



otus in verbo

vedecký časopis mladej generácie

Časopis Fakulty humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici

Predseda vedeckej rady:

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

Vedecká rada:

prof. PhDr. František ALABÁN, CSc. (Katedra hungaristiky FHV UMB v Banskej Bystrici)
doc. PhDr. Zuzana BOHUŠOVÁ, PhD. (Katedra germanistiky FHV UMB v Banskej Bystrici)
prof. PaedDr. Ivan ČILLÍK, CSc. (Katedra telesnej výchovy a športu FHV UMB v Banskej Bystrici)
doc. PhDr. Vladimír ĎURČÍK, PhD. (Katedra etiky a aplikovanej etiky FHV UMB v Banskej Bystrici)
prof. PaedDr. Karol GÖRNER, PhD. (Katedra telesnej výchovy a športu FHV UMB v Banskej Bystrici)
doc. PhDr. Eva HOMOLOVÁ, PhD. (Katedra anglistiky a amerikanistiky FHV UMB v Banskej Bystrici)
doc. PhDr. Katarína CHOVANCOVÁ, PhD. (Katedra romanistiky FHV UMB v Banskej Bystrici)
doc. Ivan JANČOVIČ, PhD. (Katedra slovenského jazyka a literatúry FHV UMB v Banskej Bystrici)
doc. PaedDr. Miroslav KMEŤ, PhD. (Katedra histórie FHV UMB v Banskej Bystrici)
PhDr. Katarína KOŠTIALOVÁ, PhD. (Inštitút sociálnych a kultúrnych štúdií FHV UMB v Banskej Bystrici)
doc. PhDr. Marta KOVÁČOVÁ, PhD. (Katedra slovanských jazykov FHV UMB v Banskej Bystrici)
prof. PaedDr. Vladimír PATRÁŠ, CSc. (Katedra slovenského jazyka a literatúry FHV 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 FHV 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 Budějoviach)
doc. PhDr. Pavol TIŠLIAR, PhD. (Katedra etnológie a muzeológie FF UK v Bratislave)

Šéfredaktorka:

Mgr. Martina KUBEALAKOVÁ, PhD. (Katedra slovenského jazyka a literatúry FHV UMB v Banskej Bystrici)

Redakčná rada: PaedDr. Zuzana BARIAKOVÁ, PhD. (Katedra slovenského jazyka a literatúry FHV UMB v Banskej Bystrici),
doc. PhDr. Katarína CHOVANCOVÁ, PhD. (Katedra romanistiky FHV UMB v Banskej Bystrici), PaedDr. Jaroslav KOMPÁN,
PhD. (Katedra telesnej výchovy a športu FHV UMB v Banskej Bystrici), Mgr. Lujza URBANCOVÁ, Ph.D. (Katedra slovenského
jazyka a literatúry FHV UMB v Banskej Bystrici), PhDr. Ingrid BALÁŽOVÁ (referentka pre medzinárodné vzťahy a edičnú
činnosť FHV UMB v Banskej Bystrici), Mgr. Igor LALÍK (člen *ad hoc*, študent doktorandského štúdia)

Recenzenti a recenzentky:

doc. PhDr. Alexandra BITUŠÍKOVÁ, CSc. (Inštitút sociálnych a kultúrnych štúdií FHV UMB v Banskej Bystrici)
PhDr. Xénia ČINČUROVÁ, PhD. (Waldorfská škola v Bratislave)
prof. PhDr. Cyril DIATKA, CSc. (Katedra všeobecnej a aplikovanej etiky FF UKF v Nitre)
PhDr. Daniela KOVÁČOVÁ, PhD. (Katedra etiky a aplikovanej etiky FHV UMB v Banskej Bystrici)
doc. PhDr. Marta KOVÁČOVÁ, PhD. (Katedra slovanských jazykov FHV UMB v Banskej Bystrici)
PaedDr. Božena PAUGSCHOVÁ, PhD. (Katedra telesnej výchovy a športu FHV UMB v Banskej Bystrici)
prof. Dr. phil. habil. Wolfgang SCHULZE (Katedra germanistiky FHV UMB v Banskej Bystrici)
Mr. Marína SPEVÁKOVA ŠIMÁKOVÁ (Oddelenie slovakistiky FF Univerzita v Novom Sade)
doc. PaedDr. Jaroslav UHEL, ArtD. (Katedra výtvarnej kultúry PdF UMB v Banskej Bystrici)
prof. PhDr. Lenka VAŇKOVÁ, Dr. (Katedra germanistiky FF OU v Ostrave)

Adresa redakcie:

Tajovského ulica 40, 974 01 Banská Bystrica
www.motus.umb.sk

E-adresa redakcie:

motusinverbo@umb.sk

Návrh obálky:

© Igor Duda
Zuzana Bariaková
Martina Kubealaková

Grafická a technická redakcia:

Mgr. Martina Kubealaková, PhD.

Jazyková korektúra:

Mgr. Marika Arvensisová

Mgr. Róbert Borbély

Mgr. Radka Jančiová

Mgr. Igor Lalík

PaedDr. Zuzana Bariaková, PhD.

doc. PhDr. Katarína Chovancová, PhD.

Mgr. Martina Kubealaková, PhD.

Mgr. Lujza Urbancová, Ph.D.

OBSAH

Etika

- VZŤAH ČLOVEKA K SVETU, K SEBE SAMÉMU V DOTYKU S TVORBOU F. M. DOSTOJEVSKÉHO**
Jana Štefánia Kuzmová 8

Filozofia

- VÔĽA K MOCI A IDEA VEČNÉHO NÁVRATU : NIETZSCHEHO PREKONÁVANIE NIHILIZMU**
Katarína Šlosiariková 18

Kulturoológia

- PODUJATIE AKO KULTUROLOGICKÝ FENOMÉN**
Anna Šimončíčová 33

Lingvistika

- SPRACHLICHE UND KOGNITIVE MECHANISMEN IN WITZEN**
Jarmila Kušnieriková 45

- ZUM AUSDRUCK VON EMOTIONEN IN LITERARISCHEN TEXTEN. AM BEISPIEL DER ERZÄHLUNG
„DER WALDGÄNGER“ VON ADALBERT STIFTER**
Josef Mišun 56

Literárna veda

- NIE JE KNIHA AKO KNIHA ALEBO AUTORSKÁ KNIHA PRE DETI**
Hana Fodorová 67

- PŘÍBYTKY V LUSTIGOVÝCH PRÓZÁCH**
Ingrid Chytilová 72

- EMANCIPACE V „MUŽSKÝCH“ DENÍČÍCH CHORVATSKÝCH SPISOVATELEK OBDOBÍ MODERNY**
Marie Zoufalá 86

VARIA

- ZBORNÍK K 100. VÝROČIU NARODENIA FRANTIŠKA ŠVANTNERA**
Lucia Muráriková 95

- HUTCHINGS, KIMBERLY. GLOBÁLNA ETIKA : ÚVOD**
Emília Stecíková 99

Študentská vedecká konferencia

- NEVERBÁLNE PROSTRIEDKY KOMUNIKÁCIE NEPOČUJÚCICH A ICH ŠPECIFIKÁ**
Marika Arvensisová 103

- SYMBOLIKA V DIEĽACH *DOM POD HVIEZDNYM NEBOM A MAJSTER A MARGARÉTA***
Lukáš Turiak 112

CONTENT

Ethics

- MAN'S RELATIONSHIP TO THE WORLD, TOWARDS HIMSELF IN F. M. DOSTOYEVSKY'S WORK**
Jana Štefánia Kuzmová 8

Philosophy

- THE WILL TO POWER AND THE IDEA OF THE ETERNAL RECURRENCE : NIETZSCHE ON OVERCOMING NIHILISM**
Katarína Šlosiariková 18

Cultural studies

- SPECIAL EVENTS AS A CULTUROLOGICAL PHENOMENON**
Anna Šimončíčová 33

Linguistics

- LINGUISTIC AND COGNITIVE MECHANISMS IN JOKES**
Jarmila Kušnieriková 45

- ON THE EXPRESSION OF EMOTIONS IN FICTIONAL LITERATURE.
THE EXAMPLE OF ADALBERT STIFTER'S STORY *DER WALDGÄNGER***
Josef Mišun 56

Literary science

- NO TWO BOOKS ARE ALIKE OR ARTIST'S BOOK FOR CHILDREN**
Hana Fodorová 67

- DWELLING IN THE LUSTIG'S PROSE**
Ingrid Chytilová 72

- EMANCIPATION "IN MALE" DIARIES BY CROATIAN FEMALE MODERNIST WRITERS**
Marie Zoufalá 86

VARIA

- PROCEEDINGS TO 100TH BIRTH ANNIVERSARY OF FRANTIŠEK ŠVANTNER**
Lucia Muráriková 95

- HUTCHINGS, KIMBERLY. *GLOBAL ETHICS : AN INTRODUCTION***
Emília Stecíková 99

Students Scientific Conference

- NON-VERBAL COMMUNICATION OF THE DEAF – ITS MEANS AND SPECIFICS**
Marika Arvensisová 103

- SYMBOLISM IN WORKS *HOUSE UNDER THE STARY SKIES* AND *MASTER AND MARGARITA***
Lukáš Turiak 112

Milé čitateľky a čitatelia,

vo Vašich virtuálnych rukách sa práve nachádza najnovšie číslo elektronického časopisu, ktorý venuje svoj publikačný priestor mladým (a verím, že aj nádejným) vedeckým pracovníkom a pracovníčkam. Jeho obsah tvoria štúdie tematicky zoradené do sekcií a recenzie v časti Varia. Prvýkrát sa v časopise uverejňujú aj dva príspevky, ktoré odzneli na FHV UMB v Banskej Bystrici v rámci Študentskej vedeckej konferencie v apríli 2013, čo je v súlade s jeho profilom a zameraním. Som rád, že už za prvý rok svojho pôsobenia si získal svoju mieru popularity a verím, že aj do budúcnosti sa bude tešiť priazni doktorandov i mladých vedcov a vedkýň nielen zo slovenského, ale aj zahraničného akademického prostredia.

A prečo som vlastne rád? Určite vám okamžite napadlo – nový publikačný priestor pre doktoranda. Áno, aj to je jeden z dôvodov, hádam aj primárny. No k mojej radosti existuje aj dôvod druhý – ponúknutie možnosti zapojiť sa do celého procesu tvorby tohto časopisu. Vďaka tejto ponuke som si mohol na vlastnej koži vyskúšať post člena redakčnej rady. Prvotné nadšenie (a počiatočný stres, do čoho som sa to pustil) vystriedal kolobeh mejlovej korešpondencie, prijímania príspevkov, zostavovania zoznamov, hľadania a oslovovania recenzentov, prijímania posudkov a tvorby finálnych korektúr.

Celý kolotoč sa točí rýchlo. Vďaka tomuto náročnému procesu však nemusíme dlho čakať na odborné spätné väzby, ktoré si dávajú za cieľ doviest' nás k lepším textom, i na samotné publikovanie našich príspevkov.

A teda, patrí sa mi na tomto mieste vysloviť veľký obdiv členkám redakčnej rady za ich ochotu a oddanosť opätovne sa vydávať na túto náročnú cestu pri príprave každého nového čísla. Práca pre časopis je aj časovo stresujúca, treba posilať mejly jednotlivým adresátom, sledovať termíny a dúfať, že sa všetko zvládne načas. Keď tento ruch utíchne, prichádzajú korektúry ako nová (no našťastie aj posledná) kapitola, pretože je potrebné upraviť jazykovo-technickú stránku mnohých príspevkov do požadovanej podoby. Výsledkom však je to známe uspokojenie z dobre vykonanej práce.

Aby som týchto pár riadkov zakončil optimisticky a s úsmevom, ešte raz ďakujem redakčnej rade za možnosť nazrieť do zákulisia tvorby časopisu, okúsiť niečo nové a získať ďalšie skúsenosti. Vďaka patrí tiež recenzentkám a recenzentom za ich ochotu vypracovať posudky. Samozrejme, ďakujem aj Vám, milé prispievateľky a milí prispievatelia, že svojou aktivitou pomáhate vytvárať i udržiavať publikačný priestor a verím, že aj šíriť meno časopisu.

Prajem nám všetkým príjemné čítanie, úspešné nachádzanie nových informácií a, samozrejme, veľa uverejnených príspevkov v budúcnosti.

Igor Lalík

Práca na symbolicky „treťom“ čísle časopisu mala vskutku osobitú príchuť. Nielen preto, že členom redakčnej rady *ad hoc* sa stal doktorand Igor Lalík, ktorý bol vítanou pomocou v kolobehu zákulisnej mravčej práce, ako aj jej skvalitnením, ale aj preto, že sa súčasne kreedovala samostatná webová stránka časopisu.

Igor Lalík bol primárne koordinátorom jazykových korektúr príspevkov písaných v slovenskom jazyku, pričom redakcia urobila takmer 2000 jazykových a technických zásahov v textoch ponúknutých na publikovanie.

Zverejnením nového čísla pozývame čítať a spoznávať jeho novú webovú tvár. Ďakujem všetkým, ktorí svojou mierou prispeli k vzniku ďalšieho čísla a osobitne ďakujem autorovi webovej stránky časopisu www.motus.umb.sk Tomášovi Gustiňákovi za ochotu, nápad, prácu, odbornosť, profesionálny a korektný prístup i vnímavosť.

Martina Kubealaková

VZŤAH ČLOVEKA K SVETU, K SEBE SAMÉMU V DOTYKU S TVORBOU F. M. DOSTOJEVSKÉHO

MAN'S RELATIONSHIP TO THE WORLD, TOWARDS HIMSELF IN F. M. DOSTOYEVSKY'S WORK

Jana Štefánia Kuzmová

Katedra všeobecnej a aplikovanej etiky FF UKF v Nitre

2.1.5 etika, 3. rok štúdia, externá forma štúdia

kuzmovaj@azet.sk

Školiteľ: prof. PhDr. Cyril Diatka, CSc. (cdiatka@ukf.sk)

Kľúčové slová

človek, Boh, spravodlivosť, vášeň, sloboda – nesloboda, dobro – zlo, ľudstvo

Key words

man, God, justice, passion, freedom – non-freedom, good – evil, humanity

Na úvod

Vzťah človeka k svetu, k spoločnosti a k sebe samému nachádzame v archetypálnych identických štruktúrach, spoločných pre celé ľudstvo. Univerzálne pravzory boli aj pralátkou, z ktorej vznikali mýty a báje. Tie sa v priebehu života človeka, zmenou spoločností a kultúr na jednotlivých kontinentoch sveta menili a s nimi sa menil i vzťah človeka k sebe samému. Archetypy sa vyskytovali ako dvojice protikladov. Tieň – svetlo, nevinnosť – zločinnosť, túžba po spravodlivosti a zároveň po pomste... „Božské i diabolské“ v tej istej ľudskej bytosti boli a sú priestorom pre literatúru a umenie vôbec.

Priblížiť sa k večnému fenoménu Človek a jeho Tajomstvo v tvorbe F. M. Dostojevského je úsilím nespočetného množstva interpretov. V dotyku s jeho tvorbou si hlbšie uvedomujeme zložitú štruktúru človeka. Ale hlavne dnešný svet a dobu, v ktorej žijeme, keď zlo a temnota silnejú a čoraz viac sa prehľbuje duchovná i morálna kríza človeka, spoločnosti, ľudstva našej planéty. Napĺňajú sa najhoršie proroctvá Apokalypsy Dostojevského, osobitne z románu *Diabom posadnutí* (1872).

1 Filozofia a mýtus

Dejiny človeka a ľudstva sú zasadené do vesmíru, osobitne do tohto vesmíru slnečnej sústavy, kde podľa vedeckých zistení existuje život jedine na planéte Zem. Človek je ako jediný obdarený myslením, neustále si kladie otázku, aký je zmysel jeho života a čo má robiť, aby sa naplnil jeho vnútorný ostrov (stav) blaženosti. Čo však táto túžba vlastne znamená, to bolo a stále ostáva otázkou. Myšlienku, že história je evolučný proces smerujúci k svojmu naplneniu, rozvíjali mnohí myslitelia. Kozmológie, mytológie a historiografie boli úzko prepojené. Všetky významné filozofické koncepcie možno v podstate rozdeliť na teistické a ateistické. K prvým, ako je známe, prináležia veľké náboženstvá ako islam, budhizmus, judaizmus a kresťanstvo. K druhým významným koncepciám patrí najmä dialektický materializmus. Z formálneho a koncepcného hľadiska (hlavne v otázke existencie Boha) sú tieto dva mysliteľské prúdy vo vzájomnom antagonistickom vzťahu. Moderná kvantifikovaná veda na princípe matematických dôkazov odpovedá na niektoré základné otázky teistického i ateistického náhľadu a hľadá spoločné body, znaky, vyplývajúce z prírodných zákonov. Súčasný vedec v oblasti kvantifikovanej fyziky Július Krempaský píše: „... Newton položil základy kvantifikovanej vedy. Dokázal, že všetky objekty v celom našom vesmíre poslúchajú tie isté prírodné zákony. No paradoxne ten istý newtonianizmus, ktorý oslavoval Stvoriteľa, sa súčasne stal i bázou ateistického materializmu“ (Krempaský, 2006, s. 33). Princípy „všediania“ vo vesmíre môžeme dnes teda podrobiť konfrontácii modernej prírodovedy o vesmíre, ale čo večne nespokojný človek v ňom? Odkiaľ vykročil z jaskýň a kam to dnes kráča?

Súčasný širokospektrálny obraz doby a sveta, v ktorom žijeme a hľadáme možné podoby budúcnosti, nás núti vrátiť sa do ďalekej minulosti – do dejín poznávania človeka, jeho evolučných etáp. Pojem ľudstvo chápeme primárne v rovine antropologickej, kde je človek prejavom prírodných daností ako súčasť prírody živočíchov a zvierat. I. S. Turgenev, ruský spisovateľ druhej polovice 19. storočia, v minipoviedke *Príroda* opisuje svoj sen, v ktorom sa stretol s matkou Prírodou. Na otázku, či táto majestátna dáma rozmýšľa o budúcich osudoch ľudstva, odpovedala: „Rozmýšľam o tom, ako posilniť svaly na nohách blchy, aby mohla lepšie unikať svojim nepriateľom... Všetky tvory sú moje deti... o všetky sa rovnako starám a všetky rovnako kynožím“ (Turgenev, 1983, s. 95).

Ľudstvo z antropologického hľadiska zápasí o holú existenciu, v ktorej platí darvinizmus – boj o prežitie, požíranie slabšieho jedinca silnejším. V sekundárnej rovine, v socio-kultúrnej a duchovnej, kde si človek vytvára druhú prírodu, si človek a ľudstvo začínajú uvedomovať seba vo vzťahu k spoločenstvu a spoločnosti ako spolupatričnosť s ostatnými ľuďmi (vznik druhej signálnej sústavy, reč...). Človek začína poznávať zákony prírody, spoločnosti, vesmíru (bytia). O tomto období vydávajú svedectvo mýty, báje – najstaršie z literárnych artefaktov o starovekom človeku – spojené s istým správaním sa, ktorému je vlastné mať určitú hodnotu. „Prvotná forma reflexie je redukciou osobitného úžasu a pocitu úzkostí, a to predovšetkým z predstavových príčin. Pre poľudšťovanie bolo dôležitejšie mať nesprávne, kauzálne predstavy, než nemať vôbec nijaké. A práve vytvorenie mytológie muselo byť významnou udalosťou v procese poľudšťovania“ (Hrušovský, 1980, s. 80).

Životný vzostup ľudského druhu sa v západnej časti sveta pohyboval viac v časovej rovine, v oblasti Malej Ázie vo večnosti. Aj mystifikácia sveta z pohľadu starovekých Gréckov sa líši od mystiky z Indie. Ich empirická skúsenosť, myslenie a gnozeologické pramene sú i v súčasných filozofických kozmológiách (teizmus a ateizmus).

Na ilustráciu porovnajme význam mýtov pre filozofické koncepcie vychádzajúce z gréckej a indickej mysle (Západu a Východu): Starogrécke mýty a báje, ktoré mali a dodnes majú pre európsku kultúru veľký význam, prešli do výrazových prostriedkov, ako napr. *Ikarove krídla*, *Oidipovský komplex*, *Achilova päta* a iné. Hrdinovia a ich skutky sa zrodili vo fantázii ľudu ešte pred vynájdením sekery, vyvierajú zo skúseností, túžby po dobre, láske a spravodlivosti, pričom „... mnohé z nich sa dožili atómového veku a budú aktuálne, pokiaľ bude žiť človek na tejto planéte“ (Zamarovský, 2007, s. 9).

Pri spomienke na grécku báj o Heraklovi nám prichádzajú na um Ježišove slová adresované učeníkom: „*Aby sme vošli do kráľovstva Božieho, musíme sa znova narodiť z Ducha.*“ *Dýchol na nich a hovoril: „Prijmite Ducha svätého“*“ (Jn 20, 22). Kým sa „znovuzrodil“ hrdina gréckej báje Herakles a pochopil eschatologické vyvrcholenie svojej histórie bohochloveka na zemi, musel prechádzať rôznymi úskaliaми, sebazničujúcim pocitom a výčtkami svedomia, lebo jeho nadľudská sila spôsobovala, že sa ho báli aj nevinné zvery. Veď drobnou ľudskou rúčkou vedel zabiť obrovského hada. Prial si radšej skončiť so životom, ako brať život iným. Chcel sa stať nesmrteľným. Samozrejme, život je v duchovnom zmysle nesmrteľný, ale ľudský život má svoj začiatok i koniec. Cestou k nesmrteľnosti prežíval Herakles nesmierne ľudské utrpenie, videl činy, ktoré páchal sám i ľudia okolo neho. Svojou nadľudskou silou a vôľou sa mu podarilo splniť desať úloh, aby zmyl zo seba kliatbu bohyně Héry. Po celý čas pozemského života sa Herakles učil ovládať svoju moc. Nakoniec našiel lásku a zmysel života. Zistil, že jeho milovaná nemá pred ním strach. Avšak žena chcela, aby ju miloval naveky. Zo strachu, že stratí Heraklovu lásku, hodila na neho horiaci plášť. Hrdina, ktorého stvorili bohovia, musel najskôr prejsť peklom, aby mohol odísť medzi rovných – k bohom. Mýtus o Heraklovi možno chápať aj ako cestu každého smrteľníka k eschatologickému naplneniu ako súčasťi duchovnej bytosti.

Zatiaľ čo sa grécke bájoslovie pohybuje v horizontálnej časovej rovine, mytologické hinduistické vnímanie času je cyklické. Ani sami bohovia nie sú veční, ako napr. podľa mýtu aj boh Brahma, strojca stvorenia. Keď nadíde jeho čas, rozplynie sa ako všetko ostatné, aby mohol opäť vzniknúť. Po období nečinnosti z ničoty a temnoty opäť vznikne jeho vyššia forma. Aj bohovia ako Ráma a Krišna (1) (v neskorších mýtoch sa dozvedáme, že inkarnáciou Šrí Višnu bol aj Šrí Jezus) sú inkarnáciami boha Višnu, ktorý začína nový cyklus stvorenia. Mýtus o živote Rámu je zachytený v *Rámajáne*, v jednom z najväčších eposov v Indii. Dodnes je presýtená mýtmí a vznikajú tam aj nové. Mýtus *Rámajána* sa datuje do r. 500 p. n. l. Indické védy a báje, písané v sanskrte, možno podľa

historikov zaradiť do prvého milénia pred n. l., keď približne vznikol jeden z najväčších gréckych eposov – epos básnika Homéra *Ilias* a *Odysea*, napísaný v gréckom jazyku.

Prečo spomínáme práve grécke a indické mýty? Pretože mýtická vízia Grékom v 6. – 5. storočí pred n. l. už nepostačovala, a preto sa uskutočnila v gréckom polis jedna z najväčších kultúrnych revolúcií: Svet bohov Gréci začali analyzovať pomocou nástrojov, ktoré im namiesto náboženstva poskytoval rozum. Jedným z najväčších objavov antického sveta bolo vytvorenie nemateriálneho, avšak všadeprítomného boha existujúceho mimo tohto sveta, ktorý je prvou príčinou i cieľom všetkého, čo existuje. (Mimochodom, stredoveký kresťanský Boh je aj súčasťou myslenia niektorých antických filozofov.) Grécka filozofia povzniesla chápanie sveta na vysokú racionálnu a mysliteľskú úroveň. Na rozdiel od mýtov nepátra po pôvode vecí a javov, ale po ich podstate. Ako grécka filozofia je zdrojom vedeckého vývoja a myslenia na Západe, východná mystika a mysticismus pochádzajú z Indie. Tak ako je pre aristotelovskú logiku príznačný horizontálne tečúci, meniaci sa život ako rieka (Herakleitos z Ezefu), aristotelovská logika tvrdí, že dva protikladné sudy nemôžu byť spoločné, ale sú rozdielne, iné. Indické *Upanišády* veria v protiklady, ktoré sú súčasťou jednoty – celku. Aristotelovské grécke myslenie je matematické – horizontálne, indické myslenie je mystické – vertikálne.

Zdroje vedeckého myslenia – racionalizmus Západu a kontemplatívna filozofia Východu – sú aj filozoficko-etickou víziou a tvorivým zámerom tvorby F. M. Dostojevského. Jeho hrdinovia cestou katarzie očisťujú svoju dušu od negatívnych myšlienkových nánosov. Dokonca aj v diele *Diablol posadnutí* Stavrogin (najväčší démon vo svetovej literatúre) vyjadruje hlboko kotviacu túžbu človeka po vykúpení. (2)

Názor gréckeho filozofa Herakleita z Ezefu o neprestajnej zmene všetkého bytia ovplyvnil vývoj filozofického myslenia stredoveku (sv. Augustín, P. Abélard, T. Akvinský a iní) až po novoveké dejiny filozoficko-etického myslenia v tom zmysle, že história je evolučný proces, smerujúci k svojmu naplneniu. Okrem ateistických filozofií Západu v druhej polovici 19. storočia a začiatkom 20. storočia (Nietzsche, Marx, Engels a i.) sa možno stretnúť aj s názormi nemeckých filozofov Schopenhauera, Herdera, Fichteho, Kanta, ktoré boli v súlade s indo-árijským učením. Ich filozofia bola založená na prijímaní etických princípov, ktoré tvoria jadro východnej kultúry.

V Evanjeliu podľa Marka hovorí Ježiš učeníkom: „*Neprišiel som poprieť zákon, ale ho naplniť*“ (Mk 5, 17). Zrejme nemal na mysli *Starý zákon* riadiaci sa odplatou (zub za zub...) a smerujúci ku krviprelievaniu a strachu, ale zákon večnej pravdy, ktorý hľadala a dosiaľ hľadá aristotelovská a západná filozofia v dotyku s pravdou východnej filozofie. Ako uviesť do rovnováhy pravú i ľavú stranu a niekde v strede nájsť cestu ku skutočnej pravde?

Odkaz mýtov a bájí nenachádzame len v gnozeologickej rovine (usporiadanie fauny, flóry, organizácie práce) spojené s každodennou skúsenosťou, ale základná podstata je v neustále opakujúcom sa hľadaní a vo vytváraní hodnôt. Prečo? Túto otázku si kladie človek už od detstva a ľudstvo od prapočiatku. Aj deje, ktoré mýty opisujú, smerujú od archetypálneho stavu človeka k tomu dnešnému, pričom systém binárnych opozícií, protikladov, vždy predstavoval utrpenie i šťastie, zánik i vzkriesenie človeka na ceste k poslednému. Avšak po tragických udalostiach sa stával človek iným, ako bol pred nimi. To je aj prípad samotného génia ruskej i svetovej literatúry F. M. Dostojevského. Pred odsúdením na smrť bola spisovateľova tvorba ovplyvňovaná „gogoľovsko-belinskými“ názormi o človeku v sociálnom prostredí, filozofiou tzv. Naturálnej školy. Po návrate zo Sibíru jeho tvorba nesie prvky prírodného, ale aj transcendentálneho človeka, je analyticko-syntetizujúca. Hľadá rôzne zákutia, neznáme „svety“ i dominanty v človeku, ktoré sú súčasťou jeho jednoty (3).

Ako sme uviedli, pre evolúciu človeka a ľudstva vôbec je nevyhnutný časopriestorový horizontálno-vertikálny pohyb – pády i vzlety ľudského ducha i umu a ich uvedomovanie si. V horizontálnej rovine môžeme hovoriť o prílivoch a odlivoch, o opakujúcich sa etických paradoxoch, cez ktoré človek dosahuje rovinu viery na základe slobody. Dotknime sa základného etického problému človeka o hľadaní zmyslu života cez optiku niektorých filozofov i postáv v diele *Diablol posadnutí* spisovateľa F. M. Dostojevského.

2 Prílivy a odlivy v histórii človeka a sveta

Od vzniku vedeckého myslenia boli o človeku a o jeho vzťahu k spoločnosti a svetu napísané tisícky štúdií, odborných monografií, náhľadov, antropologických, historických, prírodovedných, teistických koncepcií, ako aj ateistických analýz. Sociobiológia skúma organizmy od améby cez vývojovú líniu 4 – 5 tisíc druhov po homo sapiens, ktorý mal tiež svojich predchodcov. Človek rozumný (homo sapiens) na úrovni evolúcie na Zemi ako jediný predstavuje vedomie, ktoré bolo schopné podmaniť si druhú prírodu. Vytvára podľa Thomasa Hobbesa (200 rokov pred Darwinom) umelého veľkého Leviatana, nazvaného Umelý človek. „Jeho umelou dušou je suverenita, dodávajúca život a pohyb celému telu“ (Dennet, 2008, s. 62 – 68).

Jednou zo základných otázok filozofickej etiky je: Čo mám robiť tu a teraz? Ako sa zmocniť poznateľného sveta a jeho možností? Človek nie je len súčasťou prírody, taktiež ju využíva, pretvára a transcenduje, ale aj zneužíva, devaluje, zabíja..., čím zabíja seba, svoje svedomie. Slobodnou vôľou sa čoraz viac dostáva do rozporu s prírodnými, ľudskými i vesmírnymi zákonmi. V súvislosti so slobodnou vôľou človeka a otázkou slobody, ktoré sú základným problémom filozofickej etiky, hodno spomenúť hrdinov románu Fiodora Michajloviča Dostojevského *Diablom posadnutí*: Šigaľov vypovie v mene slobody a rovnoprávnosti ľudí vojnu spoločnosti, pričom tvrdí, že bez despotizmu niet slobody a bez otroctva niet rovnosti. Kirilov v mene slobody vypovie vojnu Bohu a dobrovoľne spácha samovraždu. Šatov v mene slobody hlása vznik bohonároda, ktorým je Rusko. Prečo Rusko, keď celá štruktúra sveta, ktorú vytvoril človek, je antiľudská? Prečo každý človek na svete, stvorený na obraz boží, prechádza bolesťou, úzkosťou... bez rozdielu národností? Dostávame sa takto k otázke „hodnoty hodnôt“ života – Človeka a zmyslu života.

Čo je zmyslom života? Predsa samotný život, hodnoty uskutočnené človekom a sebautváranie seba samého ako najvyššej hodnoty, ktorú si človek môže určiť sám. Podľa filozofie I. Kanta sloboda a slobodná vôľa hrdinov tohto románu nebola determinovaná transcendentálnou kauzalitou, ale kauzalitou prírodnou podľa ľubovôle, pričom mravný zákon v človeku bol negovaný, vyvrátený. Aristotelovská povinnosť, sklon k harmónii, všetky cnosti boli pošliapané, anulované. Filozofia, ktorú hlásali „Besy“, sa riadila a živila axiómou: Boha niet. Ak niet Boha, akýže hriech? Všetko je dovolené.

Hegel píše, že „Život večného ducha je kruhom opakovaných vtelení“ (Hegel, 1956, s. 78). Nielen nemecká filozofická škola (o. i. Fichte, Schopenhauer...), ale aj ruská a iné európske filozofické školy a systémy začali vidieť evolúciu človeka ako proces napĺňania svojho ja, keď Duch sa stáva objektom subjektu. Prílivy a odlivy v histórii človeka a ľudstva sú prirodzenou súčasťou evolučného procesu.

Zaujímavý pohľad na evolúciu a históriu má Nikolaj Alexandrovič Berďajev (1874 – 1948), ruský spisovateľ, filozof a vrcholný predstaviteľ východného kresťanského myslenia. V eseji *Nový stredovek* (Berďajev, 2004, s. 17 – 57) prirovnáva obdobie 1. svetovej vojny, Ruskej revolúcie 1917 a Občianskej vojny v Rusku ku koncu antického sveta a rodiaceho sa stredoveku ako „koniec novoveku a začiatok nového stredoveku“ (Berďajev, 2004, s. 21). Začína sa myslenie iného sveta, novej epochy, v ktorej „sa obnažuje dobro a zlo“ (Berďajev, 2004, s. 19). Začiatok 20. storočia je taktiež sprevádzaný udalosťami, ktoré otriasajú myšlienkovým a duchovným modelom sveta a človeka – vedecké objavy, podieľajúce sa na podstatnej zmene obrazu sveta obdobia fin de siècle (v astronómii, chémii, fyzike...). Objavy vedy (röntgenové žiarenie, štiepenie atómov, kvantová teória svetla, teória relativity, teória krvných skupín...) prenikajú do mikroštruktúry atómu, génu, odhaľujú tajomstvá, o akých klasická veda ani nesnívala. Tento fenomén je aplikovaný do všetkých oblastí života, nevynímajúc literatúru ani politiku. Ak sa komunizmus podľa úvah N. Berďajeva zrodil v „nočnom Besovstve nového stredoveku a ruský bolševizmus sa dotkol čohosi posledného“ (Berďajev, 2004, s. 23), ako to vedel a predvídal F. M. Dostojevskij? Trichíny v treťom sne Rodiona Raskolníkova v románe *Zločin a trest* (1869) sadali na ľudí, tí sa navzájom vraždili, požírali sa navzájom a postupne zaplavili celý svet. Aj Človekobohovia a Nadľudia na spôsob Stavrogina, Kirilova, P. Verchovenského, Šigaleva z románu *Diablom posadnutí* (1871) sa rozmnožovali a vraždili svoje obete nielen v Rusku, ale zalievali krvou stránky histórie 20. storočia po celej Európe až po dnes.

Prečo sa znova vraciame k tvorbe F. M. Dostojevského, v ktorej si vymieňajú roly svätí s posadnutými diablom, ku katarzným bolestiam i vzkrieseniam ducha, k samovraždám, teroru i hlbokému súcitu? Veď človek sa, pokiaľ ide o jeho prírodnú podstatu, od doby kamennej nezmenil. Len kamenné nástroje vymenil za iné, používané nielen na vylepšenie života, ale aj na zabíjanie a sebaničenie.

Avšak dejiny i tvorba Dostojevského majú aj rozmer spásy. Pravdepodobne Dostojevskij je a bude aktuálny aj vo vzťahu k otvorenému a stále nedostupnému tajomstvu života, ktoré je priepasťou i slávnosťou vykúpenia svojho malého ja a ktoré sa stáva Ja samým osebe.

Dnes, keď sa atomizuje spoločnosť, devaluje sa kultúra na úroveň obchodu a hodnota človeka sa stráca v nepriehľadnej masovosti..., ako by nazval N. Berďajev prvé decénium 21. storočia? Neskorý stredovek? Nové zborenie Jeruzalema? Nový cirkus na konci sveta? Alebo Čakanie na... Evolúcia je živý proces od hmoty k životu, od vzniku života k ľudskému štádiu a k nadľudskej bytosti cez prílivy a odlivy spoločenských zmien.

„Materialistický model sveta i komunizmus sa roztavili vo vlastnej vyhni rozporov, kapitalizmus dáva síce priestor pre zlodejský systém bankovníctva, lebo je založený na veľmi silných inštinktoch – chamtivosti, zhromažďovaní majetku...“ (Berďajev, 2004, s. 47), ale keď vysaje všetku životaschopnú energiu ľudí, kto bude naň robiť? Dlhो nevyžije z virtuálneho mŕtveho sveta a štátny rozpočet už teraz nemá z čoho platiť dlhy voči špekulantom. Model vytvorený Západom sa rúti do seba.

Čoraz viac cítime zánik a predzvesť istého konca starého sveta, ale zároveň aj pozitívny zmysel evolúcie, že naša budúcnosť bude krásna, že sa uskutočňuje Dostojevského vízia „krása spasí svet“. Bude to však mimoriadne ťažká cesta. Už Sokrates (poznaj sám seba) vyzýva človeka, aby sa dostal cez úzku *Bránu* na druhú stranu. Otázka znie: Ako? Stále sme uväznení v Platónovej jaskyni a sme schopní znova ukrižovať Toho, ktorý prináša Pravdu o skutočnosti, že brána k ďalšiemu svetu je v nás samotných: „*Som Brána, som Cesta, som Život...*“ (Jn 10, 9). To mal na mysli aj F. M. Dostojevskij pre všetky doby: minulé, prítomnú, aj pre budúcu. Kedy treba vystúpiť „z jaskyne“ Besov v sebe? Teraz. Uprostred konfliktov, deštrukcie, utrpenia, uprostred skutočnosti, že ľudia strácajú prácu, zmysel života, uprostred kríz pri hľadaní svojho poslania. Človek cez etické normy správania sa a konania sám nesie zodpovednosť za dôstojný život v harmónii s prírodou nielen okolo nás, ale aj v nás. V zhode s dejinami prírody, ducha a schopnosťami ľudstva, ktoré nesieme v sebe ako večnú hodnotu pre budúce pokolenia, musí odolať zvodom virtuálneho kybernetického sveta, ktorý sám vytvoril. Aj v mnohodimenzionálnom a mnohodialogickom priestore 21. storočia je človek zmietaný vášňou a čoraz naliehavejšie búcha na „brány Spravodlivosti“ s cieľom uchovať človeka a ľudskosť.

3 Spravodlivosť ako vášeň

„*Blahoslavení, ktorí lačnia a žiznia po spravodlivosti, lebo oni nasýtení budú.*“
(Mt 5, 6)

Spravodlivosť, toto fylogenetické dedičstvo ľudstva, archetypálna matrica, túžba prerastajúca do vášne človeka po spravodlivosti – nesie v sebe prvotný aspekt big-bangu v emocionálnom vesmíre človečenstva. Pokolenia odchádzajú a prichádzajú a každé odovzdáva emocionálny náboj viery v spravodlivosť a lásku. Túžba po nich sa zrodila ako číra kvapka rosy v ľudskom vedomí, pretransformovaná do vášne, ktorá nadobúdala rôzne nové podoby.

Aristoteles, tento pozorovateľ a analytický znalec ľudskej duše a správania sa človeka, spája múdrosť (sofia) ako najvyššiu cnosť s rozumom, rozumnosťou (fronésis). V *Etike Nikomachovej*, v klasickom a zároveň prvom manuáli etiky a spravodlivosti, zaraďuje medzi etické cnosti spravodlivosť (dikaiosyné) ako stred medzi páchaním krivdy a znášaním krivdy. Reguluje medziľudské vzťahy, vedie k plnému životu (eudaimónii). Spravodlivosť však nie je rozumovou cnosťou, ktorá sa získava teoretickými znalosťami, ale cnosťou charakteru, ktorá sa získava nácvikom konania orientovaného na určitý cieľ: „... stav, na základe ktorého sú ľudia schopní spravodlivo konať a skutočne aj spravodlivo konajú a chcú to, čo je spravodlivé“ (Aristoteles, 1979, s. 113).

Aristoteles podrobne rozpracúva etickú spravodlivosť a rozlišuje dve formy čiastočnej spravodlivosti – rozdeľovaciú a vyrovnávajúcu. Platón i Aristoteles vychádzali z úsudku, že prirodzene spravodlivé môže nájsť uplatnenie len v spoločnosti, spoločenstve, štáte, v ktorých by človek mohol dosahovať svoje prirodzené určenie a „ducha rozvíjať do dobrého života“ (Aristoteles, 1996, s. 18 – 19). Etické koncepcie starovekých Grékov od Milétskej školy po Aristotela sú výsledkom ich kozmocentrických a antropocentrických chápaní, je to hľadanie pravdy o človeku a svete, túžby po dokonalom šťastí, po spravodlivosti. (4)

Aristoteles je jedným z prvých významných filozofov, ktorí sa zaoberajú etickými otázkami z hľadiska zdravého rozumu. Jeho poňatie slasti (na rozdiel od spravodlivosti Platóna) je umiernené. Zastáva názor, že nikto nemôže byť v živote šťastný bez istého množstva slasti. Často používame Aristotelov výrok: „Nikto nie je šťastný na mučidlách,“ ale tiež Aristotelov citát: „Opak spravodlivosti – nespravodlivosť spočíva v nejakej krajnosti.“ Krajnosť, vyplývajúca z emocionálneho alebo prehnane racionálneho konania, si človek môže a je v jeho individuálnych silách a schopnostiach sebakriticky alebo aj iným spôsobom uvedomovať. Avšak za akoukoľvek hranicou sebareflexie sa túžba mení na vášeň. Dva základné výkony ľudského bytia – poznanie a vôľa – sú *prepojené* a vedú k činnosti (5). Podľa Platóna človek bytostne smeruje k dobru, k sebarealizácii, k sebauskutočneniu a podľa Aristotela k blahu. Lenže vôľa ako taká sa nemôže sama určovať. Určitou vôľou sa stáva prostredníctvom určitého objektu. V našom prípade ide o objekt spravodlivosti, ktorý však nemá fyzickú substanciu, ako nemá konkrétnu tvár láska, žiarlivosť, šťastie... V každom prípade pojem spravodlivosti chápeme aj ako čiastkový cieľ, lebo spravodlivosť Božia nemá empirický základ.

Pouvažujme nad prvým výrokom (prvou časťou výroku) *Evanjelia podľa Matúša* „Blahoslavení, ktorí lačnia a žiznia po spravodlivosti...“ (Mt 5, 6): Jeme, pijeme, aby sme sa nasýtili, uhasili smäd, aby sme tieto túžby (po hmotnom i nehmotnom) odznova živili. Nadľudské úsilie sa mení na vášeň, ktorá „je slepá“, a preto ich nikdy nenaplníme. Lebo keď chceme byť šťastní len sami pre seba, spôsobujeme nešťastie iným. Už nie sme sami sebou (Platón), ani nekráčame k plnosti (Aristoteles), ale ovláda nás vášeň.

Francúzsky filozof Foucault definuje i obnažuje vášeň takto: „... je to ustavične pohyblivý stav, nepostupuje k danému bodu, sú v tom silné aj slabé okamihy. Rozpaľuje sa to až do biela, chveje sa to, vyrovnáva sa to, na vrchole sa to snaží udržať. Vášeň si vytvára všeobecné podmienky, aby trvala a zároveň sa sama ničí. V stave vášne nie sme slepí. Jednoducho v tejto situácii už nie je človek sám sebou. Veci vidíme úplne inak“ (podľa: Marcelli, 1995, s. 30). Tu teda nemá zmysel byť sám sebou, identita človeka sa stáva problémom, ja je niekto druhý, hrozí rozpad osobnosti. Mravné zákony v takejto situácii nemajú šancu.

História zaznamenáva najvášnivejšie doby a ich charizmatických vodcov, ktorí v mene spravodlivosti stratili svoju identitu (Napoleon, Hitler, Stalin...). Napríklad francúzsky kráľ Ľudovít XIV. – Kráľ Slnko, ruský cár Ivan Hrozný, Peter Veľký... kruto racionalizovali spoločenské vzťahy vo svojej krajine. Jednotliví víťazi boli síce blahoslavení pre svoju vášeň, no len dočasne. Lenže vášnivá túžba po čomkoľvek na svete je bezodná, kým sama seba nestrávi, aby mohla znova narásť do ešte väčších rozmerov i väčšieho objemu. Iste každý pozná Napoleonov výrok o prehratí boja, nie vojny. Každý prehratý boj či prehratá vojna vyvolávajú ešte nebezpečnejšiu vášeň, vášeň živenú myšlienkou na pomstu (u Dostojevského „*uničtožiť, ubiť vraga, unížiť i oskorbiť človeka*“), ktorá sa znásobuje, násobí sa krviprelievanie..., lebo vášeň nepozná „dno“, pozná len znásobujúcu sa vášeň, stojacu pasívne na jednom mieste, hľbiac si „vlastný hrob“. Má čoraz väčší, vášnivejší, nekonečný hlad a smäd. Pýtame sa: Mal na mysli Ježiš takýto druh vášne? Zaiste nie. Dostojevskij varoval pred zákernou silou vášne, ak jej človek nenasadí uzdu. (Tvornosť a ničenie, ničenie a tvorivosť, znásobujúci sa malstróm dvoch divokých riek v duši pohltí Stavrogina a vtiahne do víru i Šatova, Kirilova..., lačných i smädných po moci, vinných, ale aj nevinných ľudí.) Podľa slov profesora C. Diatku je človek „... jediná bytosť, ktorá chce zvrhlosť vydávať za krásu a dokonalosť“ (Diatka, 2005, s. 74).

Druhá časť premisy štvrtého Blahoslavenstva, ktorá vyplýva z prvej, hovorí: „... lebo oni nasýtení budú“ (Mt 5, 6). Tu možno použiť znova Ježišove slová: Nielen chlebom sme živí. Ježiš hovorí o duchovnej potrave – o neustále vášnivom hlade a smäde po poznaní, ktoré sa nezaobíde bez spravodlivosti – čestnosti, úcte k sebe samému, k iným ľuďom. Klameme seba i iných ľstou a pripútanosťami k vonkajšiemu svetu, ktorý je žriedlom nespravodlivosti vo forme hrozieb vojen,

klimatických zmien, nemorálnosti a násilia. Ale my ľudia zostávame k tomuto všetkému hluchí a slepí, chorobne túžiaci po bohatstve, moci a sláve. „*Blahoslavení, ktorí lačnia a žijú po spravodlivosti, lebo oni nasýtení budú.*“ Ježiš dáva šancu ľuďom vrátiť Bohu to miesto v našom živote, ktoré mu náleží cez nenaplnenú túžbu po Božom kráľovstve a spravodlivosti. Evolúcia histórie a fenomenológia vedomia sa spoja, splynú, ak, obrazne povedané, Jakubov rebrík postavíme ako treba – zvisle a môžeme po ňom vystupovať na končiare veľhôr, ale aj zostupovať, padať do čoraz nižších esplanád svojho ja. Keď v nás „zhorí“ nenásytná vášeň, objavíme inú rovinu bytia. Nadobudneme silu kráčať za tajomstvom nového života, ktorý chceme slobodne z vlastnej vôle spravodlivo spravovať. Prijali sme Múdrost Blahoslavenstva o spravodlivosti Boha, ktorá je aj našou spravodlivosťou.

F. M. Dostojevskij, ktorého sprevádzalo *Evanjelium* po celý život a bolo jeho jedinou duchovnou potravou a spoločníkom počas štvorročného väzenia, analyzuje tému viny, trestu a spravodlivosti vo svojej tvorbe práve touto cestou: pomocou hĺbky Ježišových slov, cestou vášne. Pokým Raskoľnikov v románe *Zločin a trest* nepadne „z rebríka“ svojho individualizmu na dno vlastného bytia, nenájde pokoj a nemôže začať nový príbeh života. Cestou katarzie sa dopracúvame k spravodlivosti, sebaočisteniu. Hrdinovia v románe *Diablol posadnutí* sú tiež posadnutí myšlienkou po spravodlivosti, no riešia ju individualisticky – po svojom, zapredajúc „tretiu pravdu“ spravodlivosti diablovej, kde ich vášeň k vlastnému vykonštruovaniu pravdy a spravodlivosti zavedie na opačný koniec života – k smrti. Slová o spravodlivosti a slobode z *Evanjelií* podľa Matúša, Marka, Lukáša a Jána sa pretransformovali do Katechizmu revolucionára podľa Bakunina (Stavrogin), ktorý uskutočňuje Nečajev (P. Verchovenskij a Šigelov). Revolucionári z románu *Diablol posadnutí* nenájdu uspokojivú odpoveď vo vtedajších myšlienkových, duchovných a sociálnych prúdoch. Základnú otázku človeka – otázku slobody – riešia „po svojom“. Cestou individuálnej vášne, ktorá nepozná osobnosť človeka, vyrieši ich vlastné rozpory: „... vypovedajú vojnu vlastným konceptuálnym bohom, aby sa mohli stať pánom svojho života“ (Červeňák, 1991, s. 34).

Ak je Lazár z *Evanjelia*, ktorého Ježiš vzkriesi na štvrtý deň po smrti, predobrazom postavy Raskoľnikova v románe *Zločin a trest*, kto je predobrazom postavy Stavrogina z románu *Diablol posadnutí*? Zo Zápiskov Dostojevského k pripravovanému dielu *Diablol posadnutí* sa dozvedáme, že postavu Stavrogina vyňal zo svojho srdca. Jeho rozpätie osobnosti je také široké, že v ňom nájdeme všetky etické, myšlienkové, duševné a duchovné protipóly všetkých protagonistov románu. Z pôvodných zápiskov spisovateľa k pripravovanému románu sa dozvedáme, že Stavrogin pochádza z rodu svätcov a mučeníkov, že z hriešnika sa stane svätec, ktorý by svojimi činmi mohol aj naplňať slová ôsmeho Blahoslavenstva: „*Blahoslavení prenasledovaní pre spravodlivosť, lebo ich je nebeské kráľovstvo*“ (Mt 5, 10). Nestane sa tak, lebo revolucionár je človek pyšný, sústredený na gesto, jednosmerný, individualista, ktorý odmieta pokoru. Hrdinovia románu sú v tomto svete tiež cudzincami, nie sú chudobní duchom v takej miere, aby v sebe vášnivo hľadali Božiu spravodlivosť. Ich kráľovstvo je z tohto sveta – politický, sociálny a filozoficko-náboženský chaos Ruska v druhej polovici 19. storočia odtrháva človeka od hodnôt života.

