



# otus in verbo

vedecký časopis mladej generácie

ovols  
brow  
owots  
tom  
Λξη  
ovols  
brow  
owots  
tom  
Λξη  
Λξη  
θιο  
mudnev  
verbum  
òsz  
Wort  
CJIOBO  
parola  
parola  
vorto  
rijec  
žodis  
ovols  
brow  
owots  
tom  
Λξη  
Λξη  
θιο  
mudnev  
verbum  
òsz  
Wort  
CJIOBO  
parola  
parola  
vorto  
rijec  
žodis  
ovols  
brow  
owots  
tom



vorto  
rijec  
žodis





# otus in verbo

vedecký časopis mladej generácie

Recenzovaný časopis Filozofickej fakulty Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici

**Predseda vedeckej rady:**

doc. PhDr. Michal ŠMIGEL, PhD. (Katedra histórie FF UMB v Banskej Bystrici)

**Vedecká rada:**

prof. PhDr. František ALABÁN, CSc. (Katedra hungaristiky FF UMB v Banskej Bystrici)

doc. PhDr. Zuzana BOHUŠOVÁ, PhD. (Katedra germanistiky FF UMB v Banskej Bystrici)

prof. PaedDr. Ivan ČILLÍK, CSc. (Katedra telesnej výchovy a športu FF UMB v Banskej Bystrici)

doc. PhDr. Vladimír ĎURČÍK, PhD. (Katedra etiky a aplikovanej etiky FF UMB v Banskej Bystrici)

prof. PaedDr. Karol GÖRNER, PhD. (Katedra telesnej výchovy a športu FF UMB v Banskej Bystrici)

doc. PhDr. Eva HOMOLOVÁ, PhD. (Katedra anglistiky a amerikanistiky FF UMB v Banskej Bystrici)

doc. PhDr. Katarína CHOVANCOVÁ, PhD. (Katedra romanistiky FF UMB v Banskej Bystrici)

doc. Ivan JANČOVIČ, PhD. (Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy FF UMB v Banskej Bystrici)

doc. PaedDr. Miroslav KMEŤ, PhD. (Katedra histórie FF UMB v Banskej Bystrici)

PhDr. Katarína KOŠTIALOVÁ, PhD. (Inštitút sociálnych a kultúrnych štúdií FF UMB v Banskej Bystrici)

doc. PhDr. Marta KOVÁČOVÁ, PhD. (Katedra slovanských jazykov FF UMB v Banskej Bystrici)

prof. PaedDr. Vladimír PATRÁŠ, CSc. (Katedra slovenského jazyka a komunikácie FF UMB v Banskej Bystrici)

prof. Gilles ROUET, CSc. (Katedra medzinárodných vzťahov a diplomacie FPVMV UMB v Banskej Bystrici)

doc. Mgr. Ulrich WOLLNER, PhD. (Katedra filozofie FF UMB v Banskej Bystrici)

Mgr. Jakub CHROBÁK, Ph.D. (Ústav bohemistiky a knihovnictví FPF SLU v Opave)

Ing. Mgr. Zdeňka JASTRZEMBSKÁ, Ph.D. (Katedra filozofie FF MU v Brne)

prof. PaedDr. Tomáš KAMPMILLER, PhD. (Katedra atletiky FTVŠ UK v Bratislave)

doc. PhDr. Jan RADIMSKÝ, Ph.D. (Ústav romanistiky FF JU v Českých Budějoviciach)

doc. PhDr. Pavol TIŠLIAR, PhD. (Katedra etnológie a muzeológie FF UK v Bratislave)

**Šéfredaktorka:**

Mgr. Martina KUBEALAKOVÁ, PhD. (Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy FF UMB v Banskej Bystrici)

**Redakčná rada:**

PaedDr. Zuzana BARIAKOVÁ, PhD. (Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy FF UMB v Banskej Bystrici)

doc. PhDr. Katarína CHOVANCOVÁ, PhD. (Katedra romanistiky FF UMB v Banskej Bystrici)

Mgr. Lujza URBANCOVÁ, Ph.D. (Katedra slovenského jazyka a komunikácie FF UMB v Banskej Bystrici)

PhDr. Ingrid BALÁŽOVÁ (referentka pre medzinárodné vzťahy a edičnú činnosť FF UMB v Banskej Bystrici)

Mgr. Igor LALÍK (člen ad hoc, študent doktorandského štúdia)

**Adresa redakcie:**

Tajovského 40, 974 01 Banská Bystrica

[www.motus.umb.sk](http://www.motus.umb.sk)

**E-adresa redakcie:**

[motusinverbo@umb.sk](mailto:motusinverbo@umb.sk)

[www.motus.umb.sk](http://www.motus.umb.sk)

**Návrh obálky:**

© Igor Duda

Zuzana Bariaková

Martina Kubealaková

**Grafická a technická redakcia:**

Mgr. Martina Kubealaková, PhD.

**Jazyková korektúra:**

Mgr. Marika Arvensisová

Mgr. Katarína Barnová

Mgr. Radka Jančiová

Mgr. Igor Lalík

Ing. Bc. Barbora Prausová

PaedDr. Zuzana Bariaková, PhD.

doc. PhDr. Katarína Chovancová, PhD.

Mgr. Lujza Urbancová, Ph.D.

Mgr. Martina Kubealaková, PhD.

**OBSAH**

**Etika**

**ETIKA VO VEREJNEJ SLUŽBE A VEREJNÝ ZÁUJEM**

Dávid Ivanovič

8

**Filozofia**

**STAROSTLIVOSŤ O SEBA PROSTREDNÍCTVOM POZNANIA SAMÉHO SEBA V PLATÓNOVOM DIALÓGU CHARMIDÉS**

Katarína Jánošová

17

**Kulturológia**

**STEREOTYPY V ZOBRAZOVANÍ MATKY V TELEVÍZNYCH SERIÁLOCH Z HĽADISKA DRAMATURGIE**

Zuzana Belková

24

**Literárna veda**

**PRI KOTRMELCOCH OPÍC... ALEBO MEDZI KONŠTRUKTIVIZMOM A POETIZMOM**

Hana Odokienko Fodorová

40

**PROSTORY V PROZAICKÉ TVORBĚ ARNOŠTA LUSTIGA**

Ingrid Chytilová

46

**ACEDIA U DANTEHO AKO SVETSKÉHO AUTORA A V DOBOVEJ KÁZŇOVEJ TVORBE**

Monika Šavelová

58

**VARIA**

**INTERNATIONAL SUMMER SCHOOL OF SIGN LANGUAGES**

Marika Arvensisová

68

**CONTENT**

**Etics**

**ETHICS IN PUBLIC SERVICE AND THE PUBLIC INTEREST**

Dávid Ivanovič

8

**Philosophy**

**CARE OF SELF THROUGH KNOWLEDGE OF MYSELF IN PLATOS DIALOGUE *CHARMIDÉS***

Katarína Jánošová

17

**Culturology**

**STEREOTYPES IN PORTRAYING MOTHER IN TV SERIES IN TERMS OF DRAMATURGY**

Zuzana Belková

24

**Literary Science**

***BY SOMERSAULTS OF MONKEYS... OR BETWEEN CONSTRUCTIVISM AND POETISM***

Hana Odokienko Fodorová

40

**SPACE IN THE LUSTIG'S PROSE**

Ingrid Chytilová

46

***ACEDIA* IN DANTE'S PRODUCTION AS THE SECULAR AUTHOR AND IN PERIOD DISCIPLINAL PRODUCTION**

Monika Šavelová

58

**VARIA**

**INTERNATIONAL SUMMER SCHOOL OF SIGN LANGUAGES**

Marika Arvensisová

68

## Milé čitateľky a čitatelia,

druhé číslo tretieho ročníka Vám ponúka šesť štúdií a jednu správu. Sekciu venovanú problémom etiky zastupuje príspevok Dávida Ivanoviča. Autor uvažuje o vzťahu verejnej služby a etiky a o etickej relevantnosti verejného záujmu, pričom sa prierezovo odvoláva na Aristotela, Tomáša Akvinského, Adama Smitha, Jürgena Habermasa a Waltera Lippmanna. Osobitne sa zamýšľa nad významom aplikovanej etiky v kontexte legislatívnych procesov a v závere okrem iného konštatuje, že koncept verejného záujmu „smeruje s pluralizáciou spoločnosti ku skepticizmu“, ale zároveň je dôležitým „v procese tvorby morálneho rozhodnutia vo verejných službách“.

Analýzou Platónovho diela *Charmidés* Katarína Jánošová vstupuje do diskusie o možnosti vnímania problematiky starostlivosti o seba (o dušu) aj s ohľadom na aspekty etické a epistemologické. Napriek tomu, že pre filozofiu Platóna je primárna tendencia epistemologická, v predmetnom dialógu oba aspekty splývajú. Starostlivosti o seba, ako sa uvádza v závere, nutne predchádza spoznanie seba samého ako nevyhnutného kroku k rozpoznaní skutočného dobra (cnosti).

Prostredníctvom interpretácie zobrazovania matky vo vybraných televíznych seriáloch Zuzana Belková charakterizuje päť modelov jej stvárnenia, ktoré konfrontuje najmä so stereotypmi spojenými s vnímaním a zobrazovaním matky a materstva. Zdôrazňuje, že identifikované modely sú „schopné vo svojich vlastnostiach prinášať informáciu o spoločensko-kultúrnom kontexte, v ktorom sa ich zobrazenie uskutočnilo“.

Početnejšie zastúpenie majú v tomto čísle literárnovedné príspevky. Skúmaním Novomeského básnickej zbierky *Romboid* sa Hana Odokienko Fodorová zameriava na analýzu výstavby básne v paralele k prícípom výtvarného diela. Identifikuje autorove postupy vizualizácie najmä úvodnej básne zbierky, interpretuje jej noetický a poetologický plán, sleduje symboliku farieb a tvarov a hodnotí využívanie výrazových prostriedkov viacerých avantgardných poetík.

Ingrid Chytilová sa zamerala na analýzu a interpretáciu prostredia troch Lustigových próz. Cez dichotómiu domov (vlasť) – cudzina (zahraníčie), domáce – cudzie identifikuje kruhový pohyb postáv, vykročenie z ktorého presahuje hranice priestorové a konfrontuje sa aj s priestorom intrapersonálnym. Potvrzuje, ako často sa motív cesty spája so symbolikou návratu a najmä s existenčnými otázkami o ľudskom pôvode, mieste a smerovaní.

V obdobnom existenčnom ladení pokračuje aj príspevok Moniky Šavelovej, ktorej pozornosť sa sústreďuje na piaty kruh Danteho *Pešla*. Analyzuje previnenia tzv. smutných, „zosmutnelých“, poukazuje na percepciu smútku ako hriechu a radosti so zreteľom na jej vzťah k vnímaniu viery. Prísne pri tom sleduje zdroje stredovekých autorov, viery raného stredoveku a Danteho doby.

V závere čísla sa nachádza správa Mariky Arvensisovej informujúca o priebehu *Medzinárodnej letnej školy 2014*, ktorá sa konala v Prahe a venovala pozornosť problematike kognitívnej lingvistiky posunkových jazykov.

Redakcia časopisu už tradične na tomto mieste vyjadruje presvedčenie, že najnovšie číslo časopisu si nájde svoje čitateľstvo a zaujímavými príspevkami inšpiruje k ďalšej diskusii.

Martina Kubealaková





## ETIKA VO VEREJNEJ SLUŽBE A VEREJNÝ ZÁUJEM

### ETHICS IN PUBLIC SERVICE AND THE PUBLIC INTEREST

David Ivanovič

Katedra filozofie FF UCM v Trnave

2.1.2. systematická filozofia, 2. rok štúdia, denná forma štúdia

ivanovic.ucm@gmail.com

Školiteľka: **doc. PhDr. Zuzana Palovičová, CSc. (palovicz@gmail.com)**

#### **Kľúčové slová**

verejná služba, verejný záujem, etika, sociálna filozofia

#### **Key words**

public service, public interest, ethics, social philosophy

### **Úvod**

Jednou z hlavných požiadaviek modernej demokratickej spoločnosti je zabezpečovanie a fungovanie verejných služieb. Základnou definíciou verejných služieb je, že sú to služby vo verejnom záujme. Avšak aj napriek tejto skutočnosti nedisponujeme jasným vymedzením pojmu „verejný záujem“, čo spôsobuje problémy nielen v legislatívno-právnej rovine, ale aj v etickej.

Cieľom tejto štúdie je poukázať na etickú relevanciu pojmu „verejný záujem“ a na jeho rôzne reflexie v dejinách sociálno-politického myslenia, ktoré môžu napomôcť jeho objasneniu v súčasnosti.

### **Verejné služby a etika**

V súčasnej pluralitnej spoločnosti existujú mnohé teoretické i praktické prístupy k interpretovaniu a hodnoteniu skutočnosti, ktoré vychádzajú z rôznych tradícií, svetonázorových a náboženských postojov. Obraz pluralitnej spoločnosti má dôsledky aj pre etiku, ktorá sa začala viacej sústrediť na etickú expertízu, čiže analyzovanie problému, ako na hľadanie univerzálnych a nespochybniteľných princípov. Preto sa v 80. rokoch 20. storočia začal klásť akcent na praktickú, resp. aplikovanú etiku, ktorá mala reagovať na požiadavky doby a rezignovať na snahy vtesnať svet do ideálnej etickej teórie, ktorá by poskytovala normy a princípy, ktoré by usmerňovali konanie v každej možnej situácii. Jednou z aplikovaných etík, ktoré sa rozvíjajú najmä v anglosaskom prostredí a postupne sa udomácňujú aj v našom priestore je etika vo verejnej službe.

Úroveň poskytovania a fungovania verejných služieb je jedným z významných ukazovateľov vyspelosti štátu. Ak hovoríme o verejných službách, je dôležité ich terminologické vymedzenie. Primárne je potrebné rozlišovať medzi **verejnými službami**, ktoré sa vyznačujú tým, že ich zabezpečuje zložka verejnej správy a sú výsledkom spoločenského konsenzu (školsťvo, zdravotníctvo...), a **verejno-prospešnými službami**, ktoré sú charakterizované ako hospodárske činnosti (energetika, vodohospodárstvo...) (1). Poskytovanie verejných služieb štátom má zabezpečiť, že ich adresáti budú mať k nim neproblematický prístup bez ohľadu na majetok, príjmy a spoločenské postavenie.

Etika vo verejnej službe poukazuje na morálne princípy a štandardy, ktoré súvisia s poskytovaním verejných služieb, a v širšom vymedzení súvisí s celou administratívnou sférou vlády. Cieľom tejto etiky nie je len rozlišovanie správneho od nesprávneho, dobrého od zlého, ale predovšetkým skúmanie, prečo je určité rozhodnutie správne a dobré na rozdiel od iného. Etika je v tomto zmysle neoddeliteľne spojená s hodnotami a presvedčeniami, ktoré vníma spoločnosť ako správne a do veľkej miery sa s nimi stotožňuje. Tieto hodnoty a presvedčenia majú rozličný charakter – politický, osobnostný, inštitucionálny, sociálny a pod. (Kernaghan, 1993, s. 16).

Tak ako pre všetky aplikované etiky, aj pre etiku vo verejnej službe platí, že jej cieľom nie je vytvoriť systém noriem a princípov, ktoré by jednoznačne vymedzili, čo je správne. Je to najmä preto, že väčšina situácií vo verejnej sfére je križovatkou mnohých morálnych noriem a princípov, čo spôsobuje vznik etickej dilemy, teda určitej problémovej situácie ponúkajúcej protichodné riešenia, a preto konečné morálne hodnotenie musí byť výsledkom dôslednej etickej expertízy.

Principlistické vymedzenie morálneho konania vo verejných službách sa stretáva s mnohými problémami (2). V oblasti poskytovania verejných služieb môžeme ako príklady uviesť nasledovné imperatívy: Buď politicky neutrálny!; Neprehrádzaj dôverné informácie!; Poskytuj efektívnu a férovú službu verejnosti!; Chráň súkromie občanov a zamestnancov!; Predchádzaj konfliktu záujmov!; Buď zodpovedný! a, samozrejme, kľúčový imperatív, o ktorom sme sa zmienili už v úvode: Konaj vo verejnom záujme! (Kernaghan, 1993, s. 16). Problematickosť takýchto imperatívov môžeme vidieť vo viacerých skutočnostiach. Po prvé, každý morálny imperatív má teoretickú podobu, ktorú nie je vždy možné realizovať v praxi. Po druhé, každý morálny imperatív má síce jasnú a jednoznačnú formuláciu, ale vhodnosť jeho použitia v praxi až taká jednoznačná nie je. Po tretie, každý morálny imperatív sa môže dostať do konfliktu s nejakým iným imperatívom (napríklad nie je vždy možné byť efektívny a zároveň aj zodpovedný) (Kernaghan, 1993, s. 16 – 17). Uvedené problémy poukazujú na fakt, že principlistické zdôvodnenie morálneho konania vo verejných službách je potrebné prehodnotiť a začleniť do širšieho etického diskurzu.

V tejto súvislosti máme na mysli predovšetkým konzekvencionalistické zdôvodnenie morálneho konania, ktoré oproti etike princípov kladie do popredia dôsledky konania. Treba však upozorniť, že poukazanie na konzekvencionalizmus nie je negáciou etiky princípov (3). Diskurz aplikovaných etík sa snaží vyvarovať jednostranného odmietnutia jednej etickej teórie na úkor druhej. Práve naopak, ide tu skorej o spoluprácu viacerých etických prístupov, ktoré v procese etickej expertízy môžu napomôcť morálnemu hodnoteniu situácie alebo problému. Ako podotýka J. Wolff (2011, s. 3), ak má byť filozofia (etika) nápomocná pri riešení problémov vo verejnej sfére, musí zabudnúť na boj medzi rôznymi etickými princípmi a snažiť sa o konsenzus, ktorý je základným kameňom verejnej politiky.

### Verejný záujem a jeho etická relevancia

Diskurz aplikovaných etík v mnohých prípadoch poukázal na fakt, že pojmy, ktoré primárne nie sú filozoficko-etickými, majú pre aplikovanú etiku dôležitý význam. Tento význam spočíva v tom, že ich bližšie vysvetlenie a jasnejšie chápanie môže napomôcť spoľahlivejšie morálne hodnotenie (4).

Pre definovanie verejných služieb má pojem „verejný záujem“ nenahraditeľný význam. Základnou definíciou verejných služieb je, že sú to služby vo verejnom záujme. To znamená, že jednotlivci, ktorých úlohou je poskytovanie týchto služieb, musia konať v mene verejného záujmu a abstrahovať od skupinových a individuálnych záujmov. Avšak aj napriek dôležitosti pojmu „verejný záujem“ pri definovaní pojmu „verejná služba“ je tento pojem nejasný, veľmi široko špecifikovaný a rozlične chápaný. Práve problém definovania „verejného záujmu“ má veľa dôsledkov pre etickú dimenziu vo verejných službách. Ak niektorý jednotlivec nekoná v mene verejného záujmu, hovoríme, že jeho konanie je nemorálne, a to aj napriek tomu, že nemáme jasnú predstavu o tom, čo tento pojem označuje.

Problematika definovania a presného vymedzenia pojmu „verejný záujem“ súvisí najmä s naznačenou pluralizáciou a modernizáciou spoločnosti. Moderná spoločnosť je komplikovaným mechanizmom, v ktorom každý jednotlivec má svoje želania, túžby, očakávania. Prepojenie pojmov „spoločnosť“ a „záujem“ je viditeľné v tzv. konsenzuálnych sociológiách, založených na úzkom vzťahu medzi spoločnosťou a záujmami jej členov. Je to z toho dôvodu, že to, čo prospieva spoločnosti, prospieva aj jej členom a naopak, to, čo poškodzuje jednu stranu, poškodzuje aj druhú (Keller, 2008, s. 41).

Pojem „verejný záujem“ (*public interest*) má rôzne synonymické označenia. Ako príklady môžeme uviesť pojmy „národný záujem“ (*national interest*), „verejné dobro“ (*public good*), „spoločné dobro“ (*common good*), „spoločná vôľa“ (*common will*) (O'Flynn, 2011, s. 262), ktoré odrážajú jeho rôzne dejinné interpretácie.

V spoločnosti môžeme vymedziť tri základné typy záujmov: individuálny, skupinový a verejný (Sičáková – Zemanovičová, 2000, s. 8). Individuálny záujem definujeme ako záujem jednotlivca, súvisiaci s jeho pláňmi, očakávaniami, predstavami a prostriedkami, ako rozvinúť svoj osobnostný potenciál. Skupinový záujem spája ľudí so spoločným cieľom. Na jeho dosiahnutie sa spájajú do rôznych záujmových skupín. Definícia verejného záujmu je značne komplikovaná. Môžeme ho definovať ako záujem všetkých členov spoločnosti. V modernej dobe sa však definícia často zužuje iba na majoritnú spoločnosť. Pri definovaní verejného záujmu nemusíme vychádzať iba z kvantitatívneho hľadiska (teda z nejakého numerického počtu občanov). Verejný záujem je úzko spätý so štátnou mocou a pokladá sa za samozrejmé, že všetci vykonávatelia štátnej moci konajú vo verejnom záujme (a to nielen v záujme väčšiny obyvateľov, ale celej spoločnosti). Charakteristika verejného záujmu cez pojem štátnej moci môže zvädzať ku skepticizmu. Poukazuje naň napríklad B. O'Toole tvrdiac, že na verejný záujem „sa môžeme pozeráť ako na frázu používanú tými, ktorí vykonávajú štátnu moc k legitimizácii svojej činnosti“ (O'Toole, 2003, s. 95). Znamená to, že ak politik označí svoju činnosť za konanie vo verejnom záujme, predpokladá sa, že naozaj koná pre dobro spoločnosti, i keď v skutočnosti môže toto deklarovanie iba maskovať súkromný záujem. Túto skutočnosť si všimá aj iný autor, ktorý tvrdí, že „verejný záujem môže byť vysoko problematická, dokonca nebezpečná idea, pretože historicky sa zdá príliš otvorená k manipulácii nesvedomitými elitami“ (O'Flynn, 2011, s. 259).

V súvislosti s definovaním verejného záujmu zohráva dôležitú úlohu aj pojem „verejný“. Už viackrát zmienený vývoj k modernej pluralitnej spoločnosti významne ovplyvnil aj chápanie tohto pojmu. Nemecká politologička a filozofka Hannah Arendt vo svojej práci *Vita activa* venovala značnú časť interpretácii pojmu „verejný“, ktorý bol v antike nerozlučne spojený s pojmom „polis“, teda s tými, ktorí vykonávajú politickú činnosť a majú na nej účasť, v protiklade k priestoru „oikos“. Arendtová chápe vznik novovekej spoločnosti ako splynutie sfér „oikos“ a „polis“ (Arendt, 2007 s. 66 – 75). Vv novovekej spoločnosti sa pojem „verejný“ spája aj so súkromnou, aj s politickou sférou, inak sformulované, priestor verejného sa rozširuje. Rozširovanie pojmu „verejný“ je v súčasnej dobe viditeľné aj vo vytváraní nadštátnych spoločenstiev (napr. Európska únia), čo vyvoláva otázku, či verejný záujem nemáme interpretovať nielen ako záujem všetkých občanov štátu, ale aj ako záujem všetkých občanov nadštátneho spoločenstva (5). Ak pôjdeme ešte ďalej, tak v súčasnej ére globalizácie sa poukazuje na fakt, že žiadny štát nie je izolovaný od práv a povinností voči iným štátom, a preto všetky štáty sú členmi jedného veľkého globálneho spoločenstva, ktoré má určité spoločné záujmy (6).

### Verejný záujem a jeho metamorfózy v sociálno-politickom myslení vybraných filozofov

Filozofické úvahy o verejnom záujme sú predovšetkým súčasťou sociálno-politickej filozofie, v ktorej jednou z ústredných tém je hľadanie optimálneho štátneho zriadenia, v ktorom je výkon moci zameraný na dobro občanov. Interpretácia pojmu „verejný záujem“ v dejinách sociálno-politického myslenia poukazuje jednak na fakt, že tento pojem má svoju históriu, a teda aj svoje opodstatnenie vo vzťahu k verejnej moci, a na druhej strane nám napomáha k jeho pochopeniu v súčasnosti.

Počiatky uvažovania o verejnom záujme môžeme nájsť už v antike u **Aristotela**. Ten však používal synonymický pojem „spoločné dobro“ (*common good*). V Aristotelovej teórii štátu zohráva pojem „dobro“ kľúčovú úlohu. V diele *Etika Nikomachova* píše: „Čo je cieľom vedy o štáte a ktoré dobro je zo všetkých dobier dosiahnuteľných činnosťou najvyššie? Takmer väčšina ľudí sa zhoduje v jeho pomenovaní, lebo nevzdelaní i vzdelaní ho nazývajú blaženosťou a domnievajú sa, že byť blaženým je to isté ako dobre žiť a dobre konať“ (Aristoteles, 1979, s. 22). V kontexte Aristotelovej filozofie sa s pojmom „spoločné dobro“ stretávame aj v práci *Politika* v súvislosti s náukou o ústavách. Medzi dobrou ústavou a dobrým štátnym zriadením je úzke prepojenie: „Keďže štátna ústava a správa štátu znamená to isté a správa štátu je najvyššou mocou štátov, musí byť najvyšším vládcom alebo jeden, alebo niekoľko málo mužov, alebo množstvo; keď vládne či už jeden, alebo niekoľkí, alebo mnohí na všeobecný prospech, vždy sú to nevyhnutne správne štátne formy a pochybné sú potom tie, ktoré dbajú len na vlastný prospech či už jedného, alebo niekoľkých, alebo mnohých“ (Aristoteles, 2009, s. 111). Formulované v modernom jazyku – ústavy sú dobré vtedy, ak

panovník, či už jednotlivec, alebo skupina, vládne v prospech verejného záujmu. Vzťah medzi panovníkom a občanmi však nie je jednostranný. Nielen panovník sa musí podieľať na spoločnom dobre, ale aj občania. Funkčný štát je teda dobrý vtedy, ak funguje na princípe reciprocity. Aristoteles tvrdí, že ľudí „zblížuje spoločný prospech, pokiaľ má každý jednotlivec záujem na dôstojnom živote“ (Aristoteles, 2009, s. 110). Čiže spoločenstvo štátu je cestou k dobru iba vtedy, ak panovník vládne v prospech spoločného dobra (v mene verejného záujmu) a zároveň sa občania aktívne zúčastňujú na politickom živote (na tvorbe verejného záujmu), čo vyplýva z Aristotelovej koncepcie človeka ako „zoon politikon“. Ľudská prirodzenosť je zdrojom toho, že človek je štátotvorná bytosť, a v tom je implicitne zakomponovaná požiadavka úsilia o spoločné dobro. Spoločné dobro nie je teda iba normou pre panovníka, ale aj povinnosťou občana.

V nadväznosti na predchádzajúce tvrdenia môžeme definovať aj Aristotelovu teóriu občianstva. Občan je predovšetkým ten, kto tvorí štát a má účasť na výkone politickej moci (či už v poradných, riadiacich alebo súdnych funkciách). Filozof J. Frank si v tejto súvislosti všimá, že občania v Aristotelovej koncepcii nie sú vytváraní iba ich individuálnymi aktivitami, ale predovšetkým zdieľaním ústavy, teda kolektívnou aktivitou. Kolektívna aktivita vytvára sociálne a politické inštitúcie, ktoré v prvom rade prispievajú k utváraniu občanov. Je tu vzájomná závislosť medzi politikou a občianskou identitou (Frank, 2005, s. 24). Túto vzájomnú závislosť sme nazvali reciprocitou. Dôsledkom danej koncepcie je sociálne vylúčenie všetkých, ktorí sa nezúčastňujú na spoločnom dobre, teda nemajú status občana. V tejto súvislosti je známy Aristotelov výrok: „Kto však nemôže žiť v spoločenstve a vo svojej sebestačnosti ho nepotrebuje, ten nie je časťou štátu, ale je to alebo divé zviera, alebo boh“ (Aristoteles, 2009, s. 29). Ak zhrnieme Aristotelovu teóriu verejného záujmu, tak verejný záujem je jednak podmienkou dobrej vlády v prospech občanov a na druhej strane občania sú občanmi iba vtedy, ak sa zúčastňujú na verejnom záujme. Ak by niekto v Aristotelom štáte narúšal verejný záujem, automaticky by sa z tohto štátu vylúčil, pretože konanie proti verejnému záujmu, resp. spoločnému dobru, je niečím neprirodeným (odporuje to koncepcii „zoon politikon“). Verejný záujem u Aristotela je podmienkou dobrého štátu, dobrého občana a jedinou cestou k blaženosti, lebo „štát je spoločenstvo dobrého života v domoch a rodinách, ktorého účelom je dokonalejší a sebestačný život... to znamená, ako my tvrdíme, žiť blažene a krásne“ (Aristoteles, 2009, s. 116).

Podobnú koncepciu verejného záujmu v zmysle spoločného dobra nachádzame aj vo filozofii predstaviteľa vrcholnej scholastiky **Tomáša Akvinského**. Vo svojom diele *Suma teologická* píše: „Vlastným účinkom zákona je činiť dobrými tých, ktorým je daný... Ak úmysel zákonodarcu smeruje k pravému dobru, čo je dobro všeobecné, riadené podľa Božej spravodlivosti, tak sa ľudia skrze zákon stávajú jednoducho dobrými. Ak však zákonodarcov úmysel smeruje k tomu, čo nie je dobrom, ale iba jeho úžitkom a potešením, alebo odporuje Božej spravodlivosti, potom zákon nerobí ľudí dobrými“ (Akvinský, 1938, s. 653, I-II, q. 92, a. 1, co.). Akvinský tu naznačuje, že podstatou štátu a jeho zákonov je vytvárať všeobecné dobro pre všetkých jeho občanov. Táto požiadavka nie je iba v záujme občanov štátu, ale vyplýva aj z Božej spravodlivosti.

Aristoteles aj Akvinský žili v takých spoločnostiach, v ktorých bolo stále možné, aby občania postupne na seba preberali občianske povinnosti. Ich ideálna predstava štátu bola založená na skutočnosti, že štát je unitárny, existuje v ňom jeden záujem, jeden cieľ, a tým je dobro všetkých občanov. Zriadenie ideálneho štátu v Aristotelovom a Akvinského chápaní sa podobalo komunitnému zriadeniu (7), v ktorom každý občan mal zaručenú bezpečnosť a istotu, pretože sa vychádzalo z predpokladu, že každý koná v prospech spoločného dobra.

Ďalší z možných prístupov k problematike verejného záujmu môžeme nájsť v škótskom osvietenstve, konkrétne vo filozofii **Adama Smitha**. Ten tvrdí, že každý jednotlivec je vedený predovšetkým svojím vlastným záujmom, ktorý spočíva v naplnení individuálnych potrieb, teda človek je racionálnym egoistom (8). V diele *Skúmanie podstaty a pôvodu bohatstva národov* píše: „Nie je to láskavosť rezbára alebo pekára, ktorému vďačíme za svoj obed, ale je to ohľad na ich vlastný záujem. Nespoliehame sa na ich ľudskosť, ale na ich sebalásku a nikdy im nezdôrazňujeme naše potreby, ale ich výhody“ (Smith, 2001, s. 16) (9). Ďalej Smith využíva metaforu neviditeľnej ruky trhu, ktorá poukazuje na prirodzený vývoj (voľný priebeh) v podnikateľskej aktivite. Neviditeľná ruka trhu vedie človeka k cieľu, o ktorom ani neuvažoval, – k záujmu spoločnosti, teda k verejnému záujmu. „Keď sa jedinec zo všetkých síl snaží použiť svoj kapitál na podporu domáceho priemyslu tak,

aby výroba mala čo najväčšiu hodnotu, tak sa nutne usiluje o to, aby ročné príjmy spoločnosti boli čo najvyššie... Ovšemže väčšinou nie je jeho úmyslom podporovať verejný záujem a ani nevie, nakoľko ho podporuje... myslí len na svoj zisk a v tom, ako v mnohom inom, ho vedie neviditeľná ruka trhu, aby podporoval cieľ, ktorý vôbec nemal v úmysle“ (Smith, 2001, s. 397 – 398). To znamená, že verejný záujem je akoby vedľajší produkt uspokojovania individuálnych záujmov. Ak človek naplňa svoje individuálne potreby a záujmy, napomáha tým bohatstvu spoločnosti, v ktorej žije. Táto koncepcia má isté podobné črty s Aristotelovou s tým rozdielom, že Smith kladie väčší dôraz na jednotlivca ako na štát (uprednostňuje individuálne pred kolektívnym). Vychádza z predstavy, že jednotlivec žijúci v konkrétnom priestore štátu dokáže lepšie posúdiť, akou formou má čo najlepšie zhodnotiť svoj kapitál. Ak každý jednotlivec čo najlepšie zhodnotí svoj kapitál, bude to mať význam aj pre štát, lebo sa tým zvýši jeho bohatstvo.

V období 20. storočia zohralo dôležitú úlohu dielo nemeckého filozofa **Jürgena Habermasa**. V kontexte našej práce je podstatné najmä dielo *Štrukturálna premena verejnosti : Skúmanie jednej kategórie občianskej spoločnosti* z roku 1962. V tejto práci autor podrobne analyzuje chápanie pojmu „verejnosť“ vo vzťahu k súkromnej sfére a jeho analýzy siahajú až do obdobia antiky. Osobitne sa zaoberá vznikom a úpadkom „meštianskej formy“ verejnosti. Verejnosť definuje Habermas ako „sféru súkromných osôb zhromaždených v publikum“ (Habermas, 2000, s. 87). Vo verejnej sfére dochádza k stretu záujmov jednotlivých členov verejnosti. Úlohou verejnosti je najmä prepojenie „štátu“ a „spoločnosti“ v tom zmysle, že verejnosť má vykonávať formálnu kontrolu nad štátom. Táto funkcia verejnosti sa však postupne menila, čo je viditeľné najmä na jednej z verejných inštitúcií – na tlači (Habermas, 2000, s. 281). Práve tlač spôsobila, že verejné diskusie sa dostávali do úzadia a nahradili ich súperiace články v žurnalistických žánroch. Dôsledkom toho je skutočnosť, že sa postupne začal vytrácať verejný záujem ako výsledok racionálnej zhody diskutujúcich. Preto verejnej mienke ako produktu verejnosti a vyjadrenia verejného záujmu chýbajú podľa Habermasa kritériá racionality (Habermas, 2000, s. 298).

Skeptický postoj voči existencii verejného záujmu v jeho tradičnom chápaní ako záujmu celej spoločnosti poskytuje dielo amerického novinára, mediálneho kritika a filozofa **Waltera Lippmanna**. Od neho pochádza jedna z najznámejších definícií, resp. podmienok verejného záujmu, ktorú uvádza v diele *The Public Philosophy* z roku 1955. Lippmann píše: „... verejný záujem môže byť predpokladaný, iba ak by ľudia videli jasne, mysleli racionálne, konali nezištne a zhovievavo“ (Lippmann, 1955, s. 42). Toto tvrdenie môžeme pochopiť vo svetle jeho skoršej práce *Public Opinion*, ktorú publikoval v roku 1922. Existenciu verejného záujmu tu spochybňuje na základe neschopnosti jednotlivca interpretovať svet taký, aký naozaj je. V uvedenom diele uvažuje o neschopnosti ľudí funkčne a presne interpretovať svet, pretože skutočné prostredie je príliš veľké, príliš komplexné a prchavé na priame oboznámenie. Lippmann tvrdí, že „každý z nás žije a pracuje na malom kúsku zemského povrchu, pohybuje sa v malom kruhu a aj z tohto známeho pozná len málo dôverne. Z každej verejnej udalosti, ktorá má mnoho dôsledkov, vidíme prinajlepšom iba niekoľko aspektov. Naše názory sú však nevyhnutne späté s väčším priestorom, s dlhšími časovými úsekmi, s obrovským počtom vecí, ktoré nemôžeme priamo pozorovať“ (Lippmann, 2008, s. 71). Preto si ľudia vo svojich hlavách vytvorili pseudoprostredie, ktoré je subjektívne, zmätočné a nevyhnutne zjednodušené – pseudoprostredie každého jedinca je vlastne fikcia. Z toho vyplýva, že ľudia žijú síce v rovnakom svete, ale myslia a cítia rôzne, ich správanie a konanie je ovplyvňované ich pseudosvetom. Konanie a správanie ovplyvnené pseudosvetom je potom konané v reálnom živote. Poukázal na to, že ľudia veria viacej obrazom reality v ich hlavách než obrazom prechádzajúcim kritickým myslením. Najvýznamnejšími faktormi, ktoré zabraňujú reálnemu vnímaniu sveta, sú stereotypy (mentálne obrazy, ktoré určujú chápanie ľudí, predmetov, udalostí). Vo väčšine prípadov naše vnímanie neprebíha od pozorovania k definovaniu, ale od vopred vytvorenej definície udalosti k jej pozorovaniu. V rozsiahlom a komplexnom svete vnímame iba to, čo pre nás definovala naša kultúra so svojimi stereotypmi. W. Lippmann (2008) poukazuje na to, že súčasný svet je taký komplexný, že je prakticky nemožné, aby sa ľudia priamo zúčastňovali na politickom procese. Sprostredkovanie informácií o verejnom dianí prostredníctvom médií a tlače deformuje obraz politiky a znemožňuje jasné videnie sveta a jeho racionálnu interpretáciu, čo je nevyhnutným predpokladom verejného



záujmu. Ak každý vidí svet verejného diania subjektívne, ak každý pozná iba určité aspekty problému, ako je možné sformulovať spoločný (verejný) záujem?

### Verejný záujem, legislatíva a etika

Jedným z dôvodov rozpracovávaní aplikovanej etiky na rozdiel od všeobecnej je aj skutočnosť, že aplikované etiky dokážu efektívnejšie ovplyvniť legislatívny proces. To zdôrazňuje, že medzi aplikovanými etikami a legislatívou je úzke prepojenie. Ak napríklad v environmentálnej etike rozpracovávame vzťah človeka a životného prostredia, poukazujeme na fakt, že životné prostredie a príroda sú hodnoty, ktoré by sme mali chrániť, a to nie iba navonok ako niečo dobrovoľné, ale ako niečo, čo je právne kodifikované – teda aby vo vzťahu človek a príroda existovali aj práva, aj povinnosti, ktoré budú vynútiteľné a prípadne aj sankcionovateľné. Podobne aj v etike verejných služieb, konkrétne pri probléme verejného záujmu, je potrebné poukázať aj na jeho legislatívnu rovinu.

V podmienkach Slovenskej republiky je pojem verejný záujem definovaný v niekoľkých dokumentoch a zákonoch. Za základnú môžeme považovať definíciu v ústavnom zákone č. 357 z 26. mája 2004. Tento zákon sa zaoberá ochranou verejného záujmu pri výkone funkcií verejných funkcionárov. Verejný záujem a osobný záujem definuje nasledovne: „Verejný záujem je taký záujem, ktorý prináša majetkový alebo iný prospech všetkým občanom alebo mnohým občanom. Osobný záujem je taký záujem, ktorý prináša majetkový prospech verejnému funkcionárovi alebo jemu blízkym osobám“ (Ústavný zákon č. 357/2004 Z. z., čl. 3). Verejný záujem je tu teda vymedzený na základe a) prospešnosti a b) v opozícii k osobnému záujmu.

