, О. А. *Христианские реминисценции в постмодернистическом контексте («Москва — Петушки» Вен. Ерофеева).* In: «Москва — Петушки» Вен. Ерофеева»: материалы третьей междунар. конф. «Лит. текст: проблемы и методы исслед.». Тверь: Твер. гос. ун-т. 2000. С. 102–106. ISBN 5-7609-0173-7.

Энциклопедический словарь. 2009. [онлайн]. [цит. 2014-09-29]. Доступно на: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/es/84961/ПАНК>.

Энциклопедический словарь. 2009. [онлайн]. [цит. 2014-09-29]. Доступно на: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/es/70867/БИТНИКИ>.

Martyna Sienkiewicz

Instytut Rusyctyki, Wydział Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski,
Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa, Polska
sienkiewiczmartyna@gmail.com

PRINCÍPY MÝTOPOETIKY V DIELE BRUNA SCHULZA

Jaroslava Smejkalová

Abstract

For Bruno Schulz, a Polish writer of Jewish descent, myths are the point of departure in creation of his works. It is impossible to imagine a collection of his stories that does not dabble in myth in one way another. Indeed, the primal mythical world forms the basis of his writings. Mythical narrative of the inception points to the existence of ideal primordial state. This state unifies the human being and the universe. In his work, Schulz constantly goes back to his childhood. From that period of his life, he borrows basic schemes and imagery for his work. He creates his own mythology and space-time relationships from these images.

Key words: mythopoetic; myth; childhood; poetry; metaphor

Abstrakt

Polský spisovateľ židovského pôvodu, Bruno Schulz, buduje svoje literárne dielo na základe mýtu. Schulzove dve zbierky poviedok si nie je možné predstaviť bez naviazania na matériu slova. Celý svet z tej prózy kľučí a vyrastá z prvotného mýtického slova. Mýtické rozprávanie o počiatku odkazuje na existenciu ideálneho prapôvodného stavu, v ktorom panovala jednota človeka s vesmírom. Schulz sa vo svojom diele neustále vracia do obdobia detstva, z ktorého čerpá základné schémy a obrazy pre svoju tvorbu. Na základe týchto obrazov buduje svoju vlastnú mytológiu, vlastný mýtopoetický časopriestor.

Kľúčové slová: mýtopoetika; mýtus; detstvo; poézia; metafora

Keď sa Bohumila Hrabala v jednom rozhovore opýtali – kde by chcel bývať – český mág slova odpovedal takto: „V Drohobyči, [...] od té doby, kdy jsem přečetl Skořicové krámy, já jsem se tam odstěhoval a bydlím tam dodnes, i když jsem tam nikdy nebyl, ale co má být? Fikce je někdy dokonalejší a realističtější než sama skutečnost.“¹

Skořicové krámy sú úryvky jednej fantastickej autobiografie,² ktoré koncom dvadsiatych rokov spisoval vo svojej provinčnej samote v poľskej Haliči učiteľ kreslenia na drohobyčskom gymnáziu Bruno Schulz. V tom čase bola tvorba tohto poľského spisovateľa židovského pôvodu považovaná za amatérsku a marginálnu, dnes patrí ku kánonu poľskej literatúry. Jeho meno môžeme smelo priradiť k menám stredoeurópskych modernistov ako Kafka, Broch či Gombrowicz.

¹ HRABAL, B. *Domáci úkoly z pilnosti*. Praha. S. 211.

² SANDAUER, A. *Zebrane pisma krytyczne: Tom 1*. Warszawa. 1981. S. 562.

Schulz nás prostredníctvom svojej prózy pozýva na návštevu do svojho fantastického časopriestoru vybudovanom na mýtopoetickom základe. Toto pozvanie prijal aj Bohumil Hrabal a v schulzovskom svete sa zabýval navždy. „Bývať“ v poetickom jazyku znamená osvojiť si priestor, ktorý nás obklopuje a prostredníctvom básnického jazyka ho pretaviť do novej formy existencie. Cieľom tohto „zabývania sa“ je dopátrať sa podstaty, esencie bytia.

„*Fikce je někdy dokonalejší a realističtější než sama skutečnost,*“³ píše Hrabal a rovnaký názor zdieľal spolu s ním aj Schulz. Skutočnosť nie je pre Schulza ničím definitívnym a trvalým, vždy je len nedokonalou reprezentáciou, ktorá odkazuje k niečomu, čo sa nachádza za ňou samou, k esencii, ktorá sa nemôže ukázať vo svojej plnosti.

Podstatou tvorivej metódy Bruna Schulza je teda základné fenomenologické napätie: medzi tým, čo je viditeľné (fenomén), a tým, čo existuje inak, skryté očiam vnímateľa, zašifrované v spleti symbolov.

Zmýtizovaná skutočnosť v poviedkach Schulza formuje univerzálne časopriestorové archetypy. Časopriestor je v fenomenologickom zmysle slova priestorom zúčastneným, tzn. vzťahujúcim sa k subjektu. Má centrický charakter a nachádzajú sa v ňom miesta s charakterom sacrum a profanum.

Svoju debutovú zbierku poviedok *Skořicové krámy* otvára Bruno Schulz týmto obrazom: „*V červenci odjížděl můj otec do lázní a nechával mě s matkou a starším bratrem napospas omamným letním dnům. [...] Temným bytem v prvním poschodí domu na náměstí každý den skrz na skrz procházelo celé veliké léto: ticho chvějících se vzdušných slojí, čtverce jasu, snící na podlaze svůj horoucí sen [...], a dva tři takty refrénu hraného kdesi na pianě, znova a znova a znova umdlévající ve slunci na bílých chodnicích a ztracené ve výhni hlubokého dne.*“⁴

Tento úvodný popis malomestskej rutiny v sebe obsahuje v kondenzovanej podobe všetky dôležité motívy celej Schulzovej tvorby. Sú to: **slovo, metafora, poézia, sen, atmosféra, čas, priestor, dom, mesto**. Objavujú sa v ňom tiež postavy z najužšieho rodinného kruhu: otec, matka, brat. Schulz nám teda pootvára dvere do najintímnejších sfér svojej každodennej existencie. V liste svojmu priateľovi Witkacymu⁵ píše, že *Skořicové krámy* považuje za autobiografický román. „*Nejen protože je psán v první osobě a lze z něj vyčíst určité události a zážitky z autorova dětství. Je to rodokmen ve vlastním smyslu slova, neboť představují duchovní genealogii tak daleko, že se ztrácí v mytologickém blouznění.*“⁶ Príhody, ktoré prežíva hlavný hrdina a rozprávač, alter-ego Bruna Schulza, židovský chlapec Józef, teda nesú

³ HRABAL, B. *Domácí úkoly z pilnosti*. Praha. S. 211.

⁴ SCHULZ, B. *Skořicové krámy*. Praha. 1999. S. 13.

⁵ Reč je o Stanisławowi Ignacym Witkiewiczowi, poľskom avantgardnom maliarovi a dramatikovi, ktorého prezývali Witkacy.

⁶ SCHULZ, B. *Księga listów*. Ed. Jerzy Ficowski. Kraków. 1975. S. 65. „*Nie dlatego tylko, że jest pisana w pierwszej osobie i że można dopatrzeć się pewnych zdarzeń i przeżyć z dziecinstwa autora. Są one*

autobiografické črty, ale Schulz ich tvorivým spôsobom zasadzuje do mýtického systému.

Netreba sa teda príliš rozpisovať o podrobnostiach autorovho života, stačí sa začítať do jeho fantastickzej autobiografie.⁷ Jeho dielo, hoci ho tvoria len dva zväzky poviedok – *Skořicové krámy* (*Sklepy cynamonowe*, 1933) a *Sanatorium na věčnosti* (*Sanatorium pod klepsydrą*, 1937), obsahuje oveľa viac fantastických momentov než jeho vlastný životopis.

Narodil sa 12. júla 1892 v haličskom meste Drahobyč v rakúsko-uhorskej monarchii do rodiny židovského obchodníka. Práve postava otca Jakuba Schulza hrá kľúčovú úlohu v poviedkach tohto poľského spisovateľa. Otec je hlavnou postavou, ktorá je pozbavená akéhokoľvek racionálneho správania. V očiach svojho syna naberá fantastické rozmery demiurga (gr. *demiourgos* – tvorca), ktorý experimentuje s hmotou, podieľa sa na stvorení a snaží sa do sveta vniesť stratenú poéziu.

Schulz pochádzal z prostredia chasidských Židov. Pri pokuse o interpretáciu jeho diela je nevyhnutné mať vždy na pamäti jeho rodinné zázemie. Reálna skutočnosť *Skořicových krámů* a *Sanatória na věčnosti* je práve každodennosť haličského malomesta. Táto ničím nezaujímavá provincia sa však stáva nekonečným zdrojom inšpirácie pre fantastickú obrazotvornosť spisovateľa – básnika, maliara a vizionára Bruna Schulza: „*Připadá mi, že svět či život je pro mě důležitý jedině jako tvůrčí materiál. Nemohu-li život užítkovat tvůrčím způsobem, stává se pro mě hrůzným a nebezpečným, anebo vražedně jalovým. Udržet v sobě zvědavost, tvůrčí podněty, postavit se procesu, během něž se věci stávají jalovými, nudnými – to je pro mě nejdůležitější a nejhroznivější úkol. Bez tohoto pepře života se propadnu do letargie smrti.*“⁸

Vo svete dospelých sa Schulz cítil ako osamelý cudzinec. Preto sa vo svojom diele neustále vracia do obdobia detstva, z ktorého čerpá základné schémy a obrazy pre svoju tvorbu. Na základe týchto obrazov buduje svoju vlastnú mytológiu, vlastný mýtopoetický časopriestor, v ktorom neplatia fyzikálne zákony bežného ľudského časopriestoru. Postavy nepodliehajú gravitačnej sile ani zákonitostiam lineárneho času, podobne ako sa to deje na fantastických dedinských plátnach iného chasidského žida Marca Chagalla. Schulzove literárne vízie majú úzky vzťah k jeho grafickým a maliarskym prácam. Výtvarná činnosť bola totiž rovnako dôležitou súčasťou jeho osobnosti a taktiež jeho povoláním.

genealogią kat'exochen, gdyż ukazują rodowód duchowy aż do tej głębi, gdzie uchodzi on w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu.” – preklad do češtiny Michael Alexa.

⁷ Pozri: SANDAUER, A. *Rzeczywistość zdegranowana*. In: *Pisma zebrane*. T. 1. S. 562.

⁸ SCHULZ, B. *Księga listów*. Ed. Jerzy Ficowski. Kraków. 1975. S. 67. „*Zdaje mi się, że świat, życie, jest dla mnie zawsze ważny jedynie jako materiał twórczości. Z chwilą gdy nie mogę życia utylizować twórczo – staje się ono dla mnie albo straszne i niebezpieczne, albo zabijająco-jalowe. Utrzymać w sobie ciekawość, podnieść twórczą, oprzeć się procesowi wyjałowienia, nudy – oto najważniejsze dla mnie i najpilniejsze zadanie. Bez tego pieprzu życia popadnę w letarg śmierci.*” – preklad do češtiny Michael Alexa.

Mýtický svet stvorený Brunom Schulzom je teda svetom spanilého detstva, z ktorého urobil svoj umelecký program. Schulzovský náhľad na svet očami dieťaťa, ale z perspektívy dospelého človeka, je spôsob umeleckej realizácie mýtu o šťastnom detstve – túžba po „stratenom raji“. Návrat do krajiny detstva slúži ako prostriedok na rekonštrukciu sveta, v ktorom by schulzovský človek chcel zasadiť mýtické semienko poriadku a zmyslu. Schulz v liste svojmu priateľovi Andrzejovi Pleśniewiczovi píše o procese dozrievania do detstva: „[...] zdá se mi, że ten druh umění, co mám na srdci, je ve skutečnosti regresí, je zase dětstvím. Kdyby bylo možné nějak zastavit rozvoj, nějakým obchvatem znovu dosáhnout dětství a znovu prožít jeho plnost a nesmírnost – bylo by to skutečným »geniální epochy«. [...] Mým ideálem je »dospívání« do dětství. To by teprve byla skutečná dospělost.“⁹

Opätovný návrat do detstva je v próze Schulza realizovaný v spojení s elementmi oneiričnej poetiky tzn. snovými víziami. Snívanie pomáha schulzovskému rozprávačovi s biblickým menom Józef v riešení záhad vlastnej existencie, pretože ho vyvlieka z povinnosti interpretovať svoj život na základe kauzálnej príčinnosti. Snívanie je korením, poézou, ktorá dodáva dňom farbu a fantastickosť. Skutočnosť zbavená detského snenia je nudná, šedivá a smutná próza každodennosti. Človek v nej ostáva opustený a nešťastný.

Sen ako literárny prostriedok v kombinácii s detskou optikou vnímania dáva Schulzovi absolútnu tvorivú slobodu vo vyžívaní mytologických motívov pri budovaní vlastného mýtopoetického časopriestoru. Schulz si nevyberá jeden mytologický príbeh ako vzor, ale voľne kombinuje rôzne mýtické motívy a prispôbuje si ich podľa vlastných predstáv.¹⁰ Bruno Schulz využíva mýtus ako prostriedok literárnej fikcie, ktorú charakterizuje fabulárna dekompozícia, mozaikovitosť, stieranie hraníc medzi snom a skutočnosťou, irónia a čierny humor.

Oneirické vízie formujú aj priestor, ktorý je v poviedkach zobrazovaný. Pod ich vplyvom preberá na seba podoby priestorových archetypov, z nich najdôležitejšie sú obrazy domu, mesta, židovského obchodu, labyrintu, sanatória. Tieto priestory, ktoré Schulz opriadol vlastnou mýtopoetikou sú v jeho diele vždy spojené s detstvom a s prítomnosťou jeho židovského otca,¹¹ ktorý symbolizuje domov a bezpečie.

Bruno Schulz celý život nostalgicky spomínal na „geniálnu epochu“ detstva. Plný nechuti a odporu ku skutočnému svetu zmietajúcom sa v kapitalistickom

⁹ SCHULZ, B. *Księga listów*. Ed. Jerzy Ficowski. Kraków. 1975. S. 73. „[...] zdaje mi się, że ten rodzaj sztuki, jaki mi leży na sercu, jest właśnie regresją, jest powrotnym dzieciństwem. Gdyby można było uwstecznic rozwój, osiągnąć jakąś okrężną drogą powtórnie dzieciństwo, jeszcze raz mieć jego pełnię i bezmiar – to byłoby to ziszczaniem »genialnej epoki«. [...] Moim ideałem jest »dojrzeć« do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość.” – preklad do češtiny Michael Alexa.

¹⁰ Pozri: CZABANOWSKA-WRÓBEL, A. „Powtórne dzieciństwo” w prozie Schulza. In: PANAS, W. *W ulamkach zwierciadła: Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. Lublin. S. 126.

¹¹ Pozri: BUKWALT, M. *Literackie portrety żydowskich ojców w prozie Brunona Schulza i Danila Kiša*. Wrocław. 2003. S. 35.

zotročovaní a neskôr vo vojnovom besnení vytvára svoj vlastný mýtopoetický časopriestor, v ktorom sa cíti slobodný. Je tvorcom vlastného divadelného projektu, ktorý režíruje na doskách divadla SVET.

Schulz je presvedčený o neschopnosti človeka uchopiť vonkajšiu skutočnosť vníma ju ako dezilúziu: „*Jaký má smysl ta univerzální deziluze skutečnosti?*“ pýta sa v liste adresovanom S. I. Witkiewiczovi. „*Tvrdím jenom to, že pokud by to nevy-nahrazovala v nějaké jiné dimenzi, byla by k nevydržení.*“¹²

Tou satisfakciou a zároveň útočiskom sa Schulzovi stáva svet umenia, jeho vlastný mýtopoetický časopriestor. Práve on mu dáva možnosť návratu do „strateného raja“, do pravlasti slova. Schulzovský rozprávač sa vydáva na cestu, ktorej cieľom je prapočiatok, paleontológia vlastnej pamäte, ale aj palimpsest skevej mytológie ľudstva. Schulzove dve zbierky poviedok si nie je možné predstaviť bez naviazania na matériu slova. Celý svet tej prózy kľučí a vyrastá z prvotného mýtického slova.

Mýtické rozprávanie o počiatku odkazuje na existenciu ideálneho prapôvodného stavu, v ktorom panovala jednota človeka s vesmírom: „*Každý fragment skutečnosti existuje díky tomu, že se podílí na jistém univerzálním smyslu. Staré kosmogonie to vyjadřovaly sentencí, že na počátku bylo slovo.*“¹³ Fenomenológ Jan Patočka nazýva tento stav univerzálnej jednoty, ktorej bol človek súčasťou, prirodzený, predvedecký svet. Východiskom Patočkovej habilitačnej práce *Přirozený svět jako filosofický problém* je práve konštatovanie rozdvojenosti nášho sveta.¹⁴ Túto rozdvojenosť spôsobila moderná prírodoveda svojím analytickým prístupom k obrazu skutočnosti. Svet sa stal pre človeka miestom nedôverihodným a postrádajúcim zmysel. „*Bloudíme dnes domem světa,*“¹⁵ píše Martin Heidegger.

Na základe utilitárnosti a účelovosti je deformovaný tiež náš vzťah k reči: „*Domníváme se totiž, že řeč [...] je pouhým nástrojem dorozumívání a přenosu informací.*“¹⁶ Vo svojom tvorivom manifeste, v eseji *Mytizace skutečnosti* (Mityzacia rzeczywistości) nám Schulz zhodne s názormi M. Heideggera zanechal správu o tvorivej sile prvotného slova a postupnom procese utilitarizácie reči: „*Prvotní slovo bylo blouzněním kroužícím kolem smyslu světa, bylo velikým univerzálním celkem.*“¹⁷ Na rozdiel od toho „slovo v dnešním běžném významu je

¹² SCHULZ, B. *Księga listów*. Ed. Jerzy Ficowski. Kraków. 1975. S. 75. „*Jaki jest sens tej uniwersalnej deziluzji rzeczywistości? [...] Twierdzą tylko, że byłaby ona nie do zniesienia, gdyby nie doznawała odszkodowania w jakiejś innej dymensji.*” – preklad do češtiny Michael Alexa.

¹³ SCHULZ, B. *Mytizacja rzeczywistości*. Překl. Bogdan Trojak. [online]. [cit. 2015-05-02]. Dostupné na: <http://www.brunoschulz.org/mytizace.htm>.

¹⁴ PATOČKA, J. *Přirozený svět jako filozofický problém*. 3. vyd. Praha. 1992. S. 19.

¹⁵ HEIDEGGER, M. *Básnický bydlí člověk: německo-česky*. 2. opr. vyd. Praha. 2006. S. 153.

¹⁶ Ibidem. S. 157.

¹⁷ SCHULZ, B. *Mytizacja rzeczywistości*. [online]. [cit. 2015-05-02]. Dostupné na: <http://www.brunoschulz.org/mytizace.htm> – preklad do češtiny Bogdan Trojak.

jíž pouhým fragmentem, rudimentem jakési dávné všeobjímající, integrální mytologie.“¹⁸

Mýtus počiatku, ktorý tkvie, v každom z nás je teda podľa Schulza mýtom o prvotnej jednote sveta a jazyka, ku ktorému sa môžeme vrátiť na báze poetickej intuície, odkrývaním príbuznosti slov, budovaním mostov medzi nimi, prostriedkom aký je vlastný poézii – teda metaforou.¹⁹ Vytváraním „velkých a odvážných zkratek“ medzi slovami a súčasne „regeneráci prvotných mýtů“²⁰ „Poezie rozeznává ony ztracené smysly, navrácí slovům jejich místo, spojuje je na základě dávných významů. U básníka se slovo jakoby rozpomíná na svůj podstatný smysl, rozkvétá a rozvíjí se spontánně podle vlastních zákonů, získává zpět svou integritu. Proto je veškerá poezie mytologizováním, usiluje o rekonstrukci mýtů o zemi.“²¹

Schulz svojou tvorbou teda vstupuje do role básníka – mága regenerujúceho prvotné mýty, úporne hľadajúceho pravlasť slova. Nedôveruje skutočnosti, ktorá ho obklopuje, preto sa podujal na jej revíziu a opätovné usporiadanie. Odkrýva základné súradnice a pôvodné rozmery prirodzeného sveta – zrozumiteľného domova. Veci, príbehy, postavy zasadzujú do mýtického poriadku a týmto spôsobom budujú symbolický dom: „Když používáme mluvené slovo, zapomínáme, že jsou to fragmenty dávných a věčných příběhů, že naše domovy stavíme, stejně jako barbaři, z úlomků plastik a soch bohů.“²²

Tento príbytok zo slov chráni pred chaosom, pred tým, čo nemá zmysel: „Pokud jde o glosování života pomocí mýtů, o »osmyslování« skutečnosti, je lidský duch neúnavný. Samotné slovo, ponecháno sobě, gravituje, tíhne k smyslu. Smysl je prvek, který lidstvo přenáší do procesu reality. Je absolutní hodnotou.“²³

Literatúra

BUKWAŁT, M. *Literackie portrety żydowskich ojców w prozie Brunona Schulza i Danila Kiša*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. 2003. 184 s. ISBN 83-229-2416-X.

HEIDEGGER, M. *Básnický bydlí člověk: německo-česky*. 2. opr. vyd. Praha: Oikoy-menih. 2006. 203 s. ISBN 807298165x.

HRABAL, B. *Domáci úkoly z pilnosti*. Praha: Československý spisovatel. 1982. 217 s.

¹⁸ SCHULZ, B. *Mytizacja rzeczywistości*. [online]. [cit. 2015-05-02]. Dostupné na: <http://www.brunoschulz.org/mytizace.htm> – preklad do češtiny Bogdan Trojak.

¹⁹ Pozri: JARZĘBSKI, Jerzy. *Schulz*. Wrocław. S. 118.

²⁰ SCHULZ, B. *Mytizacja rzeczywistości*. [online]. [cit. 2015-05-02]. Dostupné na: <http://www.brunoschulz.org/mytizace.htm> – preklad do češtiny Bogdan Trojak.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

- JARZĘBSKI, J. *Schulz*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie. 2000. 242 s. ISBN 837023741X.
- KITOWSKA-ŁYSIAK, M. – PANAS, W. *W ulamkach zwierciadła: Bruno Schulz w 110 rocznicę urodzin i 60 rocznicę śmierci*. Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. 2003. 568 s. ISBN 8373061665.
- PATOČKA, J. *Přirozený svět jako filozofický problém*. 3. vyd. Praha: Československý spisovatel. 1992. 281 s. ISBN 8020203656.
- SANDAUER, A. *Zebrane pisma krytyczne: Tom 1*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. 1981. 638 s.
- SCHULZ, B. *Księga listów*. Ed. Jerzy Ficowski. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 1975.
- SCHULZ, B. *Mytizacja rzeczywistości*. [online]. [cit. 2015-05-02]. Dostupné na: <http://www.brunoschulz.org/mytizace.htm> – preklad do češtiny Bogdan Trojak.
- SCHULZ, B. *Skořicové krámy*. Praha: Dauphin, 1999. 145 s. ISBN 80-86019-83-7.

Jaroslava Smejkalová

Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1,
602 00 Brno, Česká republika
j.smejka@gmail.com

MRO CZNY OBIEKT POŻĄDANIA, CZYLI NIEDOBRA MIŁOŚĆ ZOFII NAŁKOWSKIEJ

Joanna Świątek

Abstract

Niedobra miłość (*Bad love*) is a novel by Zofia Nałkowska, a Polish writer. It tells the story of a love triangle between a young married couple and a friend of the female protagonist. When Agnieszka's husband starts cheating on her, she develops a kind of neurosis and depression and, as a result, is unable to function normally or go about her life as she used to. The situation developments are followed and commented on by the inhabitants of a small provincial town somewhere in Poland where the story takes place. The novel offers several readings: a psychological portrait of an abandoned woman who is still deeply in love, a semi-autobiographical narrative of Nałkowska's life (based on her diaries), a socio-cultural novel about the post-World War I Poland or as an example of women's writing.