V spomínanom období rozkolu, keď staroverci hľadali svoj Kitež, mesto a miesto pravoslávnych kresťanov pod ochranou Boha a svätej Bohorodičky, odchádzali pravoslávni duchovní, ale aj obyčajní ľudia ako pútnici, pustovníci, rehoľníci, trapisti a askéti na osamelé miesta krajiny a prijímali učenie cirkevných otcov (3. storočie n. l. po páde tzv. Tretieho Ríma – Moskovského kniežatstva). V centre etiky cirkevných otcov stojí Kristus a Najsvätejšia Trojica. Ideálom je človek, v ktorom prevláda duchovný princíp. Človek kráča k svojej plnosti. Aby sa mohol otvoriť ľuďom a Bohu, musí vyjsť sám zo seba. „Osoba sa tu javí ako kategória etická, teda ako subjekt duchovný“ (Hrehová, 1988, s. 62). Sám F. M. Dostojevskij premieta túto historicko-spoločenskú skutočnosť do svojich románov (6). Jeho tvorba je taktiež trojičná – trojhodnotová, medzi dvoma veličinami človeka (dobro – zlo) nachádza tretiu rovinu človeka – Lásku ako Božiu vôľu. Lenže nie každý má odvahu a slobodnú vôľu takú silnú a osvietenú Božou Milosťou, aby sa mohol premieňať a premeniť na Bohočloveka, uniesť ťarchu dobra. Ako píše F. Kautman (2004, s. 86), „Dostojevskij si je dobre vedom toho, že človek je ve svém vnímaní i myšlení často plný protikladů, a tedy také otázka bytí člověka je komplikovaná“. Mohli by sme povedať, že ak sa človek narodil z Lásky, Dostojevskij zostupoval k nedokonalému človeku jej rečou.

Ak je vášň proces bytia, môže sa rozbiť o útesy predstáv alebo zomierať a znova sa rodiť ako tretí rozmer – neutíchajúci hlad a smäd po naplnení života a jeho zmyslu – zmyslu viery po bod, „kde sa život môže ukázať pred Bohom vo svojej vlastnej podobe a definitívnosti a kde sa tomuto životu dostáva spravodlivosti od Boha“ (Anzenbacher, 1991, s. 160). Parafrazujúc slová *Evanjelia* (Mt 5, 6), človek je spokojný, keď je nasýtený a jeho smäd je uhasený pocitom z dobrého a spravodlivého konania vo svojom svedomí. Často vytrpí pred tajomstvom Boha problém teodícey, stále a vášnivejšie spolupracuje na väčšej spravodlivosti. A keď dovŕšené dobro nie je v ľudských možnostiach, dovŕši sa na konci času...? Najvyššie dobro a najvyššia spravodlivosť sa naplňa cez nás, cez človeka v ľudskom bytí, odznova, viac a viac sa približujeme k najvyššiemu dobru a nikdy ho nedovŕšime, snáď sa posunieme na vyšší stupeň duchovnej evolúcie, ale po ukrižovaní Krista nasleduje vzkriesenie.

Takýmto spôsobom rieši otázku tajomstva aj F. Michajlovič Dostojevskij. Mravná skutočnosť *Besov* je formulovaná slovami: „Ak niet Boha, všetko je dovolené.“ V tomto duchu zmýšľajú a konajú hrdinovia románu *Diablom posadnutí*. Po všetkých zvrátených činoch postavy románu končia tragicky. Aj tu spočíva prorocký záver Dostojevského: Akékoľvek spoločenstvo, štát, ktorý vznikne na anarchistických základoch, bez Boha, zrúti sa do seba. (Spomeňme posledné dve vízie – nacistickú a komunistickú.)

Človek sa však rodí do society, tá mu pomáha stávať sa sebou samým, dávať i prijímať, spoločne hľadať a zveľaďovať svoje cnosti, byť čestný a spravodlivý k sebe i bližnému, ktorý tiež vášnivo lačnie a žízni po Spravodlivosti. „Aj pravidlá morálneho konania [...] majú všetkých viesť [...] k takej púti labyrintom sveta, v ktorom sa síce každý pohybuje inak, ale všetci s každým a každý so všetkými...“ (Diatka, 2005, s. 80). A Stepan Trofimovič, postava z románu *Diablom posadnutí*, hovorí na smrteľnej posteli Sofii Matvejevne: „*Odpúšťajme všetkým a vždy. Dúfajme, že aj nám bude odpustené*“ (Dostojevskij, 1987, s. 665).

Ak sa prvá časť Blahoslavenstva (Mt 5, 6) „*Blahoslavení, ktorí lačnia a žíznia po spravodlivosti...*“ zvrhla na „byť lačný po moci a bohatstve, smädný po individualizme“, druhú časť „*lebo oni nasýtení budú*“ môžeme chápať ako príležitosť k hlbšiemu sebaaprijímaniu i k sebaočisťovaniu. Ak zabije človek Boha v sebe (bogoubijstvo), potom naozaj, najväčší zvrhlíci donútia Dobro, aby slúžilo Zlu. Najväčší hriech aj súčasného človeka je, keď cestou stratil schopnosť úžasu, túžbu po spravodlivosti a vrúcne želanie byť spravodlivým.

Mýtus ako spojenie poznania a viery je dodnes aktuálny a prítiažlivý. Dáva odpovede i kladie otázky. Aj Dostojevského človek nesie v sebe svoju minulosť i minulosť predkov, znepokojuje a núti zvažovať vlastnú hodnotu, aby sme vedeli zaujať postoj k hodnotám iných ľudí, k spoločnosti, ktorá sa v súčasnosti stáva morálnou dilemou.

Výzva a profetizmus Dostojevského sú čoraz viac aktuálne: Nedopustiť, aby chorobné vášne, „hlad a smäd po bohatstve a moci“, egoizmus a individuálnosť zvíťazili. Spravodlivosť je neustála činnosť srdca a mysle – komunikácia so silami Pravdy, Dobra a Krásy, ktoré sú zakódované v každom človeku a v ľudstve ako cesta a zmysel života.

Citátom popredného českého spisovateľa a dostojevskológa Františka Kautmana ukončíme reflexie o človeku, spoločnosti a spravodlivosti: „Antinomickosť Dostojevského postáv spočíva v samotnej podstate polyfonickej tvorivej metódy, v jeho videní sveta a schopnosti precítiť rozpory, vlastné ľudskej povahe vôbec. V tomto smere sa autorove postrehy obdivuhodne kryjú s najnovšími poznatkami modernej vedy o človeku“ (Kautman, 2004, s. 249).

Na záver

Uvedomujeme si, že tvorba F. M. Dostojevského si vyžaduje oveľa väčší priestor i hlbší ponor do rôznych oblastí humanitných, spoločenskovedných i prírodovedných disciplín. Avšak svetoznáme diela spisovateľa si aj po mnohých doterajších rozboroch a výkladoch popri svojej umeleckej hodnote naďalej uchovávajú možnosť nových mysliteľských aktualizácií, čo je nesporným dôkazom ich nadčasovej platnosti. Každý pokus o nové čítanie, analýzu a interpretáciu umeleckých diel tohto druhu je mimoriadne náročný, a to nielen z hľadiska ich nového „čítania“, ale aj poznania ich doterajšej spoločenskej konkretizácie a stanovenia si zodpovedajúcich metodologických postupov.

V súvislosti s danou témou etického charakteru, prameniaca v archetypálnom antropologickom „laboratóriu“ človeka a ľudstva, nemožno obísť takého „chirurga“ ľudskej duše, ako bol Fiodor Michailovič Dostojevskij. Týmto článkom si preto skromne dovoľujeme bytostnú zaangažovanosť vo „večnom probléme ľudstva zvanom Človek“.

Poznámky

- (1) Viac: DALLAPICCOLOVÁ, Anna. 2006. *Hindské mýty*. Praha : Levné knihy KMa, 2006. 79 s. ISBN 80-7309-217-4
- (2) Viac o postave Stavrogina: LOSSKIJ, Nikolaj Onufrijevič. 2009. *Dostojevskij a jeho kresťanský svetonáhľad*. Bratislava : VSSS, 2009, s. 181 – 192. ISBN 978-80-8061-365-5
- (3) Medzníkom ľudskej i umeleckej osobnosti F. M. Dostojevského je odsúdenie na smrť (1848) a omilostenie – osem rokov väzenia na Sibíri (1860). Spisovateľov svet i literatúra nadobúda tretí rozmer – trojhodnotová logika (Červeňák) – polyfonický román (Bachtin).
- (4) Viac: HREHOVÁ, Helena. 1998. *Pohľad do dejín etických systémov*. Bratislava : Charis, 1998. 163 s. ISBN 80-88743-23-0
- (5) Viac: ANZENBACHER, Arno. 2004. *Úvod do filozofie, časť Etika*. Praha : Portál, 2004. 376 s. ISBN 80-7178-804-X
- (6) Viac v záverečnej časti románu F. M. Dostojevského *Běsi – U Tichona* (Dostojevskij, 1996, s. 701 – 738) alebo šiestej knihe románu *Bratia Karamazovci – Ruský rehoľník* (Dostojevskij, 1990, s. 336 – 386).

Literatúra

- ANZENBACHER, Arno. 2001. *Úvod do etiky*. Praha : Academia, 2001. 292 s. ISBN 80-200-0917-5
- ANZENBACHER, Arno. 2004. *Úvod do filozofie*. Praha : Portál, 2004. 376 s. ISBN 80-7178-804-X
- ARISTOTELES. 1996. *Etika Nikomachova*. Praha : Rezek, 1996. 496 s. ISBN 80-901796-7-3
- BACHTIN, Michail Michajlovič. 1973. *Problémy poetiky románu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973. 251 s.
- BERĎAJEV, Nikolaj Alexandrovič. 2004a. *Nový stredovek*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2004. 141 s. ISBN 80-868-1805-5
- BERĎAJEV, Nikolaj Alexandrovič. 2004b. *Pramene a zmysel ruského komunizmu*. Bratislava : Kalligram, 2004. 206 s. ISBN 80-7149-634-0
- ČERVEŇÁK, Andrej. 1991. *Tajomstvo Dostojevského : F. M. Dostojevskij v recepcii*. Nitra : Pedagogická fakulta, 1991. 139 s. ISBN 80-8518-346-3
- DAWIES, Paul. 2001. *Pátý zázrak*. Praha : Colombus, 2001. 310 s. ISBN 80-7249-094-X
- DENNETT, Daniel Clement. 2008. *Záhada ľudského vedomia*. Bratislava : Európa, 2008. 160 s. ISBN 80-8911-133-5
- DIATKA, Cyril. 2005. *O etike a hodnotách*. Nitra : UKF, 2005. 156 s. ISBN 80-8050-822-4
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. 1911. *Denník spisovateľův I – IV*. Praha : Laichter, 1911. 345 s.
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. 1927. Sen smiešneho človeka. In: *Deník spisovateľův za rok 1877*. Praha : Kvasnička a Hampl, 1927.
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. 1987. *Běsi*. Praha : Odeon, 1987. 643 s. ISBN 80-85921-32-4
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. 1990. *Bratia Karamazovci*. Bratislava : Európa, 1990. 928 s. ISBN 80-89111-10-6
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. 2004. *Hráč; Večný manžel*. Bratislava : Ikar, 2004. 335 s. ISBN 80-5510-802-1
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. 2007. *Zločin a trest*. Praha : Academia, 2007. 512 s. ISBN 978-80-200-1513-6
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 2008. Filozofie histórie. New York : Dover. In: Kalbermatten, de G.: *Advent*. Praha : Krigl, 2008. 318 s. ISBN 978-80-86912-22-6
- HREHOVÁ, Helena. 1998. *Pohľad do dejín etických systémov*. Bratislava : Charis, 1998. 163 s. ISBN 80-88743-23-0

- HRUŠOVSKÝ, Igor. 1980. *Monológy a dialógy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1980. 157 s.
- JASPERS, Karl. 2009. *Otázka viny : Príspevek k německé otázce*. Praha : Academia, 2009. 144 s. ISBN 978-80-200-1455-9
- KAUTMAN, František. 1992. *F. M. Dostojevskij : věčný problém člověka*. Praha : Rozmluvy, 1992. 263 s. ISBN 80-85336-19-7
- KREMPASKÝ, Július. 2006. *Veda verzus viera*. Bratislava : SAV, 2006. 253 s. ISBN 80-224-089-4
- LOSSKIJ, Nikolaj Onufrijevič. 2009. *Dostojevskij a jeho kresťanský svetonáhľad*. Bratislava : VSSS, 2009. 320 s. ISBN 978-80-8061-365-5
- MARCELLI, Miroslav. 1995. *Michel Foucault alebo stať sa iným*. Bratislava : Archa, 1995. 135 s. ISBN 80-7115-099-1
- Nová zmluva nášho Pána a Spasiteľa Ježiša Krista*. Podľa prekladu Redakčnej komisie Slovenskej evanjelickej cirkvi a. v. v SR. Bratislava : Medzinárodný zväz Gideonovcov, 2001. 752 s. ISBN neuvedené
- SHARP, Daryl. 2005. *Slovník základních pojmů psychologie C. G. Junga*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005. 173 s. ISBN 80-8588-039-3
- TURGENEV, Ivan Sergejevič. 2011. *Básne v próze*. Bratislava : Európa, 2011. 112 s. ISBN 978-80-891-1173-2
- ZAMAROVSKÝ, Vojtech. 2007. *Bohovia a hrdinovia antických bájí*. Bratislava : Perfekt, 2007. 472 s. ISBN 80-8046-203-8

Summary

Man's Relationship to the World, towards Himself in F. M. Dostoyevsky's Work

In presented paper we are describing the philosophical and ethical question of *Justice* in the works of F. M. Dostoyevsky, specifically in the novel *Demons*. Justice as a phylogenetic heritage of man and mankind, which has been affected over the course of years in the process of ages by socio-political changes of subsequent civilisations, is earning a lot of different connotations and levels. The desire for justice is changing into passion the hunger after being fed up with wealth, fame, unquenchable thirst for power over man, society state. Sick ideas and passions are coming back to man, bringing loss of oneself and his consciousness.

The appeal and prophecy of Dostoyevsky are becoming more and more urging: Don't let sick passions, thirst for wealth and power, selfishness and egoism win. Justice is a continuous activity – communication with the strengths of Truth, Goodness and Beauty which are coded inside everyone and humanity as the meaning of life and its path.

VÔĽA K MOCI A IDEA VEČNÉHO NÁVRATU: NIETZSCHEHO PREKONÁVANIE NIHILIZMU

THE WILL TO POWER AND THE IDEA OF THE ETERNAL RECURRENCE: NIETZSCHE ON OVERCOMING NIHILISM

Katarína Šlosiariková

Katedra filozofie FHV UMB v Banskej Bystrici

2.1.2 systematická filozofia, 3. rok štúdia, interná forma štúdia

katarina.slosiarikova@umb.sk

Školiteľ: prof. PhDr. Ján Šlosiar, CSc. (jan.slosiar@umb.sk)

Kľúčové slová

Nietzsche, Zarathustra, idea vôľa k moci, idea večného návratu, prekonanie nihilizmu

Key words

Nietzsche, Zarathustra, idea of the will to power, idea of the eternal recurrence, overcome nihilism

Je možné prekonať – uzavrieť stav otvoreného nihilizmu? Ako súvisí Nietzscheho „vôľa k moci“ a „idea večného návratu“ s prekonaním a zároveň s uzavretím otvoreného nihilizmu chápaného ako normálny stav? Výklad idey večného návratu v Nietzscheho prevedení predkladá najmä kritiku konečného stavu bytia. Filozofia vôle by zas mala nahradiť metafyziku, prekonať a prehodnotiť všetky staré hodnoty. V našej eseji sa budeme snažiť objasniť Nietzscheho ideu „vôľa k moci“ ako hnací princíp „idey večného návratu“. Pokúsime sa ozrejmiť aj to, aký vzťah má táto Nietzscheho časová perspektíva k nihilizmu a ako súvisí s prekonaním, respektíve s uzavretím otvoreného nihilizmu.

To, že Nietzsche bol bytostne spätý s nihilizmom a jeho myšlienkový aparát doslova strel všetky morálno-hodnotové istoty, na ktorých stála západoeurópska civilizácia, poukázalo na fakt, že práve jeho formy nihilizmu otvorili bránu do sveta, v ktorom „nič nie je pravda, všetko je dovolené“. Ako ničiteľ morálnych právd a hodnôt si dovoľil vyhlasovať pochybnosti o existencii či už morálneho zákona, alebo mravného poriadku sveta. Podľa neho: „*Celkovým charakterom sveta je večný chaos, nie v zmysle chýbajúcej nutnosti, ale chýbajúceho poriadku, členenia, formy, krásy, múdrosti...*“ (Nietzsche, 2001, s. 103). Nietzscheho nihilizmus, ako sa neskôr dozvieme, má ústredné postavenie v tom, že jeho formy sú chápané aj ako stupne sily, kde sila je imanentná vôli k moci, ale takisto tieto formy odrážajú aj stav „ducha doby“, t. j. myslenie a aktuálny hodnotovo-morálny diskurz, obsiahnutý v konkrétnej spoločnosti, s vplyvom na jednotlivca.

Skôr, ako sa budeme snažiť nájsť odpovede na uvedené otázky, mali by sme v stručnosti charakterizovať Nietzscheho rozdelenie základných druhov nihilizmu a zároveň jeho chápanie tohto širokospektrálneho pojmu. Nietzsche odlišuje mnoho druhov nihilizmu, ktoré sa nevyskytujú jednoducho vedľa seba, ale sú zároveň rôznymi štádiami prechodu z dosiaľ zaužívaných interpretácií bytia k novej tragickej skúsenosti sveta, ktorú chce Nietzsche zvestovať (Fink, 2011, s. 179).

Nietzscheho členenie základných druhov nihilizmu

U Nietzscheho je porozumenie príčin nihilizmu jedinečné v presvedčení, že každá morálna hodnota po čase stráca náplň svojej podstaty a tým sa dehonestuje, nihilizuje. Takýmto spôsobom stratili podľa neho platnosť aj kresťanské hodnoty, na ktorých bola stavaná západoeurópska civilizácia. Tento druh nihilizmu pomenoval Nietzsche **skrytým nihilizmom**. Tu vychádza z morálnej hypotézy absolútneho cieľa – zo zavedenia absolútneho zmyslu. Morálny výklad nás odvracia od skutočného sveta a podnecuje v nás vnútornú závislosť od jediného a absolútneho zmyslu: a toto je podľa Nietzscheho pravým (hoci skrytým) základom nihilizmu. Platónsko-kresťanská metafyzika je hnacou silou nihilizmu – fatálne dôsledky viery v existenciu vyšších morálnych kvalít ako Boh: týmto

boli všetky skutočné hodnoty popreté. Bytie vo svete, t. j. bez posledného ukotvenia a cieľa, je z hľadiska morálky neprijateľné (Kouba, 1995, s. 143).

Problém „moderného európskeho nihilizmu“ nesúvisí priamo s nezmyselnosťou „prvého“ nihilizmu, ale súvisí s tým, ako sa tento morálny výklad teoreticky emancipoval a mocensky presadil. Človek akoby nemohol bez určitej formy zmyslu existovať. Takúto formu nihilizmu nazýva Nietzsche „otvorenou“. Pre nás je táto forma smerodajná, pretože riešime problém možnosti uzavretia, prekonania tohto otvoreného stavu nihilizmu. **Otvorený nihilizmus** je podľa Koubu len rozvinutým nihilizmom skrytého, t. j. morálneho výkladu sveta. Všetko je to len domyslená logika našich veľkých hodnôt a ideálov. Ani konfrontácia s ničotou, teda stratou viery v najvyššie hodnoty, nevrátila človeka k bytiu vo svete. Strata totálneho zmyslu rovná sa totálnej strate zmyslu (Kouba, 1995, s. 148).

Človek po smrti boha osirel. Božská pravda sa zmenila na božskú komédiu. Ilúziu konečného cieľa nahradila bezcieľna pustatina. Nihilizmus tu v tomto zmysle nie je oslobodzujúcim aktom a dosiahnutím autonómie človeka, ale záverečným negatívnym afektom morálky a taktiež prechodným štádiom. „Nihilizmus je tak dobou prechodu, kedy sa do seba zaplietajú koniec a počiatok, je smädnúcou dobou, kedy staré hviezdy blednú a nové ešte nie sú vidieť. Táto doba prechodu je naša doba“ (Fink, 2011, s. 180). Nihilizmus musíme prežiť na vlastnej koži. Musíme dospieť k inej alternatíve hodnotenia a posudzovania života a hlavne bez „totálneho zmyslu“. Práve táto novovzniknutá priepasť podnecuje ničotu.

Otvorený nihilizmus môžeme pochopiť aj ako **normálny stav – medzistupeň**, ktorý je vlastne „reakciou“ na skrytý nihilizmus. „Nihilizmus ako normálny stav. Nihilizmus: chýba cieľ; chýba odpoveď na otázku ‚prečo?‘, čo znamená nihilizmus? – že najvyššie hodnoty sa znehodnocujú. Táto forma nihilizmu má dvojznačnú podobu:

A) nihilizmus ako znamenie nárastu sily ducha – aktívny nihilizmus. Môže byť znakom sily. Sila ducha môže narásť až do takej miery, že doteraz stanovené ciele jej už nezodpovedajú, sú nepostačujúce. Maxima relatívnej sily dosahuje nihilizmus ako násilná sila ničenia: ako aktívny nihilizmus. Jeho protikladom by bol unavený nihilizmus, ktorý už nemá silu útočiť. Najslávnejšia forma tohto vyhasnutia je budhizmus ako predstaviteľ pasívneho nihilizmu;

B) pasívny nihilizmus ako úpadok a ubúdanie sily ducha. Sila ducha je oslabená a vyčerpaná, nie je schopná cieľa“ [preložila a zvýraznila K. Š.] (Nietzsche, 1968, s. 17 – 18).

Sekundárna literatúra k objasneniu Nietzscheho nihilizmu ponúka rôzne varianty tohto neustáleného termínu. Deleuze rozoznáva u Nietzscheho okrem už uvedených foriem nihilizmu ešte dva druhy nihilizmu: **negatívny** – analógia Nietzscheho skrytého nihilizmu a **reaktívny nihilizmus** ponímaný ako reakcia, analógia na otvorený nihilizmus, myslený ako normálny stav. „Reagujeme na nadzmyslový svet a nadradené hodnoty, popierame ich existenciu a upierame im všeobecnú platnosť.“ Neznevažujeme život v mene vyšších hodnôt, ale znevažujeme vyššie hodnoty ako také. Popretie tu neznamená hodnotu ničoty, ktorú život získal, ale ničotu vyšších hodnôt (Deleuze, 2004, s. 256).

Takisto sa môžeme v Nietzscheho textoch stretnúť aj s formou **extrémneho nihilizmu**, t. j. neexistuje žiadna pravda, neexistuje žiadny absolútny stav vecí, žiadna „vec o sebe“. Tento druh nihilizmu vidí hodnotu vecí práve v tom, že danej hodnote nezodpovedá žiadna realita, ale len symptóm sily na strane tých, ktorí ju kládli (Kouba, 1992, s. 632). Pri dokonalej forme nihilizmu si Nietzsche kladie otázku: Nakoľko je dokonalý nihilizmus nevyhnutným dôsledkom dovtedajších ideálov? Nedokonalý nihilizmus je zas analógiou s formou nihilizmu ponímanej ako normálny stav, v ktorom Nietzsche a jeho súčasníci žili. Bez prehodnotenia hodnôt by všetky pokusy, ako nihilizmu uniknúť, viedli k opaku a len by vyostřili daný problém (Kouba, 1992, s. 633).

Z hľadiska témy je vhodné zmieniť sa aj o **nihilizme** chápanom **ako psychologický stav**. Ten sa bude musieť dostaviť, pokiaľ sme vo všetkom dani hľadali zmysel, ktorý v ňom nie je. Nihilizmus tu značí uvedomenie si dlhého plytvania silami, utrpenie z toho „márneho“, neistotu. Človek bol sám sebou dlho podvádzaný. Nihilizmus sa tu dostaví v prípade, ak sa človek oddával systematickosti a celostnosti. Viera spôsobovala závislosť v niečo nadradené. Človek zistí, že celkovým daniím nemá byť nič dosiahnuté, a že daniu nie je imanentná žiadna jednota, do ktorej by sa mohol jedinec ponoriť ako do elementu najvyššej hodnoty: Potom už ostáva len jediné – odsúdiť celý svet daniia ako klam a vymyslieť svet, ktorý leží mimo neho ako pravý svet. Ako náhle však vyjde najavo, že tento

svet je zostavený len zo psychologických potrieb a že človek nemá k nemu žiadne právo, vzniká posledná forma nihilizmu. Čo sa vlastne stalo? Bol dosiahnutý pocit úplnej absencie hodnoty, keď človek pochopil, že celkový charakter bytia nemôže byť interpretovaný ani pojmom „účel“, ani pojmom „jednota“, ani pojmom „pravda“ (Nietzsche, 1968, s. 12 – 13).

Nietzscheho Zarathustra a jeho posolstvo

Po stručnom rozlíšení si základných foriem Nietzscheho nihilizmu sa prinavraciame naspäť k úvodu našej eseje a zadaným otázkam. Andrej Rajský, inšpirovaný Nietzscheom a jeho výkladom nihilizmu, si kladie otázku: Prekonať nihilizmus? Skúmanie fenoménu nihilizmu je nevyhnutnou podmienkou pochopenia súčasnej problematiky bytia. Prečo je nihilizmus problémom? Prečo sa všeobecne predpokladá problém nihilizmu? Rajský ďalej uvažuje: Problém nihilizmu je síce problémom jeho prekonania ako prechodného stavu, týkajúceho sa pravdy bytia a zmyslu života, ale zároveň je aj výzvou na naliehavé a radikálne spytovanie sa na pôvod skúsenosti a skutočnosti. Svojou „znepokojivou prítomnosťou“ (Nietzsche) nihilizmus vyvoláva základnú filozofickú otázku zmyslu bytia a vnútorného odôvodnenia existencie, pričom za scestnú považuje pozornosť, aká sa venuje súcnu, ktoré je „spolupáchatelom“ anihilácie bytia (Heidegger). Prekonanie nihilizmu znamená nájsť taký postoj, ktorý neporuší jeho práva, no ani sa nestane jeho obeťou (Rajský, 2009, s. 31 – 32).

Nazdávame sa, že otvorený nihilizmus je podnetným stavom na kladenie otázok typu: Prečo sa Nietzsche pokúšal o prekonanie nihilizmu? Akým spôsobom by mohlo dôjsť k tomuto počinu?

Ak sa naozaj chceme dostať pod kožu Nietzscheho filozofie, jeho ponímania pojmu nihilizmus a možnosti jeho prekonania, musíme pochopiť jeho „tajomného Zarathustru“ (1), ktorého hrdo nazval jeho synom. Dielo *Tak vravel Zarathustra* je kľúčom a zároveň šifrou (2) jeho filozofického posolstva a životnej skúsenosti. Filozofia a život sú v jeho prípade jedno a to isté. „Medzi mojimi spismi má osobitné miesto Zarathustra. Ním som dal ľudstvu najväčší dar, aký kedy dostalo. Táto kniha, ktorej hlas bude znieť po tisícročia, je nielen najvyššou knihou, aká existuje, tá pravá kniha vzduchu výšav – celá skutočnosť človeka leží v úžasnej hĺbke pod ňou...“ (Nietzsche, 2004, s. 6). Nietzsche si plne uvedomoval, komu prepožičiava svoj prorocký hlas: My nezrozumiteľní, my bez domova, my pútnici a moreplavci. Práve toto sú pomenovania pre druhov, ktorých sa rozhodol Nietzsche v maske Zarathustru hľadať. Zarathustra rád vystupoval ako moreplavec, „nový Kolumbus“ (3), objaviteľ nových zemí. Ecce homo je výstižné zvolanie na človeka, ktorému sa prihovára Nietzsche vo svojej autobiografii a zároveň upozorňuje na veľkoleposť Zarathustrovho posolstva. Pasáž o „zrelých figách“, padajúcich zo stromov a rastúcich na „Blažených ostrovoch“, poukazuje na skutočnosť, ktorá je naplnená Zarathustrovým šťastím z objavenia svojho nadčloveka. „Figy padajú zo stromov, sú dobré a sladké; a ako padajú, puká im červená kožka. Som severák pre zrelé figy. Ako figy padajú vám do dlaní tieto ponaučenia, priatelia moji: nuž pite ich šťavu a jedzte ich sladkú dužinu! [...] Pozrite sa, aká hojnosť je okolo nás! A z blahobytu sa dobre vyzerá na ďaleké moria. Kedysi sa povedalo boh, keď sa hľadalo na ďaleké moria; no ja som vás učil povedať: nadčlovek“ (Nietzsche, 2002b, s. 60).

V *Ecce homo* Nietzsche glorifikuje osobnosť Zarathustru i s jeho poslaním a darom pre ľudstvo. S postavou Zarathustru sa prelínajú aj ďalšie Nietzscheho idey prislúchajúce jeho životnej filozofii: idea večného návratu, idea prehodnotenia všetkých hodnôt zavŕšená ideou nadčloveka. S týmito ideami je prepojená aj „vôľa k moci“ a stupne nihilizmu. Samotný Nietzsche vykladá svoje memoáre k tajomnému Zarathustrovi aj takto bizare: „Teraz rozpoviem históriu Zarathustru. Základná koncepcia diela, myšlienka večného návratu, toto najvyššie vyjadrenie prisviedčania, aké sa kedy dá dosiahnuť, siaha do augusta 1881: je hodená na list papiera s poznámkou: ‚6000 stôp mimo ľudí a času‘. Ten deň som išiel cez lesy pri jazere Silvaplana; zastal som pri jednom mohutnom pyramídovito sa týčiacom skalnom bloku neďaleko Surlei. A tam sa zrodila tá myšlienka. Ak idem od toho dňa niekoľko mesiacov nazad, nachádzam ako predzvesť náhlu a v hĺbke rozhodujúcu zmenu svojho vkusu, najmä v hudbe. Celý Zarathustra sa možno dá zaradiť do hudby... [...] Keď v Benátkach umrel Richard Wagner (4) – vychádza pre tehotenstvo osemnásť mesiacov. Toto číslo práve osemnásť

mesiacov by mohlo vyvolať myšlienku, aspoň medzi budhistami (5), že som v podstate slonia samička“ (Nietzsche, 2004, s. 67 – 68).

Nietzschemu, laicky povedané, ide v jeho filozofii len o to, aby dokázal svetu a hlavne sebe samému, že transformácia človeka v nadčloveka je uskutočniteľná, že prežiť nihilizmus na vlastnej koži človeka len posilní a posunie ďalej. Jeho presvedčenie, že moderný človek musí byť prekonaný, aby uvoľnil cestu nadčlovekovi, má svoje opodstatnenie v podobenstvách a činoch gréckych hrdinov a bohov. Sám si kladie otázku: „Ako by nám mohol pri takých výhladoch a mučivom hlade vo vedomí a svedomí stačiť súčasný človek?“ (Nietzsche, 2004, s. 69). Súčasný človek symbolizuje Zarathustrovho „posledného človeka“, moderného a chorľavého, čiže opak nadčloveka. Nadčlovek musí oplývať „veľkým zdravím“ (6), to je alfou a omegou komplexnej idey nadčlovečenstva. Nietzscheho oslobodenie sa od tiaže „severu“, odpútanie sa od severských cností a veľké zúčtovanie s minulosťou. Zarathustra je pre neho tým pravým hrdinom, ktorý predstupuje pred slnko a prehovára k nemu ako hviezda k hviezde. „Ty veľká hviezda! Aké by bolo tvoje šťastie, keby si nemala komu svietiť? [...] Rád by som darúval a rozdával, nech sa opäť potešia mudrci medzi ľuďmi svojou pochabosťou a bedári svojím bohatstvom. Preto musím zostúpiť do hlbín: ako to ty robíš večer, keď zachádzaš za more a ešte do podsvetia prinášaš svetlo, ty hviezda prebohatá! Musím ako ty zaniknúť: tak tomu hovoria ľudia, ku ktorým chcem ta dolu. [...] Požehnaj pohár, ktorý chce pretiecť, aby sa z neho zlatisto rinula voda a na všetky strany roznášala odlesk tvojej slasti! Pozri! Ten pohár sa teraz chce vyprázdniť a Zarathustra sa zasa chce stať človekom. Tak sa začal Zarathustrov zánik“ (Nietzsche, 2002b, s. 7).

V Zarathustrovom predhovore *O nadčloveku a poslednom človeku* je zašifrované kompletné posolstvo a cieľ Nietzscheho cesty – Zrodenie filozofie z ducha odpútania sa od ducha tiaže. My sa pýtame: Akým človekom sa chce stať Zarathustra, keď pohádza posledným človekom? V čom tkvie Zarathustrov zánik a čo má spoločné s uzavretím otvoreného nihilizmu? Ak posledný človek evokuje u Nietzscheho pasivitu a vôľu k ničote, tak na druhej strane sa Zarathustra musí stať antipódom tohto človeka. Deleuze sa k tomuto rozlíšeniu stavia nasledovne: V Nietzscheho terminológii si nemôžeme zamieňať „posledného človeka“ a „človeka, ktorý chce dobrovoľne zaniknúť“. Posledný človek je ten, ktorý pred vôľou k ničote dáva prednosť ničote vôle a pasívnemu vyhasnutiu. Zároveň je posledným produktom reaktívneho nihilizmu, ktorý predstavuje slabosť, vyčerpanosť, prílišnú ochabnutosť na to, aby niečo chcel. Ten druhý z nich je produkciou selekcie, ktorý, o čom niet pochýb, prechádza i cez „posledného človeka“, ale nezastavuje sa pri ňom. Zarathustra ospevuje človeka, ktorému je vlastné aktívne zničenie: tento človek chce byť prekonaný, vystupuje mimo ľudstva, je už na ceste k nadčloveku, prechádza cez most, stáva sa otcom a predchodcom nadľudstva (Deleuze, 2004, s. 302 – 303).

Odpoveď na prvú otázku je možné dať priamo v Zarathustrovej reči: „Na človeku je veľké to, že je mostom, a nie účelom: na človeku možno milovať to, že je prechodom a zánikom. Milujem tých, čo nevedia žiť, a ak, tak len keď zanikajú, lebo oni prenikajú. Milujem tých, čo niečím veľmi opovrhujú, alebo niečo veľmi zbožňujú, a sú to šípy túžby po druhom brehu. Milujem tých, čo nehľadajú najprv až za hviezdami, prečo by mali zaniknúť a obetovať sa, ale sa obetujú zemi, aby sa raz stala zemou nadčloveka“ (Nietzsche, 2002b, s. 10).

Prechod, zánik, prienik, istá obeta pre niečo vyššie – v tomto prípade je tým najvyšším nadčlovek. Pri týchto pojmoch je nutné objasniť si ich obsah podrobnejšie, lebo priamo úmerne súvisia s Nietzscheho „ideou večného návratu“, ktorá je večne v pohybe vďaka „vôli k moci“ ako princípu syntézy síl. V neposlednom rade je tu otázka uzavretia otvoreného nihilizmu, ktorý je schopný dovŕšiť a zároveň prekonať len človek, ktorý chce dobrovoľne zaniknúť, t. j. Zarathustra – hrdina, moreplavec a atlét v jednej osobe, postupne odpútavajúci sa a oslobodzujúci sa od „ducha tiaže“. Zarathustrov zánik, na ktorý sa pýtame v druhej nastolenej otázke, teda takisto súvisí s „ideou večného návratu“.

V nasledovných dvoch častiach textu najprv priblížime Nietzscheho pojem „vôľa k moci“, ktorý predstavuje jadro jeho hodnotovo-morálnej filozofie, a následne sa napojíme na „ideu večného návratu“ a uzavretie, respektíve prekonanie otvoreného nihilizmu.

Vôľa k moci ako princíp syntézy síl

Vychádzajúc z Nietzscheho centrálnej premisy, ktorá je utvorená na základe predstavy o delení ľudí do dvoch skupín, do vyššej a nižšej, rozanalyzujeme „vôľu k moci“ ako mieru merania síl a pokúsime sa aj o premostenie tejto idey s nihilizmom.

Najhlavnejším znakom panskej morálky (7) je „vôľa k moci“. Tento „multifunkčný fenomén“, ako sa neskôr dozvieme, je znakom komplexnej Nietzscheho filozofie. My sa pýtame: „Ako chápal Nietzsche svoj termín „vôľa k moci“? Vo svojom „posthumnom“ diele *Vôľa k moci* píše nasledovné: „Vítazný pojem sily, za pomoci ktorej vytvorili naši fyzici Boha a svet, potrebuje ešte doplniť: musí jej byť pridružená vnútorná vôľa, ktorú označujem ako ‚vôľu k moci‘, to znamená nenásytnú túžbu po prejavovaní, uplatňovaní moci ako tvorivého pudu a podobne. Fyzici sa vo svojej erudovanosti nezbavia ‚akcie na diaľku‘ vďaka svojim princípom; ani odpudivosti, alebo príťažlivosti. Nič na tom: musíme brať do úvahy všetky pohyby, javy, zákony ako symptómy vnútorného procesu a užívať popri tom analógiu s človekom. V prípade zvierat sa všetky pudy dajú odvodiť od ‚vôle k moci‘, podobne ako všetky funkcie organického života pochádzajú z tohto jedného zdroja“ (Nietzsche, 1968, s. 332 – 333).

„Vôľa k moci“ je akýsi konglomerát síl, ktoré sa pretavujú do bytia ako takého – do organického bytia. Vôľa k moci je prirodzenou formou života. Deleuze uvažuje o tomto fenoméne ako o syntéze síl. „V tejto syntéze, ktorá sa vzťahuje k času, sily opätovne prechádzajú diferenciami a reprodukuje sa rôznosť. Táto syntéza je syntézou síl, ich diferenciacia je ich reprodukcia... ich princípom je vôľa k moci“ (Deleuze, 2004, s. 89).

Z uvedeného vyplýva, že „vôľa k moci“ priamo úmerne súvisí so silou. „Dalo by sa povedať, že ‚vôľa k moci‘ pomenúva spôsob, ako Nietzsche v celom diele operuje s pojmami sily a slabosti a ako ich využíva k významovým zvratom“ (Kouba, 1995, s. 241). Všetko ľudské konanie – bytie, celá príroda – kultúra, usiluje o moc prostredníctvom sily (8). Každý živý organizmus disponuje „inou“ silou. Nietzsche sa snažil prostredníctvom tohto pojmu pochopiť zmysel bytia. Jeho duálne rozlišovanie „vyšší“ – „nižší“, „dobré“ – „zlé“, „aktívne“ – „reaktívne“ a pod. súvisí s meraním sily a s radikálnym rozlišovaním aj nerovnosťou medzi tým, čo je nadržané – „nad“ (9) a čo je podradené – „pod“. Tu môžeme hovoriť o vertikálnom inegalitarizme. „Nerovnosť“ – rozdielnosť je prirodzená záležitosť, ktorej narúšanie (buď cielené, alebo nevedomé) spôsobuje neprirodzenosť, protiprirodzenosť, nihilizmus. (10)

V Nietzscheho prípade jemu vlastné presvedčenie o nerovnosti ľudí (všetkého živého) predchádza jeho kritike morálky a hodnôt. Od tejto pevnej základne sa odvíja aj jeho názor o nevyhnutnosti otroctva ako podmienky k rozkvetu „vyššej“ kultúry. Podstatou každej „vyššej“ kultúry bolo a je otroctvo, čiže potreba tých nižších – obyčajných. Hierarchia (11) je tu nutná. „Každé povýšenie typu ‚človek‘ bolo dosiaľ dielom aristokratickej spoločnosti a bude tomu tak vždy znova: tak ako spoločnosť, ktorá verí v rebríček hodnôt a hodnotových odlišností medzi človekom a človekom a má v nejakom zmysle potrebu otroctva“ (Nietzsche, 1996, s. 167).

Hierarchia rovná sa meranie síl. (12) Miera merania síl a ich hodnotový stupeň je závislý od aktuálneho vôľového naladenia. Aj otvorený nihilizmus, chápaný ako normálny stav, je meraný podľa tohto metra. Na jednej strane sa nihilizmus prejavuje ako znamenie nárastu sily ducha: ako aktívny nihilizmus – prekypujúci nesmiernou silou. Na druhej strane je tu unavený, vyčerpaný nihilizmus, ktorý už nemá silu útočiť (pozri s. 2, dvojakú podobu „nihilizmu mysleného ako normálny stav“).

Otrocký typ nie je prvoplánovo myslený ako unavený – oslabený, ktorý nemá dost síl zaútočiť. Tento typus má porovnateľnú silovú dispozíciu ako panský typ, ale rozdiel je tu v používaní danej sily. Môžeme ju pomenovať ako „totalitná sila“. Na rozdiel od „sily aktívnej“, ktorá disponuje vitalitou a tvorivosťou, táto sila je antivitálna, antitvorivá. „Totalitná sila“ však prekypuje špecifickou vôľou, vôľou k moci jej vlastnými ľstivými prostriedkami. Nietzsche pomenúva tieto typy ako hanebné a ľstivé, lebo pohltili aktívnu, tvoriacu silu a reaktívnym spôsobom sa dokázali vyšvihnúť „nahor“.

V našom prípade je dôležité položiť si túto otázku: „Prečo ‚totalitné sily‘ triumfujú?“ Podľa uvedeného triumf „slabých“ patrí k samotnej podstate skutočnosti. Ak je táto interpretácia „pravdivá“, tak aj nihilizmus patrí k podstate skutočnosti. Samotný Nietzsche na túto otázku odpovedá takto: „Prečo slabí víťazia. Celkom: chorí a slabí majú viac ducha, sú premenlivejší, mnohotvárnejší, zábavnejší – zlomyseľnejší“ (Nietzsche, 1993, s. 73). Ďalší jeho názor znie: „Človek

ako druh nenapreduje. Vyššie typy sa síce dosahujú, ale neudržia sa. Úroveň druhu sa nezdvíha. [...] Najbohatšie a najviac zložitejšie formy – lebo výraz „vyšší typ“ pomenúva práve toto a nič viac – ľahko zanikajú: jedine najnižší si udržujú stav“ (Nietzsche, 1968, s. 363).

Víťazstvo „slabých“ spočíva aj v ich väčšine. Dav je ich zbraň. Individualizmus je príznačný pre „silného“ jedinca. Individuum kontra dav – to je večný súboj síl. Keďže Nietzsche je kritik súčasného stavu a trňom v oku je mu najmä „moderný človek“, ktorý je značne ovplyvnený víťazstvom otrockej morálky, tak zákonite hľadá nový smer na vyzdvihnutie typu „človek“. Jeho pohľad na budúceho Európana nie je ďaleko od momentálnej skutočnosti. „*Najinteligentnejšie otrocké zviera, veľmi pracovitý, v podstate veľmi skromný, až k výstrednostiam zvedavý, mnohotvárny, zjemnený, so slabou vôľou – kozmopolitický chaos afektov a inteligencie*“ (Nietzsche, 1993, s. 80).

Nietzsche hľadá nových barbarov budúcnosti. Predpokladá, že sa „*objavia a skonsolidujú po nesmiernych sociálnych krízach, budú to živly, schopné najväčšej tvrdosti voči sebe, ktoré budú môcť zaručiť najväčšiu vôľu*“ (Nietzsche, 1993, s. 81).

Predtým, ako sa takéto niečo uskutoční, musí „človek dneška“ zahynúť – byť prekonaný. Musí prekonať nihilizmus na vlastnej koži. (13) Prekonať nihilizmus, oslobodiť myslenie od zlého svedomia a resentimentu u Nietzscheho znamená: „*Týchto pánov dneška mi prekonajte, [...] týchto malých ľudí: tí sú pre nadčloveka najväčšie nebezpečenstvo. [...] Stále viac a čoraz lepší vášho druhu nech hynú, – lebo to máte mať v živote stále horšie a tvrdšie*“ (Nietzsche, 2002b, s. 206).

Najdôležitejšiu úlohu v Nietzscheho filozofii hrá človek – človek, ktorý má byť „oslobodený“ od všetkých tiaží, ktoré ho dosiaľ ťažili. To znamená odpútanie sa od všetkých modiel – fikcií, od toho, čo život popiera a znevažuje. Život ako celok sa nesmie stať nereálnym a zdanlivým, čiže nihilistickým, ale človek sa musí naučiť „mať rád seba“ (14), lebo inej cesty niet. Pre Nietzscheho je možný len život na zemi a nikde inde. Jeho človek má byť nanovo zrehabilitovaný. Už sme uviedli, že väčšinový dav pohlcuje individuá, čiže „pána premohol otrok“ – aktívne sily sa odchýlili od svojej individuálnej podstaty a zdegenerovali sa reaktívnym davom. Táto reakcia predpokladá, že čistá kvalita aktívnej sily je iba dočasný stav, ktorý má tendenciu narásť do jemu vlastných individuálnych síl. Aktivita sa dostáva do svojho maxima síl a triumfuje vo vertikálnom meradle rozloženia moci. Tento stav je však len dočasným triumfom, lebo sily neustále, opätovne, prechádzajú diferenciami a reprodukuje sa rôznosť. Ich princípom je vôľa k moci, ktorá má tendenciu narásť až do nesmiernych rozmerov síl, kde dochádza k deštruktívnemu procesu a rozkladu síl. Sily narážajú na odpor a po čase oslabia, podľahnú reaktivite. Už nevládu útočiť – totalizujú sa. „*Čo človek chce, o čo sa usiluje každý dielik žijúceho organizmu, to je rast moci. Úsilie o ňu je sprevádzané potešením a zároveň aj obavami; z vôle k moci pátra človek po odpore, má potrebu niečoho, čo sa vzpiera... Obava ako prekážka jeho vôle k moci je teda bežnou skutočnosťou, normálnou kvalitou každého diania; človek sa jej nevyhýba, práve naopak, potrebuje ju: každé víťazstvo, každý pocit potešenia, každý proces diania predpokladá premožený odpor*“ (Nietzsche, 1968, s. 373).

Človek a svet je vôľa k moci a takisto aj jej opak. Ľudská podstata nie je schopná udržať sa na „vrchole svojich síl“, nadčlovek je len chvíľková záležitosť – maximum kumulácie aktívnych síl. Ak na jednej strane Nietzsche hovorí, že *človek dneška – posledný človek* má byť prekonaný, t. j. zrod nadčloveka znamená zánik týchto ľudí, tak na druhej strane vie, že každý aktívny druh prekypujúci silou a krásou sa za určitý čas nakazí davovou psychózou. Tak ako píše o existencii a radikálnom rozlíšení panskej a otrockej morálky, tak zároveň konštatuje: „*Vo všetkých vyšších a zmiešaných kultúrach sa vyskytujú i pokusy o sprostredkovanie medzi obidvoma morálkami, ešte častejšie ich prelínanie a vzájomné neporozumenie, ba občas ich trvalé susedstvo – dokonca v tom istom človeku, vo vnútri jednej duše*“ (Nietzsche, 1996, s. 169 – 170). Preto sa niekedy môže zdať Nietzscheho „idea nadčloveka“ nám, obyčajným smrteľníkom, len nedosiahnuteľnou métou. Človek ako tvor „ľudský, príliš ľudský“ je však večný bojovník zápasiaci na silovom poli. Každý živý organizmus zažíva svoj vzrast a úpadok, silu a slabosť, svetlo a tmu, oheň a dym.

Vôľa k moci ako hnací princíp idey večného návratu a prekonanie – uzavretie otvoreného nihilizmu

V tejto časti textu by sme chceli objasniť „vôľu k moci“ ako hnací princíp „idey večného návratu“. Pokúsime sa ozrejmiť aj to, aký vzťah má táto Nietzscheho časová perspektíva k nihilizmu a ako súvisí s prekonaním, respektíve s uzavretím otvoreného nihilizmu.

Nietzsche po hodnotovo-morálnom rozklade – „smrti Boha“ (15) – hľadal novú perspektívu (16) bytia vo svete. Uvedomoval si prítomnosť vzdialenej minulosti a jeho tvorba bola písaná pre človeka budúcnosti. História a samotný život si predstavoval ako neustále sa opakujúce cykly (17). Touto novou perspektívou by mala byť jeho „idea večného návratu“. Táto idea má ontologický charakter. Pomocou nej sa snaží vysvetliť chod sveta prostredníctvom jemu vlastných princípov. „*Keby mal svet cieľ, tak už by bol dosiahnutý. Keby existoval nejaký neidentifikovaný konečný stav sveta, tak by už bol dosiahnutý. Ak by bol svet vôbec schopný akéhokoľvek zotrvania, strnulosti, akéhokoľvek ‚bytia‘ v tomto zmysle, mal by v celom svojom slede vznikania a zanikania len na okamžik túto podobu bytia. Bol by koniec všetkého bytia, diania, myslenia, všetkého ‚ducha‘*“ (Nietzsche, 1968, s. 546).