Na základe uvedených definícií vidíme, že vymedzenie verejného a osobného záujmu v podmienkach Slovenskej republiky je príliš široké a nejednoznačné, čo spôsobuje množstvo problémov pri riešení konkrétnych sporných situácií. Uvedená definícia nejednoznačne definuje verejný záujem, pretože ho formuluje aj ako „záujem v prospech všetkých občanov“, aj ako „záujem v prospech väčšiny občanov“. Z toho potom môže vyplývať, že verejné záujmy nie sú rovnocenné. Problematika verejného záujmu tu súvisí najmä so základnými ľudskými právami a jeho funkcia spočíva predovšetkým v odôvodnení legitimacy zásahu štátnej moci do osobných práv človeka. Verejný záujem sa často stáva najmä hodnotiacim kritériom prospešnosti určitej činnosti pre jednotlivca alebo pre spoločnosť. Aj keď slovenský právny systém veľmi frekventovane používa pojem verejný záujem, často chýba jeho presné obsahové vymedzenie. To neraz spôsobuje problémy pri aplikácii konkrétneho zákona na konkrétnu skutočnosť (10).

### Záver

Na základe uvedených analýz môžeme konštatovať, že pojem „verejný záujem“ je problematický nielen na legislatívno-právnej rovine, ale aj vo vzťahu k verejným službám a na etickej úrovni. Dejiny sociálno-politického myslenia potvrdzujú fakt, že tento pojem je závislý aj od konkrétneho sociálno-politického usporiadania spoločnosti, ktoré zohráva dôležitú úlohu pri jeho terminologickom vymedzení. Môžeme vidieť, že postupnou pluralizáciou a modernizáciou spoločnosti vzrastá aj problematickosť definovania verejného záujmu. V práci sme sledovali líniu vývoja konceptu verejného záujmu u vybraných autorov od Aristotela po Lippmanna. Aristoteles definoval verejný záujem ako záujem všetkých občanov štátu v prospech spoločného dobra, čo úzko súvisí s prirodzenosťou človeka ako „zoon politikon“. Podobnú koncepciu verejného záujmu zastával aj Akvinský, ktorý sa však zameral aj na teologický rámec v súvislosti s Božou spravodlivosťou. Iný pohľad nachádzame u A. Smitha: verejný záujem pokladal za vedľajší produkt uspokojovania individuálnych záujmov. Verejný záujem vzniká, ak človek koná ako racionálny egoista. Skeptický postoj ku konceptu verejného záujmu v tradičnom chápaní ako záujmu celej spoločnosti reprezentovali v našej práci J. Habermas a W. Lippmann. Podľa oboch autorov človek žijúci v komplexnom svete nedokáže adekvátne interpretovať celú realitu, ale väčšina informácií o nej je sprostredkovaná prostredníctvom médií a tlače. Z toho dôvodu nie je ani schopný podieľať sa na verejnom záujme, ktorý je výsledkom racionálnej a bezprostrednej interpretácie celej reality.

Pestrá paleta názorov na koncept verejného záujmu nás privádza k otázke, či sa prikloniť k realistickému, alebo skorej ku skeptickému pohľadu. V tejto štúdii sme sa nesnažili ukázať, že koncept verejného záujmu smeruje s pluralizáciou spoločnosti ku skepticizmu. Výsledkom štúdie nie je záver, že verejný záujem je v pluralitnej spoločnosti prázdny pojem, ktorého by sme sa mali vzdať. Naopak, ide tu o pokus ukázať, že verejný záujem je dynamickým pojmom, ktorý treba definovať a interpretovať na základe konkrétneho sociálno-politického pozadia. Tým tomuto pojmu dávame obsah a zmyslupnosť a následne ho môžeme použiť ako jedno z kritérií v procese morálneho rozhodovania vo verejných službách. Dôsledkom dynamickosti pojmu verejný záujem je fakt, že ho nemôžeme chápať ako objektívny koncový bod každého rozhodnutia, ale ako jedno z dôležitých hľadísk v procese tvorby morálneho rozhodnutia vo verejných službách. Súvisí to najmä s naznačeným problémom charakteru situácií vo verejných službách. Keďže tieto situácie sú väčšinou etickými dilemami a križovatkami rôznych princípov, je problematické stanoviť jeden princíp (verejný záujem) raz a navždy. Požiadavka „služiť verejnému záujmu“ vo verejných službách teda nie je definovaná špecificky ako súbor pravidiel, čo by sme mali alebo nemali urobiť. Verejný záujem je predovšetkým jedným z takýchto pravidiel, ktorých skúmanie v konkrétnej situácii musí byť predmetom dôslednej etickej expertízy. Tá je v tomto prípade obsahom etiky vo verejných službách.

### Poznámky

- (1) Takéto vymedzenie nachádzame napríklad v dokumente Komisie európskych spoločenstiev z roku 2003, ktorý nesie názov *Zelená kniha o službách obecného záujmu*. Podľa uvedeného dokumentu sa verejné služby a verejnoprospešné služby aj napriek svojej odlišnosti často prekrývajú, preto je ich jednoznačné definovanie problematické. Napríklad zdravotná starostlivosť ako verejná služba nemusí byť automaticky poskytovaná orgánom verejnej moci, ale aj prostredníctvom súkromného sektora. V tomto prípade však verejný sektor dôslednejšie dohliada na jej poskytovanie ako v prípade verejnoprospešných služieb.
- (2) Princípalistické vymedzenie morálneho konania je typické napríklad pre Kantovu deontologickú etiku. V tejto súvislosti sa hovorí o rigorizme morálky – teda o bezpodmienečnom dodržiavaní morálnych princípov bez ohľadu na dôsledky konania.
- (3) Rozpor medzi deontologickou a konzekvencionalistickou etikou je viditeľný vo viacerých oblastiach. Deontologická etika kladie dôraz na autonómnosť človeka, na ľudské práva, naopak, konzekvencionalizmus (najmä vo verzii utilitarizmu) zdôrazňuje slasť (ako dôsledok), ktorú určité konanie prináša. Tento rozpor môžeme zjednodušene vidieť napr. pri bioetike interrupcií. Deontologizmus odmieta interrupcie, lebo základným imperatívom je ochrana ľudského života bez ohľadu na následky a vplyv na život matky. Utilitarizmus bude hodnotiť aj následky vykonania, resp. nevykonania interrupcie. Podobne v oblasti sociálnej politiky – ak chceme riešiť problém svetovej chudoby – pýta sa, či máme právo požadovať jej kompenzáciu od bohatých. Aplikované etiky sa však snažia takéto rozpory prekonať a tým využiť rôzne morálne stanoviská k riešeniu rôznych morálnych problémov. Ak zovšeobecníme názor, ktorý prezentuje Z. Palovičová (2003, s. 396 – 408), tak môžeme konštatovať, že v aplikovaných etikách ide skorej o komplementárne chápanie etických teórií ako o alternatívne.
- (4) Príkladom takýchto pojmov, ktoré primárne nepatria do filozofie a etiky, sú napr. pojmy „organizácia“ a „inštitúcia“. Etická relevancia týchto pojmov je dôležitá najmä v oblasti verejnej správy, konkrétne v otázkach implementácie etiky vo verejnej správe (bližšie Geffert, 2013).
- (5) Tento problém by sme čiastočne mohli vyriešiť prijatím Millerovej tézy o etickom význame štátnych hraníc, ktorá obsahuje názor, že voči občanom vlastného štátu máme väčšie záväzky a povinnosti ako voči občanom iných štátov (Miller, 1988, s. 647). Inak sformulované, záujmy, resp. dobro vlastného štátu by mali vždy prevážiť nad všetkým ostatným.
- (6) Predstava verejného záujmu v globálnom rozmere sa zdá byť takmer nereálna, predsa však môžeme na ilustráciu uviesť nejaké hodnoty, na ktorých by sme sa mohli globálne zhodnúť. Napríklad Hans Jonas uvádza, že základným imperatívom ľudského konania by malo byť zachovanie ľudského života na Zemi. Opodstatnenosť tohto príkladu spočíva aj v tom, že Jonas zakotvuje tento imperatív najmä pre oblasť verejnej politiky na rozdiel od Kanta, ktorý chápal kategorický imperatív vo vzťahu k individu (Jonas, 1997, s. 35).
- (7) Moderný štát však nemá charakter komunity, ale modernej spoločnosti, v ktorej síce chýbajú istoty, ale, naopak, existuje vyššia miera slobody a individualizácie človeka. V dobe, keď každý človek má zaručenú slobodu a v spoločnosti vystupuje ako individuum, je ťažké takto definovať verejný záujem, pretože v slobodnej individualizovanej spoločnosti je zájmov veľa. Moderný štát je elitársky, t. j. skladá sa



z inštitúcií, ktoré ustanovujú právne a morálne parametre, a personálne sa skladá z tých, ktorí sa považujú za lídrov. Problémom sa stáva najmä skutočnosť, že verejný záujem veľakrát naráža na odpor individuálnych záujmov, ktoré v súčasnej spoločnosti majú až príliš silné postavenie. Na túto skutočnosť poukazuje aj B. O'Toole: „... moderné spoločnosti sú komplexné a pluralistické vo svojom charaktere, s tisícami skupín s konkurujúcimi cieľmi a záujmami, z nich ak nie všetky, tak aspoň väčšina je v konflikte s kolektívnymi cieľmi a záujmami“ (O'Toole, 2003, s. 102).

- (8) Pojem „racionálny egoista“ má v sociálnej filozofii, najmä v kontraktualizme, dôležité miesto. Tento pojem nemôžeme chápať negatívne, ale skôr naopak. V Rawlsovej teórii spravodlivosti je človek racionálnym egoistom, pretože si vyberá takú teóriu spravodlivosti, aby mu vyhovovala aj v prípade, keď sa ocitne na vrchole bohatstva, aj v prípade, keď skončí na dne chudoby. Racionálny egoista je teda človek, ktorý nachádza rovnováhu medzi možnými ziskami a stratami, medzi vlastným a spoločným dobrom.
- (9) Motivácia konania v Smithovej filozofii môže byť interpretovaná v dvoch rovinách. Po prvé, v diele *Teória morálnych citov* uvažuje o cite sympatie ako motíve konania. Po druhé, v diele *Skúmanie podstaty a pôvodu bohatstva národov* píše o racionálnom egoizme ako motíve konania. Mohlo by sa zdať, že medzi týmito dvomi rovinami existuje rozpor, avšak aj Smithova predstava ekonomiky trhu obsahuje morálne implikácie (bližšie Smreková, 2008, s. 276 – 280).
- (10) Podľa analýzy Nadácie otvorenej spoločnosti, ktorá nesie názov *Verejný záujem a verejná prospešnosť v legislatíve a v praxi orgánov verejnej správy*, môžeme v súčasnej legislatívnej praxi vidieť použitie pojmu „verejný záujem“ na označenie rôznych skutočností: a) dôvodu na zásah verejnej moci do osobných (najmä vlastníckych) práv jednotlivca (fyzickej osoby alebo právnickej osoby), b) hodnotiaceho kritéria určitej činnosti alebo veci z hľadiska jej prospechu (majetkového alebo iného) pre verejnosť, c) kritéria alebo podmienky na udelenie občianstva, na výkon určitej činnosti atď. (Marček, 2006, s. 20). Z toho vyplýva, že štát má pomerne široký priestor na uskutočňovanie svojej politiky bez ohľadu na individuálne práva občana. Ak je napríklad vo verejnom záujme vybudovať diaľnicu cez súkromný pozemok, nie je jednoduché odôvodniť tento verejný záujem len prostredníctvom zákona, pretože zákon je až príliš všeobecný. Preto interpretácia verejného záujmu môže byť uskutočnená len vo vzťahu ku konkrétnej situácii.

## Literatúra

- AKVINSKÝ, Tomáš. 1938. *Teologická summa*. Olomouc : Bohovédné učilišťa řádu dominikánského, 1938. Dostupné na: <http://www.cormierop.cz/Summa-teologicka-IIcast-1dil.html> [2014-02-05]
- ARENDR, Hannah. 2007. *Vita activa neboli o činném životě*. Praha : Oikoymenh, 2007. 431 s. ISBN 978-80-7298-185-4
- ARISTOTELES. 1979. *Etika Nikomachova*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1979. 272 s.
- ARISTOTELES. 2009. *Politika*. Bratislava : Kalligram, 2009. 304 s. ISBN 978-80-8101-184-9
- FRANK, Jill. 2005. *A democracy of distinction : Aristotle and the Work of Politics*. London : The University of Chicago Press, 2005. 199 p. ISBN 0-226-26019-4
- GEFFERT, Richard. 2013. Inštitúcie a organizácie vo filozofii a etike – historické inštitucionálne metamorfózy fundamentov. In: *E-logos*, 2013, č. 13, s. 1 – 18. ISSN 1211-0442
- HABERMAS, Jürgen. 2000. *Strukturální přeměna veřejnosti : Zkoumání jedné kategorie občanské společnosti*. Praha : Filosofia, 2000. 424 s. ISBN 80-7007-134-6
- JONAS, Hans. 1997. *Princip odpovědnosti*. Praha : Oikoymenh, 1997. 318 s. ISBN 80-86055-06-2
- KELLER, Jan. 2005. *Úvod do sociologie*. Praha : Slon, 2005. 204 s. ISBN 978-80-86429-39-7
- KERNAGHAN, Kenneth. 1993. Promoting Public Service Ethics : The Codification Option. In: CHAPMAN, Richard ed. 1993. *Ethics in Public Service*. Edinburg : Edinburg University Press, 1993, pp. 15 – 30. ISBN 0748603832
- LIPPMANN, Walter. 1955. *The Public Philosophy*. Boston : Atlantic Monthly Press, 1955. 189 p.
- LIPPMANN, Walter. 2008. *Public Opinion*. New York : BN Publishing, 2008. 319 p. ISBN 9562916138
- MARČEK, Eduard ed. 2006. *Verejná prospešnosť. Legislatíva a prax (Verejný záujem a verejná prospešnosť v legislatíve a praxi orgánov verejnej správy)*. Bratislava : Vydavateľstvo Bratislava – Peter Rašla, 2006. 78 s. ISBN 80-967009-7-9
- MILLER, David. 1988. The Ethical Significance of Nationality. In: *Ethics*, roč. 98, 1988, č. 4, s. 647 – 662.

- O'FLYNN, Ian. 2011. Taking the Broader View : the Public Interest, Deliberative Democracy and Political Ethics. In: BROOKS, Thom ed. 2011. *New waves in ethics*. Hampshire : Palgrave Macmillan, 2011, pp. 259 – 277. ISBN 978-0-230-53798-9
- O'TOOLE, Barry. 2003. Veřejný zájem : politická a administrativní vhodnost? In: CHAPMAN, Richard. 2003. *Etika ve veřejné službě pro nové tisíciletí*. Praha : Slon, 2003, s. 95 – 115. ISBN 80-86429-14-8
- PALOVIČOVÁ, Zuzana. 2003. Etika cnosti a etika pravidiel. Komplementarita, či alternatívy? In: *Filozofia*, roč. 58, 2003, č. 6, s. 396 – 408. ISSN 0046-385X
- SIČÁKOVÁ, Emília – ZEMANOVIČOVÁ, Daniela. 2000. *Konflikt záujmov, etika a etický kódex vo verejnej správe*. Bratislava : Róbert Vico – vydavateľstvo, 2000. 96 s. ISBN 80-967382-7-5
- SMREKOVÁ, Dagmar. 2008. Adam Smith. In: REMIŠOVÁ, Anna ed. 2008. *Dejiny etického myslenia v Európe a USA*. Bratislava : Kalligram, 2008, s. 270 – 280. ISBN 978-80-8101-103-0
- SMITH, Adam. 2001. *Pojednání o podstatě a původu bohatství národů*. Praha : Liberální institut, 2001. 986 s. ISBN 80-86389-15-4
- WOLFF, Jonathan. 2011. *Ethics and public policy : A philosophical inquiry*. Abingdon : Routledge, 2011. 230 s. ISBN 9780415668538
- ZÁKON č. 357/2004 Z.z o ochrane verejného záujmu pri výkone funkcií verejných funkcionárov. Dostupné na: <http://www.zakonypreludi.sk/zz/2004-357> [2014-02-05]
- ZELENÁ KNIHA o službách obecného zájmu. 2003. Dokument Komise evropských společenství. Dostupné na: [http://edice.cd.cz/edice/DOKES/DOKES03/dok6\\_03.pdf](http://edice.cd.cz/edice/DOKES/DOKES03/dok6_03.pdf) [2014-02-05]

## Summary

*Public service is a service which is provided by government or public sector to citizens. Main definition of public service is that it is a service in the public interest. It means that everyone who provides a public service must act in public interest and not in self-interest. Nevertheless the term "public interest" is necessary for the definition of "public service", it doesn't have exact meaning, which is important not only in law and politics but in ethics too. In this study ethical relevance of term "public interest" in connection with ethics in public service is showed. This study analyses conversions of "public interest" in history of social-political thought which can help its understanding in contemporary philosophy and public policy. Analysis shows that the term "public interest" is very complicated, dependent on social-political conditions of state and therefore it needs ethical expertise in every situation which is connected with providing of public service.*

## STAROSTLIVOSŤ O SEBA PROSTREDNÍCTVOM POZNANIA SAMÉHO SEBA V PLATÓNOVOM DIALÓGU CHARMIDÉS

CARE OF SELF THROUGH KNOWLEDGE OF MYSELF IN PLATOS DIALOGUE *CHARMIDÉS*

Katarína Jánošová

Katedra filozofie FF UMB v Banskej Bystrici

2.1.2 systematická filozofia, 2. rok štúdia, denná forma štúdia

janosova.katarina@gmail.com

Školiteľ: **doc. Mgr. Ulrich Wollner, PhD. (ulrich.wollner@umb.sk)**

### **Kľúčové slová**

*Charmidés*, Platón, *sôphrosunê*, seba poznanie, duša, starostlivosť o seba

### **Key words**

*Charmidés*, Plato, *sôphrosunê*, self-knowledge, soul, self-care

Čo znamená sokratovská starostlivosť o seba? Akým spôsobom prebieha? Na čom sa zakladá a pre koho je určená? Týmito a ďalšími otázkami sa budeme zaoberať v tomto príspevku. Z antickej filozofie sa zameriame konkrétne na Platónovho Sokrata a budeme uvažovať o starostlivosti o seba v zmysle starostlivosti o svoju dušu. Pokiaľ chceme hľadať spôsob, ako sa starať o svoju dušu, je dôležité mať jasnú predstavu o tom, čo pojem duša (*psyché*) znamená alebo čo duša je. Chápanie duše – *psyché* – ako princípu života patrí vo filozofii k základným pojmom. Neuchopiteľnosť a premenlivosť *psyché* sú zachytené už v gréckej mytológii. U Homéra nachádzame výraz *psyché* vo viacerých pasážach, kde duša bola tieňom, ktorý ostáva, keď život opúšťa telo. Mohli by sme ďalej pokračovať v uchopovaní významov duše v ďalších obdobiach, ale svoju pozornosť sústredíme na chápanie pojmu duše (*psyché*) u Platóna. Duša patrí medzi základné metafyzické pojmy Platónovej filozofie, no na druhej strane je zaujímavé, že napriek tomu v žiadnom dialógu nenájdeme systematicky vypracovanú náuku o duši. Platón venoval otázke nesmrteľnosti duše dialóg *Faidón*, ale aj iné, napr. *Gorgiás*, *Faidros*, *Ústavu* atď. Tieto dialógy obsahujú mnohé úvahy o duši, jej štruktúre, prevetľovaní, o vzťahu duše k telu a k svetu ideí. Problematiku *psyché* u Platóna sme pre potreby tohto príspevku zúžili na skúmanie starostlivosti o seba, teda o dušu v dialógu *Charmidés*. Zameriame sa na podstatu duše a jej vzťah k telu, lebo duša a starostlivosť o dušu zohrávajú v dialógu *Charmidés* kľúčovú rolu aj pre pochopenie dobrého života podľa Platóna.

Na mieste je otázka, prečo je potrebná starostlivosť o dušu a akým spôsobom sa dokážeme o ňu správne starať. Odpovede nie sú jednoduché a určite nie jednoznačné, navyše, vzhľadom na absolútnu jedinečnosť každej ľudskej bytosti, je naivné sa vôbec domnievať, že by nejaký univerzálny dôvod a spôsob starostlivosti mohol existovať. Pokúsime sa však priblížiť aspoň k niektorým, a to analýzou jednotlivých častí už spomínaného dialógu.

Dialóg *Charmidés* patrí medzi skoršie Platónove diela a predstavuje konfrontáciu dvoch odlišných spôsobov života, dvoch rozdielnych spôsobov nazerania na svet: sofisticko-tyranský reprezentovaný Kritiom a filozoficko-morálny reprezentovaný Sokratom. Objektom skúmania je duša Charmida, ktorý je mladým zverencom Kritia. Kritias chybne verí, že Charmidés, tak ako on sám, má dobre pestovanú dušu a okrem toho je aj najkrajší a dobrý (154e). Charmidés vystupuje pred ostatnými, ako aj sám pred sebou už ako hotový filozof a celkom básnicky nadaný (155a), čo nekorešponduje s jeho budúcimi tyranskými vlastnosťami. Tento fakt nám už teraz prezrádza, že Charmida v žiadnom prípade nemôžeme považovať za etický ideál.

Predmetom diskusie medzi Sokratom a navonok krásnym Charmidom je povaha nepolapiteľnej cnosti *sófrosyné*, avšak Sokrates nezačína konverzáciu otázkou, „čo je *sófrosyné*“. Dialóg začína príchodom Sokrata z bitky pri Poteidaie (ktorou začala peloponézská vojna) do palaistry (1), kde svojim priateľom najprv rozpráva o vojenských udalostiach (153a – d) (2). Po krátkej rozprave o vojnových udalostiach sa Sokrates pýta na „súčasnú intelektuálnu atmosféru a na mládež, či

niektorý z nich vyniká v múdrosti či kráse, či v oboch týchto veciach“ (153d). Tu ako na zavolanie vchádza do palaistry Charmidés, ktorý je podľa Kritiových slov považovaný v súčasnosti za najkrajšieho mladíka (154a). Kritiove slová potvrdzuje aj rozruch a vzrušenie, ktoré Charmidés svojím vstupom spôsobuje. Toto okúzlenie Charmidom má značne erotické zafarbenie. Vzrušenie neminie ani Sokrata, avšak ten okamžite nachádza východisko z erotického naladenia tým, že odvádza tému rozhovoru od záležitostí tela k záležitostiam duše. Sokrates tvrdí, že ak by bol Charmidés skutočne taký „neprekonateľný“ (*amachon*) (154d), za akého ho všetci prítomní považujú, musel by mať podľa neho ešte „ušľachtilejšiu dušu“ (154e). A tak Sokrates v narážke na Charmidove nahé telo navrhuje, aby mu najprv zvliekli dušu, pričom poznamenáva, že také zvliekanie duše sa deje na základe rozhovoru (155a). Zároveň vyzve Kritia (ktorý je Charmidov tútor a bratranec), aby ho dal priviesť. Kritias ochotne súhlasí, avšak dopustí sa menšieho klamstva – rozhodne sa predstaviť Charmidovi Sokrata nie ako Sokrata, ale ako lekára, ktorý dokáže vyliečiť jeho ranné bolesti hlavy (155b). Čo viedlo Kritia k takémuto klamstvu, je nejasné, môžeme však predpokladať, že jeho úmyslom bolo zabezpečiť, aby Charmidés pri Sokratovi zotrval. Ak by ho totiž predstavil len ako Sokrata, hrozilo by, že by sa Charmidés ihneď odobral za svojimi obdivovateľmi a je väčší predpoklad, že s lekárom, ktorý pozná liek na jeho trápenie, ostane dlhšie. Sokrates bez najmenej námietky pristupuje na Kritiovu hru a ponúka zaujímavý spôsob liečby. Podľa Sokrata je týmto liekom rastlina, ktorá však pôsobí len spolu s určitým zaklínadlom (155e). Sokrates tu hovorí o princípe, podľa ktorého zdravie tela musí byť nutne dosiahnuteľné holisticky. Časť nemôže byť ošetrovaná oddelene od celku. Samozrejme, Sokrates nehovorí, že časť tela nemôže zlyhať pôsobením tej konkrétnej časti, ale navrhuje, aby sme sa starali o celok, to znamená ako o dušu, tak aj o telo, aby sme vedeli obsiahnuť zdravie jednotlivých častí. Ak to neurobíme, tak riskujeme, že nebudeme liečiť skutočnú príčinu choroby. Charmidés súhlasí s týmto princípom a Sokrates pristupuje k ďalšiemu kroku, a to k duši. Tu Sokrates ponúka už spomínané zaklínadlo, ktoré sa naučil vo vojne od jedného lekára (156d), ktorý tvrdil, že sa telo nemôže liečiť bez duše, „pretože z duše vychádzajú všetky veci, i zlé, i dobré pre telo a pre celého človeka,“ a preto je potrebné pozrieť sa najprv na dušu (156d – e). Ale akou liečbou môže byť spomínané zaklínadlo a akým spôsobom by mohlo fungovať? Duša je ošetrovaná takými zaklínadlami, ktoré nie sú ničím iným než „krásnymi rečami“ (157a), pretože podľa Sokrata len z nich „vzniká v duši umiernenosť a keď vznikne a je prítomná, je už jednoduché ozdraviť hlavu i celé telo“ (157a). V prípade, že by bol Charmidés už umiernený, ako si to myslí Kritias, ktorý ho považuje dokonca za najumiernenejšieho zo všetkých mladíkov (157d), tak by už Charmidés nepotreboval žiadne zaklínadlo a Sokrates by mu mohol dať rovno liek na bolesť hlavy (158b). Toto zaklínadlo Sokrates adresuje teda pre celú ľudskú bytosť, nielen dušu, nie je mienené ako čisto fyziologická korekcia alebo náprava. Doktor, ktorý podáva len fyziologické ošetrenie, riskuje, že stratí celok tým, že vidí len telo a dušu zanedbáva. Celkové dobro môžeme podľa Sokrata obsiahnuť len pokiaľ sústredíme našu pozornosť nielen na telo, ale aj na dušu (156c).

Zhruba vo chvíli, keď sa Sokrates snaží zistiť, či je Charmidés umiernený (158c), končí akýsi prológ a začína hlavnú časť dialógu, v ktorej sa hovorí o *sófosyné* (3). Zmyslom dialógu nie je teoretické hľadanie definície *sófosyné*. Z dialogického kontextu vyplýva, že Sokrates kladie Charmidovi otázku „čo je to umiernenosť“ len preto, aby zistil, či je alebo nie je umiernenosť v Charmidovi. Sokrates totiž predpokladá, že každý, kto je umiernený, musí ju v sebe nejakým spôsobom vnímať (159a) a na základe toho potom o nej môže mať nejakú mienku – *doxa* (159a). Ide o introspektívny princíp sebaujadrenia, podľa ktorého ten, kto je umiernený a v kom je teda umiernenosť nejakým spôsobom prítomná, je schopný túto umiernenosť vnímať a v zhode s touto vnímavosťou by mal byť i schopný vyjadriť o nej svoj názor. Sokrates tvrdí, že je to ten „najlepší spôsob skúmania“ (158e), ako zistiť, či je niekto umiernený. Umiernenosť spájame väčšinou s cnosťami ako sebakontrola alebo sebaovládanie, ktoré sú väčšinou spájané s vonkajším konaním človeka. Sokrates však umiernenosť od začiatku vníma ako niečo vnútorné, duševné. Predpokladáme teda, že Sokrates musí vedieť, čo to je umiernenosť. Keby to nevedel, potom by nebol schopný ani rozoznať, kedy má dať niekomu liek, hoci v rozhovore s Kritiom sám Sokrates explicitne uvádza, že on sám nemá žiadne vedenie (165b). Z pohľadu štruktúry Platónových raných dialógov, medzi ktoré radíme aj *Charmida*, Sokrates väčšinou popiera, že by mal nejaké vedenie, preto by bolo možno aj prekvapujúce, pokiaľ by si v tomto dialógu priznal svoje vedenie o umiernenosti.

Zo začiatku nám môže pripadať, že Charmidés má všetky vlohy k tomu, aby raz bol skutočne umiernený (napr. pochádza z veľmi váženej aténskej rodiny). Avšak okrem Charmidovej neschopnosti skutočne vyjadriť, čo je to umiernenosť, a vzhľadom k jeho tyranskej budúcnosti, je nám jasné, že Charmidés nikdy nebude umierneným.

Charmidés ponúka na Sokratovu otázku – „čo je podľa neho *sófrsyné*“ – celkom tri odpovede:

1. *Sófrsyné* pokladá za akúsi slušnosť, resp. (vnútorný) pokoj (159b).
2. Po vyvrátení prvej odpovede a po nabádaní Sokratom, aby sa pri formulácii odpovede snažil čo najviac nahliadnuť do svojho vnútra, Charmidés ponúka druhú definíciu, a to, že *sófrsyné* je práve to, čo je hanblivosť (*aidós*) (160e). Túto odpoveď však Sokrates opäť vyvracia jedným Homérovým výrokom o tom, že hanblivosť nie je dobrom, keď je prítomná v bedárovi. Aj táto jeho definícia súvisí skôr s bežným chápaním než s jeho introspekciou.
3. Pri tretej definícii sa Charmidés definitívne vzdáva hľadania odpovede zo svojho vnútra a prichádza s definíciou, že je to „konať svoje veci“ (*to ta heautou prattein*) (161b). Sokrates ho podozrieva, že tento názor prebral zrejme od Kritia. Tu sa zdá, že autor dialógu chcel naznačiť, že Charmidés miesto toho, aby načrel do svojho vnútra a definíciu umiernenosti hľadal v sebe, radšej sa obracia k vonkajším zdrojom (ku Kritiovi), čo zasa môžeme chápať v kontexte pederastickej etiky (4).

Z uvedeného vyplýva, že ani jeden z Charmidových pokusov o určenie *sófrsyné* u Sokrata neobstojí. Prvé dve odpovede totiž vyjadrovali všeobecný povrchný názor a Sokrates ich veľmi ľahko odmieta, pretože *sófrsyné* zaraďuje medzi krásne (160d) a dobré (161a) veci, hoci pokoj a hanblivosť nemôžeme tak jednoznačne medzi ne zaradiť. Pri tretej odpovedi je Sokrates presvedčený, že ju Charmidés od niekoho počul, čo opäť dokazuje Charmidov postoj, v ktorom sa spolieha skôr na vonkajší zdroj poznania, než na svoje vnútro, ako mu to Sokrates odporúča. Začína spoločné hľadanie, či je posledné tvrdenie pravdivé alebo nie. V tomto bode ako keby úloha krásneho Charmida končí a jeho pozíciu v dialógu prevezme Kritias, ktorý sa pokúša zachrániť poslednú definíciu *sófrsyné*, ako „konať svoje veci“, avšak ani jemu sa nepodarí podať dostačujúce vysvetlenie. J. Jirsa (2007, s. 145) v tomto bode poznamenáva, že práve Kritiove rozlíšenie významu takmer synonymických slov robiť (*poiein*), konať (*prattein*) a pracovať (*ergazesthai*), na čom Kritias založil svoju obhajobu poslednej definície *sófrsyné*, ignoruje etickú stránku definície cnosti, a tak tento prístup nemôže viesť k uspokojivej odpovedi. Sokrates teda navrhuje, aby začali od začiatku, a vyzýva Kritia, aby podal jasnejšiu formuláciu (163d). V tejto fáze by sme mohli obrazne rozdeliť dialóg na dve časti. Prvá je skôr etického charakteru, kým v druhej časti ide skôr o epistemologické špekulácie.

Kritias teda pokračuje vo svojich úvahách a Sokratovi ponúka ďalšie charakteristiky:

1. Rozumnosť (*sófrsyné*) znamená „konať svoje veci, teda veci dobré, a rozumnosť je potom konanie dobrých vecí“ (163e). Uvedená argumentácia nie je presvedčivá, pretože všetci sme často nútení robiť rozhodnutia, o ktorých i pri najlepšej snahe nemôžeme s istotou povedať, či povedú k prospešnému výsledku. Mohli by sme prehlásiť o múdrom človeku, ktorý zodpovedne zväži všetky možnosti svojho konania, ale predsa sa jeho konanie nakoniec neukáže prospešným, že nekonal rozumne? Ako ďalší argument Sokrates uvádza príklad lekára, ktorý niekedy nedokáže dopredu predpovedať, či jeho liečba bude prospešná či škodlivá, ale pokiaľ sa ukáže prospešnou, jeho konanie bude rozumné. Ako píše J. Patočka (1990, s. 120), to by znamenalo, že „*sófrsyné* by mohla niekedy byť bez znalosti seba samé. A to je proti základnému predpokladu všeho sókratovství; že by *areté*, jakou je *sófrsyné*, mohla byť něčím slepým, nebýt vnitřně jasná, že bychom ji mohli mít, aniž bychom o ní věděli, tak, jako máme přirozené zručnosti z přirozeného nadání, cviku a zvyku – to je ovšem proti všemu smyslu sókratismu“. Možno práve preto aj Kritias jednoznačne odmieta stanovisko, že rozumný človek by mohol konať rozumne bez toho, aby o tom vedel. Aby niekto konal veci, ktoré sú prospešné, musí konať tie správne veci, a teda to, čo by malo byť vykonávané. Konanie toho, čo má byť vykonávané, potom vyžaduje istú reflexiu konajúceho, takže ten musí vedieť, čo robí. Kritias preto radšej pripúšťa novú definíciu *sófrsyné*, a to, že:

2. rozumnosť (*sófrsyné*) je „poznatie samého seba“ (*to gignóskein heauton*) (164d), ktoré následne Sokrates preformuluje do vyhlásenia, že rozumnosť je znalosť seba samého (*heauton*



*epistémé*) (165d) v súlade s delfskou výzvou „Poznaj sám seba“ (*gnothi seauton*), s čím Kritias súhlasí. Je celkom možné, že Kritias si vybral túto definíciu účelovo, aby uspokojil Sokrata, lebo sa domnieval, že táto definícia je v intenciách Sokratovho myslenia. Napríklad v dialógu *Alkibiadés I.* Sokrates na dvoch miestach uvádza, že *sófrsyné* je „poznanie seba samého“ (*Alk. I.*, 131b4, 133c18 – 19). O to viac je však potom zarážajúce, že v priebehu diskusie bude *sófrsyné* pod touto charakteristikou vyhlásená za podivnú, zrejme nemožnú a celkom neprospešnú (168e, 175b).

Sokrates v dialógu pokračuje úvahou, že pokiaľ ide o poznanie, potom je prirodzené, že by malo ísť o poznanie vo význame znalosti (*epistémé*), ktoré potom musí byť znalosťou niečoho. Sokrates teda apeluje na Kritia, aby špecifikoval predmet či produkt tejto znalosti, vychádzajúc z premisy, že ak ostatné druhy poznania vytvárajú produkty (ako napr. lekárstvo je znalosť, ktorého predmetom je to, čo je zdravé, a jeho dielom je zdravie, podobne stavebníctvo je znalosť, ktorého predmetom je stavanie a jeho dielom sú stavby), tak aj sebaopoznanie musí mať nejaké dielo (165c). Otázkou teda je, aké užitočné dielo koná *sófrsyné*, ktorá je znalosťou seba samého. Na to Kritias spochybní Sokrata a oznámi mu, že jeho skúmanie je nesprávne (165e). Sokrata tiež upozorňuje, že to poznanie sa nepodobá ostatným znalostiam a ani ostatné znalosti sa nepodobajú navzájom. *Techné* sebaopoznania, tvrdí, nevytvára produkty a ako dôkaz existencie takých *technai* uvádza aritmetiku a geometriu, ktoré nevytvárajú „produkt“ ako stavebníctvo (165e). Bez odozvy neostáva ani toto tvrdenie a Sokrates sa púšťa do argumentácie, že aj poznanie matematické, hoci nemá produkty, má svoje objekty, ktoré sú odlišné od tejto znalosti samej. Počty majú čísla, funkcie, sú to teda znalosti o číslach, ktoré sú externé od samotnej znalosti, a preto aj sebaopoznanie musí mať nejaký externý objekt, resp. predmet (166a). Sebaopoznanie je podľa Kritia medzi ostatnými znalosťami unikátne v tom, že práve ono má za objekt poznania seba samého a zároveň v sebe obsahuje aj ostatné znalosti (166c). To sa vlastne stáva poslednou Kritiovou definíciou *sófrsyné*:

3. ako jedinej znalosti, ktorá je znalosťou seba samého i ostatných znalostí (166e). Sokrates za Kritiovho súhlasu definíciu modifikuje na: rozumnosť je „vedieť, čo človek vie a čo nevie“ (167a) – a následne spresní na: rozumnosť neznamena „vedieť, čo človek vie a čo nevie, ale skôr iba to, že vie a že nevie“ (170d). Avšak znalosť toho, čo viem a čo neviem, nie je ešte znalosťou seba samého. *Sófrsyné* je teda jedinou *epistémé*, ktorá má za svoj predmet znalosti samej seba a zároveň i všetky ostatné znalosti. Sokrates ďalej skúma, či je možné vedieť, čo človek vie a čo nevie, a ďalej, pokiaľ je to možné, aký nám z toho plynie prospech. Sokrates si však neverí, že by on sám mohol vyriešiť tento problém. „A tak, hoci presvedčený o prospešnosti a dobre *sófrsyné*, nemôže rozhodnúť, či poznanie samého seba ako znalosti znalosti (*epistémé heautés*) (167b – c) je, či nie je možné. Jedine ak ho Kritias presvedčí, že reflexívny vzťah je možný a taktiež na ňom založené prospešné poznanie seba samého, až potom mu Sokrates prizná správnu definíciu *sófrsyné*“ (Jirsa, 2007, s 150). Sokrates navrhuje pokračovať v diskusii.

Sokrates, Charmidés a ani Kritias nie sú schopní podať uspokojujúcu správu o povahe, možnostiach alebo o prospešnosti *sófrsyné*, len čo sa táto cnosť v diskusii dostáva do spojenia so sebaopoznaním. Keď sa nakoniec ukáže, že *sófrsyné* by ako znalosť vedenia (6) a nevedenia (174e) nebola nejako prospešná, Sokrates priznáva, že neskúma rozumnosť nejako vhodne (175a), pretože je priamo posmešné, že by rozumnosť bola vec neprospešná (175d). Pokiaľ je poznanie toho, čo človek vie a čo nevie, nielen neprospešné, ale aj nemožné, potom podstatná časť Sokratovho života, ako je opísaná v *Obrane*, stráca akýkoľvek zmysel. Sokrates uzatvára diskusiu tým, že osobne je presvedčený o tom, že *sófrsyné* je veľké dobro a kto ju má, je blažený, pretože čím je človek rozumnejší, tým je blaženejší (175e).