Key words: Nałkowska; love; women's writing; psychological novel; Polish literature

Abstrakt

Niniejszy tekst ma za zadanie przybliżyć odbiorcy powieść psychologiczną Zofii Nałkowskiej *Niedobra miłość*. Jest to historia miłosnego trójkąta, rozgrywającego się pomiędzy Agnieszka Blizbor, jej mężem oraz Renatą Słuczańską. Na tle niewielkiego, prowincjonalnego miasteczka odbywa się dramat miłosny (komentowany przez całą społeczność), którego bezpośrednią konsekwencją jest szaleństwo głównej bohaterki, zdradzonej przez męża i przyjaciółkę. Powieść ma wymiar społeczno-obyczajowy, psychologiczny, autobiograficzny (co można wywnioskować z lektury *Dzienników* autorki), stanowi też przykład tzw. *literatury kobiecej*.

Słowa kluczowe: Nałkowska; miłość; literatura kobieca; powieść psychologiczna; literatura polska

Niniejsza praca koncentruje się wokół problemu „niedobrej miłości” i jej wpływu na bohaterów utworu Zofii Nałkowskiej pod tym samym tytułem. W swoich *Dziennikach* po raz pierwszy Nałkowska wspomina o *Niedobrej miłości* 23. stycznia 1928. roku tymi słowami: „*Mam bardzo ciężkie życie, bo piszę z numeru na numer drukującą się w Świecie nową powieść, którą nazwałam dość szczęśliwie Niedobra miłość, ale która poza tym straszliwie mi się nie podoba.*”¹

¹ NAŁKOWSKA, Z. *Dzienniki III 1918–1929*. Red. H. Kirchner. Warszawa. 1980. S. 301.

Dziesięć miesięcy później powieść ukazuje się w całości, „*przejmując autorkę obrzydzeniem i zgrozą*.”² O reakcji publiczności i krytyki na książkę, pisze Nałkowska następująco: „*zyskała sobie takie doraźne powodzenie, jak żadna z dotychczasowych moich książek. Wczoraj przyszedł Wierzyński, aby mi to płomiennie powiedzieć. Jakże się tym cieszyłam!*”³

Niedobra miłość opowiada historię miłosnego trójkąta, rozgrywającego się pomiędzy Agnieszką Blizbor, jej mężem oraz Renatą Słuczańską. Utwór składa się z dwóch części. W pierwszej poznajemy bohaterów niedługo po przybyciu małżeństwa Blizborów do małego, położonego na prowincji miasteczka. Przyjazd nowych mieszkańców jest również pretekstem dla Nałkowskiej, to naszkicowania tła wydarzeń – sennej, nieznaney z nazwy miejsciny, w której ludzie najbardziej interesują się cudzymi sprawami. Agnieszka od razu budzi sympatię lokalnej ludności – jest prostolinijna, dobrze ułożona, wesoła i sprawia bardzo przyzwoite wrażenie. Jej mąż z kolei w ogóle nie próbuje się zintegrować z nowymi sąsiadami i wydaje się postacią raczej bezbarwną niż tajemniczą i intrygującą. W drugiej części, zaraz po zejściu przez Agnieszkę w ciążę, Paweł zdradza ją z Renatą, wcześniej portretowaną przez pisarkę jako stateczną strażniczkę domowego ogniska. Pomimo niekwestionowanej przewagi wynikającej z urody, wieku, obycia, pozycji towarzyskiej czy majątku Agnieszka nie jest w stanie odzyskać swojego męża, co prowadzi ją do podejmowania coraz bardziej desperackich działań. Protagonistka przechodzi od załamania przez bezradność do samoupodlenia. Blizbor nie jest również zainteresowany swoim synem, całkowicie poświęcając się nowemu romansowi.

Hanna Kirchner pisze o powieści, że „*ma podtytuł: Romans prowincjonalny. Potocznie – to epitet, używany z politowaniem, lekceważeniem, nawet niechęcią. Prowincja nie miała dobrej opinii w literaturze polskiej: małe, zamknięte, kołtuńskie społeczności, niszczące każdą ludzką odmiennosc. [...] W utworze Nałkowskiej nie ma jednak wątku zmagania z zatechłą aurą prowincji.*”⁴

Fascynacja prowincją i tamtejszymi stosunkami towarzyskimi z uwzględnieniem problemu-figury zdrady, pojawiła się również w *Granicy*, gdzie padają słowa o „*tym malutkim platonicznym romansie prowincjonalnym.*”⁵ Można tym samym odnieść wrażenie, że życie na prowincji jest dla Nałkowskiej równoznaczne z życiem „*zgodnie z porządkiem cudzych spojrzeń i nieustanną pracą modelu.*”⁶ Nie ma jednak w twórczości Nałkowskiej bezpośredniej krytyki prowincji – jest to raczej wygodne, jednolite i sielskie tło, atrakcyjne właśnie ze względu na swoją przewidywalność i monotematyczność, co tylko uwypukla wyraziste charaktery

² Ibidem. S. 393.

³ Ibidem. S. 393–394.

⁴ KIRCHNER, H. *Nałkowska albo życie pisane*. Warszawa. 2011. S. 296.

⁵ NAŁKOWSKA, Z. *Granica*. Warszawa. 1982. S. 54.

⁶ JANOWSKA, M. *Postać – Człowiek – Charakter. Modernistyczna personologia w twórczości Zofii Nałkowskiej*. Kraków. 2007. S. 317.

bohaterów i ich złożone psychologie. Figura prowincji, jak i motyw zdrady małżeńskiej, nawet jeżeli nie można ich traktować jako *leitmotywów*, pojawiających się w twórczości pisarki, wydają się być pewnymi stałymi jej elementami – między innymi w *Granicy* i *Niedobrej miłości*. Ten sam wątek przedstawiony na tle zbliżonych „okoliczności przyrody”, opisany zostaje w dramacie *Dom kobiet*.

W *Domu...* pojawia się osiem postaci kobiecych i ani jedna męska, przy czym szóstka z tych ośmiu bohaterek doświadczyła utraty ukochanego, stąd tematem większości prowadzonych w ich gronie dialogów są mężczyźni i ich utraty. Mężczyzna jest więc jakimś „attributem”, którego posiadanie przez kobietę jest ważne, także z punktu identyfikacji z innymi kobietami. Akcja dramatu rozgrywa się wokół blisko czterdziestoletniej Joanny, którą po śmierci męża trawią wyrzuty sumienia spowodowane popełnioną przez nią zdradą. W ostatnim akcie okazuje się jednak, że nie tylko ona w tym związku była niewierna. Joanna poznaje bowiem córkę swojego męża i dopiero wtedy dowiaduje się, że Krzysztof przez lata utrzymywał kontakty z inną kobietą, okłamując ją, że nie może odejść od żony, ponieważ ta odmawia mu rozwodu.

Problem wierności i uczciwości małżeńskiej zajmował Nałkowską od lat młodości. W swoim dzienniku z najwcześniejszego okresu życia, gdzie często podejmowała temat roli kobiety w społeczeństwie, pisze, że: „*Miłość nie ma nic wspólnego z wzajemnym uwielbieniem, z przyjaźnią, z »braterstwem dusz«.* Jeżeli małżeństwo zawarte jest z miłości – to wprędce kończy się idylla. [...] Mężczyzna żeni się wtedy, gdy go już zmęczyła miłość prawdziwa, gdy pragnie – w gorszym razie – domowych obiadów i zacerowanej bielizny, w lepszym – wspólności przekonań, »towarzyszkii idei«, przyjaźni.”⁷

Nałkowska często wraca do tego tematu z tą samą nieznoszącą sprzeciwu megalomanią i żelazną pewnością siebie, z jaką komentuje swoje relacje z uwielbiającymi ją mężczyznami: „*Zaczynać historię miłości od małżeństwa jest bezsensem, bo małżeństwo ma rację bytu jedynie jako odpoczynek po naprężonej, pełnej miłości, swobody życia miłości.*”⁸

Równie intensywnie przeżywa Nałkowska swoje pierwsze rozczarowania i zawody miłosne. W ostatnich tygodniach 1899 roku opisuje pewne nieprzyjemne dla siebie zdarzenie. Chociaż tamtego dnia ma tylko piętnaście lat, w jej reakcji i przemyśleniach dostrzegalne jest pewne podobieństwo do zachowania znacznie starszej Agnieszki z *Niedobrej miłości*, kiedy ta obserwuje przez okno swojego męża, odprowadzającego do domu Renatę. Charakter ich relacji jest wówczas dla bohaterki powieści tak samo jasny, jak dla dorastającej Nałkowskiej było spotkanie na ulicy ukochanego w towarzystwie innej: „*Nic nie przyjmuję tak łatwo jak cierpienie. Patrzyłam na niego z rozpaczą, lecz on nie zwrócił na mnie uwagi. Chcia-*

⁷ NAŁKOWSKA, Z. *Dzienniki I 1899–1905*. Red. H. Kirchner. Warszawa. 1975. S. 24.

⁸ Ibidem. S. 93.

*lam się rzucić między nich, oderwać go od niej przemocą. Ale nic nie zrobiłam. Im dobrze razem, oni się kochają. A ja musiałam iść dalej z oczami spalonymi blaskiem cudzego szczęścia.*⁹

W latach trzydziestych Nałkowska rozeszła się ze swoim drugim mężem, „porzuciona dla innej kobiety, znękana upokorzeniami, trapiąca lękiem przed samotnością, przed gaśnięciem młodości i urody.”¹⁰ Kiedy Agnieszka decyduje się wyjść z propozycją rozwodu, nie jest to z jej strony przejaw buntu czy niechęci do męża, ani tym bardziej nie przemawia przez nią chęć zawarcia innego małżeństwa – chce tylko umożliwić w ten sposób ukochanemu mężczyźnie ułożenie sobie życia z Renatą. Wychodzi bowiem z założenia, że on musi tego właśnie chcieć i skoro kocha Renatę (nawiązanie romansu jest dla Agnieszki równoznaczne z miłością), to powinno mu zależeć, by się z nią ożenić. W swoich *Dziennikach* Nałkowska bardzo podobnie wypowiada się o swoim rozwodzie i odejściu od męża: „Poniosłam tę najcięższą ofiarę dla kobiety, o której cierpieniu dziś trudno jest myśleć. Bo ostatecznie odeszłam przecież pono dlatego, że ona jego bardziej kochała.”¹¹

Agnieszka, pomimo obeznanania w świecie, elegancji i urzekającej swobody bycia, pomagającej jej zjednywać sobie ludzi, „pragnęła może tylko cichego szczęścia we dwoje, nic więcej.”¹² Tak też stała się całkowicie uzależniona od miłości i fizycznej obecności swojego męża: „Od pierwszej chwili tak się stało, że nie miała już wolności, że zaprzędane było wszystko – myśli, chcenia, przyjaźń, wspomnienia. Ta miłość Pawła, wylączana, dzika, posępna, tkliwa i niezamierzona – odgrodziła Agnieszkę od reszty świata. [...] Tak – ale w zamian za tę utratę siebie własnej i tajemnej – miała tę wartość bezcenną, miała jego miłość do niczego przedtem i nigdzie niepodobną.”¹³

Jak pisze Kirchner: „Odebranie miłości to nie tylko sieroctwo uczucia i zachwianie samooceny, to też destrukcja związków z otoczeniem, wejście w rolę porzuczonej.”¹⁴ Innymi słowy: „Nie ma kobiety bez potwierdzenia jej płciowości, bez akceptacji i przedstawienia siebie przez mężczyznę.”¹⁵ Kiedy Blizbor nawiązuje romans z Renatą, Agnieszka zaczyna być opętana myślą o odzyskaniu jego uwagi, nawet kosztem własnej godności i choćby tylko na krótką chwilę. Jej zachowania stają się coraz mniej przemyślane, a coraz bardziej histeryczne i zorientowane na natychmiastowe ulżenie sobie w sytuacji psychicznego cierpienia. Początkowo zdolna do brylowania w towarzystwie, staje się „zależną i niepewną”.¹⁶

⁹ Ibidem. S. 29–30.

¹⁰ KIRCHNER, H. *Wstęp*. W: *Dzienniki IV 1930–1939*. Red. H. Kirchner. Warszawa. 1988. S. 8.

¹¹ NAŁKOWSKA, Z. *Dzienniki II 1909–1917*. Red. H. Kirchner. Warszawa. 1976. S. 421.

¹² NAŁKOWSKA, Z. *Niedobra miłość*. Warszawa. 1979. S. 9.

¹³ Ibidem. S. 106.

¹⁴ KIRCHNER, H. *Nałkowska albo życie pisane*. Warszawa. 2011. S. 301–302.

¹⁵ FOLTNYIAK, A. *Między „pisać Nałkowską” a Nałkowskiej „czytaniem siebie”. Narracyjna tożsamość podmiotu w „Dziennikach”*. Kraków. 2004. S. 144.

¹⁶ NAŁKOWSKA, Z. *Niedobra miłość*. Warszawa. 1979. S. 114.

Na początku utworu Renata przyjmuje pozę statecznej, poważnej matrony, „nade wszystko dbającej, by nikogo nie urazić, nikomu nie zrobić przykrości.”¹⁷ W ten sposób jest też postrzegana przez całą lokalną społeczność. Dopiero w toku opowieści wychodzi na jaw, że przed laty po przybyciu do miasteczka, doprowadziła do samobójstwa krewną, która przyjęła ją pod swój dach. Po nawiązaniu romansu z Blizborem podwójne standardy Renaty stają się oczywistością. Okazuje się, że „Renata słuchała uważnie tylko jednego: swego instynktu miłości, szukała jedyne go możliwego kształtu dla swego szczęścia.”¹⁸ Taka motywacja dla dokonywanych przez bohaterów wyborów pojawia się również w *Granicy*, ale jest ju otwarcie nazwana egoizmem: „W tym jest wstrętny, dziecinny egoizm. Bo nie liczymy się wcale z tym, ile innych może kosztować to, co nam się wydaje naszym tak naturalnym prawem. Ile w tym może być nie wiem jakich przymusów, nie wiem jakiego zła. W tym wszystkim, co zastajemy jako gotowe.”¹⁹

W opinii Kirchner, „Eros Zofii zawsze pchał ją zdradziecko w stronę mężczyzn władczych, skłonnych do despotyzmu.”²⁰ Zgadza się z tym Kraskowska, pisząc, że „Nałkowska posiada wyraźną predylekcję do kreowania postaci męskich o mniej lub bardziej uwidocznionych cechach patologicznych.”²¹

Blizbor był w stanie emocjonalnie uzależnić od siebie swoją żonę, samemu pozostając w tej relacji chłodnym i oschłym. Nałkowska opisuje, że w kontaktach z Agnieszką „nigdy [...] nie rozjaśniła się jego ciemna twarz od jej widoku, nigdy patrzące na nią jego oczy nie stały się miękkie i pieszczące”²² i „nigdy od samego początku w twarzy jego nie było radości”²³, co niezmiennie wpędzało Agnieszkę w poczucie winy. W reakcji na ciepło i pogodę ducha żony „tylko oczy jego ciemniały od jej uśmiechu, stawały się mroczne i matowe. Wiedziała już – ta matowa czarność – to właśnie był kolor ich rozkoszy. Ten mrok.”²⁴

O Blizborze początkowo wiadomo niewiele – choć raczej przeciętny z wyglądu, w oczach swojej żony wydawał się fascynującym mężczyzną, który „każdym ruchem, każdym swym słowem, barwą głosu, ciężkością kroków, szerokością bark, kształtem głowy – zawsze mogący dać szczęście.”²⁵ I dalej: „Agnieszka zaczynała się od miłości Pawła, jak gdyby on ją pierwszy odkrył, jak gdyby sam ją wymyślił.”²⁶ Z tego powodu, pozbawiona męzowskiej uwagi i uczucia, nie była w stanie funkcjonować jako samodzielna jednostka. Cios, jakim była jego zdrada, oka-

¹⁷ Ibidem. S. 10–11.

¹⁸ NAŁKOWSKA, Z. *Niedobra miłość*. Warszawa. 1979. S. 211.

¹⁹ NAŁKOWSKA, Z. *Granica*. Warszawa. 1982. S. 71.

²⁰ KIRCHNER, H. *Nałkowska albo życie pisane*. Warszawa. 2011. S. 407.

²¹ KRASKOWSKA, E. *Zofia Nałkowska*. Poznań. 1999. S. 48.

²² NAŁKOWSKA, Z. *Niedobra miłość*. Warszawa. 1979. S. 38.

²³ Ibidem. S. 69.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem. S. 131.

²⁶ Ibidem. S. 136.

zał się być tak dotkliwy, że sparaliżował ją emocjonalnie i odebrał możliwość podejmowania racjonalnych decyzji. Co istotne, pomimo przyjemnego obejścia i dobrego wrażenia, jakie wywierała na ludziach, Agnieszka pozostaje sama – atmosfera skandalu i konieczność utrzymywania pozorów uniemożliwiają jej szukanie pomocy i wsparcia. Znamienny jest także brak silnych i niezależnych postaci kobiecych, z którymi porzucona na prowincji bohaterka mogłaby się identyfikować. Dla Agnieszki odejście Blizbora, tego idealnego mężczyzny, który samym swoim byciem determinował jej wartość, jest końcem świata.

Temat, postrzeganych z kobiecej perspektywy, realcji z mężczyznami jest dla Nałkowskiej szczególnie zajmujący. Nie tylko wokół mężczyzn, którzy odeszli, obraca się praktycznie cała akcja *Domu kobiet*, ale również w *Granicach* wyraża autorka swoje radykalne poglądy ustami jednej z bohaterek: „*I oto jest temat: mężczyźni. Ach, jeszcze raz można o tym pomówić do syta! Wystarczy młody, ładny buziak, żeby opuścić żonę, z którą przeżyło się dwadzieścia lat, żeby opuścić dorastające dzieci. Mężczyźni! Jakiś niższy gatunek ludzki, rodzaj zwierząt, które należy opanowywać, ujarzmiać, tresować, które trzeba umieć trzymać. Poświęca się temu całe życie, całą inteligencję uczucia, całą przemyślność instynktu, stwarza się nową dyscyplinę psychologiczną, pełną wskazań, norm i paragrafów – na próżno.*”²⁷

Daleko posunięta autoanaliza umożliwiła Nałkowskiej tworzenie wiarygodnych psychologicznie, wielowymiarowych postaci. Dlatego też Kirchner określiła ją mianem „*subtelnej badaczki ludzkich psychik*”²⁸. Motywacja autobiograficzna jest dla Kirchner od tego stopnia oczywista, że w procesie twórczym: „*autorka nie zadbała o usunięcie z tekstu szczegółów nieprzystających do postaci Agnieszki »jej własny i daleki duchowy świat«, tak bardzo chciała wyliczyć to, co dla niej było najważniejsze.*”²⁹ Jednak pomimo tego: „*nie pisze autobiograficznej kroniki zdrady i cierpienia [...] dla odwetu i terapii. Pragnie z dystansu i z namysłem zrozumieć, co ją spotkało, co więcej – pokazać, jaki jest status niekochanej, zdradzonej – w jej odczuciu i w opinii ludzi. Badając własny przypadek, chce dociec ogólnych prawidłowości zachowań i uczuć ludzkich. [...] Bada zatem nie tyle sam fakt skandalu niepojętego dla ogółu, ile zjawisko przemiany pełnej blasku Agnieszki w oczach własnych i cudzych – z chwilą, gdy została odarta z miłości. [...] Te miejsca powieści należą do najpiękniejszych kart twórczości Nałkowskiej. Każda zdradzona kobieta odnajdzie na nich swój nieznośny ból i powolne umieranie duszy.*”³⁰

Skaskowska zwraca uwagę n fakt, iż „*Nałkowska nie potrafi ujrzeć związku uczuciowo-erotycznego między dwojgiem ludzi inaczej, jak tylko w kategoriach nieodpasowania charakterologicznego bądź asymetrii uczuć. Stąd tyle w jej powieściach par połączonych miłością nieodwzajemnioną bądź początkowo nieodwzajemnianą –*

²⁷ NAŁKOWSKA, Z. *Granica*. Warszawa. 1982. S. 64.

²⁸ KIRCHNER, H. *Nałkowska albo życie pisane*. Warszawa. 2011. S. 9.

²⁹ Ibidem. S. 297.

³⁰ Ibidem. S. 298.

można wręcz odnieść wrażenie, że pisarka powątpiewała w istnienie fenomenu miłości wzajemnej.³¹ Oczywiście winę za tę swoistą asymetrię ponosi w większości przypadków bohater-mężczyzna, który przez blisko ćwierć wieku utrzymuje w tajemnicy przed żoną romans i fakt posiadania dwójki dzieci (Krzysztof), uwodzi niewinną dziewczynę i kontynuuje tę znajomość po zaręczynach z inną (Zenon Ziembiewicz; i, co istotne, Justyna Bogutówna sama była przecież owocem romansu) albo odrzuca swoją żonę po urodzeniu przez nią dziecka i szuka miłości u innej kobiety, nie zwracając uwagi na wyrządzone przez siebie spustoszenie w psychice porzuconej (Paweł Blizbor). Jak zauważa Wójcik: „Bohaterowie Nałkowskiej są ludźmi z krwi i kości. Kochają i są kochani, przeżywają zdradę i niewierność, są krzywdzeni i niekiedy sami krzywdzą, przeżywają upływ czasu, z niepokojem patrzą na zmiany pór roku, niosące zmiany w wyglądzie ich ciał. Sprawa normalna. Uwikłani są w dylematy egzystencjalne tak, jak wszyscy.”³²

Nasuwa się jeszcze wobec tego pytanie, czy Nałkowską można więc czytać jak przedstawicielkę tzw. literatury kobiecej? Za dużo bardziej precyzyjne można uznać umieszczenie jej w kategorii literatury psychologicznej. Mówienie o feministycznie zorientowanej twórczości Nałkowskiej wydaje się mieć dokładnie tyle samo sensu, co dyskusja wokół „męskiej literatury” Dostojewskiego. Próby włączenia powieści Nałkowskiej w dyskurs feministyczny wydają się być pozbawione celu, ponieważ jej refleksje wokół szeroko rozumianej kobiecości nie wynikały z potrzeby samookreślenia się w granicach jakiejś ideologii, lecz głębokiej auto-refleksji i prób zrozumienia samej siebie. Natomiast kobiety będące bohaterkami prozy Nałkowskiej nie wpisują się w poetykę stereotypu, ponieważ ich reakcje na zdradę nie wypływają z poczucia solidarności ze swoją płcią biologiczną ale osobistego poczucia krzywdy.

Literatura

- FOLTYNIAK, A. *Między „pisać Nałkowską” a Nałkowskiej „czytaniem siebie”. Narracyjna tożsamość podmiotu w „Dziennikach”*. Kraków: UNIVERSITAS. 2004. 186 s. ISBN 83-242-0239-0.
- JANOWSKA, M. *Postać – Człowiek – Charakter. Modernistyczna personologia w twórczości Zofii Nałkowskiej*. Kraków: UNIVERSITAS. 2007. 407 s. ISBN 978-83-242-0647-6.
- KIRCHNER, H. *Nałkowska albo życie pisane*. Warszawa: W.A.B. 2011. 896 s. ISBN 978-83-7414-911-2.
- KRASKOWSKA, E. *Zofia Nałkowska*. Poznań: Rebis. 1999. 168 s. ISBN 83-7120-797-2.