Ak neexistuje konečný stav sveta, ak vznikanie nemá jasný cieľ, tak je potrebné hľadať ho niekde inde. Ak bol človek pred „smrťou Boha“ závislý od vyššej entity, teraz je, zdá sa, ponechaný náhode. Nietzscheovsko-Herakleitovsky vyjadrené: žijeme vo svete hodených kociek (18). Idea večného návratu je týmto hodom, hrou síl – vznikania a zanikania. Nietzsche sa s Herakleitom a Platónom/platonizmom stotožňuje v tom, že všetko plynie – všetko sa vracia. „... *A čož, jest něco opakem žití, jako jest spánek opakem bdění? Ovšemže. Co? Býti mrtev. Tedy patrně tyto stavy vznikají ze sebe navzájem, jestliže jsou opačné, a protože jsou dva, je mezi nimi dvojí vznikání. [...] Pravím tedy, že na jedné straně je spánek, na druhé bdění, a ze spánku že vzniká bdění a z bdění spánek, a vznikání těch stavů že jest na jedné straně usínání, na druhé probouzení se*“ (Platón, 2000, s. 31 – 32). Život prechádza v smrť a smrť zasa v život. Jeden protiklad vzniká z druhého. Platón je tu pravdepodobne ovplyvnený Herakleitovým učením (19) o totožnosti protikladov a takisto vychádza aj zo starého náboženského učenia (orfizmu), že duše, ktoré po smrti človeka žijú v Háde, zasa sa sem vracajú a opäť vznikajú z tých, ktorí zomreli (Špaňár, 2007, s. 87).

Poludnie a večnosť (20), takto sa mal volať prvý a štvrtý diel štvorzväzkovej knihy *Tak hovoril Zarathustra*. (21) Myšlienka „večného návratu“, ktorú sme už spomenuli v prípade zrodu persóny „tajomného Zarathustru“, nie je pre Nietzscheho len takou obyčajnou chimérou, ale hrá v jeho filozofickej interpretácii výkladu bytia „prvé husle“. Víziu pri jazere sa Nietzsche pokúsil viackrát zobraziť vo svojich básňach. „*Tu sedel som a čakal – nič však neprišlo, čakal som bez svetla, čakal som mimo dobro a zlo, tešil sa z tieňa, z jazera, z poludnia, bol som len hrou, len časom bez cieľa. Tu náhle, milá, z jedného sú dve – a Zarathustra prešiel okolo mňa*“ (22) (Nietzsche, 2001, s. 246). Alebo: „*Štít nutnosti! (23) Najvyššie súhvezdie bytia! (24) – čo ho nedosiahne žiadne pranie, čo ho nepoškrvni nijaké Nie, ty večné Áno bytia, ja naveky som tvoje Áno: lebo ťa milujem, ó, večnosť!*“ (Nietzsche, 2004, s. 129). (25)

Keďže Nietzscheho filozofia a primárne „idea večného návratu“ pozostáva z množstva symbolov, metafor, nejasných odkazov, tak nám nezostáva nič iné, iba rozanalyzovať možné použiteľné výpovede a zložiť nejaký ucelenejší kontext zodpovedajúci zadanému cieľu. Začneme tým, že si ideu večného návratu budeme zobrazovať ako kruh. Samotný kruh má v tomto prípade viacero symbolov – kruh ako koleso: „*Všetko ide a vracia sa; večne sa krúti koleso bytia. Všetko umiera, a opäť rozkvitne, večne beží rok bytia*“ (Nietzsche, 2002b, s. 156); kruh ako prsteň: „*Ó ako by som nemal túžiť po večnosti a po svadobnom prsteni prsteňov, po prsteni návratu?*“ (Nietzsche, 2002b, s. 165); kruh (26) spája Nietzsche aj s večnosťou, presnejšie s večnosťou bytia, s ideou večného návratu toho, čo sme v živote už zažili a opätovne si tieto prežitie zážitky pripomínáme a prežívame v „prítomnom“ čase nášho života. „*Každú chvíľu sa začína bytie; okolo každého ‚tu‘ sa kotúľa guľa ‚tam‘. Všade je stred. Krivolaký je chodník večnosti*“ (Nietzsche, 2002b, s. 156).

Pri tomto bode je dôležité podrobnejšie objasniť Nietzscheho prameň inšpirácie viažuci sa ku „kolesu večného bytia“. Asi najviac je s Pytagorom a s jeho učením je prepojený, Nietzschemu

najbližší efezský filozof, Herakleitos. V Herakleitovej filozofii sa vyskytujú tri základné problémy, ktoré tak ovplyvnili Nietzscheho koncepciu idey večného návratu a celkovú podobu bytia.

1. Problém ohňa ako prazákladu všetkých vecí i ako metodologický predpoklad gnozeologického chápania bytia. To znamená, že svet podľa Herakleita nikto nestvoril, ale bol, je i bude večne žijúcim ohňom, uhasínajúcim podľa miery i rozhorievajúcim sa podľa miery. Oheň sa tu chápe ako jednota vo význame kozmologického princípu, ale zároveň, ako vyplýva z Herakleitových zlomkov, je čímśi, čo heterogénne spočíva vo veciach, čosi v nich imanentné, čosi, čo je samo osebe vždy totožné, hoci sa neustále premieňa na všetko. Oheň je tu substrátom možností – stále nadobúda rozličné nové formy (27). Koncepcia ohňa ako prazákladu má obsahovú a existenciálnu dynamiku v jednej, a podľa Herakleita v jedinej, materiálnej prasusubstancii všetkého súcna. Takto sa u Herakleita upevňuje absolútny ontologický i dynamický monizmus, ktorý vylučuje akúkoľvek odlišnosť medzi hmotou a duchom v súcne, čo nemá nikdy absolútny začiatok ani absolútny koniec, ale je len večne sa uskutočňujúcou zmenou (28).
2. Problém stávania sa, vznikania ako základu i zákona každej existencie, dialektika premenlivosti. Koncepcia ohňa (29) ako neustále sa meniaceho substrátu súcna vedie Herakleita k teórii všeobecnej premenlivosti a všeobecného vznikania. Existencia vesmíru je podľa neho akoby nekonečným prameňom, ktorý stále je a zároveň sa ustavične mení na základe svojej praexistujúcej substancie, čiže ohňa. A tak kde je oheň, tam je i jeho protiklad – chlad – a kde sú protiklady, tam je spor medzi nimi, a kde je spor, tam je i nejaký pohyb. Preto podľa Herakleita prameňom i príčinou všetkých zmien vo vesmíre je princíp boja protikladov (30). Proces stávania sa u Herakleita sa uskutočňuje dvojakou cestou: od ohňa dolu, k ochladzovaniu sa a k bytiu, a zdola nahor, z chladu k vzplanutiu bytia, pričom sa začína takmer zároveň tá istá cesta. Je to všeobecný poriadok harmónie, vytvorenej od nej neodlučnou disharmóniou a jej popretím, čo vytvára novú harmóniu. (31) Herakleitos tu racionalisticky pretvára staré kozmologické koncepcie večného návratu vesmíru do pôvodného stavu a vytvára novú dialektickú metódu i interpretácie sveta, prírody a života.
3. Problém poriadku vo svete, ktorý súvisí s pôsobením logu. Logos je poriadok vo svete a jeho večné cyklické obrodzovanie sa podlieha logu, čiže rozumu. Aj logos stotožňoval Herakleitos s ohňom ako princípom, ktorý všetko podriaďuje nevyhnutnosti stávania sa. Logos však u neho znamená akoby druhotnosť prazákladu ohňa a ak oheň je mierou ontologického jestvovania všetkých vecí, logos je mierou intelektuálneho nazerania a poznania všetkých vecí človekom (Legowicz, 1972, s. 71 – 72).

V nasledovnom kroku trochu zaimprovizujeme, rozdelíme si kruh na dve časti (32), na ľavú a pravú. Ľavá časť kruhu bude pre nás zobrazovať takzvaný Nietzscheho tieň. Jar a leto jeho života, ktoré sa na základe jeho textov niesli v podobe najdlhšieho tieňa. Tieň symbolizuje dopoludnie jeho života. Tieň ako nekonečná polnočná, priepastná samota. Pravá časť kruhu symbolizuje znovuzrodenie, transformáciu nového človeka, nietzscheovského druha – slobodného ducha, ktorý už prekonal všetky stupne nihilizmu v kruhu večnosti a statočne hrá svoj osud, osud večného dieťaťa, ktoré sa vie smiať a s ľahkosťou tancovať v mori času.

Nietzscheho Zarathustra (33) čaká na svoj veľký deň. Pripravuje sa na: „*Dielo dňa! Dielo môjho dňa! Kto má byť pánom zeme*“ (Nietzsche, 2002b, s. 231)? Jeho dielo dňa spočíva v prechode z ľavej časti kruhu života do pravej. Prechod z tieňa na svetlo, z polnočnej samoty k poludňajšiemu znovuzrodeniu. To, čo v noci stratil (34), hľadá cez deň. Už sa konečne cíti ako „*hviezda, pripravená a zrelá na svoje poludnie, rozpálená, prevrtnaná, blažená ničiacimi slnečnými šípami: slnko samo a jeho neúprosná vôľa, pripravená ničieť vo chvíli víťazstva!*“ (Nietzsche, 2002b, s. 154).

Z chaosu vo svojej duši a z najosamelejšej samoty vytvoril Nietzsche nielen svojho syna Zarathustru, ale aj obraz nadčloveka ako tancujúcej hviezdy. Vysnil si nadčloveka, aby dal človeku do budúcnosti perspektívu, aby úbohosť jeho existencie ospravedlnil tým, že je prechodom a zánikom, aby zmobilizoval všetky jeho tvoriace sily k aktívnemu cieľu, k aktívnemu nihilizmu. Nietzsche prepojil tvorenie s myšlienkou večného návratu.

Neodmysliteľným prvkom idey večného návratu je veľké poludnie, ktoré pretína náš kruh na dve časti. Veľké poludnie zobrazuje hodinu dvanásť, čas na zrod nových druhov (35) – detí. „Veľké poludnie je to, keď človek stojí uprostred svojej cesty medzi zvieratom a nadčlovekom, keď slávi svoju cestu k večeru ako svoju najväčšiu nádej: lebo to je cesta k novému ránu. Potom ten, čo zaniká, sám sa bude žehnať, že prechádza na druhú stranu; a slnko jeho poznania bude mu stáť na poludní. ‚Mŕtvi sú všetci bohovia: teraz chceme, aby žil nadčlovek‘ – to nech je raz na veľké poludnie naša posledná vôľa“ (Nietzsche, 2002b, s. 55).

Vo večnom návrate rieši Nietzsche problém samotného plynutia času. Karl Jaspers rozlišuje cyklický a lineárny čas. Zatiaľ čo lineárny čas prináša pre všetko časové definitívny koniec, tak v cyklickom čase sa deje čosi, čo sa bude opakovať nekonečne často. „Na otázku prečo smrť? Dal pytagorovec a lekár Alkmaión odpoveď: ‚Ľudia hynú preto, lebo nemajú dost' sily (36), aby ku koncu pripojili začiatok.‘ Kto by to dokázal, bol by nesmrteľný. Čo to znamená? Kruh času ako opakovanie je nesmrteľnosťou toho, čo sa v tomto kruhu deje. Nedeje sa to však samo od seba, ale vďaka istej sile, o ktorej hovoril Alkmaión. Tak to myslel Nietzsche: Viera vo večné opakovanie je najsilnejším aktom pritakania životu. V každom okamihu spája koniec so začiatkom. Žije v kruhu večného opakovania. Čas medzi koncom v smrti a začiatkom v novom narodení môže byť nesmierny, je však predsa ako nič, ak je život žitý znovu, nekonečne často a v tomto zmysle nesmrteľne (37). Čiastkové procesy opakovania vo svete, napríklad denné a ročné obdobia, sú obrazmi tohto totálneho, večného opakovania. Čas je absolútny. Všetko je časové, no ako časové je to opakovaním večné“ (Jaspers, 2003, s. 134).

To, čo vzniká, musí počas nepretržite plynúceho času súbežne aj zaniknúť. Zánik implikuje vznikanie a naopak. Z uvedeného odvodzujeme, že večné plynutie, vznikanie a zánikanie, je určitou syntézou času, syntézou vznikania a bytia zároveň, produkciou síl, afirmácie a negácie zároveň. Podľa Deleuza je „večný návrat“ prejav určitého princípu, ktorý je príčinou rôznosti a jej reprodukcie, diferencie a jej opakovania sa (Deleuze, 2004, s. 88). Tento princíp Nietzsche prezentuje ako jeden z najväčších objavov svojej filozofie. Je to princíp pomenovaný „vôľa k moci“.

„Vôľa k moci“ sa podľa nás javí ako všadeprítomná najdôležitejšia idea celého Nietzscheho systému. Tento princíp pre syntézu síl je zároveň aj hnacím princípom pre „ideu večného návratu“. Večný návrat je syntéza, ktorej princípom je vôľa k moci. Pre nás bude v nasledovných krokoch dôležité reťazové prepojenie medzi „vôľou k moci“, „ideou večného návratu“ a nihilizmom. Tu je dôležité pochopiť „ideu večného návratu“ ako „výber“ toho, čo chceme, aby sa zopakovalo. Z tohto usudzujeme, že „večný návrat“ nie je návrat „toho istého“ (38), toho všetkého, čo sa udialo v jednej epizóde života jedinca. Výber sily, dôraz na samotné prežívanie bytia, afirmácia výberu a vôľa prekonať znechutenie zo života, t. j. prekonať nihilizmus na vlastnej koži, má súvis s ideou večného návratu. Prekonávanie nihilizmu v tomto zmysle znamená potešenie z tvorenia. Vytváranie si nových osobných hodnôt – vôľa neustáleho prekonávania samého seba (39), čiže mať vôľu byť pánom. „Avšak reaktívne sily, ktoré svojím spôsobom dospejú až ku krajným možnostiam a ktoré nachádzajú v nihilistickej vôli mocnú hybnú silu, sa tejto prvej selekcii – výberu vzpierajú. Neodpadajú od večného návratu, ale vstupujú do neho a zdá sa, že sa navracajú spolu s ním“ (Deleuze, 2004, s. 122).

Takýto priebeh je pre Nietzscheho neprijateľný, lebo v tomto prípade by sa javil nihilizmus ako neúplný – otvorený. Vôľa k ničote potrebuje k svojmu triumfu reaktívne sily. Jej úlohou je negácia aktívnych síl, sebaopretie aktivity, aby nastala reakcia smerujúca proti aktivite. Tento stav zosobňuje triumf a zachovanie reaktívnych síl. V tomto stave otvorený nihilizmus nemožno vyčerpáť, uzavrieť či prekonať. Preto pozostáva len v stave neúplnom, uchováva sa a naďalej degeneruje. Jedine „idea večného návratu“ založená na podmienke „výberu“ učiní z neúplného, otvoreného nihilizmu nihilizmus úplný. Vôľa k moci ako hnací princíp „idey večného návratu“ potvrdzuje nevyhnutnosť nihilizmu tým, že ho zničí (slabí zahynú). Nihilizmus je tu nevyhnutnou podmienkou, lebo bez nej by „staré“ nemohlo zaniknúť a vytvoriť sa „nové“. *Musím ako ty zaniknúť* (40), prehovára Zarathustra k svojej hviezde, ako človek, ktorý chce dobrovoľne zaniknúť v úvode Nietzscheho diela *Tak hovoril Zarathustra*. Dôležité je pripomenúť si, že tento proces zániku – sebazničenie (41) – nesmie byť nasmerovaný proti sebe, lebo by nastala nežiaduca reakcia, aktivita by sa úplne oslabil a nihilizmus by zostal v neúplnom, otvorenom stave. Pri tomto vôľovom akte (lebo aj vôľa k ničote je stále vôľou)

sú reaktívne sily sebaopopreté, dovedené k ničote. Tu sebazničenie znamená aktívny útok. Aktívna negácia, to je umenie sily dosiahnuť svoje maximum ako násilná sila ničenia, ako aktívny nihilizmus.

S „ideou večného návratu“, založenou na „výbere“, súvisí aj Nietzscheho takzvaný „Dionýzovský komplex“. Dionýzovské mystériá predstavujú v očiach Nietzscheho oslavu večného návratu, večného opojenia, večného kolobehu zrodenia a umierania; dichotómiu života a smrti. Nietzsche vykladá vo svojom diele *Ecce homo* fenomén Dionýza nasledovne: „*Psychologický problém Zarathustrovho typu spočíva v tom, ako môže byť niekto, čo v neslýchanej miere vraví Nie a Nie aj koná všade tam, kde sa dosiaľ hovorilo Áno, ako ten môže byť opakom zapierajúceho ducha (42); ako môže byť duch nesúci najťažšie bremeno osudu napriek tomu najľahším a súčasne pravým opakom toho – Zarathustra je tanečník – ako ten, čo má o skutočnosti najtvrdšiu a najstrašnejšiu predstavu, čo premyslel aj ‚najpriepastnejšiu myšlienku‘ (43), predsa v tom nenachádza nijakú námietku proti existencii, ani proti jej večnému návratu – ba vidí temer ďalší dôvod, aby sám bol večným Áno k všetkým veciam, ‚obrovské bezhraničné povedať Áno a Amen‘ [...] Do všetkých priepastí vnášam svoje žehnajúce Áno“ (44) (Nietzsche, 2004, s. 74).*

Záver

„Idea večného návratu“, založená na podmienke „výberu“ (45), spoločne s vôľou k moci ako hnacím princípom sú najpriateľnejšou kombináciou na prekonanie neúplného – otvoreného nihilizmu (to platí aj pri „idei prehodnotení hodnôt“). Večný návrat je neustálou produkciou aktívneho vznikania. Pomocou neho sa negácia ako kvalita „vôle k moci“ transformuje na „áno“ životu, stáva sa potvrdením negácie samotnej, potvrdzuje samú seba. Otvorený nihilizmus sa uzatvára vtedy, keď Zarathustra, ktorý zosobňuje človeka, ktorý chce dobrovoľne zaniknúť, prechádza bez zastavenia aj cez „posledného človeka“ a pokračuje vo svojej tvorivej ceste k nadčloveku. „*Idem za svojím cieľom, držím svoj krok, váhavých a ťarbavých preskočím. Nech je teda môj krok ich koncom“ (Nietzsche, 2002b, s. 16).* V druhu človeka, ktorý chce dobrovoľne zaniknúť a ktorý chce byť prekonaný, negácia zničila všetko to, čo ju ťažilo, premohla samú seba a dovŕšila afirmatívnu kvalitu, ktorá je kvalitou nadčloveka. Zarathustra je kladom, ruší predchádzajúcu negáciu. Napriek všetkému je hymnusom na život, oslavuje veľké poludnie, okamih zastavenia času, kedy aj večný kolobeh je radostne prijateľný, a je hymnusom na hĺbku života. A pretože človek bol tým, čo drvilo a hnusilo sa, pritakaním berie na seba podobu nadčloveka.

„... Všetky veľké veci hubia samých seba, zanikajú aktom sebazničenia: tak to chce zákon života, zákon nutného ‚seba-prekonávania‘ obsiahnutý v podstate života...“ (Nietzsche, 2002a, s. 133).

Pôsobenie Nietzscheho filozofie prechádzalo v uplynulej storočnici zaujímavými premenami a množstvom interpretácií. Nietzsche, vnímaný hlavne ako predstaviteľ filozofie voluntarizmu a života, čakal dlhú dobu v tieni akademickej obce, kým sa jeho nečasové myšlienky prederú na svetlo sveta. Najmä v tridsiatych rokoch dvadsiateho storočia súbežne dochádza okrem pokusov o ideologické zneužitie jeho diela aj k značnému prehĺbeniu jeho výkladu. Najmä vďaka nemeckým filozofom Karlovi Jaspersovi a Martinovi Heideggerovi sa Nietzsche zaradil na čelo filozofického panteónu vývoja západoeurópskej metafyziky. Tu nemožno obísť ďalších nemeckých predstaviteľov, či už z radu literátov, sociológov a podobne, ktorých inšpiroval svojou originálnou tvorbou: Oswald Spengler, Ernst Junger, Thomas Mann, Hermann Hesse či Hermann Broch. Kľúčovú úlohu v rámci filozoficko-politickej kritiky moderny vyvolalo v prvej polovici 20. storočia až posthumne vydané dielo *Vôľa k moci*. Práve táto kniha, ktorej prvá časť nesie výstižný názov *Európsky nihilizmus* s podtitulmi *Nihilizmus a História Európskeho nihilizmu*, v medzivojnovom období ideologicky ovplyvnila nemeckých konzervatívnych revolucionárov. V tridsiatych rokoch dvadsiateho storočia bolo hlavne zo strany intelektuálov napísaných aj veľa kritik na adresu politickej pravice v Nemecku, ktorá bola podľa nich ovplyvnená diskutabilnými názormi tohto mysliteľa. Nazdávali sa, že Nietzscheho vplyv bol najviac viditeľný v jeho kritike moderny, ktorú nazýva nihilistickou, a v tvrdení, že jediné prekonanie tohto nihilizmu je možné návratom k mýtu. Očividnú Nietzscheho stopu rozpoznávame vo fundamentálnom diele O. Spenglera *Zánik Západu*. Spengler spozoroval, že Nietzscheho vyhlásenie o „príchode a vzostupe nihilizmu“ je správne, lebo každá veľká kultúra vie rozpoznať túto nevyhnutnosť postihujúcu každý živý organizmus.

Po druhej svetovej vojne Nietzscheho filozofické dielo prekročilo hranice „domoviny“ a začalo sa šíriť najmä po západoeurópskych krajinách. Poslúžilo ako inšpiratívny zdroj nielen pre filozofické prúdy, akými bol napr. existencializmus a neskôr postmoderna, ale zasiahlo a zasahuje aj umelcov, ktorí sa prikláňajú k nietzscheovskému tvrdeniu, že umenie a tvorenie je jediným možným prostriedkom na prekonanie nihilizmu vo svete, kde Boh zomrel. Nietzsche v postave Zarathustru podáva obraz nevedomelej krízy človeka bez Boha: „*Hovoríš, že si slobodný? Oslobodený od čoho?*“ Tu Zarathustra varuje, že byť sám so svojou slobodou bude strašné, bez nejakého zákona nad sebou, v pustom priestore – byť sám sebe sudcom. Na túto nihilistickú skúsenosť, život žijúci bez Boha, výstižne zareagoval Sartre: „*Sme odsúdení k tomu, aby sme boli slobodní. Skutočne všetko je dovolené, ak Boh nejestvuje, a preto je človek opustený, keďže nenachádza ani v sebe, ani mimo seba možnosť opory*“ (Sartre, 1997, s. 27 – 28). Na rozdiel od filozofickej tradície Sartre vymieňa vzťah medzi existenciou a esenciou: „*Existencia predchádza podstatu*“ (Sartre, 1997, s. 16). Táto výmena nadobúda nové existenciálne rozmery (Nietzsche mal svoju perspektívu bytia v „idei večného návratu“ a vo „vôli k moci“). Zmysel bytia vo svete tu môže byť založený jedine na autonómii našej slobody a tá sa nepodriada žiadnym apriórnym zákonom. To znamená, že najvlastnejším základom každého ľudského konania je absolútna sloboda a jednoducho neexistuje situácia, v ktorej by nebol človek postavený pred nutnosť voľby a popri tom pre túto voľbu nemal iné východisko než seba samého. Čiže aj samotné odmietnutie voľby je vlastne voľbou.

Táto absolútna sloboda (46) je podľa nás tá tragická a stále aktuálna fáza otvoreného nihilizmu, ktorú Nietzsche špecificky vyjadril asi v najznámejšom výroku: „*Človek je povraz natiahnutý medzi zvieratom a nadčlovekom – povraz nad priepasťou*“ (Nietzsche, 2002b, s. 10). V tomto prípade je tou priepasťou v otvorenom nihilizme sloboda. Nietzscheho priepasť je existencialistickou slobodou (47), v ktorej sa človek dneška nachádza. Priepasť znázorňuje pustatinu po „smrti Boha“, ktorú je možné nietzscheovsky prekonať len aktívnym nihilizmom. Domnievame sa, že človek – neskoro moderný či postmoderný – už dokáže udržiavať rovnováhu na povraze života a smrti. Človek na jednej strane vie využiť svoju potencialitu a maximum svojich síl na prekonávanie životných peripetií, ale na strane druhej si zároveň uvedomuje temnotu nekonečnej priepasti nihilizmu.

Poznámky

- (1) Celá Zarathustrova cesta je založená na jeho vzťahu s nihilizmom, jeho démonom. Démon je duch negativity, duch tiaže, od ktorého sa učí Zarathustra ako hviezdne alter ego Nietzscheho postupne oslobodiť a prekonať – uzavrieť – tento otvorený, neúplný nihilizmus.
- (2) „*Keď človek píše, nechce len, aby mu ľudia rozumeli, ale taktiež sa snaží o to, aby mu zároveň nerozumeli. Každý vznešený duch a vkus si vyberá svojich poslucháčov*“ (Nietzsche, 2001, s. 232).
- (3) Vrucný vzťah k novému a ešte nepoznanému objasnil v básni *K novým moriam*: „*Tam ja chcem: a stále ešte verím v seba a svoj um. Modré more, voľné – k ceste pozýva ma môj janovský čln...*“ (Nietzsche, 2001, s. 245).
- (4) Nietzscheho vzťah s nemeckým hudobným skladateľom R. Wagnerom inšpiroval mladého a začínajúceho pedagóga filológie, neskôr filozofa na „voľnej nohe“, najmä v jeho ranej tvorbe. Dielo *Zrodenie tragédie z ducha hudby*, Nietzscheho prvotina, bolo venované práve jemu, jeho veľkolepej hudobnej tragédii. Aj keď Nietzsche po rozchode so svojím vychovávateľom a idolom, zvyšok svojho života neustále bojoval s „Wagnerovým tieňom“, zostal naveky verný tomuto géniovi.
- (5) Budhisti veria na prevetľovanie ľudí, zvierat, rastlín aj neživej prírody.
- (6) Južanské zdravie oslobodilo Nietzscheho od severských chorôb. Tento fakt popísal v aforizme *Veľké zdravie*: „*My noví, bezmenní, ťažko zrozumiteľní, my predčasní zrodenci budúcnosti ešte nedokázanej – my potrebujeme k novému účelu nový prostriedok, totiž nové zdravie, silnejšie, šikovnejšie, húževnatejšie, smelšie, veselšie, než boli všetky doterajšie zdravia*“ (Nietzsche, 2001, s. 233).
- (7) Nietzsche rozlišuje dve morálky: „panskú“ a „otrockú“. „Panská morálka“ je postavená na pilieroch silnej vôle, vznešenosti, dravosti, individualistickej povinnosti starať sa predovšetkým o seba samého. „Otrocká morálka“ je jej presný opak, predstavuje slabosť, utrpenie, pokoru.

- (8) Na rozdiel od Darwina, ktorého evolučná teória hovorí o silnejších prežítiaschopných jedincoch, Nietzsche je presvedčený, že v živote nejde len o prežitie, ale zároveň o posilňovanie si moci – rast sily.
- (9) „Nad“ znamená u Nietzscheho vždy „prekonávanie niečoho“, istý presah, vyššiu kvalitu, silu, vôľu a pod. Sám sa pokladal za príslušníka elity nadaných, s ktorou spájal predstavu o nevyhnutnej nerovnosti medzi „vyšším“ a „nižším“. Z tejto axiomy pochádza aj jeho „idea nadčloveka“ – duševný aristokratizmus prevyšuje fyzickú moc.
- (10) Viac o Nietzscheho rozlišovaní rovnosti a nerovnosti je napríklad v stati *O tarantulách*. In: Nietzsche, F.: *Tak vravel Zarathustra*. Bratislava : Iris, 2002b, s. 70 – 72. ISBN 80-89018-28-9.
- (11) Hierarchia je tu myslená dvojzmyselne. 1. Označuje diferenciaciu aktívnych a reaktívnych síl. Vertikálny inegalitarizmus je tu zrejmy v nadradenosti aktívnych síl nad reaktívnymi. Tu ide o vrodené dispozície – „existuje inštinkt pre hodnotu“ (Nietzsche, 1996, s. 176 – 177). 2. Hierarchia myslená ako víťazstvo reaktívnych síl. Vertikálne usporiadanie moci, v ktorom „slabí“ zvíťazili. Týmto podlým víťazstvom infikovali „silných“. Otrokom však aj po prekabátení pána zostáva len otrokom, zatiaľ čo pán si svoj status udrží. Podľa Nietzscheho interpretácií je v tomto druhu hierarchie náboženstvo so svojou morálkou pánom s otrockými cnosťami.
- (12) Miera merania sily je dôležitou zložkou Nietzscheho filozofických interpretácií, avšak neexistuje pre ňu jednoznačné pravidlo. „... Držal som váhu a vážil som svet. [...] Že je zmerateľný pre toho, kto má čas, odvážitelný pre toho, kto dobre váži, dosiahnuteľný letom pre silné perute, rozlúštiteľný pre luskáčov božských orechov: to zistil môj sen o svete“ (Nietzsche, 2002b, s. 133). „Meranie síl nemožno poňať ako abstraktný fyzikálny postup, ale ako základný akt určitej konkrétnej fyziky, ani nie ako nejakú indiferentnú techniku, ale ako umenie interpretovať diferenciu a kvalitu nezávisle na faktickom stave“ (Deleuze, 2004, s. 103 – 104).
- (13) Samotný Nietzsche sa vyhlásil za nihilistu a dekadenta, prvého v západnej Európe, ktorý nihilizmus už aj prekonal.
- (14) Viac: *O troch premenách* a *O duchu tiaže*. In: Nietzsche, F.: *Tak vravel Zarathustra*. Bratislava : Iris, 2002b. s. 18 – 19, s. 136 – 139. ISBN 80-89018-28-9.
- (15) Smrť Boha má dvojaký príbeh: jeden, ktorý sa už udial, a jeden, ktorý znamená ešte úlohu do budúcnosti. Ocitli sme sa v pozoruhodnej situácii. Nietzsche chápe moderného človeka ako koniec duchovného a morálneho pohybu trvajúceho viac než dve tisícročia, ako koniec metafyzickej filozofie a kresťanstva, ako koniec hodnotenia (Fink, 2011, s. 174).
- (16) Perspektívou myslíme Nietzscheho teóriu poznania, ktorá je postavená na tvrdení, že neexistuje nič také, ako poznanie a pravdepodobne ani žiadna potreba epistemologickej teórie. Z tejto premisy vyplýva záver, že nie je možná žiadna jednotná perspektíva reality, ktorá by sa stala všeobecne platnou. Človek nie je schopný získať univerzálnu predstavu o svete. Objasnenie sveta a bytia vo svete zostáva pluralitnou perspektívou.
- (17) Obrazne povedané, ľudský život, existenciu a chod sveta je možné z Nietzscheho perspektívy dať do súvislosti so striedaním sa ročných období: jarí, liet, jesení a zím. Tieto obdobia presne symbolizujú aktivitu, reaktivitu, pasivitu, diferenciaciu síl, vôľu k moci a ničote, fázy nihilizmu.
- (18) „Amor fati nahrádza to, čo bolo kedysi odium fati. Každý jednotlivec spolupracuje s celým kozmickým bytím, či už si to uvedomuje, alebo neuvedomuje, chce, alebo nechce. Jednotlivec sa tak stráca v osude rodu a vo večnom kolobehu svetov. Všetko, čo bolo, je večné, more to znova vyhadzuje na breh. Nietzsche sa teda vracia ku koreňom myslenia, k predsokratikom. Tí vylučovali konečné príčiny, lebo večnosť princípu, ktorý si predstavovali, chceli nechať nedotknutú. Večná je len sila, bezcieľna sila, Herakleitova ‚hra‘. Nietzsche sa iba usiluje dokázať, že zákon je obsiahnutý v dianí a hra v nevyhnutnosti: Dieťa, to je nevinnosť a zabudnutie, večné začínanie, hra, koleso, ktoré sa rúti samo od seba, prvý pohyb, posvätný dar hovoriť áno“ (Camus, 2004, s. 69).
- (19) S ideou večného návratu je prepojený aj Herakleitov zlomok: „Tento svet, ten istý pre všetkých, nevytvoril ani nikto z bohov, ani nikto z ľudí, ale vždy bol, je a bude: večne živý oheň zapalujúci sa podľa miery a zhasínajúci podľa miery“ (Špaňár, 2007, s. 216). Všetko vychádza z ohňa a vchádza do ohňa. Toto predstavuje ideu večného návratu, ktorá pochádza z mytológie vo filozofii monizmu. Večne živý oheň u Herakleita symbolizoval arché – prvopočiatok všetkého

- bytia. Herakleitos zdôrazňoval poriadok, logos v ustavičnom pohybe procesuálnej podstaty sveta. V popredí je neustále vznikanie a zanikanie. Vesmírny oheň je ponímaný ako stála zmena.
- (20) Tieto dva pojmy zosobňujú základ – srdce „idey večného návratu“.
- (21) Viac: Kohler, J.: *Tajemný Zarathustra*. Olomouc : Votobia, 1995, s. 287. ISBN 80-85885-87-5.
- (22) Tu, pri tomto závere, akoby sa Nietzsche štylizoval do večnej hry (možno posledného človeka, alebo mal nasadenú inú masku), keď Zarathustra ako „človek, ktorý chce dobrovoľne zaniknúť“, prechádza okolo neho, ale nezastavuje sa.
- (23) Nietzsche ako veľký milovník Homéra a jeho hrdinov mal možno na mysli Achillov štít. Tento znalec Grécka vidí Achillov štít, chápe ho v jeho „absolútnej nutnosti“ (Kohler, 1995, s. 286).
- (24) U Pytagora vystupovalo priateľstvo, hviezdna viera a myšlienka večného návratu pohromade. Svojich poslucháčov učil Pytagoras „nesmrteľnosti duše“, s ktorou bola spätá aj „božská prirodzenosť hviezd“. Takisto jeho žiak Alkmaion považoval hviezdy za Bohov, pretože sú oduševnené. A podľa Aristotela sú tieto „božské podstaty“, ako ich nazval Pytagoras, vo večnom pohybe: mesiac, slnko, hviezdy a celá obloha. A všetkému pozemskému aj nebeskému vládne harmónia, krása, ktoré je možné číselne vyjadriť. Nietzsche sa zapodieval týmto filozofom už v dobe jeho prvotiny *Zrodenie tragédie z ducha hudby*. Pytagorejské priateľstvo bolo len pre vyvolených, žijúcich vo vlastnej slnečnej sústave a chovajúcich sa k sebe s nadľudskou úctou. Pre takého človeka s dušou „zakladateľa náboženstva“ nie je človek „produktom minulosti“, ale návratom (Kohler, 1995, s. 292 – 293).
- (25) Posledná strofa z Nietzscheho básne *Sláva a večnosť*. Viac: *Sláva a večnosť*. Nietzsche, F.: *Ecce homo*. Bratislava : Iris, 2004, s. 129. ISBN 80-89018-51-3.
- (26) Za zmienku stoja ešte ďalšie symboly – Zarathustrove zvieratá had a orol. Had symbolizuje návrat, keď leží v kruhu. Jeho hlava hryzie do vlastného chvosta. Tam, kde sa zdá, že končí, začína odznova. Orol sa vždy z výšok vracia k Zarathustrovi krúživým pohybom. Prinavracajú sa spolu k zemi – had obtočený okolo orlovho krku. Medzi temnejších zvestovateľov večného návratu patrí pavúk, ktorý potme tká najpevnejšie siete. Pavúk u Nietzscheho zosobňuje jeho večnú polnočnú moru. Pavúk ako najosamejšia samota pri mesačnom svite. „*Čo pradiáš okolo mňa, pavúk? Chceš krv? Ach! Ach! Rosa padá, hodina sa blíži...*“ (Nietzsche, 2002b, s. 231).
- (27) Na tomto je založená Nietzscheho duálna filozofia – rozličné formy nihilizmu, ktoré súvisia s aktuálnou silou a vôľou, večné boje mocenských vzťahov – vertikálny inegalitarizmus.
- (28) Viditeľná zhoda s Nietzscheho „ideou večného návratu“.
- (29) Kvalitu ohňa Nietzsche znázornil na príklade „ohnivých psov“ v časti *O veľkých udalostiach* v diele *Tak hovoril Zarathustra*. Jeden z dvoch psov je napodobeninou druhého. Jeden je aktívny na povrchu. Jeho aktivita je založená na tom, aby vyživovala a udržovala univerzum v reaktívnej podobe. Tento pes nehorí jasným a silným plameňom, nedisponuje takou silou a vôľou k moci ako druhý pes, ktorý „šteká zo srdca zeme“ tie najjasnejšie plamene. Tento ohnivý pes afirmuje život – svoju ohnivú moc.
- (30) Večný boj medzi „vyšším“ a „nižším“, „svetlom“ a „tieňom“; napr. Nietzscheho večný boj so svojím tieňom – nihilizmom, ktorého sa chce zbaviť „na veľké poludnie“ v hodinu najkratšieho tieňa.
- (31) Porovnaj s Nietzscheho teóriou „idea večného návratu“ – večne krútiace sa koleso – Zarathustra ako človek, ktorý chce „dobrovoľne zaniknúť“, aby mohol preniknúť do ďalšieho zrodu, zrodu novej hviezdy v podobe nadčloveka – a toto všetko opäť znova – večné ÁNO životu.
- (32) Gréci považovali ľavú stranu za zlú a pravú za dobrú.
- (33) Zarathustra alebo Zoroaster, aster = hviezda, pre Nietzscheho „zlatá hviezda“ = slnko, slnko slnečný nový deň s veľkým poludním, keď slnko žiari ako najjasnejšia hviezda kolmo nad hlavami, keď je hodina najkratšieho tieňa. Opakom je mesiac, temná polnoc s odpočítavaním hodiny dvanástej. Noc vrhajúca najdlhší tieň.
- (34) Ako malé dieťa stratil Nietzsche v noci svojho otca. S jeho smrťou a stratou sa vyrovnával až do konca svojho života. Noc je preto v jeho textoch symbolom strachu, smrti a večnej tmy. Noc je Nietzscheho psychologický tieň.
- (35) „*Kto tvorí, hľadá druhov, a nie mŕtvoly alebo stáda či veriacich. Kto tvorí, hľadá tvorivých spoločníkov, ktorí nové hodnoty píšú na nové tabule*“ (Nietzsche, 2002b, s. 16).

- (36) Nietzscheho idea „vôľa k moci“ je postavená na sile a takisto aj „idea večného návratu“ a prekonanie, čiže uzavretie otvoreného nihilizmu súvisí so silou.
- (37) Gréci tvrdili, že ak niekto v sne uvidí svoj obraz v zrkadle, čoskoro zomrie. Gréka to však nemohlo rozhádzať, lebo veril, že čoskoro sa narodí znova (Deary, 1999, s. 72). Takisto aj Nietzscheho Zarathustra videl vo sne dieťa so zrkadlom v ruke. „Ó Zarathustra – oslovilo ma dieťa – pozri sa na seba do zrkadla“ (Nietzsche, 2002b, s. 58)! Zarathustra sa najprv zo svojho obrazu v zrkadle smrteľne vyľakal, lebo vedel, že to symbolizuje skorý zánik, ale napokon porozumel posolstvu, čo mu priniesol sen, lebo on predsa chcel dobrovoľne zaniknúť, aby mohol žiť „nadčlovek“ – dieťa nového druhu, nového veku.
- (38) Ak by to bol návrat „toho istého“, tak by to bola len idea založená na čisto mechanickej báze. Pri tomto poňatí „IVN“ by dochádzalo k určitej totalite počiatku a konca – vzniku a zániku. Mechanický proces založený na opätovnom návrate toho istého, ktorý prechádza tými istými diferenciami.
- (39) Tajomstvo života: samo zo seba musí sa vždy a znovu premáhať. Viac *O premáhaní seba samého*. Nietzsche, F.: *Tak vrazil Zarathustra*. Bratislava : Iris, 2002b, s. 80 – 82.
- (40) Nietzsche metaforicky vyjadril ambivalentnosť s Herakleitovým ohňom u Zarathustru. Predtým ako išiel Zarathustra do hôr na samotu, zavraždil Boha. Cesta do hôr mu bola trýznou, jeho čin mu bol bremenom. Bremenom v tomto prípade predstavoval popol mŕtveho boha. Keď však po rokoch zostupoval nadol k ľuďom zo svojej vysokohorskej jaskyne, stretol na ceste starca a ten sa ho opýtal: „Vtedy si do hôr niesol svoj popol: dnes chceš do údolia zniesť svoj oheň? Nebojíš sa trestu za podpaľačstvo?“ (Nietzsche, 2002, s. 8). Z tohto sa dá usúdiť, že musíme (my ľudia) najprv zhorieť vo vlastnom plameni, ak chceme znovu vstať z popola. Niesť svoj popol do hôr, t. j. vyčerpať sa (vyčerpať nihilizmus) v boji s najsilnejším nepriateľom – so sebou samým – a niesť svoje vyhorené telo nahor, aby sa opäť stalo plameňom. (Bájny vták fénix opätovne znovuzrodený z popola, alebo biblické „popol si a na popol sa obrátiš“.)
- (41) Zánik sa prezentuje ako sebazáhuba, ako inštinktívny výber toho, čo musí ničť (Nietzsche, 1968, s. 37).
- (42) Tu sa Nietzsche dotýka jedného z najťažších problémov svojej filozofie: či nie je ako polemik, kritik a ničiteľ negátorom teda „nihilistom“. Práve proti tejto negácii sa glorifikuje hlavná Nietzscheho myšlienka: radosť, dobrá nálada, veselosť, nadšenie, ktoré premôžu každú negáciu ľahkosťou tanca.
- (43) To je myšlienka večného návratu, základná a závrtná (priepastná).
- (44) Tak vrazil Zarathustra pred východom slnka: „Žehnať značí povedať Áno. Amen značí ‚Áno‘, ‚vsutku‘“ (Nietzsche, 2002b, s. 116). Nietzscheho filozofický ateizmus je žehnanie skutočnosti v protiklade ku koncepcii sveta odsúdeného bohom, proti pomste a metafyzike. Za antitézu svojej filozofie pravdepodobne považoval Schopenhauerov výrok: „Všetko, čo existuje, zaslúži si neexistovať.“
- (45) Pri tomto ponímaní je dôležité IVN pochopiť aj ako selektívne bytie, čiže bytie na základe výberu. Tu sa prinavraciame k našej centrálnej premise Nietzscheho rozlišovania – „vyšší“/„nižší“, k jeho dualizmu a takisto k hierarchii merania síl.
- (46) V Nietzscheho predstave jestvuje sloboda pre človeka bez Boha, čiže človeka samotára. Poludňajšia sloboda – idea večného návratu, keď sa zastaví koleso sveta a človek pritaká všetkému, čo je. A to, čo je, sa deje ďalej. Treba povedať „áno“ aj tomuto daniu. Svetlo prestáva prúdiť, os dňa sa nakláňa. Dejiny sveta sa vtedy začnú odznova a práve v nich treba hľadať slobodu; dejinám treba dať súhlas“ (Camus, 2004, s. 74).
- (47) Sloboda nie je nejakým konkrétnym bytím: je bytím človeka, t. j. ničotou jeho bytia (Sartre, 2006, s. 510). Ničota nie je len sloboda existencionalistov, ale podľa nás aj človeka „dneška“. K významu termínu „ničota“ viac najmä v: Sartre, J. P.: Problém nicoty. In: *Bytí a nicota : Pokus o fenomenologickú ontologiu*. Praha : Oikoymenth, 2006, s. 39 – 86.

Literatúra

- CAMUS, Albert. 2004. *Vzbúrený človek*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2004. 286 s. ISBN 80-220-1275-0
- DEARY, Terry. 1999. *Perfektní Gréci*. Bratislava : Egmond, 1999. 128 s. ISBN 80-7134-935-6
- DELEUZE, Gilles. 2004. *Nietzsche a filosofie*. Praha : Herrmann a synové, 2004. 343 s. ISBN neuvedené
- FINK, Eugen. 2011. *Filosofie Friedricha Nietzscheho*. Praha : Oikoymenh, 2011. 221 s. ISBN 978-80-7298-266-0
- JASPERS, Karl. 2003. *Malá škola filozofického myslenia*. Bratislava : Kalligram, 2003. 157 s. ISBN 80-7149-446-1
- KOHLER, Joachim. 1995. *Tajemný Zarathustra*. Olomouc : Votobia, 1995. 401 s. ISBN 80-85885-87-5
- KOUBA, Pavel. 1992. Fragmenty o nihilizmu. Friedrich Nietzsche. In: *Filozofický časopis*, roč. XL, 1992, č. 4, s. 625 – 637. ISSN 0015-1831
- KOUBA, Pavel. 1995. *Nietzsche. Filosofická interpretace*. Praha : Český spisovatel, 1995. 209 s. ISBN 80-202-0585-3
- LEGOWICZ, Jan. 1972. *Prehľad dejín filozofie*. Bratislava : Obzor, 1972. 653 s.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1968. *The will to power*. New York : Vintage books NY a division of Random House, 1968. 575 pp. ISBN 978-0-394-70437-0
- NIETZSCHE, Friedrich. 1993. *Duševní aristokratismus*. Olomouc : Votobia, 1993. 124 s. ISBN 80-85619-87-3
- NIETZSCHE, Friedrich. 1996. *Mimo dobro a zlo*. Praha : Aurora, 1996. 218 s. ISBN 80-85974-16-6
- NIETZSCHE, Friedrich. 2001. *Radostná veda*. Praha : Aurora, 2001. 259 s. ISBN 80-7299-043-8
- NIETZSCHE, Friedrich. 2002a. *Genealogie morálky*. Praha : Aurora, 2002a. 147 s. ISBN 80-7299-084-9
- NIETZSCHE, Friedrich. 2002b. *Tak vrazil Zarathustra*. Bratislava : Iris, 2002b. 236 s. ISBN 80-89018-28-9
- NIETZSCHE, Friedrich. 2004. *Ecce Homo*. Bratislava : Iris, 2004. 130 s. ISBN 80-89018-51-3
- PLATÓN. 2000. *Faidón*. Praha : Oikoymenh, 2000. 105 s. ISBN 80-86005-26-7
- RAJSKÝ, Andrej. 2009. *Nihilistický kontext kultivácie mladého človeka*. Bratislava : Typi Universitatis Tyrnaviensis, 2009. 208 s. ISBN 978-80-8082-297-2
- SARTRE, Jean-Paul. 1997. *Existencializmus je humanizmus*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1997. 95 s. ISBN 80-220-0775-7
- SARTRE, Jean-Paul. 2006. *Bytí a nicota : Pokus o fenomenologickou ontologii*. Praha : Oikoymenh, 2006. 717 s. ISBN 80-7298-097-1
- ŠPAŇÁR, Július. 2007. *Herakleitos s Efezu*. Bratislava : Kalligram, 2007. 275 s. ISBN 978-80-7149-992-3

Summary

The Will to Power and the Idea of the Eternal Recurrence : Nietzsche on Overcoming Nihilism

The most significant problems of contemporary life have their origins in nihilism and its paradoxical logic, which is simultaneously destructive, and constitutive of society and individual. Yet, in philosophical theory, nihilism is surprisingly under-researched topic. Nietzsche's relation to the problem of nihilism is a complex one. He approaches the problem of nihilism as deeply personal, stating that this predicament of the modern world is a problem that has become conscious in him. Sense of Nietzsche's idea of the eternal recurrence assumes criticism existence as it is, without meaning or aim. The philosophy of will should displace metaphysics, overcome and reevaluate all ancient values. The author tries to explain Nietzsche's idea of the will to power as a stimulative principle of the idea of the eternal recurrence. The paper examines the relationship of Nietzsche's time perspective to nihilism, and how it relates to overcoming or closing of open nihilism.

PODUJATIE AKO KULTUROLOGICKÝ FENOMÉN SPECIAL EVENTS AS A CULTUROLOGICAL PHENOMENON

Anna Šimončíčová

Katedra kulturológie UKF v Nitre

manažment kultúry a turizmu, 3. rok štúdia, externá forma štúdia

anna.simoncic@gmail.com

Školiteľ: **doc. PhDr. Ladislav Lenovský, PhD. (l.lenovsky@ukf.sk)**

Kľúčové slová

vzťah kultúry a cestovného ruchu, special events, festivaly, cestovný ruch

Key words

relationship between culture and tourism, special events, festivals, tourism

Úvod

V predloženom príspevku venujeme pozornosť špecifickej kategórii podujatí označovanej ako special events (z angl. *special events = podujatia vyvolávajúce jedinečný, neopakovateľný zážitok*). Spomínaná kategória podujatí vzniká pod vplyvom nových ekonomických systémov rozvíjajúcich sa od 50. rokov 20. storočia a je vyjadrením prerodu spoločnosti priemyslu a služieb na symbolickú, kreatívnu a zážitkovú spoločnosť. Ich odčlenenie od súhrnnej kategórie plánované podujatie prebehlo na základe jedinečnosti a schopnosti poskytnúť návštevníkovi unikátny zážitok, ako i ďalších funkcií, medzi ktorými vystupuje schopnosť akcelerácie turizmu. S ohľadom na duálne funkcie, ktoré sú napĺňané pri realizácii special events v systéme kultúry i cestovného ruchu, chápeme special events ako vzájomné spojivo medzi systémami kultúra a cestovný ruch.