M. Dyson (1974, s. 108) argumentuje proti vyššie spomínanej prospešnosti znalosti vedenia (*knowledge of knowledge*) argumentom, že znalosť vedenia nie je ekvivalentom „znalosti vedenia o *x*“, kde *x* je subjekt s významom nejakej technickej zručnosti ako napr. medicína, politika, hudba alebo stavebníctvo. To znamená, že človek, ktorý má v sebe znalosť vedenia, bude vedieť, že ovláda nejakú techniku, ako je medicína, ale nevie, aká technika to je. Podstatné pre tento argument je, že človek ovláda určitú techniku, inak by jeho znalosť vedenia nehovorila, že nejakú ovláda“. Ak muž nemá znalosť vedenia o *x*, ale iba znalosť vedenia, bude vedieť, že má nejakú znalosť o *x*, ale nie akú, čo je nezmysel. Sokrates prichádza v závere na to, že znalosť nie je vlastne znalosťou vedenia a nevedenia, ale skôr znalosťou dobrého a zlého. Avšak miesto toho, aby viedol Kritia k rovnakému

záveru, prehovára ho, že znalosť dobra a zla je jeden druh znalosti, ktorý nám prospieva. Oproti tomu „*sófrsyné* je znalosť znalosti, preto *sófrsyné* nie je prospešné“ (174c – 175a). Inak povedané, tým, že *sófrsyné* bola definovaná ako znalosť znalosti a nie ako znalosť dobrého a zlého, zdá sa, že nám k šťastiu nijako neprispieje. Sokrates nie je presvedčený, že by sme boli schopní dosiahnuť šťastie len na základe vedenia o tom, čo vieme a nevieme. Šťastie podľa neho spočíva v jedinom druhu vedenia – a to v znalosti dobra a zla. Dialóg končí, napriek akokoľvek Kritiasovej snahe, v apórii.

Akým spôsobom je znalosť neznalosti spojená so sebazpoznaním na prvom mieste? Akým spôsobom by sme mohli poňať toto sebazpoznanie? Kľúčovou sa nám môže zdať otázka „Kto som ja?“, ktorú prirodzene implikuje sebazpoznanie. Zo súčasného stanoviska odpoveď na túto otázku – kto som ja? – zvyčajne vyžaduje psychologické a antropologické štúdie. To však nie je postačujúce pre Platónovho Sokrata, ktorý rozmer poznania posúva do etickej roviny, keď sa pýta – Kým sa snažíme stať? A aké sú ciele a normy, ktoré nás budú viesť k dosiahnutiu našich možností? Tieto otázky vyžadujú nielen psychologické a antropologické analýzy, ale tiež filozofické preskúmania povahy, „kto som ja“. Sebazpoznanie je vedieť, čo ľudská bytosť je nielen po citovej a etnickej stránke, ale tiež po stránke metafyzickej, epistemologickej a morálnej.

Ako píše F. Karfík (2007, s. 133 – 134), rozhovor o sebazpoznaní ako definícii *sófrsyné* vyvoláva množstvo otázok. Nastoľuje sa napríklad otázka, či a v akom zmysle je možné vnímať Sokratovo chápanie cnosti ako vedenie. Skutočne môžeme považovať *sófrsyné* za akési *epistémé*? Zaujímavé je pritom, že Platón už v úvodnej časti dialógu maľuje živý obraz Sokrata ako stelesneného *sófrsyné* v zmysle *enkrateia*: sebaovládania v zmysle duševnej sily, s ktorou človek ovláda svoje duševné pohnútky a stáva sa tak pánom seba samého i situácie, v ktorej stojí. Takýmto človekom sa ukazuje práve Sokrates, ktorý obstál ako v bitke pri Poteidai, tak vo svojom vzťahu ku krásnym mládencom. Zakladá sa však táto duševná sila – vlastnosť, ktorú pripisujú všetci sokratici Sokratovi, – skutočne na vedení (poznani)? A pokiaľ áno, tak je to vedenie (poznanie) čoho. Práve túto otázku považujeme za kardinálnu. Mohlo by sa zdať, že ak by Sokrates odpovedal v diskusii s Kritiom na otázky jasne, *apórie* dialógu by sa skutočne vyriešili. Pokiaľ by sme stotožnili poznanie seba s poznaním duše, zjednodušili by sme charakteristiku *sófrsyné*, o ktorej by sme mohli jasne prehlásiť, že je to poznanie, ktorého subjektom i predmetom je duša. Kľúčovou otázkou by potom bolo, čo je to duša. Je však o to viac zarážajúce, že o duši sa hovorí viac-menej v celom dialógu iba na začiatku a na konci v krátkej pasáži, pritom cieľom stretnutia s Charmidom bolo skúmanie jeho duše.

Vidíme, že Sokrates v dialógu vyvracia všetky definície – ako „konanie svojich vecí“, „poznanie seba samého“, „vedenie toho, čo človek vie a čo nevie“, pritom sú to postuláty, ktoré vyjadrujú významné témy, ktoré patria do učenia Platónovho Sokrata. Prečo ich teda Sokrates (resp. Platón) v dialógu *Charmidés* vyvracia? I. Chvatík (2007, s. 62) tvrdí, že v apórii končia všetky definície preto, že podľa Platóna je vypytovanie sa o *sófrsyné* nevhodné, pretože *sófrsyné* „není žiadna vec, ktorá by se dala zachytiť a spoutať definíciou“ (6). Taktiež naznačuje, že *sófrsyné* nesie v sebe kúsky z každej definície, ktoré odzneli v dialógu a „výsledkom je tedy implicitne to, že rozumnosť není nic definovatelného, poznatelného, co nosíme v sobě jako nějakou věc, nemá charakter vědění a znalosti, ale je něčím, co teprve všechny znalosti umožňuje“.

Pokiaľ by sme chceli na základe tohto dialógu získať predstavu o tom, ako Platón chápal *sófrsyné*, mohli by sme konštatovať, že *sófrsyné* nie je nič definovateľné, poznateľné, ale je niečo, čo všetky znalosti umožňuje. Nie je vecou vonkajšej formy, ale je skôr vecou duše či vnútorného rozpoloženia, ktoré umožňuje rozlíšiť znalosť od neznalosti, pravdu od nepravdy, dobro od zla v kontexte danej situácie. Je zrejmé, že sebazpoznanie je potom poznaním vlastnej duše.

*Sófrsyné* môžeme dať do súvislosti s dobrou dušou, definovanou spôsobom života, ktorým sa ľudská bytosť rozhodne žiť. Druh života, po ktorom Sokrates prahne, je život dobrej ľudskej bytosti. Existuje však vôbec niečo také ako ľudské dobro? Ak je ľudská duša plne orientovaná na ľudské dobro, tak bude praktizovať dobré skutky prirodzene a tie v skutočnosti prispievajú aj k zdraviu tela. Platónov Sokrates sa snaží ukázať, že naša duša je zdrojom cnosti. A toto je tá „schopnosť“, ktorú Sokrates spája s dušou v *Charmidovi*. Okrem toho nám Sokrates, žiaľ, nedáva viac informácií o tom, čo je duša. Spoznanie seba samého sú nutné kroky k rozpoznaní skutočného dobra, čo v konečnom dôsledku tvorí proces, ktorý vedie k starostlivosti o seba.

Poznanie seba samého je teda nutnou súčasťou či nutným krokom v procese starostlivosti

o dušu, v ktorom etické a epistemologické aspekty splyvajú (resp. jedno je predpokladom druhého). To však neodporuje predpokladu, že myslenie Platónovho Sokrata sa vyznačuje skôr etickými tendenciami, zatiaľ čo pre filozofiu samotného Platóna sú významné skôr tendencie epistemologické.

### Poznámky

- (1) Bolo to miesto, kde sa sústreďovali mladíci, ktorých výchova prešla z rodín do rúk starších a váženejších mužov. Na tomto mieste sa konali rôzne gymnastické cvičenia.
- (2) Dialóg *Charmidés* je tak zvláštnym spôsobom spojený s celou peloponézskou vojnou – od jej začiatku až po jej koniec naznačený práve voľbou Sokratových partnerov v dialógu – Kritiom a Charmidom, teda neskoršími aktérmi hrôzovlády „tridsiatich“.
- (3) Existujú minimálne dva preklady gréckeho pojmu sófrosyné – rozumnosť a umiernenosť. Napríklad Ján Novotný vo svojom preklade Platónovho *Charmida* (1995) pôvodné sófrosyné nahrádza pojmom rozumnosť. V anglických zdrojoch sa skôr objavuje preklad sófrosyné ako umiernenosti. V dialógu *Charmidés* budeme využívať oba významy tohto gréckeho pojmu.
- (4) Tradícia pederastie, t. j. „lásky k chlapcom“ bola v Grécku veľmi silná. Išlo o dôverný vzťah medzi erastés (zväčša to bol starší a váženejší muž) a erómenos (mladší mládenci). V prípade, že to chlapcovi bolo po vôli, vytvoril sa medzi nimi dôverný vzťah, ktorý mohol zostať celkom v rovine intelektuálnej a čistej, ale zrejme sa často vyvinul aj iným smerom. Takéto priateľstvá boli, samozrejme, veľmi podnetné ako pre staršieho muža, ktorý si prial chrániť a vzdelávať svojho erómena, tak aj pre mladšieho, ktorý bol naplnený obdivom k svojmu erastovi.
- (5) Anglicky: knowledge of knowledge.
- (6) Potvrďuje to aj F. Karfík (2007, s. 133), keď píše, že „pojem sebezpoznání se tak na konci zkoumání jeví jako cosi, z čeho nelze vydat počet, a sófrosyné v důsledku toho zůstává bez definice“.

### Literatúra

- DYSON, Michael. 1974. Some problems concerning Knowledge in Plato's „Charmides“. In: *Phronesis*, Vol. 19, 1974, No. 2, pp. 102 – 111.
- HAVLÍČEK, Aleš. 2007. Nešťastný život v obci odborníků. In: HAVLÍČEK, A. (vyd.): *Platónův dialog Charmidés*. Praha : Oikoymenh, 2007, s. 181 – 198. ISBN 80-7298-013-0
- CHVATÍK, Ivan. 2007. Jak je důležité mítí Filipa. In: HAVLÍČEK, A. (vyd.): *Platónův dialog Charmidés*. Praha : Oikoymenh, 2007, s. 61 – 66. ISBN 978-80-7298-258-5
- JINEK, Jakub. 2007. Podmínky diskuse a sófrosyné jako „konat své“ v dialogu Charmidés. In: HAVLÍČEK, Aleš. (vyd.): *Platónův dialog Charmidés*. Praha : Oikoymenh, 2007, s. 88 – 106. ISBN 978-80-7298-258-5
- JIRSA, Jakub. 2009. Duše a vědění – Poznání sebe sama v dialozích *Charmidés* a *Alkibiadés*. In: SUVÁK, V. (ed.): *Sokratika: Sebazpoznanie a starosť o seba*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2009, s. 38 – 56. ISBN 978-80-555-0050-8
- JIRSA, Jakub. 2010. Platón – poznání sebe samého jakož to péče o sebe. In: SUVÁK, V. (ed.): *Sokratika: Sebazpoznanie a starosť o seba*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2010, s. 79 – 111. ISBN 978-80-555-0230-4
- KARFÍK, Filip. 2007. Poznání a sebevrah (*Charm.* 163c – 175d5). In: HAVLÍČEK, A. (vyd.): *Platónův dialog Charmidés*. Praha : Oikoymenh, 2007, s. 123 – 140. ISBN 978-80-7298-258-5
- McKIM, Richard. 1985. Socratic self-knowledge and knowledge of knowledge in Plato's *Charmides*. In: *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 115, 1985, pp. 59 – 77.
- PATOČKA, Ján. 1991. *Sókratés*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1991. 158 s. ISBN 80-04253-83-0
- PLATÓN. 1995. *Charmidés, Lachés, Lysis, Theagés*. Praha : Oikoymenh, 1995. 150 s. ISBN 80-85241-81-1
- ŠPINKA, Štěpán. 2007. Charmidova duše a Kritiova nepodobná poznání. In: HAVLÍČEK, A. (vyd.): *Platónův dialog Charmidés*. Praha : Oikoymenh, 2007, s. 164 – 180. ISBN 80-7298-013-0



THEIN, Karel. 2007. Sókratův sen a „konání svých věcí“ v dialógu Charmidés. In: HAVLÍČEK, A. (vyd.): *Platónův dialog Charmidés*. Praha : Oikoymenh, 2007, s. 67 – 85. ISBN 80-7298-013-0

### Summary

*Paper deals with the way how Plato uses the phrase doing one's own in searching for the definition of sôphrosunê in the Charmides. Although the main theme of this dialogue is sôphrosunê, the consequence of the Critias' concept of sôphrosunê, namely that sôphrosunê does not bring the community any advantage, also concerns the benefit of the community. The paper deals with the aporia of possibility and usefulness of self-knowledge in the dialogue. The text intends to show that the source of these aporia is Critias' strict separation of three kinds of knowledge ("the knowledge of knowledge", the "knowledge of good and evil" and "technical knowledge"). This separation is based on Critias' potentially tyrannical "self-consciousness" freed from all content determinations and governing the knowledge of good and evil. The unity between them has to the form of a complex structure the bearer of which is the soul and which is dominated by the knowledge of good and evil.*

## **STEREOTYPY V ZOBRAZOVANÍ MATKY V TELEVÍZNYCH SERIÁLOCH Z HLADISKA DRAMATURGIE**

### **STEREOTYPES IN PORTRAYING MOTHER IN TV SERIES IN TERMS OF DRAMATURGY**

**Zuzana Belková**

**Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre**

2.1.6 estetika, 5. rok štúdia, externá forma štúdia

[zuzanabelkova@gmail.com](mailto:zuzanabelkova@gmail.com)

školiťka: **prof. PhDr. Marta Žilková, PhD. ([mzilkova@ukf.sk](mailto:mzilkova@ukf.sk))**

#### **Kľúčové slová**

televízny seriál, postava, matka, model, divák, stereotyp

#### **Key words**

television series, character, mother, model, audience, stereotype

### **Úvod**

Podľa Gindl-Tatárovej sa na dramaturgiu pozeráme ako na vedenie divákovej pozornosti. „Sú to isté postupy a zákonitosti v stavbe dramatického diela, ktoré dokážu obecnosť pripútať k citovej spolupráci. Pomáhajú autorovi získať publikum, aby sa jeho dielo stalo zrozumiteľnejšie a zakódované posolstvo a skrytá reflexia prijateľnejšia. Je to vedomá manipulácia empatiou diváka a týka sa všetkých druhov produkcií bez rozdielu, umeleckých výpovedí i komerčne zameraného mainstreamu“ (Gindl-Tatárová, 2005, s. 7).

Príťažlivosť televízneho seriálu na rozdiel od filmu nezávisí od príbehu, ktorý postavy prežívajú. Jeho ťažiskom sú postavy samotné. Cez ich konanie sa divák dostáva do fiktívneho priestoru ich psychiky a dochádza k emocionálnej spolupráci. Jej miera a následne miera stotožnenia sa, zaujatie postavou, ovplyvňuje divákovu motiváciu vrátiť sa k sledovaniu seriálu. Pokiaľ sa tak stane, a divák si vytvára návyk, vytvára si zároveň špecifický, emocionálny vzťah k daným postavám. Nemusi ísť pritom o seriál primárne založený na konfliktoch charakterov jednotlivých postáv. Aj seriály, ktorých motorom je epizódna zápleтка (napríklad kriminálne a právnické seriály) potrebujú sieť stabilných, divákovi prijatých postáv, v ktorých je dej zasadený. Z hľadiska dramaturgie, čiže vedenia divákovej pozornosti (Gindl-Tatárová, 2005, s. 7) môžeme skonštatovať, že postava je najdôležitejším atribútom úspešnosti televízneho seriálu.

Jedným z najstarších žánrov, ktoré doslova historicky mapujú vznik a vývoj seriálov, sú rodinné seriály. Monaco tento fakt komentuje poznámkou, že televízne rodiny do značnej miery nahradili naše vlastné (Monaco, 2004, s. 516). Od jednoduchých rodinných seriálov, ktoré mali v divákovi vzbudiť dobrý pocit, sa postupne televízna rodina dostala do štádia, v ktorom rieši závažné morálne dilemy nielen vo vnútri rodiny, ale aj medzi rodinným (súkromným) a spoločenským dobrom, pričom spochybňuje svoju vlastnú „posvätnosť“, aby sa k nej znovu z iného konca vrátila. Súčasné rodinné seriály v sebe bežne spájajú prvky viacerých žánrov. O znakoch rôznych žánrov hovoria aj charakteristiky ich postáv. V ich zobrazovaní sa však stále nachádzajú stabilné, nemenné prvky, istá nadčasovosť, ktorá je svojím spôsobom pravdivým odkazom na realitu. Tieto môžu byť identické v rámci rôznych žánrov. Preto sa možno zámerne, možno podvedome objavujú v zobrazovaní vlastností postáv vo forme stereotypov. Súbor znakov, ktorý tvorí jednotlivé stereotypy, sa pokúšame v tejto práci identifikovať.

Analýzou tridsiatich, prevažne rodinných seriálov (z obdobia rokov 1994 až 2012) sa snažíme odhaliť zákonitosti a stereotypy v zobrazovaní postavy matky. Na ich základe sa pokúsime sformovať niekoľko konkrétnych modelov zobrazovania postavy matky, ktoré sa v týchto seriáloch opakovane objavujú. Ako základný, smerodajný a východiskový materiál k spracovaniu témy použijeme tridsať

spomínaných seriálov a ich postáv. Pri ich spracovaní vychádzame vždy minimálne z prvej a druhej série seriálu. Ide o komediálne aj dramatické seriály, ktoré v sebe nesú ďalšie žánrové prvky (napr. fantasy, sci-fi, mysteriózny, lekársky, právnický, tínedžerský). Ich rôznorodosť má poukázať na použiteľnosť jednotlivých modelov zobrazovania v rámci rôznych žánrových zákonitostí.

## 1. Modely zobrazovania matky v televíznych seriáloch

„Materstvo je preto takou naliehavou témou, tvrdí Nancy Chodorow vo svojej klasickej práci *The Reproduction of Mothering*, lebo je hlboko zakorenené v našom koncepte identity, individuality, subjektivity a sociálnej orientácii na pohlavie“ (Rye, 2006, s. 2).

Vzťah k matke je vzťahom primárnym a východiskovým. Na jeho základe zobrazovanie materstva vnímame buď ako čosi blízke, alebo vzdialené, na základe subjektívnej skúsenosti možno neznáme, nezažité. Materstvo je zároveň témou, ktorou sme schopní dostatočne sa priblížiť k danej dobe a jej kontextom. „Zrejme nikoho neprekvapuje, že najproduktívnejšie a najvplyvnejšie súčasné práce k téme materstva a špeciálne k vzťahu matka – dcéra vyšli od feministických mysliteliek. Vskutku, materstvo vždy bolo komplexom otázok pre feminizmus a feministické debaty naprieč dvadsiatym storočím, potýkajúce sa s rozpormi od vzťahov žien k ich matkám, cez zážitky žien v úlohe matiek“ (Rye, 2006, s. 2). My sa však na túto tému budeme pozerať z hľadiska budovania vzťahu diváka k postave cez všeobecne rozpoznateľné a prijateľné charakterové prvky. Je možné predpokladať, že ak by bola postava matky vybudovaná istým neskutočným alebo patologickým spôsobom, divák by sa s ňou nedokázal stotožniť.

Pri sledovaní stereotypov zobrazenia matky v televíznom seriáli je tak isto možné predpokladať, že jeho tvorcovia vychádzali z určitej skúsenosti, podloženej socio-kultúrnym kontextom, v ktorom divák cieľovej skupiny postavu matky vníma. V tejto súvislosti napríklad európsky divák bude matku tmavej pleti, ktorá nesie svoje dieťa v šatke pralesom, vnímať ako čosi exotické. Zamerajme sa však na to, s čím sa aj u tejto matky dokáže stotožniť na základe osobnej, kultúrno-spoločenskej skúsenosti. Práve táto skúsenosť sa odráža v opakovaných modeloch zobrazovania postavy matky v televíznych seriáloch. Domnievame sa, že slovenský a český divák (podobne ako inde v Európe) dokáže spontánne prijať modely zobrazenia matky v britských aj amerických televíznych seriáloch, z ktorých v nasledovnom texte vychádzame aj preto, že spoločenské postavenie a status matky je v hrubom porovnaní podobný ako u nás. Svedčí o tom aj množstvo prevažne americkej produkcie rodinných seriálov v programe slovenských a českých televízií. (Napríklad *Desperate Housewives*, *Good Wife*, *Roseanne* a ďalšie.)

Niekoľko nasledujúcich modelov zobrazovania sme zostavili na základe výsledkov analýzy a interpretácie tridsiatich prevažne amerických rodinných, komediálnych a dramatických seriálov. Každý z nich je súhrnom stereotypov, ktoré postavu matky opakovane utvárajú v jej zobrazení. K vytvoreniu konkrétnych modelov nás viedla najmä etablovanosť znakov a charakteristík, ktoré im dávajú život a divákovi pocit, že nejde o čosi exkluzívne, ale univerzálne, nadčasové. Možno tiež hovoriť o zákonitostiach, ktorých identifikovanie a možné stotožnenie sa s postavou sprevádzajú, a na základe ktorých dokáže divák jednotlivé modely spontánne vnímať. Existenciu daných modelov zobrazovania a ich opakované používanie možno tiež považovať za kliše. Závisí však od spôsobu, akým je postava zasadená do prostredia, v ktorom sa s ňou divák „stretne“. Aj použitie kliše môže byť pre diváka zaujímavou skúsenosťou. Práve posun zdanlivo povrchných princípov do zaujímavej výpovede robí zo súčasných seriálov dôležitú umeleckú a rozprávačskú platformu.

### 1.1. Matka „večne za chrbtom“

Model matky, ktorý významne utvára charakter jej potomka v očiach diváka. Podobne je potomok akčnou súčasťou charakteru matky. Často ide o vzťah 1:1, keď postavu matky divák vníma v interakcii s konkrétnym potomkom viac ako so zvyškom rodiny, ale nemusí to byť pravidlom.

Typickým príkladom uvedeného vzťahu sú Howard Joel Wolowitz a jeho matka zo seriálu *Big Bang Theory* (USA, CBS, 2007). Howard je inžinierom aplikovanej fyziky, pracujúci v *Caltech* (The California Institute of Technology, súkromná univerzita na vysokej úrovni so silným dôrazom na

vedecký výskum a strojárstvo). Vizuálne pôsobí ako chlapec v predpubertálnom veku. Nasledujúca scéna demonštruje spôsob vzájomnej komunikácie Howarda s matkou.

Howard leží vo svojej posteli a unudene sa prehrabuje v komiksoch. Telefón pri posteli zazvoní, ale on ho ignoruje. Vyrúši ho intenzívny hlas, mimo obraz, ktorý patrí jeho matke.

Naliehavý, nepríjemný hlas matky:

„Howard, telefón!“

Howard podobným štýlom s ironickým podtónom zareve späť.

„A čo keby si ho zdvihla, mami?“

Matka tak urobí a komunikuje s volajúcim.

„Haló?... Dobre, počkaj!“

Rovnako intenzívne ako predtým zareve na Howarda.

„To je tvoj priateľ Leonard. Pýta sa, prečo si dnes nebol v škole.“

Howard sa rozčúli a zareve späť.

„Už nechodím do školy, mami! Pracujem na univerzite.“

Matka sa nedá odbiť.

„Univerzita nie je škola? Láskavo zdvihni slúchadlo!“

Howard má za sebou konflikt s priateľmi, preto odmieta.

„Nemám chuť na rozhovory!“

Matka zareve:

„Mám Leonardovi povedať, nech ti prinesie domáce úlohy?“

Toto už Howarda rozčúli.

„Aké úlohy? Som dospelý chlap s titulom inžiniera!“

Matka posmešne doplní:

„Čo nosíš spodky s obrázkami! Donesiem ti nanuk?“

Howard hlasom, ktorý prezrádza, že už má matky dosť, ale zároveň je stále iba jej „malým“, našťvaným synom, zakvíli:

„Višňový, prosím!“

(Prepis úryvku dialógu z dvanástej epizódy druhej série seriálu *Big Bang Theory*, USA, CBS, 2007. Preklad Zuzana Belková.)

Howardova matka, pani Wolowitzová, je príkladom matky, ktorá drží nad svojím potomkom pevnú ruku a nikdy mu nedovolí dozrieť a osamostatniť sa. Vždy bude mať pocit, že je na vlastné rozhodnutia príliš nezrelý, a preto je odhodlaná tvrdohlavo stáť za jeho chrbtom a podrobovať ho neustálej kontrole. Pani Wolowitzovú nikdy nevidíme v obraze, ale jej hlas počujeme vždy, keď je Howard doma alebo s ňou telefonuje. Zdá sa, že pani Wolowitzová zastala v čase, keď Howard chodil na základnú školu, a neberie do úvahy, že z neho vyrástol inžinier, ktorý pracuje ako vedec na univerzite. Je to demonštrácia pohľadu „matky večne za chrbtom“ na svoje dieťa. Nikdy nebude rešpektovať jeho dospelú osobnosť. Snaží sa ho ďalej vychovávať a manipulovať s ním. Vždy sa pokúsi zneužiť materské puto. Nakoniec sa však spravidla prejaví, že syn je od matky závislý podobne ako ona od neho.

#### **Charakteristika modelu matky „večne za chrbtom“:**

Ako už bolo spomenuté vyššie, matka „večne za chrbtom“ má výrazný vplyv na svojho potomka. Deje sa to bez ohľadu na to, či si to on želá, alebo nie. Podvedome ju vpúšťa do svojho života a necháva jej priestor, v ktorom pohodlne pôsobí. To sa deje aj vtedy, keď proti tomuto procesu súčasne bojuje. Istým spôsobom je totiž neoddeliteľnou súčasťou jeho duše. Ovplyvňuje, deformuje alebo iným spôsobom bráni potomkovi v rozlete. Minimálne veci komplikuje. Nemusí to však myslieť zle. Vychádza z úprimnej viery, že jej potomok sa bez jej asistencie nezaobíde. Je tvrdohlavá, nedovolí mu presadiť si svoje. Snaží sa na seba pútať jeho pozornosť, a preto mu často stojí v ceste. Najmä v otázke osamostatnenia sa a v problematike hľadania životného alebo milostného partnera. Ten musí prejsť matkiným schvaľovacím procesom. Zasahuje mu do súkromia a vzťahu.

Príkladom v slovenskej produkcii je postava tety Márgit, matky mafiána Banána zo sitkomu

*Mafstory* (SK, JOJ, 2006), ktorá mu vybrala budúcu manželku.

Model matky „večne za chrbtom“ je často iba epizódnu postavou, ktorá sa vyskytuje sporadicky. No ak dostane priestor, plne ho využije. Takouto matkou je aj matka Zity v sitkome *Zita na krku* (SK, Media Pro, 2011). Zita svojej matke nikdy nevyhoví. Matka má neustále poznámky o jej váhe, podceňuje ju a pochybuje o tom, že si niekedy nájde partnera. Ak dostane priestor v scéne, postavu dcéry intenzívne tlačí do pozadia.

Napriek tomu, že model matky „večne za chrbtom“ často zdanlivo, z optiky diváka, nevystupuje v hlavnej línii, je neodmysliteľnou súčasťou svojho potomka, ktorý podobne ako ona, môže aj nemusí byť hlavnou postavou. Už spomínaná pani Wolowitzová sa nikdy neobjaví v obraze, napriek tomu by postava Howarda bez tejto virtuálnej matky nemala zásadný komický rozmer. Svojím vzťahom k matke je poznačená aj postava podporučíka Vyšného – Riefenstahla zo slovenského seriálu *Profesionáli* (SK, JOJ, 2008). On sám aj ostatné postavy seriálu na jeho matku často odkazujú („Čo by na to povedala mamička?“), ale zatiaľ ju nikto nevidel v obraze.

Typ „neviditeľnej“, ale vplyvnej matky, ktorá sa zásadným spôsobom zúčastňuje na výstavbe charakteru svojho potomka a jeho dramatického potenciálu, sa objavuje aj v dramatickom seriáli *Terapie* (CZ, HBO, 2011). Svoju úlohu z pozadia zohrávajú matky pacientov doktora Marka Poštu. Pätnásťročná Linda je výrazne poznačená zlým vzťahom so svojou rozvedenou matkou, ktorá ju oslabuje, podceňuje a znemožňuje jej snahu stať sa úspešnou gymnastkou. Charakter postavy dopĺňajú aj opisy matiek ďalších troch pacientov, Igora, Jany a Sandry.

Matka „večne za chrbtom“ je manipulujúca. Ťahá za nitky, rozhoduje, vznáša sa ako duch nad svojím potomkom. V drámach môže pôsobiť aj ako oslabujúci element, keď je postava ovplyvňovaná matkinými vlastnosťami alebo, naopak, nedostatočnou pozornosťou. Matka v pozadí si môže na svojom potomkovi vybíjať zlosť za svoj vlastný, neúspešný život. Často ho zraňuje, traumatizuje, spôsobuje mu citové problémy. Hlavným dramatickým motívom potomka môže byť boj s matkou, ktorá sa ho z pozadia neustále snaží riadiť. Môže ísť o matku, ktorá sa nikdy nezmierila s tým, že mláďatá už dávno opustili hniezdo. Ďalej sa pokúša ovplyvňovať život svojich detí. Divák cíti, že určité povahové črty a konanie postavy sú výsledkom jej vzťahu s matkou. Divák vie, že táto žena riadi všetko, na čo má dosah. Protagonista sa síce bráni, ale často iba pro forma. Protagonista chápe jej negatívny dosah na svoju slobodnú vôľu, ale naďalej s ňou často zostáva žiť v jednej domácnosti alebo sa ňou dáva manipulovať vo svojom zdanlivo osamostatnenom živote. Matka v pozadí rozhodne nemusí vždy pôsobiť vlastnicky alebo deštruktívne, napriek tomu má postava pred ňou rešpekt. Je to matka, ktorá svojím konaním natoľko vstupuje do života svojho potomka, že sa to odráža takmer v každej zásadnej situácii. Nezáleží na tom, či je, alebo nie je prítomná v obraze. Je to aj matka, ktorá sa snaží za svojho potomka naprávať chyby a dať dokopy jeho pokazený život. Takouto matkou, ktorá zasahuje do zásadných životných udalostí svojho syna, je aj Jackie Florrick, matka Petra Florricka v seriáli *Good Wife* (USA, CBS, 2009). Nie je ochotná uveriť korupčnému škandálu svojho syna politika a snaží sa zasahovať nielen do jeho vzťahu, ale aj do jeho politických aktivít. Verí v svoju silu, všetko robí z pozadia, podľa vlastného uváženia a neváha vo svojich zámeroch využiť aj Florrickove deti. Snaží sa zo života svojho syna vytvoriť svet na svoj obraz.

### Spoločné znaky:

Vo svojich zámeroch intenzívna, má výrazný vplyv na potomka, vtieravá, neurotická, cynická, egocentrická, povýšená, vlastnícka, manipulujúca, vzťahovačná, žiarlivá, prehnane kritická, často iba epizódna postava, zúčastňuje sa na výstavbe a pochopení potomka divákom, je oslabujúcim elementom svojho potomka, podceňuje ho, zraňuje, traumatizuje.

### Príklady seriálov a postáv:

*Big Bang Theory*, USA, CBS, 2007, sitkom, pani Wolowitz, Howardova matka

*Mike and Molly*, USA, CBS, 2010, sitkom, Peggy Bigs

*Terapie*, CZ, HBO, 2011, dramatický seriál, matka Lindy, Sandry, Igora a Jany

*Profesionáli*, SK, JOJ, 2008, sitkom, matka Vyšného

*Zita na krku*, SK, MEDIA PRO, 2011, sitkom, Zitina matka

*Mafstory*, SK, JOJ, 2006, sitkom, teta Márgit, Banánova matka

*Good Wife*, USA, CBS, 2009, právnický, dramatický seriál (angl. legal drama), Petrova matka  
*My So Called Life*, USA, ABC, 1994, tínedžerský, dramatický seriál (angl. teen drama), Pattyina matka  
*Two and Half Man*, USA, CBS, 2004, sitkom, matka Charlieho a Alana

## 1.2. Matka, úhlavný nepriateľ

Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že matka „večne za chrbtom“ a matka, úhlavný nepriateľ majú veľa spoločného. Obe so svojim potomstvom nevychádzajú, obe dokážu byť veľmi nepríjemné, obe sú určitým spôsobom „kráľovná drámy“. Opak je však pravda. Tieto dva modely sa odlišujú v zásadných bodoch. Na rozdiel od matky „večne za chrbtom“, ktorá sa síce výrazne, ale nie vedome podieľa na utváraní charakteru svojho potomka v očiach diváka, model matka, úhlavný nepriateľ nachádza v cielenom a zámernom pôsobení na potomka svoju podstatu. Nejde však o klasické výchovné metódy, ale o stratégie často podobné až intrigám. Zatiaľ, čo matka „večne za chrbtom“ svojho potomka často tlačí k múru, nejde o boj. Nátlak je viac-menej jednostranný – zo strany matky, a potomok sa snaží kľúčovať, unikať alebo sa s tým naučí žiť. Matka, úhlavný nepriateľ, proti svojmu potomkovi bojuje a on robí to isté, s tou istou intenzitou, keď je táto **obojsmerná** aktivita často na hranici nenávisti alebo za ňou. Príkladom je boj Bree zo seriálu *Desperate Housewives* (USA, ABC, 2004) so synom Andrewom. Nasledujúca scéna popisuje emócie, typické pre ich vzťah.

Ako vždy, dokonale upravená Bree, v dokonale čistej kuchyni vylieva do výlevky svoju zbierku bezpochyby kvalitných vín. V koši na odpadky sa hromadia prázdne fľaše. Prichádza jej syn Andrew, ktorý ju nedávno pomenoval „starou alkoholičkou“ po tom, čo mu nedovolila siahnuť na peniaze po mŕtvom otcovi, za ktoré si chcel kúpiť auto. Bree mu vtedy vylepila zaucho, čo sa Andrew rozhodne využiť proti nej. Okrem toho, že zdanlivo prudérnu a nábožnú matku provokuje otvoreným homosexuálnym správaním, chce peniaze vysúdiť pod zámienkou, že mu alkoholička Bree fyzicky ubližuje. Snaží sa dosiahnuť, aby bol súdne zbavený jej starostlivosti (v tom prípade bude mať dosah aj na peniaze), čo je možné, keďže do plnoletosti mu chýba len rok.

Andrew teraz prekvapene pozerá na matku, ktorá sa zjavuje svojho alkoholu.

Andrew:

„Čo to robíš?“

Bree (vecne):

„Dostala som odkaz od tvojho právnik. Zdá sa, že sa do mesiaca stretne na pojednávaní a chcem byť pripravená.“

Andrew sa usmieva, neverí, že to myslí vážne.

Andrew:

„Aha, takže ty chceš pred súdom predstierať, že už nepiješ!“

Bree otvorí veľkú antikorovú chladničku, ktorá sa leskne čistotou. Vyberie z nej ďalšie fľaše a aj tie vylieva.

Bree (sebavedome):

„Myslíš? Zajtra idem na stretnutie protialkoholické skupiny.“

Andrew chvíľu uvažuje a sleduje, ako Bree pokračuje v likvidácii alkoholu.

Bree (vecne):

„Vybrala som si tú najhoršiu štvrt, aby som tam nenarazila na niektorého známeho, čo sa asi aj tak stane.“

Andrew pochopil, že to myslí vážne.

Andrew:

„Čo tým chceš dosiahnuť?“

Bree sa otočí od výlevky a Andrew teraz už aj v jej tvári vidí, že presne vie, čo tým chce dosiahnuť.

Bree (s presvedčením):

„Realita je, čo si myslia ľudia. Ak si niekto myslí, že mám problém s pitím, tak ho mám. A neželám si, aby nejaký hlupák sudca, ktorý bude o mne rozhodovať, zneužil môjho... konička... a urobil z teba boháča. Takže, jednoducho dnes prestanem piť víno a stanem sa napravenou alkoholičkou.“

Bree sa usmieva. Hrdá, ako dobre to vymyslela.



Andrew:

„Dobrý plán, ale nevyjde! Dám krk na to, že prídeš na súd opitá.“

Bree (sarkasticky):

„Ty si myslíš, že moja láska k tebe nepremôže chuť vypiť si?“

Andrew si konečne pripustil, že Bree je nebezpečne odhodlaná. Už spoznal, aká dokáže byť tvrdá k sebe aj iným, keď jej o niečo ide. Využije poslednú šancu a pokúsi sa rozumne dohodnúť.

Andrew:

„Mám sedemnášť, mami! Nič nezískaš tým, že ma tu budeš držať ešte rok. Prečo ma rovno nepustíš?“

Bree, znovu zamestnaná vylietvaním fľaše, sa k nemu otočí a chladnokrvne zahlási.

Bree:

„Pretože som s tebou neskončila! Musím ťa ešte veľa naučiť a nie si ani z polovice taký, aký by si mohol byť!“

Andrew:

„Pochop konečne, že lepšie to už nebude!“

Bree:

„Ak tomu naozaj veríš, tak radšej zoberiem revolver a oboch nás zastrelím.“

Andrew (prosí):

„Mami, obaja sme nešťastní. Dovoľ mi zobrať svoje peniaze a viac ma nevidíš! Prosím!“

Bree iba bez slova pokrúti hlavou. Chladnokrvne sa pritom na Andrewa, ktorý očividne stráca v ich vojne dych, pozerá. Má nad ním moc a on to cíti.

Andrew (bez emócií, sucho konštatuje):

„Si bezcitná mrcha!“

Rezignovane sa otočí na odchod. Bree sa zaženie a hodí po ňom fľašu od vína. Tá sa rozbije o jej nablýskanú chladničku. Andrew sa otočí, v tvári má bolesť. Je na ňom vidieť, že má všetkého dosť, už stratil chuť bojovať, ale nedokáže ustúpiť. Bree to cíti, kráča k nemu ako ku koristi, ktorú môže ľahko doraziť.

Bree:

„Prosím? Nerozumela som!“

Andrew sa na ňu pozerá bez výrazu, neverí, že to pokračuje. Pôsobí oproti nej zraniteľne. Už pochopil, že nemá význam snažiť sa o dohodu. So všetkou úprimnosťou skonštatuje:

„Nenávidím ťa!“

(Prepis úryvku dialógu zo šestnástej epizódy druhej série seriálu *Desperate Housewives*, USA, ABC, 2004. Preklad Zuzana Belková.)

Bree v úlohe nepriateľa svojich detí ako matka nemôže byť šťastná. Problém tejto matky, ako aj ostatných, ktoré proti svojim deťom vedú dlhú, strategickú vojnu, spočíva často v tom, že sa deti jednoducho nehodia do jej predstavy o ich spoločnom živote. Bree vyžaduje dokonalosť, ktorá má jej vlastné parametre. To znamená rodinný život ako z obrázku v katalógu, hudba pri jedle ako z katalógu, v dome ako z katalógu, kde všetci trpia citovým chladom a odcudzením. Samozrejme, za dokonalým obrazom, ktorý má o nej a jej rodine okolie, sa skrýva niekoľko poškrňujúcich tajomstiev. V každom prípade, deti cítia nutkanie tento uhladený obraz o rodine pošpiniť a Bree (nielen) voči tomu bojuje.