³¹ KRASKOWSKA, E. *Zofia*. Poznań. 1999. S. 41.

³² Wójcik, W. *Powrót do Nałkowskiej*. Katowice. 2004. S. 48.

NAŁKOWSKA, Z. *Dzienniki I 1899–1905*. Warszawa: Czytelnik. 1975. 442 s.

NAŁKOWSKA, Z. *Dzienniki II 1909–1917*. Warszawa: Czytelnik. 1976. 511 s.

NAŁKOWSKA, Z. *Dzienniki III 1918–1929*. Warszawa: Czytelnik. 1980. 495 s.

NAŁKOWSKA, Z. *Dzienniki IV 1930–1939*. Warszawa: Czytelnik. 1988. 511 s. ISBN 83-07-01579-0.

NAŁKOWSKA, Z. *Granica*. Warszawa: Czytelnik. 1982. 315 s. ISBN 83-07-00618-X.

NAŁKOWSKA, Z. *Niedobra miłość*. Warszawa: Czytelnik. 1979. 219 s.

WÓJCIK, W. *Powrót do Nałkowskiej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. 2004. 100 s. ISBN 83-226-1314-8.

Joanna Świątek

Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk, ul. Bartoszewicza 1b/17 Warszawa, Polska

joanna.maria.swiatek@gmail.com

Jana Šupová

Abstract

The study examines selected children books that deal with, in a very sensitive manner, with the topic of death through words and images. As a part of this study, a project is presented that was created to help meet the needs of the dying and the survivors through an alternative and individual approach. This approach should help them rediscover the inner resources and create meaningful rituals that bind together the survivor community. This study demonstrates a possible route to opening up the conversation about death with children in an interactive way.

Key words: death; communication; ritual; children; books

Abstrakt

Příspěvek čerpá především z vybraných autorských příběhů, které citlivě otevírají téma smrti prostřednictvím slov a obrazů. Příspěvek seznamuje s konkrétními texty. Součástí příspěvku je představení projektu, který napomáhá naplňovat potřeby umírajících i pozůstalých alternativním, osobitým přístupem. Přispívá tak k znovunalezení vnitřních zdrojů a také k vytvoření smysluplných rituálů, které stmelují komunitu pozůstalých. Přínosem příspěvku je náhled na možné využití konkrétního textu k otevření a sdílení tématu smrti při komunikaci s dětmi interaktivním způsobem.

Klíčová slova: smrt; komunikace; rituál; děti; knihy

„Lidé na svět přicházejí a pak zase odcházejí. Nevědí, odkud přišli a kam jdou, ale mohou si o tom spolu na světě povídat.“¹

Rodiče, kteří chtějí vysvětlit dětem tabuizované otázky kolem smrti a umírání, si mohou vzít na pomoc knihu. V následujícím příspěvku bude věnována pozornost několika vybraným knihám s touto tematikou.

Dětem starším čtyř let je určena beletristická próza Jaroslavy Paštikové *Jak se rodí bráškové*.

Příběh pojednává o malé Aničce, která chodí do školky, a my se s ní setkáváme v době, kdy společně s mámou a tátou čeká na blízké narození bratříčka do jejich rodiny. Nedlouho po jeho narození tatínek telefonuje se svojí maminkou. Po rozhovoru s ní oznamuje rodině, že dědu odvezli do nemocnice. O něco později dědeček

¹ ŠPINKOVÁ, M. *Anna a Anička*. Praha. 2014. S. 6.

umírá. Ten den vyzvedává Aničku ze školky tatínek a jdou společně k autu. Anička vidí, že uvnitř něj je i maminka s miminkem, a všimne si, že je uplakaná:

„Maminko, stalo se něco Honzíkovi?“ zeptala se ustaraně Anička. Moc dobře věděla, že má maminka v poslední době největší starost o jejich miminko.

„Ne, ne, Aničko, Honzík je v pořádku. Ale dědeček z Trnávky umřel. Přitiskla Aničku k sobě a kapesníkem si utírala oči, z kterých už zase tekly slzy.

„Jak to, že umřel? Vždyť mi slíbil, že spolu pojedeme do ZOO!“ nechápala Anička.

„Přestalo mu ťukat srdíčko. Pan doktor říkal, že bylo dost porouchané,“ snažila se maminka Aničce vysvětlit, co je to smrt. „A když přestane pracovat srdíčko, znamená to, že člověk nebo i zvířátko umřou.“

„A já taky umřu?“ ptala se Anička dál.

„Taky. Každý člověk jednou umře. Ale tvé srdíčko je mladé a zdravé a bude ještě dlouho, dlouho ťukat. Tak dlouho, až z tebe bude jednou maminka, pak babička a prababička a budeš mít děti, vnoučky a pravnoučky. Před sebou máš ještě dlouhý a zajímavý život,“ rekla maminka a pevně objala Aničku kolem ramen.² To Aničku uklidnilo a usmála se na Honzíka.

Účast Aničky na pohřbu

Po třech dnech se konal obřad. Anička byla zvědavá, co pohřeb je, šla na něj poprvé. Maminka ji pečlivě učesala. Tatínek i maminka byli v černém, malý Honzík v bílém. Černě odění byli i ostatní lidé. Anička některé z nich viděla poprvé. V chodbě stály opřeny velké věnce a kytice s černými stuhami, které zvláště voněly. I v domě to vonělo dobrotami, úplně jako když je babička Andulka pozvala na posvícení. To ještě s dědou Jardou hrála Anička na zahradě šipky. *Stále nemohla uvěřit, že už s ním žádnou legraci nezažije.* Poté se rozezněly kostelní zvony, což Aničce připomnělo, jak ji děda vzal jednou do zvonice. Musela si tehdy držet obě ruce na uších, takový to byl rámus! Všichni se postupně pomalu zvedli, rozebrali si věnce z chodby, babička se chytla tatínka a černý průvod se vydal ke kostelu. Před kostelem stáli v modrých uniformách muzikanti. Poté, co muzikanti přestali hrát, se v kostele rozezněly varhany a slova se ujal pan farář, který mluvil o dědečkovi. Prý ho dobře znal – věděl, že byl pracovitý, veselý, měl rád svoji ženu, děti, vnoučata. Říkal i spoustu jiných věcí, kterým Anička nerozuměla, dívala se na rakev, na pana faráře a přemýšlela, jestli to dědeček také slyší a jestli by přece jenom *nemohl z té rakve vstát a jít s ní třeba ke strouze lovit břízáký.*

V knize se dále dočteme, jak pohřeb pokračoval z pohledu Aničky, která vše pozorně vnímá. Když se pohřeb chýlil ke konci a skupinky lidí pomalu odcházely ze hřbitova, zůstaly pohromadě jen babička s nejbližší rodinou. Chytil se za ruce a babička řekne: „*To je život. Jednou tady budu ležet s dědou.*“³

² PAŠTIKOVÁ, J. *Jak se rodí bráškové, aneb ze života předškoláka.* Olomouc. 2007. S. 44–45.

³ Ibidem.

Po několika dnech strávených doma se Anička těší zpět do školky. Je smutná, když si uvědomí, že dědečkovi už nebude moci vyprávět, co zažívá za dobrodružství, zároveň se z nich ale dokáže přirozeně radovat. Příběh končí výletem Aniččiny rodiny k Labi, kde se navzájem užívají a zpívají malému Honzíkovi, který u Aničky v náručí klidně usíná. Celé vyprávění o Aničce a její rodině je místy protkané písničkami i říkadly – příznačnými pro tento věk a umocňujícími danou chvíli v příběhu.

Zdeněk Matějček o rukopisu napsal: „Zkrátka, pokud mohu posoudit, je to moc pěkné a moc dobře to vystihuje svět a mentalitu dítěte v předškolním věku. Spíš bych řekl, obdivuhodně vystihuje. Také ony dva životní mezníky – narození a odchod ze života jsou tu zachyceny decentně a tak, jak je asi předškolní dítě vnímá. Zvlášť tomu druhému se autoři zpravidla vyhýbají. Odpovídá to přesně tomu, co víme z té naší dětské psychologie. Však v tomto smyslu také vždycky píšu, že děti mají s těmi „svými lidmi“ chodit na pohřeb.“⁴

Téma smrti přibližuje dětem také známá Erbenova pohádka *Dobře tak, že je smrt na světě*: V příběhu navštíví Ježíš se svatým Petrem kováře a poprosí ho o nocleh. Ten je ochotně přivítá, pohostí je dobrou večeří, uloží je do své postele a sám si lehne do stodoly na slámu. Ráno je opět pohostí snídaní a kus cesty je vyprovází. Když se loučí, ptá se svatý Petr Ježíše, zda mu dá nějakou odměnu za jeho štedrost. Ježíš kováři nabízí, že mu splní tři přání, o která si řekne. Kovář se zaručuje a požádá jej, ať je ještě sto let živ a zdrav tak jako doposud. Dále si přeje, aby měl vždy dostatek práce k užití jako doteď. Jeho třetím přáním je, aby ten, kdo si sedne na stoličce za stolem, nemohl se z místa hnout, dokud ho kovář nepropustí. I stalo se tak, jak mu Ježíš přislíbil. Všichni známi okolo něj pomřeli, on ale byl stále zdrav, plný života, v práci měl hojnost a zpíval si od rána do večera. Ale všeho do času, těch sto let konečně také uplynulo a smrt zaklepala na dveře:

„Kdo to?“ ozval se kovář.

„Já jsem to, smrt, již si jdu pro tebe.“

„I pěkně vítám! To jsou k nám hosté!“ řekl kovář, potutelně se usmívaje. „Jen dál, jen dál vzácná paní! Ale buď tak dobrá, počkej jen trochu, až si tuhleta kladiva a kleště srovnám, však jsem hned hotov. Zatím se trochu posad' tuhle na stoličce; vím beztoho, že jsi ušla a že máš po světě neustále co těkat.“ Smrt se ničeho nenadála; i nedala se dlouho pobízet a posadila se. Tu se dal kovář do hlasitého smíchu a řekl: „Teď si tu sed' a nehýbej se mi odtud, až já budu chtít!“⁵ Smrt se začala vzpínat, ale nebylo jí to nic platné, nemohla z místa a musela sedět, jako by jí byl přikoval. Kovář byl rád, že se již nemusí smrti bát, protože jí měl doma chycenou. Jeho radost ale netrvala dlouho a brzy poznal, že se zmýlil. Měl doma vykrmeného vepřička a dostal na něj velkou chuť. Ale ať se snažil, jak se snažil, zabít se mu ho nepo-

⁴ PAŠTIKOVÁ, J. *Jak se rodí bráškové, aneb ze života předškoláka*. Olomouc. 2007. S. 3.

⁵ ERBEN, K. J. *Zlatovláska a jiné české pohádky*. Praha. 2013. S. 115.

dařilo. Stejně tak i husu a holoubata. Sřaté hlavy k řělům znova řřrůstaly, kapky krve neteklo. Najednou mu to dořlo. „*Ó řa ose! Na to jsem řa nemyslel: ono proto nemůře nic umřřt, ře řam řa smrt chycenou!*“⁶ Přesto i tak nechtěl jeřřt smrt pustit, raději ře bude řist hrách a kaři a řisto peřeně koláče pécť. Někakou dobu to řlo, dokud byly řasoby, ale řřiřlo řaro a tu teprve nastala pravá bida! Živořichové se brzy řremnořili, obilí na polích bylo sněreno nebo se zkazilo, řremnořili se motýli, housenky, ryby i řžaby. Strádat začaly rostliny, stromy i voda. Řremnořili se také komáři i všelijaké mouchy a muřky – řlověka by umořili, kdyby umřřt mohl.

Kdyř kovář viděl, jaké neřřtěstí svou pořřetilosť na svěťe způsobil, řekl: „*Řřece to tak řánbůh dobrě uřřinil, ře je ta smrt na svěťe!*« *Řel a řam se ři řoddal a ři řpropustil, a ta ho ihned taky řavdávila. A tak řřiřlo potom všecko zase do starého řporádku.*“⁷

Cesta domů

V naší republiky funguje od roku 2001 obřanské sdružení Cesta domů, které se postupem řasu změnilo na ústav, kde se dlouhodobě snaři o to, aby smrt a umírání byly řřijímány jako události, které se osobně řřykají každého z nás. Domáci hospic Cesta domů je mř. odbornou oporou řēm, kteří peřují o své umírající blízke doma. V řamci vydavatelské řinnosti vyšly díky Cestě domů dva významné tituly, které tematiku smrti řřem citlivě řřibližují a oteřřirají.

Prvním z nich, kterému bude věnována pozornost, je kniha Martiny Špinkové *Anna a Anička* s podtitulem *O řivotě na začátku a na konci*. Řřiběh začíná narozením holřičky Anny. Dostala řjméno po své babiřce. Postupně Anička roste, poznává svěť, hraje si a jeřřdí za babiřkou, maminkou tatínka. Babiřka s Aničkou spolu tahají řžebřřňák, sází, povídají si a řřdíli řtajemství. Časem se babiřka pohybuje pomaleji a pomaleji, až ři nakonec maminka s tatínkem voři na procházky na vozíku. Můře se tak pořřívát tam, kam by už sama nedořla – do parku, k řřece nebo na řista, kudy běhala jako malá holřička. Pak jednou babiřka řřijířřdí k Aniře domů a už u nich zůřtává. Je ři s nimi líp než samotné u ní doma. Kdyř něco potřebuje, vřřdycky ři někdo pomůře. Anička je řada. Někdy si hraje svoje hry a babiřka řpi poblíž v řřesle. Jindy si hrála babiřka s ní. Nauči ři napřřříklad vázat mařle. Anička vidí, ře babiřka postupně řřestává chodit úplně a zůřtává v posteli. Maminka babiřce pomáhá s řjídlem – krmí ři. Anička je někdy u babiřky v posteli s ní, jindy ři vyřřává o svých řžářřitcích nebo věcech, které je řpojovaly. Babiřka řřasem už nic neřřiká, ale Anička ví, ře ři poslouchá. Vidí, ře babiřka potřebuje řhodně řpát. Neřřává u ní svoji panenku Amáľku, aby ři nebylo smutno.

Jednou brzy ráno, kdyř byla za okny jeřřt tma, probouři tatínek Aničku, bere ři do naruče, jako kdyř byla malá, a odnáři ři k babiřce, která právě umřřela. Maminka

⁶ Ibidem. S. 118.

⁷ Ibidem. S. 119.

babičku později obléká do šatů, ve kterých chodívала do divadla. Anička dává babičce na rozloučenou s sebou do ruky medvídko Jeníka, který měl na jedné noze stále ještě uvázanou zelenou mašli. Na podzim při procházce s tatínkem myslí Anička na svoji babičku. Vzpomene si, jak spolu vyráběly z listů draka. Řekla jí tehdy: „*Je to zvláštní, vid? Listy jsou celý rok na stromech zelené, ale když umírají a padají, tak se vyparují jak na bál.*“⁸ I babičku na pohřeb vyparovali. Anička přemýšlí o tom, jak se asi babička v nebi má, a nějakou dobu si s ní „povídá“ prostřednictvím telefonu. Příběh končí rozhovorem mezi Aničkou a tatínkem: vzpomínají na babičku, představují si, že se má hezky, a to je dělá šťastnými.

Druhou knihou, o jejíž vydání se zasloužila Cesta domů, je kniha nazvaná *Když dinosaurům někdo umře*. Z knihy se děti dozvídají prostřednictvím slov a poutavých ilustrací, co to vlastně znamená být živý nebo mrtvý a jak se to projevuje. Dále zjišťují, proč umíráme – jak se to stane. Děti se dozvídají, že umřít je možné například při nehodě, ve válce, ale i pro chudobu, nenávisť, drogy nebo dobrovolně. Pozornost je věnovaná také tomu, jak nám může být, když se setkáme se smrtí. Autoři přibližují dětem rozmanité pocity, které ztrátu blízkého člověka provází.

Knihy se věnuje také tématu *rozloučení*: *Je dobré si rozmyslet, jak se rozloučíme s tím, koho jsme měli moc rádi. Loučení je důležitý čas: můžeme vyslovit a dát najevo, jak moc jsme zemřelého měli rádi. Pohřeb je obřad, kterým se loučíme s tím, kdo nám umřel. Když přijdeme na pohřeb, potěšíme tím ty, kterým někdo zemřel. Jsme smutní jako oni, ale také máme jako oni hezké vzpomínky.*⁹

Autoři mimo jiné inspirují děti, jak nezapomenout na toho, koho jsme ztratili – například uděláním obrázkového alba nebo pokračováním dál v tom, co nás zemřelý naučil; navštěvováním jeho hrobu; vystavením si věci, kterou měl(a) rád(a) a která nám ho/ji připomíná; pojmenováním po ní/něm hračky nebo zvířátka; zasažením stromu na jeho/její počest apod. Součástí knihy je i stručný slovníček obsahující hesla jako bdění u mrtvého; hřbitov; rakev, urna; hrob, hrobka; kremace; pitva; pohřeb; pohřební vůz; poslední vůle (závěť); pozůstalý; truchlení; vdova a vdovec. Kniha téma smrti dětem přibližuje srozumitelně a jasně, doprovází ji velmi poutavé a výmluvné ilustrace.

Význam rituálu

Podle Lenky Šulové je současné rychlé životní tempo, které mnohé z rituálů vytěsňuje z rodinného života, jednou z velmi významných příčin snižování stability partnerského a rodinného soužití a možná i společnosti obecně. Význam rodinných rituálů spočívá v tom, že se jimi uskutečňují tři základní procesy: **transformace, komunikace a stabilizace**. Rituál například usnadňuje proces změny, pro-

⁸ ŠPINKOVÁ, M. *Anna a Anička*. Praha. 2014. S. 38.

⁹ BROWN, L. K. – BROWN, M. *Když dinosaurům někdo umře*. Praha. 2014. S. 20–25.

tože přesně předepisuje průběh změny. Například svatba, která může být emocionálně velmi silným zážitkem odchodu z domova, je spojena s mnoha postupnými kroky, které tento silný emocionální prožitek pomohou překonat. *Rituály spojené se smrtí a umíráním patří k rituálům přechodovým. Mají mimořádný význam, protože nám usnadňují akceptování zásadních životních změn i prožívání krizových situací.*

Děti, smrt, rituál

Aby člověk dokázal bolest překonat, musí ji prožít. Stále je ještě mnoho rodičů, kteří váhají, zda pozůstalé děti brát k mrtvým (před pohřbem) nebo na samotný pohřeb. A proč ne? Proč bychom je měli vylučovat z rituálu posledního rozloučení, který slouží jako svého druhu jediný prostředek k určitému uzavření jedné etapy a jako začátek procesu „odpoutání“, procesu, kdy mrtvého „necháme jít“. Pohřeb je veřejným přiznáním a projevením toho, že člověk, který měl v našem životě důležité místo, zemřel. Je to rituál, který signalizuje naše přijetí této reality, rituál, při němž se fyzické tělo tohoto člověka ukládá na konečné místo, jež je později možné navštěvovat, aby vnitřní odloučení probíhalo postupně.¹⁰ Pohřební obřad (podobně jako bdění u mrtvého) mají v procesu truchlení důležitou funkci. Děti bychom neměli k účasti nutit, pokud ji například odmítají, což je třeba respektovat a brát vážně, ale měli bychom je pobídnout k takové účasti, aby ji braly jako věcnou součást reality, podobně jako třeba společně zasednutí k rodinnému stolu. Odmítnutí účasti ze strany dítěte zrcadlí obvykle hlubší příčiny, kterým bychom se měli věnovat, odkrýt je a zpracovat laskavým způsobem ve vhodný čas. Děti získávají blízkou účastí možnost vyrovnat se se smíšenými pocity, dotknout se mrtvého, klást otázky, rozloučit se se zemřelým svým způsobem apod. Děti jsou přece přirozenou součástí života, ke kterému smrt neodmyslitelně patří.

E. Kübler-Rossová nabádá rodiče, aby své děti neuzavírali a nechránili před bolestí a trápením, jež smrt blízkého člověka přináší, a dovolili jim, aby se např. při terminálním onemocnění jejich blízkého podílely na péči v míře, jakou unesou. Sdílený smutek v rodině je posilující pro všechny. Zároveň však také dodává, jak posilující a velmi důležité je udržovat v takových obdobích v rodině radost.

Vznik projektu *Ke kořenům*

Procento kremace bez obřadu je poměrně vysoké. V Praze se jedná přibližně o polovinu případů. Tato skutečnost vedla ženy, které za projektem stojí, k přání tuto skutečnost změnit. Chyběla jim alternativa v pohřebnictví, která by byla šetrná jak k lidem, tak k přírodě. Proto se rozhodly založit organizaci *Ke kořenům*.

¹⁰ KÜBLER-ROSSOVÁ, E. *O dětech a smrti*. Praha. 2003. S. 21.

Význam projektu

- Rozvíjení pohřbívání u kořenů stromů či jiných rostlin. Ve spolupráci se Správou pražských hřbitovů zakládají *Les vzpomínek*, první český přírodní hřbitov, kde se bude popel zesnulých ukládat ke kořenům vzrostlých stromů.
- Podpora k vytvoření smysluplných rituálů posledního rozloučení, pomoc při hledání vlastní cesty rozloučení; *doprovod na cestě zármutkem; pomoc při znovunalézání vnitřních zdrojů*; poradenství a doprovod při plánování a organizaci jedinečných pohřbů podle potřeb a přání pozůstalých; podpora k *osobnímu zapojení se do přípravy pohřbu (květinová výzdoba, tvorba parte, vzpomínková řeč, příprava smuteční hostiny aj.)*.

Projekt *Ke kořenům* inspiruje i k plánování pohřbu předem. Přání týkající se vlastního pohřbu jsou zaznamenána do *Listů posledních přání*, což v budoucnu může být cenným vodítkem pro naše blízké. Když si svůj pohřeb částečně zařídíme předem, snímáme z nich část tíhy, která by je jinak zasáhla po naší smrti. V organizaci rovněž nabízí konzultace v oblasti přírodního pohřebnictví zejména pro obce, hřbitovní správy či architektky. Realizují zajímavé přednášky, ale i workshopy, mezi nimi jednodenní workshop „*Jak doprovázet děti při setkání se smrtí*“, při kterých využívají i některé z výše uvedených titulů.

Závěr

Z výše uvedeného je patrné, jak je téma smrti potřebné ke sdílení pro děti s dospělými a naopak. Děti se toho od nás i prostřednictvím knih mnoho dozvídají, a proto je dobré jim toto téma zprostředkovávat, mluvit s nimi o něm a pěstovat v nich tak *otevřený přístup ke smrti*, který je pro ně posilující. Literatura vybraná s ohledem na konkrétní věk dítěte nám umožňuje a usnadňuje téma smrti otevřít. Na základě příběhu můžeme mluvit o tom, co znamená být živý; co znamená být mrtvý, jak smrt přichází, co si představujeme, že je po smrti, jak vzpomínat, jak se rozloučit a podobně. Literatura tak slouží jako prostředek výchovy k vědomí smrtelnosti.

Literatura

- BROWN, L. K. – BROWN, M. *Když dinosaurům někdo umře*. Praha: Cesta domů. 2014. 30 s. ISBN 978-80-904516-0-5.
- ERBEN, K. J. *Zlatovláska a jiné české pohádky*. Praha: Knižní klub. 2013. 140 s. ISBN 978-80-242-4161-6.
- KÜBLER-ROSSOVÁ, E. *O dětech a smrti*. Praha: Ermat. 2003. 311 s. ISBN 80-903086-1-9.