V práci nazeráme na special events ako na súčasnú formu sviatkovania, ktorá sa v dnešnej spoločnosti stáva významným nositeľom obyčajovej tradície (→ rituálov). Profiláciu special events považujeme za výsledok kultúrneho vývoja, ktorý zapríčinil transformáciu pôvodných funkcií. Príbuznosť so sviatkami, tak ako na ne nahliada tradičná kultúra, t. j. „stabilizovaná kultúrna forma spoločenského života prispievajúca k jeho ozvláštneniu a cyklizácii“ (Botík – Slavkovský, 1995, s. 222), je najvýraznejšie viditeľná pri kultúrnych slávnostiach, teda festivaloch, karnevaloch, náboženských podujatiach, prehliadkach, sprievodoch a spomienkových podujatiach.

Hlavným cieľom práce je poukázať na vzájomné súvislosti vo vzťahu kultúra, cestovný ruch, special events, pričom akcent kladieme na historický vývoj special events, v ktorom sa opisovaný vzťah výrazne premieta. Uvedeným spôsobom chceme akcentovať nutnosť štúdia special events nielen v kontexte eventového manažmentu (1), eventových štúdií (2) a cestovného ruchu, ale i v prostredí vedy o kultúre, kulturológii. Vyslovujeme názor, že takéto multidisciplinárne štúdium zmieňovanej problematiky povedie k zefektívneniu dopadov special events v kultúrnom prostredí, k prezentácii, rozvoju a zachovaniu kultúry. Štúdia je súčasťou komplexného výskumu, ktorý sa zaoberá vzťahom kultúra – cestovný ruch – special events. V príspevku sa venujeme special events a ich vývoju, ktorý prebiehal v závislosti od vývoja ľudskej kultúry/spoločnosti a vývoja cestovného ruchu. Daným spôsobom dokážeme spolupôsobenie menovaných systémov v kontexte historického vývoja. V ďalších etapách výskumu sa budeme konkrétnejšie venovať jednotlivým vplyvom vychádzajúcim z opisovanej koexistencie, pričom sa zameriame na dopady na kultúrne dedičstvo, kultúrnu identitu, socializáciu, budovanie sociálneho statusu a i.

Vzhľadom na pôvod problematiky special events a eventového manažmentu v anglo-americkom vedeckom prostredí sú v práci využívané viaceré anglicizmy, ktorých preklad uvádzame v zátvorkách, príp. je termín pre prehľadnosť vysvetlený v poznámkach za textom. V práci cielene využívame pôvodnú anglickú terminológiu, čím sa chceme vyhnúť možným významovým odchýlkam vyplývajúcim zo slovenského prekladu „events“ (3) a nejasnostiam termínu *organizované podujatie* v kontexte cestovného ruchu (4).

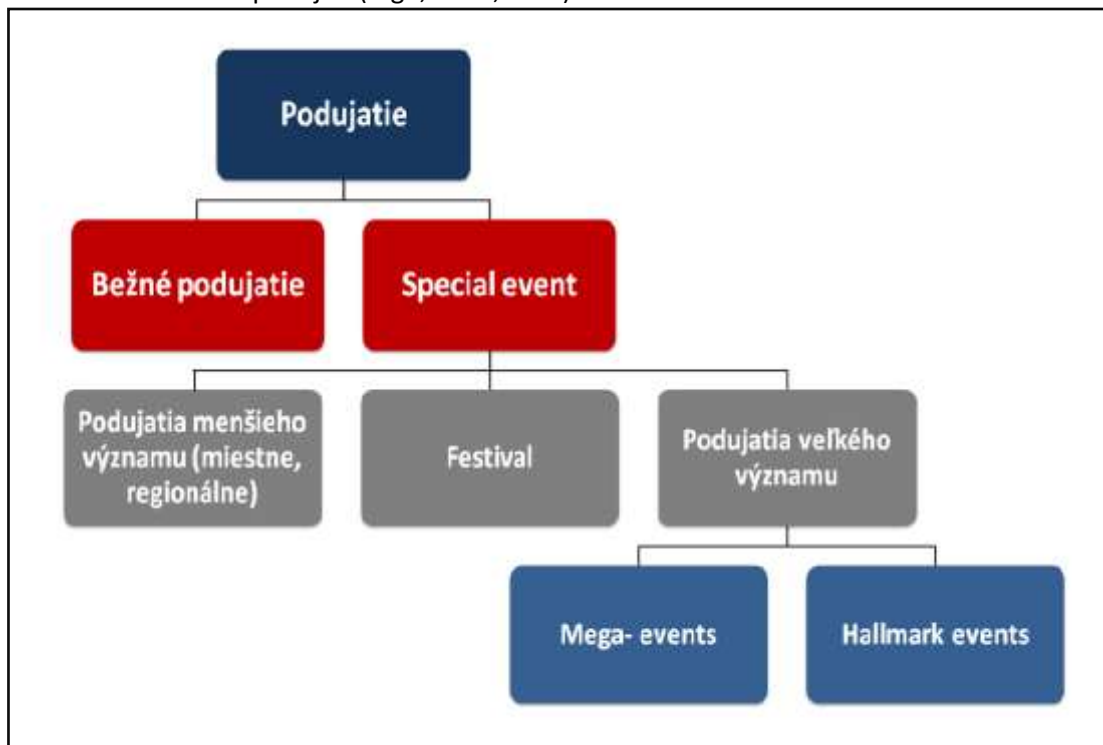
Special events – teoretické vymedzenie problematiky

Special events chápeme na základe definície L. Jaga ako „jednorazovú alebo nepravidelne konanú udalosť obmedzeného trvania, ktorá poskytuje spotrebiteľovi sociálne príležitosti a príležitosti pre trávenie voľného času za hranicami každodenného zážitku. Takéto podujatia, ktoré priťahujú alebo majú potenciál pritiahnúť turistov, sú často usporadúvané s cieľom zvyšovania profilu, imidžu a povedomia o regióne“ (Jago, 1997, s. 55).

Special events predstavujú podujatia s najvyšším stupňom organizovanosti a manažmentu, na základe čoho je ich možné označiť ako plánované podujatia. Vzťahy medzi special events a podujatiami, v širšom chápaní, znázorňuje schéma 1, z ktorej vyvodzujeme vzájomné súvislosti nasledovne:

- podujatie vo vzťahu k special events vystupuje ako nadradený systém,
- pod termín podujatie spadajú dva subsystemy, a to special events a bežné podujatia,
- bežné podujatia zahŕňajú buď podujatia neplánovaného charakteru alebo podujatia s nižším stupňom manažmentu a s tým súvisiacou nižšou efektivitou,
- za základné kategórie special events sú považované: podujatia malého významu, podujatia veľkého významu, t. j. mega-events (5) a hallmark events (6) či festivaly,
- pri jednotlivých kategóriách special events často dochádza k výraznému prelínaniu sa, preto sa k ich diverzifikácii musí pristupovať podľa konkrétneho podujatia, napr. festivaly môžu mať charakter mega-events a pod.

Schéma 1 Štruktúra podujatí (Jago, 1997, s. 49)



Za základné atribúty special events sú určené nasledujúce vlastnosti: **jedinečnosť, rituálny charakter, pominuteľnosť a nízka periodicita, kolektívnosť, vyvolanie významných ekonomických funkcií, mediálny a marketingový dosah a schopnosť akcelerácie cestovného ruchu** (7).

Pri menovaní určujúcich vlastností special events je potrebné najskôr poukázať na ich synkretizmus a podmienenosť. **Jedinečnosť**, vo význame unikátnosti/výnimočného okamihu, sa viaže na schopnosť tvorby mimoriadneho zážitku za hranicami bežného dňa. Návšteva podujatí predstavuje produkt mimo bežnej, dennej spotreby, ktorý je neopakovateľný a očami spotrebiteľa je vnímaný ako zážitok „na celý život“ (Engblom, 2010, s. 15). Na opisovanú fundamentálnu vlastnosť nazeráme ako na výsledok ďalších atribútov, medzi ktorými ako prvý uvádzame **pominuteľnosť**, t. j.

časovú ohraničenosť podujatia. Pominuteľný charakter je znásobený nízkou periodicitou, príp. jednorazovým konaním. Daný fakt vystupuje nielen na strane návštevníka, pre ktorého znamená účasť na podujatí „jedinečnú príležitosť pre voľnočasový, sociálny a kultúrny zážitok mimo bežných, každodenných možností a zážitkov,“ ale i na strane organizátora. Vo vzťahu k subjektom zapojeným do organizácie predstavujú special events väčšinou výnimočne konanú akciu, ktorá nie je hlavným predmetom ich činnosti (Getz, 2007, s. 27).

Ďalšia príznačná vlastnosť special events je **rituálnosť**, na ktorú upozorňuje kolektív autorov J. Allen, W. O'Tool a I. Mc Donnell vo svojej definícii, podľa ktorej sú special events chápané ako „špecifické rituály, prezentácie, vystúpenia a slávnosti, ktoré sú vedome plánované a tvorené, aby vyzdvihovali špeciálnu príležitosť alebo dosahovali určité sociálne, kultúrne a ekonomické ciele a zámery“ (Richards – Palmer, 2010, s. 39). V kontexte rituálnosti je na podujatie nahliadané ako na kombináciu rituálov, symbolov a artefaktov. Z pohľadu historického vývoja je special event priznaný rituálny pôvod siahajúci až do obdobia formovania prvých náboženských predstáv (Presbury – Edwards, 2005, s. 30 a n.). Rituálnosť presúva ich výskum z ekonomických vied do zorného poľa antropológie, kulturológie, etnológie, sociológie, histórie a i.

Ďalší atribút special events, **kolektívnosť**, poukazuje na ich schopnosť vyvolať zhromaždenie viacerých osôb. Hodnoty podujatia sú odovzdávané v určitom kolektíve, v skupine návštevníkov. Návštevnosť special events sa pohybuje v rozpätí od niekoľkých desiatok až po masy šplhajúce sa k miliónom. Napr. Letné olympijské hry v Pekingu v roku 2008 navštívilo podľa odhadov 6,5 mil. osôb (*Olympic Marketing Fact File*, 2012, s. 30). Čaro pominuteľného, jedinečného charakteru a rituálnosť sa stávajú zdrojom silnej **atmosféry**. Originalita, ktorá vyplýva z rôznej kombinácie návštevníkov, času, miesta a vysokej kvality podporuje príťažlivú atmosféru. Uvádza výsledky výskumu realizovaného v roku 2011 počas *Medzinárodného festivalu Divadelná Nitra* (Šimončíčová, 2011, s. 79), ktoré potvrdili význam atmosféry ako hlavnej motivácie účasti na festivale. Táto skutočnosť dokazuje psychicko-emočné vnímanie podujatí z pohľadu účastníka.

Z ďalších vlastností special events je potrebné menovať schopnosť **vyvolania cestovného ruchu, významné ekonomické prínosy či funkcie a marketingové funkcie**.

Special events ako kulturologický fenomén

Na special events ako kulturologický fenomén môže byť nazerané cez dve dimenzie, a to: **special events ako súčasť kultúry** alebo **special events ako determinant prostredia**, t. j. prostredníctvom ich funkcií. Je však potrebné upozorniť, že oba pohľady sa prelínajú a nemožno ich od seba odčleniť. Vyvolaním cestovného ruchu, určujúcej vlastnosti special events, dochádza k znásobeniu dosahu special events v danom prostredí a nárastu návštevnosti. K domácemu návštevníkovi sa pridáva početná skupina – účastníci cestovného ruchu, ktorí pochádzajú z cudzieho kultúrneho prostredia a spájajú sa s nimi viaceré ekonomické, kultúrne a environmentálne vplyvy.

Pre kulturológiu, vednú disciplínu zaoberajúcu sa integrálnym štúdiom kultúry ako „systému artefaktov, sociokultúrnych regulatívov a ideí zdieľaných a odovzdávaných členmi určitej spoločnosti“ (Soukup, 2000, s. 20), predstavujú special events potenciálnu oblasť záujmu a nástroj výskumu sociokultúrnych systémov. Podujatia v sebe spájajú všetky triedy kultúrnych javov, a to sociokultúrne regulatívy (podujatie ako súčasť systému obyčají, viazanosť na ostatné sociokultúrne regulatívy), idey (podujatie v zmysle symbolických a kognitívnych systémov) a artefakty (materiálne objekty spojené s podujatím). Na základe spomínaného obsahu môžu byť podujatia vnímané ako zrkadlo kultúry/kultúr, prezentujúce kultúru smerom dnu (príslušníkom danej kultúry) či von (príslušníkom cudzej kultúry). V. Feglová poukazuje na skutočnosť, že prostredníctvom sledovania komplexného kultúrneho kalendára je možné vyvodiť aktuálne hodnoty, myslenie a svetonázor v danom spoločenstve (Feglová, 1982, s. 430).

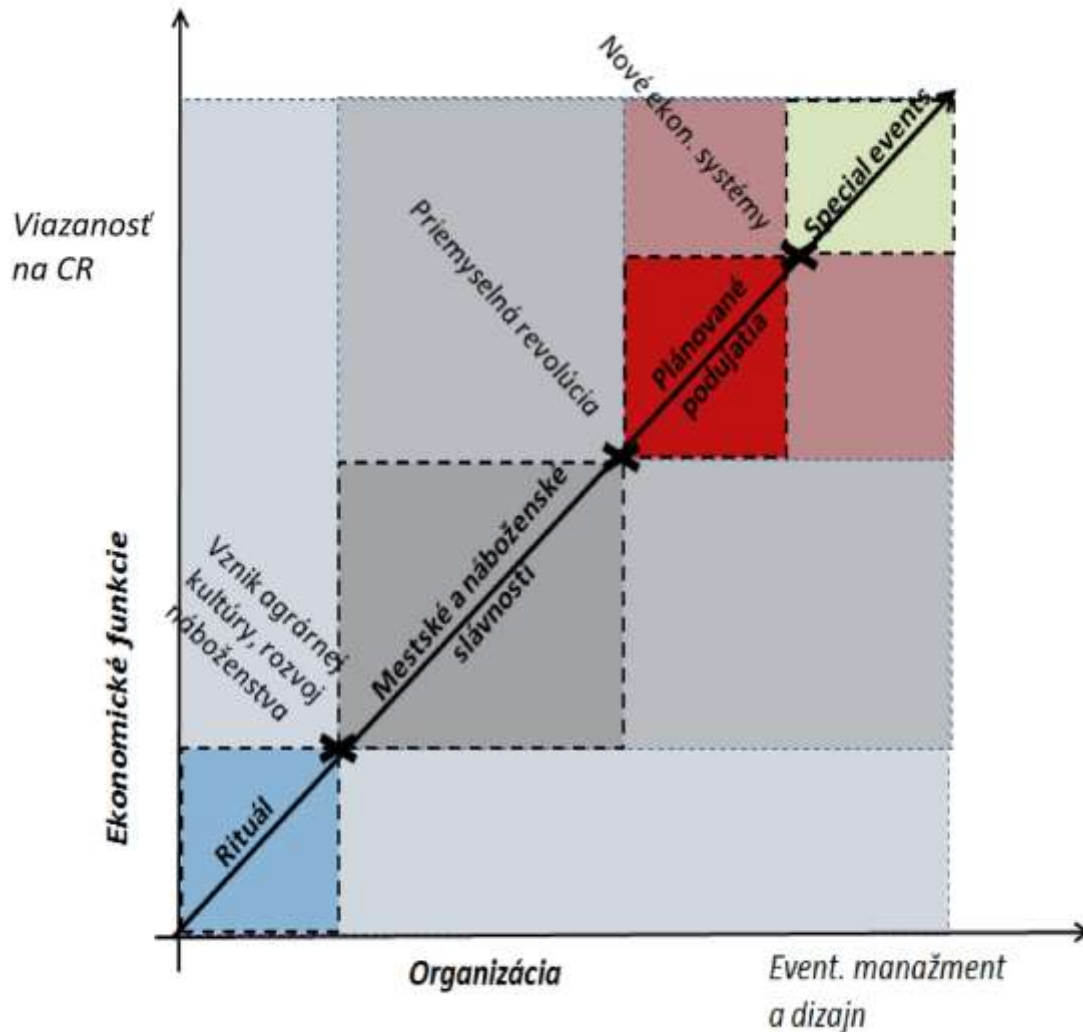
Vývoj special events

Special events chápeme ako jedno z vývojových štádií rituálov, z ktorých sa transformovali cez mestské a náboženské slávnosti a podujatia až do súčasnej podoby. Pohľad na rituál, ako

podstatu special events a ich historické jadro, prináša už J. J. Goldblatt pri rozvoji terminológie eventového manažmentu na začiatku 90. rokov 20. storočia. V úvode treba poukázať na skutočnosť, že jednotlivé vývojové etapy nie sú ohraničené, ale v rôznej miere sa zachovávajú i v súčasných podujatiach.

J. J. Goldblatt je autorom základnej definície termínu special events, v ktorej na ne poukazuje ako na „jedinečný časový okamih spojený so slávením a rituálnosťou s cieľom uspokojiť špecifické potreby návštevníkov“ (Goldblatt, 2002, s. 7). K etablovaniu rituálnosti special events nepriamo prispela najmä antropologická vedecká obec, na ktorú eventový manažment nadväzuje pri hľadaní koreňov formujúceho sa fenoménu.

Schéma 2 Vývoj special events (vlastné spracovanie, 2013)



Vývoj special events prebiehal v závislosti od vývoja ľudskej kultúry/spoločnosti a s tým súvisiacich zmien v štruktúre potrieb a hodnôt. Vývojové etapy special events odvodzujeme od významných medzníkov zasahujúcich kultúru/spoločnosť, a to od vzniku náboženských predstáv a náboženstva, vzniku agrárnej kultúry, priemyselnej revolúcie, rozvoja verejnej správy a nástupu nových ekonomických systémov v 50. rokoch 20. storočia (ekonomika služieb, symbolická ekonomika, kreatívna a zážitková ekonomika).

Samotné vyčlenenie special events z predchádzajúceho vývojového stupňa plánovaných podujatí prebehlo v súvislosti s rozvojom nových ekonomických systémov opierajúcich sa o ekonomickú hodnotu kultúry a hodnotu zážitku. Významné ekonomické funkcie sa k pôvodným duchovným motívom, vystupujúcim pri zrode rituálu, pridávajú pod vplyvom komodifikácie kultúry. E. Woodová označuje súčasný eventový priemysel za „komodifikáciu rituálov“ (Bowdin – McPherson

– Flinn, 2006, s. 7 a n.). V uvedenom procese zohráva významnú úlohu turizmus, zabezpečujúci efektívny odbyt kultúry ako kultúrneho tovaru (Shephard, 2008, s. 183 – 196).

Vo vývoji podujatí sledujeme dichotómiu v svetskom (mladšie) a náboženskom rozmere (staršie), aj keď synkretizmus svetského a náboženského obsahu nemožno poprieť. Podobné rozčlenenie je viditeľné pri rurálnych (staršie slávnosti viažuce sa na oslavy úrody a hospodárskeho kalendára) a urbánnych podujatiach (mladšie viažuce sa na historické udalosti, legendy) (Fallassi, 1987, s. 2 a n.).

V evolúcii podujatí je možné ďalej pozorovať prerod od rituálov ako nevedomelej aktivity k podujatiam s vyspelým manažmentom (Andrews – Leopold, 2013, s. 12 – 18). Slávenie, spočiatku nevedomelá, prirodzená činnosť spoločenstva, prešlo s ohľadom na politický či náboženský význam do podoby organizovanej a inštitucionalizovanej činnosti využívajúcej vyspelé formy manažmentu, ako i poznatky z novovznikajúcich eventových štúdií a príbuzných vied. V evolúcii podujatí vystupuje plánovanie ako základný vývojový pilier. V kontexte plánovania nazeráme na special events ako na najmladší vývojový stupeň rituálov odčlenených na základe vyspelého stupňa manažmentu a ďalších špecifických vlastností.

Ďalším katalyzátorom vzniku special events je práve cestovný ruch a faktor voľného času. R. Lynch a A. J. Veal (Jago, 1997, s. 42) poukazujú na akceleráciu cestovného ruchu pri realizácii podujatí ako na základnú rozlišujúcu črtu podujatí dnes a v minulosti. Pôvodné podujatia, chápané ako spôsob trávenia voľného času miestnych, boli transformované do dnešnej podoby podujatí určených popri domácemu návštevníkovi aj účastníkovi cestovného ruchu. Turizmus pritom často vystupuje ako hlavná motivácia vzniku podujatia. Na objasnenie použijeme príklad karnevalových slávností (Jago, 1997, s. 42), ktoré v minulosti predstavovali spôsob trávenia voľného času v stredovekých mestách. Dnes vystupujú ako významný realizátor cestovného ruchu.

Prvopočiatky podujatí

Tvorba a rozvoj podujatí vo forme slávností je viazaná na rozvoj ľudskej spoločnosti, v ktorej slávenie vystupuje ako jej základný prejav. Na slávenie ako prirodzenú vlastnosť ľudskej spoločnosti/kultúry poukazuje britský antropológ Victor Turner tvrdením: „Každá ľudská spoločnosť oslavuje slávnosťami a rituálmi svoje radosti, trápenie a víťazstvá“ (Goldblatt, 2002, s. 6). Rozvoj podujatí vo forme slávností bol neodmysliteľne spojený s vývojom náboženstva. Prvopočiatky podujatí sú spájané s najstaršími pohrebnými rituálmi a so vznikom kultov a predstáv o posmrtnom živote (Bladen a kol., 2012, s. 27 – 28). Náboženské slávnosti vytvorili platformu pre existenciu súčasných moderných special events. Existenciu náboženských a svetských (politických) slávností je možné dokladovať v najstarších civilizáciách sveta – v starovekom Egypte, Ríme, Grécku, v Číne, Mayskej ríši a pod. (Matthews, 2011, s. 2). Ich existenciu potvrdzujú najvyššie náboženské dogmy, ako napr. Starý zákon (doklady o židovskej a kresťanskej tradícii slávností v podobe siedmich židovských sviatkov), Korán (púť do Mekky) a i. (Bladen a kol., 2012, s. 28 – 30).

Význam podujatí v každodennom stredovekom živote narastal so silnejúcou mocou cirkvi a centralizáciou svetskej moci. Slávnosti sa v danom období najčastejšie viazali na významné dni kalendárneho cyklu, dni svätcov, ale objavovali sa i podujatia oslavujúce významné okamihy v živote vládcov a predstaviteľov moci (napr. oslavy narodenia kráľa, kráľovských svadieb, korunovácií, pohrebov) (Richards – Palmer, 2010, s. 5). Významnú úlohu zohráva obchod v rozvoji trhov a jarmokov, v neskoršom období rozvoj cechovej tradície (Dvořák, 2005, s. 82). Slávnosti sa stávajú dokladom prestíže miest a obcí, ukázkou ich prosperity a životaschopnosti. Vo vzťahu k poddaným/veriacim nachádzajú uplatnenie v upevňovaní moci (Richards – Palmer, 2010, s. 5 – 6). Rovnako ako pri moderných podujatiach i stredoveké slávnosti plnili významnú socializačnú funkciu. Ekonomickú funkciu napĺňali práve spomínané trhy a jarmoky.

Vznik moderných podujatí

Z ďalších výraznejších determinantov vývoja podujatí je potrebné menovať rozvoj novodobej verejnej správy v druhej polovici 17. storočia, priemyselnú revolúciu a s tým súvisiacu urbanizáciu,

rozvoj obchodu a vyčlenenie voľného a pracovného času. V 19. storočí sa rodí názor, že obce a ich obyvatelia by mali byť racionálne riadení verejnou správou zodpovednou za plánovanie a plnenie ekonomických, sociálnych a kultúrnych potrieb. Novodobá verejná správa, ekonomický a sociálny rozvoj zapríčinený priemyselnou revolúciou podnecujú zakladanie kultúrnych inštitúcií a vznik plánovaných verejných podujatí. Plánované podujatia rozširujú ponuku kultúrnych zariadení zakladaných verejným sektorom (napr. múzeí, galérií, koncertných hál, kultúrnych domov a pod.). Novovybudovaná infraštruktúra podmieňuje tvorbu racionálne plánovaných podujatí. Zriaďovanie kultúrnych inštitúcií a tvorba podujatí sa dostáva do rúk novej triedy bohatých manufaktúrnikov. Táto vrstva ich využíva ako nástroj zvyšovania prestíže a podpory pracujúcej triedy. K ďalšiemu rozvoju podujatí prispieva urbanizácia, teda nárast počtu obyvateľov miest, ktorí vystupujú ako potenciálni spotrebiteľia kultúrnych statkov (Richards – Palmer, 2010, s. 8 a n.).

Hlavný motív podujatí sa ako následok priemyselnej revolúcie, urbanizácie, vzniku mestskej kultúry a rozpadu feudálneho systému presúva z osláv feudálov a cirkvi smerom k oslavám historických medzníkov miest a významných mestských hodnôt. V 18. až 19. storočí dochádza k mimoriadnemu rozvoju hodov, ktoré je možné vnímať ako oslavy dedín a miest. Pre lokálne spoločenstvo spĺňajú významný identifikačný rozmer. Sviatky vychádzajúce z náboženských osláv (vysviacky kostola alebo patróna) v sebe silne kumulujú profánny a duchovný rozmer (Botík – Slavkovský, 1995, s. 170). Vyznačujú sa slávnostnou jarmočnou atmosférou, dochádza k prelínaniu sa s jarmokmi.

V danom období sa vo svete objavujú prvé podujatia s významným globálnym dopadom, cieľom ktorých je podporiť obchod a prezentovať doterajšie úspechy. V roku 1844 sa koná Francúzska priemyselná výstava v Paríži, nasledovaná Veľkou výstavou v Londýne v roku 1851. Svetové výstavy sú považované za prvé podujatia, ktoré možno označiť termínom mega-event (Bowdin, 2006, s. 5 – 7). Prostredníctvom uvedeného príkladu je možné demonštrovať silnú viazanosť turizmu na primárnu ponuku vo forme podujatí. Samotný vznik cestovného ruchu v roku 1841 v podobe prvého vlakového hromadného zájazdu Thomasa Cooka z Leicestru do Loughborough bol motivovaný práve návštevou spoločenského podujatia, stretnutia abstinentov. Ďalší významný počín otca cestovného ruchu, a to zájazd na Veľkú výstavu v Londýne v roku 1851 (Chorvát, 2006, s. 144), bol taktiež vyvolaný plánovaným podujatím. Pod vplyvom týchto udalostí dochádza k silnému rozvoju turizmu a cestovania.

Nové ekonomické systémy ako výsledok kultúrneho vákuu po druhej svetovej vojne

Masívny rozvoj podujatí v druhej polovici 20. storočia odvodzuje Richards a Palmer od snahy o prekonanie „kultúrneho vákuu“ zapríčineného vojnovou atmosférou. Po ukončení prvej a druhej svetovej vojny podujatia plnia úlohy v šírení kultúrnych hodnôt, mieru, interkultúrneho dialógu a interkultúrneho porozumenia. Od 50. rokov 20. storočia je sledovaný rozvoj ekonomiky služieb a komodifikácie kultúry. Rodí sa kultúrny priemysel a objavujú sa nové možnosti kultúrneho vyžitia. K rozvoju special events prispievajú nové ekonomické systémy akcentujúce kultúrnu spotrebu a zážitok. V roku 1955 zábavný park Disneyland prvýkrát použil termín *special events* na označenie akcií, ktoré sa vymykajú bežnému zážitku. Uvedené označenie sa viaže na dnes už každodennú súčasť programu – Svetelný sprievod (z ang. *Main Street Electrical Parade*).

Dochádza k zmenám v štruktúre potrieb a hodnôt a s tým súvisiacej premene stavu dopytu i ponuky na trhu. Od 60. rokov 20. storočia je sledovaný nástup nových ekonomických systémov symbolickej ekonomiky, kreatívnej ekonomiky a zážitkovej ekonomiky. Pod ich vplyvom sa začína s rozvojom kultúrneho plánovania, rozvojom cestovného ruchu, prebiehajú zmeny v trávení oddychu a voľného času, životného štýlu, objavuje sa silnejúca potreba socializácie, túžba po kreatívnom, zaujímavom a originálnom zážitku (Prentice – Andersen, 2003, s. 8). Dané obdobie je charakteristické akcentovaním kultúrneho kapitálu. Kultúre je v ňom pridelená ekonomická hodnota (Zukin, 2004, s. 7). G. Richards poukazuje na to, že vo verejnom sektore nastáva cielená podpora kultúrnych a kreatívnych zdrojov a tried. Kultúrna produkcia sa stáva základom konkurencieschopnosti a rozvoja. Na podujatia sa začína nazerať ako na nástroj miestneho rozvoja, rozvoja turizmu a pozitívnych ekonomických aj kultúrnych vplyvov, tiež ako na marketingový nástroj (Richards – Palmer, 2010, s. 14

– 16). Daný prístup sa odzrkadlil v náraste podujatí so silnejúcim postom podnikateľského sektora najmä po r. 1989 a v snahe o optimalizáciu ich riadenia, efektov a merania výsledkov. Dochádza k profesionalizácii special events a ostatných podujatí ako odvetvia formujúceho sa na základe rozvoja eventového manažmentu, eventového dizajnu, neskôr eventových štúdií. Organizácia podujatí sa dostáva do rúk „eventových“ agentúr a špecializovaných organizácií verejného či súkromného sektora. Významnú úlohu plní verejno-podnikateľská spolupráca a v rámci nej kľúčovú úlohu spoluorganizátorov v oblasti fundraisingu (8) a sponzoringu (9) zohrávajú podnikateľské subjekty.

Tabuľka 1 Závislosť vývoja special events od jednotlivých faktorov (vlastné spracovanie, 2013)

	Rituál ako prvotný bod*	Náboženské a svetské slávnosti	Plánované podujatia	Special events
Medzníky	vznik náboženských predstáv	narastajúca moc cirkvi a miest, rozvoj feudalizmu	priemyselná revolúcia, kapitalizmus	nové ekonomické systémy - zážitková, symbolická, kreatívna ekonomika
Spätosť s náboženstvom	určujúci	významný, ale často miešanie s profánnymi prvkami	nížšia, týka sa najmä podujatí náboženského charakteru	
Plánovanie	minimálne	nízke	vzrastajúci význam	eventový manažment a dizajn
Cestovný ruch a ekonomické funkcie		nízke	účastník CR predstavuje doplnok k domácejmu obyvateľovi	určujúci
Urbanizácia			vzrastajúci počet obyvateľov miest, a teda potenciálnych návštevníkov	vysoký stupeň urbanizácie - enormné množstvo potenciálnych návštevníkov
Organizátor		cirkevní predstavitelia, feudáli, obecní hodnostári	verejná správa, manufaktúrnici	špecializované inštitúcie, eventové agentúry, podniky súkromného a verejného sektora v rámci event marketingu
Sledovaná hodnota	duchovno, náboženstvo	duchovno, socializácia v lokálnom spoločenstve	oddych, socializácia, zábava, vzdelanie	zážitok ako sprostredkovateľ ostatných hodnôt

V súčasnej ekonomike sa stáva hlavným motívom spotrebného správania zážitok. Nový ekonomický systém zdôrazňuje nielen samotnú službu, ale aj spôsob jej podania prostredníctvom nezabudnuteľného zážitku. Special events sú v nej chápané práve ako jeden zo zdrojov zážitkov (Pine – Gilmore, 1998). Pridelením ekonomických a kultúrnych funkcií a vývojom ich systému riadenia, opierajúceho sa o vysokú formu organizácie a spolupráce, dochádza k prerodu bežných plánovaných podujatí na special events.

Z pohľadu návštevníka zohrávajú v náraste záujmu o organizované podujatia v súčasnosti úlohu demografické faktory (starnutie obyvateľstva sa prejavuje v existencii viacerých motívov na oslavy a slávenie), rozvoj technológií, nový životný štýl prejavujúci sa skracovaním doby oddychu a voľna (snaha o využitie voľného času naplno) (Goldblatt, 2002, s. 3).

Prerod podujatí do podoby moderných special events je možné konkretizovať na type náboženských podujatí. Ako príklad uvádzame púť do Mekky, ktorá je považovaná za najväčšie special event sveta. Menované podujatie, piaty pilier islamu, predstavuje jeden z identifikačných prvkov moslimskej kultúry s normatívnym charakterom pretrvávajúcim až do súčasnosti. Okrem kultúrneho a duchovného rozmeru je možné pozorovať nárast ekonomickej hodnoty spomínaného podujatia. Na púť do Mekky ako kultúrneho, náboženského a turistického fenoménu poukazuje M. Al-Absi. Autor priznáva tejto púti význam v akcelerácii cestovného ruchu v Saudskej Arábii, avšak dominantné postavenie určuje práve kultúrnym a náboženským funkciám. Ďalej autor zdôrazňuje schopnosť púte poskytnúť neopakovateľný a silný emocionálny zážitok, čím nepriamo potvrdzuje začlenenie púte do kategórie special events (Al-Absi, 2008, s. 83 – 97).

V saudskaarabskej ekonomike predstavujú príjmy z púte najvýznamnejší zdroj príjmov po produkcii nafty. A. Salih uvádza, že ročné príjmy z púte tvoria 8 miliárd \$ (Vijaynand, 2012, s. 334). Pôvodná funkcia podujatia (kultúrna a náboženská) bola doplnená ekonomickou funkciou. Počas nej sú aplikované princípy vyspelého eventového manažmentu, ktorými sa dosahuje maximálna efektivita pozitívnych vplyvov. Púť a pútnický cestovný ruch je riadený najvyššími štátnymi orgánmi. Dochádza k enormným ekonomickým vplyvom na prostredie a k rozvoju turizmu v danom mieste, ekonomická hodnota narastá. Takto získavajú pôvodné náboženské slávnosti atribúty special events. Avšak treba zdôrazniť fakt, že dominantné postavenie si aj v súčasnosti udržiavajú socio-kultúrne a náboženské funkcie, ktoré v žiadnom prípade nesmú ustúpiť ekonomickým zámerom.

Záver

V súčasnosti sa stávame svedkami obrovského nárastu podujatí. Podľa Medzinárodnej asociácie festivalov a podujatí IFEA (z angl. *International Festivals and Events Association, Medzinárodná asociácia festivalov a podujatí*) sa každoročne uskutočňuje „viac ako 4,5 milióna pravidelne sa opakujúcich podujatí“ (*International Festivals and Events Association, 2012*). Nárast podujatí sa prejavuje nielen v praktickej sfére, ale dopad možno pozorovať i na akademickej pôde. Podujatia sa dostávajú do zorného poľa vedcov vo viacerých vedeckých a akademických oblastiach, medzi ktorými je potrebné uviesť eventový manažment, cestovný ruch či vedy o kultúre. V práci sa konkrétnejšie venujeme ich začleneniu v kultúrnom systéme, vďaka čomu predstavujú jeden z predmetov štúdia zastrešujúcej vedy o kultúre, kulturologie. Naším príspevkom sme sa usilovali podnietiť vedcov k reagovaniu na súčasnú problematiku kultúry a upozorniť na nutnosť komplexného štúdia special events so zapojením vied o kultúre.

Masová návštevnosť special events, pohybujúca sa v niekoľko miliónových rozmeroch, je podmienená zapojením cestovného ruchu a médií. Takýmto spôsobom special events zohrávajú úlohu katalyzátora veľkého spektra reakcií v kultúrnom, ekonomickom i environmentálnom prostredí. S tým sa rodí potreba usmerňovania takéhoto prúdenia, čím bude zabezpečené prežitie a rozvoj kultúrneho, ekonomického či prírodného prostredia pre ďalšie generácie.

Predkladaný príspevok predstavuje súčasť výskumu komplexne riešiaceho vzťah cestovný ruch – kultúra – special events. Priniesli sme v ňom pohľad na podujatia ako na kultúrnu hodnotu s vlastným vývojom siahajúcim až do obdobia vzniku prvých náboženských predstáv. Vývoj special events sme pozorovali v závislosti od vývoja ľudskej kultúry/spoločnosti, pričom sme sa snažili poukázať na vplyv turizmu na jeho formovanie. Daným spôsobom sme potvrdili vzájomnú prepojenosť medzi podujatiami, kultúrou a cestovným ruchom v kontexte historického vývoja. Ďalšie smerovanie práce bude upriamené na konkrétne vplyvy podujatí v kultúrnom systéme, a to v oblasti socializácie, akulturácie, kultúrnej identity, sociálneho statusu a funkcií, ktoré special events plnia pri využití, ochrane, rozvoji a zachovaní kultúrneho dedičstva.

Poznámky

- (1) Eventový manažment (*manažment podujatí*) je chápaný ako aplikovaná oblasť štúdia a praxe, komplexný systém zastrešujúci všetky činnosti a procesy plánovania, tvorby a realizácie podujatí (Silvers, 2004, s. 1).
- (2) Eventové štúdie (*štúdie podujatí*) predstavujú teoretickú oblasť štúdia, ktorej hlavným objektom záujmu sa stávajú podujatia v širšom chápaní. Nová disciplína kumuluje poznatky z viacerých vedných odborov s cieľom sprostredkovať rôznorodé názory. Jej hlavným cieľom je poskytnúť základy pre rozvoj eventového dizajnu a eventového manažmentu. V centre pozornosti stoja vzťahy a funkcie podujatí v socio-kultúrnom, ekonomickom a environmentálnom prostredí. Daná sféra sa však neobmedzuje len na podujatia plánované, ako je to pri eventovom manažmente, ale do úvahy berie i podujatia spontánneho charakteru (Getz, 2008, s. 405).
- (3) Výkladový slovník slovenského jazyka označuje podujatie za „jednorazovú organizovanú činnosť“ (*Elektronický lexikón slovenského jazyka*). Tu je potrebné poznamenať, že uvedená definícia je značne problematická. Ako prvú nejasnosť je možné uviesť vylúčenie pomerne silno zastúpených podujatí periodického charakteru. Ďalší spor vidíme v chápaní podujatí ako striktne organizovanej činnosti. V pohľade eventových štúdií je stupeň organizovanosti pri podujatiach základom členenia podujatí na podujatia plánované (→ special events) a neplánované (Jago, 1997, s. 49), čo vyvracia danú definíciu. Slovenský termín teda nezahŕňa širší rozmer podujatí vo význame podujatie = udalosť neplánovaného charakteru, ako je tomu v kontexte eventových štúdií. Z daného dôvodu uvádzame pôvodné chápanie pojmu *podujatie* podľa anglického ekvivalentu event so širším rozsahom vo význame „udalosť, okamih, niečo, čo sa udeje, väčšinou významný okamih“ (*Illustrated Oxford Dictionary*, 1999, s. 274). V pôvodnom prostredí formovania problematiky special events sú do súhrnnej kategórie *podujatia* začleňované i akcie/udalosti spontánneho charakteru (neočakávané udalosti). Ako príklad spontánnych podujatí je možné uviesť kladenie kvetov a iné akty úcty pri úmrtí hokejistov pri leteckom nešťastí KHL Lokomotiv Jaroslavl v septembri 2011.
- (4) V domácom prostredí je pojem často stotožňovaný s pojmom organizované podujatie, tak ako je to v ponímaní M. Gúčika a Ľ. Kmeca. Využitím termínu je akcentovaná vyspelá forma organizácie podujatí. Z funkcií, ktoré priznáva M. Gúčík organizovaným podujatiám, je viditeľná ich začlenenosť v systéme cestovného ruchu. Autor chápe organizované podujatie ako „cieľavedome vytvorenú alebo náhodnú udalosť pretransformovanú do produktu cestovného ruchu“ (Gúčík, 2006, s. 144). Na základe uvedenej definície však medzi organizované podujatia začleňuje i podujatia spontánne. Tu však musíme upozorniť na nejasnosť v definícii organizovaných podujatí, keďže chápanie podujatí ako náhodnej udalosti sa vylučuje s ich chápaním ako organizovaného podujatia. Z dôvodu opisovaných nejasností uprednostňujeme pôvodnú terminológiu, ktorá sa opiera o základnú vlastnosť special events, čiže o jedinečnosť. Využitie vysokého stupňa organizácie a manažmentu považujeme za sekundárny atribút special events.
- (5) Termín mega-events označuje taký druh special events, ktoré sa odohrávajú za účasti celosvetovej mediálnej pozornosti a vyznačujú sa zásadnými a dlhotrvajúcimi účinkami spojenými s vysokou návštevnosťou v ekonomickom a socio-kultúrnom prostredí. Mega-events sa na rozdiel od hallmark events neviažu na konkrétne miesto. Väčšinou ide o podujatia jednorazové alebo podujatia s rozličným miestom konania – putovné podujatia (Bladen, 2012, s. 248 – 249). Ako príklad je možné uviesť letné a zimné olympijské hry, svetové šampionáty, projekt Európske hlavné mesto kultúry a pod.
- (6) Hallmark events (z ang. hallmark = punc) označujú opakované podujatia s rovnakým miestom konania, ktoré vystupujú ako identifikačný znak miesta. Základnou vlastnosťou hallmark events je ich význam a široký dosah v ekonomickom, socio-kultúrnom a environmentálnom prostredí z dlhodobého hľadiska. Podobne ako mega-events i hallmark events prinášajú

mediálnu pozornosť na národnej a svetovej úrovni (Hall, 1989, s. 263 – 264). Ako príklad je možné uviesť napr. Jánošíkove dni v Terchovej, Cyrilo-metodské slávnosti v Nitre, zo zahraničia karneval v Buenos Aires. Avšak pri slovenských príkladoch upozorňujeme na ich diskutabilnosť s ohľadom na slabšie dôsledky a mediálnu pozornosť v celosvetovom meradle.

- (7) Posledné menované vlastnosti je možné ponímať ako jednu súhrnnú skupinu vplyvov t. j. ekonomické účinky. Dané členenie však volíme s cieľom akcentovania účinkov marketingového charakteru (zvyšovanie imidžu, propagácia miesta) a účinkov v podobe akcelerácie cestovného ruchu.
- (8) Fundraising predstavuje jednu z oblastí manažmentu, ktorá spočíva v zabezpečovaní finančných zdrojov, pričom sa väčšinou spája s organizáciami neziskového charakteru (Dvořák, 2005, s. 89 – 91).
- (9) Sponzoring je chápaný ako obojstranne výhodný akt medzi sponzorom a sponzorovaným, v ktorom sponzor prináša vklad do určitého projektu, pričom sleduje komunikačné ciele, ako napr. zabezpečenie propagácie, budovanie pozitívneho imidžu a pod.

Literatúra

- AL-ABSI, Marwan. 2008. Púť do Mekky ako turistický, náboženský a kultúrny fenomén v arabskom svete. In: *Cestovný ruch a kultúrne dedičstvo : (učebné texty k vybraným problémom)*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2008, s. 83 – 97. ISBN 978- 80-8094-229-8
- ANDREWS, Hazel – LEOPOLD, Teresa. 2013. *Events and the Social Sciences*. Oxon : Routledge, 2013. 164 pp. ISBN 978-0-203-0774-1
- BLADEN, Charles et al. 2012. *Events management. An introduction*. Oxon : Routledge, 2012. 472 pp. ISBN 978-041-557-742-7
- BOTÍK, Ján – SLAVKOVSKÝ, Peter. 1995. *Encyklopédia ľudovej kultúry*. 1. časť. Bratislava : Veda, 1995. 448 s. ISBN 80-224-0234-6
- BOWDIN, Glenn et al. 2006. *Events management*. Oxford : Elsevier, 2006. 510 pp. ISBN 0-7506-6533-5
- DVOŘÁK, Ján. 2005. *Malý slovník managementu divadla*. Praha : Pražská scéna, 2005. 311 s. ISBN 80-86102-49-1
- Elektronický lexikón slovenského jazyka*. [online]. Dostupné na: <<http://www.slex.sk/index.asp>> [cit. 2013-09-08]
- ENGBLOM, Susanna. 2010. *A Study on Event Management Case. Tomatkarnevalen*. [online], 2010. 90 pp. Dostupné na: <http://publications.theseus.fi/bitstream/handle/10024/15116/Engblom_Susanna.pdf?sequence=1> [cit. 2013-08-10]
- FALASSI, Alessandro. 1987. *Time out of time : Essays on Festivals*. Albuquerque : University of New Mexico, 1987. 311 pp.
- FEGLOVÁ, Viera. 1982. Obyčajová tradícia a súčasné formy sviatkovania. In: *Slovenský národopis*, roč. 30, 1982, č. 3, s. 429 – 436.
- GETZ, Donald. 2007. *Event studies : Theory, Research and Policy for Planned Events*. Oxford : Elsevier, 2007. 442 pp. ISBN 978-0-7506-6959-7
- GETZ, Donald. 2008. Event tourism. Definition, evolution and research. In: *Tourism management*. [online], 2008, No. 29, p. 403 – 428. Dostupné na: <http://ac.els-cdn.com/S0261517707001719/1-s2.0-S0261517707001719-main.pdf?_tid=37ac8808-302b-11e3-a312-00000aab0f26&acdnat=1381244972_f2ed61438fe50793ee4c9db2619c16f4> [cit. 2013-09-08]
- GOLDBLATT, Joe Jeff. 2002. *Special Events : Twenty First Century Global event management*. New York : JOHN WILEY & SONS, 2002. 459 pp. ISBN 0-471-39687-7
- HALL, Colin Michael. 1989. The definition and analysis of hallmark tourism events. In: *GeoJournal*, vol. 19, 1989, No. 3, p. 263 – 268, ISSN 0343-2521
- CHORVÁT, Ivan. 2006. Turista a turizmus ako metafory pohybu a pobytu človeka v modernej spoločnosti. K niektorým vybraným koncepciám sociológie turizmu. In: *Sociální studia*. [online],

- 2006, č. 1, s. 111 – 128. Dostupné na: <<http://socstudia.fss.muni.cz/dokumenty/080227135443.pdf>> [cit. 2013-09-08]
- International Journal of Event Management Research*. [online], vol. 4, 2008, No. 1, p. 38 – 57. ISSN 1838-0681. Dostupné na: <<http://www.ingentaconnect.com/content/cog/em/2003/00000008/00000001/em162> > [cit. 2013-08-06]
- International Festivals & Events Association*. [online], 2013. Dostupné na internete: <http://www.ifea.com/joomla2_5/index.php/joomla-overview/media-information/industry-overview?showall=&limitstart=> [cit. 2013-09-08]
- Illustrated Oxford Dictionary*. Bratislava : IKAS, 1999. 1008 s. ISBN 80-7118-744-5
- INTERNATIONAL OLYMPIC COMMITTEE. 2011. *Factsheet. Vancouver's Facts and Figures*. [online], 2011. 6 pp. Dostupné na: <http://www.olympic.org/Documents/Games_Vancouver_2010/Factsheet_Vancouver_legacy_February_2011_eng.pdf> [cit. 2013-02-07]
- JAGO, Leo Kenneth. 1997. *Special Events and Tourism Behaviour : A Conceptualisation and an Empirical Analysis from a Values Perspective*. [Thesis.] Victoria : Victoria University, 1997. 296 pp.
- MATTHEWS, Doug. 2011. *Special Events Production : The Process*. Oxon : Routledge, 2011. 272 pp. ISBN 978-075-068-243-5
- PINE, B. Joseph – GILMORE, James H. 1998. Welcome to the Experience Economy. In: *Harvard Business Review*. [online], 1998. Dostupné na: <<http://hbr.org/1998/07/welcome-to-the-experience-economy/>> [cit. 2013-20-07]
- PRENTICE, Richard – ANDERSEN, Vivien. 2003. Festival as creative destination. In: *Annals of Tourism Research*. [online], vol. 30, 2003, No. 1, p. 7 – 30. Dostupné na: <<http://www.arlt-lectures.com/edinburghfestival.pdf>> [cit. 2013-08-06]
- PRESBURY, Rajka – EDWARDS, Deborah. 2005. Incorporating Sustainability in Meetings and Event Management. In: *International Journal of Event Management Research*. [online], vol. 1, 2005, No. 1, p. 30 – 45. Dostupné na: <<http://www.ijemr.org/docs/presburyedwards.pdf> > [cit. 2013-08-06]
- RICHARDS, Greg – PALMER, Robert. 2010. *Eventful Cities : Cultural Management and Urban Revitalisation*. Oxford : Elsevier, 2010. 516 pp. ISBN 978-0-7506-6987-0
- SHEPHERD, Robert. 2008. Commodification, Culture and Tourism. In: *Tourist Studies*. [online], 2008, p. 183 – 201. Dostupné na: <http://www.sagepub.com/mcdonaldizationstudy5/articles/Leisure%20and%20Tourism_Articles%20PDFs/Shepherd.pdf> [cit. 2013-01-08]
- SILVERS, Julia Ruth. 2004. *Global Knowledge Domain Structure for Event Management*, p. 1. Dostupné na: <http://www.embok.org/filegmt_data/files/Silvers_Global_Domain_Structure.pdf> [cit. 2013-01-08]
- SOUKUP, Václav. 2011. *Přehled antropologických teorií kultúry*. Praha : Portal, 2000. 229 s. ISBN 80-7178-328-5
- ŠIMONČIČOVÁ, Anna. 2011. *Inovácia sprievodného programu Medzinárodného festivalu Divadelná Nitra*. [Diplomová práca.] Nitra : UKF v Nitre, 2011. 196 s.
- VIJAYANAND, Sridhar. 2012. Socio-cultural Impacts. In: *International Journal of Multidisciplinary Research*. [online], vol. 2, 2012, No. 1, p. 329 – 343. Dostupné na: <<http://www.zenithresearch.org.in/images/stories/pdf/2012/Jan/ZIJMR/24%20S%20VIJAY%20ANA%20tourism.pdf>> [cit. 2013-08-06]
- ZUKIN, Sharon. 2004. Dialogue on Urban Cultures : Globalisation and Culture in an Urbanising World. In: *World Urban Forum*. [online], 2004. 14 pp. Dostupné na: <http://www.unhabitat.org/downloads/docs/3070_67594_K0471966%20WUF2-2.pdf> [cit. 2013-08-10]

Summary

Special Events as a Culturological Phenomenon

In the last decades the fields of special events have grown dramatically. Globally there has been watched an enormous quantitative and qualitative boom of events. Mega- events, such as Olympics or World's Fair, became part of global culture and they are known for amazing visit rates amounting to millions. They fulfill numerous functions in economic, cultural and environmental spheres. Their impacts are multiplied by factors, such as tourism and medias with worldwide coverage. The need for managing the impacts of special events is appeared in order to protect and develop cultural, economic and environmental ambients for other generation. The article draws attention to necessity of complex study of special events, not only in the field of event management, event tourism or other economic sciences. The focus is concentrated to social sciences with intent to evoke the reaction of the culturology to the field of special events. The main view is dedicated to special events as a cultural value with an own evolution dated back to the appearance of first religious ideas. The history of special events is analysed depending upon the evolution of human culture/society with accent on tourism as a former factor. By this the author confirms relation among events, culture and tourism.