### Charakteristika modelu matky, úhlavného nepriateľa:

Neváha použiť rafinované zbrane, rôzne stratégie, krutosť, tvrdosť, až chladnú bezcitnosť, len aby deti dostali príučku. Verí, že za jej úsilím je len a len snaha o ich „napravenie“, prípadne vykorenenie niektorého zlovyku. Samozrejme, že je o správnosti svojho konania z hĺbky duše presvedčená. Svoje vlastné odchýlky od dokonalosti, ako napríklad neschopnosť žiť so svojim partnerom a rôzne závislosti, neberie príliš vážne alebo si ich váhu nepripúšťa, prípadne sa od nich odpútava práve extrémnym zameraním sa na deti.

Celia Hodes, postava seriálu *Weeds* (USA, Showtime, 2005), holduje alkoholu, ale neváha svojej obéznej dcére Isabelle robiť pre nadbytočné kilogramy zo života peklo. Celia je bývalá roztlieskavačka, jedna z populárnych tínedžeriek v čase života na strednej škole. Neznesie, že jej dcéra

nie je taká „dokonalá“, ako bývala v jej veku ona. Aj Celia si zo svojich detí urobí nepriateľov na život a na smrť.

Model matka, úhlavný nepriateľ v sebe skrýva obrovský tragický rozmer. Postupne sa odkrýva jej sila, ktorá je často zle rozložená. Zatiaľ čo na svojom neuspokojivom živote dokáže zmeniť len málo, snaží sa to kompenzovať na svojich deťoch. V opačnom prípade sa matka stáva nepriateľom pre svoju dysfunkciu a absenciu. Nestáva sa ním teda primárne z vlastnej vôle, cielene, ale je tak vnímaná deťmi. Uvedomuje si, že deťom ubližuje, no napriek tomu nič na svojom správaní nemení. Časom sa podstata konfliktu stráca a ide už iba o samotnú vojnu medzi ňou a dieťaťom. V britskom *Shameless* (VB, Channel 4, 2004), kde matka svoje deti opustí a potom sa vráti, lebo jej to momentálne vyhovuje, je jedným z detí vnímaná doslova ako votrelec, ktorého treba vyštváť. Ako nepriateľa vníma svoju dysfunkčnú matku Margaret Chenowith aj jej dcéra Brenda v seriáli *Six Feet Under* (USA, HBO, 2001). Matka, nekonvenčná psychologička, nedokáže s nadpriemerne inteligentnou dcérou nadviazať vzťah. Ako nepriateľa, dokonca konkurenciu vníma svoju matku Eleanor Waldorf populárna tinedžerka Blair v seriáli *Gossip Girl* (USA, CW, 2007). Opäť matka, ktorá vyžaduje od dcéry dokonalosť, sama je však v jej citovom živote viac-menej neprítomná. Zaujímavým prípadom matky v úlohe nepriateľa je Livia Soprano, mafiánska matriarchálna matka seriálu *Sopranos* (USA, HBO, 1999), ktorá sa vedome stáva nepriateľom svojich detí a postupne pracuje na ich doslovnom zničení. Zachádza až tak ďaleko, že ich ohrozuje na živote. V prípade Reginy Mills (alebo zlej kráľovnej) vo fantasy seriáli *Once Upon a Time* (USA, ABC, 2011) si z nej nepriateľa urobil adoptovaný syn na základe viery v rozprávkový príbeh, v ktorom bola Regina príčinou všetkého zla. Ide tu boj proti svetu, ktorému jej syn verí.

Matka, úhlavný nepriateľ je často zobrazovaná ako úspešná. V očiach okolia je vnímaná ako disciplinovaná, schopná podávať vysoké výkony, môže byť obdivovaná, má vysoké nároky nielen na iných, ale aj sama na seba. Na druhej strane jej toto všetko môže chýbať a jednoducho ubližuje svojim egoizmom. Je to rozporuplný model matky, ktorý sa hrá so sympatiami diváka. Raz ho možno pochopiť, inokedy šokuje svojím konaním. Niekedy nie je dlho jasné, na koho strane je pravda, niekedy sa to neukáže nikdy.

#### Spoločné znaky:

Rafinovaná, strategická, krutá, chladná, tvrdá, skrytá závislosť, problém v partnerskom vzťahu, nespokojná, nešťastná, navonok vyrovnaná a starostlivá, inteligentná, disciplinovaná, podáva vysoké výkony, zásadová, obdivovaná, nepredvídateľná, náročná, cynická alebo dysfunkčná, absentujúca, dominantná.

#### Príklady seriálov:

*Weeds*, USA, Showtime, 2005, dramatický seriál s prvkami čiernej komédie (angl. dark drama), Celia Hodes

*Desperate Housewives*, USA, ABC, 2004, komediálny, dramatický (angl. dramedy), mysteriózny, Bree Van de Kamp

*Gossip Girl*, USA, CW, 2007, tinedžerský, dramatický seriál (angl. teen drama), Eleanor Waldorf

*Once Upon a Time*, USA, ABC, 2011, fantasy seriál, Regina Mills

*Sopranos*, USA, HBO, 1999, dramatický seriál, Livia Soprano

*Six Feet Under*, USA, HBO, 2001, dramatický seriál, Margaret Chenowith

*Shameless*, VB, Channel 4, dramatický, komediálny seriál (angl. dramedy), Monica Gallagher

### 1.3. Matka v zajatí rodiny

Model matky v zajatí rodiny alebo ženy v domácnosti je obľúbeným zobrazením matky v amerických komediálnych aj dramatických seriáloch. Je to postava, ktorá sa nezriedka snaží presvedčiť samu seba, že je so svojou rolou stotožnená, v skutočnosti však trpí pocitom nenaplnenia a frustráciou z nemotivujúceho domáceho prostredia. „To, že domáce práce sa považujú za menej hodnotné, rutinné, ubíjajúce, nestatusotvorné, je viac či menej otvorene prijímaným faktom“ (Chorvát, 2006, s. 1). A práve proti tomu matka v domácnosti bojuje. Snaží sa byť výnimočná a nenahraditeľná vo väčšine prípadov aspoň pre svoju rodinu. Často sa však za týmto klišé skrýva



úplne iná osobnosť, ktorá prahne po odhalení.

„V sociológii sa nízky status, ktorý spoločnosť pripisuje práci vykonávanej v domácnosti, považuje za dôsledok rozvoja kapitalistických trhových vzťahov. Tie favorizujú produktívnu činnosť vo verejnej sfére, ktorá jedincovi i spoločnosti prináša ekonomický efekt vyjadrený ziskom, zárobkom, peniazmi...“ (Chorvát, 2006, s. 1). Z tohto pohľadu môže matku v domácnosti hodnotiť dokonca aj jej potomstvo, ako napríklad Hailey, postava zo seriálu *Modern Family* (USA, ABC, 2009).

Hailey je dcérou Claire Dunphy – matky v domácnosti, ktorá sa neustále konfrontuje s tromi typovo rozdielnymi deťmi. Stredoškolskou mrchou Hailey, inteligentnou a cynickou Alex a jednoduchým Lukom, s ktorým sa identifikuje jej manžel Phil. Pretože je pedantná a zároveň neurotická, často v komunikácii vynaloží viac úsilia, ako je nutné. Má potrebu neustále si dokazovať svoju opodstatnenosť v pozícii matky v domácnosti. Vo všeobecnosti je však so sebou a svojím čiastočne neurotickým životom spokojná (aspoň to tak demonštruje), až kým sa nestretne s Valerie, bývalou kolegyňou z práce. Tu sa o Claire zrazu dozvieme viac. Stretnutiu predchádza táto konverzácia pri raňajkách:

Claire:

„Musím ísť rýchlo do sprchy, nech nemeškám.“

Najmladší syn Luke, ktorý je zvyknutý na to, že matka nikam nechodí, sa prekvapene pýta:

„Kam ideš?“

Claire:

„Mám stretnutie s kamarátkou Valerie. Nevidela som ju pätnásť rokov. Voľakedy sme spolu pracovali.“

Mladšiu dcéru Alex, ktorá je v rodine v úlohe chytrej, to prekvapí ešte viac ako Luka, ale možno je za jej otázkou aj skrytý sarkazmus.

Alex:

„Ty si pracovala?“

Luke (pochybovačne):

„To si teda naozaj nedokážem predstaviť!“

Phil, otec a manžel, sa Claire pohotovo zastane. Vidí, že sa konverzácia dostáva na nebezpečnú pôdu.

Phil:

„Luke, takéto reči urážajú všetky ženy. Tvoja matka pracuje veľmi ťažko. Ibaže pracuje pre nás.“

Claire sa nedá znechutiť.

Claire:

„Náhodou, mala som rozbehnutú sľubnú kariéru. Robila som účtovníčku v hoteli Starcrest. Mala som vlastnú kanceláriu a do práce som chodila v teniskách, ale v kancelárii som sa prezula do lodičiek ako vo filme *Podnikavé dievča*.“

Deti táto informácia nijako nezaujme. Phil robí pre Claire, čo môže, predstiera záujem.

Phil:

„Podarený film!“

Claire:

„Uhm! A zarábala som pekné peniaze.“

Táto informácia konečne aspoň okrajovo zaujme Hailey, najstaršiu dcéru.

Hailey (nechápano):

„Tak prečo si odišla?“

Claire (hrdo):

„Pokojne si myslí, že som staromódna, ale chcela som rodinu. Tak... som si zobrala vášho otca.“

Phil veselo doplní:

„A o päť mesiacov neskôr nám zostali ešte štyri mesiace... do narodenia tohto balíčka radosti.“

Phil pohľadí najstaršiu Hailey.

(Prepis úryvku dialógu zo štrnásťtej epizódy prvej série seriálu *Modern Family*, USA, ABC, 2009.

Preklad Zuzana Belková.)

Claire odíde na stretnutie, kde zistí, že z bývalej kolegyne Valerie sa medzičasom stala príťažlivá,

sebavedomá a úspešná žena, ktorá si užíva život a niekoľkých milencov v rôznych metropolách sveta. Claire pozve Valerie k sebe domov, pretože rozhovor o práci v reštaurácii ju postavil do pozície tej, ktorú treba ľutovať. Preto sa chce pre zmenu pochváliť ona, svojim pekným domom a rodinou. To sa však skončí fiaskom. Doma je neporiadok a chaos, ktorý medzičasom vznikol z rôznych situácií detí a manžela. Urazená odíde z domu a osamotene sedí vo fast foode. Keď vráti domov, Phil s deťmi sedia pri večeri a kultivovane konverzujú. Príjemná, dokonalá rodinná idyla. Presne tak, ako to chcela ukázať Valerie. Claire je vo svojej podstate na rodinu hrdá, ale niekedy uvažuje o tom, či ju v živote ešte niečo zaujímavejšie nečaká. Potrebuje si dokázať, že má na viac.

Model matky v zajatí rodiny si časom prestáva veriť. To však neznamená, že sa nedokáže z tohto zajatia vyslobodiť. Práve naopak, matka v domácnosti býva často zobrazovaná ako schopná a tvorivá žena, ktorá by si vedela zabezpečiť svoje pevné miesto aj mimo rodiny. Musí si však na svoju príležitosť počkať, rozpoznať ju a využiť. Príkladom je Kristina Braverman, postava seriálu *Parenthood* (USA, NBC, 2010), ktorá počas svojho krátkeho odlúčenia od domácnosti dokázala, že by sa z nej mohla stať vplyvná lokálna politička. Alebo Lynette Scavo, postava seriálu *Desperate Housewives*, ktorá bez problémov naskočí na povinnosti zamestnankyne reklamnej agentúry ako matka dieťaťa v dojčenskom veku. Matky, ktoré sa dostanú zo zajatia rodiny do práce, dokážu efektívne zužitkovať zvláštnu empatiu, ktorú nadobudnú počas rokov manažovania domácnosti, v ktorej fungujú rozdielne typy osobností.

Podľa štatistiky US CENSUS je spomedzi vydatých žien do 35 rokov 44 percent matiek v domácnosti (USA Today, 2009). **Matky v domácnosti**, ako si tieto americké ženy hovoria, sú špecifickou skupinou žien. Na rozdiel od žien na materskej dovolenke u nás, zostávajú doma často až dovtedy, kým ich potomstvo skončí strednú školu a odchádza študovať na univerzitu. To však neznamená, že ich postavenie v rodine je menej významné ako postavenie muža. Práve naopak. „Žena nebola nikdy zobrazovaná ako obyčajná sila na udržanie chodu domácnosti“ (Douglas, 2003, s. 96). „Vzťah manželov je zobrazovaný ako vyrovnaný a rovnocenný, v protiklade s ranými zobrazeniami televíznej rodiny, kde sa manželky zdali byť viac kompetentnými a dominantnými ako ich partneri“ (Douglas, 2003, s. 96).

Opačným príkladom sú matky v domácnosti, ktoré opodstatnenie svojho statusu strácajú preto, že ich deti už nepotrebujú. Príkladom je Ruth Fisher zo seriálu *Six Feet Under* (USA, HBO, 2001). Svojej adolescentnej dcére radšej pripisuje poruchu príjmu potravy, ako by si mala pripustiť, že o jej tradičné raňajky nemá záujem. Že vôbec nie je nutné, aby si ráno dala námahu vstať z postele pre ich prípravu.

Špeciálnym príkladom matky v zajatí rodiny je tzv. „zelená vdova“. Ide o ženu v domácnosti, ktorá nepracuje preto, lebo je manželom dobre zabezpečená. Ani ona sama nemusí nič zabezpečovať. Má všetko. Označenie „zelená“ vzniklo preto, lebo tieto ženy obývajú drahé domy v satelitných mestečkách s hojnou záhradnou architektúrou. „Vdova“ preto, lebo manžel je pracovne vyťažený a ona trávi väčšinu času sama. Pojem **zelená vdova** sa objavil už v sedemdesiatych rokoch v súvislosti s postavami hororového románu Iru Levina *Stepfordské paničky* (1972). Na televíznej obrazovke zelené vdovy preslávil najmä seriál *Desperate Housewives*.

Paradoxným príkladom modelu ženy v zajatí rodiny je tzv. „zlatokopka“. Príkladom je Gloria Delgado, atraktívna mladá žena z Kolumbie, postava vydržiavanej matky zo seriálu *Modern Family*, ktorá je na rozdiel od zelených vdov vo svojej pozícii ženy v domácnosti spokojná a užíva si luxus života so starším solventným manželom, ktorý prijal za svojho aj jej syna.

### Charakteristika modelu matky v zajatí rodiny:

Je to matka, ktorá „najlepšie roky“ strávi alebo strávila tým, že sa doma stará o rodinu. Po čase cíti určitú frustráciu z toho, že sa vzdala kariéry. Často presvedčí samu seba, že to takto vlastne chce. Napriek tomu hľadá situácie, keď si dokazuje, že má na viac, že by mohla robiť čokoľvek iné. Takáto matka je často ženou, ktorá mala pred sebou úspešnú kariéru (aspoň ona to tvrdí), ktorú stoplo materstvo a ona na to príležitostne poukazuje. Väčšinou sa snaží demonštrovať, že ju život medzi deťmi a v kuchyni uspokojuje a baví. Občas jej všetko prerastie cez hlavu a začne sa ľutovať. Je inteligentná, akčná, dokáže manažovať domácnosť, zvláda komunikáciu na rôznych úrovniach s rozdielnymi členmi domácnosti. Príkladom je Kristina zo seriálu *Parenthood*. Okrem domácnosti

a problémov s dospelávajúcou dcérou musí zvládnuť syna, ktorý má Aspergerov syndróm. Táto matka na seba často nemá čas a napriek tomu, že býva neurotická, dokáže sa veľmi dobre o svoju rodinu postarať. Popri všetkých neurózach, sociálnej fóbii a rôznych ďalších dôsledkoch zotrúvania v často málo podnetnom prostredí svojej kuchyne, je táto matka spravidla zobrazovaná ako tá, ktorá má pravdu, bez vážnejších škvŕn charakteru, so silným sociálnym cítením.

#### Spoločné znaky:

Úzkostlivá, inteligentná, multifunkčná, chápacá, starostlivá, podozrievavá, nedôverčivá, podporujúca, obetavá, hrdá, verí, že má na viac, časom si prestáva veriť, schopná a tvorivá, akčná, obetavá, neurotická, depresívna, väčšinou má pravdu ona, silná intuícia, silné sociálne cítenie.

#### Príklady seriálov a postáv:

*Parenthood*, USA, NBC, 2010, dramatický seriál, Kristina Braverman

*Six Feet Under*, USA, HBO, 2001, dramatický seriál, Ruth Fisher

*Modern Family*, USA, ABC, 2009, sitkom, Claire Dunphy

*Mad Man*, USA, AMC, 2012, dramatický seriál, Betty Draper

*Desperate Housewives*, USA, ABC, 2004, dramatický, komediálny, mysteriózny, Susan, Lynette, Bree, Gabrielle, Eddie, Mary Alice

*Big Love*, USA, HBO, 2006, dramatický seriál, Barbara Henrickson, Nicolette Grant, Margene Heffman

*Good Wife*, USA, CBS, 2009, právnický, dramatický seriál (angl. legal drama), Alicia Florrick

#### 1.4. Zamestnaná matka

Ak rolu „matky v zajatí rodiny“ zastáva otec, rodina stále dokáže fungovať na klasických princípoch starostlivosti o finančné zázemie a domácnosť. Ibaže tu na druhej strane stojí matka, ktorá viac času ako rodine venuje kariére (práci). Súčasťou celkového obrazu je sociálne pozadie, ktoré túto postavu dotvára. Matka, ktorá sa venuje kariére, tak môže z pohľadu istej časti spoločnosti (napríklad ostatných matiek z jej okolia) robiť na úkor vlastných detí a rodiny. Rovnako ju však k tomu môžu donútiť okolnosti a finančné zázemie, podobne ako mnoho iných dôvodov. Častým dôvodom je však skutočnosť, že jej finančný prínos je vyšší ako prínos otca. Koncept zamestnanej ženy matky je vôbec z antropologického i sociologického hľadiska zaujímavý aj tým, že „zahŕňa dve esenciálne aktivity akejkoľvek spoločnosti – materiálne zabezpečenie i zaistenie reprodukcie a starostlivosti o potomstvo, čím zároveň prekračuje tradičné rodové rozdelenie práce“ (Leira, 1998, s. 160).

Stephanie Powell, postava seriálu *No Ordinary Family* (USA, ABC, 2010), pracuje ako vedecká pracovníčka v spoločnosti *Global Tech*. Pred časom, za záhadných okolností, počas nehody na rodinnom výlete, kedy ich lietadlo havarovalo v amazonských dažďových pralesoch, nadobudla isté superschopnosti. Tie jej dovoľujú presúvať sa z miesta na miesto „nadzvukovou rýchlosťou“. Zároveň nadobudla superrýchly metabolizmus, vďaka ktorému je jej telo schopné vyliečiť sa neuveriteľne rýchlo zo zranení. Stephanie je zároveň manželkou a matkou dvoch detí. Dáva však prednosť svojmu výskumu, takže rolu rodiča zastáva najmä jej manžel. On je ten, ktorý vie o deťoch viac, a ten, komu sa zdôverujú so svojimi problémami. Stephanie to chce napraviť, a preto sa rozhodla, že svoje nové schopnosti využije aj na to, aby skĺbila rodičovské povinnosti s pracovnými. Po dlhom čase sa objaví na stretnutí rodičov, ktorí plánujú školský jarmok, a snaží sa zabodovať.

Stephanie:

„Naša spoločnosť venuje do dražby lístky na koncert Jojomy.“

Dominantná matka, ktorá sedí v kruhu ostatných matiek spolu so Stephanie, ironicky naráža na jej doterajšiu absenciu na podobných stretnutiach, ktoré sa týkajú školských aktivít jej detí.

Matka:

„Skvelé, Stephanie, nečudo, že si sa nám roky vyhýbala. Si ako tajná zbraň.“

Stephanie sa nedá rozladiť.

Stephanie:

„Tento rok urobíme jarmok vo veľkom štýle. Zaistila som kolotoče a...“

Preruší ju zvuk zvoniaceho mobilu.

Stephanie:

„Pardon!“

Pozrie sa, kto jej volá, a previnilo skonštatuje.

Stephanie:

„Práca.“

Matka ironicky podotkne:

„To nič, aj ja mám zapnutý mobil. Keby ma potrebovali deti...“

Pohľadom naprieč miestnosťou hľadá kritický súhlas v očiach ostatných matiek.

(Prepis úryvku dialógu z druhej epizódy prvej série seriálu *No Ordinary Family*, USA, ABC, 2010. Preklad Zuzana Belková.)

Nakoniec zo stretnutia matiek odíde do práce. Cestou použije svoje špeciálne schopnosti na rýchly presun z miesta na miesto. Jej postava je zobrazením matky, ktorá by veľmi chcela aj jedno aj druhé. Byť matkou aj vedkyňou. Obe na sto percent. Vďaka žánru, v ktorom je možné používať superschopnosti, sa jej to občas takmer podarí.

### Charakteristika modelu zamestnaná matka:

Hlavnou črtou je, že tento model matky investuje do svojej práce a kariéry viac aktívneho času ako do rodiny. Buď preto, že musí, alebo chce. Je teda protikladom matky v zajatí rodiny. Môže to byť matka, ktorá roky strávila ako matka v domácnosti a teraz stavila všetku svoju energiu do budovania kariéry, nie iba preto, že chce, ale aj preto, že musí, ako napríklad Alicia Florrick, postava seriálu *Good Wife* (USA, CBS, 2009). Seriál bol inšpirovaný sexuálnymi škandálmi amerických politikov (najmä Bill Clinton, Eliot Spitzer, Dick Morris). Alicia stála roky vedľa svojho politicky aktívneho manžela. Keď sa prevalila jeho aféra a korupčný škandál, za ktorý bol odsúdený, zostalo na nej, aby seba aj svoju rodinu finančne zabezpečila. Podobne je na tom už spomínaná Lynette Scavo. V prvej sérii seriálu *Desperate Housewives* je uväznená v domácnosti so štyrmi deťmi. Neskôr je ona tou, ktorá zarába na rodinu, a jej manžel je doma s deťmi.

Východisková situácia však môže byť postavená iba na tom, že matka okrem detí myslí aj na seba a dáva prednosť kariére pred zotrvávaním v domácnosti. Tieto ženy majú často manželov, ktorí potom obetujú vlastnú kariéru a stávajú sa „ženami v domácnosti“. Podobnú situáciu už súčasný divák vníma ako štandardnú. Tu vidíme aj rodovú vyrovnanosť oboch partnerov, v porovnaní so seriálmi z minulosti, kde by podobné postavenie mohol mať manžel iba v prípade, že by išlo o komediálne zveličenie.

V rolách žien v domácnosti sa ocitnú napríklad manželia Lynette Scavo zo seriálu *Desperate Housewives*, manžel Julie Graham zo seriálu *Parenthood* alebo manžel Stephanie zo seriálu *No Ordinary Family*, Cameron z *Modern Family* a Louie z *Lucky Louie*.

Typickými matkami, ktoré milujú svoje rodiny, ale aj svoju prácu, sú právnička Julia Braverman, postava seriálu *Parenthood* (USA, NBC, 2010), a už spomínaná vedecká pracovníčka Stephanie Powell, postava seriálu *No Ordinary Family*. Obe sú pohltené svojou prácou a spoliehajú sa na to, že všetko, čo je potrebné zariadiť okolo domácnosti a detí, obstarajú ich manželia. Aj jedna, aj druhá čelia kritike iných matiek v škole, ktoré sa na ich životný štýl pozerajú s opovrhnutím. Obe prichádzajú o intímnejší vzťah so svojim potomstvom, ktoré dôležité záležitosti svojho dospievania rieši s otcom. Obe sa však v medziach možností, ktoré im umožňuje voľný čas, snažia urobiť, čo môžu, aby to zlepšili.

Zamestnaná matka nebýva zobrazená ako (z pohľadu spoločnosti) „zlá“ matka. To, že miluje svoju prácu, ju takou nerobí. Obyčajne robí všetko pre to, aby sa deťom venovala tak intenzívne, ako to ide. Do cesty jej však vstupuje množstvo prekážok a jej túžba byť aj inou ako iba stopercentnou matkou.

### Spoločné znaky:

Viac času venuje práci ako rodine, ale svoje deti miluje. Trpí, keď si uvedomí, že s nimi stráca kontakt, pedantná, kamarátska, dobrá manželka, inteligentná, cieľavedomá, dobrá vo svojej profesii,

emancipovaná alebo zmierená s osudom, že musí rodinu zabezpečiť sama.

### Príklady seriálov a postáv:

*No Ordinary Family*, USA, ABC, 2010, sci-fi, komediálny, dramatický, Stephanie Powell  
*Good Wife*, USA, CBS, 2009, dramatický, právnický seriál (angl. legal drama), Alicia Florrick  
*Parenthood*, USA, NBC, 2010, dramatický, komediálny seriál, Julia Graham Braverman  
*Desperate Housewives*, USA, ABC, 2004, dramatický, komediálny, mysteriózny seriál, Lynette Scavo  
*Lucky Louie*, USA, HBO, 2006, sitkom, Kim

### 1.5. Žena v role matky

Žena v role matky v skutočnosti nie je biologickou matkou. Ide o ženu, ktorá podvedome alebo vedome funkciu matky na seba preberá. Táto postava v sebe často spája samozvanú zodpovednosť – morálnu, citovú, výchovnú – za zverenú skupinu alebo jej člena. Pritom nejde iba o mentorský vzťah, ale o typicky materský, ochranný. Označenie matka si preto zaslúži.

Zaujímavým príkladom, ktorý použil tento model zobrazovania, je britský seriál *Shameless* (VB, Channel 4, 2004, neskôr aj americká verzia, 2011), kde sa ženou v role matky stane trinásťročná, školopovinná tínedžerka Debbie, ktorá sa stará o svojich piatich súrodencov po tom, čo ich opustila najprv matka, a potom najstaršia sestra, ktorá sa o nich starala. Seriál so sarkastickým humorom zobrazuje tzv. „white trash“ rodinu z britského predmestia.

Nasledujúca ukážka môže v prepise pôsobiť pateticky. V skutočnosti však v obraze aj celkovej dramaturgii pátos obsiahnutý v ukážke nahráva sarkastickému vyjadreniu emócie epizódy.

Je večer, Debbie stojí v ošumelej kuchyni a žehlí. Pôsobí detsky nevinne, ale aj osamelo. Ticho preruší otec, ktorý sem prichádza spolu s jedným zo starších bratov. Ten sa snaží otca, ktorý od neho dranká peniaze, zbaviť. Všetkým je jasné, že ich prepíše v krčme. Keď otec neuspje u syna, obráti sa na dcéru. Tvrdí, že peniaze potrebuje na darček pre svoju družku. Debbie ho zoberie na milosť a rozhodne sa, že mu nejaké peniaze dá. Medzitým prišiel najstarší brat Lip a sleduje celú scénu. Zasiahne a nedovolí Debbie, aby otcovi nejaké peniaze dala. Vyčíta otcovi.

Lip:

„Pozri sa na seba! Ťaháš peniaze od svojich detí.“

Otec sa chabo bráni.

Debbie ich bez slova sleduje.

Lip:

„To ty by si jej mal niečo kúpiť! Bábiky a podobné hlúposti! Mal by si ju ľúbiť!“

Otec:

„Ľúbim ju!“

Lip: (kričí)

„Mal by si ju chrániť!“

Otec: (nechápe)

„Pred čím?“

Lip sa rozhladne po depresívnej kuchyni, Debbie má v očiach slzy.

Lip:

„Pred týmto! Pred týmto domom! Týmto životom, touto hroznou rodinou!“

Otec mlčí.

Lip sa obráti na Debbie a naliehavo ju žiada.

Lip:

„Chod' von! Utekaj!“

Debbie nechápe.

Debbie:

„Kam?“

Lip:

„Čo ja viem? Hrať sa s deťmi! Prestaň sa správať ako štyridsaťročná žena! Chod' von a hraj sa! Skáč

cez švihadlo, hraj schovávačku alebo, čo ja viem, čo vy decká robíte!“

Druhý brat chce rozlúšteného Lipa zastaviť, ale on sa nedá.

Lip:

„Mala by sa hrať!“

Debbie s plačom na krajíčku oponuje.

Debbie:

„Je pol desiatej. Už je neskoro na hranie.“

Lip smutne skonštatuje:

„Áno, neskoro. Pre teba...“

Otočí sa na otca a vyčíta mu.

Lip:

„Má trinásť a život nanič!“

Plače.

Debbie sa rozplače tiež, vrazí do Lipa a odbehne.

Lip sa vyčítavo pozerá na otca.

Otec sa chabo bráni.

Otec:

„Mám ju rád! Chcel som jej kúpiť nejakú hlúposť s prekvapením vo vnútri...“

Lip vrhne na otca odsudzujúci pohľad a odíde.

(Prepis úryvku dialógu z druhej epizódy tretej série seriálu *Shameless*, VB, Channel 4, 2004. Preklad Zuzana Belková.)

Zatiaľ čo americké seriály často zobrazujú model ženy v role matky s prímiesou pátosu, britskému *Shameless* sa podarilo vyťažiť z neho úprimne pôsobiacu postavu, ktorá sarkasticky odkazuje na zobrazované sociálne pozadie a funkciu matky v rodine. Pred Debbie tú istú funkciu spĺňala najstaršia sestra Fiona. Tá však odíde žiť vlastný život so svojím partnerom a Debbie sa musí postarať o svojich piatich súrodencov, ktorých pravá matka dávnejšie opustila. Preberá na seba zodpovednosť za chod domácnosti, rieši spory, pripravuje sendviče do školy. Prenáša typicky detskú hru na matku do reality. Stáva sa matkou, ktorá rozhoduje. Sama oblečená v školskej rovnošate vyžaduje rešpekt aj od starších súrodencov. Na druhej strane zostáva svojskou tínedžerkou. Odmieťa biologickú matku, ktorá sa po čase rozhodla vrátiť k svojej rodine, považuje ju za konkurenciu, prejavy priazne ostatných súrodencov k „pravej“ matke za zradu. Absencia určitého matriarchátu, vedúcej a usmerňujúcej ženskej sily, robila rodinu dezorientovanou. Preto bolo potrebné, aby niekto rolu matky na seba prevzal. Podobný princíp funguje aj v seriáloch, kde sa nachádzajú väčšie kolektívy. Jedna zo žien v týchto kolektívoch na seba berie rolu matky a ostatné postavy ju v tomto zmysle rešpektujú. Napríklad v seriáloch *Scrubs* (USA, NBC, 2001), *ER* (USA, NBC, 1994), *Grey's Anatomy* (USA, ABC, 2005).

#### Charakteristika modelu žena v role matky:

Táto postava stojí často uprostred skupiny kolegov a svojím spôsobom na nich dozerá. Profesionálne môže aj nemusí mať vyššie postavenie ako jej kolegovia. Príkladom je sestra Carla Espinoza, postava seriálu *Scrubs* (USA, NBC, 2001), ktorá má materský a moralizujúci prístup aj k nadriadeným lekárom. Môže ísť o postavu, ktorá po materstve túži a objavujú sa u nej sklony k ochraňovaniu iných. Takýmto príkladom je napríklad Carol, postava seriálu *ER* (USA, NBC, 1994), sestra na pohotovosti, ktorá sa začne starať o opustené dieťa s AIDS a chce si ho adoptovať.

Spojením prvého aj druhého je trinásťročná Debbie, už spomínaná postava seriálu *Shameless* (VB, Channel 4, 2004).

Charakter týchto postáv je spravidla postavený na určitom paradoxe. Debbie je síce tínedžerkou, ktorá nosí školskú rovnošatu podobne ako jej súrodenci, ale pod ňou sa skrýva predčasne zrelá žena, ktorá bez mihnutia oka rozhoduje o veciach, ktoré dajú zabráť aj dospelým. Bailey, postava seriálu *Grey's Anatomy* (USA, ABC, 2005), prísna lekárka a „matka“ medikov, sama obetuje čas so svojím vlastným dieťaťom kariére. Carla, postava seriálu *Scrubs*, materský typ, túži po deťoch, ale nakoniec nedokáže odísť kvôli tomu svojmu z práce. Typ zranenej postavy, ktorá túži byť



matkou a svoju túžbu prenáša do reality, je aj Carol z *ER*. Zachraňuje, ujíma sa opustených a trpiacich, pritom sama potrebuje pomoc, niekoho silnejšieho vo svojom živote. Rolu matky na seba preberá aj Cameron, homosexuál, postava seriálu *Modern Family*. Ten so svojím partnerom vychováva adoptované dieťa. Homosexuálny stereotyp so ženským akcentom tu funguje ako materský princíp. Cameron je v role starostlivej, prehnane ochrannej ženy v domácnosti, ktorá čelí racionálnym praktikám svojho partnera. Rolu matky v neúplnej rodine napríklad na seba prevezme aj vychovávateľka Fran z *The Nanny* (USA, CBS, 1993), ktorá deťom bez matky nahrádza ženskú energiu a emocionálnu spriaznenosť, ktorá v rodine chýba.

Nie je výnimkou ani prítomnosť dvoch generácií postáv v úlohe matky, keď jedna odchádza a predáva štafetu inej, ako to je v oboch spomínaných seriáloch: *Scrubs*, kde sa Carla oficiálne stáva matkou kolektívu po smrti sestry Robertsovej. Ona je tá, ktorá stojí pri hlavnej postave v čase, keď treba po prvýkrát oznámiť smrť pacienta. Podobne v *Shameless* odchádza Fiona žiť vlastný život a štafetu náhradnej matky získa Debbie.

### Spoločné znaky:

Postava v úlohe matky na seba preberá zodpovednosť za deti alebo kolektív. Túto úlohu na seba berie dobrovoľne, cíti to ako svoju povinnosť, má sklony k materstvu, k ochraňovaniu, poučovaniu, vyžaduje rešpekt, emocionálnu spoluprácu s ostatnými, je dominantná, ale sama má problémy s autoritami. Dokáže sa obetovať a svoju obeť prijíma s istým nadšením. Je to typická matka pluku, ktorá neváha postaviť sa za „svoju rodinu“, ochraňovať jej členov, bojovať za lepšie podmienky. Zachraňuje, ujíma sa opustených a trpiacich núdzou.

### Príklady seriálov a postáv:

*Grey's Anatomy*, USA, ABC, 2005, dramatický seriál z lekárskeho prostredia (angl. medical drama), Bailey

*Scrubs*, USA, NBC, 2001, dramatický, komediálny seriál z lekárskeho prostredia (angl. medical comedy – drama), Carla

*ER*, USA, NBC, 1994, dramatický seriál z lekárskeho prostredia (angl. medical drama), Carol

*Shameless*, VB, Chanell 4, 2004, dramatický, komediálny seriál (angl. dramady), Debbie Gallagher

*Modern Family*, USA, ABC, 2009, sitkom, Cameron Tucker

*The Nanny*, USA, CBS, 1993, sitkom, Fran Fine

*Gossip Girl*, USA, THE CW, 2007, tínedžerský seriál (angl. teen drama), Dorota Kishlovski

## 2. Rodina a matka v dramatických televíznych žánroch, typizácia sitkomu

Rodina ako východiskové pôsobisko postavy matky v televíznych žánroch je často používanou látkou pre spracovanie v sitkome. Timko uvádza koncept stabilnej komunity, ktorý rodine zodpovedá, ako základný prvok situačnej komédie (sitkomu), pričom jednou z dvoch základných skupín sitkomu je popri sitkomoch z pracovného prostredia (*workplace sitcom*) *rodinný sitkom (family sitcom)*. Ide o tradičnú kategóriu, ktorá je jedným z pilierov televízneho vysielania (Timko, 2011, s. 36). Podľa Seditu sú sitkomy tematicky vychádzajúce z rodinného prostredia a princípov rodinného spolužitia vo väčšine oproti iným témam (Sedita, 2006, s. 8). Staricek označuje sitkom zameraný na domácnosť a rodinný život ako *domcom (domestic sitcom)*, kde sa zápletky odvíjajú výlučne od členov rodiny (Staricek, 2011, s 26).

Sitkom je teda nepochybne žánrom, v ktorom je rodina ako taká jednou zo základných tém. Ďalším žánrom, na ktorý v tomto zmysle poukazuje Douglas, je tzv. *mydlová opera (soap opera)*. Podobne ako sitkom, aj v rámci žánru *mydlová opera* sa vo veľkom rozsahu pracuje s témou rodinného života a rodinných vzťahov (Douglas, 2003, s. 107). S témou rodiny a rodinných vzťahov pracujú aj ďalšie televízne žánre, ako však podotýka Staricek, za najvplyvnejší z hľadiska vzťahu divák – postava sa považuje práve sitkom, ktorý predkladá americkej kultúre zostavu pravidiel, ktoré majú pomôcť zvládať vzťah, vychovávať deti, usporiadať večeru a iné. Tieto sú pre diváka dôležité, pretože vďaka nim môže ľahko určiť, čo je akceptovateľné spoločnosťou (Staricek, 2011, s. 20). Podobne aj Timko upozorňuje na istý morálny zámer sitkomu: vstúpiť divákovi určitú **životnú zručnosť**, ktorá ich

motivuje k vzájomnej rodinnej tolerancii a nekonfliktnej komunikácii (Timko, 2011, s. 36). Uvádza tiež, že **nemennosť charakterov sitkomu** (na rozdiel od mydlovej opery, kde dochádza k premene hlavnej postavy po danej životnej situácii) vedie k silnej naviazanosti diváka na postavu (Timko, 2011, s. 38).

Postava matky, podobne ako ostatné postavy rodiny je teda ovplyvňovaná nielen vnútorným konfliktom, alebo konfliktom s iným členom rodiny, na základe ktorého koná, ale tiež určitými žánrovými špecifikami. Oveľa výraznejšie je však jej charakterové vykreslenie v rámci jej objektívneho, spoločensky akceptovateľného alebo neakceptovateľného, a vnútorného, subjektívneho **stotožnenia sa s vlastným statusom matky**. Mieru stotožnenia a k nej prislúchajúce charakterové línie možno identifikovať nezávisle, mimo konkrétneho žánru. Práve takto oslobodený pohľad na postavu matky nám poskytuje priestor všímať si **spoločné rysy istých typov charakteru matky**, identifikovateľné v rôznych alebo viacerých žánroch spoločne, na základe ktorých vzniklo uvedených päť základných modelov zobrazovania matky v televíznych seriáloch.

Ak by sme porovnateľnú typizáciu hľadali v užšom zmysle, v rámci konkrétneho žánru, napríklad sitkomu, v ktorom majú rodinné seriály väčšinu, môžeme pre zaujímavosť uviesť osem základných postáv sitkomu, ako ich spracoval Scott Sedita. Tieto postavy sú podľa neho skôr archetypmi ako stereotypmi, so špeciálnymi povahovými črtami, ktoré tvoria ich charakter a ktoré sitkom budoval roky svojho vývinu ako žánru (Sedita, 2006, s.45).