PAŠTIKOVÁ, J. *Jak se rodí bráškové aneb ze života předškoláka*. Olomouc: Rubico. 2007. 63 s. ISBN 978-80-7346-076-1.

ŠPINKOVÁ, M. *Anna a Anička*. Praha: Cesta domů. 2014. 38 s. ISBN 978-80-904516-9-8.

ŠULOVÁ, L. *Význam rituálů pro současnou rodinu*. 2005 [online]. [cit. 2015-05-10].

Dostupné na: www.planovanirodiny.cz/view.php?cisloclanku=2006010203.
www.kekorenum.cz

Jana Šupová

Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1,
602 00 Brno, Česká republika

ja.supova@gmail.com

PROSTREDIE A POSTAVA V ČESKO-SLOVENSKOM (DEDINSKOM) REALIZME

Simona Švandová

Abstract

The paper is focused on the character and the space in the Slovak literary realism. These significant attributes are compositionally joined. For writers of this period—M. Kukučín, K. V. Rais—autobiographical elements are characteristic. Both authors pointed to (de)formation of characters influenced by reality of that time and mainly by the space. It reveals their essence of the interpersonal relations that are reflected from many aspects. Realistic picture of the village was for these writers not only cliché. The village was not only (literary) home, but it gives space for psychological analysis of characters.

Key words: M. Kukučín; K. V. Rais; village; realism; character; figure

Abstrakt

Predkladaný príspevok sa zameriava na postavu a priestor, resp. prostredie, v českom a slovenskom (dedinskom) realizme. Tieto dva významné atribúty sú navzájom kompozične prepojené. Pre autorov literárneho realizmu – M. Kukučina, K. V. Raisa – sú charakteristické, o čom svedčia aj autobiografické prvky v ich dielach. Obidvaja autori poukázali na (de)formáciu charakterov ovplyvnených dobou a hlavne prostredím. Odhaľuje to ich podstatu medziľudských vzťahov, ktoré sú zobrazené z rôznych hľadísk. Verné zobrazenie reality sa pre nich nestalo len akýmsi klišé. Dedina tak nebola len (literárnym) domovom, ale ponúkla priestor pre psychologickú sondu postáv.

Kľúčové slová: M. Kukučín; K. V. Rais; dedina; realizmus; charakter; postava

V príspevku sa budeme venovať dvom atribútom, ktoré v próze realizmu zohrávali významnú úlohu. Je to (sociálne) prostredie a postava v tvorbe Martina Kukučina a Karla Václava Raisa. Prostredie nebolo náhodné, lebo u oboch zohrávalo významnú úlohu aj v ich osobnom živote. Obidvaja pracovali ako učitelia v rodnej dedine (Jasenová, Hlinecko). V českej literatúre prešla dedina ako priestor viacerými modifikáciami. Je nutné spomenúť, že na počiatku prevládalo parnasistické videnie dediny, ktoré malo historický charakter a slúžilo ako výstraha pred prítomnosťou. Paralelne s vývojom slovenskej (dedinskej) realistickej literatúry sa v 80. rokoch 19. storočia začal meniť aj charakter českej dediny. Začal sa vnímať z estetického, poetického a funkčného hľadiska ako prostredie, ktoré je

významnou determináčnou zložkou postáv, ich správania a mentality. Dedina sa tak stala spoločenským prostredím, ktoré ovplyvňovalo povahu a osudy jednotlivcov. K. V. Rais, významný predstaviteľ českej dedinskej realistickej literatúry, sa koncentroval na vykreslenie tohto priestoru ako miesta, kde sa odohrávajú rôzne premeny medziľudských vzťahov.¹

„Teprve na základě opozice město – venkov, civilizace – příroda, jejich pozadím byl protiklad konvence a spontánnosti, složitosti a jednoduchosti, vstoupily motivy venkova do literatury jako nositelé pozitivních estetických významů.“²

Ak by sme chceli literárnoteoreticky vymedziť kategóriu prostredia, je nutné zmeniť, že u sujetových diel, t. j. prozaických, tvorí prostredie vonkajší svet, v ktorom sa postavy pohybujú. Prostredie taktiež môže byť vnímané prostredníctvom kategórie rozprávača, ktorý sa cez rôzne opisy realizuje priblížením k dejovej línii. Na druhej strane sa stretáme aj s prípadom, že prostredie je ako sociálny priestor priamo prezentované cez dialógy postáv, poprípade vnútorným monológom hlavnej alebo vedľajšej postavy.³

Je to aj tematická kategória, akýsi obraz vonkajšieho sveta, jeho prírodné alebo spoločenské významy sú vytvárané kompozíciou. V sujete je obraz priestoru komponovaný v pásme rozprávača alebo ako popis (vykreslenie) miesta deja. V poviedkach K. V. Raisa a M. Kukučina pozorujeme častý opis priestoru, v ktorom sa pohybujú postavy. Keďže vo väčšine prípadov ide o dedinu, tak sa stretávame s opismi prírody, konkrétnej dediny, ale aj v užšom ponímaní s opismi domov, krčiem, remeselníckych dielní (*Z vlasářských pamětí, Čas tratí – čas platí*). Obraz prostredia a priestoru obsahuje nielen vecné informácie o mieste deja literárneho diela, ale ide aj o informácie o spôsobe „videnia“ sveta.⁴

Kategória priestoru/prostredia je taktiež priamo spojená s kategóriou času. Ponímanie času a priestoru predstavujú základné kategórie ľudskej existencie a jeho individuálneho prežívania. Netreba zabudnúť aj na to, že prostredie je bezprostredne spojené s autorom, keďže autorovo stvárnenie priestoru vypovedá o tom, ako vníma skutočnosť v najvšeobecnejšom zmysle. Ide tak o jej výklad a ponúka tak kľúč k pochopeniu diela ako celku.⁵

Sociálny priestor, v ktorom Rais tvoril, vnímal kriticky, ale mal aj pochopenie pre jeho ľud. Hlinecko na neho vplývalo priamym zážitkom, aby triezvo vnímal realitu. Poeticky ho však vykresľoval v jeho rozmanitosti, preto neopomínal ani jeho nedostatky, ktoré reflektovali spoločensko-sociálny kontext. Mal zmysel pre

¹ HAMAN, A. *Česká literatura 19. století*. České Budějovice. 2002. 236 s.

² Porov. HAMAN, A. *Trvání v proměně: česká literatura devatenáctého století*. 2. Praha. 2010. S. 150 – 160.

³ PETRŮ, E. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc. 2000. 187 s.

⁴ LEDERBUCHOVÁ, L. *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Praha. 2002. S. 290–300.

⁵ VALČEK, P. *Slovník literární teorie*. Bratislava. 2003. S. 324.

spravodlivosť, povzbudzoval klesajúcich.⁶ Poukázal aj dva póly dedinského života, kým na jednej strane stála chamtivosť, sebecktosť, bezohľadnosť, na druhej strane to bola poctivosť, dodržanie daného slova, láska.⁷

Je však dôležité zmieniť aj fakt, že Rais dedinu ako (sociálne) prostredie koncipuje do minulosti. Dedinské prózy tak boli skôr len akousi spomienkou na dobu minulú, preto sa môžeme domnievať, že dedina odráža dobovú realitu a medziludské vzťahy. Videl ju už však v kritickom duchu, predznamenával tak nástup kapitalizmu, čo malo za následok úpadok charakterov.⁸

Na margo prostredia, t. j. dediny, Rais vo svojich spomienkach napísal: „*Spracovávajúte látku z dedinského života, dbal som pravdy, hlavne vnútornej.*“⁹ (vl. preklad) V liste priateľovi B. Adámkovi (*Česká literatura*. 4. 1956. Č. 2) nájdeme výrok „*Je to kus života zblízka mého domova, kus mých vzpomínek na lidi, z nichž někteří byli a jsou mi dost blízcí.*“¹⁰

Príkladom vykreslenia prostredia ako významného determinantu sú poviedky *Z vlasářských pamětí*. Rais prostredie, v ktorom sa dej odohráva, neidealizuje, naopak je hodnoverným obrazom doby, ale aj atribútom, čo vo veľkej miere ovplyvňuje konanie postáv. Prostredie je charakteristické najmä podrobným opisom, ktorý nám autor ponúka a otvára tak priestor nielen pre postavy, ale aj pre čitateľa na dotváranie autorského zámeru.

V slovenskom literárnom realizme použili dedinu ako sociálny priestor svojich próz dvaja autori. Vyššie spomenutý M. Kukučín a J. G. Tajovský. Ja sa zameriavam na M. Kukučina. Dôležité sú však rôzne spoločné a rozdielne znaky, ktoré pozorujeme pri komparácii s Raisovým prostredím. Obaja autori dedinu zobrazovali čo najvernejšie. Diferenciácia je viditeľná v autorskej optike, cez ktorú na ňu nazerali. Kým Rais je kritický, skeptický, Kukučín hľadá v dedine harmóniu, ktorú prenáša aj na svoje postavy. Nešlo o harmóniu v pravom zmysle slova, ide skôr o vyjadrenie jeho základnej idey diel. Bolo to hľadanie objektívnej rovnováhy medzi krásou a dobrotou života dedinského človeka a jeho prostredia.¹¹

V rannom štádiu sú jeho poviedky skôr epizódami, ktoré sú rámcované opismi. Dedina sa tak stáva konštitučným prvkom jeho diel, predznamenáva podobne ako u Raisa osudy postáv. Prostredie, postavy – to všetko je rovnocenné. Životné prostredie, v tomto prípade dedina (vzduch) je činiteľom priestoru, podlieha ľudskej miere a je vo veľkej miere ovplyvnené epickým subjektom. Obklopujúca príroda (zem) sa pokladá za cyklické vyjadrenie času, napokon to je tradícia (voda), ktorá sa stáva akýmsi svorníkom medzi lyrickou a epickou zložkou. Je to nadča-

⁶ ČERVENKA, J. K. *V. Rais na Hlinecku*. Pardubice. 1956. S. 12–15.

⁷ CHALOUPEK, O. *Průruční slovník české literatury od počátků do současnosti*. Brno. 2005. S. 1116.

⁸ FORST, V. *Martin Kukučín a čeští realisté na přelomu století*. Praha. 1969. S. 63.

⁹ RAIS, K. V. *Povídky*. In: R. Adam. Brno. 2013. S. 482.

¹⁰ RAIS, K. V. *Povídky*. In: R. Adam. Brno. 2013. S. 482.

¹¹ KUKUČÍN, M. – MINÁRIKOVÁ, M. *Dielo*. Bratislava. 1961. S. 335.

sová a nadpriestorová kategória, ktorá nie je len syntaktická, ale prostredníctvom rôznych zvykov, tradícií a mýtov podnecuje dej a činnosť, motivuje tak človeka k akcii.¹²

Centrom Kukučínovho diania je naďalej dedina. V nej neskôr odráža rozpor medzi nadčasovými hodnotami a poznaním, že sa postupne vytrácajú z ľudského života. Poukazuje tak už na život dediny na pozadí osobných konfliktov, vyplývajúcich zo skutočnosti, že „patriarchálnosť“ tak naruša medziľudské vzťahy. Kukučín sa sústreďuje na odkrývanie predovšetkým morálnych dôsledkov. Tie pramenili z rozporu literárnej reality, ktorá síce odrážala „súčasnosť“, ale stále vo veľkej miere zápasila s prežitkami včerajška.¹³

V poviedke *Čas trati – čas platí* pozorujeme rozvrátenie medziľudských vzťahov na základe finančného rozpoloženia rodiny a následne aj dvoch ľudí. Mamon, faloš, neúprimnosť – všetko je následkom začínajúceho prenikania kapitalizmu do slovenského prostredia dediny a následne aj medzi ľudí. Okrem toho, že sa dedina stala prostredím, v ktorom sa odohrávala väčšina diel ranej Kukučínovej tvorby, pokladáme za podstatné zmieniť, že Kukučín si tento priestor vybral aj z iného dôvodu. Cez rôzne literárne diela poukázal na dedinu ako na dynamické „klbko“, v ktorom sa odohrávajú medziľudské „zápasy“ medzi tragikou a komikou. Išlo tak o vyjadrenie doby, cez rôzne charaktery načrtáva národný život a nazeranie na neho z rôznych uhlov pohľadu. Je pre neho charakteristické, že práve metóda „smiech cez slzy“ mu slúžila ako estetický výraz na vyjadrenie kritiky doby. Je to však paradoxné, keďže väčšina čitateľov môže „kukučínovskú dedinu“ čítať len povrchno, znamená to, že prostredie vnímajú ako determinant postavy a iných konštitučných prvkov bez hlbšieho zmyslu. Čo sa však týka vtedajšej osvety, jeho diela, najmä kalendárna próza z prostredia dediny, si našla svojich záujemcov o literatúru aj u dedinského ľudu.¹⁴

Významný literárny kritik Krčméry sa vyjadril na margo Kukučínovej dediny: „*On čítal dedinu [...]*“.¹⁵ Poukázal tak na veľké plus, ktoré spočívalo v tom, že dedinu vnášal do národného povedomia nielen slovenského, ale aj slovanského kontextu vo vzťahu k iným národom a literatúram.¹⁶

Postava je v realistickej próze prezentovaná v dvoch módoch: postava ako bytosť spoločenská, ktorá spoločnosť utvára, ale je aj ňou utváraná a postava ako bytosť individuálna. V prvom kontexte môžeme vnímať postavu, ktorá vyplýva z realistického kontextu a je spoločnosťou determinovaná na základe toho (ko)existuje a koná.

¹² Pozri: ČEPAN, O. *Kukučínove epické istoty*. Bratislava. 1972. S. 270 s.

¹³ ŠMATLÁK, S. *Dejiny slovenskej literatúry od stredoveku po súčasnosť*. Bratislava. 1988. S. 623.

¹⁴ KUKUČÍN, M. *Dedinský román*. Martin. 1952. S. 238.

¹⁵ KRČMÉRY, Š. *Dejiny literatúry slovenskej*. Bratislava. 1976. S. 328.

¹⁶ KRČMÉRY, Š. *Dejiny literatúry slovenskej*. Bratislava. 1976. S. 328.

Veľký dôraz sa preto kladie nielen na prehovor, správanie a vzhľad postavy, ale predovšetkým na jej myseľ.¹⁷ „[...] slovenský dedinský realizmus v pláne obranného úsilia propagoval hodnoty, ktoré u nás mohli znamenať únik pred záhubou. (Dedinský ľud) je protiváhou mravnej a sociálnej rozbeganosti súčasného sveta.“¹⁸ (A. Mráz)

Realistická postava sa charakterizuje ako sociálna bytosť, ktorá je tvorená vonkajšími a vnútornými charakteristikami. Spolu s iluzívnou funkciou t. j. kontrast medzi realitou, v ktorej sa nachádza a jeho psychikou, vytvára akúsi literárnu symbiózu. Poetika postavy je do veľkej miery ovplyvnená okrem prostredia aj dobovými normami, a to estetickými, etickými a pod.¹⁹

Čo sa týka postavy, tak u Kukučína je nielen figúrkou v deji, ale je aj súčasťou ideálu harmonickej rovnováhy medzi prostredím, tradíciou a prírodou. Jeho postavy boli obrazmi osihotených epických „kusov života“. Spočiatku boli vykreslené prostredníctvom hyperbolickej situácie, neskôr došlo k prelnaniu komického a tragického. Z kompozičného hľadiska boli jeho postavy postavené na polarite humornej stránky objektívne štylizovanej a tragickej, ktorá reflektovala realitu v kritickom duchu. Kukučín ju tak koncentruje podľa významovej atmosféry, kde postava žije a ako koná. Toto „ľudské“ v nej je umocnené prostredníctvom archaickeho zvykoslovia a mýtického základu psychiky dedinského človeka. Jeho postavy prešli taktiež tematicko-fabulačnou a motivickou obdobou. Kým v prvých dielach pozorujeme prvky lyriky, ktoré sú sprostredkované cez popis – motívy z prírody, tie majú za úlohu akoby „zlepíť“ kúsky života dohromady. Jeho kompozícia diela je tak, ako sme už spomínali, akousi rovnováhou medzi postavou, prostredím, tradíciami a zvykmi.²⁰

Za vzácnu stránku jeho umenia sa pokladá aj fakt, že pre svoje vykreslenie hľadal typické postavy z dediny, tieto typologické figúrky častokrát dynamizovali dej. Pre Kukučína tak preto niet človeka, čo by z jeho duše nevyniesol niečo pozoruhodné, ľudsky vzácné. Môžeme teda hovoriť o istej paralelnej črte s Raisom, ktorý napriek kritickému alebo až skeptickému nadhľadu na realitu videl v ľuďoch len to dobré.²¹ Rais ako dedinský rodák poznal pracovitý dedinský ľud, videl v ňom zdroj národnej sily. A ako povedal: „*Všetci drobní ľudia si zasluhujú náš obdiv a vďaku. Oni nám vychovali národ, oni nám vstúpili pracovitost a túžbu po všetkom krásnom a dobrom.*“²²

Ľud sa v Kukučínových dielach javí ako základ národa i záruka jeho budúcnosti. Dostáva sa tak do prenikavého psychologického obrazu epického hrdinu.²³ Na

¹⁷ FORT, B. *Fikční světy české realistické prózy*. Praha. 2014. S. 19.

¹⁸ Pozri: FORST, V. *Martin Kukučín a čeští realisté na přelomu století*. Praha. 1969. S. 63.

¹⁹ LEDERBUCHOVÁ, L. *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Praha. 2002. S. 290 – 300.

²⁰ ČEPAN, O. *Próza slovenského realizmu*. Bratislava. 2001. S. 31 – 32.

²¹ ŠKULTÉTY, J. *Dielo*. Martin. 1987. S. 422.

²² ČERVENKA, J. K. *V. Rais na Hlinceku*. Pardubice. 1956. S. 12–15.

²³ ŠMATLÁK, S. *Dejiny slovenskej literatúry od stredoveku po súčasnosť*. Bratislava. 1988. S. 623.

galérii postáv rieši vzťahy jednotlivca ku kolektívu a kolektívu k zvykoslovej tradícii, ktorá ich navzájom prepája. Sú to psychologické sondy na dno spoločenského života gazdovskej rodiny, ale aj folklórneho bohatstva.²⁴

Podľa literárnych kritikov bol Kukučín svojský a originálny. Postavy sú tak originálne autenticky vykreslené. Kukučín vniká do duše človeka a vyzdvihuje to, čo je v ňom krásne. Ľud – nový hrdina literatúry zakotvil v Kukučínovej próze objektívnou silou svojej vnútornej pravdy a bezprostrednosti. Raisove postavy sú vo veľkej miere odrazom premeny spoločenského zriadenia – nástup kapitalizmu, ktorý sa odrazil najmä v charaktere postáv. Táto (de)formácia mala za následok to, že vplyv peňazí hrubo zasiahol do života bežných ľudí. Stretávame sa s typom človeka čistého citu, ktorý žije myšlienkou slúžiť podľa svojich síl národu, ale dostáva sa do konfliktu s okolitým prostredím. Tieto spoločensko-triedne diferenciacie sú viditeľné hlavne na dedine, a tak na ne poukazuje priamo cez postavy. Autorov pohľad je tak skeptický, no napriek všetkému mu je oporou rodný ľud. Ten mu dodáva vieru v lepší zajtrajšok.²⁵

Čo sa týka poetického vykreslenia postáv, Rais sa pokladá za autora antiromantického: titanizmus, rozorvanosť, metafyzickosť, zmyslovosť – to všetko mu je cudzie. Jeho primárnym atribútom, cez ktorý apeluje na čitateľa je srdce. To hľadá aj vo svojich postavách. Jeho svet, v ktorom tvorí, je tak zaplnený ľuďmi, ktorí sú obyčajní, žijúcimi bežným životom. Postavy tak „nefilozofujú“ nad existenciou, ale dochádza u nich hlavne k znovunájdeniu srdca alebo jeho zachovaniu, resp. jeho charakteru.

V literárno-kritických prácach sa dočítame o názore S. Čecha, ktorý v *Národných listoch* konštatoval, že Raisove postavy priniesli „neodolateľne pravdivý“ pohľad na súdobú dedinu. Ocenil ich prostotu a pravdivosť, ktoré môžeme označiť aj ako „*poznatie svojich väd/chýb je počiatkom k ich náprave*“. Literárna historička J. Janáčková oceňovala Raisovu iróniu a humor a vyzdvihovala ideu nesebeckého vzťahu k svetu a odhodlanie postáv byť napriek vôli prostredia tvorcom svojho osudu a pomáhať druhým.²⁶

Nepopierateľne je nutné vyzdvihnúť aj Raisov fabulačný talent, jeho schopnosť v sujete oddeliť postavy protagonistov od okrajových figúrok. Vystihnúť spojenie človeka s krajom, odrodilstvo a odcudzenie sa dedinského človeka. Jeho postavy, tak ako u Kukučina, sú častokrát ľudia, ktorých autor osobne poznal. Rais vierohodne vykreslil svojich hrdinov, ich etos a dennú činnosť, ich vzťahy k iným ľuďom.²⁷

Literárna postava v jeho poviedkach z dedinského prostredia sa vyznačuje raisovským pohľadom na realitu. Je vo veľkej miere ovplyvnená prostredím odkiaľ

²⁴ KUKUČÍN, M. – MINÁRIKOVÁ, M. *Dielo*. Bratislava. 1961. S. 335.

²⁵ RAIS, K. V. *Vybrané povídky*. Praha. 1951. S. 184.

²⁶ RAIS, K. V. *Povídky*. Brno. 2013. S. 515.

²⁷ RAIS, K. V. *Horské kořeny. 1885–1903*. Hradec Králové. 1976. S. 393.

pochádza, a to jej aj (de)formuje charakter. Typologická psychologická kresba nie je náhodná a ponúka nám prostredníctvom vševediaceho rozprávača pohľad na postavu/postavy z rôznych hľadísk. Napriek tomu, že vo vykreslení jeho postáv badáme kritický podtón, ktorým naznačoval spoločenský kontext, nezabúda do nich vkladať „kúsok srdca“. Postava je tak priam autentická a pri čítaní môžeme nadobudnúť pocit, že sme súčasťou príbehu. Veľkú mieru autenticity pridáva aj reč, akou literárne postavy hovoria, keďže ide o ľudový jazyk. Rais tak cez svoje postavy odкрýva ľudské nedostatky, ale aj vnútornú silu a dobro v ich vnútri.

Okrem vonkajších znakov Raisových postáv môžeme pozorovať aj ich vlastnosti. V húževnatosti a pracovitosti mnohých príkladných postáv z ľudu, v ich zmysle pre humor a ich vlasteneckom cítení sa Raisovi podarilo zachytiť kus českého národného charakteru. V kladnom hrdinovi jeho próz tak oživa a zároveň dozrieva ideál človeka.²⁸

Literatúra

ČEPAN, O. *Próza slovenského realizmu*. Bratislava: VEDA. 2001. S. 290. ISBN 978-80-224-0654-6.

ČEPAN, O. *Kukučínove epické istoty*. Bratislava: Tatran. 1972. 270 s.

ČERVENKA, J. K. *V Rais na Hlinecku*. Pardubice: Krajská poradna lidové tvořivosti. 1956. S. 12 – 15.

FORST, V. *Martin Kukučín a čeští realisté na přelomu století*. Praha: Academia. 1969. 63 s.

FOŘT, B. *Fikční světy české realistické prózy*. Praha: Akropolis. 2014. 203 s. ISBN 978-80-7470-078-1.

HAMAN, A. *Česká literatura 19. století*. České Budějovice: Jihočeská univerzita. 2002. 236 s. ISBN 80-7040-539-2.