SPRACHLICHE UND KOGNITIVE MECHANISMEN IN WITZEN

JAZYKOVÉ A KOGNITÍVNE MECHANIZMY VO VTIPOCH

Jarmila Kušnieriková

Katedra germanistiky FHV UMB v Banskej Bystrici

2.1.33 všeobecná jazykoveda, 3. rok štúdia, denná forma štúdia

jarmila.kusnierikova@umb.sk

Školiteľ: **prof. Dr. phil. habil. Wolfgang Schulze (wolfgang.schulze@umb.sk)**

Klíčové slová

vtip, kognitívna sémantika, jazykové nedorozumenie, korpus, kategória, kognitívne procesy

Schlüsselwörter

Witz, kognitive Semantik, sprachliches Missverständnis, Korpus, Kategorie, kognitive Prozesse

1 Witze in der kognitiven Semantik

Eine Bedeutungs-bezogene Analyse sprachlicher Äußerungen, die im Forschungsfeld der kognitiven Linguistik häufig vorkommt, kann man an einer Probe von Alltagssprachlichen Äußerungen realisieren oder an einer Genre-spezifischen Textsorte, wo gewisse formale, semantische und funktionale Stereotypisierung erwartet werden kann. Zu so einer Textsorte gehören auch Witze.

Der Witz ist eine typisch gestaltete Form des Humors oder der Komik, ein kondensierter Diskurstyp, in dem viele Aspekte der Sprache erforscht werden können. Durch seinen Umfang beschränkt, hat ein Witz den komischen Effekt zum Ziel und versucht, diesen durch einen Wendepunkt, oder Überraschungsmoment in der semantischen Struktur zu erreichen. Diese Studie hat zum Ziel, durch Witzforschung mehr Licht auf die kognitive Semantik sprachlicher Missverständnisse zu werfen.

Der Methodenpluralismus der kognitiven Semantik und ihre Erklärung der Versprachlichung durch universelle kognitive Fähigkeiten des Menschen schaffen eine Plattform, wo die Witze möglichst breit erforscht werden können, als Teile der versprachlichten Welt, aber auch der Gedankenwelt des Menschen.

In dieser Studie bemühe ich mich um einen Überblick der Methoden, mit denen Witze als typische Fälle sprachlicher Missverständnisse auf kognitiv-semantischer Basis erforscht werden.

2 Wesen der sprachlichen Missverständnisse in deutschen Witzen

Spracheinheiten und ihre Bedeutungen werden in kognitiver Linguistik in der Regel im engen Zusammenhang mit den kognitiven Fähigkeiten des Menschen erforscht. Mit dem Ziel des Klärens dieses Zusammenhangs zwischen der Semantik und den kognitiven Prozessen greife ich in dieser Studie nach den Fällen, wenn die Sprache aus einem oder mehreren Aspekten nicht funktioniert. Zu solchen Fällen des Nicht-Funktionierens im Rahmen der Sprache gehören die Missverständnisse. Ein typischer, versteinertes Fall des Missverstehens ist sicher ein Witz, wo der Mensch mit den Bedeutungen verschiedener sprachlicher Einheiten arbeitet. Ritchie (2002, S. 54) findet, dass Missverständnis zur Basis eines Witzes wird, wenn er sagt, dass „in einem Text, der ein Missverständnis von Diskurs-Kohärenz beinhaltet oder eine Pointen-Überarbeitung hat, wenn die resultierende Interpretation absurd oder tabu ist, entsteht ein Witz“.

In den Witzen wird vor allem den kognitiven Prozessen Aufmerksamkeit gewidmet, wobei die deutschsprachigen Witze als Basis dienen und mittels kognitiver Diskursanalyse erforscht werden. Methode der Diskursanalyse wird von Van Dijk (2000, S. 1) als relevant gesehen, und das „nicht nur wegen der ‚mentalistischen‘ Absicht, die Prozesse des aktuellen Diskursverständnis oder – Produktion zu verstehen, sondern auch aus wichtigen Kontext-Gründen“.

Den Witz verstehe ich hier als eine selbstständig funktionierende Einheit, wobei dieses Funktionieren durch gezielt eingesetztes Nicht-Funktionieren (Missverständnis) erreicht wird. In der Sprache geht es also um ein Witzparadox.

3 Korpusbildung und folgende Kategorisierung der deutschen Witze

Die oben genannte Basis der Forschung bildet ein Korpus sprachbedingter deutscher Witze verschiedener Quellen und Datierung. (vgl.: Lemnitzer – Zinsmeister, 2006, S. 40)

Die meisten kommen aus Internet-Witz-Sammlungen, eine geringere Zahl aus Zeitungen und Zeitschriften. Im Rahmen dieser Studie werden die Quellen aus ökonomischen Gründen in der Form (Quelle, Jahr) angegeben.

Die Repräsentativität der Probe von 416 Witzen versuchte ich durch eine längere Zeit **der** Suche zu erreichen, als auch mit möglichst hoher Verschiedenheit der Quellen. Die Witze werden laufend nach Kategorien untersucht, die als relevant für eine kognitive Forschung scheinen. Diese Kategorien sind unterschiedlich zusammenhängend, hierarchisiert und verbunden, als aber diese Beziehungen in einem Fall fester, in einem anderen lockerer sind, werden sie als 14 selbstständige Kategorien mit eventuellen Subkategorien angeführt.

Die Wahl der relevanten Kategorien hat heuristisch erfolgt. In dieser Phase der Forschung werden die Kategorien noch verschärft und ihre Relevanz, bei der Wahl aufgrund der Theorie und Empirie eingeschätzt, kann nur nach der grundlegenden Analyse und ihrer Synthese verifiziert werden.

Die Reihung der Kategorien ist der jeweiligen Kategorienwahl angepasst. In dieser Reihung werden die Kategorien auch hier beschrieben und ihre Eingliederung wird erklärt. Ich beginne mit den universellen Kategorien, wie der Witztyp dem Thema nach, der Witztyp der Darstellungsart nach und die Frames und Scripts, die in dem Witz vorkommen. Weiter wird das Kernwort oder die Kernphrase genannt, in der der Witz beruht und nachfolgend auch spezifische Texteneigenschaften und die erschlossenen kognitiven Prozesse. In den letzten Kategorien wird zusammengefasst, worin das sprachliche Missverständnis in dem gegebenen Witz liegt und welche Elemente des sprachbedingten Witzes kulturspezifisch sind.

3.1 Witztyp dem Thema nach

Unter dem Witztyp dem Thema nach verstehe ich die übliche Kategorisierung der Witze, wie sie meistens an Internetseiten oder in verschiedenen Publikationen realisiert wird. Beispiele solcher Typen wären z. B. Arztwitze, Blondinenwitze, Graf-Bobby-Witze, Militärwitze, Schulwitze, Tierwitze und viele andere.

Diese Kategorie wurde in die Analyse aus praktischen Gründen hineingezogen, vor allem wegen leichter Identifizierung der Witze, als auch wegen dem häufigen Zusammenhang mit den Frames oder Scripts.

Beispiel:

Witz:

Der Schüler kommt zu spät zum Unterricht. Auf dem Weg in seine Klasse läuft er dem Lehrer über den Weg. „Eine Viertelstunde zu spät!“ meint der Lehrer streng. „Ich auch!“ erwidert der Schüler. (Kinderspitze, 2012)

Witztyp dem Thema nach: Schulwitze

3.2 Witztyp der Darstellungsart nach

Die Darstellung verstehe ich hier als eine Form der Erzählerrede, in die der Autor den Witz verankert hat. Die meisten Witze, die hier vorkommen, sind dialogisch, aber es gibt auch erzählende oder pseudodialogische Witze, z. B. in Form von einem Rätsel.

So eine Klassifizierung der Witze soll andeuten, auf welcher Ebene die mit dem Witz zusammenhängenden Prozesse verlaufen. Entweder arbeitet der Witzautor nur mit den kognitiven

Prozessen im Gehirn des Rezipienten (erzählende Witze) oder kommen auch die kognitiven Prozesse der Witzteilnehmer zum Wort (dialogische, pseudodialogische Witze).

Beispiel:

Witz:

„Franz, kennst du Beethovens Neunte?“ „Nein. Ich habe gar nicht gewusst, dass er so oft verheiratet war!“ (Kinderspitze, 2011)

Witztyp der Darstellungsart nach: dialogisch

3.3 Frames und Scripts

Grishakova (2009, S. 190) gibt an, dass die Frames und Scripts ein Container des stereotypischen Wissens sind, der spontanes, automatisiertes Handeln in bekannten, auf Regeln basierenden Kontexten, unterstützt. Dies ist in Witzen oft zu betrachten.

Die Frames-Theorie spiegelt sich im Funktionieren der Sprache ab. Minsky (1974) lehnt die Isolierung von syntaktischen und semantischen Strukturen ab und sagt, dass sie verbunden sind. Meistens kann man das Frame in den Satz überschreitenden Einheiten beobachten, das heißt in dem Kontext, Sprechakt oder im Diskurs. In diesem Sinne kann man Frames auch in Witzen identifizieren.

Coulson, Urbach und Kutas (2006, S. 229) beschreiben die Verschiebung von Frames (frame-shifting) als eines der Basiselemente des Witzes. Es geht um eine semantische und pragmatische Reanalyse, bei der die Elemente einer existierenden Aussage, die eine gewisse Botschaft repräsentieren, in ein neues Frame eingesetzt werden, das im langzeitigen Gedächtnis der Rezipienten existiert. Die Witze sind absichtlich so verfasst, dass sie ein Frame andeuten, wobei die Elemente des Witzes mit einem anderen Frame zusammenhängen.

Die Scripts funktionieren in höher Gebundenheit auf die Kultur, das heißt sie können für eine konkrete Nation, ethnische Gruppe, soziale Gruppe usw. typisch sein. Das wird von vielen Witzen ausgenutzt. Sehr bekannt sind Witze, die das Frame der schottischen Kultur, der Blondinen, der Polizisten usw. anwenden, und in denen neutrale Scripts und typische Scripts übereinander liegen.

Mit dem Script in Witzen hat sich Raskin in seinem Werk *Semantic Script Theory of Humor* (1985) befasst. In der narrativen Struktur des Witzes muss es seiner Meinung nach zwei aktivierte Scripts geben, oder Repräsentationen von Ereignissen, die auf Frames beruhen. Die Ereignisse in einem Witz sind mindestens teilweise auf jeden beider aktivierten Scripts gebunden, und der Witz ist witzig, weil diese Scripts sich widersprechen.

Die Analyse der Witze, die auf Frames und Scripts basiert, ist sehr günstig, weil in diesem Sinne abgespiegelt wird, wie die Witze in verschiedenen Epochen das tägliche Leben bearbeiten. Als weitere Vorteile finde ich hohe Übersichtlichkeit und die Möglichkeit, die Witze dank den Scripts und Frames in Gruppen zu klassifizieren.

Beispiel:

Witz:

Ein ostfriesischer Lehrer wartet mit seinen Drittklässlern auf dem Bahnsteig. Einen Zug nach dem anderen lässt er passieren, ohne mit seiner Klasse einzusteigen. Schließlich platzt ihm der Kragen: „Den nächsten nehmen wir, Kinder. Auch wenn wieder nur 1. und 2. Klasse draufsteht!“ (www.ndr.de, 2012)

Frame: Verhalten von Ostfriesen

Witz:

Oma will mit Klein Erna aufn Friedhof gehen und schickt sie vorher einen Kranz kaufen. Klein Erna kommt mit einer Tüte Streuselkuchen zurück:

„Kranz war aus, da hab ich was anderes genommen!“ (www.wer-weiss-was.de, 2009)

Frame: Verhalten von Klein Erna

Script: Klein Erna bekommt eine Aufgabe – Klein Erna löst die Aufgabe aufgrund einer falschen Interpretation – Klein Erna kommt mit der Lösung zurück.

3.4 Kernwort

Unter dem Kernwort verstehe ich das eine Wort in dem Witz, ohne das der gegebene sprachbedingte Witz nicht funktionieren kann. Es gibt auch Witze, in denen mehrere Kernwörter vorkommen oder sogar eine Kernphrase, die „missverstanden“ wird.

Beispiel:

Witz:

„Zu welcher Familie gehören Delfine?“ will der Lehrer wissen. „Weiß ich nicht,“ meint Lisa, „in unserer Straße hat keiner welche.“ (www.freunde-von-net.net, 2009)

Kernwort: Familie

3.5 Sprechakte

Bei der Witzanalyse ist es sehr nützlich von den Sprechakten zu sprechen, denn es ist sehr logisch, die Witze so wahrzunehmen, dass ihre Wörter nicht nur Sachverhalte beschreiben, sondern dass auch welche Handlungen vollzogen werden. Wieder verlaufen diese Sprechakte auf der Ebene Autor-Rezipient, aber auch auf der Ebene zwischen den Teilnehmern des gegebenen Witzes.

Durch Sprechakte kann auch die Semantik eines Witzes wahrgenommen werden, und das auf mehreren Ebenen, was mit Perspektiven verschiedener Sprecher und Teilnehmer der Witz-Kommunikation zusammenhängt. (vgl. Langacker, 1991, S. 500)

Im weiteren Sinne des Wortes kann bereits der Witz als ein Sprechakt verstanden werden, vor allem wenn man an so einen Witz denkt, der erfolgreich seinen komischen Effekt erreicht hat. Das gilt auch in den Situationen, die schließlich zur Entstehungsmotivation eines Witzes dienen; d. h. in solchen Situationen, wenn etwas lokutiv auszudrücken ist, und aufgrund eines sprachlichen Missverständnisses eine witzige Geschichte entsteht.

Bei meiner Kategorisierung beschreibe ich die Sprechakte in Witzen nach Austin, wobei ich aber im Kontrast mit seinen Theorien auch die Satzbedeutung berücksichtige. Bei der Klassifizierung der Sprechakte helfen die von Searle definierten Kriterien und Klassen.

Beispiel:

Witz:

Der Zauberer holt einen kleinen Jungen auf die Bühne: „Und du wirst bestätigen können, dass wir uns noch nie gesehen haben!“ „Ja, Papa!“ (www.freunde-von-net.net, 2009)

Sprechakte:

Die Aussage „Und du wirst bestätigen können, dass wir uns noch nie gesehen haben!“ ist der lokutive Akt des Zauberers, mit dem er den illokutiven Akt des Befehls vollzieht. Der perlokutionäre Akt ist Bestätigung der Unbekanntheit, aber den Effekt davon sieht man in dem perlokutiven Akt des Verratens, den der Junge vollzieht, indem er das Bestätigen ausspricht mit der Aussage „Ja, Papa!“

3.6 Kohäsion

Ein Witz ist eine semantisch komplexe Diskurseinheit. Diese Komplexität des Witzes sieht man einerseits in der semantischen Kohärenz, deren Konzepte (Präsuppositionen, Frames und Scripts...) man hier an mehreren Stellen anwendet, andererseits wird sie an der Oberfläche der Textes durch die Kohäsion, den syntaktischen Zusammenhang des Witzes erreicht.

Weil es im Witz aber um ein sprachliches Missverständnis geht, erforsche ich in dieser Kategorie vor allem die Stellen, wo die Kohäsionsmittel so eingesetzt werden, dass es zu einer Spannung kommt, oder sogar die von den Witzteilnehmern falsch eingesetzten Kohäsionsmittel.

Die erforschten Kohäsionsmittel sind Pro-Formen, Deixis, Substitution, Konnektoren, Tempus oder Ellipse.

Beispiel:

Witz:

Vater Meier stellt sich in einer neuen Firma vor. „Haben Sie Kinder?“ fragt der Personalchef. „Ja, zwei!“ „Welches Fahrzeug benutzen Sie?“ „Ein Dreirad und ein Roller.“ (Jumbo-Rätsel, 1988)

Kohäsion:

In diesem Witz geht es um eine durch den Vater Meier erstellte Kohäsion, die von dem Personalchef aber nicht in Absicht war. Das Wort „sie“ versteht Meier als eine Pro-Form für das Substantiv Kinder in der vorigen Antwort. Im Kontrast dazu, was erwartet wird (die Präsupposition des Personalchefs als auch des Witzrezipienten) verursacht die Antwort dann den komischen Effekt.

3.7 Semantisch leere Konstruktionen

Auch wenn die Datenbank über nicht viele solche Witze verfügt, wird diese Kategorie separat betrachtet. Um semantisch leere Konstruktionen geht es, wenn ein Wort in einem Diskurs vorkommt, ohne eine Teilbedeutung des Satzes zu tragen. Zum Beispiel werden diese in Gespräche eingetragen, um Denkpausen zu erfüllen, oder geht es um eine automatisierte Redegewohnheit. In den Witzen sind solche Konstruktionen von Bedeutung, wenn ihnen von einem der Witzteilnehmer eine Bedeutung zugeschrieben wird. Wie man am Beispiel sieht, in Witzen kann es auch dazu kommen, dass ein nicht lexikalisches Geräusch eine Bedeutung annimmt.

Beispiel:

Witz:

Sagt Fritz zu Paul: „Schau mal mein Hund lügt!“ Fritz: „Belo, wie macht eine Katze?“ „Wau-wau!“ (www.spick.ch, 2011)

Semantisch leere Konstruktion:

Das „Wau-wau“ in diesem Witz stellt eine semantisch leere Konstruktion vor, denn es geht um keine von Menschen ausgesprochene Interjektion, sondern um ein Tiergeräusch! Der Witz besteht darin, dass dieser Konstruktion eine Bedeutung und damit auch ein Wert (wahr – nicht wahr) zugeschrieben wurde.

3.8 Kognitive Prozesse

In der wissenschaftlichen Welt gibt es viele verschiedene Zugänge dazu, was genau die kognitiven Prozesse sind, was in diesen Bereich gehört und wo die Grenze zwischen den einzelnen Prozessen liegt. Wenn die Komplexität und Individualität des menschlichen Denkens berücksichtigt wird, als auch den in den kognitiven Wissenschaften wachsenden Erfahrungsrealismus (Lakoff, 1987, s. 14), ist diese Uneinigkeit leichter zu verstehen. Deshalb will ich auch für die Witze keine geschlossene Wahl der kognitiven Prozesse zur Verfügung stellen, sondern flexibel sein, indem ich in dieser Kategorie so nah wie möglich alle Prozesse beschreibe, die ich bei dem Rezipienten des Witzes als auch bei den Witzteilnehmern wahrnehme, was das Denken und die Kognition angeht.

Beispiel:

Witz:

Die Mutter sagt zu ihrem Sohn: „Es heißt nicht Maul sondern Mund.“ Da geht der Junge in den Garten und sagt zum Vater: „Du Papi, ich habe einen Mundwurf gesehen.“ (www.spick.ch, 2011)

Kognitive Prozesse:

- a. Lernen – der Junge lernt, dass es nicht Maul sondern Mund heißt. Das speichert er in seinem Gedächtnis.
- b. Erkennen – er erkennt das Wort Maul in dem Wort Maulwurf.
- c. Verarbeitung – er verarbeitet den Befehl der Mutter
- d. Problemlösen – er löst das Problem mit dem Kreieren des neuen Wortes.

3.9 Inferenz

Die Inferenz ist eine Schlussfolgerung, die auf verschiedene Art und Weise in der Kommunikation entsteht. Viele Witze liegen in einer falschen Inferenz eines Witzteilnehmers, oder sind sogar so aufgestellt, dass eine falsche Inferenz beim Rezipienten entsteht.

Beispiel:

Witz:

„Gnädiger Herr, Ihr Kules hat gerade eine Gans erdrosselt!“ „Wer ist denn Kules?“ „Na, Ihr Hund!“ „Aber er heißt Herkules!“ „No, freilich, da werde ich dem Biest auch noch Herr sagen müssen!“ (Karpattenblatt, 2002)

Inferenz: Es geht um eine falsche Inferenz beim Sprecher 1, der denkt, dass der Hundename aus einem Titel und einem Namen besteht.

3.10 Präsuppositionen

Mit Präsuppositionen, also mit den Voraussetzungen über das Wissen der anderen, arbeiten die Witze sehr oft. Es kommen mehrere Fälle vor.

1. Einer der Witzteilnehmer hat eine Präsupposition über das Wissen des anderen, wobei diese aber nicht erfüllt wird.
2. Der Autor des Witzes hat eine Präsupposition über das Wissen/Nicht-Wissen des Rezipienten, und benutzt diese, um den komischen Effekt hervorzurufen.

Beispiel:

Witz:

Fragt der Ober: „Ihr Glas ist leer. Möchten Sie noch eins?“ Darauf der Gast: „Nein, was soll ich mit zwei leeren Gläsern?“ (Karpattenblatt, 2012)

Präsupposition: Der Ober setzt voraus, dass der Gast sein Angebot als Angebot eines nächsten Getränks versteht. Diese Präsupposition wird aber nicht erfüllt.

3.11 Konnotationen

Die Konnotationen verstehe ich als Nebenbedeutungen. In den Witzen können Wort-, Satz- und Textkonnotationen vorkommen. Sehr oft hängen diese Konnotationen mit den kulturspezifischen Elementen zusammen.

Im Witz ist die Konnotation meistens ein Hilfsmittel, das den komischen Effekt verstärkt.

Beispiel:

Witz:

90 % aller Menschen schreiben mit Kugelschreibern. Ach, und was machen die anderen 10 % damit? (www.gregor-jonas.de, 1998 – 2008)

Konnotation: Der Witz liegt in dieser Konnotation nicht, sie kann jedoch bei manchen Rezipienten entstehen. Es geht um die Möglichkeit, dass der Kuli als ein Instrument zur sexuellen Selbstbefriedigung angewendet wird. Es geht um eine kontroverse, aber auch tabuisierte Konnotation.

3.12 Sprachliches Missverständnis von...

Diese ist die breiteste und am wenigsten spezifizierte von meinen Kategorien. Das Thema der Arbeit befasst sich mit kognitiver Semantik sprachlicher Missverständnisse. Die Witze des Korpus wurden gezielt als die sprachbedingten Witze gewählt. Meine Hypothese ist, dass der komische Effekt der Witze in den meisten Fällen in einem sprachlichen Missverständnis liegt. Unter diesem Missverständnis versteht man Missverständnis, das irgendwo in der Sprachkompetenz des Rezipienten oder eines der Witzrezipienten liegt. Das Missverständnis ist immer in der semantischen Seite des Witzes, die aber durch verschiedenste Spracheinheiten, kognitive Prozesse usw. repräsentiert ist.

Beispiel:

Witz:

„Mein Name ist Kurz.“ „Meiner auch, ich heiße Lang.“ (www.gregor-jonas.de, 1998 – 2008)

Sprachliches Missverständnis von: der Satzgliedfunktion eines Wortes, das homonymisch vorkommt.

3.13 Das Kulturspezifische

Bei der Analyse der Witze und der Diskussion darüber bin ich an viele Witze gestoßen, die tief in der Kultur verankert sind. Es geht nicht nur um die Kultur der deutschsprachigen Länder, in denen die Witze entstanden sind, sondern auch die kleineren Subkulturen. Als diese aber auch als Teile der deutschsprachigen Kulturen vorkommen, muss Analyse dieser Kategorie in Zusammenarbeit mit Mitgliedern dieser Kulturen erfolgen. Die verschiedenen Elemente fremder Kulturen müssen berücksichtigt werden, weil sie irgendwelche Konnotationen hervorrufen können, oder den komischen Effekt verstärken.

Beispiel:

Witz:

Nein, Frau Blaschke, die Intelligenz hat unser Sohn von meinem Mann. Ich habe meine noch...

(www.gregor-jonas.de, 1998 – 2008)

Das Kulturspezifische: „Frau Blaschke“

Das Österreichische Wörterbuch (<http://daskannstderfraublaschkeerzhlen.ostarrichi.org>) gibt die Redewendung „*das kannst der Frau Blaschke erzählen*“ an, mit der Bedeutung „*Ich glaub dir kein Wort*“. Die Namenwahl ist also gezielt, die Frau Blaschke ist in dem Volksbewusstsein jemand, der unglaubliche Geschichten glaubt, und deshalb wird durch diesen Namen die Absurdität des Witzes unterstrichen.

3.14 Übersetzungstest

Ein Weg um herauszufinden, was in einem Witz sprachspezifisch bzw. kulturspezifisch ist, ist auch ein Übersetzungstest. Unter den Witzen gibt es solche, die nach der Übersetzung in eine andere Sprache ihren komischen Effekt verlieren, aber auch solche, die auch in der anderen Sprache funktionieren. Hier muss angedeutet werden, dass auch diese Kategorie heuristisch ist, und die Wahl der Sprache ist nur dadurch begründet, dass sie meine Muttersprache ist. Bei verschiedenen Sprachenpaaren könnten sich die Ergebnisse unterscheiden. In diesem Fall wird eine gewisse Anzahl der Witze ins Slowakische übersetzt, wobei hier der Sprachkontakt dieser zwei Sprachen berücksichtigt werden muss. Aus den Ergebnissen dieser Tests können dann weitere Synthesen gezogen werden.

Beispiel:

Frage an Angela Merk: „*Hat Ihnen schon mal jemand gesagt, dass sie aussehen wie Claudia Schiffer?*“ Merkl (erfreut): „*Nein...*“ „*Das dachte ich mir...*“ (www.gregor-jonas.de, 1998 – 2008)

Übersetzung:

Otázka na Angelu Merkelovú: „*Už vám niekto povedal, že vyzeráte ako Claudia Schiffer?*“ Merkelová (polichotene): „*Nie...*“ „*To som si aj myslel...*“

Der Witz funktioniert in beiden Sprachen. Die kulturellen Elemente und Eigennamen sind in der Zielkultur bekannt, die syntaktische Mehrdeutigkeit und Ironie funktionieren auch in der Zielsprache.

4 Analyse des Witzes aus dem Blick der kognitiven Semantik

Auf den folgenden Seiten werden zwei Witze nach den oben erwähnten Kategorien analysiert. In diesem Kapitel werden die interpretativen und beschreibenden Methoden der kognitiven Semantik angewendet. Diese Methoden sind für die kognitive Semantik typisch, werden aber allmählich im Laufe der Forschung mehr generalisierend und formalisierend. Die Beschreibungen sind also kein fertiges Forschungsprodukt, sondern dienen als Sprungbrett zu einer weiteren Typologisierung.

Es ist eine der Herausforderungen meiner Forschung, herauszufinden, wie die linguistischen Annotationen des Witzkorpus unter die Ordnung einer Witztypologie gebracht werden können.

4.1 Analyse des Witzes 1

Witz: *Der Chefkoch lässt die neue Kellnerin zu sich kommen. „Sagen Sie mal, wieso haben Sie denn Spinat auf die Speisekarte geschrieben?“ „Sie haben doch selber gesagt,“ wehrt sie sich, „ich soll Spinat mit Ei schreiben...“* (www.gregor-jonas.de, 1998 – 2008)

Der erste analysierte Witz gehört dem Thema nach unter die Restaurantwitze, manchmal wird er mit geringer Varianz auch unter die Herr-Ober-Witze, bzw. Kellnerwitze eingeordnet. Die Quelle dieses Witzes ist eine moderne Witzsammlung, die im Internet publiziert wurde, aber diesen Witz findet man auch an vielen anderen Portalen, wobei die Varianz bei diesen Witzen meistens nur in den Personen vorkommt (der Chefkoch, Herr Ober, Kellnerin, Lehrling usw.).

Der Witz ist der Darstellungsart nach ein Dialog mit zwei Teilnehmern, aber unter bestimmten Bedingungen kann er auch als erzählend gesehen werden, weil eine einfache Handlungslinie zu verfolgen ist.

Zuerst befasse ich mich mit dem Dialog. Von dem ersten Teilnehmer des Dialogs, des Chefkochs, wurde hier ein Befehl gegeben. Er hat der Kellnerin gesagt, dass sie „Spinat mit Ei“ schreiben soll. Dabei hat er eine Präsupposition erstellt, dass die Kellnerin weiß, dass es sich um ein angebotenes Gericht handelt.

Diese Präsupposition wurde jedoch nicht erfüllt und die Kellnerin hat eine falsche Inferenz gezogen, dass der Chefkoch sie auf die Schreibweise des Witzes aufmerksam macht. Den Grund dieser Inferenz erkläre ich später. Hier gibt es eine Spannung zwischen der Schriftlichkeit und der Mündlichkeit. Das „Ei“ und „-ei-“ werden zwar unterschiedlich geschrieben, klingen aber gleich. Es kommt zur Homonymie, und in dieser sieht man die erste Grundlage des sprachlichen Missverständnisses des Witzes.

Neben der Homonymie dient auch eine syntaktische Mehrdeutigkeit zu so einer Grundlage. Sie liegt in dem Nebensatz „ich soll Spinat mit Ei Schreiben.“ Die Spannung hier ist zwischen den syntaktischen Rollen der einzelnen Wörter. Der Chefkoch benutzt die Wörter „Spinat mit Ei“ als ein Objekt mit einem Attribut, wobei die Kellnerin in den Wörtern „mit Ei“ eine modale Adverbialbestimmung des Verbs „schreiben“ sieht. Interessant ist hier der Konnektor „mit“. In beiden Fällen weist diese Kohäsion eine andere Semantik auf. Beim „Spinat mit Ei“ geht es um ein Partitiv, um die Beziehung der Zugehörigkeit. Beim „mit ‘ei‘ schreiben“ geht es um Konnexion eines fakultativen Attributes, das den Gegensatz zur Präposition „ohne“ bildet.

Die dritte Grundlage fürs sprachliche Missverständnis bildet die Chefkochs Unwissenheit der sprachlichen Prozesse der Kellnerin. In dem Befehl des Chefkochs erkennt die Kellnerin eine Schreibweise, und im Rahmen des Problemlösens bildet sie ein künstliches Paronym „Speinat“. Dieses Wort wird zum Kernwort des Witzes. Auch mit einem Übersetzungstest kann man bestätigen, dass der Witz in der deutschen Lexik verankert ist, denn er funktioniert in der slowakischen Sprache nicht.

Beim Witzeffekt kann man hier noch ein paar Aspekten beobachten. Einer von denen ist der phonetische Aspekt. Konkret geht es um die onomatopöische Stärkung des komischen Effekts. Das neu gebildete Paronym „Speinat“ alliteriert mit dem Wort Speisekarte, was im Zuhörer (Rezipienten) eine erhöhte Merkbarekeit des Witzes schafft. Ähnlich wirkt das „ei“ in der Verbindung „mit „ei“ schreiben“.

Phonetisch kann auch der schon erwähnte, aber noch nicht geklärte Grund der falschen Inferenz der Kellnerin begründet werden. Es handelt sich um ein Kulturspezifikum im Rahmen der Aussprache. Im Plattdeutschen spricht man den Diphthong „ei“ mit „i“ aus (wie z. B. in Grimms Märchen *Von den Fischer und seine Frau*). Wenn die Kellnerin also eine Angehörige so einer Sprachgruppe ist, wo man so spricht, kann sie inferieren, dass man Mangeln ihrer Sprachkompetenz kennt und der Anwendung von diesen Manzeln zu vorgehen versucht. Die Unkenntnis von so einem phonetischen Merkmal ist die letzte Grundlage des sprachlichen Missverständnisses.

Wenn man die Handlungslinie des Witzes betrachtet, sind die folgenden Einheiten offenbar:

1. Zum Kern des Witzes wird der illokutive, auch wenn in diesem Fall schriftliche Akt der Kellnerin. 2. Dieser war die Reaktion auf den illokutiven Befehl des Chefkochs. 3. Die Spannung ist zwischen dem perlokutiven Akt des Chefkochs und 4. dem perlokutiven Effekt, der bei der Kellnerin hervorgerufen wurde.

4.2 Analyse des Witzes 2

Witz: *Einer trägt einen Koffer. Kommt ein Polizist und fragt: „Was haben Sie in dem Koffer?“ „In dem Koffer, da ist die Regierung drin.“ „Was ist drin?“ „Die Regierung.“ „Öffnen Sie den Koffer!“ Der Mann öffnet. „Das sind ja nur Lumpen!“ schreit der Polizist. „Das haben Sie aber gesagt!“ murmelt der Mann. (Flüsterwitze aus dem Dritten Reich, 1936)*

In diesem Fall geht es um einen älteren Witz, der ungefähr aus dem Jahre 1936 stammt. Es wurde in der Sammlung *Flüsterwitze aus dem Dritten Reich* veröffentlicht. Von dieser zeitlichen Einordnung ist abzuleiten, dass in diesem Witz sehr stark der historische Aspekt anwesend ist. Man kann darin das kulturspezifische Klima fühlen. Diese Einordnung in das Dritte Reich schafft das Thema und das Frame des Witzes, in denen der Script einer Polizeikontrolle abläuft.

Der Witz ist dialogisch und hat zwei Teilnehmer. Einer von denen ist der Polizist, der andere ist ein Mann mit einem Koffer. In ihrem Dialog ist auch der erzählende Aspekt zu sehen, denn diese Gepäckkontrolle bildet eigentlich den Script einer kurzen Geschichte.

Der Script beginnt mit einer typischen Frage. Danach kommt die Antwort, wobei aber der Script unterbrochen wird, denn das Wort „die Regierung“ eine Verständnislücke schafft und der Polizist kann darin keine bekannte Information erkennen. Es folgt noch eine Frage und noch eine Antwort und dann das Öffnen des Koffers. Es geht um einen Script mit offenem Ende, weil die Gepäckkontrollen eine Anzahl von möglichen Enden haben können.

Bei der Verständnislücke des Polizisten, der die Verdoppelung der Fragen und die Verdoppelung der Antworten folgt, arbeitet der Witzautor mit einer Klimax. Der Witz ist also länger und wirkt spannender.

Bei der ersten Antwort des Koffermannes bildet dieser eine Chiffre. Diese Chiffre geht auf die Geheimsprache dieser Epoche zurück, als auch auf das Misstrauen gegenüber den staatlichen Autoritäten. Der Mann bildet dabei nicht nur eine Präsupposition, dass der Polizist nicht weiß, wovon gesprochen wird, sondern kommt mit seinen Voraussetzungen noch weiter, und schätzt ab, was der Polizist sagt, wenn er den Inhalt des Koffers sieht. Seine Voraussetzungen werden auch erfüllt. Es entsteht eine Situationssynonymie zwischen den Wörtern „Regierung“ und „Lumpen“. Bei dem Wort *Lumpen* kommt sein polysemantischer Charakter zum Ausdruck. Einerseits realisiert mit ihm der Polizist eine wörtliche Benennung des Kofferinhalts, andererseits, auch wenn unbewusst, kommt die Bedeutung 2 zum Ausdruck: „Person, die als charakterlich minderwertig, gesinnungslos, betrügerisch, gewissenlos handelnd angesehen wird (oft als Schimpfwort).“ (www.duden.de) Er benutzt also auch die übertragene Bedeutung aus der Chiffre.

Die Dechiffrierung des Witzes kommt dann in dem letzten Satz des Mannes mit dem Koffer. Wenn er „Das haben Sie aber gesagt“ sagt, entsteht der den Polizisten und die Regierung verspottende Effekt, und die Manipulierung aus der Seite des Mannes wird offenbart. Der Satz des Polizisten wird nachhinein stilistisch markiert.

Bei einem Übersetzungstest ist interessant, dass bei einer wörtlichen Übersetzung der Witz nicht funktioniert, denn er ist in der Lexik, spezifisch in der Polysemie des Wortes *Lumpen* verankert. Bei einer funktionalen Übersetzung könnte man das Problem aber kreativ angehen, und so ein Wort finden, das man zur Benennung von etwas im Koffer anwenden kann als auch zur Verspottung einer Autorität. Auch wenn der Witz in der Lexik liegt, ist das Frame der historischen Situation hier so stark, dass das Wort „Lumpen“ nicht die ganze Basis für den komischen Effekt trägt.

Schlusswort

Bei dem gewählten Thema zeigt sich, dass zu der Erforschung der sprachlichen Kognition eine Erforschung, wie die Witze sprachlich funktionieren, einen Beitrag leisten könnte.

Die gewählten Forschungsmethoden nehmen sich zur Basis einen Korpus deutscher Witze, in dem verschiedene heuristische Kategorien beobachtet werden. In meiner Forschung bin ich zu Teilresultaten gekommen, die einerseits den Einsatz dieser Kategorien verifizieren können, und andererseits die weitere Richtung der Forschung spezifizieren helfen.

In der vorgelegten Studie habe ich zwei Witze tiefer analysiert. Ich habe herausgefunden, dass derselbe Witz an mehreren Stellen vorkommen kann, wobei die Varianz meistens nicht das Wesen des Witzes beeinflusst, obwohl es manchmal passiert. Es gibt auch Witze, die nur einmal oder selten vorkommen. Bei solchen entsteht ein Anlass zum Überprüfen, warum und wodurch die Veröffentlichung solcher Witze limitiert ist. Es bringt mich zur Möglichkeit einer Teilforschung, wo diese Witzeremiten einer erneuten Rezeption ausgesetzt wären.

Was die Darstellungsart angeht, sind die meisten Witze dialogisch, wobei aber der erzählende Aspekt auch oft anwesend ist. Dieser wird in den Witzen durch Scripts repräsentiert. Das Thema ist oft mit den kulturspezifischen Elementen (auch wenn diese auch separat vorkommen können), als auch mit den Frames verbunden.

Fast jeder Witz arbeitet mit einer Art von Präsuppositionen, die erfüllt werden können aber nicht müssen, was eigentlich häufiger vorkommt. In diesen Präsuppositionen liegt oft das sprachliche Missverständnis des Witzes. Zu anderen Fällen gehören Sprechakte und in der Lexik zum Beispiel Homonymie. Es kann auch um Inkongruenz zwischen der Realität und ihrer Interpretation oder um Spannung auf verschiedenen Sprach- und Kognitionsebenen gehen. Der Übersetzungstest ist ein gutes Indikator davon, wo genau der komische Effekt des Witzes entsteht.

Literaturverzeichnis

- COULSON, Seanna – URBACH, Thomas – KUTAS, Marta. 2006. Looking back : Joke comprehension and the space structuring model. In: *Humor : International Journal of Humor Research*, vol. 19, 2006, Issue 3, p. 229 – 250. ISSN 1613-3722
- GRISHAKOVA, Marina. 2009. Beyond the Frame : Cognitive Science, Common Sense and Fiction. In: *Narrative*, vol. 17, 2009, Issue 2, p. 188 – 199. ISSN 1538-974X
- LAKOFF, George. 2006. *Ženy, oheň a nebezpečné věci*. Praha : Triáda, 2006. 656 s. ISBN 80-86138-78-X
- LANGACKER, Ronald W. 1991. *Foundations of Cognitive Grammar*. Volume II. Stanford : Stanford University Press, 1991. 589 pp. ISBN 0-8047-3852-1
- LEMNITZER, Lothar – ZINSMEISTER, Heike. 2006. *Einführung in die Korpuslinguistik*. Tübingen : Narr, 2006. 220 S. ISBN 3-8233-6210-0
- MINSKY, Marvin. 1975. A Framework for Representing Knowledge. In: *The Psychology of Computer Vision*. Dostupné na: <http://web.media.mit.edu/~minsky/papers/Frames/frames.html> [2013-09-10]
- RASKIN, Viktor. 1985. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht : D. Reidel, 1985. 284 S. ISBN 9027718210.
- RITCHIE, Graeme. 2002. The structure of forced reinterpretation jokes. In: *Proceedings of April Fool's Day Workshop on Computational Humor (TWLT 20)*. Enschede, Netherlands : University of Twente, 2002, p. 47 – 56. ISSN 0929-0672
- VAN DIJK, Teun A. 2000. *Cognitive discourse analysis. Pre-publication draft*. 2001. Dostupné na: <http://www.hum.uva.nl/teun/cogn-dis-anal.htm> [2013-08-06]
<http://linguistics.buffalo.edu/people/faculty/talmy/talmyweb/Recent/overview.html> [2013-09-10]
<http://www.uni-leipzig.de/~doelling/veranstaltungen/semprag6.pdf> [2013-08-15]
http://homepage.univie.ac.at/michael.trimmel/kogpsych_ws2001-2002/mallich1.pdf [2013-09-01]
<http://daskannstderfraublaschkeerzhlen.ostarrichi.org> [2013-09-05]
<http://www.duden.de/> [2013-07-24]
<http://www.kinder.spitze.sk/> [2013-08-10]

www.ndr.de [2013-08-08]
www.wer-weiss-was.de [2013-07-24]
www.freunde-von-net.net [2013-07-24]
www.spick.ch [2013-06-23]
www.gregor-jonas.de [2013-07-23]
<http://www.karpatenblatt.sk/index.php?pid=3> [2013-08-01]

Summary

Linguistic and Cognitive Mechanisms in Jokes

The study deals with German jokes from the point of view of cognitive semantics. After anchoring the research object in the given branch of linguistics and defining the language misunderstanding as one of the basic starting points of jokes, the article deals with categorization system, with the help of which the author tries to describe the jokes from her corpus. She explains the individual categories and the relevance of their consideration in the research. The last chapter consists of an in-depth study of two jokes, which are analyzed according to the given categories. Based on this analysis, conclusions are made about this way of categorization and examination of German jokes. It has been shown which of the categories are the most relevant ones for a cognitive-semantic research as well as what their function is.

**ZUM AUSDRUCK VON EMOTIONEN IN LITERARISCHEN TEXTEN.
AM BEISPIEL DER ERZÄHLUNG „DER WALDGÄNGER“ VON ADALBERT STIFTER
VYJADRENIE EMÓCIÍ V LITERÁRNYCH TEXTOCH.
NA PRÍKLADE POVIEDKY *LESNÝ PÚTNIK* OD ADALBERTA STIFTERA**

Josef Mišun

Katedra germanistiky FF OU v Ostravě

7310V105 nemecký jazyk, 3. rok štúdia, externá forma štúdia

josef.misun@seznam.cz

Školiteľka: **prof. PhDr. Lenka Vaňková, Dr. (lenka.vankova@osu.cz)**

Klíčové slová

reč, emócia, emočná lingvistika

Schlüsselwörter

Sprache, Emotion, Emotionslinguistik

Einleitung

Der vorliegende Beitrag stellt eine der ersten Vorstudien zu meiner beabsichtigten Dissertation dar, die den Arbeitstitel „Emotionen und Natur in der deutschen Prosa des 19., 20. und 21. Jahrhunderts“ trägt und deren Ambition es ist, einen Beitrag zu jener sprachwissenschaftlichen Forschung zu leisten, die heutzutage als Emotionslinguistik bezeichnet wird. Anhand eines Korpus, das aus vier unterschiedlichen literarischen Texten besteht, sollten jene sprachlichen Mittel untersucht, erörtert und analysiert werden, die zum Ausdruck, zum Benennen und zum Hervorrufen von Emotionen in den erforschten Texten genutzt werden. (1)

Wenn man wissenschaftliche Literatur zum Thema Emotionslinguistik studiert und sich mit den Begriffen „Emotion“ und „Gefühl“ auseinandersetzt, so kann eine bestimmte terminologische Vielfalt konstatiert werden. (2) Einige Autoren verwenden diese Begriffe bedeutungsgleich (z. B. Stoeva-Holm 2005, vgl. auch Fiehler, 2010, S. 19), bzw. es wird „keine strenge terminologische Unterscheidung zwischen der Bezeichnung Gefühl und Emotion eingehalten“ (Pišl, 2012, S. 100). Andererseits gibt es Arbeiten, wo beide Begriffe (mehr oder weniger strikt) voneinander unterschieden werden. So versteht Schwarz-Friesel (2007, S. 48), deren Auffassung in diesem Beitrag generell gefolgt wird, unter dem Begriff Emotion „einen mehrdimensionalen Komplex von bewussten und unbewussten Kenntnissen, Repräsentationen und Prozessen“, wobei Gefühl „derjenige Erlebensteil von Emotion ist, der bewusst und als subjektiver Zustand erfahrbar und sprachlich mitteilbar ist“. (3) Die grundlegenden Eigenschaften einer Emotion sind ihre Intensität (heftig-gemäßigt), Dauer (kurz- oder langfristig bzw. permanent und nicht-permanent) und Qualität (Positiv-Negativ-Skala) (Vgl. ebd. 69).

Die beabsichtigte sprachwissenschaftliche Erforschung im Rahmen der Dissertationsarbeit wird auf literarischen Texten des untersuchten Korpus basieren und wird sich demzufolge lediglich und ausführlich mit denjenigen Aspekten der Emotionalität befassen, die in dem Korpus gefunden bzw. aus ihm erworben werden. Der Begriff der Emotionalität wird hier in Anlehnung an Schwarz-Friesel (2007) und unter Berücksichtigung von Fiehler (2010), Vaňková (2010), Ortner (2011) und Pišl (2012) aufgefasst, also als das gesamte Emotionspotential des gegebenen Textes. In diesem Sinne wird die Emotionalität eines Textes nicht nur auf die mit konkreten Worten explizit benannten Emotionen beschränkt, sondern sie nimmt den betroffenen Text in der gegebenen Situation wahr, in seinem Kontext und seiner Gesamtheit und operiert zugleich mit dem (Vor)wissen und mit dem allgemeinen Verstehens- und Interpretationsvermögen des Rezipienten.