Sú to: *Rozumný realista (The Logical Smart One)*, *Milý smoliar (The Lovable Looser)*, *Neurotik (The Neurotic)*, *Jednoduchý (The Dumb One)*, *Mrcha/Bastard (The Bitch/Bastard)*, *Nymfomanka/Erotoman (The Womanizer/Manizer)*, *Materialista (The Materialistic One)* a *Introvert (In Their Own Universe)*.

Najväčší prienik medzi typizáciou v širšom zmysle, ktorej sa venujeme v tejto práci a Seditovou prácou sa nachádza v postave **Rozumný realista**. Tento typ postavy sa podľa Seditu nachádza často práve v rodinnej komunite, v postave manželky a matky, ktorá je zároveň starostlivou, trpezlivou a sarkastickou spoločničkou, pričom sarkazmus je jej základnou vlastnosťou (Sedita, 2006, s. 52, s. 57). *Rozumný realista* je postava, ktorej uhol pohľadu na dej Sedita prirovnáva k divákovmu. Podľa neho táto postava vidí a vie viac, ako ostatné postavy.

Byť *Rozumnou realistikou* je typické najmä pre **matky a manželky postáv animovaných seriálov**, ako sú napríklad Wilma Flintstone zo seriálu *The Flintstones* (USA, ABC, 1960), Marge Simpson zo seriálu *The Simpsons* (USA, FOX, 1989) a Lois Griffin zo seriálu *Family Guy* (USA, FOX, 1999). Sedita ich opisuje ako manželky *Milých smoliarov*, ktoré sa musia vyrovnávať so šialenými nápadmi svojich zúfalých dobráckych manželov. Pomáha im v tom ich základná komunikačná zbraň, už spomínaný sarkazmus. Postavy, ktoré do tejto skupiny patria, ďalej podľa Seditu spájajú aj vlastnosti ako racionálnosť, extrémny zmysel pre česť a pravdovravnosť, vyrovnanosť, komunikatívnosť, súcit, inteligencia, logika v konaní, trpezlivosť, zmysluplnosť, zodpovednosť, chytrosť, stabilita, tolerancia, pochopenie, vzdelanie a dobré vyjadrovanie. Jednou z najvýraznejších vlastností týchto postáv je aj materinský a otcovský prístup k ostatným postavám.

V tejto črte majú blízko k modelu **žena v role matky**, ktorá je súčasťou typizácie tejto práce. Sedita odpovedá aj na otázku, prečo si takáto racionálne založená žena vyberá partnera, ktorý je doslova jej povahovým protipólom. Postava typu *Rozumná realista* má vďaka výraznému materinskému založeniu potrebu o niekoho sa starať a prinášať rovnováhu do chaosu. Pocit, že práve vďaka nej všetko v rodine funguje, jej dvíha sebavedomie. Typickým príkladom je Roseanne, postava matky zo sitkomu *Roseanne* (USA, ABC, 1988).

## Záver

Väčšina analyzovaných seriálov pochádza z americkej produkcie, keďže tieto sú z hľadiska frekvencie vo vysielaní lokálnych televízií početnejšie. Cieľom bolo pracovať najmä s tými, ktoré mohol slovenský divák reflektovať v programovej ponuke domácich televízií. Určite by sa našli zaujímavé rozdiely vo vnímaní toho istého modelu zobrazenia televíznej matky v britskej a americkej tvorbe. To však nebolo cieľom tejto práce. Snažili sme sa identifikovať univerzálne princípy v zobrazovaní matky, ktoré by neboli vzdialené chápaniu tejto postavy z hľadiska nášho sociálno-kultúrneho zázemia. Domnievame sa, že uvedených päť modelov môže pochopiť a prečítať tak



slovenský a európsky, ako aj americký divák. Samozrejme, nemožno porovnávať slovenskú produkciu s americkou či britskou, keďže naša tradícia produkcie komediálnych a dramatických seriálov je omnoho mladšia (ak nerátame prerušenú československú tradíciu). Pre zaujímavosť však možno poukázať na to, že zdanlivo najväčšiu frekvenciu z hľadiska jednoznačnosti vo výstavbe charakteru postavy má prvý model zobrazovania, ktorý sme nazvali matka „večne za chrbtom“. Nachádza sa hneď v troch seriáloch zo slovenskej produkcie, ktoré vznikli alebo ich výroba prebiehala v rámci rokov 2009 – 2012. Ide o seriály *Mafstory*, *Profesionáli*, *Zita na krku*.

Ani ďalšie modely zobrazovania matky nie sú našej mentalite vzdialené. Len v Dobšinského rozprávkach sa frekventovane nachádza model „žena v role matky“. Spravidla ide o sestru, ktorá sa ujme svojich súrodencov a ochraňuje ich. Ide napríklad o rozprávky *Jelenček*, *Zlatovláska*, *Traja zhavranení bratia*. Macochy a kruté matky v slovenských rozprávkach zase pripomínajú model „matka, úhlavný nepriateľ“. Cieľom tohto príspevku bolo nájsť niekoľko základných modelov zobrazovania postavy matky, ktoré sú nadčasové (funkčné vo vzťahu divák – postava), je možné nájsť ich aj v historicky starších seriáloch a zároveň sú schopné vo svojich vlastnostiach prinášať informáciu o spoločensko-kultúrnom kontexte, v ktorom sa ich zobrazenie uskutočnilo.

## Literatúra

- DOUGLAS, Wiliam. 2003. *Television families : is something wrong in suburbia?* Mahwah, New Jersey : LEA, 2003. 197 s. ISBN 0-8058-4012-5
- GINDL-TATÁROVÁ, Zuzana. 2005. *Praktická dramaturgia*. Bratislava : Školofilm, 2005. 96 s. ISBN 80-969420-9-3
- MONACO, James. 2004. *Jak číst film*. Praha : Albatros, 2004. 739 s. ISBN 13-844-005-09
- SEDITA, Scott. 2006. *The Eight Characters of Comedy*. Los Angeles : Atides Publishing, 2006. 243 s. ISBN 0-9770641-0-7
- TIMKO, Štefan. 2011. Britský sitkom v kontexte globálnej mediálnej kultúry. [Dizertačná práca.] Nitra : UKF, 2011. 143 s.
- CHORVÁT, Ivan. 2006. K niektorým aspektom rodového prístupu k výchove detí a prácam v domácnosti. In: *Sociológia*, roč. 38, 2006, č. 1, s. 31 – 48. ISSN 0049-1225
- Dostupné na: <http://www.akademickyrepozitar.sk/Ivan-Chorvat/Prace-v-domacnosti-rodovy-pristup>
- RYE, Gill. 2006. Maternal Genealogies : the figure of the Mother in/and literature. In: *Journal of Romance Studies*, roč. 6, 2006, č. 3, s. 117 – 126. ISSN 1473-3536. Dostupné na: <http://www.sas-space.sas.ac.uk/view/divisions/igrs-ccwww.html>
- STARICEK, Nicole C. 2011. Today's "Modern" Family : A Textual Analysis of Gender in the Domestic Sitcom. Auburn University, 2011. Dostupné na: <http://etd.auburn.edu/bitstream/handle/10415/2757/AUGUSTFINAL.pdf?sequence=4>

## Summary

*The study is based on the observation that when portraying the character of mother in TV series, there is the repeated use of specific elements and attributes that create the character. By analyzing thirty series that involve the theme of family, it is trying to define several groups of characteristics that make up the few repeated models when portraying a mother. It defines these models in terms of dramaturgy, therefore in the way in which they should appear to television viewers. It also points out that the same model of portrayal can be found in different genre contexts.*

## PRI KOTRMELCOCH OPÍC... ALEBO MEDZI KONŠTRUKTIVIZMOM A POETIZMOM BY SOMERSAULTS OF MONKEYS... OR BETWEEN CONSTRUCTIVISM AND POETISM

Hana Odokienko Fodorová

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy FF UMB v Banskej Bystrici

2.1.27 slovenský jazyka a literatúra, 2. rok štúdia, interná forma štúdia

hana.fodorova@umb.sk

Školiteľ: doc. PaedDr. Jozef Tatár, PhD. (jozef.tatar@umb.sk)

### Klíčové slová

Laco Novomeský, Romboid, poézia, poetizmus, konštruktivizmus, geometrizmus, farebná symbolika

### Key words

Laco Novomeský, Romboid, poetry, Poetism, Constructivism, Geometrism, color symbolism

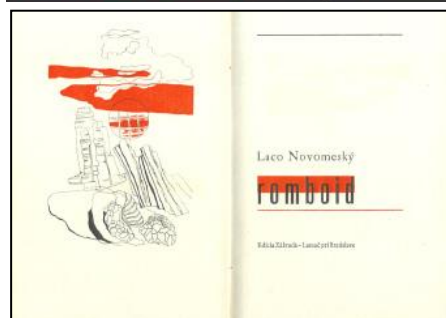
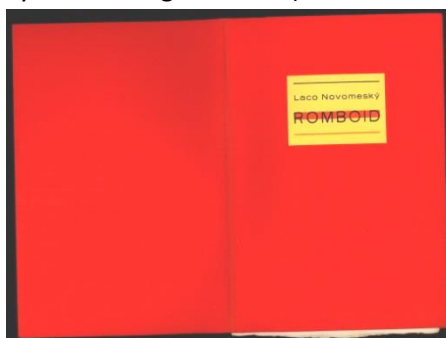
### **Pri kotrmelcoch opíc... alebo medzi konštruktivizmom a poetizmom**

„Pre autorovu tvorbu je charakteristická avantgardná fúzia básnického a výtvarného umenia, básnik si v mnohom počína ako konštruktivistický výtvarník“ (Zambor, 2005, s. 70). V týchto slovách Jána Zambora zaznieva dôležitá črta druhej Novomeského básnickej zbierky *Romboid*. Autor sa nechal inšpirovať kubofuturizmom (G. Apollinaire) a ruskými avantgardami (K. S. Malevič, V. V. Majakovskij) a svoje básne tvoril na princípe, ktorý je blízky princípu komponovania avantgardných výtvarníkov. Aj preto sú niektoré básne z *Romboidu* vystavané podobne ako konštruktivistické výtvarné dielo.

Už samotný vzhľad prvého vydania *Romboidu* (1932) s frontispisom a úpravou Toyen (Marie Čermínová) napovedá, že ide o umelecké dielo spájajúce slovesné umenie s výtvarným. Táto formálna koncepcia nezostáva však len pri obale knihy. Básne *Romboidu* sú ukážkou toho, ako sa autor – ovplyvnený českým poetizmom v zhode s programovými heslami Devětsilu o synkretizme, konštruktivizme a poetizme – usiluje o vizualizáciu poézie v zmysle Teigeho: „Obraz musí byť báseň a báseň musí byť obraz“ (Novomeský, 1970, s. 14).

V príspevku sa venujeme úvodnej básni *Romboidu* s incipitom *Pri kotrmelcoch opíc...*, ktorá anticipuje poetistický i konštruktivistický charakter celej zbierky. Poetizmus v básni je zastúpený hrou fantáziou, asociatívnosťou a polytematickosťou. Konštruktivizmus tu predstavuje funkčný zámer práce s geometrickými tvarmi a racionálne stavebné postupy básne. Ďalším výrazným znakom úvodnej básne je jej neosymbolistický podtón známy tiež ako „úsmev cez slzy“. V celej básni pozorujeme nostalgické lúčenie sa s detstvom a obavy z budúcnosti a z dospelosti, ktoré metonymicky zastupujú „zlámané trosky detských hier“, teda „obraz kosý, skrivený: romboid“ (Novomeský, 2010, s. 48).

Významový kontrast detstva a dospelosti je podporený aj prítomnosťou symboliky geometrických tvarov. Guľa a kruh symbolizujú detstvo a *romboid* (kosodĺžnik) dospelosť. Sémantika geometrických tvarov sa však mení. Kruh a guľa nekonotujú v celej básni len pozitívne významy späté s radostnými spomienkami na detstvo. Detské „pošetilosti“ sa stávajú kotúčmi „dymu z prvých cigariet“ (Novomeský, 2010, s. 47) a „kruhy a kolesá na zrkadlách vôd“ sú „rozbité štrkom okrúhlym“ (Novomeský, 2010, s. 47). Kotrmelce opíc sa menia na „korhelské kotrmelce“ (Novomeský,



2010, s. 47) a detská veršovanka „Kolo, kolo mlynské, / za štyri rýnske...“ (Novomeský, 2010, s. 48) vyznieva clivo a vzdáva sa tak atmosféru básne od felicitného charakteru poetizmu.

Novomeský je vo svojej podstate dvojdovým autorom. Na jednej strane je básnik experimentujúci s avantgardnými postupmi, ktorý otvára okná do európskej literárnej tvorby, na druhej strane je politickým publicistom zastávajúcim názory ľavice. Odklon od poetizmu v druhej autorovej zbierke mohol súvisieť aj so „smrťou poetizmu“, ktorú Novomeský „zvestuje“ vo svojom príspevku do *Pravdy chudoby* z roku 1925. V príspevku s názvom *Poetizmus (demagógia)* píše: „Všetky lode na oceánoch sú ozbrojené a nemajú čas zaviesť tancujúce dušičky z Devätsilu do Austrálie. [...] Černosi z Afriky už netancujú exotické tance orientu...“ (Novomeský, 1970, s. 32). Tieto ironické slová autora sa nápadne ponášajú na časť verša druhej strofy interpretovanej básne, vyčleneného do samostatného riadka: „Odišli lode africké“ (Novomeský, 2010, s. 47). Nastupujúci „trend“ konštruktivistického geometrického abstrakcie v umení (a teda aj svoj príklon k poetike konštruktivismu v básňach *Romboidu*), striedajúci „atrakcie komediantov z Texasu“, naznačuje Novomeský vo svojom publicistickom príspevku o poetizme takto:

Apollinaire zomrel

*Nech žije Majakovskij*

(Novomeský, 1970, s. 32)

Odmietnutie poetizmu mohlo súvisieť aj s tým, že predstavitelia proletárskej poézie pokladali poetizmus za únik od spoločensky vyhrotenej situácie. Nemožno však s istotou tvrdiť, či obsah publicistického „pamfletu“ súvisí s tým, čo autor napísal o sedem rokov vo svojej básni, ale v *Romboide* sa striktné nepridržiava vyhlásenia „Nech žije Majakovskij“. Davisti sa síce snažili o vytváranie proletárskej poézie, ale zároveň prehodnocovali jej „agitačnú“ funkciu (Šmatlák, 1971), čo je práve v druhej Novomeského zbierke evidentné. Spoločenská funkcia básní je tlmená estetickou funkciou, ktorá v básňach *Romboidu* dominuje, a preto básnická zbierka nevyznieva „agitačne“, ale skôr „súcitne“ (už tu sa prejavuje Novomeského „sociálne cítenie“). Šmatlák cituje v tejto súvislosti Rybáka, ktorý sa vyjadril o Okáliho tvorbe nasledovne: „... davisti zaujali odmietavý postoj ku koncepcii poetizmu, ale sami ako básnici [...] sú medzi prvými, ktorí prenášajú impulzy z básnickej praxe poetistov do organizmu slovenskej poézie“ (Šmatlák, 1971, s. 213). O Novomeského novinárskom príspevku Šmatlák (1971, s. 214) píše: „Známy Novomeského polemický „pamflet“ proti poetizmu z marca 1925 [...] nie je až takým jednoznačným dokladom o počiatočne odmietavom vzťahu tohto básnika k poetizmu, ako sa na prvý pohľad zdá. Sám Novomeský nazval tento pamflet v podtitule „demagógiou“ a tým azda nevdojak, azda vedome naznačil možnosť jeho nejednoznačnej interpretácie. [...] Skutočne vážnu, vnútorne opravdivú a zdôvodnenú Novomeského polemiku s poetistickou koncepciou života treba hľadať, podľa mojej mienky, nie v jeho ojedinelom publicistickom pamflete, ale predovšetkým v jeho vlastnej poézii...“. Súhlasíme s tým, že vplyv poetizmu na Novomeského tvorbu je značný, avšak na úrovni „formy“ (prvky poetizmu sa javia najmä v povrchovej štruktúre textu). Z obsahového (sémanticko-motivického) hľadiska zastáva autor v *Romboide* skôr polemický postoj k poetizmu a miestami, uplatňujúc sociálne témy a motívy, sa dostáva do roviny „sociálnej empatie“ (napríklad vo veršoch: „Len krv, / krv v baniach preliata, / krv ľudí červená je“ (Novomeský, 2010, s. 55)). Nad celým textom (nad všetkými básňami) stojí Novomeského talent, ktorý mu umožňuje vytvárať esteticko-katarzný dojem, dosiahnutý najmä v závere zbierky, v básni *Pieseň o pohrebe samovraha*, v ktorej „guľa – guľka“ konotuje smrť a zármutok nad stratou („slzy“) – „Neplačte, slzy, biele slzy, / slzy jak guľka z olova. / I jediná ho skrvavila, / tá jediná ho pochová“ (Novomeský, 2010, s. 67).

Vstupná báseň *Romboidu* je pokladaná za programovú a bola zrejme vytvorená medzi poslednými, čo naznačuje určitý autorský zámer. Šmatlák (1967, s. 121) uvádza: „Zatiaľ čo veľká väčšina básní tejto zbierky bola časopisecky publikovaná dávno pred jej vydaním, úvodná patrí práve k tým niekoľkým, ktoré autor zverejnil až v knihe“. Novomeský nás už v prvej básni *Romboidu* chce naladiť na atmosféru fantazijnej imaginatívnosti kontrastujúcej s motívom finálnosti (ukončenosti) vecí. V tejto básni je to najmä koniec detstva a smútok za životným obdobím, ktoré sa už nenavrátia.

Avšak je tu naznačený aj motív smrti a popravy: „*korheľské kotrmelce Villonove, / podobné slučke šibenice, / na tej mal visieť jeho život, / i život Janka Kráľa*“ (Novomeský, 2010, s. 47), na ktorý nadväzuje v iných básňach motív samovraždy (napríklad v básni *Slnce na vodách* a *Nad daktylom Otakara Březinu*, kde súvisí motív samovraždy aj s motívom západu slnka, večera či noci, teda ukončením dňa) a vrcholí už v spomenutej záverečnej básni *Pieseň o pohrebe samovraha*.

Vymenúvanie mien – Villon, Janko Král, Nezval, markíz de Sade – nie je náhodné. Spomenuté osobnosti mali počas svojho života blízko k „smrti“ alebo boli aspoň väznené (niektoré z nich aj odsúdené na trest smrti, zväčša obesením – „*slučka šibenice*“). Za menom Vazir Muchtar sa skrýva ruský diplomat a dramatik Alexander Sergejevič Gribojedov, ktorý bol veľvyslancom a splnomocneným ministrom (vezirom) v Perzii. Jurij Tyňanov o ňom napísal historický román *Smrť Vazir Muchtara* (1928), v ktorom zachytáva osud hlavného hrdinu, vrcholiaci smrťou v Perzii (Gavura, 2010, s. 456, In: Novomeský, 2010). Novomeský ho apostrofuje takto: „*Alebo život a smrť Vazir Muchtara*“ (Novomeský, 2010, s. 47). Českého básnika Vítězslava Nezvala nespomína Novomeský zrejme len v súvislosti s jeho uväznením – „*či tvoje tromfy, básnik Nezval*“ (Novomeský, 2010, s. 47). Ján Brezina vo svojej publikácii *Básnické dielo Laca Novomeského* (1982) nachádza spojitosť medzi Nezvalovou a Novomeského poetikou. Podobné sú podľa Brezinu tvorivé princípy autorov, ako aj ich „metaforická“ tvorivá metóda. Na porovnanie si vyberá ukážku z Nezvalovho diela *Akrobat* (1927). Prieniky oboch textov sú evidentné najmä vo veršovej výstavbe (zvukovo výrazný voľný nerýmovaný verš). Významnú úlohu tu podľa Brezinu zohráva aj opakovanie slov a slabík (*ro, lo, or, ol, ra, la*), čo zvyrazňuje v básni dve lexémy: *romboid* a *zlámané* (viac: Brezina, 1982, s. 84 – 86).

Na úrovni zvukovej roviny básne môžeme vnímať aj opakovanie samohlásky „o“, ktorá nie len svojím tvarom, ale aj artikuláciou evokuje oblosť, guľatosť a tým aj detstvo a opakujúca sa spoluhláska „r“ evokuje tematický protipól detstva, romboid – „*zlámané trosky detských hier*“ (Novomeský, 2010, s. 48). Keď už uvádzame formálny rozbor fónickej roviny textu, spomenieme tiež ostatné jazykovo-štylistické prvky, ktoré na seba v rámci povrchovej štruktúry básne upozorňujú. Z hľadiska morfológie „príznačovo“ vyznieva používanie proprií: „*Kiki*“, „*Villon*“, „*de Sade*“, „*Nezval*“, „*Janko Král*“, „*Paríž*“, „*Bastila*“ (Novomeský, 2010, s. 47). Syntakticky príznačovo pôsobia formálne členenia viet vo veršoch, napríklad vyčlenenie niektorých lexém do samostatných riadkov (pošetilostí, zlámanou), čím sú významovo zvýraznené. Autor dosahuje expresívnosť aj použitím interpunkčných znamienok, a to dvojbodky, pomlčky a troch bodiek. Dvojbodka má naznačiť, že nasleduje časť vety (verša), ktorá doplní, objasní či rozvedie význam predchádzajúcej časti vety: „*detských pošetilostí: guľatých tvári, guľatých sĺz, kruhov a kolies na zrkadlách vôd...*“ (Novomeský, 2010, s. 47). Pomlčka môže signalizovať odmlku v reči a vyvolať tak určité napätie medzi jednotlivými lexémami: „*romboid – zlámané trosky detských hier*“ (Novomeský, 2010, s. 47). Apoziopéza v rečovanke má zrejme vyjadriť, že jej pokračovanie si vie čitateľ domyslieť aj sám a „tri bodky“ za posledným slovným spojením enumerácie detských „pošetilostí“ („*kotúčom dymu z prvých cigariet...*“) možno chápať v primárnom význame „a tak ďalej“. Používaním týchto znamienok sa síce autor vzdaluje od avantgardného verša oslobodeného od interpunkcie, avšak strofickou výstavbou s neviazaným veršom opäť zapadá do poetologického rámca tohto typu poézie.

Výrazným formálnym prvkom básne je jej strofická variabilita. Ako uvádza Zambor (2004, s. 151): „... autor nepracuje s rýmom (rým je iba v citáte z riekanky „*Kolo, kolo mlynské, / za štyri rýnske...*“). Báseň charakterizuje „rôznoslabičnosť veršov, jambická tendencia a voľné odseky“ (Zambor, 2004, s. 151), teda voľná strofická stavba s osamostatnenými voľnými veršami: „*Pri kotrmelcoch opíc / na dávne detstvá spomíname: / bláznovstvá zabudnuté*“ (Novomeský, 2010, s. 47).

Vráťme sa teraz k poetologickému plánu básne a pokúsme sa interpretovať jednotlivé obsahovo-tematické prvky v kontexte všetkých básní *Romboidu*. Celou básnickou zbierkou sa nesie oscilácia medzi poetizmom a konštruktivismom. Je to hľadanie výrazu prostredníctvom avantgardného experimentu. Nájdeme v nej takmer všetky znaky avantgardnej poetiky. Zbierku charakterizuje polytematickosť, dekanonizovaný rým, vyskytuje sa aj nesúvislá strofická výstavba básní podobná montáži s množstvom graficky „schodíkovo“ radených segmentov veršov a nedokončených výpovedí. Výrazným avantgardným znakom je tiež synestézia – súvzťažnosť zmyslov, ktorú autor dosahuje často aj pomocou využívania farebných pomenovaní. Tie nájdeme aj v niekoľkých tituloch básní *Romboidu*: *Čierna a červená, Čierna a biela*. Symbolika farieb výrazne



rezonuje napríklad v básňach *Pieseň o pohrebe samovraha*, *Somnambul*, v ktorých je dôležitým esteticko-sémantickým prvkom („za čiernej noci, tmavšej kávy / votrel sa ku mne modrý hráč“ (Novomeský, 2010, s. 58)).

V rámci celej zbierky sa najčastejšie vyskytuje *čierna*, a to najmä v súvislosti s chorobou „*sčernené dieťa na osýpky choré*“ (Novomeský, 1964, s. 70) a aj ako vlastná farba nejakého predmetu „*krajina širošíra / havranom farbu vzala. / I milá z Ostravy / dve oči čierne mala. // Čierni sú baníci, / vražedná čerň ich rani. / Čierny je oheň kamenný, zo zeme dolovaný. // Čierna je zástava, / čo nad šachtami vlaje*“ (Novomeský, 1964, s. 66), no hlavne ako farba spojená s nocou a večerom – ako prostriedok umocnenia atmosféry. Vyskytuje sa aj *šedá*: „*ulicou šedou marcovou sa / regrúti spítí potácajú*“ (Novomeský, 1964, s. 60) alebo *olovená*: „*Oj, farba dlažby olovená / vražednej gulke podobá sa*“ (Novomeský, 1964, s. 60), tieto farby majú v básňach skôr negatívny príznak. *Biela* farba symbolizuje v básňach zväčša niečo kladné – ako napríklad nahé telo ženy v básni *Čierna a biela* alebo *mračná* – *barany vo Vetre nad dolinou*. Tiež predstavuje *sneh*, raz čistý biely v kontraste s čiernou „*čerň jasku v snehu horám dala*“ (Novomeský, 1964, s. 77), a inokedy *šedivý* „*i biely sneh / nocou tak čiernou zošedivel*“ (Novomeský, 1964, s. 66). Využitie miešania farieb (bielej a čiernej) súvisí zrejme s pozorovacou schopnosťou autora a jeho senzúálnym vnímaním sveta. *Zelená* pôsobí príznakovo napríklad v básni *Vietor nad dolinou*, v ktorej „*zelený bača*“ môže evokovať zžitie sa s prírodou. *Červená* symbolizuje krv: „*Len krv, / krv v baniach preliata, / krv ľudí červená je*“ (Novomeský, 1964, s. 66), *fialová* evokuje transcendentálnu a mystiku: „*vízia dialok tajomných! / Magika fialová!*“ (Novomeský, 1964, s. 67) a *modrá* – napríklad v básni *Somnambul* epitetom „*modrý mesiac*“ – môže znamenať tajomný tieň, ale aj pokoj noci a ticho.

Vo vstupnej básni však autor symboliku farieb nepostihuje priamo. Chromatizmy sa objavujú v implicitnej podobe. Stoja za textom, nie sú priamo vyslovené, len ich tušíme, ale môžeme ich objaviť pozorným čítaním. Napríklad vo verši: „*kotúčov dymu z prvých cigariet*“ (Novomeský, 2012, s. 47) je latentne prítomná šedá farba cigaretového dymu. Chromatizmus je nahradený v básni geometrizmom a výraznou obraznosťou spôsobenou evokáciou dvoch avantgardných koncepcií – poetistickej (lode africké, komediantská opica starého verklikára, potlesk galérie, kolo mlynské) a konštruktivistickú (guľaté slzy, slučka šibenice, kruhy a kolesá na zrkadlách vôd, zlámaná hračka, romboid). Konštruktivismus sa prejavuje najmä v geometrizme sémanticky spätom s motívmi, v ktorých autor pracuje s redukciami tvarov na elementárne geometrické (kruh, kosodĺžnik). Práca s geometrickými tvarmi sa objavuje aj v iných básňach *Romboidu*, napríklad v básni *Slnce na vodách*, v ktorej už samotné *slnce* je základným geometrickým tvarom.

Geometrický tvar môže byť chápaný tiež ako symbol. Symboliku geometrických útvarov používali okrem konštruktivistov aj kubisti, ktorí pomocou nich zobrazovali skutočnosť. Známym literárnym variantom týchto tendencií je Apollinairov kubofuturizmus a grafické znázornenie veršov v podobe kaligramov či idiogramov. Geometrizmus má rovnako ako farby svoju symboliku. Na základe výkladu symbolov elementárnych geometrických tvarov možno tiež odhaľovať skryté významy, ktoré nám môžu pomôcť pri dekódovaní Novomeského básne. Podľa Beckerovho *Slovníku symbolů* (2002) je *kruh* jedným z najčastejších symbolických znamení a je protikladom *štvorca*, vedie späť do seba, je tak symbolom jednoty, absolútna a dokonalosti, „jako nekonečná línie je symbolem času a nekonečnosti“ (Becker, 2002, s. 133). U Novomeského symbolizuje *kruh* (guľa) detstvo, ktoré sa môže zdať dieťaťu naozaj „nekonečným“ v zmysle „nikdy sa nekončiacim“ a ideálnym, dokonalým. *Štvorec* či skôr *kosodĺžnik* je skutočne aj tu protipólom *kruhu* (gule) a narúša plynutie času dospievaním – „*Kruhy sa zlomili vo štyroch uhloch*“ (Novomeský, 2010, s. 48). *Slovník symbolů* uvádza, že *štvorec* je statický, adynamický a „často sa objavuje v súvislosti s kruhom [...] jako obraz omezeného v protiklade k neomezenému“ (Becker, 2002, s. 47). To sa potvrdzuje aj v básni – dospelosť časovo obmedzuje detstvo. Avšak trojveršie „*Keby Zem bola podkutá hračkami detstva, / prestane písať večné elipsy / a v kruhoch hrísk sa rozkotúľa...*“ (Novomeský, 2010, s. 48) pôsobí na prvý pohľad trochu protichodne. Zem sa točí v nekonečnom „*kruhu*“ dookola, *kruh* symbolizuje detstvo, a preto by nemali „*hračky detstva*“ narušiť nekonečnosť pohybu Zeme. Avšak Zem sa netočí po dráhe presného *kruhu*, ale po dráhe *elipsy*, splošteného *kruhu*. Ak by teda „*Zem bola podkutá hračkami detstva*“, začala by sa točiť ako utrnuté mlynské koleso v rytme veršovanky „*Kolo, kolo mlynské...*“ a život by bol snád ideálnejší – bezstarostný, večný ako *kruh*.

Predpokladáme, že detská veršovanka nie je v básni zakomponovaná len ako ponáška na „detské“, ale má vyslovene symbolickú funkciu. Podľa *Lexikonu symbolů (Obrazy a znaky křesťanského umění)* je „kolo“ vykladané nasledovne: „V symbolu kola je přítomen kruh; kolo však nemá jeho dokonalost, neboť pohyb kola teprve znamená cestu k dokonalosti, k budoucnosti, změnu a osvobození se od upoutání na jedno místo; proto je kolo symbolem cyklu, nového počátku a obnovení“ (Heinz-Mohr, 1999, s. 102). Rečňovanka v básni nás teda smeruje aj na význam kruhu v zmysle kola – kolobehu – cyklu života, ktorý je podľa nás nosným motívom celej básne.

Cyklus, prúdenie času sa vynára v rámci celej Novomeského zbierky. Základná binárna opozícia „život – smrť“ je ústrednou témou takmer všetkých básní. V básni *Slnce na vodách* nachádzame ďalší význam symbolu „kola“. „Kolo je symbolem slunce“ (Heinz-Mohr, 1999, s. 102) a slnko sa stáva v Novomeského básni samovrahom: „Raz slnce, bledý samovrah, / z vysokých modrých poschodí / vrhlo sa do hlbín, / do hlbín, / do vody...“ (Novomeský, 2010, s. 52). Smrť slnka však môžeme chápať symbolicky – ako koniec dňa a príchod večera, ako: západ slnka. Táto, v poradí piata, báseň je vyvrcholením artistného zamerania *Romboidu*, rovnako tu možno nájsť výrazný vplyv avantgardného „obraz je básňou a báseň obrazom“. Autor zobrazuje expresívnu „maľbu“ fontány Mannequin Piss, od hladiny ktorej sa odráža slnko. Jeho odraz sa na zvlnenej hladine triešti a slnko „zomiera“ v prúde vodopádu („*Chvost skalísk – biely vodopád / dodrúzgal samovraha*“ (Novomeský, 2010, s. 53)).

V úvodnej básni je markantná tiež snová obraznosť a asociatívnosť, ktoré sa prejavujú najmä tam, kde je substantívum rozvítené adjektívom alebo sa viaže s adverbium: „*lode africké*“, „*drobná Kiki*“, „*v oblokoch Bastily*“, „*gulatých tvári*“ (Novomeský, 2010, s. 47). Niektoré epitetá sú charakteristické prekvapivým spojením dvoch zdanlivo nespojitelných vecí ako napríklad: „*detstvá praveké*“, „*pomník detských pošetilostí*“ (Novomeský, 2010, s. 47). Aj prácou s paradoxom docieľuje autor nostalgickú atmosféru básne. Celkovým „smutným“ ladením *Romboidu* sa autor približuje k poetike neosymbolistov. Metafory „*komediantská opica*, *drobná Kiki umrela túhou po vlasti*“ a „*do nebies horí pomník detských pošetilostí*“ zabezpečujú svojou symbolistickou expresívnosťou takmer až „filmový“ efekt a vrcholiac v záverečnom verši „*romboid – zlámané trosky detských hier*“ (Novomeský, 2010, s. 48) spôsobujú estetickú katarziu, ku ktorej iste prispieva aj nostalgická atmosféra.

Záverom možno konštatovať, že Novomeský si skutočne pri vystavaní svojej úvodnej básne *Romboidu* počínal podobne ako konštruktivistický výtvarník. Konkrétne myšlienky ukryl za abstraktné geometrické tvary, ktoré skomponoval do súvislého obrazu sveta. A. Bokníková (2004, s. 219) píše, že u „Novomeského sa objavujú dve línie básnickej výpovede. Sú to jednak fragmenty príbehov a ľudských osudov [...]. Na druhej strane Novomeského charakterizujú číre evokácie tvarov a vecí, vytvárajúce svojskú verziu lyriky. [...] Počas celej tvorby Novomeský vytvára svojim avantgardným cítením povedomie rozporu. Vyvoláva napätie medzi predstavou figuratívneho umenia, založeného na zobrazovaní postáv ľudí prípadne iných tvorov, a predstavou umenia nefiguratívneho, abstraktného“. Avšak jeho abstrakcia je oveľa čitateľnejšia než vizuálna geometrická abstrakcia konštruktivistického výtvarného diela. Systém znakov – jazyk, ktorý autor používa, je prístupný a jeho dešifrovanie nekladie taký odpor ako napríklad interpretácia Malevičových geometrických obrazcov, ktorý na ich kódovanie používa vlastný „jazyk“. Novomeského úvodná báseň *Romboidu* využíva výrazové prostriedky avantgardných poetík, najmä prvky geometrizmu a poetizmu, celkovým „vážnym ladením“ a „nostalgickou“ atmosférou sa však sémanticky najviac približuje k poetike neosymbolizmu.

## Literatúra

- BECKER, Udo. 2002. *Slovník symbolů*. Praha : Portál, 2002. 351 s. ISBN 80-71786-12-8
- BEŇOVSKÝ, Jozef. 1986. *Ladislav Novomeský 1904 – 1984*. Martin : Matica slovenská, 1986. 184 s.
- BREZINA, Ján. 1982. *Básnické dielo Laca Novomeského*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1982. 419 s.
- BOKNÍKOVÁ, Andrea. 2004. Novomeského poézia v „príbehu“ tvarov. In: *V tenkej koži básnika*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2004. s. 216 – 241. ISBN 80-88878-94-2



- HEINZ-MOHR, Gerd. 1999. *Lexikon symbolů. Obrazy a znaky křesťanského umění*. Praha : VOLVOX GLOBATOR, 1999. 318 s. ISBN 80-7207-300-1
- MATEJOV, Fedor. 2005. *Lektúry*. Bratislava : Slovac academic press, SAP, 2005. 231 s. ISBN 80-88746-15-9
- NOVOMESKÝ, Laco. 2010. *Básne a úvahy*. Bratislava : Kaligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2010. 552 s. ISBN 978-80-8101-372-0
- NOVOMESKÝ, Ladislav. 1970. *Manifesty a protesty*. Zostavil K. Rosenbaum. Bratislava : Nakladateľstvo Epoque, 1970. 365 s.
- NOVOMESKÝ, Laco. 1964. *Otvorené okná*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1964. 206 s.
- ŠMATLÁK, Stanislav. 1967. *Básnik Laco Novomeský*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967. 344 s.
- ŠMATLÁK, Stanislav. 1971. *150 rokov slovenskej lyriky*. Bratislava : Tatran, 1971. 329 s.
- ZAMBOR, Ján. 2005. *Interpretácia a poetika : O poézii slovenských básnikov 20. storočia*. Bratislava : Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska, 2005. 271 s. ISBN 80-96944-26-6
- ZAMBOR, Ján. 2004. Poézia ako ústredné slovo. In: *V tenkej koži básnika*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2004. s. 129 – 167. ISBN 80-88878-94-2

### Zdroj obrázkov

<http://bibliofilie.webnode.sk/zahrada/> [cit. 2014-02-10]

### Summary

*This article analyses the second collection of poems by Laco Novomeský – Romboid (1932). It is focused on Novomeský's initial poem Pri kotrmelcoch opíc (By Somersaults of Monkeys) and on its poetic basis. The starting point is Zambor's premise that: "... the poet (Novomeský) acts as a Constructivist artist" (Zambor, 2005, p. 70). Novomeský violates the poetistic atmosphere (Poetism, 20<sup>th</sup> century literature movement in former Czechoslovakia) by nostalgic reminiscence of childhood and motivates thus an effect of "laughter through tears", which is also observed in the article. In this semantic and stylistic analysis the main part is dedicated to Avant-garde poetic attributes and usage of geometric symbols.*

## PROSTORY V PROZAICKÉ TVORBĚ ARNOŠTA LUSTIGA

### SPACE IN THE LUSTIG'S PROSE

Ingrid Chytilová

Katedra české literatury a literární vědy Filozofické fakulty Ostravské univerzity v Ostravě

teorie a dějiny české literatury, 8106V004, 3. rok studia, prezenční forma studia

A11622@student.osu.cz

Školitel: doc. PhDr. Martin Pilař, CSc. (martin.pilar@osu.cz)

#### Klíčová slova

Arnošt Lustig, prostor, krajina, emigrace

#### Key words

Arnošt Lustig, space, paysage, exile

### Úvod

V následující studii *Prostory v prozaické tvorbě Arnošta Lustiga* se zaměříme na zobrazený prostor, který je v rovině scénérie založen na dichotomii domov (vlast) – cizina (zahraničí), domácí – cizí; konkrétně se bude jednat o díla *Krásné zelené oči* (2000), *Tma a světlo světa (Můj známý Vili Feld)* (2002), *Oleandrové keře* (1973).