HAMAN, A. *Trvání v proměně: česká literatura devatenáctého století*. 2. Praha: ARSCI. 2010. S. 150 – 160. ISBN 978-80-7420-011-3.

CHALOUPKA, O. *Průruční slovník české literatury od počátků do současnosti*. Brno: Centa. 2005. 1116 s. ISBN 80-86785-03-3.

KRČMĚRY, Š. *Dejiny literatury slovenskej*. Bratislava: Tatran. 1976. 328 s.

KUKUČÍN, M. – MINÁRIKOVÁ, M. *Dielo*. 2. vyd. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. 1961. 335 s.

KUKUČÍN, M. *Dedinský román*. Martin: Matica slovenská. 1952. 238 s.

KRČMĚRY, Š. *Dejiny literatury slovenskej*. Bratislava: Tatran. 1976. S. 328.

LEDERBUCHOVÁ, L. *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Praha: Nakladatelství H&H. 2002. 355 s. ISBN 80-7319-020-6.

²⁸ POHORSKÝ, M. – MUKAŘOVSKÝ, J. – BRABEC, J. *Dějiny české literatury*. Praha. 1961. S. 631.

- PETRŮ, E. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico. 2000. 187 s. ISBN 80-85839-44-X.
- POHORSKÝ, M. – MUKAŘOVSKÝ, J. – BRABEC, J. *Dějiny české literatury*. Praha: Československá akademie věd. 1961. 631 s.
- RAIS, K. V. *Povídky*. Brno: Host. 2013. 524 s. ISBN 978-80-7294-801-7.
- RAIS, K. V. *Horské kořeny. 1885–1903*. Hradec Králové: Kruh. 1976. 393 s.
- ŠKULTÉTY, J. *Dielo*. Martin: Matica slovenská. 1987. 422 s.
- ŠMATLÁK, S. *Dejiny slovenskej literatúry od stredoveku po súčasnosť*. Bratislava: Tatran. 1988. 623 s.
- VALČEK, P. *Slovník literárnej teórie*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov. 2003. 324 s. ISBN 80-8061-151-3.

Simona Švandová

Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1,
602 00 Brno, Česká republika
simi.svandova@gmail.com

MEZI AKTIVISMEM A KAŽDODENNOSTÍ: CHORVATSKÉ „ŽENSKÉ PSANÍ“ JAKO MOMENT EMANCIPACE, INDIVIDUALIZACE A SEBEIDENTIFIKACE V PATRIARCHÁLNÍ KULTUŘE

Dajana Vasiljevićová

Abstract

The paper discusses women's writing, namely its content and transformations, in the context of Croatian prose from an interdisciplinary perspective and in relation to gender in culture from the late socialism to 1990s. The goal of the paper is to map out Croatian women's writing in relation to such topics as cultural repression, displacement and feminism. It also discusses cultural stereotypes and prejudices towards "the imaginary of female authorship" concept. Women's writing, especially novels by Irena Vrkljan, Slavenka Drakulić and Dubravka Ugrešić, addresses the change in perception of female authors as second-rate writers and focuses on them as figures of radical otherness due to their active expression of femininity, sensibility and sexuality through self-reflection.

Key words: women's writing; feminism; patriarchal discourse; socialism; gender

Abstrakt

Příspěvek se zabývá „ženským psaním“ v kontextu chorvatské prózy, nejen jeho konstituováním a proměnami od pozdního socialismu do devadesátých let, ale s ohledem na širší problematiku genderu v kultuře je pojat z interdisciplinární perspektivy. Jeho záměrem je osvětlit chorvatské „ženské psaní“ ve vztahu k problematice kulturního útlaku, vyloučení i feminismu. Zabývá se kulturními stereotypy a předsudky v rámci dobových představ o „úloze spisovatelky“, avšak především se zaměřuje na kulturní transfer žen do pozic relevantních tvůrkyň v chorvatském literárním kánonu. V koncepci „ženského psaní“ dochází ke zdůrazňování radikální „jinakosti“ skrze podoby ženské sensibility, emocionality a tělesnosti, jak je nalézáme v textech Ireny Vrkljanové, Slavenky Drakulićové a Dubravky Ugrešićové.

Klíčová slova: ženské psaní, feminismus, patriarchální diskurz, socialismus, gender

Sledujeme-li kontinuálně recepci spisovatelek v chorvatské literatuře, nelze si nevšimnout, že ženské autorství funguje hluboko do dvacátého století v rámci určitých hierarchických struktur a jeho interpretace se zakládají na mimotextových faktorech. Kolektivní kulturní šablony patriarchálního modelu kultury¹ odráží

¹ Pojetí vychází z rousseauovského pojetí ženství (sepětí s přírodou), modelu sexuální diferenciacce a separace, kdy muži přirozeně vládou nad ženou. Srov. IRIGARAY, L. *Speculum of the other woman*. Ithaca. N. Y. 1985.

symbolické pojetí moci, v němž jsou rodové identity konstruovány na bázi esenciálních odlišností,² tj. dochází ke genezi rodového imaginária skrze reduktivní koncepty. V kontextech pohlavní asymetrie je vzájemný vztah hierarchické závislosti formovaný z pozice hegemonní maskulinity na základě binární dichotomie soukromého a veřejného. Patriarchát ustavuje muže jako nositele vytříbené kultury, kterému je vlastní veřejná aktivita, oproti tomu ženu s ohledem na její biologickou úlohu chápe jako reprezentantku přírody a umísťuje ji, máje na zřeteli její pasivitu, do neveřejné sféry péče.³ V chorvatském prostředí dochází k androcentrickému ztotožnění ženskosti s tělesností, resp. k sepětí ženské tvorby s „ženskou podstatou“, proto jsou za odpovídající pole ženských aktivit považovány mateřství a mravní čistota spjaté s udržováním vlastenectví, maskuliní logika patriarchálního řádu degraduje ženskou úlohu na výlučně podpůrný princip.

Svědčí o tom praxe uplatňování ideologie oddělených sfér v kultuře, konkrétněji zřejmá z rozporu v ideálech a společenských kontextech ilyrského národně emancipačního hnutí v první polovině devatenáctého století. To počítá se zapojením žen, když v dobovém tisku je jak v politizované *Danici (Jitřence)*, literární příloze novin *Ilirske novine (Ilirské noviny)*, tak v literárně zaměřených časopisech *Zora Dalmatinska (Zora Dalmatinská)* a *Kolo (Kolo)* propagován ideál veřejně aktivní ženy,⁴ která se účastní společenského dění, ale fakticky je žena v patriarchálním modelu kultury vnímána jako implicitní čtenářka a příjemkyně národní agitace,⁵ nikoliv jako tvůrkyně. Jak bylo naznačeno, musí docházet ke korelaci s obrazem dobově akceptovatelného ženství, proto, pokud ženy chtějí psát, musejí fungovat v roli symbolických „dcer Ilyrských“ a „matek národa“,⁶ s čímž má odpovídajícím způsobem korespondovat jejich pojetí literatury. Autorská singularita není brána v potaz,⁷ naopak objeví-li se její projevy v rámci binárního pojetí, dochází k interpretační „slepé skvrně“. Příkladem může být recepce tvorby pro děti J. Truhelkové

² Srov. LENDEROVÁ, M. – TINKOVÁ, D. – HANULÍK, V. *Tělo mezi medicínou a disciplínou: proměny lékařského obrazu a ideálu lidského těla a tělesnosti v dlouhém 19. století*. Praha. 2014.

³ Srov. PATEMAN, C. *The disorder of women: democracy, feminism, and political theory*. Stanford. Calif. 1989; BOURDIEU, P. *Nadvláda mužů*. Praha. 2000.

⁴ Chorvatským obrozencům byl zdrojem inspirace západní emancipační proces, především v německy a česky hovořícím prostředí, kde vzdělanost a literární aktivita „slabšího“ pohlaví měla doložit kulturní vyspělost národa.

⁵ O ženách jako implicitních čtenářkách románu v chorvatské literatuře svědčí i adresát autora Miroslava Kraljeviće v předmluvě románu *Žák z Požegy (Požeški đak, 1863)*.

⁶ Pozice žen jako matek národa a strážkyň domácího krbu musí být zohledněna již v jejich výchově a vzdělání, které má směřovat výlučně k tomuto cíli. Srov. YUVAL-DAVIS, N. *Gender and Nation*. Thousand Oaks. 1997.

⁷ U první generace chorvatských autorek, mezi něž patří Dragojla Jarnevićová spolu s Anou Vidovićovou, Jagodou Brlićovou, Ljuboslavou Bedekovićovou, jsou akceptovatelné „podpůrné“ vlastenecké veršované, oslavné články a kratší prozaické texty, ale musí v nich být přítomen výchovný princip a dodržování dobových kulturologických norem. Srov. TOMASOVIĆ, M. *Neznane i neznani: kroatistički prinosi*. Zagreb. 2011. 193 s.

a především I. Brlićové-Mažuranićové, kdy dobová kritika vnímá tyto texty optikou kulturních konvencí, chválí jejich mateřský (rozuměj výchovný), a národně-folklórní aspekt, ale již nevnímá jemný subverzivní potenciál oponující patriarchálnímu mýtu koncipováním atypických ženských rolí.

Je zřejmé, že náhled na ženami psanou literaturu čerpal v prvé řadě z deterministické logiky patriarchálního kánonu, a proto jsou její recepce v dobovém tisku spíše než odrazem literárních kvalit následkem dobového pojetí ženské identity.⁸ Ačkoliv se v ideologické rovině přístup institucionální kritiky k ženskému autorství do druhé světové války téměř neproměňuje, dochází pod vlivem modernizace společnosti k posunům v dobovém paradigmatu. Od počátku dvacátého století se, především v prvních časopisech pro ženy,⁹ setkáváme s opatrnou artikulací emancipačních požadavků,¹⁰ ale kolem problematiky ženského autorství vznikaly ostré ideové střety, zejména mezi spisovatelkami, jež do své tvorby inkorporovaly feministické myšlenky či boj za ženská práva – mezi M. Jurićovou Zagorkou, J. Truhelkovou či Z. Kvederovou a arbitry dobového vkusu A. G. Matošem a O. Krausem, hájícími konzervativní patriarchální stanoviska.

Matoš, jako výsostný představitel esteticky profilovaného intelektuála, obdivuje ženu skrze konvenční koncepty ženskosti, jako jsou pasivita, poddajnost a poslušnost, proto je pro něho jakákoliv artikulace emancipačních požadavků podnětem k ostrému výpadu.¹¹ Dle něho ženská tvorba vzhledem k přízemmnosti ženského ducha a sklonu k dekorativní kýčovitosti navíc nenaplnuje požadavky na esteticky hodnotnou literaturu, postrádá totiž intelektuální celistvost, již vyžaduje vysoká kultura. Obdobně o ideové podmíněnosti dobových hodnocení svědčí mizogynní karikatury Otto Krause, který ztrhal v listu *Agramer Zeitung* tvorbu M. Jurićové Zagorky do té míry, že se nálepka „literární brak pro pasačky krav“¹² vžila coby dehonestující terminus technicus. Zjednodušeně řečeno, ženské autor-

⁸ V rámci tohoto pojetí je žena konstruktem mužské imaginace, tradičních rodových symbolů a mýtů. Srov. KOLODNY, A. *The land before her: fantasy and experience of the American frontiers, 1630–1860*. Chapel Hill 1984. S. 10.

⁹ V rodinně profilovaném osvětovém listu *Domaće ognjište (Domáci krb)*; emancipačně zaměřeném časopise *Ženski svijet (Ženský svět)*, později přejmenovaném na *Jugoslavenska žena (Jugoslávská žena)*, ale i ve vysokotirážním módním magazínu *Ženski List (Ženský list)*, byl teprve od 30. let 20. století, se pod šéfredaktorským vedením Marie Jurićové Zagorky akcentovala společensko-politická témata.

¹⁰ V rovině obecného vymezení se vůči nerovnému postavení ženy v rámci patriarchální rodiny a kultury, práva na vzdělání pro dívky apod. je třeba si uvědomit, že snahy o společenskou aktivizaci žen a uznání ženské profesionalizace jsou otázkou dvacátých či spíše až třicátých let.

¹¹ Jak uvádí D. Oraićová Tolićová, emancipace je pro Matoše zločin totožný s prostitucí a feministicky orientované spisovatelky jsou drzé, pologramotné modré punčochy. Srov. ORAIĆ TOLIĆ, D. *Čitanja Matoša*. Zagreb. 2013. S. 179–195.

¹² Předmětem kritiky je triviálnost jejich textů, byť v pozadí byla kritika narušování tradičních rodových schémat a především narušování hegemonie kanonické literatury její nivelizací směrem k populární, lidové, která implikuje estetickou barbarizaci.

ství v očích dobové kritiky automaticky implikovalo nízké „lehčí čtení“ pro nevzdělané ženy v domácnosti, které v žádném případě nepatří do kánonu chorvatské literatury.

Můžeme konstatovat, že fakticky ke kulturnímu transferu žen jako relevantních tvůrkyň dochází teprve v éře pozdního socialismu,¹³ kdy svou roli sehrála relativně benevolentní publikační politika, která ve větší míře zpřístupnila západoevropské feministické teorie. Byť se pod jejich vlivem od konce sedmdesátých let dvacátého století aktivizují feministická sdružení a spolky,¹⁴ mnohem podstatnější se jeví pronikání žen do akademického prostředí, do té doby výlučně mužské domény, a právě díky tomu dochází k upozorňování na exkluzi žen z kultury a k problematizování latentní společenské mizogynie.

Z literárního hlediska se poprvé projevuje rozpoznatelné „ženské psaní“ v rámci generace postmoderních autorů od konce 70. let 20. století, kteří alternativními postupy ve své tvorbě problematizují homogenost literatury svázané nejen limity na kolektivnost založené socialistické literatury, ale především dochází k disperzi vysoce kanonizovaných modernistických poetik¹⁵ směrem k populárnímu. Autoři „nové“ generace odmítají preference vysoké kultury, která je produktem selektivní tradice s distinktivními hranicemi mezi estetickou a triviální literaturou, a přiklání se k dříve opomíjeným nízkým masovým žánrům. Zatímco Krešimir Bagić dobovou romaneskní tradici typologicky člení dle jednotlivých poetik na „žánrový, neohistorický a konceptuální román“,¹⁶ Krešimir Nemeč zdůrazňuje „bezdřehost“ postmoderních charakteristik, které v obecné rovině umožňují absolutní stylovou otevřenost a demokratičnost.¹⁷ Právě díky tomu se ke slovu dostávají patriarchálním kánonem marginalizované „ženské texty“, dochází k posunu jejich vnímání od triviálního směrem k relevantnímu.

Proto teprve v postmoderním uvolňování dogmatických literárních struktur, které jsou přístupnější žánrové variabilitě, je možné koncipovat alternativní typy identity. V případě chorvatského ženského psaní je využito konceptu „différance“

¹³ Socialistická ideologie nechápe ženskou emancipaci jako samostatnou otázku, ale bere ji v potaz pouze v rámci třídního boje, a proto považuje problém realizace ženy v patriarchálním prostředí za vyřešený odstraněním příčiny patriarchátu, buržoazního vykořisťování. Srov. SKLEVICKÝ, L. *Konji, žene, ratovi*. Zagreb. 1996.

¹⁴ O spolkové činnosti v Bělehradě a Záhřebu a aktivizaci skupin kriticky zkoumajících uplatnění žen ve společnosti, o dějinách a literatuře. Srov. JAMBREŠIĆ KIRIN, R. – ŠKOKIĆ, T. *Između roda i naroda: etnološke i folklorističke studije*. Zagreb. 2004.

¹⁵ V chorvatské poválečné literatuře existencionálního hledání a problematiky ontologie, pro které jsou typické velké ontologické romány charakteristické pro pozdní tvorbu Miroslava Krležy, Ranka Marinkoviće a Vladana Desnici.

¹⁶ BAGIĆ, K. *Od Partije bez teksta do strasti razlike (Hrvatska kultura i književnost osamdesetih)*. In: MIČANOVIĆ, K. (ed.) *Sintaksa hrvatskoga jezika: Književnost i kultura osamdesetih: zbornik radova 39. seminara Zagrebačke slavističke škole*. Zagreb. 2011. S. 71–109.

¹⁷ NEMEČ, K. *Povijest hrvatskog romana od 194. do 2000. godine*. Zagreb. 2003. S. 466.

pracujícího s pluralitou genderových, sociálních a epistemických pozic,¹⁸ tj. autorky pracují s vědomím proměnlivosti identity nezávisle na pohlavní příslušnosti, která je ukotvuje v převažující diskurzivní praxi (společenské i jazykové) a pokouší se o její narušení vytvářením alternativních struktur. Zjednodušeně řečeno, ženy materializují svůj „hlas“ odmítnutím tradičního obrazu a pokoušejí se z kategorií, které je uzavíraly do určitých škatulek, vymanit.

S ohledem na konzervativní pojetí ženy v literatuře a společnosti se snaha o osvobození ženy od rodových stereotypů projevuje zdůrazněním její sociální, politické i tělesné zkušenosti, proto se do popředí dostává dříve marginalizovaná intimní sféra jako prostor alternativní reprezentace ženské subjektivity a odmítnutí hierarchické podřízenosti. Autorky v textech zdůrazňují „svůj vlastní“ prostor a vymezují se proti tradicím patriarchální výchovy odmítáním mezigeneračního transferu, tj. kritikou rodiny, v jejímž rámci je předáváno hierarchizované pojetí mužského subjektu jako nositele kultury. Snaha o narušení modelu se v osmdesátých letech dvacátého století setkala s nepochopením odborné kritiky, ústícím ve druhou vlnu polemik spjatých s ženským autorstvím, kdy část chorvatských „macho“ intelektuálů aktivistické psaní žen označovala pejorativními přídomky „mléčná“ či „kuchyňská literatura“,¹⁹ teprve koncem 80. let dochází k rozpoznávání jeho specifík a k reflexi v odborné literatuře.

Snad nejvýraznějším momentem v tvorbě Ireny Vrkljanové je boj o vlastní umělecký prostor v patriarchální kultuře, soustředěný na požitky autoreferenciální hrdinky Ireny, která se pokouší skrze tvořivý koncept umělkyně překročit hranice „přirozené ženské výchovy“²⁰ neumožňující svobodnou realizaci. V románech *Svila, škare* (*Hedvábí, nůžky*; 1984) a *Marina ili o biografiji* (*Marina čili o biografii*, 1986) se krystalizuje autorská poetika Vrkljanové založená na zmnožení ženských perspektiv. Skrze vztažení se k „cizím“ biografům, hledání ideového souznění a kontexty sdílených osudů dochází k nahrazení bezhlasí diskurzem mnohohlasí. Ponory do intimity pak odhalují křehkost ženské identity konstruované na emocionální bázi, ale zároveň je přítomno silné vědomí sebe sama v kontextu času a kultury, jakož i pozicionalita k nepřátelskému vnějšmu světu, který většinou reprezentují muži zvyklí prosazovat svoji vůli.

Jestliže Irena Vrkljanová představuje autorku, která otevřela otázku ženské kulturní identity, pak polohami Slavenky Drakulićové jsou reinterpretace tělesnosti a feministická kritika uměle budovaných konstruktů přirozenosti. V polemických

¹⁸ K problematice diskurzivních praxí a genderu Srov. MATONOHA, J. *Psaní vně logocentrismu: diskurz, gender, text*. Praha. 2009.

¹⁹ Principiálně v polemikách Veselka Tenžery, Dragoše Kalaiće a Igora Mandiče se setkáváme s názory, že žena nepatří do sféry vysoké kultury, absurdita termínu „kuchyňské psaní“ vedla Slavenku Drakulićovou z pozice aktivistické feministky k vytvoření „převrácené“ parodie „mužnosti“ socialistické kultury, pseudovědecké disciplíny „mudologija“, tj. koulologie.

²⁰ ZLATAR, A. *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb. 2004. S. 239.

esejích, ale především v románech *Hologrami straha* (*Hologramy strachu*, 1987), *Mramorna koža* (*Mramorová kůže*, 1989) a v kanibalistickém *Božanska glad* (*Božský hlad*, 1995) má tělesnost funkci transgresivního elementu, jehož prostřednictvím dochází k neutralizaci esencialistických kódů. Zároveň samotný proces emocionálního dozrávání probíhá skrze rozpoznávání kulturních konstruktů, jejichž prostřednictvím je generováno nejen symbolické, ale i fyzické násilí.

Odhalováním mechaniky fungování patriarchálních kulturních kódů a parodizací s nimi spjatých rodových stereotypů a mýtů se přibližuje Dubravka Ugrešićová „ženskému psaní“. V její povídkové sbírce *Život je bajka* (*Život je pohádka*, 1983) a především v novele *Štefica Cvek u raljama života: patchwork story* (*Štefica Cveková v čelistech života: patchwork story*, 1981) se setkáváme s campovou parodizací budování ženské identity jako nápodoby obrazu „pravého ženství“ z časopisů pro ženy. Prostřednictvím campu je resemantizován motiv hledání „vlastní“ identity ženské hrdinky, která je výchovou a očekáváním okolí odsouzena k tomu být uzavřena ve škatulce marginalizované konzumentky populární kultury. Ugrešićová nehledá příčiny, nevyrovnává se s traumaty, zajímají ji konstrukce identity na kulturním poli, do té doby výsostně „mužské“ doméně – proto ona hra s triviální literaturou a proto v jejích textech nedochází ke katarzi, jako je tomu u Ireny Vrkljanové nebo Slavenky Drakulićové.

Spíše poznámkou na okraj může být konstatování, že zatímco dekadentní socialismus umožňoval vytváření alternativních ženských subjektů, které z feministických pozic problematizovaly mytologické koncepty spjaté s ženstvím, právo na sebeurčení a prostory alternativní realizace, vyhrocená nacionalistická ideologie a hegemonní strategie chorvatské politické elity let devadesátých vedly nejen ke ztrátě pluralismu, ale také k repatriarchalizaci společnosti i literatury. Proto byla subverze uvnitř koncepce ženské identity perzekvována, o čemž se ostatně mohly „na vlastní kůži“ přesvědčit Slavenka Drakulićová a Dubravka Ugrešićová, autorky zmiňované i v tomto příspěvku.

Literatura

- BAGIĆ, K. *Od Partije bez teksta do strasti razlike* (*Hrvatska kultura i književnost osamdesetih*). In: MIĆANOVIĆ, K. (ed.) *Sintaksa hrvatskoga jezika: Književnost i kultura osamdesetih: zbornik radova 39. seminara Zagrebačke slavističke škole*. Zagreb: FFZG press. 2011. S. 71–109. ISBN 978-953-1753-937.
- BOURDIEU, P. *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum. 2000. 148 s. ISBN 978-807-1847-755.
- IRIGARAY, L. *Speculum of the other woman*. Ithaca. New York: Cornell University Press. 1985. 365 s. ISBN 08-014-9330-7.