Das vorliegende Korpus besteht aus vier literarischen Werken, die – was ihre literarische Form anbelangt – als eine Novelle (Theodor Storm: *Waldwinkel*), eine Erzählung (Adalbert Stifter: *Der Waldgänger*), bzw. als ein kurzer Roman (Otto F. Walter: *Wie wird Beton zu Gras*, Reinhard Kaiser-Mühlecker: *Der lange Weg über Stationen*) bezeichnet werden können. Die ausgewählten Bücher unterscheiden sich zugleich durch ihre Entstehungsdaten – so gehören die Erzählung Stifters (1846) der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der sog. Biedermeierzeit und die Novelle Storms (1874) der Epoche des Realismus, also der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, an, während die kurzen Romane Walters in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (1979) und Kaiser-Mühleckers zu Beginn des 21. Jahrhunderts (2008) herausgegeben wurden. (4)

Über die Emotionslinguistik

Wir Menschen sind emotionale Wesen – Emotionen stellen einen festen, untrennbaren Bestandteil unseres Lebens dar. Auch diejenigen unter uns, die behaupten, oder sich darum bemühen, immer „vernünftig“ zu sein und sich primär aufgrund von rationalen Erwägungen und Überlegungen zu entscheiden, können sich von dem Emotionalen nie völlig befreien – eigentlich jede Entscheidung, wie rationell sie auch begründet werden mag, geht letztendlich aus unseren innerlichsten, subjektiven Welt- und Wertvorstellungen und -überzeugungen hervor, basiert nicht nur auf unserem Wissen und Können, sondern auch auf unserem Fühlen und Empfinden. Kognition sollte nicht ohne Emotion diskutiert bzw. analysiert werden, da die eine von der anderen nicht wegzudenken ist – dies gilt auch für die Sprachwissenschaft. Schwarz-Friesel (2007, S. 1) stellt in diesem Kontext fest: „Aspekte der Emotionalität waren [...] lange aus der sprach- und kognitionswissenschaftlichen Untersuchung ausgeschlossen, da man Sprache und Kognition als autonome, von Gefühlen nicht oder nicht wesentlich bestimmte Systeme betrachtete. Seit einigen Jahren aber zeichnet sich eine ‚emotionale Wende‘ in den kognitiven Wissenschaften ab.“

Vaňková (2010, S. 9) weist darauf hin, dass die Frage, wie Emotionen durch die Sprache vermittelt werden, in den letzten Jahren immer intensiver in den Vordergrund des linguistischen Interesses rückt. Zusammen mit Winko (2003, S. 82) geht Vaňková davon aus, dass der Prozess der sprachlichen Kodierung, der Verbalisierung von Emotionen „stark konventionalisiert und gleichzeitig historisch und kulturell geprägt ist“. Ortner (2011, S. 56) ist sich im Zusammenhang mit der Korrelation Emotion-Kognition dessen bewusst, dass „seit der kognitiven Wende in den 1960er Jahren“ viele Emotionstheorien die kognitive Komponente ins Zentrum der Aufmerksamkeit stellen. In Anlehnung an Fiehler kann weiter behauptet werden, dass das Thema „Emotionen“ in der Sprachwissenschaft gewissermaßen vernachlässigt wurde, was u.a. dadurch verursacht werden konnte, dass Emotionen auf der „gesellschaftlichen Ebene“ des Öfteren als dysfunktionale, negative Phänomene konzeptualisiert werden. Auf der „wissenschaftlichen Ebene“ können dementsprechend jene dominierenden Konzepte betrachtet werden, die die Menschen primär als rational handelnde Wesen auffassen (vgl. Fiehler, 1990, S. 20).

Unsere das ganze Leben lang von unterschiedlichsten Faktoren und im Zusammenspiel mit für jeden Menschen unikalen Erfahrungen geformte Welt- und Lebensorientierung bildet eine einzigartige, einmalige Weltanschauung und damit einen Filter, durch den wir aus der „Realität“ jene Stückchen, jene Bruchstücke auswählen, die mit unserer Weltinterpretation korrespondieren. Diese Auswahl wird auch in unserer Sprache reflektiert, vgl. dazu die bekannte Äußerung von Ludwig Wittgenstein: „Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt“. Hiermit kann keine Entscheidung, die aufgrund so einer subjektiven Auswahl gefällt wird, als völlig rationell und objektiv bezeichnet werden. „Es gibt somit keine wirklich objektive Welt, keine objektiven Situationen, sondern Menschen handeln und denken in konstruierten Welten, die sich [...] erheblich von der Welt anderer unterscheiden können“ (Schwarz-Friesel 2007, S. 85). Das Emotionale gehört zu unserer Welt, unserem Leben und unserer Sprache und sollte demzufolge auch bei den sprachwissenschaftlichen Studien in Erwägung gezogen werden. Schwarz-Friesel (2007, S. 3) ruft nach einer revidierten Konzeption der „Kognition-Emotion-Relation“. Sie geht davon aus, dass die menschliche Kognition prozedural nicht autonom ist und dass die „emotionalen Einflussgrößen“ von

ihr keineswegs wegzudenken sind und dass es daher angebracht ist, über eine Emotion-Kognition-Symbiose zu sprechen. (5)

Im Jahre 2009 wurde am Lehrstuhl für Germanistik der Philosophischen Fakultät der Ostrauer Universität das Forschungsprojekt „Ausdrucks Mittel der Emotionalität im deutsch-tschechischen Sprachkontrast“ gestartet – dieses Projekt reagiert aktuell auf und knüpft flexibel an die oben erwähnte Forschungstendenz der zeitgenössischen Sprachwissenschaft an, deren Ziel es ist, die Zusammenhänge und Korrelationen von Sprache und Emotion und deren Wechselbeziehung und Untrennbarkeit näher zu erforschen und tiefer zu erkennen. (6) „Sprachbeherrschung und Kreativität“ – so heißt ein Projekt des Seminars für Sprachwissenschaft der Universität Erfurt, das sich u.a. mit der Beziehung zwischen Sprache und Emotionen intensiv beschäftigt. Eine weitere Forschungsgruppe arbeitet an der FU Berlin unter dem Namen Language of Emotion.

Auf dem Gebiet der germanistischen Studien wurden in den letzten Jahrzehnten mehrere Facharbeiten verfasst und publiziert, die die Problematik der Verbundenheit und Verflechtung von Sprache und Emotion und deren mannigfaltige Aspekte aus verschiedenen Perspektiven und Blickwinkeln und in unterschiedlichen Kommunikationssituationen erörtern (z. B. auf dem Gebiet der Gesprächs- oder Diskursanalyse Fiehler (1990, 2010), Drescher (2003), Weigand (2004), die Problematik eines Emotionsvokabulars bei Wierzbicka (1999), Fries (2003), Studien zu einzelnen Textsorten von Jahr (2000), Winko (2003), Stoeva-Holm (2005), semiotische Aspekte der Relation Sprache und Emotion Konstantinidou (1997), die Relation zwischen Sprache und Emotion allgemein Schwarz-Friesel (2007), Fries (2009), Sammelbände mit emotionslinguistisch orientierten Arbeiten Vaňková, Wolf (2010) und/oder Theorie, Methode und Anwendungsbeispiele emotionslinguistischer Textanalyse Ortner (2011)). (7)

Auch wenn Emotionen als eine der alltäglichen, allgegenwärtigen Selbstverständlichkeiten und Gegebenheiten unserer Welt, unseres Lebens, unseres Denkens (vgl. Fiehler, 2010, S. 19) und damit auch unserer Sprache zu verstehen und zu interpretieren sind, stellen die Stichwörter „Emotionalität“ und/oder „Emotion“ in den sprachwissenschaftlichen Handbüchern bei weitem keine Selbstverständlichkeit dar (vgl. Vaňková – Wolf, 2010, S. 7). Eines der wesentlichen Ziele der oben erwähnten Studien und Projekte ist es demzufolge, bei der Füllung dieser bestimmten Lücke in der linguistischen Forschung behilflich zu sein. (8)

Hiermit eröffnen sich ungeahnte Dimensionen für die forschende Tätigkeit, sicherlich nicht nur auf dem Gebiet der Linguistik – es sind zahlreiche interdisziplinäre Überlappungen und Zusammenhänge zu erwarten, genannt seien beispielsweise Sprachdidaktik (Erregen von positiven, Motivation der Lernenden unterstützenden Emotionen beim Sprachunterricht), Literaturwissenschaft (Interpretation), Semiotik (Wort als Zeichen), Philosophie (u.a. noetische Aspekte) und Psychologie (Emotionen an sich). Diese Tatsache unterstreicht die Bedeutung und den Beitrag der emotionslinguistischen Erforschung, nämlich die imaginären, vermeintlichen Grenzen zwischen den (sprach)wissenschaftlichen Disziplinen zu überschreiten und neue Horizonte zu eröffnen.

Die oben erwähnte korpusbasierte emotionslinguistische Analyse kann u.a. nach den individuellen sprachlichen Ebenen vorgenommen werden, d.h. auf der morphologischen, syntaktischen, lexikalischen und semantischen, stilistischen und rhetorischen und schließlich textuellen und pragmatischen Ebene. Es ist durchaus möglich, Emotionen beispielsweise auch auf der nonverbalen (und/oder paraverbalen), phonetisch-phonologischen (prosodischen) und typographischen sprachlichen Ebene zum Ausdruck zu bringen, was im Rahmen der vorhergesehenen Dissertation teilweise erörtert, jedoch nicht eingehend analysiert werden soll.

Auf dem Gebiet der nonverbalen Kommunikation können Mimik, Gestik, Proxemik (Nähe- und Distanzverhalten), Haptik (Mittlein durch Berührung), Körperhaltung und Blickverhalten zum Ausdruck von Emotionen dienen (mehr dazu z. B. Ortner, 2011, S. 214). Unter den paraverbalen Hinweisen auf Emotionen sind vor allem verschiedene akustische Qualitäten der Stimme zu verstehen: so können z. B. der Ton unserer Stimme und die Geschwindigkeit, Flüssigkeit und Dynamik unserer Sprache unsere momentane Stimmung offenbaren. Diese Aspekte stehen bereits im engen Zusammenhang mit der phonetisch-phonologischen (prosodischen) Ebene, wo u.a. Stimmqualität,

Intonation, Akzentuierung und Lautstärke erforscht und analysiert werden (können) (vgl. Konstantinidou, 2007, S. 74, Pišl, 2012, S. 143). Während die prosodischen Aspekte eher mit der gesprochenen Sprache verbunden werden (obwohl sie z. B. in literarischen Texten entweder explizit benannt oder mit Hilfe von unterschiedlichen sprachlichen Mitteln implizit zum Ausdruck gebracht werden und dadurch u.a. dem Ausdruck, Bezeichnen oder Erregen von Emotionen dienen können), spielen die typographischen sprachlichen Mittel bei der schriftlich fixierten Form eines sprachlichen Ausdrucks eine mehr oder weniger relevante Rolle. Es handelt sich beispielsweise um Schrifttypen, -größe und -farbe, Schriftauszeichnungen (Kursiv- und Fettdruck), graphisch hervorgehobene Elemente (Anführungszeichen, Großbuchstaben), markierte Pausen und Schweigen, andere graphische Elemente (z. B. Emoticons) u.a. (vgl. dazu Ortner, 2011, S. 205, Pišl, 2012, S. 136).

Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang, dass es relativ häufig kompliziert sein kann, die einzelnen sprachlichen Ebenen voneinander abzugrenzen. So sind z. B. viele stilistische Mittel syntaktischer und/oder pragmatischer Art. So kann z. B. eine rhetorische Frage sowohl auf der syntaktischen, als auch auf der stilistischen sprachlichen Ebene erforscht werden. Eine Äußerung wie „*sie sei krank*“ kann auf der syntaktischen Ebene im Zusammenhang mit Modus (Konjunktiv als Distanzungsmittel), aber auch auf der pragmatischen Ebene (Ausdruck von Ironie oder Sarkasmus) interpretiert werden. Auch Heike Ortner ist sich dieser Tatsache völlig bewusst und schlägt vor, für die Einordnung des Eher-Verhältnis anzuwenden, d.h. dass strittige sprachliche Mittel jener Ebene zugeordnet werden, der sie am ehesten entsprechen – „die Ebenen schließen einander letztendlich nicht aus“ (vgl. Ortner, 2011, S. 203, zum Zusammenhang mit der semantisch-konzeptuellen Zerlegung einzelner Emotionslexeme in ihre elementaren Komponenten bzw. mit ihrer Beschreibung als kognitive Prototypen siehe Schwarz-Friesel, 2007, S. 13, 150, 166). „Viele sprachliche Mittel wären auf unterschiedlichen Ebenen anzusiedeln (beispielsweise Bewertungen oder Metaphern, die sowohl durch einzelne Lexeme als auch ganze Sätze realisiert werden können). Grammatik, Semantik, Syntax und Pragmatik greifen also ineinander“ (Ortner, 2001, S. 193).

Es wird nicht nur mit den explizit vorkommenden sprachlichen Phänomenen gearbeitet, sondern es wird daneben auch nach situations- und kontextabhängigen Elementen gesucht, da hier der Prämisse gefolgt wird, dass eigentlich alle sprachlichen Phänomene zum Ausdruck, Bezeichnen und Hervorrufen von Emotionen gebraucht werden können und dass dies immer nur in dem gegebenen Kontext begriffen und interpretiert werden kann. Monika Schwarz-Friesel (2007, S. 131) akzentuiert die Tatsache, dass „das ‚Emotionsprofil‘ (das Emotionspotenzial) eines Textes nie nur durch bestimmte Wörter [und Kollokationen, Phraseologismen, Sätze usw. – Anmerkung des Autors] determiniert, sondern sich maßgeblich durch textuelle Mittel und Strategien, die die Informationsstrukturierung und das gesamte Inferenzpotential betreffen, konstituiert.“

Fiehler kommentiert in diesem Zusammenhang trefflich, dass sich eine Äußerung wie z. B. ‚Ich bin frustriert‘ „... je nach Kontext mindestens in drei verschiedenen Hinsichten verwenden und verstehen [lässt]: als Erlebensbenennung, als Äußerung über enttäuschte Erwartungen (Kognitionen) und unter dem Aspekt der Handlungsmotivation. Was jeweils fokussiert werden soll, müssen sich die Beteiligten interaktiv verdeutlichen, sofern in der betreffenden Situation überhaupt die Notwendigkeit besteht, dies zu verdeutlichen. D.h. viele Ausdrücke lassen sich je nach Kontext hinsichtlich verschiedener Dimensionen aktivieren“ (2010, S. 28 – 29). Das bedeutet, dass zahlreiche Ausdrücke, mit denen wir auf unser emotionales Befinden hinweisen, zugleich (neben der emotionalen) über eine kognitive, bewertende, motivationale, sensorische und physiologische Bedeutungskomponente verfügen (und vice versa). Kontext- und situationsabhängig werden dann einige dieser Dimensionen aktiviert, wobei es zu sagen gilt, dass nicht alle Dimensionen gleich gut aktivierbar sind und dass einige Ausdrücke eine vorherrschende, dominante Dimension haben (vgl. ebd.).

Im Rahmen des vorgelegten Beitrags wird ein exemplarischer, vornehmlich auf die lexikalische Ebene (9) konzentrierter Abriss einer emotionslinguistischen Analyse eines der vier literarischen Werke, aus denen das zusammengestellte Korpus besteht, kurz vorgestellt. Es handelt sich um die Erzählung „Der Waldgänger“ von Adalbert Stifter, aus dem Jahre 1846 – bereits die

ersten ein paar Seiten dieses Werkes liefern eine ausreichende Menge von Belegen zum Thema des sprachlichen Ausdrucks von Emotionen (in literarischen Texten). (10)

Abriss einer emotionslinguistischen Analyse

Die Erzählung „Der Waldgänger“ besteht aus drei Kapiteln, wobei das erste und das dritte Kapitel einen Rahmen für das zweite Kapitel, das die eigentliche Geschichte präsentiert, darstellen. Bereits der Titel des ersten Kapitels, „Am Waldwasser“, evoziert bestimmte Gefühle und aktiviert eine ganze Reihe von Assoziationen, die – auf das Vorwissen des Rezipienten zurückgreifend – aktuell werden (können).

Das im mentalen Lexikon (der Begriff wird hier im Sinne Schwarz-Friesels, 2007, S. 116, 166 verwendet) gespeicherte kognitive Konzept (11) für ein Waldwasser kann im Allgemeinen gewissermaßen ambig, doppeldeutig interpretiert werden. Entweder, etwa im Sinne eines Waldsees, hat es etwas Beruhigendes, etwas Bestehendes an und in sich, was einen anlockt und anzieht und/oder zu einem stillen Sich-Besinnen, zu einer Art introspektiven Selbstreflexion führen kann. Oder, man denke beispielsweise an ein Gebirgsbach, es handelt sich um etwas Wildes, Sich-Bewegendes, Unbezügliches, Sprudelndes, Brodelndes und somit potenziell Gefährliches. Im Fall der Erzählung „Der Waldgänger“ haben wir eher mit dem „meditativen“ Konzept zu tun. Die Aktivierbarkeit dieser oder jener Bedeutungskomponente ist u.a. kontext- und situationsabhängig (siehe oben). Ein einfaches, in seiner Überschriftposition isoliertes Lexem, in diesem Fall ein Kompositum, kann über ein bestimmtes Emotionspotenzial verfügen, das je nach dem gegebenen Kontext und der bestehenden Situation aktiviert bzw. intensiviert werden kann.

Fiehler, der, wie bereits oben erwähnt, über eine „kontextspezifische Aktivierbarkeit“ spricht (2010, S. 29), stellt in diesem Zusammenhang fest, dass „ein Erleben- und Emotionswortschatz nicht eindeutig abgrenzbar ist“. Mehrere Autoren haben versucht, den „Erlebenswortschatz“ (Fiehler) oder das „Emotionsvokabular“ bzw. den „Gefühls- oder Emotionswortschatz“ (Schwarz-Friesel) quantitativ abzuschätzen. So konstatiert Scherer (1984, S. 297, zitiert nach Fiehler, 2010, S. 23): „There have been several attempts to produce comprehensive lists of emotion related labels [...] Most of these have listed well over 500 English terms [...] A similar attempt using German words [...] yielded well over 200 such terms.“ Bei Janke und Debus (1978) zählt der Emotionswortschatz 582 Eigenschaftswörtern, De Rivera (1977) erwähnt 154 Emotionsnamen nominalen und adjektivischen Charakters (Angaben nach Fiehler, 2010, S. 23).

Monika Schwarz-Friesel (2007, S. 128f.) erklärt in diesem Kontext, dass das Rezipieren und Verstehen von Texten „kein neutraler Verarbeitungsvorgang [ist], kein bloßer Informationsverarbeitungsprozess im Sinne eines sequenziellen Kodierungsprozesses, sondern involviert je nach Textthema und Textgestaltung mehr oder weniger stark emotional gesteuerte Prozesse. Bereits vor dem Rezeptionsprozess liegen emotionale Einstellungen beim Leser vor und diese werden zusätzlich von dem jeweiligen Text aktiviert, verstärkt oder verändert“. So eine Feststellung kann im bestimmten Sinn die Brauchbarkeit der Emotionslinguistik relativieren, da eigentlich jedes sprachliche Zeichen irgendwie emotional aufgeladen sein kann, andererseits kann gerade diese Tatsache ein Argument für die Notwendigkeit des emotionslinguistisch orientierten Fragens darstellen.

Ähnlich weist Winko (2003, S. 155) darauf hin, dass auch neutrale, nicht zum Emotionswortschatz gehörende Wörter durch Kontextinformationen Emotionen ausdrücken oder hervorrufen können. So können beispielsweise Naturschilderungen, bzw. die Art und Weise auf die die betroffenen Naturbilder versprachlicht werden, eine ganze Reihe von Emotionen zum Ausdruck bringen bzw. erregen. Diese Feststellung kann gleich an dem ersten Absatz der untersuchten Erzählung demonstriert werden:

„Wenn von unserem wunderschönen Lande ob der Enns die Rede ist, und man die Herrlichkeiten preist, in welche es gleichsam wie ein Juwel gefaßt ist, so hat man gewöhnlich jene Gebirgslandschaften vor Augen, in denen der Fels luftblau empor strebt, die grünen Wässer rauschen und der dunkle Blick der Seen liegt: wer sie einmal gekannt und geliebt hat, der denkt mit Freuden an

sie zurück, und ihr heiteres Bild mit dem duftigen dämmern und dem funkelnden Glänzen steht in der Heiterkeit meiner Seele – aber es gibt auch andere, unbedeutendere, gleichsam schwermütig schöne Teile, die abgelegen sind, die den Besucher nicht rufen, ihn selten sehen, und wenn er kömmt, ihm gerne weisen, was im Umkreise ihrer Besitzungen liegt: wer sie einmal gekannt und geliebt hat, der denkt mit süßer Trauer an sie zurück, wie an ein bescheidenes liebes Weib, das ihm gestorben ist, das nie gefordert, nie geheischt, und ihm alles gegeben hat“ (Stifter, 1996, S. 363).

Wie mit dem illustrativen Absatz der Stifterschen Erzählung belegt werden kann, ist es durchaus möglich, mit Hilfe von typischerweise positiv konnotierten Wörtern (12), in unserem Fall geht es um Substantive (*Herrlichkeiten, Juwel, Freuden, Heiterkeit*), Adjektive (*wunderschönen, schöne, süßer, liebes*) und Verben (*preist, empor strebt, 2x geliebt hat*), ein allgemein positives Gefühl heraus zu konstruieren und dadurch das emotionale Empfinden des Textrezipienten zu beeinflussen bzw. zu bestimmen. Die auf diese Weise hervorgerufene Emotion kann mit unterschiedlichen sprachlichen Mitteln weiter intensiviert bzw. akzentuiert werden – eines dieser Mittel stellt die Wiederholung von bestimmten Lexemen, Wortgruppen oder ganzen Sätzen dar: „... wer sie einmal gekannt und geliebt hat, der denkt mit Freuden an sie zurück...wer sie einmal gekannt und geliebt hat, der denkt mit süßer Trauer an sie zurück...“ Zwischen den Lexemen *Freuden* und *Trauer* besteht normalerweise eine kontrastive, antonymische Relation, die jedoch in dem untersuchten Textabschnitt durch das adjektivische Attribut *süßer* gemildert wird, was die im Allgemeinen positive Gesamtstimmung der analysierten Passage weiter unterstützt.

Auf der lexikalischen (und zugleich semantischen und textuellen) Ebene ist es im Allgemeinen zwischen den emotionsbezeichnenden (emotionsbeschreibenden) und den emotionsausdrückenden Wörtern zu unterscheiden (vgl. Schwarz-Friesel, 2007, S. 144, Vaňková, 2010, S. 11). Unter dem Begriff emotionsbezeichnende Wörter sind jene Lexeme zu verstehen, die explizit auf eine Emotion referieren, die sich deskriptiv auf emotionale Zustände und Prozesse beziehen (vgl. die Darstellungsfunktion eines sprachlichen Zeichens im Sinne Karl Bühlers). Gerade diese Lexeme bilden den bereits oben erwähnten Emotionswortschatz. Es handelt sich vornehmlich um Nomina (in der untersuchten Erzählung z. B. *Liebe* (Seite 410), *Freude* (407), *Trauer* (363), *Hass* (410)), Adjektive (z. B. *unglücklich* (416), *freudig* (425), *liebepoll* (413)) und Verben (z. B. *lieben* (380), *hassen* (418), *sich schämen* (452)). Im Zusammenhang mit emotionsbezeichnenden Lexemen, in Anlehnung an Vaňková (2010, S. 12) und unter Berücksichtigung von Schwarz-Friesel (2007, u.a. 187, 199f., 242, 299f.) kann noch weiter konstatiert werden, dass zum Sprechen über Emotionen besonders häufig Metaphern (vgl. Ortner, 2011, S. 284) verwendet werden: „Durch die Fähigkeit von Metaphern, komplizierte Sachverhalte zu vermitteln, bieten sie sich als ein besonders geeignetes Mittel zur Schilderung von Emotionen an, die an sich oft schon ganz komplexe Phänomene darstellen“ (Vaňková, 2010, S. 12).

Die sog. emotionsausdrückenden Wörter dienen dem direkten Ausdruck der emotionalen Einstellung des Sprechers und repräsentieren somit die Bühlersche expressive Ausdrucksfunktion – sie fungieren eher als Symptome denn als Symbole. Schwarz-Friesel (2007, S. 151) stellt in diesem Zusammenhang fest: „Nicht die deskriptive, referenzielle Funktion steht hier im Vordergrund, sondern der expressive Ausdruck der emotiven Einstellung des Sprachproduzenten.“ Ein prototypisches sprachliches Mittel, das emotionsausdrückend fungiert, stellen Interjektionen dar. Ortner spricht über „emotive Interjektionen“ (2011, S. 261), wie z. B. *ach, brr, ei, hurra, pfui* etc. Einige Belege können auch in der analysierten Erzählung identifiziert werden, so beispielsweise: „*o ja*“ (S. 385). Zu anderen emotionsausdrückenden Lexemen zählt Ortner emotive Satzadverbien (ärgerlicherweise, glücklicherweise, erstaunlicherweise), emotive Adjektive (sympathisch, fürchterlich, entsetzlich), emotive Substantive (*Schwein, Schätzchen, Liebling*), emotive Verben (lamentieren, verrecken, pfuschen) und emotive Phraseologismen (z. B. verschiedene Grußformeln oder Flüche) (vgl. Ortner, 2011, S. 261).

Abschließend sollte noch zu den emotionsbeschreibenden und emotionsausdrückenden Lexemen bemerkt werden, dass sie häufig miteinander kombiniert werden, was die dargestellten bzw. ausgedrückten Emotionen weiter verstärken kann (vgl. Vaňková, 2010, S. 12). In dem erforschten Text können einige Abschnitte gefunden werden, wo dies zumindest teilweise geschieht: „*Der Knabe folgte willig und geduldig, weil alle, die er kannte, gesagt hatten, daß es so sein müsse.*“

Das Hegerhaus war nun sehr einsam, da die beiden durch den Wald fortgegangen waren, und der dünne Rauchfaden stieg gleichsam betrübt zu dem grauen Novemberhimmel hinauf...“ (Stifter, 1996, S. 401).

Eine andere Möglichkeit, wie Emotionen sprachlich kodiert werden, stellen Vergleiche dar. Um das Emotionale, das des Öfteren nur schwierig mit Worten zum Ausdruck gebracht werden kann, näher und genauer zu beschreiben, greift man auf ähnliche, analoge Situationen zurück. Man vergleicht das schwer beschreibbare mit einem bestimmteren, relativ bekannten und verständlichem Konzept, das sowohl konkreter, als auch abstrakter Natur sein kann. So heißt es in dem untersuchten Textabschnitt: *„... gleichsam wie ein Juwel gefaßt“* oder *„wie an ein bescheidenes liebes Weib.“* Schwarz-Friesel fügt hinzu (2007, S. 190): *„Wenn Menschen ihre Gefühle anderen mitteilen wollen, greifen sie häufig auf die Wie-Strategie (analog zum Sprechen über Farben [...]) und setzen ihren internen Gefühlszustand in direkte Analogie zu einem anderen Referenten oder Referenzbereich.“*

Die oben erwähnte analoge Korrelation bezieht sich häufig auf verschiedene körperliche (physiologische) Symptome und Reaktionen: *„... wobei er die großen, blauen Augen sehr weit öffnete. [...] stand ihm auch, wie es Kindern manchmal geschieht, der Mund offen...“* (Stifter, 1996, S. 387), *„Die Augen der jungen Gattin strahlten vor Freude...“* (Stifter, 1996, S. 413) oder *„sie wurde rot“* (Stifter, 1996, S. 451). Bei den Vergleichen lässt sich weiter die Beziehung zwischen Emotionen und Farben, bzw. Farbkategorien feststellen, so werden z. B. dunkle Farben mit negativen Gefühlen verbunden (siehe unten). Dagegen assoziieren helle Farben (und das Konzept Licht allgemein) positive Emotionen. Des Weiteren werden positive Emotionen mit dem Konzept Wärme assoziiert, Kälte hängt eher mit negativen emotionalen Konstellationen zusammen (vgl. Schwarz-Friesel, 2007, S. 194).

Im Vergleich mit dem ersten Absatz wird man in dem folgenden Textabschnitt mit einem anderen, gegensätzlichen Bild konfrontiert:

„Es liegt ein vereinsamter Ort auf der Höhe der Scheidelinie mit einer kleinen vereinsamten Kirche. Der Ort ist kühl, meist windig und seine Fenster schauen zum Teile nach Mitternacht zum Teile nach Mittag auf beide Teile des Landes. Auf den kühlen Wiesen dieses Ortes, auf die sich eine mattwarme Sonne legte, stand er und sah zurück. [...] Über dem ganzen Mühlkreise [...] stand schon eine dunkelgraue Wolkendecke, deren einzelnen Teile auf ihrer Überwölbung die Farbe des Bleies hatten, auf der Unterwölbung aber ein zarteres Blau zeigten, und auf die mannigfaltigen zerstreuten Wäldchen bereits ihr Duster herab warfen, daß sie in dem ausgedorrten Grau der Felder wie dunkelblau Streifen lagen, bis ganz zurück der noch dunklere und noch blauere Rand des Böhmerwaldes sich mit dem Grau der Wolken vermischte, daß seine Schneidelinie ununterscheidbar in sie verging. Neben dem Beschauer säuselten und rauschten schon die einzelnen dünnen Halmen des Heckengrases von dem Windchen erregt...“ (Stifter, 1996, S. 364)

Der Autor wählt sorgfältig und gezielt jene Lexeme aus, die eher negativ konnotiert werden, wodurch ein generell unbehagliches Gefühl herbeigeführt wird, eine emotionale Konstellation, die dem überwiegend positiv gestimmten ersten Absatz kontrastiv entgegenwirkt (2x *vereinsamt*, 2x *kühl*, *windig*, *mattwarm*, *dunkelgraue Wolkendecke*, *die Farbe des Bleies*, *ausgedorrtes Grau*, *dunkelblau*, *noch dunklere* usw.). Wie beispielsweise an dem Syntagma *„dunkelgraue Wolkendecke“* oder *„ausgedorrtes Grau“* demonstriert werden kann, wird die durch das Substantiv vermittelte Aussage mit Hilfe eines adjektivischen Attributs noch weiter verstärkt.

In diesem Zusammenhang kann die Annahme formuliert werden, dass die denotative Bedeutung eines Lexems, z. B. *„dunkelblau“* oder *„kühl“* als eine emotional neutrale Aussage über dessen Qualität betrachtet werden kann und dadurch primär der Darstellungsfunktion eines sprachlichen Zeichens im Sinne Karl Bühlers und seines Organon-Modells dient, während die konnotativen (sekundären) Bedeutungszusammenhänge bereits einen emotionalen Aussagewert mit sich tragen und dadurch eher mit der expressiven Funktion verbunden werden (sollten). Eine Ausnahme stellen dabei die emotionsbezeichnenden Lexeme dar, die explizit eine Emotion benennen.

Monika Schwarz-Friesel (2007, S. 89ff.) spricht in diesem Kontext über die Korrelation und Interaktion zwischen Kognition und Emotion. Alle kognitiven Prozesse werden mit einer emotionalen Komponente begleitet, die ihre gesamte Bedeutung kontext- und Rezipient abhängig formt und präzisiert. In diesem Sinne stellt die denotative Bedeutung die kognitive Information dar, die unser begriffliches, „cartesianisches“ Wissen repräsentiert, während die konnotative Bedeutung als die emotionale Komponente zu verstehen und zu interpretieren wäre. Allerdings versteht DWDS (Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache) unter *Konnotation* die „affektive Bedeutung, Nebenbedeutung, übertragene Bedeutung“ (während Duden unter *konnotativ* „die assoziative, emotionale... [Neben]Bedeutung eines sprachlichen Zeichens“ und unter *denotativ* „nur den begrifflichen Inhalt eines sprachlichen Zeichens betreffend, ohne Berücksichtigung von Nebenbedeutungen“ versteht).

Das Bestimmungswort „Wald“ (laut DWDS: „größere, dicht mit (hochstämmigen) Bäumen bestandene Fläche“) wird auch in den Überschriften der drei Kapitel, der drei Teile, aus denen die Erzählung „Der Waldgänger“ besteht, verwendet: das erste heißt „Am Waldwasser“, das zweite wird „Am Waldhange“ genannt und schließlich das dritte ist „Am Waldrande“ überschrieben. Das Lexem Wald verbindet auf diese Weise die einzelnen Teile der Erzählung als ein Ganzes, innerlich und inhaltlich Verbundenes und Zusammenhängendes miteinander und wird darüber hinaus in den individuellen Bestandteilen des untersuchten Werkes immer wieder benutzt, so dass die Einbettung, die Verankerung der erzählten Geschichte in einen Naturrahmen permanent suggeriert und akzentuiert wird.

Während Waldwasser, wie oben erörtert, im Rahmen der untersuchten Erzählung eher einen ruhigen, meditativen und stabilen Platz bezeichnet und zugleich einen Anfang, die Quelle der zu erzählenden Geschichte symbolisiert, kann ein Waldanhang kontrastiv als etwas nicht Gerades, Schiefes, Sich-In-Bewegung-Setzendes interpretiert werden, bis man letztendlich – im dritten, abschließenden Kapitel – an einen Waldrand gelangt und wieder zur Ruhe kommt, wohl ans Ziel seiner Reise. Das kognitive Konzept der Bewegung und des Raumes (das sog. spatiotemporale Aspekt) wird thematisiert, der Textrezipient wird von dem Waldinneren über den Waldhang hinweg bis an den Waldrand geführt. Ob dieser Rand als eine Schranke, eine Grenze und somit der Schluss oder eher eine Tür zu einem neuen Anfang zu verstehen ist, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Abschließend sollte zu diesem Thema bemerkt werden, dass Adalbert Stifter in seinem Werk zahlreiche Naturschilderungen und -motive verwendet, die - neben den vielen anderen sprachlichen Mitteln - dem Erregen, Benennen und Ausdruck von unterschiedlichen Emotionen dienen (können).

Fazit

Mit Hilfe von einer in groben Umrissen skizzierten emotionslinguistischen Analyse eines literarischen Textes, die primär die lexikalische sprachliche Ebene fokussiert, soll exemplarisch demonstriert werden, wie innerhalb einer sprachlichen Einheit Kognition und Emotion zusammenspielen und wie mittels unterschiedlicher sprachlicher Mittel Emotionen thematisiert und verbalisiert werden können.

Es wird bereits auf den ersten Seiten der analysierten Erzählung manifestiert, dass literarische Texte mit Hilfe von unterschiedlichen Lexemen (und deren vornehmlich konnotativer Bedeutungsdimension) emotionsgeladene Aussage(n) zum Ausdruck bringen können. Die sprachliche Kodierung geschieht auf den einzelnen sprachlichen Ebenen, die ineinander greifen können, so dass sie nicht isoliert aufgefasst werden sollten. Dabei spielen das durch den vorgelegten Text aktivierte Vorwissen des Rezipienten und der gegebene Kontext eine bedeutsame Rolle.

Die vorgelegte (zugegebenermaßen sehr beschränkte) Musteranalyse macht es außerdem deutlich, dass Emotionen einen festen Bestandteil unseres Denkens und unserer Sprache bilden und dass diese Tatsache bei linguistischer Erforschung im Auge behalten werden sollte, was früher nicht immer der Fall war.

Bemerkungen

- (1) Diese Einordnung basiert auf den drei fundamentalen Funktionen des sprachlichen Zeichens in Bezug auf das bekannte Organon-Modell Karl Bühlers: i) Ausdrucksfunktion – Emotionen ausdrücken, ii) Darstellungsfunktion – über Emotionen sprechen, Emotionen benennen, iii) Apellfunktion – Emotionen erregen, hervorrufen.
- (2) Vgl. die Erklärungen dieser und anderer relevanter Begriffe z. B. bei Winko (2003, S. 31) oder bei Schwarz-Friesel (2007, S. 48).
- (3) Schwarz-Friesel (2007, S. 74 – 75) verwendet für die Erläuterung der Korrelation zwischen Emotion und Gefühl bildhafte Metapher. So sind Gefühle als „die Spitze des Eisbergs einer Emotion“ oder als „der Krater des Emotionsvulkans“ zu verstehen.
- (4) Bei der Zusammenstellung des zu untersuchenden Korpus wurden folgende Kriterien verfolgt und berücksichtigt: 1) die beabsichtigte sprachwissenschaftlich orientierte Emotionsforschung wird sich mit den Möglichkeiten und Manifestationsformen der Versprachlichung von Emotionen beschäftigen, mit einem besonderen Hinblick auf und im engen Zusammenhang mit Naturmotiven und/oder Naturschilderungen. 2) die ausgewählten Werke sollten „emotionsgeladen“ sein, d.h. relativ viele emotionale Konstellationen thematisieren. 3) zugleich sollten diese Bücher zahlreiche Naturbeschreibungen beinhalten bzw. verschiedene Naturmotive sollten die Handlung begleiten und/oder für sie einen Hintergrund bilden. 4) die untersuchten Werke kommen aus unterschiedlichen Zeitperioden, was einen breiteren Spielraum für den geplanten komparativen Ansatz anbieten könnte. 5) die Tatsache, dass die einzelnen Autoren aus verschiedenen deutschsprachigen Ländern stammen (Deutschland, Österreich und die Schweiz) könnte die beabsichtigte komparative Analyse plastischer, komplexer und kompakter machen.
- (5) Die Problematik der Beziehung von Vernunft (Rationalität) und Gefühlen (Emotionalität) kann im Rahmen dieser Studie nur am Rande erörtert werden. Zur Korrelation zwischen Kognition und Emotion vgl. beispielsweise Schwarz-Friesel (2007) oder Ortner (2011). Eine exzellente Abhandlung über die innere Dialektik der Relation Vernunft-Gefühl präsentiert u.a. Sedláček (2012, besonders im Kapitel 14).
- (6) Im Rahmen dieser Forschung kooperieren Germanisten der Ostrauer Universität, der Masaryk's Universität in Brunn und der Jan Evangelista Purkyně's Universität in Ústí nad Labem. Das Projekt „Ausdrucksmittel der Emotionalität im deutsch-tschechischen Sprachkontrast“ (tschechisch: „Výrazové prostředky emocionality v německo-české jazykové konfrontaci“) wird von der Grant-Agentur der Tschechischen Republik gefördert (GA ČR 405/09/0718: 2009 – 2013).
- (7) Auf dem Gebiet der bohemistischen Forschung behandelten das Emotionsthema Jaroslav Zima und Miroslav Grepl. Zima erörterte in seiner Studie „Expresivita slova v současné češtině: studie lexikologická a stylistická“ [Die Expressivität des Wortes im gegenwärtigen Tschechischen: eine lexikologische und stilistische Studie] (1961) die Möglichkeiten der tschechischen Sprache mit Hilfe von lexikalischen Mitteln Emotionen zu versprachlichen. Grepl beschäftigte sich in seiner Arbeit „Emocionálně motivované aktualizace v syntaktické struktuře výpovědi“ [Emotional motivierte Aktualisierungen im syntaktischen Aufbau einer Aussage] (1967) mit der Frage, wie die emotionale Einstellung eines Sprechers die funktionale Satzperspektive seiner Aussage beeinflussen kann.
- (8) Der Ostrauer Lehrstuhl für Germanistik veranstaltete im November 2009 und im Februar 2013 zwei internationale Konferenzen zum Thema Sprache und Emotionen im Deutschen und im Tschechischen. An diesen Konferenzen nahmen Kolleginnen und Kollegen aus Tschechien, Polen und Deutschland teil und das Projektthema wurde aus verschiedenen Perspektiven betrachtet, was einen beträchtlichen Raum für weitere Forschungsmöglichkeiten demonstrierte. Die auf der Konferenz im Jahre 2009 präsentierten Beiträge wurden nachfolgend in dem Sammelband *Studia Germanistica* Nr. 6 (2010) publiziert, während auf der Grundlage der im Februar 2013 vorgetragenen Referate eine kollektive Monographie mit dem Titel „Emotionalität in deutschen

- und tschechischen Medientexten“ entstand (2013). Die mannigfaltigen Emotionsthemen wurden und werden zugleich zum Gegenstand von zahlreichen Doktor- und Magisterarbeiten: z. B. die Magisterarbeiten von Marek Gajda „Emotionen in Filmuntertiteln und Synchronisation. Eine Vergleichsanalyse anhand des deutschen Films *Knockin' on Heaven's Door*“ (2011) und Radek Sporysz „Körpersprache als Mittel der emotionalen Äußerung im deutschen Roman“ (2011) und die Dissertationsarbeiten von Milan Pišl „Ausdruck von Emotionen in gegenwärtigen deutschen Dramentexten“ (2011), Miroslava Tomková „Emotionalität in den Liedern der Sammlung ‘Des Knaben Wunderhorn’“ (2012) und Šárka Valová „Narrative Emotionalität“ (2013).
- (9) Im Rahmen der entstehenden Dissertation werden verständlicherweise auch andere sprachliche Ebenen und Mittel genauer erörtert. Mehr zu lexikalischen sprachlichen Mitteln zum Ausdruck von Emotionen z. B. in Schwarz-Friesel (2007), Stopyra (2010), Ortner (2011).
- (10) Die im Jahre 1846 verfasste und ein Jahr später erschienene Erzählung „Der Waldgänger“ stellt eine der bedeutsamsten Erzählungen Stifters dar. In ihr findet man die für Stifter typische innere Dialektik der Gegensätze, die für die Spannung der Stifterschen eigentümlich anrührenden Welt sorgt.
- (11) Mehr über Konzepte und Konzeptualisierung (von Emotionen) z. B. in Schwarz-Friesel (2007) und Fiehler (2010).
- (12) Zum Problem des Begriffes „Konnotation“ vgl. beispielsweise die Arbeit von Ehrhardt (2010).

Literaturverzeichnis

- BATTACCHI, W. Marco – SUSLOW, Thomas – RENNA, Margherita. 1997. *Emotion und Sprache : Zur Definition der Emotion und ihren Beziehungen zu kognitiven Prozessen, dem Gedächtnis und der Sprache*. Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH, 1996. 142 S. ISBN 3-631-49902-7
- BÜHLER, Karl. 1999. *Sprachtheorie : Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart : Lucius und Lucius, 1999. 434 S. ISBN 3-8282-0106-7
- DEMMLERLING, Christoph – LANDWEER, Hilge. 2007. *Philosophie der Gefühle : Von Achtung bis Zorn*. Stuttgart – Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2007. 338 S. ISBN 978-3-476-01767-3
- EHRHARDT, Horst. 2010. Die Konnotation ‚Emotional‘ im Sprachsystem und im Text. In: *Studia Germanistica*, č. 6, Ostrava : Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis, 2010, s. 145 – 154. ISSN 1803-408X
- FIEHLER, Reinhard. 1990. *Kommunikation und Emotion : Theoretische und empirische Untersuchungen zur Rolle von Emotionen in der verbalen Interaktion*. Berlin – New York : Walter de Gruyter, 1990. 343 S. ISBN 3-11-011726-7
- FIEHLER, Reinhard. 2010. Sprachliche Formen der Benennung und Beschreibung von Erleben und Emotionen im Gespräch. In: *Studia Germanistica*, č. 6, Ostrava : Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis, 2010, s. 19 – 30. ISSN 1803-408X
- GREPL, Miroslav. 1967. *Emocionálně motivované aktualizace v syntaktické struktuře výpovědi. [Emotional motivierte Aktualisierungen im syntaktischen Aufbau einer Aussage.]* Brno : Spisy University J. E. Purkyně v Brně, č. 113, 1967. 151 s.
- KONSTANTINIDOU, Magdalene. 1997. *Sprache und Gefühl : semiotische und andere Aspekte einer Relation*. Hamburg : Helmut Buske Verlag GmbH – Papiere zur Textlinguistik, Band 71, 1997. 145 S. ISSN 0341-3195
- KRATOCHVÍLOVÁ, Iva. 2010. Wer spricht über wen...? Zur Textlinguistik von Emotionen. In: *Studia Germanistica*, č. 6, Ostrava : Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis, 2010, s. 175 – 180. ISSN 1803-408X
- MEES, Ulrich. 1991. *Die Struktur der Emotionen*. Göttingen : Hogrefe, 1991. 219 S. ISBN 3-8017-0429-7
- ORTNER, Heike. 2011. *Text und Emotion : Theorie, Methode und Anwendungsbeispiele emotionslinguistischer Textanalyse*. [Dissertation.] Innsbruck : Universität Innsbruck, 2011. 785 S.

- PIŠL, Milan. 2012. *Der Ausdruck von Emotionen in gegenwärtigen deutschen Dramentexten*. Ostrava : Librix, 2012. 254 S. ISBN 978-807464-195-4
- SCHWARZ-FRIESEL, Monika. 2007. *Sprache und Emotion*. Tübingen – Basel : Francke, 2007. 401 S. ISBN 978-3-7720-8231-3
- SCHWITALLA, Johannes. 2010. Demonstrationen von Gefühlsexpressionen. Exemplarische Untersuchungen an authentischen Gesprächen. In: *Studia Germanistica*, č. 6, Ostrava : Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis, 2010, s. 155 – 163. ISSN 1803-408X
- SEDLÁČEK, Tomáš. 2012. *Ekonomie dobra a zla. Po stopách lidského tázání od Gilgameše po finanční krizi*. [Die Ökonomie von Gut und Böse.] Praha : 65. Pole, 2012. 367 s. ISBN 978-80-87506-10-3
- STIFTER, Adalbert. 1996. Der Waldgänger. In: *Bunte Steine und Erzählungen*. 9. Aufl., Düsseldorf – Zürich : Artemis – Winkler Verlag, 1996, S. 361 – 453. ISBN 3-538-05198-4
- STOPYRA, Janusz. 2010. Lexikalische Ausdrucksmittel von Emotionen im Deutschen. In: *Studia Germanistica*, č. 6, Ostrava : Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis, 2010, s. 105 – 112. ISSN 1803-408X
- VAŇKOVÁ, Lenka. 2010. Zur Kategorie der Emotionalität : Am Beispiel der Figurenrede im Roman „Spieltrieb“ von Juli Zeh. In: *Studia Germanistica*, č. 6, Ostrava : Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis, 2010, s. 9 – 18. ISSN 1803-408X
- VAŇKOVÁ, Lenka – WOLF, Norbert Richard (Eds.). 2010. *Aspekte der Emotionslinguistik*. Ostrava, Spis Ostravské univerzity v Ostravě č. 230/2010, 106 s. ISBN 978-80-7368-927-8
- WINKO, Simone. 2003. *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin : Schmidt, 2003. 456 S. ISBN 3-503-06187-8
- WOLF, Norbert Richard. 2010. Gibt es eine Grammatik der Emotionen? In: *Studia Germanistica*, č. 6, Ostrava : Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis, 2010, s. 31 – 37. ISSN 1803-408X
- ZAJÍCOVÁ, Pavla. 2010. Text im Unterricht Deutsch als Fremdsprache schafft Emotionen. Aber wie? In: *Studia Germanistica*, č. 6, Ostrava : Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis, 2010, s. 39 – 54. ISSN 1803-408X
- ZIMA, Jaroslav. 1961. *Expresivita slova v současné češtině: studie lexikologická a stylistická*. [Die Expressivität des Wortes im gegenwärtigen Tschechischen: eine lexikologische und stilistische Studie.] Praha : Nakladatelství Československé akademie věd, 1961. 139 s.

Webseiten:

- [URL1]: Deutscher Wortschatz. Portal. 1998 – 2013. Universität Leipzig. [Zugriff: 2013-10-05]. URL <<http://wortschatz.uni-leipzig.de/>>.
- [URL2]: Duden On-line. Bibliographisches Institut GmbH, 2013. [Zugriff: 2013-10-07]. URL <<http://www.duden.de/>>.
- [URL3]: DWDS. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. [Zugriff: 2013-10-08]. URL <<http://www.dwds.de/>>.

Summary

On the Expression of Emotions in Fictional Literature.

The Example of Adalbert Stifter's Story Der Waldgänger

The submitted article focuses on the issues of emotion linguistics and its application for the analysis of literary texts. The author examines, in connection with the Bühler's organon model of natural language, some of the language means serving to express, name and develop emotions, where it is particularly the lexical level of the language which is paid attention to. A sample emotion linguistics analysis is illustrated by the example of Adalbert Stifter's story "Der Waldgänger". It becomes apparent that literary texts can bear emotional potential which is often activated by the means of context and general knowledge of the text recipient.

NIE JE KNIHA AKO KNIHA ALEBO AUTORSKÁ KNIHA PRE DETI NO TWO BOOKS ARE ALIKE OR ARTIST'S BOOK FOR CHILDREN

Hana Fodorová

Katedra slovenského jazyka a literatúry FHV UMB v Banskej Bystrici

2.1.27 slovenský jazyk a literatúra, 1. rok štúdia, interná forma štúdia

hana.fodorova@gmail.com

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

Kľúčové slová

kniha, autorská kniha pre deti, autorská kniha, detská kniha, krásna kniha, bibliofília, ilustrácia

Key words

book, artist's book for children, artist's book, book for children, collector's book, odd volume, illustration

Nie je kniha ako kniha

Svetový trh je zaplavený tisíckami najrôznejších kníh, od malých paperbackov do vrečka po objemné bachanty, ktorých stránky sú potlačené najmodernejšou plnofarebnou tlačou. Je však „pekný“ obal aj zárukou kvality? Obal detskej knižky nemá pútať tým, že šokuje, ale tým, že vzbudzuje zvedavosť. Dieťa by malo mať pri pohľade na knihu pocit, že sa jej chce dotknúť, že ju chce otvoriť. Kniha pri tom nemusí byť vyrobená z lesklého, farebného papiera. Stačí, ak je na jej obale uplatnený nejaký tvorivý nápad, ktorý hneď vyvolá očakávanie.

Aj napriek všetkým technickým výtvarným výdobytkom, ako sú televízia, film, video a internet má kniha ešte stále svoje opodstatnenie. Aj dnes sa nájdu ľudia, ktorí radšej ako po virtuálnej verzii knižky siahnu po knihe „skutočnej“. Táto, ako uvádza Tokár: „... uchováva nielen informácie a vedomosti, ale sprostredkúva aj esteticko-výtvarný vkus spoločnosti“ (Tokár, 1996, s. 9).

Kniha je vo všeobecnosti chápaná ako zošíty alebo zlepený zväzok listov, alebo skladaný hárok papiera, kartónu, pergamenu či iného materiálu, popísaný, potlačený i prázdny, s väzbou a prebalom. V širšom zmysle je to akýkoľvek hmotný predmet sprostredkujúci svojim používateľom znalosť literárnych a iných textov.