Než se budeme věnovat analýze prostoru ve vybraných prózách, zmíníme se o literárněteoretických přístupech, jež nám poslouží jako stěžejní podklad pro zkoumání kategorie prostoru. Vycházíme z knihy *The House in Russian Literature: A Mythopoetic Exploration* (2009) Joosta Van Baaka, který pojal dům jako základní prvek prostoru fikčního světa. V kontextu domu autor uvádí několik motivů, z nichž se tím nejpodstatnějším stane návrat do domu – jedná se o návrat ztracených osob, které se po odchodu rozhodnou vrátit; typický motiv charakterizující Hanku Kaudersovou, protagonistku románu *Krásné zelené oči*, která po návratu domů, do Prahy, navštěvuje místa spojená s historií českého národa. V prozaickém textu *Oleandrové keře* neopomineme krajinu lemující mořské pobřeží, jež uchvátí mladou emigrantku Danielu. Uvedme důvody, které nás vedly k výběru těchto próz: prvním důvodem byla již zmíněná dichotomie: domov – cizina, domácí – cizí, na níž jsou texty založeny, s čímž souvisí i role narativní, která se zde výrazně uplatňuje. Druhým důvodem bylo to, že ve všech třech dílech se setkáme s tematikou emigrace. Postavy si kladou otázku, zda se mají vrátit zpět do rodné země, nebo zůstat v cizině, kam utekly před potenciálním nebezpečím. Budeme se zabývat tím, co postava prožívá v neznámém prostředí, jak se přizpůsobuje novým podmínkám a jaký dopad to má na její psychiku. Otázka, která nás v tomto kontextu napadá, je, zda je jedinec schopný vytvořit si domov, když jeden, který je od něj několik set kilometrů vzdálen, má. Jak se lidská bytost s touto realitou vyrovnává? Je vůbec možné se s tím vnitřně vyrovnat? Není snadnější zapomenout a hledat jinou životní cestu? Předmětem našeho zkoumání se stane také topos cesty, s nímž se v autorových dílech setkáváme. Michail Bachtin v *Románu jako dialog* definuje cestu: „jako výsadní místo nahodilých setkání. [...] Na cestě se svébytným způsobem propojují prostorové a časové posloupnosti lidských osudů a životů, komplikují se a konkretizují společenskými distancemi, jež tu jsou překonávány. Cesta je uzlovým bodem a dějištěm událostí“ (Bachtin, 1980, s. 364 – 365).

Víme již, že Arnošt Lustig zobrazoval vnitřní svět postav pomocí narativních metod – vnitřních monologů z pozice aktérů či psycho-narace pomocí vypravěčské perspektivy. Východiskem se pro nás v tomto případě stane kniha Dorrit Cohnové *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978), v níž autorka navrhuje tři metody, na základě kterých lze uskutečnit analýzu narativního vědomí postav.

## 1. Krásné zelené oči

Víme, že Hanka Kaudersová odjela v nákladním vlaku do Maďarska, kde se skrývala u rabína Gideona Schapíra, jemuž vyprávěla o svém životě. Dívka učiní rozhodnutí vrátit se do svého rodného města Prahy, s nímž má spojené zážitky z dětství, tj. z doby před druhou světovou válkou, a vzpomínky na domov. Na zpáteční cestě její mysl zaplaví pocity štěstí a radosti, jelikož ví, že již brzy bude v zemi, z níž byla nucena odejít. Netušila, že se Praha za její nepřítomnosti proměnila v chaotické město, kde jedinec zápolí o vlastní přežití. Nechtěla si klást otázky, k čemu zde mezi tím, co trávila svůj čas v koncentračním táboře a poté i v polním nevěstinci u řeky San, docházelo. Z její perspektivy si město i po všech těch válečných peripetiích uchovalo své kouzlo a genius loci se z něj nepochybně nevytratil.

Prvním místem návštěvy se stalo Staroměstské náměstí, kde dívka pozorovala pražský orloj s dřevěnými loutkami světců. Pohroužená do sledování hodin odbíjejících čas vůbec neregistrovala pobíhající zraněné, natož dělníky, kteří odklízeli trosky z radnice, na niž před několika minutami stříleli vojáci z německého tanku. Neopomněla zajít k Národnímu divadlu, jehož monumentálnost jí způsobila chvění po celém těle. Záměrně si vybírala místa, která jí byla známá a s nimiž měla spojené zážitky z minulosti. Zároveň se jí tím také potvrdilo, kdo je a kde je její opravdový, ničím nenahraditelný domov. Zohledníme-li uspořádání světa na základě horizontály a vertikály, tak Hanka se v průběhu procházení městem pohybuje v horizontální linii prostoru. Přesun do vertikální části nastane v okamžiku, kdy se rozhodne vystoupit po schodech na rozhlednu, odkud se jí naskýtá pohled na Prahu. Uskutečněný pohyb realizovaný z horizontální pozice do vertikální lze považovat za překročení sémantických hranic.

Pobyt ve vyšších sférách umožňuje jedinci se naplno oddávat svým představám a hezkým vzpomínkám. V narativu se uplatňuje povahotvorná role prostoru a navzdory tomu, že Praha nekoresponduje s vnitřním světem Hanky, jenž je uspořádaný, v ní vyvolává pozitivní pocity. Dívka si je vědoma silného citového pouta, jež ji k Praze pojí. Autor předkládá čtenáři podobu hlavního města ke konci druhé světové války, čímž vzniká její obraz v minulosti situovaný do přesně vymezeného časoprostoru. Mimoliterární skutečnosti, o nichž Arnošt Lustig pojednává v závěrečné části románu, popisují Prahu coby město, kde převládl zmatek nad řádem. Lidé běhali po ulicích a hledali místo, kde by se ukryli před střelbou z kulometů: *„Pod lipkami, které lemovaly Václavské náměstí, parkoval opancéřovaný černý horch. [...] Němci dláždili ulice, s bílými klikyháky pomalovanými šaty a kabáty. Hněv přerostl v zuřivost a zuřivost v šílenství“* (Lustig, 2000, s. 374). Ve vypravěčově pásmu zaznamenáme užití antropomorfní metafory, konkrétně se jedná o animizaci zobrazující město jako živý subjekt se svými bolestmi: *„Praha si hojila rány za to, že padla v devětatřicátém bez jediného výstřelu. Viděl jsem německé maminky a děti. Na ulicích se proměnily v lovnou zvěř“* (Lustig, 2000, s. 375). Když se Hanka po dlouhém dni konečně dostala domů, potkává hned u vchodu domovnici, která jí s hrdostí oznámí, že během posledních pěti dnů války se Češi snažili všechnu křivdu, co na nich Němci vykonali, náležitě odčinit. Je zřejmé, že i nevinní němečtí občané byli potrestáni za něco, co neudělali a na čem neměli sebemenší podíl. Nikdo už nezjišťoval, kdo je skutečným viníkem: *„Máš celý život teprv před sebou, holčičko. Tady jsme se s nima těch posledních pět dnů nemazlili. To mi můžeš věřit, děvčátko. Oko za oko, zub za zub a krev za krev. Jak se do lesa volá, tak se z lesa ozývá.“ Ukazovala jí v Rytířské lampu, na kterou pověsili za nohy gestapáka. „Nevím, jestli by se mi to líbilo,“ řekla Kůstka. „Tobě by se to mělo líbit v první řadě. Víš, proč ho pověsili za nohy? Lezl po střeších v Rytířské ještě osmého května a střílel děti“* (Lustig, 2000, s. 376). Rovina scénérie je v próze vystavěna na opozici vlast (hlavní město Praha jako symbol češství) – cizina (Maďarsko, Hančin pobyt v Pětikostelí u rabína Gideona Schapíra, jenž jí nabídl azyl). Události, jež se v příběhu odehrávají, jsou založeny na chronotopu cesty – Hanka totiž ve svém životě podniká několik cest. Společně se svou rodinou je z Prahy deportována do ghetta, odtud po nějaké době odjíždí do vyhlazovacího tábora, z něhož je s ostatními dívkami přepravena do polního nevěstince. Podaří se jí uniknout a vrátit se do Prahy, kde však setrvá pouze krátkou dobu. Následuje cesta do Maďarska, odkud odjíždí zpět do své rodné země. Prostor, v jehož rámci se odehrává putování postavy, má tedy kruhovou či eliptickou povahu. K chronotopu cesty se váže motiv ztráty domova, jejích blízkých, přátel či dívek, s nimiž se v polním nevěstinci přátelila. Rovněž je to motiv odloučení, v Pětikostelí se loučí s rabínem, motiv

návratu do vlasti – s tím souvisí i překračování hranic. A v neposlední řadě motiv nalezení domova, jelikož se protagonistka vrací na místo, kde se narodila, vyrůstala a kde roky žila se svou rodinou.

## 2. Tma a světlo světa (Můj známý Vili Feld)

Vypravěč příběhu coby dvacetiletý mladý muž na podzim roku 1950 přijíždí do Itálie na svou první zahraniční cestu, kam ho vyslala redakční rada časopisu *My přijdem*, aby udělal fotoreportáž o Římě. Je tím mile potěšen a doufá, že ve své kariéře bude moci časem navštěvovat i jiná města, a to nejen evropského formátu, ale že pozná i svět za oceánem. Vysoké cíle, jež klade na svou osobu, jsou zapříčiněny ztracenými roky, které prožil v Terezíně, Osvětimi a Buchenwaldu. Ví, že je potřeba všechno dohnat, a především dokázat sám sobě, že je schopným jedincem, jenž se umí o sebe postarat. Realizovaná cesta souvisí nejen s překračováním hranic rozdělujících prostorové oblasti, ale otevírá i nové obzory, jak poznat odlišný kulturně-spoolečenský život jiné země. V Římě jeho první cesta vede do hotelu Zlatý nektar, kde měl na čtrnáct dní zajištěno ubytování. Vedle hotelu se z jedné strany nacházel dům s prádelnou a z druhé strany byla zahrada s javory a kaštany. V přivítací místnosti si všiml třech obrazů, na prvním byl vyobrazen Prométheus, na druhém Paridův soud a třetí znázorňoval Trojskou válku. Recepční ho dovedl do malého, neútulného pokoje v podkroví, z něhož neměl dobrý pocit: „*Strop jako kůže hyeny skrvnité, zdi místy mírně zvlhlé s nezasklenými reprodukcemi Modiglianiho smutných nahých krásek*“ (Lustig, 2002, s. 17). Aby co nejméně času trávil v tomto nepříjemném prostředí, rozhodl se vyjít na ulici, kde procházel kolem obchodů s obrovskými výkladními skříněmi. Zaujaly ho zdi polepené plakáty s tvářemi známých osobností a reklamami cestovních kanceláří lákajícími na exotické dovolené v zahraničí. V pravé poledne se rozezněly hlasy zvonů chrámu svatého Petra a Marka, které v něm vyvolaly stesk po domově. Úzkost, jež se u něj objevila, se snažil zahnat prozpěvováním písniček Voskovce a Wericha. Pochopil, co prožívají lidé, kteří museli opustit rodnou zemi a nesměli se do ní již vrátit. Vyrovnání se s touto situací je výhradně individuální záležitostí.

V narativu je cesta spojena s motivem náhodného setkání, neboť právě v Římě postava vypravěče po několika letech potkává Viliho Felda, kterého poznal v terezínském ghettu jako sebevědomého člověka. Viliho nejlépe vystihovala jeho nebojácnost a ctižádost, umožňující mu zdolávat životní překážky, dosáhnout stanovených cílů, a především se nikdy nevzdávat svých snů. Neustále byl hnán dopředu svými vnitřními pohnutkami, jež v něm podněcovaly myšlenky na budoucnost a čím dál větší touhu po životě. Měl odhad na lidi a poznal, kdo mluví pravdu a kdo se jen přetvařuje. Kdykoliv se vyskytl nějaký problém, snažil se najít způsob, jak jej vyřešit, nechtěl se totiž stavět do pozice pasivního jedince. Po válce je to zcela jiný Vili Feld, který psychickou bolest a zklamání úspěšně ukrývá pod elegantním oblečením a pečlivě upraveným zevnějškem. Jeho vkus, cit pro eleganci a vybrané chování na veřejnosti nenasvědčovalo tomu, že prošel ghetttem a vyhlazovacím táborem Auschwitz-Birkenau. Důkladné zastírání pravdy o sobě vytváří komicky působící obraz postavy: „*S holí v ruce, sako přes ruku, flanelové šedé kalhoty, popelínovou košili s šátkem seta pura, čisté hedvábí, a botičky zeby. Pět roků po válce by v něm nikdo nehledal trosečníka z lágrů. Odmítal cítit se jako oběť. Potřeboval investovat svou energii, jak řekl, do budoucnosti. [...] Vypadal jako model, vykračoval si jako vysloužilý oficír. Něco mezi účetním a obchodním cestujícím*“ (Lustig, 2002, s. 88 – 89). I přes úsilí skrývat své negativní zážitky z minulosti se z očí vytratila jiskra, již kdysi měl. Analogii mezi odíváním a Viliho charakterem sice nenajdeme, ale zato můžeme říci, že jeho vizáž koresponduje s duševním rozpoložením: „*Jeho tvář byla o šest měsíců, další zklamání a sto roků starší. Šedé oči, ještě chladnější třpytka, než led v ní začal tát. Minulé, přítomné a budoucí horoskopy. Zostřily mu rysy. [...] Vlasy mu zřídly, čelo se zvýšilo. Koutky úst mu poklesávaly. Pohubl, vraštil čelo, zvedal obočí. [...] Měl v očích exodus, ne ten s velkým písmenem, možná, že i ten. Knihu Kazatel? Marnost nad marnostmi a všechno je marnost?*“ (Lustig, 2002, s. 23, 189). Personální vypravěč si všimne zejména jeho očí, v nichž vysledoval zklamání, strach a smutek. Vili si nekladl otázku, zda jeho chování bylo za války pokaždé správné a zda někomu neublížil. Věděl moc dobře, že když posunoval jejich jména v kartotéce, že někoho jiného posílá na smrt. Nevyčítal si to, jelikož věděl, že téměř každý, kdo byl v ghettu, usiloval o záchranu svého života. Dělal sice

všechno proto, aby přežil, ale vždycky věděl, kde jsou hranice, za něž by mu jeho morální přesvědčení nedovolilo jít. V Římě svou naději vkládal do budoucnosti, jež ho motivovala najít cestu k pozitivnímu myšlení. Osobnostní proměna se týkala i vypravěče, z něhož se stal sebejistý a úspěšný muž pracující jako fotoreportér, což bylo evidentní i ve výběru oblečení, které při své první návštěvě Říma zvolil: „*Světlešedé kalhoty z anglického flanelu. [...] Opasek z prvotřídního boxu se zlatou přezkou, na které skáče do bronzu tepaný jaguár na kůzlátku. Narezlé tvídové sáčko se zapínáním na dva knoflíky, s vínovou podšívkou. Všecko jak se sluší na fotoreportéra týdeníku My přijdem, s nedělní obrázkovou přílohou*“ (Lustig, 2002, s. 11).

Setkání je pro oba nečekané, o čemž svědčí ve vypravěčově tváři překvapený výraz, když Viliho Felda zahlédne na druhé straně ulice. Vili si ho sice hned nevšiml, ale jakmile jej zaregistroval, usmál se na něj a šel ho pozdravit. Dle Michaila Bachtina v chronotopu setkání převládá časový odstín a charakterizuje jej vysoký stupeň emocionálně hodnotové intenzity.<sup>1</sup> Po několika zdvořilostních frázích ho Vili pozve k sobě do bytu, jelikož věří, že si v klidném prostředí sdělí, co je v jejich životech nového. Jakmile vstoupili do bytu, vypravěče zaujal útulný prostor malého interiéru, kde si vybral pohodlné křeslo, do něhož se usadil. Mezitím co Vili Feld připravoval čaj, personální vypravěč zavzpomínal na Viliho moderní byt v Praze, jenž se nacházel ve Španělské ulici, naproti hotelu Alcron, s popisným číslem šedesát dva, kam někdy s Hankou Kaudersovou (později vypravěčovou ženou) zašli na přátelskou návštěvu: „*Dole byl z jedné strany klenotník, z druhé holič. [...] Dům byl moderní, s koupelnami, s bidetem a výtahem, který byl v provozu. Moc takových domů v Praze nebylo. Schodiště s kaučukovými podlahkami, v mezipatrech koberce, na stěnách při vchodu zrcadlo a ve výtahu ještě sedátko, jako v nějaké divadelní převlékárně. Pak dveře jeho bytu s číslem 13, zajištěné dvěma patentními zámky nad sebou jako pozlacenými šlechtickými znaky*“ (Lustig, 2002, s. 27 – 28). Před válkou byt patřil Židům, jimž byl důstojníky Waffen-SS zabaven, aby zde mohli mít svou základnu. Po prvních majitelích se v bytě nic nezměnilo, všechno zůstalo zachováno v původní podobě, což vyvolalo dojem, jako kdyby odtud nikdy neodešli. Když sem vypravěč zavítal, byla jeho pozornost pokaždé soustředěna na gramofonové desky s názvy klasických autorů. David Abram hovoří, že naše smysly se vzájemně spojují na věcech, které vnímáme, či přesněji řečeno, každá vnímaná věc shromažďuje naše smysly dohromady soudržným způsobem, a právě to je to, co nám umožňuje zakoušet samotnou věc jakožto ohnisko sil, jako jiný svazek zkušenosti, jakožto ono jiné (Abram, 2013, s. 84). Jinak tomu nebylo ani ve Viliho bytě v Římě, kde byl kromě toho na stěně portrét Bernarda Rossiho a vedle něj byla pověšena trubka s červeným šátkem a se žlutým obroubením. Jedno je však jisté, že host při vstupu do bytu měl dojem, že prostor obývá hudebník nebo osoba, která se o tento druh umění zajímá. Retrospektivní vyprávění zprostředkované personálním vypravěčem umožňuje dozvědět se něco o Viliho minulosti: „*V Auschwitz-Birkenau se mu vešly osud, čest a odvaha nebo morálka do pojmu, který ho ovládl: Přežít. To byla karta, kterou přebíjel všechny ostatní. Švindloval? Jistěže švindloval. Nezdřoval se vysvětlováním navenek nebo dovnitř. Plavec, který tone, musí hospodařit s dechem, aby udržel hlavu nad hladinou*“ (Lustig, 2002, s. 86). Z výše uvedeného vyplývá, že v jeho povaze a chování došlo k zásadním změnám. Z jedince neztrácející životní optimismus a víru v sebe sama se stal člověk, jenž ze strachu utíká před něčím, co nedokáže slovy pojmenovat.

Soustředíme se na postavu vypravěče, který svůj čas využíval k procházkám po římských ulicích, které začínaly od via Pitro Cossa, pak pokračovaly kolem obchodů, kaváren a dvou kin s názvy Rio a Buenos Aires, což mu připomnělo jeho touhu po cestování. Jedna z jeho neplánovaných cest jej zavedla ke Grand hotelu Excelsior, kam bez zaváhání vstoupil. Uvnitř ho uchvátil bohatě vybavený interiér; na zemi byly položeny perské koberce, lustry byly zavěšené na vysokých štukovaných stropěch se stovkami žárovek. Bylo mu jasné, že tohle místo je vyhrazené hlavně pro lidi z lepší společnosti, kam se dostal zcela náhodou: „*Bohatí jsou obklopeni krásnými věcmi, to se jim musí nechat. Mají půvab a trvalost, postrádají někdy jen smysl. Ale kdoví? Třeba ho jen neznám. Jsou jako ryby, vybavené i pro největší hloubky. Neustále zaznamenávají, co mně uniká*“ (Lustig, 2002, s. 52). Nesetrval tady příliš dlouho, jelikož měl pocit, že ho něco svazuje. Prostřednictvím sebe-narace se dovídáme, co prožil, když se vrátil zpět na ulici: „*Vycházel jsem otrávený. Snad bych jim nezáviděl? Na ulici jsem se cítil víc demokraticky nebo neutrálně*“ (Lustig, 2002, s. 52). Vypravěč se stává pohybuující se postavou, jež během procházek informuje čtenáře o všedních událostech odehrávajících se



v ulicích Říma. Postupně jak těmito místy prochází, všímá si bytostí vykonávajících nějakou činnost. Na rohu ulice zaznamená muže, jenž láká kolemjdoucí na věštění budoucnosti z ruky. Následně vypravěč míjel slepou dívku, která prodávala parfémy, jejichž vůně zaplnily prostor ulice. Několik metrů od ní se nacházel kiosek, v němž mladý malíř nabízel své obrazy na prodej. Společně s ním zde byl stařec, který maloval obrazy s tematikou hodin: „*Ozubená kolečka, číselníky, dvanáct hodinových strojků v dřevěném rámu za sklem. Ciferník bez ručiček. Čas, který kulhal, vyprazdňoval se, vystřeloval na neznámý cíl*“ (Lustig, 2002, s. 86). Někteří turisté se zastavili, aby si prohlédli pouliční umění zblízka. Někdo zase se zaujetím sledoval malířovy ruce, pod nimiž dílo vznikalo. Skutečných zájemců o koupi kreseb bylo ovšem minimum. Vedle nich hrál muž v otrhaných šatech na skleničky naplněné vodou: „*Znělo to jako vyvolávání duchů a ztrácelo se to v kruhu kolem. Dala se tu koupit keramika, terakota, kameny ze dna moře, sousoší trpaslíků a polonahých žen. Ital firmy z Rio de Janeiro nabízel brousek na nože, vyznamenaný medailí v Sao Paulu*“ (Lustig, 2002, s. 86). Vidíme, že dennodenní život obyčejných lidí se odehrává i v malebných uličkách Říma. Je evidentní, že vypravěčovo vnímání prostoru se nerealizuje jen skrze jeho tělesnost, která je ve světě ukotvena, ale že probíhá také za pomoci smyslových vjemů, k nimž se připojují i osobní dojmy a prožitky. Obraz Říma je udáván jak z vizuální perspektivy, vypravěč užívá výrazů zahlédnout, vidět, všimnout si, tak pomocí sluchových receptorů (znít, hučet, houkat). Čichové senzory zaznamenávají vůně z kaváren a restaurací v něm podněcují příjemné pocity a nálady: „*Z kavárny voněly stroje s espressem, oslnivě lesklé. Z krámu vanul Chanel 5 a 22 v lahvičkách tak velkých, jako by to byl ocet*“ (Lustig, 2002, s. 19). Veškeré podněty uskutečňující se venku, v prostoru města, přijímá zrakovými, sluchovými a čichovými receptory. V narativu jsou taktéž užity predikáty související s činností osob: věštit (z ruky budoucnost), prodávat (parfémy), malovat (obrazy), hrát (na skleničky), nabízet (kresby ke koupi), a s pohybem vypravěče: zastavit se, pokračovat, procházet, minout (někoho, něco), zahrnout (někam), vycházet (odněkud někam), přijít apod.: „*Dál se rozsvěcely neony a kejklířské obrázky nestydatě obnažených čertů U červeného dása, kasina Nikaragua a uzounký obchůdek s fotografickými potřebami a dílna na opravu jízdních kol. [...] Minuli jsme ještě pár voňavých kaváren a vodotrysk na via Nazionale. Na via dei Tritone jsme zahrnuli doleva ulicí s malou fontánou, která hučela jako vodopád. Na via Barberini, kde byly aerolinie, jsme stoupali po svahovité dlažbě s třetí fontánou Berniniho. Provoz odsuzoval auta, motocykly a autobusy městské dopravy k hlemýždímu tempu, snadno jsme je předbíhali*“ (Lustig, 2002, s. 94). Z ukázky lze poznat, že součástí veřejného prostoru jsou i neonové lampy, kašny a fontány, jichž si vypravěč všímá.

Sémantické pole Říma tvoří zejména sociální hranice, jež tenhle prostor rozděluje na svět chudých a na svět bohatých. Mužem coby zástupcem lidí z okraje společnosti je žebrák s čepicí, která má na přední straně název L'Unità. Jako kdyby tím chtěl vyjádřit své přání, aby lidé z různých společenských vrstev vytvořili jednotu, tj. spojili se bez ohledu na bohatství a společenské postavení. Žebrák si všiml již u Paláce spravedlnosti, kde seděl na bílém mramorovém schodišti s dlaněmi obrácenými k nebi. Jelikož bylo vypravěči muže líto, rozhodl se mu hodit desetiliru. Byl na sebe hrdý, že není lhostejný k osudům lidí bez domova a finančních prostředků. Když mu žebrák však nepoděkoval, svého činu zalitoval: „*Některým žebrákům je možná lepší nedat. Za nic si člověka nevšimnou (nebo mu vynadají) a za málo jím pohrdají*“ (Lustig, 2002, s. 16). Mezi chudé patří i slepá dívka, již míjel na ulici, usilující si vydělat na své živobytí prodejem parfémů. Zaznamenali jsme, že vypravěč měl možnost poznat oba světy, když se procházel římskými ulicemi a když poprvé sám vstoupil do Grand hotelu Excelsior. Podruhé sem zavítal s Vili Feldem, neboť ho zajímalo prostředí, kam chodili jen bohatí lidé. Připomeňme, že jako turista si všímá místního dění, jehož se aktivně neúčastní, i když v jistých momentech to vypadalo, že chce splynout s lidmi hemžícími se v ulicích. Nestanovil si žádný cíl cesty, neboť procházení bral jako formu odreagování se od povinností, které má v Československu. Tady se cítil svobodný a jeho přáním bylo užívat si města z pozice nezávislého a nezaujatého pozorovatele. V této souvislosti by bylo možné jej označit za flâneura, definovaného podle Baudelaira jako chodce, který nespěchá, jako pozorovatele, pro něhož hraje hlavní roli viděné a letmé vnímání rušného okolí a jehož zásadní zkušeností je „zkušenost davu“ (Baudelaire, 1968, s. 595). Zygmunt Bauman podotýká, že flâneur má ambivalentní povahu: jednak chce být svobodný a pohybovat se po libovolných územích města, jednak být svobodný ve smyslu vyhýbat se, ignorovat



„neznámá území“ (Bauman, 1995, s. 101). Personální vypravěč je sice svým způsobem nezaopatřeným chodcem, ale tím, že prostor interpretuje ze svého pohledu, se podílí na jeho vytváření. V tomto kontextu je vhodné si připomenout chůzi v pojetí Daniely Hodrové, jež rozlišuje mezi každodenní chůzí a chůzí citlivou: „*Na rozdíl od nezasvěceného každodenního chodce sledujícího své potřeby je ‚citlivý chodec‘ posedlý svým cílem, nikoli však cílem všednodenním, obvyklým, praktickým, ale svou vidinou – pronásleduje vytouženou bytost, anebo ho sužuje pocit, že on sám je pronásledován – přízrakem, dvojníkem*“ (Hodrová, 1995, s. 102). Připomeňme Perlu Sch., která jakožto citlivý a vnímavý chodec emocionálně prožívala každodenní procházky po ghettu (viz výše: odbíjení hodin na kostelní věži, prostředí budovy blázince, strom atd.). Ulice není jenom obrazem lidské chudoby, ale je i divadelním jevištěm, kde každý jednotlivec hraje svou roli. Fikční svět, do něhož autor přenáší existenční modely, je analogický s reálným světem. Prostor Říma je místem, kde se odehrává novodobé *teatrum mundi*. Na dynamičnosti prostoru se podílí pravidelné střídání turistů; zatímco jedni odjíždějí, jiní do města přijíždějí, tj. neustále zde k něčemu dochází. Užitím deiktické metody vypravěč vtahuje čtenáře do děje událostí. Dalo by se říci, že prostor s vypravěčem spoluprožívá, čímž se stírá hranice mezi čtenářem a prostorem příběhu. Uri Margolin ve svém díle *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění* chápe literaturu jako zdroj nových informací pro kognitivní vědu. Jeho koncepce je soustředěna na přenos mentálního obsahu do mysli vypravěče a postav; následně na čtenáře a jeho schopnost tyto informace zpracovat (Margolin, 2008, s. 24 – 28). Cílem této práce však není zkoumání mentálních pochodů postav na základě poznatků z kognitivní psychologie či toho, jak funguje čtenářova mysl. Chtěli jsme jen poukázat na to, že touto problematikou je možné se zabývat i v rámci kognitivní naratologie.

Viliho zamyšlený pohled naznačoval, že prožívá těžké období. Patřil však k lidem, kteří své emoce za žádných okolností na veřejnosti neprojevují. Na rozdíl od vypravěče – měl své zázemí, byl cizincem nejenom v Římě, ale už i ve své rodné vlasti, kam měl zákaz vstupu. Cestoval po Evropě a přemýšlel, kde by se usadil; na základě svého vnitřního pocitu se rozhodl pro cestu do Austrálie. Zda tam našel své štěstí, se již nedovídáme, jelikož narátor nechává závěr knihy otevřený. Jan Patočka hovoří o tom, že „*domov není pouze náš individuální; patří k němu společenství, a na základě různých do sebe zapadajících zájmů společenských skupin na něm zúčastněných obsahuje různé typické struktury*“ (Patočka, 2008, s. 194). Vili Feld si neuvědomoval, že musí v první řadě změnit své myšlení a postoj k sobě samému, pokud nechce, aby jeho život byl jenom o přežívání v přítomném čase a v prostředí, jež si zrovna zvolí. Je potřeba si stanovit cíle, které ho budou motivovat na jeho další životní cestě. Vypravěč se vrací domů s pocitem, že po všech zážitcích s Vili Feldem o něm stále nic neví, dokonce ani v Římě se mu nepodařilo rozšířovat jeho komplikovanou povahu: „*Nechtěl jsem, aby cítil tu neviditelnou stěnu, a na vteřinu mi ho bylo skoro líto. Měl jsem vedle něho od začátku do konce smíšené pocity. Kromě té nevyčítelné stěny, která nás dělila, tu byla neviditelná šňůra, která nás spojovala. Most, po němž jsme se rozcházelí a zároveň k sobě přecházeli. Propast, na jejímž dně jsme se potkali*“ (Lustig, 2002, s. 45). Přiznává se, že v jeho očích zůstává Vili stále tajemným mužem podněcujícím v člověku otázky týkající se vlastní existence. Na jednu stranu oba muže od sebe něco oddělovalo, co vypravěč nedokázal slovy pojmenovat, na druhou stranu právě to nepojmenovatelné a svým způsobem i napětí mezi nimi je spojovalo. Vypravěčova a Viliho cesta se protíná v Římě, kde se také přetřívá, neboť po rozloučení si jde opět každý svou cestou.

Zobrazený prostor v rovině scenérie je v próze vystaven na paradigmatickém uspořádání vlast – cizina, vlastní – cizí. Chronotop cesty, podílející se na dynamičnosti prostoru, je určen vypravěčovým vycestováním z rodné země do zahraničí – Říma, kde jeho první cesta vede z letiště do hotelu. Na konci románu se vrací zpět na letiště, odkud absolvuje let do Československa. Vidíme, že se pohybuje v pomyslném kruhu, neboť jeho rodiště jako výchozí bod je zároveň i cílem návratu. Zaměříme-li se ještě na dichotomii horizontála – vertikála, vypravěč se během svých procházek po Římě vyskytoval v horizontální sféře prostoru. Jeho cesta domů se však uskutečňuje v letadle, jehož pohyb se realizuje „ve vzduchu“ – ve vertikální části prostoru, tj. nahoře. Viliho cestování se odehrává v horizontální části, neboť cestuje vlakem do Janova, potom lodí do Sydney po moři. V souvislosti s cestou objevíme v románu motiv útěku, který de facto realizuje Vili poté, co se v Československu ujala vlády komunistická strana, s jejímiž názory nesympatizoval. Mimo to přišel o majetek a obchod, jenž mu byl sice po válce navrácen, ale roku 1948 zabaven. Jako dočasné řešení situace, do níž se

dostal, si vybral Itálii. Věřil, že emigrace dočasně vyřeší jeho problémy a že po dobu, co bude v zahraničí, se zapomene na jeho antipatie vůči komunistům. Od života v zahraničí nic neočekával, a tudíž nebyl důvod vytvářet si jakékoliv ideály, případně konfrontovat svou minulost se současným životem v cizině. Po nějaké době se chtěl vrátit nazpět, ale úřady mu žádost o návrat zamítly. S tím souvisí i motiv ztráty – odchod z vlasti s sebou nese ztrátu domova, ale i přátel, jistot a v některých případech i rodiny, pokud jedinec odejde sám. Ačkoliv se Vili chová, že ho nic netrápí, ve svém nitru je zklamaný. Přes veškeré překážky, jež musel ve svém životě zdolat, nenašel nic, co by ho učinilo šťastným. Domníval se, že jeho žití na tomto světě a v tento čas nemá smysl. Pochyboval o sobě a kladl si otázku, zda vůbec někam patří, když o své zázemí přišel ne vlastní vinou. Nevěděl, kam se má vrátit, stal se z něj vyděděnec a člověk bez domova. K postavě Viliho Felda se pojí motiv hledání a nalezení nového domova, avšak motiv návratu domů se již nerealizuje. Vidíme, že postava byla tentokrát determinována společností a že moc jedné politické strany jí vzala ideály o svobodné zemi, v níž chtěl po skončení válečných událostí opět žít. Nenapadlo ho, že po všech tragédiích může přijít něco, co ho ještě více emočně zasáhne. Cítil se bezmocný, jelikož nevěděl, u koho se má dovolat spravedlnosti, jak se bránit proti absurdním nařízením z úřadů a jak dosáhnout toho, aby jeho žádost byla kladně posouzena.

Vili Feld se s emigrací velmi těžko smiřoval, zažíval pocity izolace, stísněnosti a nebylo dne, kdy se necítil osamocený, deprimovaný a frustrovaný z toho, že se jeho úsilí vrátit se do rodné země neproměnilo v realizovaný čin. I když bydlí od domova daleko, ve svém nitru cítí, jako kdyby svůj domov nikdy neopustil. Paul Ricoeur ve svých reflexích o narativní identitě zavádí kategorii „bytí sebou“, která má zdůrazňovat originalitu každého jedince. „Bytí sebou“ je také schopnost vyprávění o sobě neboli vyprávění sebe sama (Ricoeur, 2002, s. 110). Vili Feld o sobě nikomu nevyprávěl, místo toho se uzavřel před světem, nevyhledával nové přátele, s nikým nekomunikoval a čas trávil raději osamotě ve svém malém bytě. Život Viliho Felda je protkán cestami, a to ne jednou, poprvé utíká do Říma, potom do Janova, odkud cestuje do Austrálie. Pociťuje, že jeho situace je natolik neúnosná, že pokaždé musí místo opustit a vyhledat jiné: „*Pomíjivost věcí ještě před tím, než začnou? Co je člověk víc než nomád, štvanec, který má za domov i v nejlepším případě celý svět, kdekoli najde střechu nad hlavou, kus tepla, kde ho nechají na pokoji, pokud nechává na pokoji ty ostatní? Nemusí se cítit svázán jako pupeční šňůrou s lodí, s kotvou, s přístavem, ani s mořem, po němž se plaví*“ (Lustig, 2002, s. 204). Frazém spustit kotvy, tj. zakotvit někde a trvale se usadit, v případě Viliho Felda neplatí. Nechce se cítit svázaný, a proto putuje z jednoho místa na jiné. Přístav, jenž představuje klid, jistotu a zázemí, kontrastuje s jeho životem. Útěk před sebou samým není východiskem, jak vyřešit své problémy. V pojetí příbytku Joosta Van Baaka se v případě Viliho Felda návrat domů nerealizuje. Autorovým záměrem bylo poukázat rovněž na to, jak může jednotlivec skončit, pokud nejde s ostatními. Vili Feld se stal vyděděncem proti své vůli: jednak nebyl pochopen společností a jednak se jeho přesvědčení neztotožňovalo s novou politickou ideou. Děj se z hlediska topografie odehrává v Římě, kromě toho nás vypravěč seznamuje s názvy ulic, náměstí, kašen a hotelů.

### 3. *Oleandrové keře*

Próza *Oleandrové keře* popisuje vztah dvou mladých dvacetiletých lidí, Daniely Klausové a Kamila Dreislera, kteří po krátké známosti uzavřeli manželský svazek. Vztah záhy prochází krizí, zapříčiněnou Kamilovým rozhodnutím vrátit se po čtyřech měsících zpět do Československa, zatímco Daniela je přesvědčena, že by bylo pro oba lepší zůstat v zahraničí již natrvalo. Zpočátku ani jednoho z nich nenapadlo, že to bude právě odlišný názor na emigraci a mužova touha po rodné vlasti, jež je rozdělí a způsobí konec vztahu. Novým domovem se stalo město Naharyie v Izraeli situované u mořského pobřeží, kde se rovněž nacházel jejich skromně vybavený příbytek: „*Stál jako chatrč na dvou břevnech, třikrát čtyři metry. [...] Do boku na návětrné straně bylo vybouráno okno. Firmu špeditéra vyžrala sůl, omytá dešti uplynulé zimy a spálená jarním a letním sluncem. [...] Z druhé strany byly staré tankové zátarasý*“ (Lustig, 1973, s. 337). V rámci příbytků jsme se již v předchozí studii s názvem Příbytky v Lustigových prózách zmiňovali o oknu jakožto místu oddělujícím, ale i spojujícím dva prostory, a to vnější a vnitřní. Za pomoci personifikace, již autor užil, okno v podstatě funguje

jako oko domu, jímž člověk se zaujetím sleduje dění venku: „*Okno se dívalo do tmy bílou řasou záclony*“ (Lustig, 1973, s. 335). Bytost, která chce nahlédnout dovnitř obydlí má pozici ztíženou tím, že v okně jsou záclony znesnadňující viditelnost. Večer obyvatelé ve svých příbytcích rozsvítí světla, někdy se však stane, že zapomenou stáhnout rolety, a to je vhodná chvíle vybízející zvědavce k pozorování, neboť ho zajímá, jak lidé uvnitř žijí, případně, jak je příbytek vybaven. Jeho touhou je odhalit tajemství, jež se skrývá za zdmi každého domu. Vraťme se k interiéru, kde mladí manželé bydleli; uvnitř byla jedna postel a stará vojenská bedna, do níž Daniela vložila knihy hned poté, co se zabydlela. Kamil s oblibou četl knihu Magnoliová ulička Luise Goldinga, jejíž poutavý příběh ho v myšlenkách zaváděl do minulosti a zároveň v něm vzbuzoval přání, aby v budoucnosti již nedošlo k žádným válečným událostem: „*O zemi, kde se už žádná dlaň neoškrábe o ostnatý drát*“ (Lustig, 1973, s. 337).