- JAMBREŠIĆ K. R. – ŠKOKIĆ, T. *Između roda i naroda: etnološke i folklorističke studije*. Zagreb: Centar za ženske studije. 2004. 364 s. ISBN 978-953-6955-039.
- KOLODNY, A. *The land before her: fantasy and experience of the American frontiers, 1630–1860*. Chapel Hill: University of North Carolina Press. 1984. 293 s. ISBN 08-078-4111-0.
- LENDEROVÁ, M. – TINKOVÁ, D. – HANULÍK, V. *Tělo mezi medicinou a disciplínou: proměny lékařského obrazu a ideálu lidského těla a tělesnosti v dlouhém 19. století*. Praha: NLN Nakladatelství lidové noviny. 2014. 641 s. ISBN 978-80-7422-313-6.
- MATONOHA, J. *Psaní vně logocentrismu: diskurz, gender, text*. Praha: Academia. 2009. 301 s. ISBN 978-802-0017-499.
- NEMEC, K. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga. 2003. 466 s. ISBN 95-305-0712-7.
- ORAIC TOLIĆ, D. *Čitanja Matoša*. Zagreb: Nakl. Ljevak. 2013. 396 s. ISBN 978-953-3035-840.
- PATEMAN, C. *The disorder of women: democracy, feminism, and political theory*. Stanford: Stanford University Press. 1989. 228 s. ISBN 08-047-1765-6.
- SKLEVICKY, L. *Konji, žene, ratovi*. Zagreb: Druga. 1996. 311 s. ISBN-10: 953-6020-23-8.
- TOMASOVIĆ, M. *Neznane i neznani: kroatistički prinosi*. Zagreb: Konzor. 2011. 193 s. ISBN 978-953-2242-195.
- YUVAL-DAVIS, N. *Gender and Nation*. Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications. 1997. 104 s. ISBN 978-0803986633.
- ZLATAR, A. *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2004. 239 s. ISBN 95-317-8629-1.

Dajana Vasiljevićová

Katedra jihoslovanských a balkanistických studií, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha, Česká republika
Dajana.Vasiljevicova@ff.cuni.cz

INTERDISCIPLINÁRNÍ VHLED WŁADYSŁAWA TATARKIEWICZE DO ESTETIKY A UMĚNÍ

Hana Vondrů

Abstract

This paper discusses Tatarkiewicz's, a Polish humanist, contribution to aesthetics. His writings can be described as interdisciplinary, and his influence on many branches of humanities is widely recognised. The first part of this paper contains biographical information on his professional life, publications and papers. Tatarkiewicz's approach to aesthetics was influenced by his knowledge of philosophy and art history. The second part of this paper focuses on scholarly works and important publications in aesthetics (*History of Aesthetics*, *Droga przez estetykę* and *A History of Six Ideas*). His publications and papers present a systematic interpretation of history and definitions of terms and historical aesthetic concepts. The goal of this paper is to define methods of interpretation in Tatarkiewicz's works.

Key words: Władysław Tatarkiewicz; Aesthetics; Poland; *Historie estetyki*; *History of Aesthetics*; pluralism

Abstrakt

Předložený příspěvek je zaměřen na vědecké působení Władysława Tatarkiewicze (1906–1980) především v oblasti estetiky. Dílo tohoto autora má interdisciplinární charakter, tento polský humanista zasáhl do několika vědních oborů. První část příspěvku obsahuje chronologicky seřazené biografické údaje, které se vztahují k autorově profesnímu životu, vědeckým publikacím a studiím. Estetika se pro Tatarkiewicze stala vědní disciplínou, která slučovala autorovy znalosti z filozofie a zálibu v dějinách umění. Druhá část příspěvku je zaměřena na vědeckou práci a nejdůležitější publikace na poli estetiky (*Historie estetiky*, *Droga przez estetykę*, *Dzieje sześciu pojęć*). Koncepty v autorových publikacích a studiích jsou založeny na systematické interpretaci dějinných souvislostí a obsahují definice jednotlivých pojmů a směrů. Příspěvek specifikuje metody výkladu v díle tohoto polského autora.

Klíčová slova: Władysław Tatarkiewicz; estetika; Polsko; *Historie estetyki*; *Dějiny estetiky*; pluralismus

I.

První část příspěvku se zaměří na biografické shrnutí odborné a pedagogické činnosti Władysława Tatarkiewicze a podpoří tak tvrzení, že vědecká a akademická

činnost tohoto autora má interdisciplinární charakter, jenž přesahuje hranice polské humanitní vědy.

Počáteční studia Władysława Tatarkiewiczze nebyla zcela vyprofilovaná. Autor studoval půl roku práva na Varšavské univerzitě (Uniwersytet Warszawski). V tom samém období navštěvoval tajné přednášky z filozofie a psychologie Adama Mahrburga. Po uzavření univerzit v roce 1905 odjel studovat do zahraničí, nejprve na jeden semestr do Curychu. Svoji studijní cestu započal s Władysławem Korniłowem, který se později stal známým duchovním. Tatarkiewicz při svém zahraničním studiu ve Švýcarsku navštěvoval přednášky z mnoha oborů – přírodovědy, zoologie, antropologie.

Ve svém studiu pokračoval v Berlíně, kde ho zajímaly především přednášky z filosofie, přestože ještě neměl vymezené pole vlastního badatelského zájmu. Pro svůj další studijní pobyt si Władysław Tatarkiewicz zvolil univerzitu v Marburgu (Philipps-Universität Marburg), která pěstovala novokantovskou filozofii. V tomto studijním období se Władysław Tatarkiewicz zabýval Kantem, Platónem a Aristotelem. Na Marburské univerzitě obhájil svou disertační práci *Die Disposition der aristotelischen Prinzipie (Układ pojęć w filozofii Arystotelesa)*.¹ Autor vzpomíná na svá studijní léta takto: „*Życie bez ambicji i projektów życiowych, a przy tym na obczyźnie bez krzyżowania się interesów tę dobrą stronę, że nie dawano powodów do zazdrości i do rywalizacji, zatargów; do nikogo nie mogłem mieć i nie miałem o nic pretensji, wytwarzało to naturalną życzliwość dla ludzi, a za życzliwość jednak najchętniej otrzymuje się życzliwość.*”²

V roce 1910 navštívil Lvov, kde se účastnil přednášek a seminářů Kazimerze Twardowského – „*Wpływ szkoły Twardowskiego, szczególnie metodyka pracy filozoficznej i wymagania starannej analizy pojęciowej, utrwaliły się na stałe w całej twórczości Tatarkiewiczza.*”³ V akademickém roce 1911/1912 absolvoval přednášky Bergsona a Janeta na Collège de France. Władysław Tatarkiewicz se v roce 1913 vrátil zpět do Varšavy s titulem doktora a se zájmem zapojit se do akademického a intelektuálního života. Výraznou osobností filozofie té doby ve Varšavě byl Władysław Weryho⁴, jenž umožnil Tatarkiewiczovi dále se badatelsky rozvíjet. Především mohl publikovat v odborných časopisech, které Weryho redigoval. Tatar-

¹ Władysław Tatarkiewicz svou disertační práci napsal a obhájil v německém jazyce, polský překlad vznikl v roce 1978 – TATARKIEWICZ, W. *Układ pojęć w filozofii Arystotelesa*. Warszawa. 1978. 125 s.

² TATARKIEWICZOWIE, T. i W. *Wspomnienia*. Poznań. 2011. S. 188.

³ KOTŁOWSKA, A. – KOZŁOWSKI, R. *Poglądy i zainteresowania badawcze Władysława Tatarkiewiczza*. In: *Śląskie Studia Filozoficzne* Nr. 6. S. 5. [online]. [cit. 2015-05-30]. Dostupné na: http://www.ssf.apsl.edu.pl/baza/wydawn/ssfo6/kotlowska_kozlowski.pdf.

⁴ Władysław Weryho (1868–1916) – popularizátor a vůdčí postava humanistických věd, především filozofie a psychologie. Spoluzakladatel Towarzystwa Filozoficznego (1904) a Towarzystwa Psychologicznego (1907). Založil a v letech 1909–1916 redigoval *Filosofický přehled (Przegląd Filozoficzny)*. Srov. ŁĄKOWSKI, R. *Encyklopedia powszechna PWN*. Warszawa. 1976. S. 611.

kiewicz ve své prvotní publikační činnosti referoval o vědeckých tématech, které dominovaly na univerzitě v Marburgu.

Po návratu do Varšavy neměl Tatarkiewicz mnoho příležitostí soustředit se výhradně na filozofii, chybělo univerzitní zázemí, a proto se autor začal orientovat na oblast dějin umění a prohlubovat své znalosti v ní. Po návratu do vlasti sestavil životopis svého děda – slavného klasicistního sochaře Jakuba Tatarkiewiczze. Životopisná fakta a data načerpal z deníků svého předka. Władysław Tatarkiewicz rovněž spolupracoval s vydavatelstvím *Historia malarstwa polskiego*, v němž jako redaktor působil Tadeusz Piniho. Zde zpracovával historii výtvarného umění v Polsku v 19. století. Na doporučení svých přátel odjel v květnu 1913 na studijní cestu do Petrohradu, kde se zabýval soubory grafik Stanisława Augusta a jeho korespondencí s umělci. Hodnota těchto dokumentů spočívala především v tom, že nebyly nikdy publikovány.

Władysław Tatarkiewicz rovněž působil jako pedagog. V roce 1913 nastoupil jako vyučující na vyšší školu pro ženy, do kurzu pedagogiky Miłkowského a do Katolickiego Związku Kobiet – přednášel zde filozofii. Podstatná změna na poli pedagogiky pro Tatarkiewiczze přišla o dva roky později. V roce 1915 byla otevřena svobodná Varšavská univerzita a Władysław Tatarkiewicz se stal prvním přednášejícím filozofie na této univerzitě, přičemž svou pedagogickou činnost zaměřoval především na dějiny tohoto vědního oboru, zároveň vedl jednu z kateder filozofie. O rok později na univerzitě začal působit také Jan Łukasiewicz a Tadeusz Kotarbiński (tzv. Lvovsko-varšavská filozofická škola).⁵

Władysław Tatarkiewicz je autorem rozsáhlé třísvazkové učebnice filozofie *Historia filozofii (Dějiny filozofie)*. Tato publikace byla napsána na žádost nakladatelství Ossolineum, které se na autora obrátilo v roce 1924. Ve svých *Vzpomínkách* Tatarkiewicz uvádí: „*I gdy w kilka lat później (1924) Ossolineum zaproponowało mi napisanie podręcznika, zgodziłem się. Uległem przy tym szczególnemu złudzeniu: zdawało mi się, że z notat do wykładów łatwo i prędko, może już za pół roku, wyrośnie książka. Tymczasem – dopiero po pięciu latach wytężonej pracy gotowe były dwa pierwsze tomy.*”⁶

Po první světové válce, v letech 1919–1921, Władysław Tatarkiewicz působil na katedře filozofie ve Vilniusu. Následující dva roky vedl katedru dějin umění na Poznaňské univerzitě. Byla to jediná univerzita, na níž působil v rámci katedry dějiny umění, nikoli filozofie. Na podzim roku 1923 se vrátil zpět do Varšavy na katedru filozofie a působil zde do roku 1939. Téhož roku se stal redaktorem revue *Przegląd Filozoficzny*, která byla ve své době považována za velmi prestižní, hlavní odborný filozofický časopis v Polsku.

⁵ Srov. TATARKIEWICZOWIE, T. i W. *Wspomnienia*. Poznań. 2011. S. 189–192.

⁶ TATARKIEWICZOWIE, T. i W. *Wspomnienia*. Poznań. 2011. S. 192.

Władysław Tatarkiewicz získal v roce 1927 profesuru. V roce 1930 se stal členem Polské akademie věd (Polska Akademia Umiejętności). Roku 1937 byl jedním ze zakladatelů Mezinárodního institutu filozofické spolupráce (Międzynarodowy Instytut Współpracy Filozoficznej) v Paříži.

Meziválečné období strávil Władysław Tatarkiewicz ve Varšavě. Po válce se obnovení vědeckého života ujaly univerzity a Polská akademie věd v Krakově. Obnoveny byly vědecké časopisy jako *Ruch Filozoficzny*, *Przegląd Filozoficzny*, *Kwartalnik Filozoficzny*. Mezi léty 1950 až 1956 zasahuje do rozvoje univerzit a vědy marxistická ideologie. Krakovská Polská akademie věd podstoupila své místo varšavské Polskie Akademii Nauk. Vznikl centrální vědecký časopis s názvem *Mysł Filozoficzna*, který se častěji než vědeckou problematikou zabýval ideologickými otázkami. Z veřejného vědeckého života odešlo mnoho významných osobností v čele s Władysławem Tatarkiewiczem, kterému bylo od roku 1956 znemožněno vyučovat. V tomto období začal zpracovávat materiál pro knihu *Historia estetyki (Dějiny estetiky)*. Po politických změnách v roce 1957 se Tatarkiewicz vrátil zpět na Varšavskou univerzitu, kde působil na katedře estetiky.⁷ V roce 1960 odešel do důchodu. Založil časopis *Estetyka*, pod jehož redakcí vycházel v období 1960–1963, dále tento časopis vycházel pod názvem *Studia Estetyczne* (šéfredaktor Stefan Morawski).

Tato bohatá biografie na poli vědní a univerzitní činnosti odkazuje k významu, který měl Władysław Tatarkiewicz pro polskou humanitní vědu a univerzitní intelektuální zázemí. Prostřednictvím pedagogické činnosti v oblasti filozofie, dějin umění a estetiky ovlivnil přímo přinejmenším jednu generaci polské inteligence, působil na domácích i zahraničních univerzitách. Autor svou publikační činnost zaměřoval interdisciplinárně, a to především na oblast filozofie, estetiky a dějin umění se zřetelem k historii těchto vědních disciplín. Do světové filozofie a estetiky se zapsal obsáhlými vědeckými učebnicemi *Dějiny filozofie* a *Dějiny estetiky*, které jsou i v současnosti využívány jako cenný studijní materiál nejen posluchačům filozofie, estetiky a dějin umění.

Ve filozofii se z velké části zabýval etikou. Roku 1947 vyšla autorova nejuceleňší publikace zaměřující se na etiku *O szczęściu*, která pojednává o teorii hodnot a hlavních rozporech mezi objektivistickým a subjektivistickým konceptem. Władysław Tatarkiewicz interdisciplinárně propojuje ve svých pracích problematiku konceptu hodnot s estetickými úvahami, a to například v studiích *Spór o biektywiźmu z subiektywiźmem w estetyce* či *O bezwzględności dobra*. Způsob zpracování problematiky hodnot v díle Tatarkiewiczze shrnuje profesor **Bohdan Dziemidok** takto: „*Wartość estetyczna jest wartością własną, a od innych wartości własnych*

⁷ Srov. KOTŁOWSKA, A. – KOZŁOWSKI, R. *Poglądy i zainteresowania badawcze Władysława Tatarkiewicza*. In: *Stupskie Studia Filozoficzne* Nr 6. S. 7. [online]. [cit. 2015-05-30]. Dostupné na: http://www.ssf.apsl.edu.pl/baza/wydawn/ssfo6/kotlowska_kozlowski.pdf.

różni się tym, że jest właściwa nie tylko ludziom, lecz także rzeczom. Inne własności własne (poznawcze, moralne czy hedoniczne) są właściwe wyłącznie ludziom. Nawet wtedy jednak, gdy wartość estetyczna jest wartością rzeczy, ludzie mają w niej swój udział, polegający na tym, że wartość tę oceniają, a po części także tworzą.⁸ Jak v etických, tak ve filozofických bádáních často pracoval s otázkou dilemat, které přinášely spory mezi subjektivisty a objektivisty, této problematice věnoval například kapitolu v publikaci *Dzieje sześciu pojęć* (*Historie šesti pojmů*). Władysław Tatarkiewicz uznává tento spor za plodný na argumentační rovině, ve vlastních stanoviscích se kloní ke kompromisnímu postoji mezi těmito dvěma pohledy.⁹

II.

Druhá část příspěvku se bude věnovat třem nejdůležitějším knihám, které Władysław Tatarkiewicz vydal z pozice estetiky, jedná se o knihy *Historia estetyki* (*Dějiny estetiky*), *Droga przez estetykę* (*Cesta skrze estetiku*) a *Dzieje sześciu pojęć* (*Historie šesti pojmů*).

Třísvazkové *Dějiny estetiky* lze považovat za autorovu nejdůležitější vědeckou publikaci na poli estetiky. Władysław Tatarkiewicz ve svých pamětech uvádí, že na *Dějinách estetiky* začal pracovat v roce 1950. První díl by vydán roku 1960, v tom stejném roce začal autor pracovat na díle třetím, který dokončí až v roce 1965 a který je vydán až o dva roky později. Dílo je rozděleno do tří svazků – *Estetyka starożytna*, *Estetyka średniowieczna*, *Estetyka nowożytna*.

Dějiny estetiky byly přeloženy v sedmdesátých a osmdesátých letech do angličtiny, němčiny, ruštiny, italštiny, španělštiny, rumunštiny a slovenštiny.¹⁰ Do českého jazyka dosud přeloženy nebyly, přestože mají v oboru výjimečnou pozici. Tato vědecká učebnice obsahuje velmi precizně a systematicky zpracované a seřazené množství materiálů, které se týkají estetických teorií, škol, epoch a pojednání o umění od počátku vzniku evropské civilizace do sedmnáctého století. Do té doby byly celé dějiny estetiky zpracovány jen jednou, a to Katharine Everett Gilbertovou a Helmutem Kuhnem v knize *A History of Esthetics*, jež byla vydána v roce 1939 a do českého jazyka přeložena v roce 1965.

Publikace Gilbertové a Kuhna se od díla Władysława Tatarkiewiczze liší především v rozsahu zpracování jednotlivých časových období. Třísvazkové Tatarkiewiczovy *Dějiny estetiky* se věnují problematice estetiky v časovém rozmezí od antiky (přesněji od Homéra) po rok 1700; tímto rokem autor svou publikaci končí s odůvodněním, že se uzavírá období „staré“ estetiky, po níž následuje „nové“, pro

⁸ DZIEMIDOK, B. *Tatarkiewicz*. In: *Powszechna Encyklopedia Filozofii*. S. 2. [online]. [cit. 2015-05-30]. Dostupné na: http://www.ptta.pl/pef/pdf/t/tatarkiewicz_w.pdf.

⁹ Ibidem. S. 7.

¹⁰ Srov. KRAJEWSKI, J. *Władysław Tatarkiewicz: Bibliografia*. Wrocław. 1992. S. 19–25.

jehož analýzu budou nutné jiné postupy a metody.¹¹ „*Dopiero po tej dacie rozluźni się tradycja, zmniejszy się podobieństwo nowożytnej estetyki od starożytnej i średnowiecznej, skończy się panowanie w niej jedne – klasycyznej – doktryny, dopiero teraz powstanie nazwa estetyki, zrodzi się aspiracja do uczenia z niej oddzielnej dyscypliny, ustali się zakres sztuk pięknych, utrwali się na dłuższy czas metoda psychologiczna i subiektywne rozumienie wartości estetycznych.*”¹² Gilbertová a Kuhn věnují období od antiky po sedmnácté století sedm kapitol a zbývajících dvanáct zaměřují na filozofické dění v oblasti estetiky posledních tří století evropské kultury. Starověká a středověká estetika je v této publikaci oproti *Dějínám estetiky* Tatarkiewiczze zpracována jen v obecných rysech.

Tyto dvě učebnice estetiky se vzájemně různí i důrazem na látku, kterou daní autoři studují. Gilbertová a Kuhn předkládají čtenáři především filozofické postoje v estetickém učení – „*Co tedy znamená umění a krása? Po jejich prozkoumání z hlediska historické vědy autoři musí říci: Jejich smysl nenajdeme v úzkém rámci těch či oněch tvrzení, ale v plnosti významu, který destiluje dlouhodobý proces všeho toho definování. [...] Význam umění a význam krásy spočívá v dialektice mnohotvárného souhrnu filosofických systémů a slohů.*”¹³ Władysław Tatarkiewicz se nezaměřuje jen na filozofii estetiků, svou práci obohacuje o úvahy teoretiků umění a umělců, často také pracuje s konkrétními uměleckými díly, která jsou pro dané období charakteristická. Do svého díla zahrnuje kapitoly, které se týkají architektury, výtvarného umění a sochařství, ale i hudby a poezie.

Tento široký náhled na estetiku je v polské odborné literatuře nazýván jako „*estetyczny egalitaryzm*“ – tedy přístup, jenž zohledňuje mnohé pohledy na umění a estetiku.¹⁴ Autor některé pasáže své práce věnuje také problematice, která není v přímé souvislosti s estetickými traktáty. Poukazuje na společenský život, na otázky vkusu či módy a jiné intelektuálně-kulturní aspekty, které determinují rozvoj estetického uvažování.¹⁵ Tato metoda má interdisciplinární charakter a dokládá autorův přesah do jiných humanitních oborů.

Władysław Tatarkiewicz vnáší do všech svých knih řád, látku srozumitelně uspořádává, systematický postup, který používá ve svých publikacích, je pro čtenáře neocenitelný. Nashromážděné materiály jsou uspořádány a rozděleny podle předem určených kritérií – časová přímka, vědecký obor, pojmosloví. Zvolená

¹¹ Srov. TATARKIEWICZ, W. *Początki nowej estetyki: przed trzystu laty*. In: *Droga przez estetykę*. S. 379–399.

¹² TATARKIEWICZ, W. *Historia estetyki: Estetyka nowożytna*. Wrocław. 1962. S. 9–10.

¹³ GILBERT, K. – KUHN, H. *Dějiny estetiky*. Praha. 1965. S. 13.

¹⁴ Srov. KOTŁOWSKA, A. – KOZŁOWSKI, R. *Poglądy i zainteresowania badawcze Władysława Tatarkiewicza*. In: *Stupskie Studia Filozoficzne Nr 6*. S. 15–16. [online]. [cit. 2015-05-30]. Dostupné na: http://www.ssf.apsl.edu.pl/baza/wydawn/ssf06/kotlowska_kozlowski.pdf.

¹⁵ Srov. KUCZYŃSKA, A. *Wprowadzenie*. In: TATARKIEWICZ, W. *Wybór pism estetycznych*. Kraków. 2004. S. 32.

témata a rozložení kapitol jsou precizně promyšleny, texty jsou logicky uspořádány a pojmy a termíny vysvětleny.

Jasně řazení a srozumitelný výklad vyplývá z osobních zásad autora, jak uvádí ve svých vzpomínkách: „*Za mój obowiązek pisarza mam przede wszystkim: wyłożyć rzecz prosto i jasno. Uważam za ciężki zarzut, gdy mi ktoś powie, że mnie nie zrozumiał. Bo raz jeszcze to powtórzę: aby twierdzenie czy pojęcie przeszło z umysłu piszącego (czy mówiącego) do umysłu czytającego (czy słuchającego), musi być dokonana pewna praca, a sądzę, że lepiej, gdy ją wykona piszący (czy mówiący). W myśl tego sam postępowałem. W młodych latach męczyłem się nieraz nad cudzymi ciemnymi książkami; teraz, gdy nie rozumiem, raczej rezygnuję z lektury. Może czasem na tym tracę; ale częściej zyskuję. Jest na szczęście jeszcze dość jasnych książek do czytania. [...] Niektórzy mają naturalną skłonność do jasności i łatwości, ale na ogół trzeba się ich po prostu nauczyć.*”¹⁶

Další rozsáhlá publikace *Droga przez estetykę (Cesta skrze estetyku)* je druhým dílem sebraných spisů (první díl se nazývá *Droga do filozofii*; 1971) a shromažďuje třicet nejdůležitějších článků a studií, které Władysław Tatarkiewicz publikoval v polských či zahraničních odborných časopisech. Přestože se jedná o knihu, jež se skládá z již dříve publikovaných článků, přináší nové polské překlady studií, které vyšly cizojazyčně. Jedná se o studii *Did Aesthetics Progress?*, která vyšla v roce 1970 v *Journal of Philosophy and Phenomenological Research*, dále o studii *Aristoteles, ein moderner Ästhetike* z německého časopisu *Filosofia* z roku 1961.