Knihy si po vytlačení vyžadujú náročný proces dokončovania. Konečným spracovaním získava výrobok svoju definitívnu podobu. Adekvátny, estetický vzhľad povyšuje výrobok na artefakt. Obálka knihy a väzba poskytuje prvú vizuálnu informáciu o obsahu diela. Knihárske spracovanie vždy významne ovplyvňuje komplexnú kultúru knižného celku. (Viac: Krátky, 1990, s. 54.)

Už v deväťdesiatych rokoch minulého storočia sa objavil aj u nás ojedinelý typ knihy, v ktorej je text a obraz rovnocenným. Na takejto knihe pracujú súčasne spisovateľ aj výtvarník s rovnakým cieľom. Ide o „postmodernú knihu“. Príkladom takéhoto typu je kniha Wiliama Klimáčka a Dezidéra Thóta, *Noha k nohe* z roku 1996. Autori knihy v nej postupne odhaľujú tajomstvá stôp okolo nás (noha k nohe – strana k strane). Kniha je syntézou formy a obsahu, ale z formálneho hľadiska je stále riešená ako klasická kniha (tvar knihy, knižná väzba).

Kniha sa stáva komplexným celkom najmä v momente, keď je autor textu a ilustrátor dovedna „naladený na rovnakú vlnovú dĺžku“. Ideálnym prípadom je, ak je autor textu zároveň autorom ilustrácií. Príkladov takýchto detských kníh je na Slovensku i v Čechách hneď niekoľko – Daniel Havier: *Päťka z nudy*, 2005; Daniel Pastirčák: *Damianova rieka*, 1993; Jozef Čapek: *Rozprávky o psíčkovi a mačičke*, 1929 atď.

V súčasnosti možno zaznamenať vzrastajúci trend vydávania detských kníh (ale aj kníh pre dospelých), v ktorých sa dbá na vizuálnu stránku rovnako ako na textovú. Ide o tzv. „krásne knihy“. Jednou z predstaviteľiek takéhoto typu knihy je u nás výtvarníčka Martina Matlovičová – Kráľová (1975), ktorá za svoju ilustráciu *Tracyho tigra* od Wiliama Saroyana získala v roku 2009 ocenenie *Zlaté jablko*. Ilustrovala napríklad aj knihy *Ohňostroj pre deduška* (Jaroslava Blažková, 2000), *Drevený tato*

(Tomáš Janovic, 2007), *Dokonalá Klára* (Gabriela Futová, 2008), *Žirafia mama a iné príšery* (Alexandra Salmela, 2013). V roku 2011 vyšla kniha *V melónovom cukre* (Richard Brautigan), ktorú ilustrátorsky spracovala výtvarníčka Daniela Olejníková. Na propagácii a vydávaní takýchto experimentálnych kníh sa významne podieľa najmä vydavateľstvo Artforum, ktorého knižné tituly sa tešia veľkému úspechu.

Výtvarné umenie vníma knihu ako vyjadrovací prostriedok, a preto sa na ňu nepozera len ako na zväzok listov popísaných slovami. Bežný spôsob vnímania vizuálnej/výtvarnej stránky knihy súvisí s knižnou grafikou, ilustráciou, typografiou a tlačou. Ale na fenomén knihy možno nazerať aj z iných hľadísk. Svedčí o tom najmä vznik a vývin autorskej knihy.

Pojem **autorská kniha** sa môže zdať v súčasnosti ešte stále nejasný. Existuje totiž niekoľko „synonym“ označujúcich daný jav. Zdanlivo podobné pojmy ako krásna kniha, bibliofília, interpretovaná kniha, postmoderná kniha, avantgardná kniha, umelecká kniha nie sú však absolútnymi synonymami k pojmu autorská kniha.

Podľa Jany Geržovej (1998, 1999) je autorská kniha „vo vizuálnom umení kniha, ktorej obrazovú a obyčajne aj textovú časť vytvoril jeden autor“ (Geržová, 1998, s. 26), „pojem [...] sa spája s tými prácami umelcov (výtvarníkov i literátov), ktoré preberajú formu knihy, a pritom nie sú tradičnou literatúrou“ (Geržová, 1999, s. 48).

Na základe uvedenej definície sa pojem autorskej knihy najviac zblízuje s pojmom **kniha ako objekt**, pod ktorým rozumieme skulptúry a inštalácie konštruované z kníh. Tento pojem vzniká na pozadí zmeny v kultúre v dvadsiatom storočí, ktorá umožnila oddelenie textu knihy (koncept art) a jej formy (objektové umenia) a ich nezávislú umeleckú existenciu. Knihu ako objekt využívali vo svojej tvorbe už predstavitelia Fluxusu (G. Brecht, J. Brown, R. Filio), neskôr najmä v konceptuálnom umení s ňou pracovali J. Kosuth, H. Darbovenová, On Kawara, A. Kiefer. Na Slovensku sa v šesťdesiatych rokoch zaujímali o knihu ako o objekt Alex Mlynarčík a Dezidér Tóth. Dezidér Tóth spracúva túto problematiku až dodnes, no už pod pseudonymom *Monogramista T. D.* Inštalácie z kníh robí napríklad Matej Krén.

Pojem **krásna kniha** je v istom zmysle opozitný k pojmu autorská kniha. Ako bolo spomenuté, textovú aj obrazovú časť autorskej knihy vytvára zväčša jeden autor, podobne ako krásnu knihu. Avšak autorská kniha môže mať aj „radikálnejšiu podobu“, keď je potlačená niektorá zo zložiek tradičnej knihy. Vtedy stojí v opozícii ku krásnej knihe, ktorej funkciou je dosiahnuť dokonalú harmóniu napísaného a zobrazovaného (Geržová, 1999, s. 48).

Bibliofília je vzácna kniha vynikajúca umeleckou grafickou úpravou a technickým spracovaním, vydaná obyčajne v malom náklade (Ivanovová-Šalingová – Maníková, 1990, s. 133). Podobne aj autorská kniha je zväčša vydaná len v malom náklade alebo dokonca jestvuje len v jednom exemplári, avšak jej výtvarné spracovanie je zámerne jednoduché, je vyrobená často z „lacných“ materiálov a na jej výrobu nie je potrebná finančná podpora štátu ako na vydanie niektorých bibliofilii.

Tvorba autorskej knihy ako umeleckého diela prináša riešenie mnohých remeselných a výtvarných problémov, ktoré klasická kniha nerieši alebo sa ich dotýka len veľmi okrajovo. Kniha by mala byť súladom obsahu a formy, textovej a obrazovej zložky, a tak vytvárať jeden komplexný celok. Avšak formou tu rozumieme aj stavebnú/technologickú zložku knihy, teda jej celkový vzhľad aj s obalom a knižnou väzbou. Toto všetko má vyjadrovať jednotný autorský zámer v súlade s myšlienkou knihy, literárno-výtvarného umeleckého diela.

Uviedli sme niektoré špecifiká autorskej knihy, no oveľa špecifickejšou je **autorská kniha pre deti**. Požiadavky na detskú knihu sú rôznorodé. Primeranosť veku dieťaťa, vyváženosť didaktickej a estetickkej funkcie, predstavenie axiologického rebríčka dieťaťa, rozvíjanie fantázie a hravosti u detí atď. My si však na vyslovenie najnaliehavejšej požiadavky na detskú knihu prepožičiame slová Livia Sossiho, popredného talianskeho odborníka na detskú literatúru a ilustráciu: „Kniha, ktorú ponúkame dieťaťu, má byť predovšetkým kvalitným umeleckým dielom. Vo svojej myšlienkovvej i estetickkej podobe“ (Livio Sossi, In: Kepštová, 2008, s. 8). Tento výrok sa približuje našej téze o detskej autorskej knihe, že kniha by mala byť súladom obsahu a formy.

Autorská kniha pre deti *Škrítek ze Senice*

Konkretizáciou spomenutej tézy o súlade formy, obsahu a vyhotovenia knihy bolo vytvorenie vlastnej autorskej knihy pre deti *Škrítek ze Senice* (2013), ktorá sa stala súčasťou diplomovej práce autorky tohto textu. Táto kniha je určená na hranie. Tvoria ju samostatné listy z tvrdého kartónu, ktoré môže dieťa ľubovoľne preskupovať a vytvárať tak svoje vlastné príbehy. Kľúčom k správne riešeniu je textová časť knihy, ktorá obsahuje autorskú rozprávku a nadväzuje na obrázkovú časť knihy. Dieťa teda číta rozprávku a zároveň si k nej priraduje ilustrované obrázky. Vôbec nie je chybou, keď naráciu zmení, vytvorí si vlastný príbeh. Kniha by mala rozvíjať divergentné myslenie, a tak má aj jej príbeh množstvo variácií. Výhodou je, že knihu možno „čítať“ aj s deťmi, ktoré ešte čítať nevedia. Čítať môže rodič, učiteľ alebo starší súrodeneц či spolužiak a počúvajúc si zatiaľ zoradí listy knihy podľa príbehu. Čitatelia tiež iste ocenia, že každý samostatný list (obrazovej i textovej časti knihy) skrýva tajomstvo. Základnou technologickou dominantou jednotlivých „stránok“ knihy je totiž vrstvenie priesvitných plôch, ktoré na seba pútajú pozornosť a dieťa má tak nutkanie pozrieť sa, čo sa pod nimi skrýva.

Autorská kniha *Škrítek ze Senice* tiež spĺňa požiadavku uvedenú v úvode tohto textu. Hneď z jej obalu je jasné, že skrýva tajomstvo. Má tvar i vzhľad skrine, ktorá sa dá otvoriť. Skriňa je podľa nás nosným motívom rozprávky. Je tu využitá analógia, pretože zatvorená skriňa podnecuje zvedavosť a symbolizuje tajomstvo, rovnako ako zatvorená kniha. Do obsahu knihy možno preniknúť až po jej otvorení a prečítaní. Z knihy – skrine je možné jednotlivé stránky vybrať, a tak nimi voľne manipulovať. Tajomstvo a pocit prekvapenia je ešte umocnený tým, že jednotlivé stránky knihy sú vytvorené vrstvením priesvitných materiálov, a tak je každá stránka sama o sebe príbehom. Základný princíp knihy teda spočíva v interakcii medzi čitateľom a textom, medzi divákom a obrazom. Nejde však len o interakciu vizuálnu, ale i haptickú. Dieťa manipuluje s knihou, musí zapájať logiku pri syntéze jednotlivých častí do celku, zároveň sa hrá aj poznáva.



Autorský zámer tejto knihy je osloviť detského čitateľa a podporiť v ňom snové predstavy, cez ktoré môže vnímať samého seba; vzbudiť v ňom očakávanie a radosť z prekvapenia a overiť si, či vyskúšať jeho kreativitu pri vytváraní vlastnej narácie manipuláciou s jednotlivými stránkami knihy.

Popri estetickej funkcii má kniha aj zábavnú funkciu a snaží sa dieťa upútať najmä svojou hravosťou, pretože princíp hry považujeme, rovnako ako Albert Marenčin, za najprimeranejší a zároveň celoživotný princíp poznávania sveta. „Myslím, že hra je pre človeka nevyhnutná, že ho oslobodzuje od rôznych bremien a očisťuje od rôznych nečistôt, a tak slúži jeho duševnej hygiene“ (Marenčin, 2012, s. 209).

Pridanou hodnotou našej knihy je jej regionálny rozmer na úrovni jazyka. V pásme postáv je v priamej reči použitý senický dialekt patriaci do proveniencie záhorských nárečí. Cieľom tohto rozmeru je rozvíjať v deťoch pocit príslušnosti k regiónu a ešte viac v nich podporiť myšlienku, že byť iný znamená byť výnimočný a nenahraditeľný. Spisovný jazyk, ktorým hovoria v škole, je, samozrejme, súčasťou ich komunikačnej kompetencie, ale treba v nich rozvíjať aj kultúrnu kompetenciu úzko spätú s nárečím a regiónom, v ktorom žijú.

Z nášho príspevku teda vyplýva, že nie je kniha ako kniha, a že paleta knižnej tvorby je široká. Vytváranie krásnych kníh považujeme za veľmi prínosné najmä pre svet detskej knihy a môžeme konštatovať, že ponuka detských kníh na slovenskom trhu nie je zlá, no treba mať vždy na pamäti, že len kvalitný námet



je zárukou kvalitnej knihy. Preto je hranica medzi vizuálnou a textovou stránkou knihy veľmi tenká.

Ak by sme si chceli odpovedať na otázku, ktorá z častí knihy (vizuálna alebo textová) je dôležitejšia, dospeli by sme zrejme k záveru, že obe sú rovnako dôležité. Možno naliehavejšou otázkou v dnešnej dobe je: akú úlohu hrá vo vzťahu ku knihe jej čitateľ? Či tá-ktorá kniha prenecháva miesto osobe stojacej na druhej strane, či pri tvorbe autori kníh myslia na svojho percipienta? Naša kniha *Škrítek ze Senice* by mohla byť príkladom toho, ako autor vstupuje vedome do interakcie s čitateľom, a akým spôsobom mu obsah knihy prezentuje. To, že svoju úlohu tu hrá aj ručné vyhotovenie knihy, netreba nijako zdôrazňovať, no na druhej strane môže byť toto jej nevýhodou, keďže sa tým automaticky znižuje možnosť dostupnosti knihy. Tu sa otvára priestor pre pedagóga-profesionála, ktorý môže autorskú knihu zapojiť do vyučovacieho procesu ako vyučovaciu pomôcku a pracovať s ňou priamo na hodine alebo ju môže využiť ako vyučovaciu metódu a nechať deti, aby si sami vytvorili vlastnú knihu (o čom hovorí aj didaktická časť našej diplomovej práce *Autorská kniha pre deti* (1)).



Poznámky

- (1) Článok sa opiera o výsledky a zistenia nepublikovanej diplomovej práce *Autorská kniha pre deti* (Fodorová Hana. 2013. *Autorská kniha pre deti*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, Fakulta humanitných vied, 2013. 110 s.).

Literatúra

- GERŽOVÁ, Jana – HRUBANIČOVÁ, Ingrid. 1998. *Kľúčové termíny výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava : Profil, 1998. 123 s. ISBN 80-88675-55-3
- GERŽOVÁ, Jana. 1999. *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. Storočia : Od abstraktného umenia k virtuálnej realite*. Bratislava : Profil, 1999. 320 s. ISBN 80-968283-0-4
- IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ, Mária – MANÍKOVÁ, Zuzana. 1990. *Slovník cudzích slov A/Z*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1990. 943 s. ISBN 80-08-0006-6
- KEPŠTOVÁ, Ľubica a kolektív autorov. 2008. *Slovenská detská kniha*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2008. 278 s. ISBN 978-80-89222-57-5
- KRÁTKY, Ľubomír. 1990. *Základy typografie a polygrafickej výroby*. Bratislava : Alfa, 1990. 117 s. ISBN 80-05-00706-X

- MARENČIN, Albert. 2012. *Albert Marenčin, Čo sa nevošlo do dejín*. Bratislava : Marenčin PT, 2012. 267 s. ISBN 978-80-8114-163-8
- TOKÁR, Michal. 1996. *Kontexty umeleckej ilustrácie*. Prešov : CUPER, 1996. 243 s. ISBN 80-901139-9-0
- TOKÁR, Michal. 1998. *Ilustrácia a názornosť*. Prešov : Pedagogická fakulta Prešovskej univerzity, 1998. 188 s. ISBN 80-88697-40-9
- TOKÁR, Michal. 2000. *Kapitoly z teórie knižnej ilustrácie*. Prešov : Pedagogická fakulta Prešovskej univerzity, 2000. 293 s. ISBN 80-88722-91-8

Summary

No Two Books are Alike or Artist's Book for Children

Can we give a simple answer to the question which segment of book is more important? Is it its visual appearance or its textual content? Some people surely can. The more when they are the very artists who made the illustrations and wrote the text. Readers, though, see it differently. They see book as a whole, so it should be seen as a whole even in the process of its creation. In the model situation the artist and the author of the text would have the same artistic intention, or even better, they would be one person. Question of form and content of a book is widely explored in the phenomenon of artist's book. It is usually made by a single author who presents through it his or her artistic self or comments on certain aspect of objective reality. Artist's book has already entered the realm of children's book, with all its specificity. Artist's book for children could, thus, lead to a better interaction between author and percipient. Attempts of such kind can be found in our book market under the name of so called collector's books.

PŘÍBYTKY V LUSTIGOVÝCH PRÓZÁCH

DWELLING IN THE LUSTIG'S PROSE

Ingrid Chytilová

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

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

A11622@student.osu.cz

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

Klíčová slova

Arnošt Lustig, existence, prostor, předměty

Key words

Arnošt Lustig, existence, space, objects

Úvod

V následující studii *Příbytky v Lustigových prózách* budeme zkoumat pojetí prostoru příbytku v literární tvorbě Arnošta Lustiga. Vybrali jsme prozaické texty *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* (1979), *Colette: dívka z Antverp* (1992), *Krásné zelné oči* (2000). Naším úkolem bude nejdříve uvést literárně teoretické přístupy, jež budeme v rámci kategorie prostoru využívat. Východiskem se pro nás stanou poznatky Joosta Van Baaka, jenž se v knize *The House in Russian Literature: A Mythopoetic Exploration* zabýval významem a rozvojem domu v ruské literatuře. V českém literárním prostředí se pojetí prostoru věnovala také Daniela Hodrová (*Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie, Poetika míst: kapitoly z literární tematologie, Citlivé město: eseje z mytopoetiky*) či Zdeněk Hrbata ve své studii s názvem *Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle* v knize *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století* (2005), o jejichž poznatcích se zmíníme. Součástí studie budou i předměty v prostorách interiéru, které ho nejen vyplňují, ale také se podílejí na jeho vnitřní kompozici. Zaměříme na to, jaké pocity v postavách vyvolává pohled na plamen hořící svíčky, eventuálně co pro ně znamená pohled do zrcadla.

1 Literárněteoretické koncepce prostoru příbytku

1.1 Pojetí příbytku Joosta Van Baaka

Joost Van Baak se v knize *The House in Russian Literature: A Mythopoetic Exploration* zabýval funkčností příbytku v narativu. Základním východiskem jeho studie se stane kapitola s názvem „The House and its Functions in Structuring Narrative and Poetic Worlds: the House as Myth“, kde navrhuje podoby příbytků na základě jejich pozitivních či negativních atributů. Vychází z předpokladu, že příbytek reflektoval taktéž nelehké osudy svých obyvatel, a proto ho nelze vnímat pouze jako prostor s pozitivními atributy.

Mezi příbytky spojené s negativními znaky zařadil dům bez šťastného manželství nebo dům s nešťastnými sirotky či chráněnci. Dále se jedná o dům smrti, kde demoralizace, destrukce a úpadek jsou silnější než síly života, mimo to v něm objevíme i konkrétní obraz domu jako hrobu nebo rakve. Jedinci trpící psychickými poruchami jsou umístěni v domě pro duševně nemocné, aby nebyli společností na obtíž. Negativní vnímání prostředí vzbuzuje i uzavřený dům, vězení, podzemní obydlí či peklo. Joost Van Baak v rovině psychologické hovoří o archaickém domě, pro nějž má označení důmlůno, dům-jeskyně, a jedná se především o personifikované podoby domu coby lidské bytosti (Van Baak, 2009, s. 70).

Za domy vyznačující se pozitivními atributy pokládá utopický dům, s nímž si spojuje životní energii a sílu. Na rozhraní mezi pozitivním a negativním domem autor umísťuje antidům, který zpočátku sice představuje idylické místo, ale časem se mění v nebezpečné prostředí. Za domy

s neutrálním příznakem označuje rodný dům, dům rodičů, starý dům, dům s pamětí, dům budoucnosti a dům s rajskou zahradou, eventuálně normální dům. V kontextu domu uvádí několik motivů, z nichž uvedeme pouze ty, které budou užity v následujících analýzách:

1. Budování nebo nalezení domu.
2. Hledání a nalezení nového domu – tento motiv najdeme v novele *Dita Saxová*; protagonistka se po válce vrací domů, ten však nenalézá. Nakonec nové zázemí najde v Lublaňské ulici v Domově pro mládež.
3. Návrat do domu – zde Joost Van Baak mluví o návratu ztracených osob, těch, které se po odchodu rozhodnou vrátit. Jako příklad uveďme Hanku Kaudersovou z románu *Krásné zelené oči*, jež svůj domov nachází v Praze, odkud musela společně se svou rodinou odejít.

Zohledňuje fakt, že v textech dochází ke kombinaci těchto motivů a že existuje obrovské spektrum variací, jež lze za pomoci transformací uskutečnit. Joost Van Baak vycházel z tartuské školy a z jejích sémiotických přístupů, avšak na rozdíl od představitelů tohoto vědeckého sdružení jemu šlo v první řadě o literaturu. Podstatným motivem se pro nás stane ztráta domova – spojená se ztrátou životních jistot; dále to je motiv související s hledáním a nalezením nového příbytku, případně motiv návratu.

1.2 Pojetí příbytku v českém literárním kontextu, Daniela Hodrová a Zdeněk Hrbata

Daniela Hodrová v odborné práci s názvem *Místa s tajemstvím: kapitoly z literární topologie* rozlišuje šest hlavních podob příbytku. Patří mezi ně dům idylický, utopický, rodný dům a dům vzpomínky, dále se jedná o dům s esoterickým tajemstvím, šlechtické hnízdo a dům hrůzy. Společnou vlastností těchto podob příbytků je jejich relativnost spočívající ve vzájemném prolínání, k němuž v syžetu dochází. Idylický dům se může například změnit v dům hrůzy s tajuplným prostorem. Podobných příkladů bychom našli více. Z toho, co bylo uvedeno, je tedy zřejmé, že musíme brát zřetel na oscilace mezi podobami příbytků a že k nim tudíž nelze přistupovat jako k pevným a neměnným typům. V Lustigových prózách stísněný prostor příbytků a nedostatek jakéhokoliv soukromí korespondují s úzkostnými stavy postav a jejich touhou vyhledávat samotu.

Zdeněk Hrbata ve studii s názvem *Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle* v jistém ohledu navazuje na Bachelardovo pojetí příbytku, konkrétně na podobu rodného domu nebo domu vzpomínky a obě podoby prezentuje jako soubor obrazů, jež člověku poskytují iluzi stability (Hrbata, 2005, s. 330). Autor ve svém textu předkládá podobu strašidelného domu, domu s tajemstvím a domu labyrint, kde dochází k prolínání a proplétání jednotlivých vnitřních prostorů. Podnětným se pro nás stane příbytek dětství, pro nějž ještě užívá označení kolébka, útočiště, dále to bude dům vzpomínek, který Arnošt Lustig využívá jako místo bezpečí, kde se postavy snaží nalézt ztracenou identitu. Takový příbytek může být zobrazován v různé časové posloupnosti, čímž i umožňuje postavám prožívat jak čas aktuální, tak i minulý. Podotkněme, že u Daniely Hodrové a Zdeňka Hrbaty je patrný vliv zahraničních literárních teoretiků, ať už Gastona Bachelarda či Joosta Van Baaka, ale především tartuské školy. V analytické části studie budeme zjišťovat, jaké podoby příbytků lze v Lustigových textech vysledovat.

1.3 Atributy spojující vnější prostor s vnitřním prostorem: okno a dveře

Přihlédneme-li k toposu vchodu v souvislosti s příbytkem, je zapotřebí zmínit dveře a okno, jež zevnitř umožňují pohled do vnějšího prostoru, ale také naopak pohled zvnějšku dovnitř. Okno funguje jako nástroj, který zprostředkovává postavě kontakt s vnějším světem, s nímž může komunikovat. Sledování krajiny ve fikčním světě sice podněcuje touhu postav dostat se za hranice ghetta, ale rovněž si postupně uvědomují stísněný prostor, z něhož se jako svobodní jedinci již nedostanou. A tak se prvotní pocity radosti a naděje, že by bylo možné přejít hranice ghetta, střídají se smutkem a s bezmocností změnit svůj osud. Okno je tedy nositelem dvojího významu, umožňuje jedinci výhled na krajinu (do otevřeného prostoru), ale také do prostoru ghetta či vyhlazovacího tábora (uzavřené prostředí). S oknem mimo jiné souvisí motiv světla, které do tmavého, šedého a ponurému pokoje proniká a alespoň na nějakou jej dobu prosvětluje. Kromě světla se sem dostává

vzduch, ale také hluk z ramp a popel z krematorií, a proto jsou okna často zavírána. Topos okna má v Lustigových prózách zásadní význam, umožňuje totiž postavám při pohledu do krajiny zapomenout, zabývat se současností a snít o budoucnosti. Připomeňme, že okna ve vagonech jsou zatemněna a nejdou otevřít, což způsobuje nejen nedostatek vzduchu, ale též to evokuje pocit stísněnosti; dveře jsou zapečetěny.

Zaměříme-li se, jakým způsobem se realizuje překračování hranic prostoru v autorových dílech, zjistíme, že postavy jsou nuceny odejít ze svých příbytků, tj. překročit práh svého bytu či domu, pak opustit město, kde žily, až přejdou hranice ghetta či koncentračního tábora. Dostanou se do zcela jiného prostředí, jehož podmínkám se musejí okamžitě přizpůsobit (realizuje se tedy překročení kategorie kulturně-sémiotické spočívající v tom, že pro postavy je najednou všechno nové, neznámé). Nejedná se o volný a spontánní pohyb, ale o pohyb naplánovaný směřující na předem určená místa. S chronotopem vchodu – dveří souvisí také práh, který je v narativu většinou pojat symbolicky. Pokud je to jedincům umožněno, soukromí příbytku si pečlivě střeží tak, že na dveře umístí řetěz a větší zámek, aby zabránili vniknutí do prostoru, jež považovali za svůj. Motiv zamčených dveří si mohou jiné postavy spojovat s tajemstvím pokoje, jež má být pro cizince zachováno.

2 Analyticko-interpretativní část

2.1 Prostory příbytků v ghettu, vyhlazovacím táboře, polním nevěstinci

Lustigovy postavy pomocí vzpomínek usilují o rekonstrukci příbytků, z nichž musely nedobrovolně odejít a které svým odchodem již navždy ztratily. Vybavují si rodinný byt, případně dům prarodičů, jehož idyličnost narušoval uzavřený, tajemný prostor podkrovní místnosti a podněcoval v nich obavy z neznáma. Autor zachycuje nejistou budoucnost svých postav právě v již zmíněném prostoru podkrovních pokojů, vyznačující se svou nehostinností a neútluností. Soustředíme se na příbytky, jež se v následující části studie stanou předmětem zájmu našeho zkoumání.

2.1.1 Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.

Od příjezdu do terezínského ghetta Perla neměla žádné soukromí, a tak byla nadšená, když jí pan L. přišel oznámit, že domov pro děvčata na L 410 opustí a přestěhuje se do samostatného pokoje v domě situovaném na třídě Lange Strasse. Velmi rychle se zabydlela v temném pokoji, jenž měl okno s výhledem přímo na hory a na Hamburské kasárny – místo příjezdu a odjezdu transportů. Také zde najdeme kontrast: příroda, krajina (znak otevřenosti, volný pohyb) proti ghettu (uzavřenost, jedinec je ve svém pohybu omezen). Byla ráda, že již nemusí sdílet svůj prostor s ostatními, a tak jí v ten moment ani nenapadlo, že samota, kterou si přála, jí bude časem překážet a že bude vyhledávat společnost.

Podíváme-li se na výskyt rekvizit, dívčín pokoj je na rozdíl od jiných pokojů, o nichž byla již zmínka, vybaven nejrůznějšími věcmi, počínaje dámským příručním kuffíkem, pilníkem, županem, koženým rámečkem na fotografie a kuchyňskými potřebami – vidličkou a nožem – konče. Najdou se tady i předměty spojené s psaním deníku, jako je plnicí pero, dopisní papíry a sešit.

Aby alespoň na okamžik zapoměla na přítomný čas, začne vzpomínat na byt v Praze, který se nacházel v čtyřpatrovém činžáku a kde nějaký čas žila s rodinou. Ráda by popsala pokojík dětství, jež sdílela společně s bratrem a se sestrou, ale nedokáže ho ve své paměti již rekonstruovat: „Málokdy vidím v paměti mou postel nebo sestru anebo bratra či sebe samu. Dokážu vidět jen to, co bylo na dohled skrz okno ve stěně až k oknům do ulice, a pak až co bylo naproti přes ulici, zase okna a co se rozplývá za nimi“ (Lustig, 1979, s. 112). To, že si Perla nedokáže vybavit dětský pokoj, souvisí s nenávratností času a potvrzuje, co jsme konstatovali výše v našem textu. Pochopí, jak je nezbytné naslouchat své intuici, které jí upozorňují na potenciální nebezpečí. Nejzřetelněji si vybavuje okno ve zdi, kterým bylo vidět do obývacího pokoje na dvě okna s výhledem na ulici. Okna zabraňovala, aby se z rodinného domu stalo ponuré prostředí vzbuzující hlavně u dětí obavy a hrůzu. Včetně oken před sebou viděla bílé, lakované dveře, jež měly v horní skleněné části vyryté květiny, což jí mohlo připomínat dobu, kdy byla zahrnuta péčí a pozorností; to všechno na základě vizuálního vjemu. Když

ještě bydlela s rodinou v jejich pražském bytě, neznala pocit strachu, protože věděla, že je v bezpečí a že ji nemůže nic ohrozit. Potvrzují se nám slova Gastona Bachelarda, jenž popisuje dům jako soubor obrazů: „... které člověku poskytují důvody nebo iluze stability. [...] Dům je prvotním světem lidské bytosti. Dříve, než byl člověk vržen do světa, jak to vyznávají překotné metafyziky, byl položen do kolébky domu. Dům je naším koutem světa, naším prvním vesmírem. Je skutečným kosmem. Kosmem ve všech významech slova“ (Bachelard, 2009, s. 24). Prostřednictvím vzpomínek se v prostoru podkrovního pokoje objevuje další pokoj, a to pokoj jejího dětství, čímž dochází k zasouvání jednoho místa (příbytek současnosti, tj. přítomného času) do druhého (příbytek minulosti – zastoupen vzpomínkami).

Po nějaké době se rodina přestěhovala do jiného bytu; bylo to jejich druhé stěhování, při němž nikoho nenapadlo, že je bude ještě čekat transport do ghetta. Vybavíme-li si motivy, jež Joost Van Baak v souvislosti s pojetím příbytku navrhoval, nemůžeme přehlédnout, že se jedná o motiv ztráty příbytku zapříčiněného cizími lidmi – v případě Perliny židovské rodiny jimi byli Němci, kteří je vyhnali a připravili o zázemí. Dívka i přesto na domov nikdy nezapomněla a v dlouhodobé paměti si uchovávala vůni připomínající jí dětství. Reflektovali jsme již, že autor do narativu zakomponoval smyslovou percepci – vizuální, jejíž vznik byl podmíněn dívčinou vzpomínkou; vůně spouští čichový vjem dívky, který je zakódován v jejím podvědomí a který vyvolává emocionální reakci: „*A přitom den ode dne, rok od roku ve mně sedí tahle vzpomínka pevněji a zavání příjemnou, povědomou a ztracenou vůní jako všechny vzpomínky. Je to, jako když mně maminka pekla v zimě pečivo – zůstává to ve mně jako stín, který doprovází všechno, i když není v noci nebo v pravé poledne vidět, ať už jsem ji vzala, kde jsem ji vzala*“ (Lustig, 1979, s. 34). Vidíme, že vůně aktivovala další vzpomínky, jež byly ukryty hluboko v její paměti. Mimo jiné si vybavuje, jaké sny se jí zdály v dětském pokoji. Jejich charakter se proměňoval v závislosti na tom, co Perla zrovna prožívala a co se odehrávalo v jejím okolí. Do třinácti let to byly sny, ze kterých se probouzela s úzkostnými pocity, jež souvisely především s matčíným náhlým onemocněním a s její léčbou v nemocnici. Byl to první z jejich špatných zážitků, když uviděla matku připoutanou k nemocničnímu lůžku. Byla zaskočena změnou matčina tělesného zevnějšku. Pamatovala si jí jako krásnou a usměvavou ženu s dlouhými vlasy spletenými do drdolu a najednou před sebou viděla hubenou a tichou osobu s prošeďivělými vlasy. V době dospívání prostor snění zaplnily sny o chlapcích. Podkrovní pokoj v ghettu představuje podobu příbytku vzpomínek, kde se dívka retrospektivně vrací do minulosti a popisuje oba pražské byty. Mansarda se stává i útočištěm před vnějším světem a nabývá podoby intimního prostoru. Co se týká bytů v Praze, ty prezentují podobu rodinného příbytku, ale také příbytku idylického, použijeme-li pojem Zdeňka Hrbaty, tedy domu dětství. V pojetí Joosta Van Baaka se jedná o rodný dům (byt) či dům (byt) rodičů s neutrálními příznaky. Protagonistka zde prožívala období dětství a začátek dospívání. Rodný dům byl pro členy rodiny místem, kam se rádi vraceli, protože tady nacházeli jistotu, lásku a vzájemný respekt. Vystěhování z domova za účelem deportace do ghetta rodinu ještě více stmelila.

2.1.2 Colette: dívka z Antverp

Colette Comen v Auschwitz-Birkenau pracuje ve střížně, kde s ostatními dívkami a ženami třídí oblečení po zemřelých. Otevřenými okny do obrovské místnosti pronikaly sluneční paprsky vyvolávající pozitivní pocity a nálady. Ženy někdy okna zavíraly kvůli velkému množství sazí a popelu, jež sem zavál vítr. Během několikahodinového třídění si Colette kladla otázku, co ve svém životě udělala špatně, že Bůh dopustil, aby přišla o celou svou rodinu. Večer se vrací do domu s číslem jedenadvacet, kde obývá skromný pokojík, jehož inventář tvoří dřevěné lůžko, stůl a židle s opěradlem. Konkrétní popis dívčina příbytku a předmětů v textu nezaznamenáme. Souvisí to zejména s autorovým záměrem zdůraznit vnitřní prostor protagonistky, která uvažuje nad významem bytí člověka v prostředí, jako je vyhlazovací tábor, jenž se stává místem lidského utrpení; subjektivizované vyprávění je obsaženo ve vyprávěném monologu: „*Neměla čas ani možnost hledat v každém kroku smysl své existence, protože by se dobrala prahu nesčetných možností, kde člověk přestával existovat, kde jeho život dospěl k náhlému a násilnému konci. Člověk měl v sobě svou*

neustálou druhou možnost, stát se sazí“ (Lustig, 1992, s. 116, 15). Klade si otázku, zda lze vůbec ještě hovořit o existenci, když jedinec přišel o právo na žití a čeká, jak bude rozhodnuto o jeho osudu.

V noci se tmavý podkrovní pokoj, kde šero pozvolna přechází do tmy, zaplňuje rovněž dívčinou nejistotou a pocity bezmocnosti. Ráno, než odešla do práce, to bylo pro ni známé místo, které se večer proměnilo v neurčitou místnost. Její příbytek lze považovat za neutrální místo, ačkoliv je před vnějším světem uzavřený a nese jisté znaky tajemství: *„Už se připozdilo. Z šera se narodila tma. Nemluvila už o ničem, z čeho jí mrazilo v zádech. Byla jako pták v letu. Pod ní bylo hluboké a studené a neznámé moře. Neviděla nic, co by směla ještě stihnout. To přejde, až vykročí do tmy. Bude muset myslet na jiné věci“* (Lustig, 1992, s. 124). Vidíme, že autor využívá v textu jazykových prvků, jež vyjadřují její duševní stav: mrazilo ji v zádech, neviděla nic, vykročí do tmy, o čemž svědčí, že dívka prožívá smutek, bezmoc, neklid a sevřenost. Touží oprostít se od absurdních pravidel a začít žít tak, jak žila dříve. Vypadá to, že Colette chce upadnout do hlubokého spánku, z něhož by se nikdy neprobudila. Hlubinné a temné moře, skrývající nebezpečí, vyvolává u lidské bytosti obavy. Lidé mu připisují atributy cizí, temné, neprobádané, tmavé, proměňující se na rozdíl od půdy, s níž je spojena stabilita. Živel moře v tomto případě symbolizuje lidskou konečnost a pomíjivost pozemského života v přesně vymezeném časoprostoru. Někdy si zase připadala jako loď zmítající se v bouřlivém moři, v jehož vlnách bojovala o svou existenci. Nejistotu a nestálost života si v koncentračním táboře spojovala se živlem vody, tj. jako symbol záhuby. Pokud se dívce podaří udržet se na hladině, je to dobré znamení. V případě, že svůj zápas s mořem prohraje, ji čeká cesta do hlubin světa signalizujícího zánik. Vidíme, že vševědoucí vypravěč pomocí psycho-narace alegoricky připodobňuje Auschwitz-Birkenau k moři jakožto symbolu ohrožení. Oproti tomu si živel větru spojovala s volností, svobodou, neboť v ní vzbuzoval nezávislost, již si přála získat. Když nechce Colette myslet na svou duševní bolest a na dění kolem sebe, stoupne si k oknu, z něhož má výhled přímo na les. Sleduje pole a louky, které symbolizují neohrazený prostor, kontrastující s vyhlazovacím táborem. I když se smířila s faktem, že se sem nikdy nevrátí, tak se alespoň na chvíli nechala unášet pozitivními pocity a představami, jak se coby svobodný jedinec po tomto prostoru prochází. Prostřednictvím vnitřního monologu a poznávání sebe sama v časoprostoru zjišťujeme, že v některých okamžicích prožívá melancholickou náladu, která je podpořena nostalgickým vzpomínáním na minulost. Postava každodenně zakouší úzkostné stavy i při pohledu na komíny, z nichž neustále vychází kouř a oheň. Komíny symbolizují v Auschwitz-Birkenau smrt: *„Komínem – kousek od jejich dílny – vyletělo dvě stě rumunských a maďarských rabinů. [...] Dívala se na komín, kterým šlehal do mlhavého rána oheň. Z ohně létaly saze, židovští andělé. [...] Zase si vzal do prsů břitvu. Dívala se oknem na komín, z něhož dýmalo. Nahoře, u koruny komínu, u kořene kouře, šlehalo nízké plameny jako z cihlového ohniště“* (Lustig, 1992, s. 11, 93, 95).

Spojitosť mezi příbytkem a Auschwitz-Birkenau vysledujeme zvláště v Colettině přístupu. Nemůže si zvyknout na stísněný příbytek a na nevlídné prostředí, připomínající jí její smrtelnost. V próze se uplatňuje Hamonův způsob prezentace prostoru zprostředkovaný z pohledu Colette Comen, která představuje postavu sledující z okna prostor krajiny a z druhé strany prostor Auschwitz-Birkenau. Zobrazený prostor v rovině scenérie je vystaven na protikladu krajiny, tj. místo za vyhlazovacím táborem, jež je navždy postavám odepřeno. Krajina je vykreslena pomocí výrazů slunce, osvěžující vzduch, modré nebe, kromě toho je tento prostor vůči jedinci otevřený. Zatímco ghetto je uzavřené a neobjevíme zde žádné přírodní vertikální orientační body, kromě toho vizualita prostoru odráží způsob Colettiny percepce, z její perspektivy je podán obraz šedivého prostoru, jemuž náleží záporné adjektivní výrazy jako temné, deprimující či substantiva déšť, potopa, oznamující konec světa. Postavy zaujímají k místům (příbytkům, ulicím) negativní stanovisko, protože v nich vyvolávají smutek, únavu, neklid, a připomínají jim ztrátu jejich domovů.

2.1.3 Krásné zelené oči

Poté, co dospívající Hanka Kaudersová zalhala v ordinaci doktora Kruegera, že jí je osmnáct let, se dostává mezi třicet šest dívek, které míří do polního nevěstince u řeky San. Prostor je tady prezentován jako uzavřený (ohrazený dráty s vysokým napětím), kde dennodenně někdo umírá bez ohledu na to, zda je den nebo noc: *„Tu noc byla plná smrti, protože byla plná života. Tvrdila, že smrtí*

všechno zkrásní, to umírající, co se teprve rodí, polibek, dotek, pootevřené rty, kousiček kůže“ (Lustig, 2000b, s. 57). První den jí madam Kuliková vysvětlí, že nikdy nesmí před muži mluvit o smrti, bolestech a utrpení. V nevěstinci Hanku čeká další životní zkouška, jež prověří, zda je schopna zvládnout psychický nápor, jemuž bude po celou dobu vystavena. Do malého pokoje za ní chodí němečtí vojáci a důstojníci, v jejichž přítomnosti je povinna ovládat své emoce, což pro ni není jednoduché, neboť pociťuje vůči nacistům nenávisť. Nuznost a neútlunost pokoje jí připomíná, že se nachází v místě, kde jakákoliv chyba znamená smrt, a že hranice mezi životem a smrtí je tenká: „*Po zdech byly skvrny, zbytky zmrzlých brouků, než je sežrali pavouci, už také zmrzlí, na zbytcích potrháných pavučin*“ (Lustig, 2000b, s. 33). Zaměříme-li se na předměty v kóji, tak všechno, co zde Hanka najde, má své opodstatnění a plní svou funkci. Analogii mezi spleťtým životem Hanky Kaudersové a nuzným prostorem koncentračního tábora vysledujeme například v jejím oblečení. Na sobě má staré obnošené šaty, což vypovídá o tom, z jaké společenské třídy pochází. V polním nevěstinci, aby byla pro muže atraktivní, dostává nový oděv, kontrastující tentokrát s neútluným prostorem příbytku.

Prostor malé místnosti se postupně zaplňuje vnitřním prostorem Hanky řečené Kůstky. Je v něm obsažena řada otázek, na něž se dívka snaží najít odpověď. Myslí na svou rodinu a zjišťuje, že by ji přestala brát jako člena rodiny, kdyby se zjistilo, co dělá v polním nevěstinci: „*Kdyby její rodina žila, byla by i pro ně mrtvá zaživa. [...] Netruchlili by pro ni, nemodlili by se za ni. Měla snad být radši, že už nežijí?*“ (Lustig, 2000b, s. 88, 306). Má výčitky svědomí a trápí ji, že zrovna ona se musela dát na takovou cestu jen proto, aby přežila. Je zoufalá sama ze sebe a mnohdy zvažuje, co je lepší, jestli zemřít a ukončit tak své trápení, nebo žít a přijmout úděl ponižovaného jedince. Nakonec se připodobňuje ke zvířeti, jež je podobně jako ona ukryto ve své skrýši, a ani jeden z nich neví, jaký osud je čeká a zda vůbec přežijí: „*Žila v díře do pekla, jako žije myš v díře, kde je jí nejbezpečněji, a vyleze jen, aby se nažrala, a zase se do díry vrací. Žila v díře do pekla, jako žije pavouk v pavučině, kterou si usoukal, protože je pavouk*“ (Lustig, 2000b, s. 53). V pokoji si uvědomila, jak málo stačí k tomu, aby jedinec přestal existovat.

V polním nevěstinci, kde převládá demoralizace a úpadek, lze přece jen Hančin příbytek, jenž obývá a v němž vzpomíná na svou rodinu, označit za pokoj vzpomínek. V paměti si oživuje konkrétní obraz domu, z něhož vyhnali celou rodinu. Vzpomínky se střídají se sebereflexí a dívka se ponořuje do nejtemnějších míst své osobnosti: „*Co cítila, viděla a slyšela, se odehrávalo pod hladinou, neviditelné, neslyšné, ale prudké a hrůzné. Na okamžik si představila moře, mělo rudou barvu krve. Barvu průjmu. [...] Prošlo jí spánky, čím se člověk vzdává. Byla také na dně moře, toho nejhlubšího oceánu, ale možná, že toho nejmělkčího. [...] Cítila jsem se obehnaná dráty s vysokým napětím, jako bych byla poslední člověk na světě*“ (Lustig, 2000b, s. 126). Z citované ukázky vyplývá, že se cítí oslabená a je na dně svých tělesných, ale i duševních sil. Raději nechce myslet na přítomnost, a proto se snaží hledat v minulosti i něco pozitivního. Vybaví si například divadlo v Terezíně, které prezentovalo jistou formu zábavy a bylo pro svůj bohatý program velmi vyhledávané: „*Terezínské divadlo, skromný a podvyživený malý pohádkový obr, který se živil vlastní tkání, než zahynul vyčerpáním. [...] Divadlo zrozené z provizoria a proměněné v trvalou vzpomínku. Divadlo byly komůrky naší duše, tělo v našem těle, tlukot našeho srdce*“ (Lustig, 2000b, s. 126). Obyvatelé ghetta do něj chodili nejen za účelem vidět představení, ale také se pobavit a věděli, že se jim to splní. Jedině tak se jim totiž podařilo stát se bezstarostnými jedinci, kteří alespoň na moment zapoměli na nepříznivý osud v přísně hlídaném vězení.

3 Předměty v interiérech – svícen, zrcadlo, postel

Součástí každého prostoru jsou předměty, které jej nejen vyplňují, ale také se podílejí na jeho celkovém charakteru a na tom, do jaké míry se zapíší do povědomí postav. Jedinci je budou využívat nejen pro vlastní potřebu, ale také se stanou prostředkem, který jim umožní vzpomínat na minulé časy, případně se ponořit do vlastního nitra a dostat se do klidné polohy. Podotkněme, že se zaměříme pouze na takové, o nichž se vypravěč zmiňuje zejména v souvislosti se životy postav a s jejich vnitřními stavy. Na základě analýz uvidíme, že nejsou pouhými rekvizitami zaplňujícími téměř prázdný prostor, ale že jsou nositeli významů a mají také svou ontologickou existenci. Jaká je

však jejich skutečná podstata? Maurice Merleau-Ponty zastával názor, že v našem vztahu k věcem neexistuje odstup, každá z nich promlouvá k našemu tělu a životu: „Věci na sebe berou lidské povahové rysy (jsou poslušné, mírné, nepřátelské, kladou odpor) a na druhou stranu v nás také žijí jakožto symboly chování, které máme rádi, nebo nesnášíme. Člověk je zcela ve věcech a věci jsou v něm. Řečeno jazykem psychoanalytiků, věci jsou komplexy“ (Merleau-Ponty, 2008, s. 28 – 29). Věci, na něž si postavy mohou sáhnout, v nich podněcují zamyslet se nad svým osudem, a ponořit se do svého nitra. V analyzovaných prózách se zaměříme pouze na takové, o nichž se vypravěč zmiňuje hlavně v souvislosti se životy postav a s jejich niternými stavy.

3.1 Plamen svíčky

Hanka Kaudersová, protagonistka románu *Krásné zelené oči*, poslední den u rabína zapálí svíčku a následně se posadí do křesla umístěného naproti židli, na níž sedí Gideon Schapíra. Sledování plamínku a ticho v místnosti vytvářejí magickou atmosféru: „*Plamínek se vzňal, zesílil a vzrostl, na okamžik se rozkomíhal, jak na něj dýchala, a nakonec se ustálil. [...] Pozoroval svíčku. Stoupal z ní ke stropu plamen a z jeho špičky kouř. Chléb a sýry na stole vydávaly vůni, která se mísila s vůní svíčky. Plamínek si lehce pohupoval, obnažoval se a očišťoval. Vrhá odlesky do stran a odrážel se mu v panenkách očí*“ (Lustig, 2000b, s. 172 – 173). Rabín si při pohledu na plamínek, jenž pomalu stoupá a sílí, vzpomene na svou dceru Eržiku, kterou odvedli z domova, když jí bylo čtrnáct let. Otázkou je, zda lze v kouři nalézt skrytý symbol, který má rabín rozluštit, oznamující, že obě jeho milované bytosti zahynuly v plynových komorách a jejich mrtvá těla byla zpopelněna. Muž pochopí, že je v plamínku obsažena pravda, a přizná sám sobě, že osud Hanky a Eržiky je podobný, neboť obě přišly o své dětství, nejhezčí období života, v němž dospívající jedinec sní o své budoucnosti a představuje si, že povede bezstarostný život: „*Ukradli jim oběma ta tvárná léta dospívání, co se učí o sobě, o světě, tu slitinu pro zbytek života, co vidí, čeho se dotknou*“ (Lustig, 2000b, s. 176).