Někdy chodil Kamil s Danielou na pláž skýtající řadu kontrastů. Na jedné straně to byla malebná příroda s exotickými rostlinami a se zvířaty; na druhé straně byl vidět již zásah člověka, jenž jí místo toho, aby se jí snažil zachovat takovou, jaká je, svým chováním škodil. Prostor je rozdělen na dvě části: na pláži se nacházely rezavé barely dříve naplněné naftou, jež znehodnocovaly a znečišťovaly původně nedotčenou přírodu. Zapadlé v písku vyvolávají dojem, že sem patří a že jsou již dávno součástí vytvořené krajiny. Růžové oleandry, zastupující flóru, představují druhou část: „*Kousek stranou stály v písku dva rezavé barely od nafty, jak je na břeh shazovaly vojenské nákladáky. Asi třicet metrů od pobřeží rostly růžové oleandry*“ (Lustig, 1979, s. 331). Co se týká topografických údajů v prostoru krajiny, zaznamenáme sice informace o vzdálenosti mezi objekty a rostlinami, ale většinou ve spojení s neurčitými výrazy jako například kousek stranou. Bylo by možné hovořit o přesném prostorovém vymezení, pokud by vypravěč nedoplnil vzdálenost třiceti metrů o částici asi, označující přibližnost. Z toho, co jsme uvedli, je patrné, že se vytváří prostorový obraz, v němž se propílejí dva odlišné světy: svět lidí se světem přírody. Idea, že lidé mohou dělat cokoli, má potom dopad na celou společnost, jež je existenčně ohrožena. Takový přístup zajisté negativně ovlivňuje i samotného jedince a jeho vnímání světa. Výsledkem toho všeho může být právě protiklad čistá a nečistá příroda. Výskyt rezavých barelů na pláži či nafty v moři je způsoben špatným jednáním ze strany obyvatelstva, které odmítá nést zodpovědnost za své činy. Otázkou zůstává, co si člověk může ještě k přírodě dovolit, a co už je za hranicemi přípustného lidského chování.

Daniela si oblíbila plavání v moři za svitu měsíce a neodradilo ji ani případné nebezpečí z utonutí. Po duševní stránce si přála splynout a souznít s tímto silným přírodním živlem. Připomeňme si, že většina Lustigových dívčích či ženských postav má obavy ze tmy, neboť snižuje schopnost orientace v prostoru a navozuje pocity úzkosti. Daniela je výjimkou, protože právě tma a moře jako symbol něčeho tajemného a neprobádaného ji přitahuje a způsobuje příjemné mrazení po těle – jedná se o vědomé prožívání těchto pocitů. Kamil na rozdíl od své ženy měl z moře respekt. Pohlcovalo ho svou nekonečností a vzbuzovalo v něm smutek a prázdnotu. Pokaždé, když na ně s Danielou vyplul, cítil, jako kdyby ztrácel pevnou půdu pod nohama: „*Měl na moři pocit, jako by ho pustili do klece k tygrům; byl to neznámý živel, v němž nikdy necítil takovou jistotu jako na zemi. [...] Nebyl si jistější, dokonce, ani když získal určitý cvik, jako si není jistý řidič, ani když ujede prvních deset tisíc kilometrů, protože se bojí, aby neztratil základní dávku opatrnosti*“ (Lustig, 1973, s. 347). Obavy zmizely, jakmile pochopil, že jedině moře je médiem poskytujícím mu možnost uskutečnit jeho cestu domů. Viděli jsme, že je v narativu užito psycho-narace, uplatňující se při popisu vnitřního světa postavy.

Čím více času Daniela tráví v neznámé krajině, tím je citlivější k novým podnětům a ke změnám odehrávajícím se kolem ní. Nevrací se do minulosti, žije pouze přítomností, v níž všechno intenzivně prožívá. Síla a energie vycházející z přírody jí pomáhají vyrovnat se s její životní situací, což se zcela přirozeně odráží i ve vztahu k sobě samé. Přírodní scenérie vnímá všemi svými smysly: zrak, poskytující Daniele vizuální zkušenost, zaznamenává žlutě zbarvenou pláž z kamínků, zlaté odrazy paprsků slunce na mořské hladině odkrývající podmořský svět. Pomocí pozorovatelova oka dochází ke spojení tělesné zkušenosti s mentální, tj. to, co zrovna vidí, se přenáší do jeho vědomí. Pomocí oka jedinec přijímá podněty ze světa, které se transformují do znalostí, čímž se proces vidění mění ve vědění. Oko nejen že přijímá signály z venku, ale také je vysílá do svého okolí, proto je hlavním zprostředkovatelem umožňujícím lidské bytosti prožívat svět a komunikovat s ostatními. Objekty,

lidé, prostory jsou přenášeny do paměti, kde se vytváří jejich vizuální obrazy, z nichž se na základě selekce ukládají pouze některé obrazy. Prostorové rozvržení mezi vertikálou a horizontálou, tj. vrchní a spodní částí prostoru se stírá pomocí obrazného propojení horní sféry (slunce) s dolní sférou hladiny moře, která má tendenci odrážet denní světlo, sluneční paprsky a v noci měsíc: „V hlubinách, plných stínů, bylo vidět stříbrné a purpurové ryby a pak jenom tmou. [...] Hladina se spojila se zlatými paprsky slunce“ (Lustig, 1973, s. 371). Postavy považují vodní plochu za zrcadlo, v němž se prohlížejí a ujistují o své existenci. V prostředí se objevují barvy jako stříbrná, purpurová a zlatá s nejrůznějšími odstíny žluté barvy, analogickými slunci, přičemž akcent je kladen především na sluneční paprsky a světlo. Psychosomatické působení barev na Danielino vědomí a mysl vyvolává pozitivní pocity, konotující radost a vnitřní pocit štěstí. Světlo působí na člověka příznivě – nutí ho k aktivitě, zatímco tmavá barva spíše vědomí člověka utlumuje. Sluchová percepce registruje hučení a burácení moře, zvuk z přístaviště, bouchání loděk o sebe nebo ozvěny sirén z lodí vplouvajících do přístavů; to všechno bylo pro Daniela dosud neznámé. Čichové senzory zachycují vůně oleandrů, připomínající jí vonnou směs smíchanou z různých rostlin. Kognitivní smysly (zrak, sluch, čich), působící na emoce a intelekt jedince, se podílejí rovněž na získávání a rozvíjení nových podnětů.

Z hlediska binárního prostorového uspořádání horizont – vertikála se Daniela po celou dobu pohybuje v horizontální části prostoru: prochází se po pláži, koupe se v moři (nepotápí se). Vertikální část patří přírodním živlům: nebe, měsíc, slunce, moře a útvarům, jež příroda v tomto prostředí vytvořila: hory, skály. Je evidentní, že horizontální sféra je omezena lidské bytostí, kde se cítí v bezpečí do okamžiku, než dá svou moc najevo přírodní živel. Daniela vnímá přírodu jak svým tělem, tak svou duší, přináší jí totiž pozitivní prožitky, jichž se nechce vzdát. Všimá si barev přírody měnících své odstíny, vůní vyvolávajících kladné emoce, případně pohybu mořských vln. Vidíme, že se jí podařilo splynout s prostorem krajiny, který je k ní jako k lidské bytosti otevřený. Individuální vnímání ročních období, změn počasí či střídání dne a noci se projevuje v náladách jedince, jež pak ovlivňují jeho chování. Vyjdeme-li z textu, uveďme příklad, kdy zrovna vítr probouzí v dívce smutek: „Chamsin nebo dalmatský teplý vítr nebo alpský fén, způsobující ochablost, skoro smutek. [...] Příští noc byl chamsin ještě pichlavější. Člověk měl dojem, že to nebude moci ani vykašlat a že je zevnitř pomalu, ale jistě zanášen pískem“ (Lustig, 1973, s. 344, 350). Povahové rysy mladé ženy, která touží po volnosti a rozletu jsou analogické k divoké přírodě. Daniela se pohroužila do tohoto místa, aby zde mohla meditovala a najít duševní rovnováhu. Krajina je existenciálním prostorem, v němž se aktuálně uskutečňuje její bytí. Hana Librová poukazuje na to, že příroda představuje zdroj s bohatým vnitřním obsahem, jemuž se má člověk, ztracený ve světě lidí, naučit naslouchat, chce-li najít sám sebe (Librová, 1988, s. 67). Kamil, oproti své manželce, takové pocity nezažívá, jelikož v Naharyii není nic, co by mu připomínalo jeho rodnou zemi. Místo toho pocítil, jak mu chybí kontakt se zemí a s lidmi z jeho okolí. Prostor Izraele ho ničím nezaujalo, muž se tomuto otevřenému prostoru úspěšně vyhýbá a před procházkami v přírodě dává přednost pobytu v domě, čímž se také postupně odcizuje i své ženě, s níž velmi málo komunikuje. Jan Patočka se domnívá, že existuje dvojí základní modus cizoty: „lidská a mimolidská, a v mimolidské opět živá a neživá. Cizota lidská je vázána na pochopení například exotického společenství jako lidského, třeba jeho vztahům k věcem okolí ani k bližním nerozumíme v tom smyslu, že je sami nemůžeme prožívat a že typus jednání v tomto společenství je nám neznám, že zde existují jiná povolání a s nimi jiné artikulace uzuálních předmětů, že případně celkový poměr k životu a skutečnosti je jiný, překvapující, neočekávaný“ (Patočka, 2008, s. 195). Daniela se dokázala přizpůsobit a identifikovat se s prostředím, což jí na rozdíl od Kamila usnadnilo cestu k vytvoření domova. Kromě odlišného vnímání prostředí Izraele, jež je bezesporu pro oba exotickým místem, se v narativu výrazně projevuje binární opozice krajiny, jejíž zastánkyní je Daniela, města – centra civilizace, kam se chce Kamil vrátit.

Přibližme si, jakých postupů autor využívá při popisu moře; v úryvku si všimneme, že klade důraz na barvy, které souvisí s prožitky a požitky jedince, na jehož smysly působí. Časté užití chromatismu a synestezie v narativu zesiluje vizualitu prostoru: „Moře se chovalo jako sněhová pláň. Zdálo se mu, že zaslechl slovo nikdy a moře odpovídalo nazpět nikdy. [...] Temně zelená, stříbrná, modrá mořská louka se houpala sem a tam. Vody se rozbíjely v množství kopečků s bílými vršky. Barely, vrchovaté vlhkým, těžkým pískem, seděly na břehu jako rozsetá zvířata. [...] Z pěny



a světlejších zelenavých vod pobřeží se staly modré a z pevniny tenká, tmavě hnědá pokroucená nit. Z dálky vypadala země na konci nebe a moře jako modravá vzpomínka, čím dál, tím jasnější, a zároveň ztracená“ (Lustig, 1973, s. 354, 370, 371). Hladina moře odráží vrchní část prostoru a tím vzniká dvojí obraz krajiny. Chvillemi to vypadá, jako kdyby barevné spektrum rozdělovalo prostor na dvě části: zelená barva označuje dolní část prostoru – zemi; modrá souvisí s horní sférou a symbolizuje nebe. Bílá barva má ambivalentní charakter, může totiž náležet jak ke spodní, tak k horní sféře prostoru. V ukázce bylo zmíněno, že bílá pěna na hladině učinila z moře pláň pokrytou sněhem, evokující v jedinci období zimy. Bílá se ovšem vyskytuje i v horní části prostoru, kde najdeme i bílé nebe. Moře coby zelená louka měnící své barvy připomíná člověku pestrobarevný podzim. Zaměříme-li se na dynamický pohyb mořských vln, nelze opominout neúprosné uplývání času, proti němuž je lidský jedinec bezbranný. Stejně jako v proudu vody, tak i v proudu času mizí naše minulost. Zůstávají alespoň vzpomínky uložené v paměti; je však otázkou času, jak dlouho si je ponecháme a zda jednoho dne také nezmizí v zapomnění. Burácející moře, jemuž jsou přisuzovány atributy jako nebezpečné, neprobádané, nestálé, temné, tmavé a bez pevného podkladu, dává jedinci najevo svou moc, aby si uvědomil svou bezvýznamnost: „Moře za zadní stěnou hučelo, převalovalo se, vlny o sebe pleskaly a šuměly v neviditelných tunelech“ (Lustig, 1973, s. 337). Neobvyklé slovní spojení vlny, které hučí v tunelech, může vyjadřovat touhu lidstva ovládnout přírodu a spojit tak tento svět s civilizací. V označení „neviditelné tunely“ je možné najít aluzi na to, že člověk si přírodu nikdy nepodmaní. Na základě antropomorfizace jsou moři přisuzovány lidské vlastnosti, když vypravěč hovoří o tom, že se chovalo jako sněhová pláň, odpovídalo na otázky či se převalovalo z jedné strany na druhou. Z antropomorfních metafor uplatňovaných při popisu krajiny převažuje hlavně animizace: „Keře se potápěly do měsíčního světla jako stříbrné nábojnice. Hory a háje, ovce, stromy, vinice, bílé skály a pole se smrskly. [...] Břeh vydechoval vedrem jako vyprahlé žábry. [...] Vanul vítr a vlny šly po klasech jako po zlatém moři“ (Lustig, 1973, s. 337, 371, 351, 357), a přirovnání rozvíjející obraznost prostoru: „Kámen, o který se opírali, pokrytý vlhkým mechem a řasami, vypadal jako nějaký živočich“ (Lustig, 1973, s. 331). Důkazem, že příroda je živým elementem, je, že nejen přírodní živly, ale rovněž přírodní útvary jsou přetvářeny ve vnímající bytosti.

Kamil po celou dobu v Naharyii prožívá vnitřní dilema a uvažuje nad tím, zda se má vrátit domů bez ženy, jelikož jí úřady zatím návrat nepovolily, nebo s ní zůstat v emigraci, kde je nešťastný. Označení o tom, že nakonec odejde z Izraele, nese Daniela těžce a naléhá na něj, aby zůstal. Od snahy přesvědčit ho, ať nikam nejedí, přejde k výčtkám, že za ní neměl jezdit, když není ochoten po jejím boku žít a přijmout jiný způsob života: „Nejezdí. Myslí si, že nemáš pas, že jsem ho hodila do moře. [...] Mám strach, že tě nikdy neuvidím. Stejný strach, který jsem měla, ještě než jsi přijel“ (Lustig, 1973, s. 369). Domnívá se, že jej Daniela nenávidí za to, že jí chce nechat samotnou v cizí zemi, kde to ještě zcela nezná. Když vidí, že se pravděpodobně na kompromisu nedohodnou, pociťuje o to větší bezmocnost. K vyjádření psýchy postavy dochází na některých místech v textu k prolínání psycho-narace s citovaným vnitřním monologem: „Cítil ten tíživý, neuvěřitelný, stále zřetelnější rozpor mezi nejlepšími úmysly, kterých se kdy dotkl, a skutečností, která ho strhávala mimo ně. [...] Cítil se sklíčený. Jak mohlo ještě být dobré něco, co nutilo člověka k malosti, k čím dál tím většímu sobectví?“ (Lustig, 1973, s. 365). Ze začátku se snažil najít argumenty, jimiž by své chování obhájil, a vzpomněl si, že ona jako první odešla z Československa, aby se sama vydala na cestu do Izraele; její rozhodnutí respektoval a následoval ji do neznámé země. Myslel si, že ho pochopí a že jakmile jí to bude umožněno, přijede za ním. Daniela se neubrání emocím a rozpláče se, že jí chce muž opustit (nebyla na to připravena). Klade mu otázky, co je tam pro něj natolik zajímavého, že jí musí opustit. Považuje ho za sobce, jenž myslí jen na sebe. Kamil nezmění své stanovisko ani poté, co se doví, že je jeho žena těhotná: „Budeme mít dítě. Chci tě. Udělám všechno, co ti uvidím na očích. Budu se učit. Budu pracovat – plavat pod vodou, všechno – jen chtěj i ty mne, a tady, když to nejde tam“ (Lustig, 1973, s. 363). Na břehu se s ní rozloučí a nastoupí na loď, i přesto, že není jisté, zda je během cesty nezastihne silná bouře a oni neztroskotají. Kamil se postaví na příď lodě a sleduje, jak se horizont krajiny postupně ztrácí v dálce. Sotva jeden horizont zmizí, netrvá dlouho a objeví se před ním jiný, neznámý svým tvarem a nepopsatelnou rozlohou: „Naharyia se zmenšovala. Celý pruh země, jako vystřižený z bible, hory a háje, ovce, stromy, vinice, pole se smrskly“ (Lustig, 1973, s. 371).

Podíváme-li se na přístup Daniely a Kamila k životu v cizině a doma, zjistíme, že žena preferuje zůstat v Naharyii, protože si myslí, že se jí tady podaří zapomenout. Mimo jiné věří, že nové prožitky navždy vymažou minulost z její paměti a ona tak bude moci žít jako svobodný člověk. K sémantickému překročení hranic došlo v okamžiku, kdy se oba rozhodli pro emigraci do cizí, exotické země, kde se seznamují s kulturou a odlišným stylem života. Příroda a kultura v Izraeli vytvářejí izomorfii, tj. vzájemně se doplňují a tvoří celek. Takovéto přejití hranic – z jednoho místa na jiné – souvisí rovněž s vnitřní představou o novém prostředí. Nemusí se ovšem pokaždé shodovat s realitou, což zapříčiní nespokojenost, podrážděnost a nezájem přizpůsobit se jakékoliv změně. Kamil není schopný vytvořit si vztah k nové zemi ani k přírodě, jež ho dennodenně obklopuje. Československo, kde se narodil a vyrůstal, měl spojené se zážitky z minulosti, ale i s ideou o lepší budoucnosti, od níž nechtěl upustit. Věřil, že budoucnost má jedině tam, a tohle jeho přesvědčení bylo silnější než láska k jeho ženě. Emocionální hranice vzniká i mezi Danielou a Kamilem, jelikož jejich odlišné názory týkající se společného žití je od sebe oddělí. Statičnost prostoru je narušována pohybem moře a mořských vln, vítr roznáší písek po pláži, případně jej zanechá i do domu, kde manželé bydlí: „*Řídký ranní vítr vtékal oknem a otevřenými dveřmi. [...] Museli zavřít každou škvíru. Vítr prolézal i štěrbinou mezi prahem a dveřmi, podebral noviny, rozložené po podlaze jako koberečky, až šustily jako jemné, nesrozumitelné hlasy*“ (Lustig, 1973, s. 344). Ačkoliv autor soustředil větší pozornost na vztah mezi mužem a ženou, příroda nebyla ději zcela podřízena. Můžeme si dovolit konstatovat, že sloužila především jako médium k vyjádření niterných stavů mladé Daniely, jež zde našla nový rozměr svého bytí. Zatímco Kamil si uvědomil, že musí co nejdříve uskutečnit návrat do vlasti. V rámci topografie víme, že se děj příběhu odehrává v přímořském městě Naharyie v Izraeli. Co je pro Arnošta Lustiga typické, je, že text nezatěžoval topografickými údaji, soustředil se hlavně na to, jak postava vnímá a prožívá prostředí, do něhož přišla a jaké nálady v ní vyvolává.

## Shrnutí

Z toho, co bylo uvedeno, je zřejmé, že se postavy pohybují v kruhu, jehož hranice překračují v okamžiku, kdy z vlasti odcházejí do ciziny, a po nějakém čase uskutečňují návrat. Potvrzuje se nám to, co jsme řekli v úvodu studie, že v uvedených textech došlo k překročení nejen prostorových, ale i těch osobních a vnitřních hranic. Pojetí cesty je vždycky symbolické, neboť cesta postavy vede do země, z níž pocházejí (motiv návratu), jako tomu ostatně bylo u Hanky Kaudersové – vrací se z Maďarska. Jednalo se o volný pohyb, k němuž v ghettu ani ve vyhlazovacím táboře nemohlo dojít. S obrazem přírody se v Lustigových dílech téměř nesetkáváme, výjimkou byla próza *Oleandrové keře*, kde příroda působila na pocity a vědomí obou aktérů. Ve všech uvedených prózách jsme viděli, že postavy byly determinovány prostředím, do něhož se dostaly, ale také svým vnitřním přesvědčením. Hanka Kaudersová toužila po vlasti, a proto chtěla z Maďarska odjet zpět do Prahy, Vili Feldovi se tohle přání nesplnilo a stal se z něj člověk bez domova. Kamil se chtěl vrátit do Československa, neboť byl přesvědčen, že nechce žít jako emigrant a cítit se jako cizinec či vyděděnec, jenž přišel o vlastní zázemí. Domov byl pro něj místem jistoty, s nímž měl spojené vzpomínky na období dětství a dospívání a zejména na rodinu. Nelze opominout, že inklinování k domovu je podmíněno nejen psychologicky, ale také sociálně a fylogeneticky. Daniela je skeptická vůči rodné zemi, ještě se totiž pocitově neoprostila od špatných zážitků, jimiž si zde musela projít. Nese v sobě traumata z války, na něž chce v cizině zapomenout a otevřít si cestu k životu bez problémů. Kamil se identifikoval s rodnou zemí, s jejím osudem a složitou historií. Stesk po domově prožije i personální vypravěč z románu *Tma a světlo světa (Můj známý Vili Feld)*. Aby nepropadl pocitu úzkosti a nepodléhal samotě, začal si v Římě prozpěvovat české písničky. Ve všech třech prózách je motiv setkání (Hanka se v Maďarsku setkává s rabínem Gideonem Schapírem, Vili náhodně potkává starého známého v Římě, Kamil přijíždí do Izraele za svou ženou Danielou) provázán s motivem odloučení, kdy jedna z postav se loučí a odjíždí. Odloučení či motiv odcházení je spojen s chronotopem cesty, v němž lze objevit vnitřní potřebu jedince najít odpověď na otázky, kdo je a kam ve skutečnosti patří. Bylo by možné hovořit o životní cestě, která je spojena s „nekonečným hledáním“ sebe sama.



## Literatura

- ABRAM, David. 2013. *Kouzlo smyslů. Vnímání a jazyk ve více než lidském světě*. Praha : DharmaGaia, 2013. 407 s. ISBN 978-80-7436-024-4
- BAAK, Van Joost. 2009. The House and its Functions in Structuring Narrative and Poetic Worlds: the House as Myth. In: *The House in Russian Literature: A Mythopoetic Exploration*. Rodopi B. V. : Amsterdam – New York, 2009, p. 65 – 72. ISBN 10 9042025492
- BACHTIN, Michail Michajlovič. 1980. *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980. 479 s. ISBN nevedeno
- BAUDELAIRE, Charles. 1968. Malíř moderního umění. In: *Úvahy o některých současnících*. Praha : Odeon, 1968. s. 587 – 625.
- BAUMAN, Zygmunt. 1995. *Úvahy o postmoderní době*. Praha : Slon, 1995. 102 s. ISBN 80-86429-11-3
- COHNOVÁ, Dorrit. 1978. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton : Princeton University Press, 1978. 2009. 261 s. ISBN 978-80-200-1718-5
- HODROVÁ, Daniela. 2006. *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Praha : Akropolis, 2006. 414 s. ISBN 80-86903-31-1
- LIBROVÁ, Hana. 1988. *Láska ke krajině?* Brno : Blok, 1988, 168 s.
- LUSTIG, Arnošt. 2000. *Krásné zelené oči*. Praha : Peron, 2000. 357 s. ISBN 80-902866-0-7
- LUSTIG, Arnošt. 2002. *Tma a světlo světa (Můj známý Vili Feld)*. Praha : Eminent, 2002. 206 s. ISBN 80-7281-089-8
- LUSTIG, Arnošt. 1973. *Ulice ztracených*. Köln : Index, 1973. 373 s. ISBN nevedeno
- MARGOLIN, Uri. 2008 *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*. Brno : Host, 2008. 96 s. ISBN 978-80-7294-261-9
- PATOČKA, Jan. 2008. *Fenomenologické spisy I., Přirozený svět (Texty z let 1931 – 1949.)*. Praha : Oikoymenh, 2008. 471 s. ISBN 978-80-7298-307-0
- RICOEUR, Paul. 2002. *Čas a vyprávění 2, Konfigurace ve fiktivním vyprávění*. Praha : Oikoymenh, 2002. 245 s. ISBN 80-7298-051-3

## Summary

*The aim of the study is to point out the fact that there are also other areas than the ghetto and extermination camp in the author's work. We have chosen works in which portrayed space at the level of scenery is based on the dichotomy home (country) – abroad (foreign country), domestic – strange, specifically we will discuss works *Krásné zelené oči*, *Tma a světlo světa (Můj známý Vili Feld)*, *Oleandrové keře* – i.e. *Beautiful Green Eyes*, *Darkness and Light of the World (My Friend Vili Feld)*, *Oleander Bushes*. Another reason was that in all three works we meet with the theme of emigration. We will discuss what the character is experiencing in an unfamiliar environment, how he adapts to new conditions and what impact on his psyche it has.*

## ACEDIA U DANTEHO AKO SVETSKÉHO AUTORA A V DOBOVEJ KÁZŇOVEJ TVORBE

### ACEDIA IN DANTE'S PRODUCTION AS THE SECULAR AUTHOR AND IN PERIOD DISCIPLINAL PRODUCTION

Monika Šavelová

Katedra romanistiky Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

2.1.23 teória literatúry a dejiny konkrétnych národných literatúr, 2. rok štúdia, interná forma štúdia  
monika.savelova@ukf.sk

Školiteľ: prof. PhDr. Pavol Koprda, DrSc. (pkoprda@ukf.sk)

#### Kľúčové slová

smútok, acedia, radosť, pokánie, hriech

#### Key words

sadness, acedia, joy, penitence, sin

## Úvod

Vnímanie viery a jej cítenie sa v priebehu stredoveku menilo. Prvé storočia kresťanstva sa niesli v duchu jednoduchosti, no zároveň radosti z možnosti byť spasený, ktorá bola dostupná pre všetky národy rovnako. Takéto vnímanie radosti bolo spočiatku iné ako v Danteho dobe, počiatková spontánna, samovoľná radosť z dostupnosti záchrany duše – spásy, a teda možnosti večného života – sa vplyvom snáh cirkvi o separovanie od sekulárnych záležitostí štátu, v dôsledku koncilových ustanovení a doktrinálnych zmien, ale v nemenšej miere i kvôli ľudovým hnutiam, postupne zmenila na radosť ako dôkaz pokánia. Sumarizačné diela kázňového typu mali vytvoriť sumarizácie hriechov, normy pokánia a vnútornej radosti kresťana, ktorým by sa musel učiť zo systematických diel schválených cirkvou. Postupne nadobúdala kategória radosti „upomínavý“, výstražný ráz, počiatkový kresťanský optimizmus vystriedala povinnosť kajať sa. Potreba očisty sa spája s víziou posledného súdu, ktorý sa, ako sa vtedy predpokladalo, blížil (ustanovenia koncilov z rokov 1215, keď bol stanovený pojem posledný súd a 1274, keď sa prijala existencia očistca). Krst už na spásu nepostačoval, bolo potrebné konať pokánie, a tak si zabezpečiť Božie odpustenie. Túto dogmatickú novinku sa snažili rozšíriť medzi veriaciach, a preto sa stala námetom kázňových textov. Takto sa idea šírila najprv medzi mníchmi, neskôr i medzi pospolitý ľud. Ak si všimneme viaceré diela tohto typu – napr. dielo francúzskeho mnícha Guillauma de Peyrauda či talianskych mníchov Domenica Cavalcu a Jacopa Passavantihho, zistíme, že sa v mnohom podobajú. (1)

Danteho vnímanie kresťanskej dogmatiky je špecifické, pretože sa u neho kombinuje viacero filozofických smerov, ideí, čerpá zo systematizačných diel, pričom sa niekedy jednotlivé filozofické smery miešajú a vylučujú. Napriek tomu však jeho zásluha spočíva v snahe rozšíriť vierouku o „novinky“ vyplývajúce z koncilov medzi ľuďmi, keďže napísal *Komédiu* vo volgare. Dielo je osobitným javom, pretože uznáva potrebu pokánia, no táto sa javí byť vo vzťahu s aristotelovsko-averroesovskou dostatočnou vôľou, plnosťou života a k nej prislúchajúcou radosťou.

## Danteho „*accidiosi*“

Piaty kruh *Božskej komédie* (*Inf.*, VII, 97 a nasl.) začína prameňom klokotajúcej vody vlievajúcej sa do močiara s rovnomenným názvom – Styx (z gr., vo význame nenávisť, smútok). Na základe tohto významu slova o ňom Dante hovorí ako o smutnom potôčiku („*triste ruscel*“, v. 107). V močiari sú duše pokryté blatom, celé obnažené, a preto ešte viac utrápené, resp. s ešte väčším výrazom utrpenia, zohyzené uhryznutiami a blatom. Jednotlivé výrazy opisujúce ich vzťah (zablatení ľudia, celí nahí a s útočným, hnevlivým výrazom) zdôrazňujú fyzické a morálne zohyzenie zlostníkov, hnevlivých. Všeobecne sa o nich hovorí ako o skupine hnevlivých, zlostných, prchkých.

Dante ich doslovne označuje ako duše tých, nad ktorými víťazí hnev – tieto duše svoj hnev nevedia ovládať, akoby sme hovorili o chorobe duše. Aj v *Etike Nikomachovej* sa píše, že „to, čo sa deje z hnevu, má najmenej čo robiť s vedomým rozhodnutím“ (Aristoteles, 2011, s. 66). Autentický trest podľa princípu *contrapasso* ich bude sužovať po celú večnosť a spočíva v tom, že sa rujú ako divé zvery (por. vv. 110 – 114). (Turčány, 2005, s. 60)

Zároveň sa pod vodou nachádzajú ľudia, ktorí tam dýchajú, a na povrchu močiara sa objavujú bublinky z ich klokotania. To sú duše smutných, „zosmutnelých“ (*accidiosi*), ktorí sa previnili nemiernosťou svojho neoprávneného hnevu. Dante dáva do kontrastu s hnevlivými tých hriešnikov, ktorí sa previnili opačným hriechom, boli neschopní pociťovať oprávnený (spravodlivý) hnev, boli smutní, pretože v sebe dusili úzkosť, melancholický smútok. Pri vysvetľovaní týchto veršov sa danteológovia nezhodujú. Všeobecne sa najviac prijíma téza, že Dante na tomto mieste čerpal z aristotelovsko-tomistického delenia hnevlivých na „prudkých“, popudlivých – rýchlo sa nahnevajú, „trpkých“, zatrpknutých, udržiavajúcich vo svojej duši neutíšiteľný hnev, a „neznášalivých“, ktorí nenájdu pokoj, až kým sa nepomstia. (2)

Prídavné meno *accidioso* nás privádza k tomu, že hriešnici sa previnili hriechom (lat.) *acedia*. J. Felix (2005, s. 320) uvádza, že „toto slovo sa prekladá ako ‚nechuť‘ (Pozri napr. český preklad *Summy* Tomáša Akvinského, II, II, 35, s. 316.), ale má širší význam: ide o melancholický ťaživý smútok, o určitý druh melanchólie a zatrpknutosti, v ktorej sa človek stáva nielen pasívnym a ľahostajným ku každej duchovnej hodnote [...], ale, naopak, pociťuje odpor k akýmkoľvek duchovným hodnotám, ‚zožiera sa‘ hnevom vo vnútri a vyúsťuje – cez prípadné viaceré fázy – až do úplnej otupenosti“.

Tieto duše boli smutné („*tristi fummo*“, v. 121) v príjemnom povetrí, ktoré sa raduje zo slnka (alegoricky: dostupnosti vykúpenia), ale živili vo svojom vnútri opar zatrpknutosti („*dym dusiac vnútri*“ (Turčány, 2005, s. 60, v. 123)). Aristoteles (2011, s. 57) píše o tom, že pre činný život má nemalý význam, či človek správne alebo nesprávne prežíva radosť a zármutok. To je podstatou tejto epizódy siedmeho spevu, ale najmä zatratencov definovaných ako *accidiosi*, ktorí pochybili tým, že sa netešili, keď to bolo potrebné (ale hlavne možné) v príjemnom prostredí, a namiesto toho sa rmútili, čo je ich večným trestom.

Aj pri týchto hriešnikoch Dante využíva princíp *contrapasso*, pretože najprv boli smutní, melancholickí počas života, ktorý rozradostovalo slnko, dusili v sebe dym, opar zloby, ktorá im „zahmlievala dušu“, teraz akoby žili i naďalej smutní, zachytení, uväznení v kalnom bahne („*belletta negra*“, v. 124, pojem by sa dal nahradiť, resp. vysvetliť slovným spojením *fango torbido*, kde *torbido* v prvotnom význame slova, ak hovoríme o blate, znamená kalný, skalený, v sekundárnom zmysle slova, v súvislosti s ich dušou, znamená nepokojný, zachmúrený) (Giacalone, 1980, s. 112). Nemajú ani najmenšiu snahu vynoriť sa von, na povrch, aby sa mohli nadýchnuť, ostávajú ponorení v hĺbke, v bahne, letargicky, melancholicky, vidno len bublinky vzduchu na povrchu, no žiadnu ich aktivitu, činnosť, snahu nadýchnuť sa.

Tak ako ich na zemi dusil potláčaný hnev, teraz ich dusí bahno. Len nostalgický a rmútiaci obraz veselého, príjemného ovzdušia, prostredia zaliateho slnkom dokáže prinavrátiť záblesk ľudskosti hriešnej duši týchto ľudí (por. vv. 121 – 124). V ironickom, sarkastickom zmysle slova používa Dante i ďalší výraz: *hymna* (v. 125), ktorú si klokotajú v hrdlách, lebo ju nemôžu spievať z plného hrdla – radostne, ako by sa to u hymny očakávalo – keďže sa dusia bahnom.

Tieto verše *Pekla* akoby boli varovaním pred nedostatkom radosti, výzvou dbať na to, aby nám nikdy nechýbala, aby sme sa radovali. Dané dielo sa na ňu nezameriava priamo, ale na jej deficit a dôsledky, ktoré prináša. Dante trestá nedostatok lásky, nedostatok radosti, ale je to vlastne neschopnosť mysle primerane vyhodnotiť, aký pokyn má dať telu a vôli. (3)

Radost' nie je vnímaná ako prirodzene prýščiaca z človeka, Dante z nej robí rozkaz, ktorého nesplnenie prináša (večný) trest, veď vrhá do večného zatratenia smutných, zatrpknutých. Do svojho diela ju vkladá ako podmienku záchrany duše, jej deficit radí k siedmim smrteľným hriechom. Na tomto príklade vidíme, že vzťah ku spásu bol v štrnástom storočí iný ako v ranom stredoveku (napr. *Pieseň tvorstva*). Podľa P. Koprdu (2013, s. 56) sa v komunálnom období stratila viera v prirodzenosť cesty k dobru, stratila sa radosť ako vyjadrenie takej viery. V neskorom stredoveku sa

zhmotňovala potreba starať sa o svoju spásu vlastným pokáním, úprimnou ľútosťou, aby bol človek na poslednom súde očisteným, nestačilo, aby bol pokrstený, lebo nikto nedokáže žiť bez hriechu, a teda je potrebné dosiahnutie Božieho odpustenia. Ako vidíme, Dante radí k hriechom, od ktorých sa treba očistiť, aj nedostatok radosti. Tá má byť dôkazom pokánia – podobne argumentujú aj autori kázňovej literatúry, napr. Domenico Cavalca.

Dante v systéme usporiadania prvých siedmich spevov vychádzal z rôznorodnej dobovej literatúry. Podobnosti *Božskej komédie* nachádzame najmä s dobovou kázňovou literatúrou, akú písali napr. Domenico Cavalca a Jacopo Passavanti, vychádzajúc z diela Guillauma de Peyrauda. Sumarizačné diela boli napísané pravdepodobne preto, aby utlmili zžitosť individuálneho života a pokánia, samovoľnosť a nezávislosť ľudskej očisty, chceli vytvoriť normy pokánia a vnútornej radosti kresťana, ktorým by sa musel učiť zo systematických diel schválených cirkvou.

Ku dichotómii *iracondi-accidiosi*, teda hnevliví a smutní, sa prikláňa mnoho starších komentátorov, z moderných napr. Marti. Iní však tvrdia, že *accidioso fummo* neznamená nič iné ako ťažkopádny, dlhodobý hnev, zlosť, pretože náhle, mimovoľné vzplanutie hnevu nie je hriech (Daniello, cit. In: Ciotti, 1970). Zdá sa, že Dante týchto hriešnikov rozdeľuje podľa *Etiky* (III, 12). Odmietanie dvoch kategórií hriešnikov (*iracondi* a *accidiosi*) a ich spojenie do jednej by narušilo predpokladanú formálnu štruktúru *Pekla*, kde sa v tzv. Hornom pekle trpí pre sedem smrteľných hriechov – obžerstvo, chlipnosť, lakomstvo, hnev, „*acedia*“, pýcha a závišť. Autor najprv plánoval predstaviť len tieto hriechy, o ich doplnení sa údajne rozhodol až neskôr. (4)

Danteho alegorické dielo, postavené na princípe trestu oko za oko, u zlostných po smrti „nastoluje“ opätovné prejavenie sa ich zloby, zverskej podoby, násilia na druhých a na sebe, nemožno rozoznať ich telá. Zároveň možno predpokladať, že smutní, nachádzajúci sa pod nimi, hlbšie v barinách Styxu, ktorí v sebe nosia „dym zatrpknutosti“, majú práve takúto povahu, v protiklade s príjemným povetím, ktoré rozradostuje slnko. Necháva ich trestať večným pripomínaním si hriechu, t. j. netešili sa z dostupnosti vykúpenia (radosť zo slnka, príjemného, „sladkého“ prostredia), neboli si schopní uvedomiť radosť ako základnú hodnotu pre večný život, a preto je ich trest zameraný na nápravu neschopnosti radosť sa – večné upomínanie formou večného smútku. Prostredníctvom čierneho bahna, pre ktoré dennodenne nebudú môcť vidieť slnko, budú mať na pamäti svoje pochybenie. Vždy im černota Styxu bude pripomínať ich hriech. Trestanie za nedostatok radosti je tu trestaním za nedostatok vedomia, čiže aristotelovsky za nedostatok vodcovskej úlohy rozumu. Svoju vôľu nepodriadili rozumu, ale iným hodnotám, a preto je ich vôľa nedostatočná. (5)

Smútok je tu chápaný ako nedostatok radosti z možnosti dostupnosti záchrany duše. Dante tak zdôrazňuje potrebu tešiť sa, radovať sa z takejto možnosti, čo je zároveň aj chválou Boha. To by malo byť našou povinnosťou – chváliť Boha, radovať sa z možnosti záchrany – čo je v priamom kontraste so smútkom týchto postáv o to viac, že sa nachádzali vo „vhodných podmienkach“ na radosť, v príjemnom prostredí „so slnkom“, no netešili sa, čím akoby urazili Boha. Posun voči ranému stredoveku vidíme i vo vnímaní tých, ktorí pokorne a trpezlivo znášajú chorobu a trápenie vo Františkovej *Piesni tvorstva* – tieto verše sú v protiklade s Dantom, podľa ktorého sa duševne chorí hriešnici nedokážu radovať a sú pre neho ešte viac trestuhodní, lebo nevedia, nie sú schopní tešiť sa zo života – hoci nie z vlastného pričinenia, nie je to ich vina.

### **Peyraud a *acedia***

*Summa de vitiis et virtutibus* (1236 – 1249) mala veľký vplyv na latinskú náboženskú literatúru, obzvlášť na pastorálnu, a to najmä preto, že sa vzdala horlivému, špekulatívnemu aristotelizmu, ktorý sa v predchádzajúcich storočiach zakorenil v teologickom prostredí, a bola zjavným prínosom bohatým na zdroje – obsahovala veľa citácií *Písma*, kňazov a scholastických filozofov, exemplá atď. Vedci poukazujú na to, že z tohto diela vychádzali aj iní autori nielen náboženskej literatúry, ale aj napr. Brunetto Latini, Guittone, Bartolomeo da San Concordio, Dante či Boccaccio. Nie je prekvapivé, že si Cavalca vzal Peyraudovo dielo za svoju inšpiráciu alebo, lepšie povedané, za sprievodcu, ktorého sa viac či menej pridrža, a obdobne to mohol urobiť aj Dante.