Většina studií v publikaci *Cesta skrze estetyku* pochází z období po druhé světové válce, především z let 1957–1970, mimo tři práce, které vznikly v letech 1928–1934. Tyto údaje odkazují na fakt, že se Tatarkiewicz hlouběji estetice věnoval až v pozdějším období své činnosti. Studie, které jsou v této publikaci shromážděné, nemají jednotné téma, jejich jednotícím prvkem je spíše přispění k oboru estetiky a dějin umění a formulace otázek týkajících se umění, estetického požitku, pojmů a teorie.

V předmluvě ke knize *Cesta skrze estetyku* autor zmiňuje své plány – napsat knihu, která se bude týkat historie základních pojmů estetiky: „*Inne rozprawy – mianowicie te, które przedstawiają dzieje pojęcia formy, pojęcia piękna, pojęcia sztuki, dzieje stosunku sztuki i poezji, stosunku obiektywizmu i subiektywizmu w estetyce, a także analizy pojęć klasycyzmu, romantyzmu i manieryzmu – nie zostały włączone, były bowiem pisane z myślą o innej książce, mianowicie o historii głównych pojęć estetycznych; i może się w tym zespole jeszcze kiedyś ukażą.*”¹⁷ Tento záměr realizoval vydáním *Dzieje sześciu pojęć (Historie šesti pojmů)* v roce 1975.

Historie šesti pojmů zahrnuje výklad pojmů ze čtyř velkých časových období, ze starověku, ze středověku, z novověku a současnosti. Autor svého záměru dosa-

¹⁶ TATARKIEWICZOWIE, T. i W. *Wspomnienia*. Poznań. 2011. S. 237.

¹⁷ TATARKIEWICZ, W. *Droga przez estetykę*. Warszawa. 1972. S. 5.

huje analýzou nejdůležitějších pojmů z dějin estetiky. „*Autor wychodząc od interpretacji sztuki widzianej bez twórczości, przez dzieje nazwy, dzieje pojęcia, analizę, analizę creatio ex nihilo, dochodzi do współczesnego pojmowania twórczości, pankreacjonizmu i pozycji, jaką zajmuje twórczość artysty. Ukazany ciąg rozwojowy pojęcia twórczości stanowi zarazem interpretację licznych powiązań i asocjacji filozoficznych i pozaestetycznych kumulujących się w tej kategorii.*”¹⁸

Publikace *Historie šesti pojmů* vyšla v roce 1975, svým obsahem zčásti navazuje na *Dějiny estetiky*, obě publikace se zaměřují na chronologický výklad buď estetických teorií (*Dějiny estetiky*), nebo estetických pojmů (*Historie šesti pojmů*). Oproti *Dějinám estetiky*, v kterých autorův výklad končí v roce 1700, je do této publikace zahrnut výklad estetických pojmů ze současnosti, přičemž hranice mezi novověkem a současností je stanovena na přelom 19. a 20. století.

Władysław Tatarkiewicz ve svých pracích jen střídme vyjadřoval vlastní hodnocení, soudy či koncepty. Pozoroval současné tendence extrémních a jednostranně orientovaných estetických teorií, byl si vědom obtížnosti předkládaných témat a jejich mnohostranného výkladu. „*Umiar i liberalizm tej koncepcji są tu umiarem i liberalnością mędrca.*”¹⁹

Z pozice historika estetiky Władysław Tatarkiewicz prosazuje ve svých publikacích a vědeckých stanoviscích pluralistickou koncepci estetiky. Autorovy soudy neobsahují absolutistická ani univerzální stanoviska. Tatarkiewicz k tomuto tématu uvedl: „*Należy do nich przekonanie o wielorakości zjawisk: piękna, sztuki, postawy estetycznej, nie mówiąc już o wielorakości pojęć, poglądów na piękno, sztukę, estetykę w różnych epokach, u różnych pisarzy, a nawet u jednej i tego samego pisarza. Przekonaniu temu, temu pluralizmowi estetycznemu tom niniejszy daje wyraz w różnych miejscach i w różny sposób. Przede wszystkim daje mu ilustracje historyczne: rozprawy pokazują, że estetyka rozwijała się «wieloma torami», że starożytne pojęcie sztuki było zupełnie inne niż nowoczesne, że w samej starożytności występowały różne koncepcje piękna, różne koncepcje sztuki, a nie inaczej było w czasach nam bliższych i w naszych czasach.*”²⁰

Přestože autor své vědecké texty staví na existenci různorodých estetických konceptů, mnohosti uměleckých forem a žánrů, není představitelem relativismu ani subjektivismu. Estetické hodnoty považoval za pevné a neměnné, přestože jich je mnoho, nejsou ani relativní ani subjektivní.²¹ Alternativní definice umění podle

¹⁸ KUCZYŃSKA, A. *Wprowadzenie*. In: TATARKIEWICZ, W. *Wybór pism estetycznych*. Kraków. 2004. S. 32.

¹⁹ KOTŁOWSKA, A. – KOZŁOWSKI, R. *Poglądy i zainteresowania badawcze Władysława Tatarkiewicza*. In: *Słupskie Studia Filozoficzne* Nr. 6. S. 15. [online]. [cit. 2015-05-30]. Dostupné na: http://www.ssf.apls.edu.pl/baza/wydawn/ssfo6/kotlowska_kozlowski.pdf.

²⁰ TATARKIEWICZ, W. *Droga przez estetykę*. Warszawa. 1972. S. 6–7.

²¹ Srov. DZIEMIDOK, B. *Tatarkiewicz*. In: *Powszechna Encyklopedia Filozofii*. S. 5. [online]. [cit. 2015-05-30]. Dostupné na: http://www.ptta.pl/pef/pdf/t/tatarkiewicz_w.pdf.

Tatarkiewicz zní takto: „*coś jest dziełem sztuki zawsze i tylko wtedy, jeżeli jest odtworzeniem rzeczy, bądź konstrukcją form, bądź wyrazem przeżyć, a zarazem zdolne jest bądź zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać.*”²²

Pro zpracování celkových dějin estetiky si Tatarkiewicz zvolil metodu, podle které rozděluje dějiny estetiky na explicitní a implicitní. Explicitní estetika čerpá z přímých vyjádření filozofů či estetiků, jejich traktátů a definic umění a krásy. V implicitním náhledu je třeba zkoumat konkrétní umění, charakter dané epochy a například také politický vliv a vkus společnosti.²³

Pro svůj vědecký záměr v oblasti estetiky si Władysław Tatarkiewicz zvolil velmi obtížnou cestu – komplexně vyložit historii tohoto humanitního oboru se zřetelem k interdisciplinárnímu charakteru předmětu. Přestože toto téma je velmi rozsáhlé a svým objemem téměř neuchopitelné, autorovi se podařilo systematicky vyložit nejdůležitější proudy a myšlenkové koncepty, které bezpochyby ovlivnily kulturní vývoj naší civilizace. Autor sám tvrdí: „*Wieloma torami chodziła i chodi estetyka – i wszystkim nimi musi iść za nią historia.*”²⁴

Literatura

- DZIEMIDOK, B. *Tatarkiewicz*. In: *Powszechna Encyklopedia Filozofii*. [online]. [cit. 2015-05-30]. Dostupné na: http://www.ptta.pl/pef/pdf/t/tatarkiewicz_w.pdf.
- GILBERT, K – KUHN, H. *Dějiny estetiky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění. 1965. 502 s.
- JAWORSKI, M. *Władysław Tatarkiewicz*. Warszawa: Interpress. 1975. 132 s.
- KOTŁOWSKA, A; KOZŁOWSKI, R. *Poglądy i zainteresowania badawcze Władysława Tatarkiewicza*. In: *Słupskie Studia Filozoficzne Nr.6*. [online]. [cit. 2015-05-30]. Dostupné na: http://www.ssf.apsl.edu.pl/baza/wydawn/ssf06/kotlowska_kozlowski.pdf.
- KRAJEWSKI, J. *Władysław Tatarkiewicz: Bibliografia*. Wrocław: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, 1992. 156 s. ISBN 83-04-03897-8.
- KUCZYŃSKA, A. *Wprowadzenie*. In: TATARKIEWICZ, W. *Wybór pism estetycznych*. Kraków: TAIWPN Universitas. 2004. 206 s. ISBN 83-242-0388-5.
- ŁĄKOWSKI, R. *Encyklopedia powszechna PWN*. Tom 4. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. 1976. 880 s.
- TATARKIEWICZ, W. *Droga przez estetykę*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. 1972. 483 s.

²² TATARKIEWICZ, W. *Droga przez estetykę*. Warszawa. 1972. S. 36.

²³ Srov. TATARKIEWICZ, W. *Wieloma torami*. In: *Droga przez estetykę*. S. 232–234.

²⁴ TATARKIEWICZ, W. *Estetyka starożytna*. Wrocław. 1962. S. 15.

- TATARKIEWICZ, W. *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma twórczość, odtworczość przeżycie estetyczne*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. 1976. 437 s.
- TATARKIEWICZ, W. *Historia estetyki. Estetyka starożytna*. Wrocław: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich. 1962. 288 s.
- TATARKIEWICZ, W. *Historia estetyki. Estetyka średniowieczna*. Wrocław: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich. 1962. 368 s.
- TATARKIEWICZ, W. *Historia estetyki. Estetyka nowożytna*. Wrocław: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich. 1967. 570 s.
- TATARKIEWICZ, W. *O szczęściu*. Kraków: Wiedza–Zawód–Kultura. 1949. 483 s.
- TATARKIEWICZ, W. *Spór obiektywizmu i subiektywizmu w estetyce*. In: *Szkice filozoficzne R. Ingardenowi w darze*. Warszawa–Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Oddział w Krakowie. 1964. S. 423–444.
- TATARKIEWICZOWIE, T. i W. *Wspomnienia*. Poznań: Ziak s-ka wydawnictwo. 2011. 356 s. ISBN 978-83-7506-536-7.
- TATARKIEWICZ, W. *Wybór pism estetycznych*. Kraków: TAIWPN Universitas. 2004. 206 s. ISBN 83-242-0388-5.

Hana Vondrů

Seminář estetiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1,
602 00 Brno, Česká republika
341657@mail.muni.cz

**ПОЛЬСКИЙ ТЕКСТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
В ПОЭЗИИ ЕЛЕНЫ ШВАРЦ И СЕРГЕЯ СТРАТАНОВСКОГО:
МИФОПОЭТИКА И КУЛЬТУРНЫЕ КОНТЕКСТЫ**

Кристина Воронцова

Abstract

The concept of “sverhtext” in Russian literature formed around the image of St. Petersburg; however, the attributes of St. Petersburg text and myth are can be found in other traditional “texts”, for example, in Italian, Crimean and Caucasian. The aim of this paper is to prove the existence of Polish text in Russian literature on the examples of contemporary postmodern poetry of Elena Shvarts and Sergey Stratanovsky. These poets use cultural and literary intertexts for constructing an image of Poland in accordance with laws of mythopoetics. The presence of Polish words in a Russian poem, stereotypes and recognisable symbols of “Polishness” contribute to the formation of a Polish text. On examples of selected lyrical poems, the mechanisms of its genesis and evolution in a postmodern text are examined.

Key words: postmodern; culture; Elena Shvarts; Sergey Stratanovsky; Poland; Europe

Абстракт

Понятие «сверхтекста» русской литературы начало формироваться вокруг образа Санкт-Петербурга, однако его характеристики легко применимы и для других традиционных «текстов»: итальянского, крымского, кавказского и т. д. Целью работы является доказать существование польского текста русской литературы на примере современной постмодернистской поэзии Елены Шварц и Сергея Стратановского. Авторы используют культурные и литературные интертексты для конструирования художественного пространства Польши по законам мифопоэтики. Включение польского текста в оригинальное русское стихотворение, литературная игра стереотипами и упоминание знаковых для русскоязычного читателя символов «польскости» — все эти средства способствуют формированию польского текста. В статье рассматриваются механизмы его генезиса и эволюции в постмодернистском тексте.

Ключевые слова: постмодернизм; культура; Елена Шварц; Сергей Стратановский; Польша; Европа

Понятие «сверхтекст» в настоящее время является одним из наиболее перспективных в русском литературоведении для изучения глобальных пространственно-временных моделей в произведениях авторов, относящихся

к различным литературным парадигмам. Несмотря на то, что первоначально этот терминологический аппарат использовался только при анализе феномена петербургского текста и петербургского мифа русской литературы, постепенно возникает дискуссия о возможности существования других «текстов»: с одной стороны, постоянно появляются работы, посвященные итальянскому, лондонскому, московскому, сибирскому, китайскому¹ и другим текстам в русской культуре и литературе, с другой стороны, высказываются мнения о методологической ошибочности таких научных исследований и уникальности петербургского текста. С точки зрения Н. А. Купиной и Г. В. Битенской, «сверхтекст — это совокупность высказываний, текстов, ограниченная темпорально и локально, объединенная содержательно и ситуативно, характеризующаяся цельной модальной установкой, достаточно определенными позициями адресанта и адресата, с особыми критериями нормального/анормального»². Н. Е. Меднис подчеркивает обязательную культуроцентричность «сверхтекста», «то есть те внетекстовые явления, которые лежат за рамками достаточно широких в данном случае текстовых границ и выступают по отношению к сверхтексту как факторы генеративные, его порождающие»³.

Теория «сверхтекстов» представляется наиболее эффективной при исследовании постмодернистских текстов в следствие особой ориентированности на культурный фактор. М. Н. Эпштейн выделяет для литературы нового времени следующие ключевые черты: «Действительность, многократно пережитая и прочувствованная в ее „обыкновенности“, начинает восприниматься как совокупность обычаев, правил, обыкновений, контролирующих человеческое бытие и, прежде всего, его принадлежность к культуре»⁴. В связи

¹ См.: Москва и «московский текст» русской культуры. Москва: РГГУ. 1998; ВОРОНЦОВА, К. В. «Петербургский миф» в поэзии Елены Шварц и «Лондонский миф» в прозе Питера Акройда. In: Образовательные технологии в виртуальном лингвокоммуникативном пространстве: IV Междунар. виртуальная науч.-практ. конф. по русистике, литературе и культуре. Ереван. 2011. С. 65–70.; ВОРОНЦОВА, К. В. Литературный Китай в стихах Елены Шварц. In: Актуальные вопросы востоковедения: проблемы и перспективы. Уссурийск. 2011. С. 57–61.; ГАЧЕВ, Г. Д. Национальные образы мира. Соседи России. Польша, Литва, Эстония. Москва. 2003.; КАЛЫМЫКОВА, В. В. Москва и «немосквичи», или Необычайно правдивая история превращения города в книгу, записанная новожителями его быта и бытия. In: Город и люди: Книга московской прозы. Москва. 2008. С. 3–32.; ЛЮСЫЙ, А. П. Крымский текст в русской литературе. Санкт-Петербург. 2003.; СКАНДУРА, К. Римский текст в современной русской поэзии: Елена Шварц и Борис Херсонский. In: Диалог культур: поэтика локального текста. Горно-Алтайск. 2012. С. 134–141.; СОБОЛЕВА, О. В. Венецианский текст в современной русской литературе (1996–2009 гг.). Пермь. 2010. (диссертация на соискание степени кандидата филологических наук).

² КУПИНА, Н. А. – БИТЕНСКАЯ, Г. В. Сверхтекст и его разнovidности. In: Человек — текст — культура. Екатеринбург. 2004. С. 215.

³ МЕДНИС, Н. Е. Сверхтексты в русской литературе. [online]. [цит. 2015-1-15]. Доступно на: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?1835>.

⁴ ЭПШТЕЙН, М. Н. Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX–XX в. Москва. 1988. С. 142.

с этим в центре внимания литературы оказываются не просто пространственные модели, а геокультурные функциональные поля, в границах которых возможно построить диалог между различными типами человеческой культуры. При этом, если рассматривать Польшу в качестве еще одного сверттекста русской литературы, возникает проблема центрирования модели: *«Структура страны представляет собой своеобразную „матрешку“: стержневой, или „ностратический“, образ как бы спрятан внутри нескольких „упаковок“, которые обеспечивают его элиминирование и, в известном смысле, репрезентацию»*⁵. Невозможно выделить единый семантический центр: им могут быть географические локусы, исторические события, ключевые личности польской истории и культуры. Трагическая история Польши, религиозное чувство, яркие культурные герои, символизирующие отдельные стереотипические черты целой нации, — все это привлекает внимание русских поэтов-постмодернистов в 70-е гг. XX в., старающихся дать отношениям России и Польши свою трактовку, отличную от официальной версии советской литературы. Интерес к польской теме в русской поэзии андеграунда неслучаен, ведь в 60–70-е гг. по выражению поэта Давида Самойлова Польша стала русской интеллигенции *«ближайшей станцией европейской цивилизации»*⁶. В польской литературе, кинематографе, журналах люди искали черты европейской культуры, связь с которой в Советском союзе оставалась фрагментарной и ограниченной. Сергей Стратановский так говорил об этом периоде: *«В мои студенческие времена тема Польши все время присутствовала. Было такое увлечение Польшей и такое ощущение, что в Польше больше свободы, чем у нас»*⁷. Елена Шварц же подчеркивала интерес именно к польской культуре: *«Интересовала „Солидарность“. Мы все сочувствовали антитоталитарным движениям, естественно. Но больше я польским искусством интересовалась, театром, литературой, кино»*⁸. Рассмотрим доминирующую идею культуры в польском тексте на примере стихотворений этих авторов.

В 1975 г. Елена Шварц пишет стихотворения *«Плаванье»*, являющееся характерным примером творческой манеры автора, построения художественного мира с помощью нескольких взаимопересекающихся слоев метафизической реальности и театрализации фабулы и персонажей. Об истории создания сама поэтесса в интервью журналу *«Новая Польша»* говорила: *«Оно приснилось мне во сне, поэтому имеет еще какую-то дополнительную гарантию верности»*⁹.

⁵ ЗАМЯТИН, Д. Н. *Гуманитарная география: пространство и язык географических образов*. Санкт-Петербург. 2003. С. 114.

⁶ САМОЙЛОВ, Д. С. *Перебирая наши даты*. Москва. 2000. С. 277.

⁷ КОСИМОВА, Т. *Петербургские поэты в Кракове*. In: *Новая Польша*. Warszawa. 2000. С. 40.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem. С. 39.

Сюжет прост и в то же время многослоен: главные герои стихотворения («Я, Игнаций, Джозеф, Крысы и Маня»¹⁰) плывут по фантастической реке, которая оказывается границей между миром живых и мертвых. Персонажи ведут диалог с лирической героиней о разных страшных событиях, в том числе о причине их смерти, видят фантазмагорические картины, мертвых зверей и приятелей. Как поэт-постмодернист Елена Шварц в своей поэтической Вселенной использует и античные мифы, и христианские образы, которые не противопоставляются, а взаимно дополняют друг друга и создают страшный, но гармоничный универсум.

Семантическим стержнем стихотворения выступают античные образы: герои плывут по реке, которая является аналогом мифологической реки подземного царства Аида Стикс, через которую переправлялись мертвые души. Автор сохраняет все основные черты античного мифа (лодка, медленные воды, остановившееся время, тишина, мертвые герои), кроме Харона-перевозчика. В поэтическом мире Шварц души по дороге в страну мертвых не платят за свое путешествие: оно естественно и неотвратимо, как дорога в Рай или Ад в христианском мировоззрении. Кроме того, поэтесса добавляет интересную деталь: черты и семантические функции Стикса она переносит на Вислу. «В теплой рассохшейся лодке в слепительном / плыли тумане, / Если Висла — залив, то по ней мы, наверно, / и плыли...»¹¹. При этом Елена Шварц прокомментировала эти строки в интервью таким образом: «Люди плывут в лодке, причем непонятно, по Висле или по Финскому заливу»¹². Мы можем наблюдать, как вся Польша становится пограничным пространством, так как Висла является «парагеографическим понятием»¹³, ассоциативно связанным в русской лингвокультуре с образом страны. Помимо этого, Висла, говоря метафорически, «впадает» в Финский залив, сакральность пространства Польши снова подчеркивается, на этот раз благодаря актуализации авторских представлений о Санкт-Петербурге. Во многих стихотворениях о родном городе Елена Шварц упоминает его пограничную природу, называет местом непосредственного смешения мира мертвых и мира живых¹⁴: «Город этот рядом с царством мертвых, / потому здесь так земля духовна»¹⁵, «Петербургский погибший народ / Вьется мелким снежком средь живых»¹⁶.

¹⁰ ШВАРЦ, Е. А. *Сочинения Елены Шварц*. Том 1. Санкт-Петербург. 2002. С. 31.

¹¹ Ibidem.

¹² КОСИМОВА, Т. *Петербургские поэты в Кракове*. In: *Новая Польша*. Warszawa. 2000. С. 39.

¹³ ЗАМЯТИН, Д. Н. *Гуманитарная география: пространство и язык географических образов*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. С. 48.

¹⁴ См.: ВОРОНЦОВА, К. В. – РЯБЦЕВА, Н. Е. *Мифопоэтическая модель мира в поэзии Елены Шварц*. In: *Восток — Запад в пространстве русской литературы и фольклора*. Волгоград. 2009. С. 68–73.

¹⁵ ШВАРЦ, Е. А. *Сочинения Елены Шварц*. Том 2. Санкт-Петербург. 2002. С. 48.

¹⁶ ШВАРЦ, Е. А. *Сочинения Елены Шварц*. Том 1. Санкт-Петербург. 2002. С. 266.

В «Плавании» загробный мир изменяет законы природы и физическую форму мертвых персонажей, духовное становится видимым, а физическое наоборот теряет видимые характеристики: *«Были наги — не наги в клубах розовой пыли, / Видны друг другу едва, как мухи в граненом стакане, / Как виноградные косточки под виноградную кожу, — / Тело внутрь ушло, а души, как озимы всхожи, / Были снаружи и спальным прозрачным мешком укрыли»*¹⁷. Сравнение мертвой души и озимой пшеницы воссоздает евангельский интертекст: *«Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода»* (Евангелие от Иоанна XII: 24).

Как и во всех подобных историях, лиричная героиня не может вспомнить своей смерти, а о том, что с ней случилось непоправимое, узнает от спутников по плаванию. *«— Джозеф, на лбу у тебя родимое, что ли, пятно? / Он мне ответил, и стало в глазах темно. / — Был я сторожем в церкви святой Флориана, / А на лбу у меня — смертельная рана, / Выстрелил кто-то, наверное, спяну.»*¹⁸ В этих историях доминируют образы, семантически и ассоциативно связанные с Польшей. Беря во внимание точный топос — церковь святого Флориана, — можем утверждать, что перед нами традиционная для поэтессы литературная и смысловая игра. Святой Флориан — мученик и католический святой, являющийся одним из четырех главных покровителей Польши и патроном профессий, которые имеют дело с огнем: пожарных, кузнецов, металлургов, пекарей, поэтому следующая история о Крысе, погибшей в пожаре, является логическим продолжением: *«Видишь, Крыса мерцает в шелке синем, лиловом, / Она сгорела вчера дома под Ченстоховом. / Nie ta juz ciala, a boli mnie glowa. / Вся она темная, теплая, как подгоревший каштан»*¹⁹. Использование польского языка в русском тексте помогает воссоздать образ мертвой героини-польки и выразить главную интенцию автора, связанную с сакральной ролью пространства Польши в поэтической Вселенной Шварц. Ольга Седакова пишет об этих *«вспышках иностранных слов»* в «Плавании» следующее: *«Это как сверкнувшее в прореху языковой ткани известие о том, что поэт в действительности пишет на всех языках сразу.»*²⁰ При этом перед нами не просто художественный прием: поэтесса в свое время довольно неплохо говорила по-польски, читала и переводила. Упоминание польского города Ченстохова неслучайно. Он тоже является парагеографическим понятием, спаянным с образом страны, и кроме того, центром христианской культуры. У русскоязычного читателя возникает

¹⁷ Ibidem. С. 96.

¹⁸ ШВАРЦ, Е. А. Сочинения Елены Шварц. Том 1. Санкт-Петербург. 2002. С. 96.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ СЕДАКОВА, О. *L'antica fiatta* (Вместо послесловия). In: *Перелетная птица. Последние стихи 2007–2010*. Санкт-Петербург. 2011. С. 48.

ассоциация со знаменитой чудотворной иконой Ченстоховской Божией Матери, а религиозность поляков — одна из стереотипных черт в русской литературе и культуре.

Еще один мифологический мотив, значимый для поэтессы и повторяемый многократно, — это невозможность возвращения в мир живых после начала такого «путешествия» и концепция «туманного берега» как прообраза оставляемой жизни. Лирическая героиня *«Плавания»* тоже оглядывается назад и пытается вернуться, но покоряется законам смерти: *«Речка сияла, и было в ней плытко так, мелко. / Ах, возьму я сейчас канареек и белку, / Вброд перейду — что же вы, Джозеф и Крыся? / Берег — вон он — еще за туманом не скрылся. / — Кажется только вода неподвижным свеченьем, / Страшно как током ударит течение, / Тянет оно в одном направлении, / И ты не думай о возвращенье»*²¹. Как Орфею и Эвридике не удалось покинуть Аидово царство, так и лирическую героиню Висла-Стикс увлекает все дальше от мира живых.

Хотя античная символика доминирует, в стихотворении присутствует и образ христианского Бога, которого лирическая героиня молит пустить кровь по жилам вновь. Присутствует и мотив посмертного суда. В финале в подземное царство Аида спускается ангел, чтобы возвестить волю Божью и *«темную душу измерить»*, то есть воздать по заслугам, решить дальнейшую участь мертвых.

Как мы видим, Польша в *«Плавании»* является пограничным пространством между царством живых и мертвых, а также местом встречи различных традиций европейской культуры. Почему именно Польша? Елена Шварц, отвечая на этот вопрос, говорила: *«Вообще Польша для меня очень много значит. Всегда Польшу любила. Не как самый западноевропейский народ, а как самый мистически настроенный из всех славянских народов. Мессианские польские идеи мне тоже очень близки. Мессианские идеи мне в любом народе интересны, будь то польский, иудейский или русский народ. Как говорил Достоевский о русском народе — „народ-богоносец“. Самосознание любого народа как богоносца, свойственное полякам, евреям, мне близко. И как самый страдающий народ»*²².

Польский миф стал ключевой частью европейского мифа русской культуры. *«Представление о Европе как высшем типе цивилизации складывалось в рамках западноевропейской культуры, утверждающей цивилизационное и нравственное превосходство своего мира над чужим миром „варваров“. Этот европейский автостереотип был воспринят и в русской культуре, географически также относящейся к Европе, но в силу разных при-*

²¹ ШВАРЦ, Е. А. Указ. соч. С. 97.

²² КОСИМОВА, Т. *Петербургские поэты в Кракове*. In: *Новая Польша*. Warszawa. 2000. № 10. С. 39.

чин сомневающейся в своей принадлежности к европейскому культурному пространству. Здесь он развивался как в позитивном плане (образец для подражания), так и в противопоставлении ему идеи о пагубности европейской цивилизации»²³. Интерпретируя «Плавание» Елены Шварц в этом ключе, можно утверждать, что Европа выступает миром мертвых, находящимся в пугающей сфере «чужого», а русская культура — миром живых, т. е. своим, знакомым и безопасным. При этом Польша (как и Петербург) в силу своей амбивалентной природы лежит в пограничной зоне между многовековой европейской культурой и духовным славянским миром. Именно подобные сакральные пространства в поэтической Вселенной Елены Шварц выступают метафизическими «мостами» между различными типами цивилизации, создавая единые всеобъемлющие геокультурные модели мира.

В стихотворениях Сергея Стратановского польская тема возникает в связи с вторжением советских войск в Прагу в 1968 г., поэтому через все его тексты о Польше «проходит тема насилия»²⁴. Самая известная поэма Стратановского советского периода — «Суворов», написанная в 1973 г. и являющаяся авторской рефлексией событий Пражской весны (здесь автор говорит о государственном насилии, об империи, которая захватывает не принадлежащие ей территории). В ней видели исключительно политические аллюзии и интерпретировали соответствующим образом, ведь речь идет о событиях 1794 г., о взятии Суворовым Праги — предместья Варшавы, хотя, в первую очередь, поэма имеет мифопоэтический интертекст: «Миф рассматривается у Стратановского всегда двуедино — и с точки зрения его создавших, и с точки зрения от него потерпевших. Эта амбивалентность выражена в „Суворове“ прежде всего»²⁵. Поэт-постмодернист в самоинтерпретации говорит об этом так: «сама фигура Суворова выглядит у меня несколько двойственно: с одной стороны, он как бы и герой, а с другой — душитель Польши»²⁶. Миф в его творчестве деконструируется и дискредитируется, осовремениваясь и вписываясь в актуальные события, и происходит это благодаря воссозданию культурного пространства Польши и противопоставленности его образу Российской империи, России в целом: «Но вождь филистимлян Костюшко / Воскликнул: „О братья, смелей / Пойдем на штыки и на пушки / Сибирских лесов дикарей, / И Польша печальной игрушкой / Не будет у пьяных царей. / И будет повержен уродец, / Державная кукла, палач, / Орд

²³ ХОРЕВ, В. А. Польша и поляки глазами русских литераторов: Имагологические очерки. Москва. 2005. С. 17.

²⁴ КОСИМОВА, Т. Петербургские поэты в Кракове. In: Новая Польша. Warszawa. 2000. № 10. С. 42.

²⁵ АРЬЕВ, А. Зырянин Тютчев. In: «Звезда» 2004. № 12. [online]. [cit. 2015-05-09]. Доступно на: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2004/12/aa7-pr.html>.

²⁶ КОСИМОВА, Т. Петербургские поэты в Кракове. In: Новая Польша. Warszawa. 2000. № 10. С. 42.

татарских полководцев, / В лаврах временных удач»²⁷. Антиподом Суворова выступает образ Тадеуша Костюшки, который в отличие от «двоящегося» русского полководца выступает исключительно положительным героем, «рыцарем славным», а русский «народный герой примеряет на себя разные стилистические облики и определения — от державинского слога до канцелярского жаргона и неологизмов»²⁸. Стратановский романтизирует образ польского героя для деконструкции официального суворовского мифа русской культуры. При этом Россия, которую символизирует Суворов, становится Востоком, диким и жестоким, и противопоставляется Западу-Польше. Традиционное представление о поляках-бунтовщиках, предавших славянских братьев, подменяется в данном случае отрицанием этой общности вообще: Российская империя — наследница Татаро-монгольского ига, а не колыбель славянской цивилизации, как это традиционно представлялось в официальной русской поэзии: «Схватил татаро-волк / И в рабство поволок»²⁹.

Если в «Плавании» Елены Шварц Польша близка России в силу своей духовной и религиозной культуры, то в «Суворове» Стратановского религия — это главный предмет раздора: образ русских в поэме вбирает в себя все негативные стереотипические представления об этносе, «на иноверие косясь косматым оком»³⁰. Православие в данном произведении столь же нетерпимо к неправовверным, как и мусульманство (об этом не говорится прямо, но аллюзии узнаваемы), поэтому не может быть и речи о духовной, мессианской общности с поляками, которую мы видели в стихотворении Шварц. Единственное, что роднит два государства и два народа, по версии автора, — трагичность исторической судьбы: «И пьют из грязной чаши мира / Россия с Польшей — две больших сестры»³¹. При этом мотив болезненности Польши, традиционный для русской литературы в целом, повторится в поэме несколько раз.

Таким образом, польский текст в русской постмодернистской поэзии 70-х гг. строится по законам мифопоэтики. Если в поэзии Елены Шварц мифологизируется культурный образ страны, то в стихотворениях Сергея Стратановского история подвергается постмодернистской демифологизации. Однако у обоих авторов Польша рассматривается в позитивном ключе, с явной симпатией к полякам, а геокультурный образ страны строится на основе культурных, мифологических и исторических интертекстах.

²⁷ СТРАТАНОВСКИЙ, С. *Стихи*. Санкт-Петербург 1994. [online]. [cit. 2015-05-10]. Доступно на: <http://www.vavilon.ru/texts/stratanovsky1-5.html>.

²⁸ РОГОВ, О. *О поэзии Сергея Стратановского*. In: *Волга*. 1999, №9. [online]. [cit. 2015-05-10]. Доступно на: <http://magazines.russ.ru/volga/1999/9/rogov.html>.

²⁹ СТРАТАНОВСКИЙ, С. С. *Стихи*. Санкт-Петербург, 1994. [online]. [цит. 2015-05-10]. Доступно на: <http://www.vavilon.ru/texts/stratanovsky1-5.html>.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

Литература

- АРЬЕВ, А. *Зырянин Тютчев*. «Звезда» 2004, № 12. [online]. [цит. 2015-05-09].
Доступно на: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2004/12/aa7-pr.html>.
- ЗАМЯТИН, Д. Н. *Гуманитарная география: пространство и язык географических образов*. Санкт-Петербург: Алетея. 2003. 331 с. ISBN 5-89329-573-0.
- КОСИМОВА, Т. *Петербургские поэты в Кракове*. In: *Новая Польша*. Warszawa: Instytut Książki. 2000. № 10. С. 39–43. ISSN 1508-5589.
- КУПИНА, Н. А. – БИТЕНСКАЯ, Г. В. *Сверхтекст и его разновидности*. In: *Человек — текст — культура*. Екатеринбург: Ин-т развития регион. образования. 2004. С. 215–233. ISBN 978-985-13-1814-4.
- МЕДНИС, Н. Е. *Сверхтексты в русской литературе*. [online]. [цит. 2015-01-15]. Доступно на: <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?1835>.
- РОГОВ, О. *О поэзии Сергея Стратановского*. In: *Волга*. 1999, № 9. [online]. [цит. 2015-05-10]. Доступно на: <http://magazines.russ.ru/volga/1999/9/rogov.html>.
- САМОЙЛОВ, Д. С. *Перебирая наши даты*. Москва: Вагриус. 2000. 277 с. ISBN 5-264-00221-5.
- СЕДАКОВА, О. *L'antica fiatta (Вместо послесловия)*. In: *Перелетная птица. Последние стихи 2007–2010*. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд. 2011. С. 48. ISBN 978-5-89803-216-6.
- СТРАТАНОВСКИЙ, С. *Стихи*. Санкт-Петербург. 1994. [online]. [цит. 2015-05-10]. Доступно на: <http://www.vavilon.ru/texts/stratanovsky1-5.html>.
- ХОРЕВ, В. А. *Польша и поляки глазами русских литераторов: Имагологические очерки*. Москва: Индрик. 2005. 231 с. ISBN 5-85759-317-4.
- ШВАРЦ, Е. А. *Сочинения Елены Шварц*. Том 1. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд. 2002. 464 с. ISBN 5-89803-094-8.
- ШВАРЦ, Е. А. *Сочинения Елены Шварц*. Том 2. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд. 2002. 256 с. ISBN 5-89803-095-6.
- ЭПШТЕЙН, М. Н. *Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX в.* Москва: Сов. писатель. 1988. 416 с. ISBN 5-265-00166-2.

Kristina Vorontsova

Istytut Filologii Wschódniósłowiańskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Gołębia 24, 31-007 Kraków, Polska
kristina.vorontsova@uj.edu.pl

RESUMÉ

Magdaléna Barányiová se ve svém příspěvku *Nový historizmus v slovenskom literárnom kontexte* zaměřuje na charakteristiku tzv. nového historismu a současně mapuje jeho dopad na slovenské literární prostředí, přičemž se soustředí na interpretaci díla s tematikou jižního Slovenska od jednoho z nejvýznamnějších slovenských autorů druhé poloviny 20. století – Ladislava Balleka.

Marta Błaszczowska poukazuje na zobrazení vampýra/upíra v polských literárních textech a srovnává mu připisované vlastnosti v slovanském kontextu s klasickým obrazem vampýra v literatuře obecně.

Marie Brunová na příkladu románu českého spisovatele Jiřího Weila *Moskva – hranice* demonstruje význam paratextů při posuzování literárního díla, zejména pak zdůrazňuje úzké sepětí názvu se samotným textem. Dělá tak na základě předpokladu, že právě Weilův román názorně ilustruje, jak zásadní vliv má změna v názvu, v tomto případě z původního autorem zamýšleného pojmenování „Ještě je Moskva“ na titul *Moskva – hranice*, na celkovou interpretaci díla.

Autor studie *Cigáni v dielach K. H. Máchy a A. S. Puškina*, Tomáš Dunko, obecně charakterizuje stereotypní vnímání romského etnika v kulturně-historickém kontextu 18. a 19. století, přičemž se snaží klást důraz především na zachycení Romů v romanticky stylizovaných dílech A. S. Puškina a K. H. Máchy.

O přesahu postav ze slovanských pověstí do současných děl autorů fantasy literatury pojednává příspěvek Lucie Fiuráškové. Autorka sleduje především důraz na změnu, kterou si daná postava musela projít, aby se mohla stát hrdinou fantasy příběhu, a stát se tak svou „modernější“ verzí.

Anna Gnot se ve svém příspěvku věnuje interpretaci vyvrcholení moci v románě Oty Filipa *Valdštýn a Lukrecie*, ve kterém autor kreslí postavu vědce zklamaného životem – Martina – který z touhy po dosažení náležité úrovně své iniciace pátrá po historické postavě, s níž by se mohl úspěšně srovnat.

Eliška Gunišová vymezuje společensko-kulturní prostředí, do kterého vzniká první slovenský ženský cestopis *Pani Georgiadesová na cestách* a snaží se definovat specifika, kterými Terézia Vansová jako autorka cestopisu obohacuje a modifikuje tradiční žánrové charakteristiky dobového cestopisu; zároveň si všimá souvislostí a vlivů slovenské literatury, které se originálním způsobem přetavují do tematického zpracování cesty do Prahy a zpět.

Katarzyna Jaworska se ve své anglicky psané komparativní studii zabývá její se interpretací a srovnáváním dvou divadelních her (Sławomir Mrożek – *Tango* a Tom Stoppard – *Rock 'n' Roll*) zaměřuje především na identifikaci a interpretaci

jejich obsahových podobností, když se soustřeďuje především na motivy rebelie a konformity v totalitním prostředí.

Miroslava Kitková nabízí konfrontaci originální polské verze debutu Doroty Masłowské *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* a slovenského překladu Tomáše Horvátha, přičemž se zaměřuje především na neologizmy použité v díle.

Príspevek Olgy Korobové pojednává o souvislostech mezi ilustracemi a samotným textem díla Josefa Váchala *Krvavý román*. Autorka zdůrazňuje, že text a ilustrace vytvářejí jednotu a nemůžeme je proto analyzovat samy o sobě. Ilustrace text dotvářejí, ukrývají v sobě symboliku.

K symbolismu jako součásti moderny se ve svém příspěvku vyjadřuje Gleb Maslow. V rámci symbolismu nás odkazuje k jeho tradici, zároveň však poukazuje na regresivní modely, čímž dodává svému příspěvku osobitý ráz.

Lenka Paučová se věnuje osobitostem deníkových zápisků slovenské realistické spisovatelky Eleny Maróthy-Šoltésové. Nachází souvislosti mezi jejím deníkem *Moje deti* a Dostojevského *Deníkem spisovatele*, přičemž na díla nahlíží z hlediska geneze, kompozice, žánru a tématu.

Postavám superhrdinů v současném jihoslovanském komiksu se věnoval Pavel Pilch: pojednává o tomto žánru v obecné rovině a zaměřuje se na atributy superhrdinů v kulturním kontextu.

Galina Prokudina srovnává román F. M. Dostojevského *Zločin a trest* s novelou M. Gorkého *Tři*; v příspěvku akcentuje typologickou a genetickou spojitost mezi autory a jejich díly: soustřeďuje se na zobrazení zločinu, osudy hlavních, ale i vedlejších postav.

V příspěvku Kristíny Radimákové se opětovně setkáváme s Dostojevského dílem *Zločin a trest*. Kromě Raskolnikova však autorka zkoumá i Turgeněvova Rudina a Tolstého Něchludova, hledajíc odpověď na otázku, jak se v monologické a dialogické řeči postav projevuje poetika jejich tvůrců.

Na problém překladu nářečních prvků se soustředila Mariya Rakova. V textu povídky bulharského spisovatele Jordana Radičkova sledovala možnosti překladu dialektismů do českého jazyka.

Martina Salhiová věnovala pozornost autorským pohádkám v tvorbě bulharské spisovatelky Božany Apostolovové. Autorka zde zkoumala odlišné zobrazení prostoru v pohádkách, přičemž se zaměřila na knihu *Малката Божана в деня на бокуцунте*, v níž Apostolovová využila dvojí způsob deskripce prostoru.

Dílo *Moskva–Petuški* ruského spisovatele Venedikta Jerofejeva tematizuje příspěvek Martyny Sienkiewicz. Autorka vnímá alkoholismus hlavní postavy jako revoltu vůči společenskému systému, na druhé straně však hrdina nemá dostatek sil vzdorovat a umírá.

Jana Šupová se ve svém příspěvku věnuje motivu smrti ve vybraných autorských textech. Součástí příspěvku je představení projektu, který napomáhá naplňovat potřeby umírajících i pozůstalých alternativním, osobitým přístupem.

Problematiku literární postavy, a to v českém (K. V. Rais) a slovenském realismu (M. Kukučín), zkoumala i Simona Švandová. Autorka považuje postavu a prostředí za fenomény, jež jsou kompozičně propojeny, protože zejména vesnické prostředí poskytuje spisovatelům možnost pro využití autobiografických prvků, odhalení mezilidských vztahů a hlubší psychologizaci postav.

Jaroslava Smejkalová se věnuje polskému spisovateli židovského původu Brunovi Schulzovi. Schulz se ve svém díle neustále vrací do období dětství, v němž nachází inspiraci pro svou tvorbu. Na základě těchto obrazů pak vytváří vlastní mytopoetický časoprostor.

Na dílo polské autorky Zofii Nałkowské se ve svém příspěvku zaměřuje Joanna Świątek. Autorka si zvolila zejména toto dílo, protože nám nabízí několik rovin interpretace: jde o obraz polské společnosti po první světové válce zachycený ženskou autorkou, o psychologickou sondu podvedené ženy, ale také o vyprávění s autobiografickými prvky.

Proměňám ženského psaní v kontextu chorvatské prózy se věnovala Dajana Vasiljevićová. Zabývá se kulturními stereotypy a předsudky v rámci dobových představ o úloze spisovatelky. Podle autorky se hlavními atributy ženského psaní stává zdůrazňování jinakosti skrze ženskou senzibilitu, emocionalitu a tělesnost, jak je nalézáme v textech Ireny Vrkljanové, Slavenky Drakulićové a Dubravky Ugrešićové.

Studie Hany Vondru je zaměřena na interdisciplinární vědecké působení Władysława Tatarkiewiczze. V první části příspěvku se autorka zaměřila na biografické shrnutí odborné a pedagogické činnosti Tatarkiewiczze, čímž poukazuje na přesah jeho tvorby za hranice polské humanitní vědy. Druhá část studie již pojednává o jeho najzávažnějších pracích na poli estetiky.

Cílem příspěvku Kristiny Voroncovové je dokázat existenci polského textu v rámci ruské literatury, konkrétně v dílech polské básničky Jeleny Švarc a ruského básníka Sergeje Stratanovského. Polský text autorka nachází v ruské básni, přičemž poukazuje na jeho symboliku, hru se stereotypy, ale především na jeho genezi v postmoderním kontextu.

AUTOŘI

Magdaléna Barányiová, Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr, Fakulta stredoeurópskych štúdií, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Dražovská 4, 949 74 Nitra, Slovenská republika, baranyiovamagdalen@gmail.com

Marta Błaszowska, Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych, Wydział Polonistyki, Uniwersytet Jagielloński, ul. Grodzka 64, 31-006 Kraków, Polska, m.blaszkowska4@gmail.com

Marie Brunová, Fachbereich Slawistik, Paris-Lodron-Universität Salzburg, Erzabt-Klotz-Straße 1, 5020 Salzburg, Österreich, marie.brunova@sbg.ac.at

Tomáš Dunko, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, 431016@mail.muni.cz

Lucie Fiurášková, Katedra české literatury a literární vědy, Filozofická fakulta, Ostravská univerzita v Ostravě, Dvořákova 7, 701 03 Ostrava, Česká republika, lfuraskova@gmail.com

Anna Gnot, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Opolski, Plac Kopernika 11, 45-040 Opole, Polska / Ústav české literatury a knihovnictví, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Údolní 53, 602 00 Brno, Česká republika, ania.gnot@op.pl

Eliška Gunišová, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, gunisova@mail.muni.cz

Katarzyna Maria Jaworska, Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, ul. Nowy Świat 72, 00-330 Warszawa, Poland, k.jaworska@zoznam.sk

Miroslava Kitková, Katedra stredoeurópskych štúdií, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, Ul. 17. novembra č. 1, 080 01 Prešov, Slovenská republika, miroslavakitkova@gmail.com

Olga Korobova, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, olga.korobova.ja@gmail.com

Gleb Maslov, Dipartimento di Interpretazione e Traduzione, Università di Bologna, Corso della Repubblica 136, Forlì 47121, Italia, gleb.maslov3@unibo.it

Lenka Paučová, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, lenka.paucova@gmail.com

Pavel Pilch, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, pilch.pavel@mail.muni.cz

Galina Prokudina, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, 387169@mail.muni.cz

Kristína Radimáková, Katedra rusistiky a východoeurópskych štúdií, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave, Gondova 2, 818 01 Bratislava, Slovenská republika, seveckova3@uniba.sk

Mariya Rakova, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, mariya.rakova@seznam.cz

Martina Salhiová, Ústav české literatury a knihovnictví, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, 9524@mail.muni.cz

Martyna Sienkiewicz, Instytut Rusycytki, Wydział Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski, Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa, Polska, sienkiewiczmartyna@gmail.com

Jaroslava Smejkalová, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, j.smejkalova@mail.muni.cz

Jana Šupová, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, ja.supova@gmail.com

Simona Švandová, Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, simi.svandova@gmail.com

Joanna Świątek, Instytut Slawistyki Polskiej Akademii Nauk, ul. Bartoszewicza 1b/17 Warszawa, Polska, joanna.maria.swiatek@gmail.com

Dajana Vasiljevićová, Katedra jihoslovanských a balkanistických studií, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha, Česká republika, Dajana.Vasiljevicova@ff.cuni.cz

Hana Vondrů, Seminář estetiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, 341657@mail.muni.cz

Kristina Vorontsova, Instytut Filologii Wschódniosłowiańskiej, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Gołębia 24, 31-007 Kraków, Polska, kristina.vorontsova@uj.edu.pl

Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace I

Předkonferenční sborník vznikl ze studií prezentovaných na mezinárodní konferenci
Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace I

Mgr. Eliška Gunišová – PaedDr. Lenka Paučová (eds)

Sazba v \LaTeX u písmem Linux Libertine Mgr. Zbyněk Michálek

Vydala Masarykova univerzita – MuniPress, Brno 2015

1. vydání

Tisk ASTRON studio CZ, a. s.,

Veselská 699, 199 00 Praha 9 – Letňany

ISBN 978-80-210-7915-1

muni
PRESS

ISBN 978-80-210-7915-1



9 788021 079151