*De vitiis* obsahuje traktát s názvom *De Acedia* a pozostáva zo štyroch častí. V druhej časti sa hovorí o smútku ako o 14. necnosti, hriechu, ktorý patrí k „duchovnej lenivosti“ (t. j. *acedia*). Podľa G. de Peyrauda je smútok veľká neresť, hriech hodný opovrhnutia v našom vzťahu k Bohu, pretože sa mu nepáči, práve naopak, páči sa diablu a ľuďom veľmi škodí. Toto tvrdenie Peyraud dopĺňa veršami z *Druhého listu Korintánom*: „Každý (nech dá), ako si umienil v srdci, nie z neochoty alebo z prinútenia; lebo ochotného darcu miluje Boh“ (2 Kor 9, 7). Z toho mu vyplýva, že smútok v službe Bohu je ako palina vložená do Božieho živého tela, ktoré je dobré, a preto by sme mu mali dávať všetko, čo máme, to dobré a bez smútku. Rovnako sa Bohu môže znepáčiť, ak sa netešíme, hoci z maličkostí – máme sa tešiť i z toho, čo má malú alebo aj žiadnu hodnotu, máme sa tešiť pri každej príležitosti, keď na to máme dôvod. Tu vidíme spojitost s Danteho *accidiosi*, ktorí boli v príjemnom povetrí, mohli sa radosť, tešiť z príjemného slnka, prostredia, dostupnosti možnosti spásy, ale nečinili tak. Podľa Peyrauda sa treba tešiť aj z maličkostí. Danteho *accidiosi* sa netešili zo slnka, v alegoricko-symbolickom význame sa však netešili z možnosti spásy, a to je ešte horšie, lebo akoby opovrhovali Božím darom večného života, niet preto divu, že ich Dante trestá peklom.

Peyraud ďalej zdôrazňuje potrebu sláviť Boha, oslavovať ho za to, čo nám dáva, z čoho máme osoh, pôžitok, čo nás teší. Podobne hovoria i verše 137. žalmu vo význame: nech spievajú na ceste Pánovi, pretože jeho sláva je veľká. To, že sa diablu skutočný smútok páči, by sme mohli ukázať na protiklade, a to, že sa mu duchovná, spirituálna radosť veľmi nepáči. O tom sa píše v liste Filipským: „Beda nám, neboli sme totiž včera ani predvčerom veľmi šťastní. Beda nám,“ a sv. Anton (podľa: Peyraud, 1236 – 1249) uvádza, že jediný dôvod víťazstva nad nepriateľom je duchovná radosť. Podobné znenie nachádzame v 1. liste Makabejským o tom, ako izraelský ľud bojoval s radosťou, porazil svojho nepriateľa, a tak rozšíril svoju slávu. (6)

Smútok človeku škodí trojako: „tak ako moľa oblečeniu a červ drevu, tak smútok škodí ľudskému srdcu“ (Príslovia 25, 20). (7) Škodí aj tým, že človeka oslepuje v tom, čo prináleží Bohu, ako sa uvádza vo *Vitis Patrum* (6. storočie; podľa: Peyraud, 1236 – 1249): tak, ako sú spútané nohy prekážka v behu, rovnako je i smútok prekážkou videnia Boha. (8) Taktiež smútok škodí tým, že duchovne zabíja a je často príčinou iných hriechov – o tom hovoria *Skutky apoštolov*: „Smútok ďaleko zažeň od seba, lebo mnohých zabíja“ (Peyraud, 1236 – 1249). (9)

## Cavalca a smutní

V diele *Specchio de' peccati (Zrkadlo hriechov)*, v 5. kapitole (*Zlé súvislosti hnevu, užitočnosť trápení a štyri druhy smútku*) Domenico Cavalca označuje hnev za nerozumný hriech, ktorý robí človeka nerozumným, pretože v hádkach a lútosti, v zármutku stráca to, čo by mohol získať pokojne a radosne. I podľa Šalamúna hnev spočíva na prsiach nerozumných. (10)

Spája tak hnev (*ira*) a smútok (*tristitia*), čiže zlostných a smutných, rovnako ako Dante vo svojom VII. speve, kde spolu v čiernej muline trpia hnevliví (*irosi*) a pod nimi v blate smutní, zosmutnelí (*accidiosi*). V stredoveku sa slovo *tristitia* a *acedia* často zamieňali, resp. boli synonymami – vidíme tu teda rovnaký úvahový model ako u Danteho. Domenico Cavalca (1838b, s. 66) uvádza, že oba typy týchto hriešnikov sú hlupáci, nerozumní, pretože spravodlivému Bohu nemožno oponovať, nemožno proti nemu bojovať, pre smútok, zatrpknutosť Boh nezmení ani neodvolá svoje rozhodnutia a navyše si títo hriešnici ubližujú. Ako protihodnotu, „protilátku“ na smútok a zlosť ponúka pokoj, vyrovnanosť, trpezlivosť v každom protivenstve, pretože nemožno dôjsť k spaseniu bez trpezlivosti a bez toho, že by sme ďakovali Bohu v protivenstvách.

D. Cavalca (1838b, s. 66) píše, že tak ako je potrebný pokoj, vytrvanie, rovnako dôležité sú aj trest a trápenie, pretože trpezlivosť pramení práve z mnohého utrpenia. Dokladá to slovami sv. Pavla (cit. In: Cavalca, 1838b, s. 67) o tom, že trápenie plodí trpezlivosť, trpezlivosť presvedčenie a dôkaz nádeje. Trpezlivosť v utrpení nám zároveň dáva Božiu milosť. Ako uvádza Cavalca (1838b, s. 68), dobré srdce plodí trpezlivosť. Podobné verše nachádzame i u Šalamúna (cit. In: Cavalca, 1838b, s. 70), ktorý píše, že je lepší ten, kto panuje, ovláda svoju myseľ, než ten, kto je vládcom miest, lebo ako plynie zo slov Božích, kto je nerozumný, neovláda svoj rozum, nebude vládnuť ani v meste Božom. To je podobné Dantemu, ktorý odsudzuje duševne chorých, neschopných ovládať svoju vôľu, myseľ, vrhá do čierneho bahna rieky Styx tých, ktorí sa netešili v príjemnom prostredí. Cavalca (1838b,



s. 71), citujúc slová Bernarda, zdôrazňuje, že tá najpotrebnejšia, najmúdrejšia a najužitočnejšia schopnosť, aká existuje, je zvíťaziť nad hnevom a uniknúť mu a trpezlivo znášať trápenie. Inými slovami, je potrebné mať dostatočnú vôľu (11), ktorá by dala príkaz rozumu a on tento príkaz uposlúchol. Práve to sú tí Danteho hnevliví, ktorí sú zmietaní svojím hnevom, nevedia mu uniknúť ani ho ovládať. Medzi kázňovými textami a Danteho *Božskou komédiou* sú mnohé prepojenia. Hnev a netrpezlivosť sú hriechmi veľkých protivienstiev a nerozumnosťou, škodou, zlom, keďže človeka vrhajú do poroby a oslepujú jeho intelekt, berú rozum, čím ho smerujú do pekelných plameňov.

V šiestej kapitole *Smútok vedie k zúfalstvu a ako proti nemu* Cavalca uvádza, že najväčším hriechom smutných (a aj zlostných z predchádzajúcej kapitoly, ktorých dal dokopy) je zúfalstvo. Človek sa stáva smutným a zúfalým pre bremená, ktoré musí niesť, pre množstvo svojich hriechov, najmä ak človek často podlieha pokušeniu alebo pre veľa bolesti a trápenia. Proti prvému dôvodu stavia Cavalca nekonečné Božie milosrdenstvo, ktoré prevyšuje akúkoľvek ľudskú mizériu, útrapy. Všetci sme hriešni a ustavične hrešíme. Ak by sa nám chcel Boh pomstiť, mohol by nás hneď uvrhnúť do pekla, ale on nás čaká so svojím milosrdenstvom. Zároveň však vystríha, pretože človek a jeho lenivosť (rozumej: duševná), ľahostajnosť voči vlastnej spáse uráža Boha (aj tu je súvislosť s Danteho *accidiosi* siedmeho spevu), ktorý nám dáva stále viac, ponúka, no my akoby sme sa nechceli oslobodiť z vlastného trápenia, hriechu. To vedie k rozkladu vlastnej vôle byť spasení, kajať sa a je najväčšia urážka Boha, keď poslal svojho jednorodného Syna, aby nezahynul, ale večný život mal každý, kto v neho verí. (12)

Z Cavalcovho textu vyplýva, že všetko zlé, čo nám strpčuje život, nás poháňa vpred cestou k večnej spáse, do Kráľovstva nebeského, dáva nám možnosť pestovať si vieru a nádej. Kresťanstvo treba cítiť cez milosrdenstvo Božie, kristologicky, tak, že ono nás oslobodzuje od upadnutia do beznádeje. V každom prípade sa musí človek vyhýbať smútku, ktorý požiera telo i dušu a vedie do zatratenia. Musí sa, práve naopak, naučiť žiť v duchovnej radosi, pretože bez nej sa žiadny náš počin Bohu nebude páčiť. Sv. Anton v diele *Vitis Patrum* (6. storočie; podľa: Cavalca, 1838, s. 53) píše, že radosť nám prinesie víťazstvo nad našimi duchovnými nepriateľmi a pri každom víťazstve bude našou silou a výsluhou.

V *Disciplíne duchovných* (Kapitola XV., *Desiaty hriech, zatrpknutosť* (trpkosť na duši – pozn.), *podľa troch neduhov, ktoré z nej plynú, po prvé (I) o nezachovávaní dobra*) Cavalca opäť spomína smutných, ale neoznačuje ich pojmom *tristi*, *tristizia*, ale *accidiosi*, *acedia*, tak ako je to v Danteho siedmom speve. Problematický je preklad slova „acedia“, „accidioso“, ako sa s ním stretávame v celom príspevku. Ide skôr o *zatrpknutosť*, okamžitú roztrpčenosť, nie o *smútok*, preto sa v tomto prípade prikláňame k takémuto prekladu (ako je to napr. v názve kapitoly), v ostatných príkladoch, kde sa to nevyžaduje, zachováваме pojem „acedia“, pričom treba mať na zreteli jeho významovú polysémantickosť.

Z *acedie* pramena ďalšie tri necnosti: a) nevytrvanie v dobre, b) záhaľka, nečinnosť a c) strácanie času vyčkávaním. V tomto diele pojednáva o hriechu páchanom hlavne predstaviteľmi cirkvi, u ktorých je hriech ešte páľčivejší, keďže sú vodcami a majú byť príkladom. Takýchto odpadlíkov od viery označuje za *psov*, čo sa vrátili ku zvratkom. Niet preto pochyb, že sa protivia Bohu omnoho viac ako ostatní (hriešnici), lebo vedomým hrešením (a o to drzejším) sa prikláňajú na stranu zla a strhávajú so sebou aj iných. Odpadli pre slabosť svojej vôle, preto je k nim obzvlášť nezhovievavý. Sú zúfalcami a zúfalstvo u nich spôsobuje, že sa hnevľivo hádajú, nevedia nájsť cestu späť k Bohu.

V *Zrkadle hriechov* Cavalca dáva dokopy smutných a zlostných, ktorí sa stavajú proti Božím rozhodnutiam *zatrpknutosťou* alebo hnevom. Cavalca však proti týmto hriechom (necnostiam) nestavia radosť, ale vyrovnanosť a trpezlivosť, aby sme vedeli Bohu ďakovať v protivienstvách, čiže pokorne znášať útrapy. Smutní sú však u Danteho vinní inak ako u Cavalcu, kde zišli z cesty pokánia, lebo nemali dostatok viery v Božie milosrdenstvo. U Danteho tým, že zišli z cesty spásy, urazili ľudský rozum v aristotelovskom poňatí, t. j. rozum ako nástroj, ktorý umožňuje človeku vyrovnáť sa Bohu. Ten nesmie byť znehodnotený smútkom, zlosťou a pod. Hriešnikom v *Pekle* večne pripomína ich smútok, nedodržanie povinnej radosi rozumu, ktorého sa dopustili počas života, preto sú smutní v čiernej muline Styxu. Nemôžu ovládať svoju vôľu, akoby boli duševne chorí, a preto by mali dostať milosť, pretože sa nevedia radowať. Slovo *accidia* však treba chápať ako „únava a úzkosť mysle“, ktoré



boli často vyjadrované slovom „zosmutnelosť“, pretože výklad slova ako „duševná lenivosť“ prevládal až neskôr. Podľa niektorých stredovekých autorov smútok vznikol z nadmerného zmätenia mysle, inými slovami, unavenosť a nadmerná zatrpknutosť mysle ničia radosť ducha a myseľ akoby sa zo zúfalstva rúcala do seba. Dante ich vrhá do večného zatratenia, ba spája ich so zlostníkmi, ktorí skrývajú svoju zlobu vo vnútri. Títo hriešnici si pokazili cestu k večnej spáse vlastnou nerozumnosťou, lebo tára, ktorú im Boh naložil na plecá ako znak svojej prítomnosti a milosti, ich neposilnila vo vytrvaní, v pokore, nekajali sa, aby presvedčili Boha, že si jeho milosť zaslúžia, ale obrátili sa mu chrbtom, hovoriac, že na nich zabudol.

Hriechu *acedia* bolo venovaných mnoho traktátov, je predmetom niekoľkých (ak nie všetkých) systematických diel kázňového charakteru, v ktorých je definovaný cez viaceré jeho aspekty a následky (zloba, nevraživosť, malomyselnosť, zúfalstvo, šialená, chorá zúrivosť atď.). Trest i rôzne aspekty *acedie* by naznačovali, že ide práve o pasívnych melancholikov, ktorí sa v živote zožierali vnútornou zlobou, zvonku neviditeľnou, iba ak v miernych náznakoch ich činov, čo je v zhode s ich umiestnením pod hladinu vody, do blata, kde ich nie je vidieť, sú viditeľné iba bublinky, ktoré sa tvoria pri ich dýchaní (Felix, 2005, s. 320). Vo veršoch musí Vergílius na tieto bublinky Danteho upozorniť, na prvý pohľad by mohli byť neviditeľné podobne, ako mohli byť prvotne neviditeľné dôsledky skrytého hnevu hriešnikov. V záhrobí sa rmútia v čiernej muline, dusia sa svojou melanchóliou a svoj hnev dávajú „navonok“ len v prázdnych bublinách.

## Záver

Ak je *acedia* odpovedanie trpkým smútkom na protivenstvá života, bude hriechom protistojným zlosti. Preto ju Dante trestá spolu so zlostnosťou, hnevivosťou. Oba typy hriešnikov sú trestané v čiernej muline, čo označuje, že majú jedno spoločné – zatemnenie rozumu, jeho úpadok, nedostatočnosť. *Accidiosi* sú v bahne Styxu umiestnení pod hnevlivými, ich spojenie zodpovedá hriechu a trestu. Dante trestá aj pamäť – trestom smutných *accidiosi* nie je len fyzický trest, ale trpia preto, aby si zapamätali, že sa mali radosť, ide o neustále upomínanie na hriech. Cavalca trestá smutných, zdôrazňuje, že sa treba vyhnúť smútku, lebo požiera telo i dušu a vedie do zatratenia. Podľa jeho slov treba žiť v duchovnej radosť. Iní autori dokonca považujú smútok za prekážku vidieť Boha.

Dante v *Pekle* píše o nedostatku radosť, dielo má byť výzvou, aby nám nikdy nechýbala. Pre prvé storočia stredoveku je príznačné, že vnímanie viery bolo radostné, plné nadšenia, očarenia možnosťami, ktoré človek dostáva Kristovým vykúpením, ako možno vidieť napr. v *Piesni tvorstva* (1224). Duševne chorí hriešnici sa podľa Danteho nedokážu radosť, preto sú pre neho ešte viac trestuhodní. Nevedia, nie sú schopní radosť sa zo života – hoci nie z vlastného pričinenia, nie je to ich vina. Radosť sa je potrebné, sme vítaní, vyzývaní, aby sme sa tešili, ďakovali Bohu a chválili ho, vyjadrovali svoju radosť, že sa nám dostalo možnosti byť zachránení, spasení, nestačí len uvedomovanie si tejto perspektívy, ktorá nám je daná, ide práve o radosť, jej preukázanie a riadenie sa jej kritériami. Podobne zmyšľajú aj iní stredovekí autori, napr. autori diel kázňového charakteru.

V neskoršom stredoveku sa zmenilo vnímanie radosť z viery od pozitívnej, prirodzenej a samovoľnej, začala sa pociťovať ako nedostačujúca a bolo potrebné upevňovať jej pozíciu vieroukou. Najprv bola radosť zo spasenia a vykúpenia v popredí a pre dané obdobie to bolo pravdepodobne najprirodzenejšie. Radosť mala voči stredoveku rovnakú hodnotu ako pokánie. V *Pekle* pozorujeme, že sa tu radosť prekrýva s potrebou pokánie, čo sa udialo v dôsledku ľudových hnutí v 12. a 13. storočí, ktoré takúto potrebu hlásali a šíрили medzi ľuďmi. Dante očividne neverí, že by mohla byť radosť z možnosti spásy a záchranu vlastnej duše na pláne večnosti samovoľne prýštiacou, nenecháva ju na jednotlivcovi, ale vkladá ju do vierouky ako povinnosť, ktorej nedodržanie, neplnenie sa trestá peklom. Pokánie u Danteho však spočíva v pokore voči Bohu, aby sme sa snažili svojimi schopnosťami priblížiť tým Božím. Takto je to na začiatku *Božskej komédie*, prejavuje sa tu autorov aristotelizmus a averroizmus.

Dante tresce tak, aby si hriešnik zapamätal, čím sa previnil, aby si uvedomil, že príčinou jeho hrešenia bola slabá vôľa. Hriešnik je trestaný pre nedostatok aristotelizmu. Dante trestá nedostatok lásky, nedostatok radosť, je to v podstate neschopnosť mysle primerane vyhodnotiť, aký pokyn má

dať telu a vôli. *Acedia* sa však stáva kritickou hodnotou, na ktorej sa nezhodne väčšina autorov a filozofov. Dante považuje zatrpknutých za duševne chorých, ale trestá ich rovnako ako Cavalca, hoci u neho šlo o odpadlíkov. U oboch je spoločné zhrešenie opustením cesty k Bohu pre nedostatok vôle. Dante trestá neschopnosť ľudí prirodzene milovať Boha ako to, čo posilňuje racionalitu – v pekle je radosť podriadená rozumu, verí, že rozum je dostatočný nástroj na spásu.

### Poznámky

- (1) Porovnaním Cavalcovho a Peyraudovho diela sa zaoberá M. Zanchetta, pozri *Il pungilingua di Domenico Cavalca* (edizione critica), Padova, 2011.
- (2) Takto vysvetľuje napr. Giacalone v komentári (s. 111). In: ALIGHIERI, Dante: *La Divina Commedia : Inferno*. Roma : Angelo Signorelli Editore, 1980. 525 s.
- (3) O nedostatku lásky hovorí Dante i v *Očistci* (XVIII, 103 – 105), kde sa od *acedie* očisťujú *accidiosi*. Vo veršoch Dante vyjadruje „popohnávanie“ duši, „aby sa nestrácal čas pre nedostatok lásky“, čo však nie je dostatočne vidieť na slovenskom prebásnení. Nedostatok radosti spája s nedostatkom lásky.
- (4) Táto časť patrí medzi nejasne interpretovateľné, keďže všetko v *Božskej komédii* autor napísal s istým cieľom, nemožno sa nazdávať, že by práve slovo *accidioso* použil len „náhodne“, hovoriac stále o tej istej kategórii hnevlivých, svárliwych hriešnikov, ako sa domnieva napr. Ciotti (1970), a to obzvlášť preto, že hriech *acedia* bol bežne používaný a popisovaný v systematických dielach a použitím tohto slova sa jasne vytvára spojenie s hriechom *acedia*.
- (5) Už Aristoteles (2011, s. 56) tvrdil, že „... formy trestov [...] sú v istom zmysle akousi liečbou, a tá zásadne pôsobí opakom“.
- (6) Vychádzame z latinskej pôvodiny, ako ju nachádzame u Peyrauda, nie z biblických prekladov, ktoré sa vyznačujú istým významovým posunom (pozri aj pozn. 7). V pôvodine: „*Vae nobis, non enim fuit tanta exultatio heri et nudius tertius. Vae nobis*“. Originál textu je dostupný na <http://www.unc.edu/~swenzel/acediat.html>
- (7) V pôvodine: „*Sicut tinea vestimento et vermis ligno, sic tristitia viri nocet cordi*“. Pre porovnanie, v evanjelickej verzii *Bible* sa píše: „*Kto spieva piesne smutnému srdcu, je ako ten, čo vyzlieka odev za studeného dňa a leje ocot na ranu*“ (*Príslovia* 25, 20). Originál latinského textu je dostupný na <http://www.unc.edu/~swenzel/acediat.html>
- (8) V tejto časti vidíme rovnako spojitosť s Danteho *accidiosi*, ich smútok im bránil vidieť príjemné prostredie, slnko. Ak chápeme slnko ako Boha, a jeho spásu, opakuje sa tu to isté. Ich smútok spôsobil ich večný trest, zatratenie v pekle, je príčinou odňatia možnosti vidieť Boha vo večnosti, v raji.
- (9) „*Tristitiam longe expelle a te; multos enim occidit tristitia*“. Dostupné na <http://www.unc.edu/~swenzel/acediat.html>
- (10) Pre Aristotela (2011, s. 165 a nasl.) je znakom rozumného človeka schopnosť správne uvažovať o tom, čo je pre neho dobré a užitočné v širšom zmysle, čo slúži dobrému a šťastnému životu. Rozumným je ten, kto správne uvažuje, ten, kto je schopný dať povel svojej vôli, aby uposlúchla rozum, konala správne a to, čo je pre človeka dobré, lebo takéto konanie je samo sebe konečným cieľom. Taktiež rozumnosť je to, čo pripúšťa zmenu.
- (11) O dostatočnosti, resp. nedostatočnosti vôle a svojej konverzii vypovedá sv. Augustín vo svojom diele *Le Confessioni* (VIII. kapitola, 1965). Uvedomil si, že „chcenie“ sa nerovná „možnosti“, aj keď chcel, nestačilo mu to na to, aby dosiahol „možnosť“ svojej premeny. Jediným spôsobom bolo posilniť chcenie, urobiť ho primeraným na to, aby bolo možné uskutočniť premenu. Z toho priamo vyplýva logika duševnej choroby, lebo vôľa musí sama sebe prikázať, aby bola silnejšia. Keby bola totiž silnejšia, nemusela by sa rozdeliť (na tú, ktorá prikazuje, a na tú, ktorá je slabá), ale jednoducho by bola. Duša nariaďuje duši, aby chcela, nie je to však iná duša, ale stále tá istá, no k vykonaniu príkazu i tak nedochádza. Podľa Augustína nejde o absurdnosť, ale je to skôr duševná choroba. Táto myšlienka nie je nová, hovorí o nej už Seneca, neskôr sa rozdvojenosťou duše zaoberal aj Aristoteles.
- (12) Riešenie prostredníctvom milosrdenstva je u Danteho sporné, lebo „ustanovil“ vo svojom diele *Očistec*, čo je jasným znakom toho, že sa aristotelizmu a averroizmu vzdáva, veriac, že do neba vedie cesta len vďaka Božej milosti. Inak by ho nezakomponoval do *Božskej komédie* – veď celý *Očistec* je založený práve na Božej milosti. Dante verí, že rozum je dostatočný nástroj na spásu (až od *Očistca* sa začína postupne črtať jeho prerod od intelektuálneho šťastia k milosti Božej ako k jedinému prostriedku schopnému zabezpečiť človeku raj). Pozri aj štúdie danteovského averroizmu napr. u Antonia Gagliardiho (*Dalla Commedia al Convivio : Catone e Casella*. Torino, 2002 a iné).

## Literatúra

- ALIGHIERI, Dante. 2005. *Božská komédia : Peklo*. Preložil a komentoval V. Turčány, J. Felix. Bratislava : SDA, 2005. 408 s. ISBN 80-969566-4-7
- ALIGHIERI, Dante. 1980. *La Divina Commedia : Inferno a cura di G. Giacomone*. Roma : Angelo Signorelli Editore, 1980. 525 s.
- ARISTOTELES. 2011. *Etika Nikomachova*. Bratislava : Kalligram, 2011. 296 s. ISBN 978-80-8101-417-8
- CAVALCA, Domenico. 1838a. *Disciplina dei spirituali con trattato delle trenta stolizie di fra Domenico Cavalca*. Milano : Giovanni Silvestri, 1838a. 280 s. Dostupné na: <http://books.google.sk/books?id=CackanO0rNUC&pg=PA1&dq=cavalca+disciplina+dei+spirituali&hl=sk&sa=X&ei=92g6UcKeKMGatAaTvoHoAw&ved=0CDQQ6wEwAA#v=onepage&q=cavalca%20disciplina%20dei%20spirituali&f=false> [cit.2013-03-01]
- CAVALCA, Domenico. 1838b. *Specchio de' peccati del P. Domenico Cavalca dell'ordine de' predicatori*. Milano : Giovanni Silvestri, 1838b. 130 s. Dostupné na: [http://books.google.sk/books?id=lustAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=sk&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.sk/books?id=lustAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=sk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) [cit.2013-03-01]
- CIOTTI, Andrea. 1970. Accidia e accidiosi. In: *Enciclopedia Dantesca*, 1970. Dostupné na: [http://www.treccani.it/enciclopedia/accidia-e-accidiosi\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/accidia-e-accidiosi_(Enciclopedia-Dantesca)/) [cit.2014-02-13]
- KOPRDA, Pavol. 2013. *Talianska literatúra 1 : Začiatky a trináste storočie*. Nitra : UKF, 2013 [v tlači].
- MICHALOV, Jozef. 2002. *Scholastická filozofia*. Nitra : UKF, 2002. 347 s. ISBN 80-8050-502-0
- PEYRAUD, Guillame. 1236 – 1249. De Acedia. In: *Summa de vitiis et virtutibus*. Dostupné na: <http://www.unc.edu/~swenzel/acediat.html> [cit.2013-03-23]
- RUSSO, Alessandro – SCHIAVINA, Enzo. 1971. *La Commedia : Antologia commentata a cura di Alessandro Russo ed Enzo Schiavina con Appendice di letture critiche*. Bologna : Zanichelli S.p.A., 1971. 585 s.
- SANT'AGOSTINO. 1965. *Le Confessioni*. Roma : Città Nuova, 1965. 588 s. ISBN 978-88-311-9100-5
- SAPEGNO, Natalino. 1949. *Disegno storico della letteratura italiana*. Firenze : La Nuova Italia, 1949. 837 s.
- ŠAVELOVÁ, Monika. 2013. *Radost ako ontologická kategória stredovekej poézie. Analýza textov*. [Diplomová práca.] Nitra : FF UKF, 2013. 74 s.
- VAŠEK, Martin. 2007. *Aurelius Augustinus o vôli, milosti a predurčení*. Bratislava : Iris, 2007. 192 s. ISBN 978-80-89256-13-6
- ZANCHETTA, Mauro. 2011. *Il pungilingua di Domenico Cavalca (edizione critica)*. [Tesi.] Padova : Università degli Studi di Padova, 2011. 456 s. Dostupné na: [http://paduaresearch.cab.unipd.it/3327/1/Tesi\\_completa.pdf](http://paduaresearch.cab.unipd.it/3327/1/Tesi_completa.pdf) [cit.2013-03-02]

## Summary

*The aim of this article is to highlight the category of joy in the faith, which has changed over the centuries from the initial spontaneous, unprompted joy of the availability of souls' salvation to joy as an evidence of repentance, what we can see in particular Dante's sad sinners in the fifth circle. Dante does not believe that people could feel the joy spontaneously and therefore establishes the need to rejoice as a command, which defaulting he punishes by putting them to hell: it is a punishment of lack of joy and therefore sorrow, and acedia. Dante's sad sinners are considered mentally ill, who are unable to rejoice and that is why they are more reprehensible. He places them in the mud of Styx to analogously punish their memory. As they were sad in a pleasant atmosphere during their lives, now they are sad in the black mud. Concept of acedia is found in several works of contemporary authors of religious literature, but its translation has multiple meanings. It may be a reluctance but also somber, oppressive sadness, a particular kind of melancholy and bitterness, in which a human becomes not only a passive and careless about any spiritual value but he also feels a repulsion to these values, his inside is full of anger and this could finally ends up in complete stupor.*

**VARIA**

## INTERNATIONAL SUMMER SCHOOL OF SIGN LANGUAGES

### MEDZINÁRODNÁ LETNÁ ŠKOLA POSUNKOVÝCH JAZYKOV

**Marika Arvensisová**

**Department of Slovak Language and Communication, Faculty of Arts MBU in Banská Bystrica**

2.1.33 general linguistics, 3<sup>rd</sup> form, full-time studies

marika.arvensisova@umb.sk

Consultant: **prof. PaedDr. Vladimír Patráš, CSc. (vladimir.patras@umb.sk)**

#### **Key words**

Summer School, sign language, sign, (cognitive) linguistics

#### **Kľúčové slová**

Letná škola, posunkový jazyk, posunok, (kognitívna) lingvistika

Between the 25<sup>th</sup> and 29<sup>th</sup> August 2014, the Faculty of Arts of the Charles University in Prague held the so called **International Summer School 2014: Current Issues in Sign Language Linguistics**. Within the same time period, the **Institute of Deaf Studies of the Charles University in Prague** organised a thematic week dedicated to current issues in the linguistics of sign languages. Through a series of specialized presentations and workshops, the Summer School supported young experts and helped them carry out their own research projects and provided an overview of modern linguistics across different sign languages in the world. The Sign Language Summer School attended by ninety-nine participants from twenty-two states and four continents. This linguistic event was systematically divided in two parts. The first three days represented the so called **Summer School Lecture** attended by fifty delegates from various parts of the world as well as renowned experts in the field of sign language (cognitive) linguistics from the USA, Australia and Europe, such as **Tom Humphries, Trevor Johnston, Carol Padden, Christian Rathmann, Adam Schembri, Ulrike Zeshan, Klára Richterová** and **Irena Vaňková**. On the fourth and fifth day, the so called **Summer School Open** followed and was visited by the general public and all interested in sign language. In their presentations, experts and students who participated in the first part of the event presented the results of their research as well

as the latest findings in the linguistics of sign languages around the world.

The week of sign language cognitive linguistics was opened by a student of Czech language in Communication of the Deaf and the main organiser – **Bc. Lucie Břínková**, the Dean of the Faculty of Arts of Charles University in Prague – **doc. Mirjam Friedová, Ph.D.**, the Director of the Institute of Deaf Studies – **Mgr. Andrea Hudáková, Ph.D.** and the “founding mother” of the study programme Czech Language in Communication of the Deaf – **prof. PhDr. Alena Macurová, CSc.** Key topics were cognitive linguistics, sign language corpora, affinity of sign languages and the culture of the Deaf. The conference languages were English, Czech, Czech sign language and the international signing system.

In our work, we decided to describe the atmosphere of this inspiring event and point out the motivating force, modernity and liveliness of all given presentations.

#### **Summer School Lecture**

On Monday the 25<sup>th</sup> August 2014 the issue of cognitive linguistics was introduced in explicit connection with sign languages. The first presenter was **Irena Vaňková** with her *Stereotype as a Key to the Worldview of the Czech Deaf*, in which the author pointed to the linguistic visionimage of the world, social stereotypes and stereotypes in the Czech sign language. After a lunch break, presentations



continued with the works of **Lucie Břínková**, focusing on the interesting issue of *National Stereotypes in Sign Languages*, **Marie Basovníková** and her *Stereotype of a Hearing Person in Sign Languages* and **Radka Zbořilová** with her *Conceptualization of Colours in Sign Languages*. The afternoon brought three simultaneous cognitive linguistics workshops that built on the three presentations mentioned above. In *National Stereotypes in Sign Languages*, its author offered the audience a detailed look at various Deaf nations and their cultures. The *Stereotype of a Hearing Person in Sign Languages* presented a humorous but realistic attitude of the Deaf towards the hearing community (and vice versa). The third workshop – *Conceptualization of Colours in Sign Languages* – opened a discussion in which ten nationalities analysed and compared different colours and their motivation. The excitement about cognitive linguistics did not fade out after the end of the opening day as we all enjoyed a beautiful evening experience during the Tour of Prague.

The following day was held in the context of Sign Language Corpora. The first presenter was **Christian Rathmann** with his *German Sign Language Corpus Project: The Corpus Design*, in which he shared with us the results of his long-term systematic work of obtaining the corpora. **Trevor Johnston** pointed to the *Adding Value to and Extracting Value from a Signed Language Corpus through Strategic Annotations*. In the afternoon, **Adam Schembri** looked into the *Quantitative Approaches to Analysing Sign Language Corpus Data* and introduced the statistic tool Rbrul. The final word on Corpus linguistics was that of **Trevor Johnston** who presented his *Building on Basic Annotations for Conducting Research: Exploring Examples and Solutions with Participants Using a Small Czech Sign Language Sample*, and described the differences between notation, transcription, annotation and tagging. The series of presentations was followed by an evening program accompanied by the so called Exhibition opening during which various notable non-hearing personalities from the Czech Republic and other countries were presented.

The topic of the 27<sup>th</sup> August was Deaf Culture and Current Research in SLL. **Ulrike Zeshan** presented *Many Languages at Hand – The Study of Sign Multilingualism*, where she compared cross-signing and sign-switching. **Carol Padden** emphasized the relation between the gesture and the sign in her work *From Gesture to Sign Language*. Later she explained to the audience the relations between gesticulation, pantomime, emblems and sign language. **Klára Richterová** spoke about *Kinship Terminology in Signed Languages – Czech Sign Language*. The last lecturer was **Tom Humphries** with his challenging *Meaning Making in Culture: 'deaf', 'HEARING' and Other Models*. After a panel discussion, all linguists arrived at the Rector's Residence (Karolinum), where the Rector's speech was followed by a historical presentation and a tour of this exceptional building.

### Summer School Open

The Summer School was opened for the public on Thursday the 28<sup>th</sup> August. The first to present was **Tom Humphries** with his *Meaning Making, Worlds, Dictionary Definitions, and Context is Everything*. **Radka Nováková** presented her work called *Indirect Naming Units in Czech Sign Language* in which she pointed to the semantic triangle and the relation between the form and the content. Many were excited by **Petr Vysuček** and his *Deaf Signs in Czech Sign Language*. The lecturer commented on specific signs that form part of the sign language grammar. **Trevor Johnston** presented the findings of the research carried out in *Australian sign language under the title Corpus-based SL Research: The Case of Mouth Actions in Auslan (Australian Sign Language)*. **Adam Schembri** spoke about *Lexical Variation and Change in British Sign Language*. **Aurore Paligot** in her *A Corpus Study of Weak Hand Lowering across French Belgian Sign Language Registers* introduced francophone Belgium. **Paweł Rutkowski** presented a recent Polish sign language research project in his *Corpus Data in Linguistic Research: The Case of Polish Sign Language (PJM)*. In the afternoon, two hours were dedicated to poster presentations during which we could stop for a while and share our

ideas about the given issue. The last lecture of the day was that of **Carol Padden** and her *Studies of Sign Language Lexicon* dedicated to iconicity, and **Ulrike Zeshan** and her *Sign Language Endangerment* in which she pointed to the endangered sign languages around the world and the ways of their conservation. The last presenter was **Josefina Safar** with her work *Village Sign Language as Endangered Languages – An Analysis of Discourse about Chican Sign Language (Mexico)*. The evening programme ended in Michnův Palace and was accompanied by a musical concert with a simultaneous and artistic interpretation into Czech sign language.

On Friday 29<sup>th</sup> August, several motivating lectures were held. **Josef Fulka** in his presentation titled *Construction of Sign Language as a Historical Object: Some Questions and Fallacies* explained the importance of objective history which depends on interpretation. Later we were captured by **Karel Redlich's** *Plains Indian Sign Language*. **Josefina Kalousová** introduced her *Handshapes in Handling Classifier Constructions in Czech Sign Language*. **Keiko Sagara** presented the findings of her research studies into numerals in *Historical Relationship between the Numeral Signs of Japan, Taiwan and South Korea Sign Language*. **Hyunhwa Lee** presented her research into Korean sign language in a presentation titled *A Study on Code Switching in Korean Sign Language*. **Yaqing Chen** gave an interesting account of the extremely signed Chinese language and signed Chinese in her lecture called *Cross-modal Bilingualism: Language Contact Phenomena in Chinese*. **Juhana Salonen** dealt with the perfective aspect in a work called *Perfective Aspect in Finnish Sign Language*. **Silvia Gabarro-Lopez** introduced and interpreted an

almost unknown concept of buoys in her *Buoys in the „LSFB SEA“? Their Coordinates and Their Neighbours*. **Christian Rathmann** used applied linguistics to explain his theoretical studies and research in a lecture called *Performance of German Deaf Children, Adults and L2-Learners in German Sign Language Sentence Reproduction Test*. The week dedicated to linguistics in sign languages was closed by **Anna Moudrá** and her cognitive views in *PATH – Image Schema in Czech Sign Language*.

At the end of this inspiring scientific and social event, the time came for its organisers to say goodbye to its participants by thanking them and concluding that the Summer School met all expectations. All participants showed great enthusiasm and the overall satisfaction of the audience was the biggest reward for the organisational team, as well as the fact that all participants expressed hope to take part in similar event next year. Therefore, we appreciate the work of the organisational team who prepared a high quality event with an exceptional social value. The team was incredibly flexible and successfully met the requirements of all attending lecturers giving them an excellent opportunity to present themselves.

We are quite confident to say that the International Summer School 2014 was an event which finally brought together sign language experts enthusiastic about language and science. All presentations were the result of many years of professional determination of their authors. Their lectures provided plenty of functional and challenging facts that are concisely summarised in this paper. The Summer School 2014 proved that (cognitive) linguistics in sign language offers space for science.



# otus in verbo

vedecký časopis mladej generácie

<b>Vydáva</b>	Filozofická fakulta Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici Tajovského 40 974 01 Banská Bystrica Slovenská republika
<b>E-adresa redakcie</b>	motusinverbo@umb.sk
<b>Webová stránka</b>	www.motus.umb.sk
<b>Periodicita</b>	dvakrát ročne
<b>Rozsah</b>	70 strán
<b>Formát</b>	A4, online
<b>Ročník</b>	tretí
<b>Číslo</b>	druhé
<b>Rok vydania</b>	2014
<b>ISSN</b>	1339-0392

Oznamujeme všetkým, ktorí by chceli prispieť do najbližšieho čísla časopisu, že uzávierka príspevkov je 15. 2. 2015. Príspevky upravené podľa pokynov posielajte na adresu motusinverbo@umb.sk. V prípade väčšieho záujmu si redakcia vyhradzuje právo presunúť zaslané príspevky do ďalšieho čísla.

[www.motus.umb.sk](http://www.motus.umb.sk)