Dlouho si nechtěl připustit ztrátu ženy a dcery, a dokonce se mu po nějakou dobu úspěšně dařilo vytěsnit smutek ze své paměti a žít v přesvědčení, že neví, co je to zažít životní tragédii. Až Hančinou návštěvou si uvědomí, jak mu obě schází a zamyslí se, zda jeho dcera také musela projít takovou zkouškou jako Kůstka a jak to vůbec zvládala. Je to poprvé, kdy od útěku z vyhlazovacího tábora chce Hanka někomu vyprávět o svých negativních zážitcích. Zatímco se chaotický a nejistý vnitřní svět Hanky Kaudersové mění v klidný a vyrovnaný, mající svůj řád, u Schapíra je tomu právě naopak. V jeho původně klidném nitru začíná převládat nedůvěra ve vnější svět, a dokonce se objevily první pochybnosti o existenci Boha: „*Rabín během jejího pobytu poblehl. Pukla mu hlava. Nejedl, jen pil vodu. Dusil v sobě hněv a tlumil ho pokorou. [...] Na čele, u koutků očí a úst přibýly rabínovi vrásky, které tam, když přišla, nebyly*“ (Lustig, 2000b, s. 148). Nesvěřuje se se svými pocity a nesděluje jí, co si myslí a co ho trápí. Gideon Schapíra vzpomínal na své nejbližší, Hanka, schoulená v křesle, kde dříve sedávala rabínova manželka a dcera, začne mít při pohledu na hořící svíčku pocit, že tak jako se před nimi odkrývá plamínek, tak se ona po celou dobu, co byla v Pětikostelí, obnažovala před Gideonem, když mu vyprávěla o sobě a o tom, co prožila v polním nevěstinci. Dívka pozorně sleduje hořící plamínek, který před jejím odchodem pomalu slábne, jako kdyby předvídal konec její návštěvy. Hanka si zase přeje, aby jí plamínek vyslal signál, že bude schopna po válce žít normální život. V posledních minutách před odchodem se na její tváři objeví úsměv. Zda vyjadřuje smířlivost s minulostí a s prožitými událostmi nebo jestli je pouhou maskou, pod níž dívka skrývá své zraněné nitro, autor nechává na čtenářově intenci: „*Plamínek svíčky začal skomírat. Na podstavci alpakového svícnu se nachytaly hrudky vosku, které vytvářely hrozny. Vosk byl stejně bílý jako svíčka, když byla ještě hladká a vysoká. Připomínalo jí to zasněžený lom*“ (Lustig, 2000b, s. 190). V Hančiných představách je rozteklý vosk na podstavci zasněženým lomem, připomínajícím jí krajinu kolem polního nevěstince, kterou v zimě pokrýl sníh. Zamyslíme-li se nad tímto úryvkem, dojdeme k názoru, že jak rabín, tak Hanka jsou při sledování plamínku osamoceni, každý sedí v pokoji na jiném místě a od sebe je odděluje stůl. Navíc spolu nekomunikují a chovají se tak, jako kdyby ten druhý nebyl v pokoji přítomen. Všimněme si, že samota rovněž postihuje vnitřní svět obou postav, které hledají smysl vlastní existence. Gaston Bachelard spatřuje v plamenu jak zrození, tak i snadnou smrt. Podotýká, že také plamen umírá tím, že usíná. [...] Snění nad plamenem vede člověka k neustálému

uvažování. Je v něm ukryta minulost, ale také budoucnost. Zasněný člověk, který v době svého večerního snění sní nad svíci, hltá minulost, těší se s klamnou minulostí. Zasněný člověk sní o tom, čím by mohl být. [...] Člověk, zasněný nad svíci, se spojuje s velkými snilkou dřívějšího života, s velkou zásobou osamělého života (Bachelard, 2009, s. 37). Viděli jsme, že rabín hledal v plamínku minulost, když vzpomínal na ženu a dceru, zatímco Hanka v něm chtěla najít svou budoucnost.

Když byla Hanka ještě v polním nevěstinci u řeky San, každý večer si zapalovala svíčku, která odrážela stíny předmětů v malé místnosti. Upřeně se dívala na pohybuující se plamen, k jehož atributům patřila dynamičnost a proměnlivost: „*Kóji prokládaly stíny. Klady se na podlahu a o stěny a trámy stropu, pokroucené měnicím se plamínkem svíčky. Ohýnek komíhal nepravidelně, chvíli bílý, nažloutlý, nízko u knotu do modra. Vosk svíčky stékal do talířku na stole*“ (Lustig, 2000b, s. 31). To, že se plamínek pohyboval nepravidelně a oheň se chvílemi zvětšoval, zmenšoval, měnil barvy, lze pokládat jak za znamení dívčiny nejisté budoucnosti, neboť si nemohla být nikdy jistá, zda ji nějaký muž na návštěvě u ní nezabije, tak za signál, že bude muset překonat ještě řadu překážek.

V novele *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* si Perla ve svých vzpomínkách vybavuje osmiramenný svícen, jenž se v rodině dědil z matčiny strany z generace na generaci. Matka na něm zapalovala svíčky pouze během *chanuky* (1), svátku zasvěcení, aby si připomenuli vítězství Židů nad syrským panovníkem. Plamínky na ni zapůsobily tak silným dojmem, že od té doby měla v oblíbě nejrůznější svíčky, které osvětlovaly místnosti: „*Byl to asi první svícen a první oheň, které jsem v životě zaznamenala. [...] Den ode dne ve mně sedí tahle vzpomínka pevněji*“ (Lustig, 1979, s. 84, 86). Když už byla v ghettu, chtěla, aby jí známí nosili svíčky, a potom je zapalovala. Pohled na plamen svíčky ji uklidňoval a pomáhalo jí to zapomenout na úzkost a nepříjemné pocity z temných prostorů bez oken, eventuálně bez dveří, které nejdou z vnitřní strany otevřít. V novele je tedy svícen spojen hlavně s dívčinou vzpomínkou na rodinnou tradici a náboženskou slavnost, která se udržovala.

3.2 Zrcadlo

Zrcadlo jako nástroj ujišťující postavu o její existenci vysledujeme v knize *Porgess*. Je zde popsán osud chlapce Porgesse, který byl 8. května roku 1945 na útěku zmrzačen německými vojáky, protože se dostal za hranice země. Vážným zraněním sice nepodleh, ale od lékařů se dozvěděl, že ač první kulka zasáhla jen horní část plic, druhá trefila míchu, a tudíž nebude moci už nikdy chodit. Zprávu, že následky si ponese po zbytek svého života, přijal statečně, a dokonce se mu podařilo smířit se i s tím, že si už nezahraje fotbal s kamarády. Připoután na lůžko tak většinu času tráví v pokoji sám a jen někdy jej navštíví kamarád – personální vypravěč, jenž naslouchá Porgesovým historkám. Na jedné z návštěv u Porgesse si kamarád všimne zrcadla na zdi a hned ho napadne, jestli tam není umístěno jen proto, aby handicapovaného chlapce, jenž nemůže opustit svůj pokoj, ujišťovalo o jeho existenci: „*Asi se občas potřeboval přesvědčit, že ještě existuje. Napadlo mě, že denně vstávám z mrtvých. [...] Kolik Porgessů viděl v zrcadle. Nebylo to jen jako mít dvojníka?*“ (Lustig, 1995b, s. 120 – 121). Z úryvku je mimo jiné zřejmé, že zrcadlo nabývá i podoby dvojníka. Homodiegetický vypravěč si klade otázku, zda se Porgess v zrcadle někdy pozoruje, ale nikdy se jej neodvážá na to zeptat, protože si myslí, že by to nebylo vzhledem k chlapcovu stavu vhodné.

Další příklad, kdy si postava prostřednictvím svého obrazu, jež spatřuje v zrcadlech, ověřuje vlastní bytí ve světě, objevíme v povídce *Odcházím do snu*. Mladá Lea vzpomíná, jak se poprvé zavřela v koupelně, která byla od země až ke stropu obložena zrcadly; důkladně si prohlížela svou tvář, v níž vyzorovala smutné a prázdné oči: „*Zkoumala jsem rozdílnost každé poloviny tváře, včetně chrípí nosu. [...] Měla jsem pocit, že se vznáším. Opravdu existuju? Plakala jsem. Ověřovala jsem si, že mně tečou slzy*“ (Lustig, 2009b, s. 250). Pozorování sama sebe otevírá Lee možnost všimnout si tajných a na první pohled skrytých oblastí nejen svého těla, ale též nitra, jehož tajemství jedinec nechce pokaždé odhalit. Umberto Eco v kapitole pojednávající o pragmatice zrcadla tvrdí, že je to právě zrcadlo, jež říká člověku pravdu. Zrcadlo podle jeho slov představuje nástroj, protězu „prodlužující“ konkrétní objekt, který se tak stává jedinou příčinou zrcadlového obrazu a bez něhož by nemohl vzniknout: „Zrcadlům důvěřujeme, jako důvěřujeme brýlím a dalekohledům, protože stejně jako brýle a dalekohledy jsou zrcadla protězy“ (Eco, 2002, s. 26).

Je známo, že rády se v zrcadlech prohlížejí především dívky, obdivují svou krásu, ale také si všimají nedostatků, které se snaží za pomoci líčidel zakrýt. Tento narcistický postoj, tj. sledování a obdiv sebe sama, lze zaznamenat rovněž u postavy Pavlíčka Volpiho přezdívaného Narcisek z románu *Kamarádi*, jenž má sklony chovat se jako dívka i v přítomnosti ostatních chlapců. Připomeňme, že slovo narcismus má původ ve jménu mytologického hrdiny Narcise, který pohrdal láskou nymfy Echo. Zamiloval se do svého obrazu ve studánce a byl za to bohy potrestán a proměněn ve stejnojmennou květinu (Kopečný, 1974, s. 105 – 106). Jean Baudrillard konstatuje, že v narcisovském mýtu nejde o zrcadlo, přidřené Narcisovi, aby v něm nahlédl vlastní živoucí ideál, ale že je to příběh zrcadla jako absence hloubky, jako povrchové propasti, která se jeví druhému, svůdná a závatná jen proto, že každý je tím prvním, kdo se do ní ponoří. (2) Pro dospívajícího Pavlíčka je fyzický vzhled podstatný, a aby se ujišťoval o své kráse, opakovaně chodí do sprch, kde si stoupne před zrcadlo a důkladně se ze všech stran pozoruje. „Z očí se mu odrážel obdiv. [...] Asi byl spokojen s tím, jak vypadal. [...] Jako Narcisek hořel Eli Popper-Deli neuhastitelnou láskou k sobě, ačkoli se tvářil, že pláče pro osud člověčenstva“ (Lustig, 1995a, s. 13, 10). Postávání před zrcadlem, provádění různých postojů či gest, detailní sledování rysů v obličeji, a především hrdé ocenění vlastní dokonalosti působí jako divadelní představení, jehož aktérem a zároveň publikem je pouze narcis Pavlíček, který si ve své mysli vytvořil imaginární publikum, jež ho stejně tak jako on sám sebe obdivuje. Mimo jiné si povšimněme, že chlapcova přezdívka je motivovaná, a tudíž koresponduje nejen s jeho vizáží, ale i s jeho vystupováním a chováním. Ačkoliv se chvílemi může zdát, že chce někomu pomoci, ve skutečnosti se o nikoho nezajímá a vždycky mu jde v první řadě jen o sebe. Jeho individualismus a zájem o vlastní já je silnější než potřeba zapojit se do kolektivu a být jeho součástí.

V narativu vysledujeme rozdíl mezi tím, jak Pavlíček Volpi vidí sám sebe, jak jej vnímají lidé z jeho okolí a co si o něm myslí. Pro svou zaslepenost si je zcela jistý, že jeho osobnost vyvolává u ostatních kladný zájem. Jean Paul Sartre v knize *Bytí a nicota* – kapitola Existence druhého – ukazuje vnitřní paradox možnosti ovlivnit druhého v tom, jak mě vidí. Výklad fenoménu pýchy je velmi blízký uvedené charakteristice Pavlíčkova narcismu. Pýcha je podle autora jistou rezignací, a aby mohl být člověk hrdý na to, že je krásný, obdivovaný, musí se nejdříve smířit s tím, že bude předmětem pro druhého: „Jsem-li takto konstituován jako předmět, chci být uznáván svobodným subjektem, jinak bych nemohl být sám na sebe pyšný.“ (3) Znaky narcismu a pýchy se projevují jak v oblasti obdivu, který patří vlastnímu tělu, tak ve způsobu chování v prostředí, v němž se jedinec vyskytuje.

Podobnou zálibu v pozorování sebe sama má i starší muž Artur, postava z prózy *Dům vrácené ozvěny*. Dokáže využít každé příležitosti k tomu, aby se mohl na sebe podívat, od prohlížení se v zrcadlech umístěných ve výtazích až po zdvižené křídlo klavíru, kde spatří odraz svého obličeje: „Když jsem někde v hotelu, kde mají na chodbách v patrech zrcadla, jdu radši nahoru i dolů pěšky, abych to nezmeškal a nepodíval se na sebe. Je po mne“ (Lustig, 1968, s. 188). Artur má rád, když se může před ostatními pochlubit s něčím, co se mu povedlo. Doslova si libuje, že má kolem sebe pečlivě naslouchající publikum, které mu dává najevo svůj souhlas s tím, co říká. Projevuje se u něj obrovská touha být viděn a obdivován, kterou mu jeho věrní posluchači plní. Arturův narcismus je tedy svým způsobem představením. Bez něho by se nepovažoval za tak výjimečného. Zrcadlem se mu stává také jeho dcera Zuzana, jež je mu podobná a jejíž půvaby vyzdvihuje před rodinou a známými, kteří k nim chodí na návštěvy. Připomeňme si, že jak u Pavlíčka Volpiho, tak u Artura je podstatným znakem zasněnost, umožňující jim představovat si sebe samé jako bytosti bez nedostatků.

Chlapec Ludvíček, hlavní postava v románu *Zloděj kufrů*, slíbí své kamarádce Markétě Fischerové, že jí sežene zrcadlo. Ještě než se k tomuto činu odhodlá, popisuje jí sny o zrcadlových bludištích a síních, z nichž nemůže najít cestu ven. Markéta mu zase do detailů vypráví, jak se jí kdysi naskytla příležitost tohle zvláštní místo navštívit: „Znáš zrcadla v bludišti, kde se vidíš v jednom tlustá, v druhém dlouhá, ve třetím máš krátké nohy a dlouhé tělo nebo dvě hlavy? [...] V bludišti jsem náhodou byla. Pamatuju si, jak jsem vypadala, jako když se ti zdá přílišný sen“ (Lustig, 2008, s. 27). Popisuje zrcadla, jež záměrně měnila její vzhled a vytvářela klamnou iluzi o jejím těle a obličeji. Zrcadlová bludiště otevírají subjektu – člověku – možnost ocitnout se v nereálném čase a prostoru. Markéta byla tímto místem fascinována a snažila se ve svém vyprávění vystihnout jeho podstatu. Ludvíček na rozdíl od ní ve svých snech viděl deformující zrcadlové prostory, které mu připomínaly

pokřivený svět vytvořený nacisty. Věděl, že zrcadla zkreslují realitu, a proto v něm vyvolávala nedůvěru.

Vrátíme-li se ještě k dílu Umberta Eca *O zrcadlech a jiné eseje* s podtitulem *Znak, reprezentace, iluze, obraz*, zjistíme, že autor na základě bližšího zkoumání vyzníval, že jde o hru, která nám říká pravdu, ale my shledáváme, že nám vrací „ireálný“ obraz (to, čím nejsme). Přijmeme-li obraz jako dobrý, pomůžeme zrcadlu ve lhaní (Eco, 2002, s. 36). Zamyslíme-li se nad tím, co Umberto Eco tvrdí, dojdeme k závěru, že i my jsme součástí hry, kterou zrcadlo nastoluje, a že je jen na nás samotných, zda na ni přistoupíme a necháme se jí strhnout a ovlivnit. Ludvíček si všiml, jak moc se Markéta touží na sebe podívat do zrcadla a zjistit, jestli je stále pěkná. Pochopil, že každá dívka či žena potřebuje zrcadlo ke svému životu, a tak se přece jen rozhodl, že ho pro svou kamarádku ukradne. Vydal se do ženského starobince na Q 815, protože věděl, že ženy jej určitě budou mít u sebe, ale jakmile otevřel dveře a spatřil zesláblé a poloslepé ženy, uvědomil si, že je nemůže okrást o to poslední, co jim ještě v ghettu zbylo.

3.3 Postel

V próze *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* se z dívčinych vzpomínek dovídáme, že v prvním rodinném bytě spala na jedné posteli se sourozenci a neměla tak dostatek prostoru pro sebe. Jako děvče chodila do lůžka za matkou, u níž nacházela pocit jistoty a spokojenosti – matčina postel totiž představovala klidné místo, kde Perle nic špatného nehrozilo. Když matka těžce onemocněla a byla převezena do nemocnice, dívce nějakou dobu trvalo, než se smířila s její nepřítomností. Navíc musela pochopit, že bude nějakou dobu usínat bez matčina objetí. Nejhorší pro ni bylo, že ani na návštěvě, odehrávající se v prázdném nemocničním pokoji, za ní nemohla do postele: „*Víc než půl roku byla připoutána k lůžku, s poruchou páteře. Nesměla jsem k ní lézt do postele. Navykla jsem si chodit do její ložnice už od malička*“ (Lustig, 1979, s. 92). Chybělo jí přivínout se k milovanému člověku a cítit jeho blízkost.

Obrovská změna nastala, když se rodina přestěhovala do druhého bytu, kde měla svou postel, již si ve skrytu duše přála. Postel se ale nestala „šťastným“ místem, do něhož Perla uléhala s příjemnými pocity, jak by se dalo očekávat. Z jejího vysněného lůžka se stalo „temné“ lože, kde se jí zdály špatné sny, které nezmizely ani v pokoji v ghettu. Užít výrazu „temná“ postel je zcela na místě, protože jí neposkytovala bezpečí, a tudíž pro ni nepředstavovala „šťastný“ kout, kde by se mohla ukrýt před světem. Poznamenejme, že v novele objevíme iniciační cestu související právě s cestou do jejích snů. V jednom ze svých snů se protagonistka ocitá na lodi s názvem Smrt, jež převáží mrtvé na druhý břeh. Její duše je de facto v procesu snění od těla oddělena; pociťuje lehkost a bezstarostnost. Snění jí umožňuje být v jiné prostorově vymezené dimenzi, která se zcela vymyká lidské existenci. Jinými slovy se v narativu prolínají dva prostory: jednak je to prostor náležící životu a živým, kam patří Perla Sch., jednak prostor určený pouze mrtvým, v tomto ohledu je to vymezený prostor lodě, do něhož se dívce podařilo ve spánku dostat.

Nesmíme opominout skutečnost, že postavy vnímají prostor též svým tělem. Maurice Merleau-Ponty vidí prostor jako model naší zkušenosti s bytím, a proto hovoří o eukleidovském prostoru, jenž je modelem perspektivního bytí. (Merleau-Ponty, 1998, s. 215). Prostor determinuje nejen postavy, ale i vzhled jejich těl, jež se v něm nacházejí. Uvědomme si, že tělesnost postav není potlačována, ale naopak zdůrazňována.

V prózách Arnošta Lustiga se postele stávají především místem, kde lidé prožívají psychické a tělesné bolesti. Lůžko je nepohodlné a málo prostorné místo, o čemž svědčí matrace ze slámy, na nichž jsou polštáře vyplněné pískem. Vyznačuje se tedy „jangovou“ povahou, ale i přesto má v autorově pojetí zároveň ambivalentní povahu. Umožňuje například milencům se k sobě přivínout; dítěti poskytuje zase pocit bezpečí, pokud vedle něj leží matka. Mimo to postel označíme za místo posledního spočinutí, kde umírají jak staří a nemocní lidé, tak zesláblí jedinci a děti. V jistém smyslu nemocné tělo nutí postavy přeskupit většinu časoprostorových vztahů. V románu *Kamarádi* je místem posledního spočinutí právě postel, na níž umírá dívka Liana, již byla v koncentračním táboře diagnostikována leukémií. Dívka konfrontuje samu sebe s bytím a nebytím, častým přemítáním o smrti si uvědomí, že její existence je limitována v čase a prostoru. Nemoc ji omezuje natolik, že

v posledních dnech už jenom leží na lůžku a spí. Smrt je zde reflektována i z pozice jejího bratra Alberta Flussera, který byl již jednou v přítomnosti umírajícího otce na tuberkulózu. Flusser se musel vyrovnat jak s otcovou, tak s Lianinou smrtí, jež se pro oba stala východiskem z agónie. Jelikož nechtěl, aby sestra příliš trpěla, dal jí na zmírnění bolesti morfium. V souvislosti se smrtelnou nemocí si Albert vzpomene na kamaráda Ervína Adlera, jenž kdysi vyprávěl ostatním chlapcům v sirotčinci, jak v devíti letech přišel nejen o své rodiče, ale také o svou mladší sestru, jež zemřela na nádor na mozku. Ervín ji navštěvoval v nemocnici, seděl u jejího lůžka a držel ji za ruku, aby měla pocit, že v okamžiku umírání nebude sama. Robert Murphy v knize *Umlčené tělo* reflektuje podobu nemocného těla slovy: „Poslední fáze před smrtí je ztráta naděje, neboť nemocný již budoucnost nemá. Má minulost již není přímá a plynulá, ale přetržená a polarizovaná. A má budoucnost dlouhodobější budoucnost vlastně neexistuje“ (Murphy, 2001, s. 30). Je tedy zřejmé, že oba chlapci se smířili s odchodem svých blízkých a že ke smrti přistupovali racionálně a bez emocí. Svědčí o tom také to, že postavy dětí každodenně viděly někoho umírat, proto pro ně smrt nebyla něčím neobvyklým. Nešokovalo je to, ani nepřekvapovalo, chápaly to jako přirozený koloběh.

Co se týká typů postelí, dá se hovořit o postelích nad sebou, nacházejících se v obrovských místnostech, dále se jedná o dřevěnou postel umístěnou v podkrovním pokoji. Nezapomeňme také na zem, na níž vězni z nedostatku lůžek často spali – obraz ubohé lidské existence.

Závěr

Zaměřili jsme se na prostor podkrovního pokoje, jenž pro postavy představoval místo snění a vzpomínání na předválečné časy. Jedinci si utvářeli vlastní existenci v novém prostoru, čemuž většinou předcházelo prožívání úzkostných stavů a obav z toho, co se bude v následujících dnech odehrávat. V pojetí Arnošta Lustiga se malá, temná a neútluná místnost s vikýřem stává hlavním místem, v němž postavy reflektují bytí s jeho konečností. Jejich život již nemá pro nikoho žádnou hodnotu, což se svým způsobem odráží i na vybavenosti pokoje, který je zařízen skromně.

Existenci v ghettu není možné oddělit od „žitého“ prostoru, neboť s ním vytváří neoddelitelnou dvojici. Klíčové motivy vyjádřené substantivy noc, tma, smrt, bezmoc charakterizují prostor jako temný, nebezpečný, stísněný, nehostinný či špinavý, a odrážejí dušení stavy postav. Analogie mezi ghettom a příbytkem prostupuje celým Lustigovým dílem. Oba prostory mají ambivalentní povahu: ghetto symbolizuje úpadek Židů a jeho neútlunost je zneklidňuje; v analyzovaných textech jsme zaznamenali, že stejné atributy, temné, nečisté, cizí, postavy připisovaly i příbytku. Viděli jsme, že prostor příbytku exponoval nejenom existenciální problém jedince, ale také celku. Stal se místem pro utváření a posílení samoty a odcizení; kromě toho rozjímáním nad vlastní existencí. Postavy si kladly otázky, zda je možné vytvořit si v nestandardním prostředí novou identitu.

Kromě toho jsme si všimli, že časoprostor v autorových dílech spočíval v kontrastu mezi idylickým žitím v minulosti (období před válkou, příbytky, na něž postavy vzpomínají) a nemilosrdnou současností (příbytek v ghettu či polním nevěstinci). Princip vzpomínání a zasouvání prostoru minulosti do prostoru současnosti jsme objevili například v novele *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.*; protagonistka si sice špatně, ale přece jen vybavovala dva pražské byty, které pro ni znamenaly zázemí. Jistě je důležité si uvědomit, že příbytky v ghettu fungují hlavně jako útočiště, kde se postavy ukrývají před okolím a kde mohou odpočívat. Neopomeňme však, že jsou i místem, kde oběti prožívají traumata a pocity bezvýchodnosti, s nimiž se těžko vyrovnávají. Jedinec zakouší ve stísněném a ohraničeném prostoru své bytí, jež se pro něj stává překážkou. Rovněž je místem, kde probíhají dialogy mezi postavami, a do něhož se zasouvá niterný svět postavy. Otevřenost pokoje je dána oknem, z něhož je možné nahlédnout dolů do prostoru ghetta, nebo sledovat horizont krajiny. Ve spisovatelově pojetí okno metaforicky představuje pohled do nitra lidské bytosti, její paměti a vědomí. Podobně je tomu v případě dveří – postavy otevírají „dveře“ čtenáři do svého nitra.

Na základě porovnání předmětů v prostoru jsme zaznamenali, že se nejedná o pouhý soupis interiérového mobiliáře určeného pro každodenní potřeby postav. V próze *Krásné zelené oči* jsme se soustředili na svícen, jehož pohyblivý se plamen podněcoval v Hance Kaudersové myšlenky na budoucnost. Rabínu Gideonu Schapírovi se vybavovaly vzpomínky na jeho ženu a dceru, jejichž

přítomnost postrádal. Rád by vrátil čas zpět, ale nezbývalo mu nic jiného než se smířit s realitou, že se ani jedna z nich nikdy nevrátí. I když se oba spolu bavili deset dní, připomínali si ztracené časy, při sledování hořícího plamínku ani jeden z nich neprojevil zájem vést rozhovor. Tato seance byla výhradně záležitostí jednotlivce, který pomocí meditace hledal cestu do svého nitra a který naslouchal hlasu svého vědomí. Je i místem paměti „do níž sestupuje vzpomínající bytost“. Lustigovy postavy v něm hledají jistotu, klid a snaží se vytvořit si vlastní existenciální prostor. Uzavřenost u nich sice vyvolává iluzi bezpečí, ale může v nich vzbudit i úzkost z vnějšího prostoru ghetta a z dění v něm. U zrcadla jsme zaregistrovali, že funguje nejenom jako prostředek, který postavy utvrzuje v jejich existenci, ale že v momentě, kdy je postava zahleděna do svého obrazu a má pocit, že není sama, kdo obdivuje její vzhled, může fungovat jako nástroj svádění. Zahleděnost sama do sebe znamená také to, že jedinec nechce vědět, jak jej vidí jiní, protože si myslí, že tak, jak vidí sám sebe, tj. v dokonalosti, jej vnímá i jeho okolí. V souvislosti se zrcadly jsme uvedli zrcadlové síně a bludiště, o nichž v románu *Zloděj kufrů* vypráví Markéta Fischerová, jež se v bludištích vyžívala a byla jimi přitahována. Naproti tomu Ludvíček se těchto podivných prostorů obával, vadila mu deformovaná zrcadla, domníval se, že ukazují podobu současného světa, kterou zničili nacističtí vůdci, a proto je neměl rád.

V Lustigových prózách postele neplní funkci snovosti (s výjimkou Perly Sch.), neboť jsou nepohodlné a nedá se na nich snít. Postel představuje rovněž existenciální místo, na němž jedinec zažívá fyzickou a psychickou bolest, neboť jeho tělo je již nefunkční a směřuje ke svému konci. Další okolností, jíž nelze opominout, je, že jedinec si zde uvědomuje, jak je tenká hranice mezi životem a smrtí. Dennodenně pociťuje existenciální stavy osamělosti a strachu z vlastní konečnosti. Lidská bytost je si vědoma, že v okamžiku umírání bude sama, čímž se její úzkostné stavy zintenzivňují a prohlubují.

Postavy Arnošta Lustiga věří, že se jim podaří přežít a že se dostanou opět do svých příbytků. Zároveň přemýšlejí, zda budou schopny zapomenout na negativní zážitky, které si pravděpodobně ponosou s sebou celý život. Kladou si otázku, jestli nejlepším řešením nebude vymazat minulost ze své paměti. Nakonec přicházejí k názoru ponechat si do budoucna své negativní zkušenosti z ghetta či koncentračního tábora coby „memento mori“. V autorových textech je kategorie času hlavně spojena s aktem zapominání a vzpomínání. Na jednu stranu sledujeme jedincovu touhu zapomenout, na druhou stranu zde přetrvává zodpovědnost nevytěsnit špatné vzpomínky ze své paměti (budou uchované v podvědomí), protože by tím došlo k popření všeho, co se v minulosti odehrálo a podepsalo nejen na jednotlivci, ale i na kolektivu.

Poznámky

- (1) Když Židé po třech letech bojů vyhnali vetřelce, zapálili sedmiramenný svícen (hebrejsky menorah) a došlo k zázraku. Jediná konvička posvátného oleje, kterou Židé našli, měla udržovat plamen jeden den, ale nakonec vystačila na celých osm dní. Na paměť této události se v židovských domech zapalují světla v osmiramenném svícnu, který se nazývá chanukija. První večer se zažihá jedno světlo a každý další vždy o jedno víc, až osmý den svícen září celý (Sadek, 1997, s. 123).
- (2) Každé svádění je narcistní a tajemství spočívá v jeho schopnosti smrtelného pohlcování. Ženy, kterým je bližší toto jiné zrcadlo, do něhož zavinují vlastní tělo a svůj obraz, mohou být blíže k účinkům svádění. Muži mají nitro, vlastní hloubku, ale jsou bez tajemství: z toho vyplývá jejich moc a také jejich křehkost (Baudrillard, 1996, s. 81 – 82).
- (3) K plnému prožití mé pýchy, však potřebuji vědět, jak mne druhý vidí, což není možné, protože pokud by byl svobodným subjektem, pak je mi v principu nedostupný. Mám tedy snahu podrobit si jej jako předmět a prozkoumat jeho pocity (Sartre, 2006, s. 417).

Literatura

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*. Amsterdam – New York : Rodopi B. V., 2009, p. 65 – 72. ISBN 90-420-2549-2

- BAUDRILLARD, Jean. 1996. *O svádění*. Olomouc : Votobia, 1996. 216 s. ISBN 80-7198-078-1
- BACHELARD, Gaston. 1970. *Plamen svíce*. Praha : Obelisk, 1970. 84 s.
- BACHELARD, Gaston. 1994. *Psychologie ohně*. Praha : Mladá fronta, 1994. 127 s. ISBN 80-204-0505-4
- BACHELARD, Gaston. 2009. *Poetika prostoru*. Praha : Malvern, 2009. 245 s. ISBN 978-80-86702-61-2
- BACHTIN, Michail. 1980. *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980. 479 s.
- ECO, Umberto. 2002. *O zrcadlech a jiné eseje. Znak, reprezentace, iluze, obraz*. Praha : Mladá fronta, 2002. 443 s. ISBN 80-204-0959-9
- FINK, Eugen. 1993. *Hra jako symbol světa*. Praha : Český spisovatel, 1993. 268 s. ISBN 80-202-0410-5
- HODROVÁ, Daniela. 1994. *Místa s tajemstvím (Kapitoly z literární topologie)*. Praha : KLP-Koniasch Latin Press, 1994. 211 s. ISBN 80-85917-03-3
- HODROVÁ, Daniela. 1997. *Poetika míst (Kapitoly z literární tematologie)*. Jinočany : H & H, 1997. 249 s. ISBN 80-86022-04-8
- HODROVÁ, Daniela. 2001. *... na okraji chaosu... : poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2001. 865 s. ISBN 80-7215-140-1
- HODROVÁ, Daniela. 2006. *Citlivé město (Eseje z mytopoetiky)*. Praha : Akropolis, 2006. 414 s. ISBN 80-86903-31-1
- HODROVÁ, Daniela. 2011. *Chvála scholení (Eseje z poetiky pomíjivosti)*. Praha : Malvern, 2011. 424 s. ISBN 978-80-86702-91-9
- HRBATA, Zdeněk. 2005. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In: *Na cestě ke smyslu : poetika literárního díla 20. století*, 2005, s. 330 – 346. ISBN 80-7215-244-0
- LUSTIG, Arnošt. 1968. *Hořká vůně mandlí*. Praha : Mladá fronta, 1968. 303 s.
- LUSTIG, Arnošt. 1979. *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* Toronto : Sixty-Eight Publishers, 1979. 153 s.
- LUSTIG, Arnošt. 1992. *Colette: dívka z Antverp*. Praha : Kvarta, 1992. 206 s. ISBN 80-85570-09-2
- LUSTIG, Arnošt. 1995a. *Kamarádi*. Praha : Victoria Publishing, 1995a. 247 s. ISBN 80-85865-91-2
- LUSTIG, Arnošt. 1995b. *Porgess*. Praha : Mladá fronta, 1995b. 127 s. ISBN 80-204-0267-5
- LUSTIG, Arnošt. 2000a. *Lea z Leeuwardenu : Židovská trilogie I.* Praha : Eminent, 2000a. 223 s. ISBN 80-7281-021-9
- LUSTIG, Arnošt. 2000b. *Krásné zelené oči*. Praha : Peron, 2000b. 357 s. ISBN 80-902866-0-7
- LUSTIG, Arnošt. 2008. *Zloděj kufrů*. Praha : Odeon, 2008. 345 s. ISBN 978-80-207-1281-3
- LUSTIG, Arnošt. 2009a. *Láska a tělo*. Praha : Mladá fronta, 2009a. 214 s. ISBN 978-80-204-2136-4
- LUSTIG, Arnošt. 2009b. *Odcházím do snu a jiné povídky*. Praha : Knižní klub, 2009b. 494 s. ISBN 978-80-242-2481-7
- KOPEČNÝ, František. 1974. *Průvodce našimi jmény*. Praha : Academia, 1974. 149 s.
- MATHAUSER, Zdeněk. 1991. Sémiotika a hermeneutika. In: *Filosofický časopis*, XXXIX, 1991, č. 5, s. 800 – 830.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1998. *Viditelné a neviditelné*. Praha : Oikoymenh, 1998. 268 s. ISBN 80-86005-04-1
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 2008. *Svět vnímání*. Praha : Oikoymenh, 2008. 80 s. ISBN 978-80-7298-287-5
- MURPHY, Robert. 2001. *Umlčené tělo*. Praha : Sociologické nakladatelství Slon, 2001. 188 s. ISBN 80-85850-98-2
- SARTRE, Jean-Paul. 2006. *Bytí a nicota : pokus o fenomenologickou ontologii*. Praha : Oikoymenh, 2006. 717 s. ISBN 80-7298-097-1
- SADEK, Vladimír. 1997. *Židé – dějiny a kultura*. Praha : Židovské muzeum v Praze, 1997. 144 s. ISBN 80-85608-17-0

Summary

Dwelling in the Lustig's Prose

The study is focused on space of attic room in the prose *Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.*, *Colette: dívka z Antverp*, *Krásné zelené oči*, which for the characters made not only a vision of refuge from the outside world, but presented also a place of dreaming and remembering the times before World War II.

The parts of each space are things which are also involved in overall nature of the space and on the what measure this object are entered to the awareness of the characters which will use the things not only for their own need, but these things also become a means enabling the characters to think back about past times. In accordance with the performed analysis we can conclude that the objects are not mere props that fill the almost empty space, but they are bearers of substance and that they also have their own ontological existence.

EMANCIPACE V „MUŽSKÝCH“ DENÍČÍCH CHORVATSKÝCH SPISOVATELEK OBDOBÍ MODERNY EMANCIPATION IN “MALE” DIARIES BY CROATIAN FEMALE MODERNIST WRITERS

Marie Zoufalá

Ústav slavistiky FF MU

teorie a dějiny slovanských literatur, 4. rok štúdia, prezenční forma studia

145741@mail.muni.cz

Školitel: doc. PhDr. Václav Štěpánek, Ph.D. (v.stepanek@interier.com)

Klíčová slova

chorvatská literatúra, emancipace, Jagoda Truhelková, Milka Pogačićová, román, moderna

Key words

Croatian literature, emancipation, Jagoda Truhelka, Milka Pogačić, novel, modernism

Konec 19. století a první polovina 20. století představuje také v Chorvatsku období, které je mimo jiné charakteristické úsilím žen o dosažení rovných práv s muži, a to jak v politice, kde se zejména jednalo o přijetí volebního práva pro ženy, tak i v oblasti vzdělávání, zaměstnání žen apod. Za podmínek, kdy ženy neměly dostatečné vzdělání (1), nemohly pracovat v mnohých profesích a do roku 1945 ani volební právo, se začaly formovat požadavky na změnu.

Tyto požadavky byly formulovány mj. prostřednictvím literatury, a to především ženami, pro něž byla literární tvorba jednou z možností, jak tyto požadavky a myšlenky šířit dále. Již od konce 19. století totiž některé chorvatské autorky publikovaly. V některých svých dílech vyjadřovaly potřebu změny postoje společnosti k ženám, neboť jim mnohé oblasti života byly nedostupné. Jednalo se tedy v podstatě o úsilí v rámci tzv. ženské otázky, která byla od počátku 20. století diskutována také v Chorvatsku.

Úsilí žen o dosažení rovných práv s muži se projevovalo jednak snahou zpřístupnit ženám vzdělání, získat volební právo či zakládáním různých spolků, časopisů a publikováním vlastních děl. V literatuře se ale ženy prosazovaly, stejně jako i jinde, stěží a velmi pozvolna. Úloha žen v literatuře v předchozích staletích byla totiž minimální. Situace se však začala měnit právě s příchodem nové generace žen, kterým se dostalo vzdělání (většinou na vyšších dívčích školách či lyceích, později dosáhly i přístupu na univerzity (2), díky čemuž získaly finanční nezávislost, ať už jako učitelky, pedagožky, novinářky a redaktorky, spisovatelky, básnířky, dramaticky či literární kritičky.

Lze tedy říci, že tato nová generace žen začala působit v době chorvatské literární moderny (3), jež znamenala počátek nového přístupu k literatuře a tradičně se dělí do dvou fází. První (1897 – 1903) začala různými programy, polemikami a proklamacemi, ve kterých byly vyjádřeny hlavní ideje moderny a též odpor vůči tradiční tvorbě; ve druhé etapě (do roku 1914) už vznikala modernistická díla s řadou nových prvků. Typická byla snaha vyrovnat se Evropě (4). Nové literární směry (5) však rozdělily literární scénu, a tak je moderna také symbolem boje mezi starou a mladou generací spisovatelů (Kvapil, 1977, s. 7 – 8). Moderna se projevila opouštěním národních, sociálních či ekonomických témat a řešením celospolečenských problémů, a naopak příklonem k jedinci, ponorem do jeho vnitřního světa či zobrazováním jeho osobních problémů (Šicel, 1971, s. 127).

V tomto literárním období vznikly také dva romány, jež reflektují zvýšený zájem o emancipaci (6), moderní pohled na úlohu ženy společnosti. Zvolená forma mužského deníku, která nebyla v dané době obvyklá, nám posloužila pro analýzu nových myšlenek, které s sebou přinášela emancipace. Konkrétně se jedná o romány *Plein air* (1897) Jagody Truhelkové a *Ispovijest* (Vyznání, 1912) Milky Pogačićové.

Autorky „mužských“ deníků

Jagoda Truhelková (7) i Milka Pogačićová (8) se narodily v šedesátých letech 19. století; a obě se staly učitelkami a spisovatelkami. Svou pedagogickou i spisovatelskou činnost zahájily na sklonku 19. století. Z jejich životopisů můžeme dokonce vyčíst, že už od začátku učitelské dráhy jim byly svěřovány úkoly, na něž si netroufli ani mnohem zkušenější pedagogové. To vypovídá o tom, že byly velmi schopné. Kromě toho byly literárně činné – psaly díla pedagogická a pro děti a zajímaly se o emancipaci žen.

Oba romány, které jsou předmětem našeho zájmu, vznikly v období chorvatské moderny, dobou svého vzniku jsou od sebe vzdálené celých 15 let. Román *Plein air* stojí na počátku zájmu o emancipaci, *Ispovijest* přibližně na konci období, kdy byla myšlenka emancipace žen stále ještě spíše okrajovou záležitostí. Obě díla však zájem o emancipaci reflektují.

Romány ve své době nezbudily větší ohlas a dodnes zůstaly nepovšimnuty. Román *Plein air* Jagody Truhelkové začal vycházet na pokračování v sarajevském časopise *Nada* roku 1897. Dílo, které obsahuje 18 kapitol, bylo dokonce přeloženo do češtiny; v překladu Andriji Bortulina (1876 – 1917) vyšlo v roce 1920 pod názvem *Volný vzduch*. Knižního vydání v Chorvatsku se však román dočkal teprve roku 1997 v Záhřebu, a to v rámci výboru z díla Truhelkové, který obsahuje také některé její povídky (9). Ovšem ani poté nevešel román do obecného povědomí čtenářů, či spíše čtenářek. Román (10) *Ispovijest*, rozdělený do tří knih, vyšel roku 1912 v Záhřebu a vícekrát vydán nebyl. Ačkoli byla próza přeložena do esperanta a čínštiny (11), zůstala v podstatě opominuta. Literární vědkyně Detoniová-Dujmićová tuto skutečnost přisuzuje několika faktorům – jednak přílišnému zdůraznění feministických myšlenek, které ještě nebyly rozšířené a přijaté, jednak nedostatkům ve fabuli (konkrétně jmenuje nevyváženost mezi jednotlivými epizodami a hlavním tématem) a konečně odsouzení díla A. G. Matošem. To vše způsobilo další nezájem kritiků a dílu dále nebyla věnována pozornost (12).

Celkově tedy tato díla, na svou dobu značně neobvyklá, čtenářské publikum zřejmě příliš nezaregistrovalo. Proto můžeme hovořit spíše o snaze upozornit na dané téma, v tomto případě bez většího vlivu na širší publikum. Pokud se však zabýváme tématem emancipace, pak taková díla mj. umožňují poznat a zmapovat danou problematiku, neboť z literárního hlediska nedosahují takové kvality (viz níže).

Průvodním motivem románu Truhelkové je pojem „en plein air“, což znamená „pod širým nebem“. Jde o techniku, která se používá v malířství pro malování přímo v přírodě; byla velmi oblíbená u impresionistů. Tuto metodu používá také hlavní hrdinka románu Zdenka při malování svých obrazů. Záliba autorky v klišé estetismu a impresionismu blízkých vídeňské secesi, její zájem o výtvarné umění a hudbu (Wagner) vypovídá o příslušnosti díla literárnímu období moderny, přestože obsahuje i prvky triviální literatury (náhody, osudné události apod.) (Detoni-Dujmić, 2008, s. 653). Také *Ispovijest* můžeme zařadit k modernistickým prózám. Pozornost je soustředěna na osobu vypravěče, který je zároveň hlavní postavou románu, a jeho vnitřní svět. Nejde zde o velké události ani hrdiny, a naopak o běžné problémy rodiny, vztah mezi mužem a ženou v dobovém kontextu.

Plein air spadá svým vznikem i dějem na samý skloněk 19. století., tedy současně na počátek chorvatské moderny. Vypravěčem je mužský hrdina, který své myšlenky zprostředkuje čtenáři v ich-formě. Také deníkové záznamy *Ispovijesti* jsou psány v ich-formě. Za epistolární lze prózu označit proto, že tyto zápisky obsahují ve zvýšené míře oslovování adresáta. Rovněž *Ispovijest* se odehrává v současnosti, tedy alespoň jeho rámeček, neboť jde o prózu podanou z retrospektivního pohledu, epistolární modernistické dílo, které je psáno formou deníkových zápisků a jednotlivě datováno. Děj první knihy se tak odehrává v dubnu 1910, druhá se vrací do roku 1893 a poté zpět do roku 1910, třetí kniha je opět zaznamenávána v současnosti, tedy v roce 1910. Román proto sleduje dějovou linii v minulosti a v přítomnosti. Retrospektivní pohled na události by nebyl tak chaotický, kdyby ovšem autorka neustále neměnila perspektivu. Tím se děj stává nepřehledným a mnohdy mate čtenáře, v jaké poloze vyprávění se to vlastně nachází.

V obou případech se v podstatě jedná o mužské deníky, zápisky a pohled na události z jakoby mužské perspektivy. Obě autorky využily formy mužského deníku, který jim posloužil pro

náhled na opačné pohlaví, emancipaci, úlohu ženy v rámci rodiny a společnosti. Zobrazily tedy na základě „mužského“ (vnitřního) pohledu dobové myšlení kontrastující s potřebou změn, na něž je potřeba čtenáře připravit a snad je také vychovat, a to nejlépe prostřednictvím mužského hrdiny. V případě obou románů však tento účel zřejmě příliš naplněn nebyl, protože díla vyšla ve své době pouze jednou a jejich čtenáři byly pravděpodobně pouze ženy.

Pojetí emancipace v románu *Plein air* Jagody Truhelkové

Plein air je v podstatě o román pro ženy s milostnou zápletkou, kombinace milostného, psychologického a triviálního románu (Detoni-Dujmić, 2008, s. 653), navíc s – na svou dobu – výrazně feministickým obsahem, což byl v chorvatském prostředí, v němž se až do poválečné doby v tomto ohledu feminismus vyskytoval ojediněle, počín výrazně novátorský. Literární historička Detoniová-Dujmićová označuje feminismus v dílech Truhelkové jako teoreticky ještě zcela nedefinovaný a mysticky utopický (Detoni-Dujmić, 1997, s. 256), tedy takový, který zatím neobsahoval radikální vzpouru proti zavedeným pořádkům. Akademik Dubravko Jelčić (1930) poznamenává, že jde o milostný příběh, v němž si hlavní hrdinka, sebevědomá žena a umělkyně, jako první v chorvatské literatuře klade otázku o postavení ženy ve společnosti, se všemi etickými důsledky, které tento postoj nese (Jelčić, 1997, s. 334).

Ačkoli milostný příběh tvoří základ románu, Truhelkové rozhodně nešlo pouze o to, aby své čtenářky dojala tím, že po všech nedorozuměních a milostných strastech hlavních hrdinů k sobě tito nakonec najdou cestu, která vyústí ve sňatek a šťastné manželství. Naopak se zdá, že využila žánru románu na pokračování, aby zprostředkovala ideje o rovnoprávnosti pohlaví co nejširšímu okruhu čtenářek, neboť románu vévodí téma emancipace ženy v idealistickém smyslu (13). Stav, v němž jsou si oba partneři rovni, je tím ideálním stavem, který chce Truhelková dosáhnout, nicméně míněna je zde rovnost v rámci stávajícího uspořádání. Boj za politická práva žen je autorce ještě vzdálený. Nicméně už to, že ve své době mluví o rovnosti pohlaví, zmiňuje otázku postavení ženy v manželství apod., je velkým krokem vpřed.

Základ románu tvoří milostný příběh dvou párů, Vlatka Urbaniće a Zdenky Podravcové a Hinka Podravce a Cvijety Urbanićové. Zatímco v prvním případě jde o pár, jehož cestu k sobě ztěžují různá nedorozumění, způsobená především střetem tradičního mužského pohledu na ženu s jejím odporem přijmout tuto roli pro své pohlaví, druhý pár je jeho úplným opakem. Příběh Hinka a Cvijety je tak na úrovni naivního a jednoduchého milostného příběhu, jehož protagonisté neprocházejí žádným složitým vnitřním vývojem a nejsou nuceni řešit žádná dilemata. Oba nejsou v románu hlouběji charakterizováni, ale vytvářejí kontrast k prvnímu páru, takže myšlenky, které Truhelková vložila do úst obou hlavních protagonistů, mohou ještě více vyniknout.

V případě prvního páru však dochází ke střetu dvou protichůdných názorových světů, který lze překonat pouze přehodnocením postojů a změnou smýšlení. Ta může nastat v případě, že hrdina duševně dospěje. Jeho postupné zrání pak čtenář může sledovat díky jeho detailnímu popisu vnitřních pohnutek a jednání. Detoniová-Dujmićová jej proto označila jako *hrdinu nejistého a přecitlivělého svědomí, které se tříbí břitkými intelektuálními a emotivními kontakty se zralou a sebevědomou ženou, která nepřijímá společenské předsudky* (Detoni-Dujmić, 1997, s. 13).

Truhelková přináší do chorvatské literatury nový typ ženy. Do té doby byly hrdinky chorvatské prózy buď ztělesněním zla, nebo naopak zcela bezdůvodně andělsky dobré, buď osudové svůdkyně, nebo ženy ušlechtilé a mírné (14). Hrdinka románu *Plein air* se však sebejistě pohybuje ve vídeňských uměleckých kruzích a intelektem je nadřazena svému vyvolenému (Novak, 2003, s. 249). Neřídí se společenskými konvencemi či ohledy, vydělává si vlastní práci a splácí tak otcovy dluhy. Zdenčin charakter a životní příběh a stejně tak i zásady jsou podány takovým způsobem, že okamžitě získávají sympatie čtenářek. Ačkoli někdy působí stroze a nepřístupně, čtenář postupně odhalí všechny souvislosti a hrdinka si získá jeho sympatie.

Postava Vlatka ovšem zdaleka není tak silná osobnost jako Zdenka a jeho chování ze začátku mnoho sympatií nebudí. Sice se zmůže na to, aby v teoretické rovině souhlasil se Zdenčinými názory, nicméně v praxi je stejně neuznává. Výchova a pocit nadřazenosti mu však stojí v cestě nejen ke

Zdence, ale k ženám obecně. Signálem hodným následování je pak okamžik, kdy pochopí myšlenky emancipace a uzná je za správné (15).

Pojetí emancipace v románu *Ispovijest Milky Pogačićové*

Román *Ispovijest* naopak za milostný označit nemůžeme. Postupně totiž rozkrývá obraz nezdařeného manželství s tragickým koncem. Dějovou linii tvoří motiv žárlivosti a její zhoubný vliv na vztah dvou lidí v manželství vedoucí až k rozpadu celé rodiny. Idyla na počátku vztahu je neustále narušována, neboť děj není čtenáři předkládán chronologicky, nýbrž retrospektivně, a tak do vnímání příběhu již od začátku vstupuje vědomí jeho pozdějšího rozpadu.

Ústřední dvojicí je manželský pár Stanko a Irena, vedle nich stojí o generaci mladší pár Mladena a Julije, přičemž oba páry tvoří jistou obdobu, opakují tytéž chyby. Příběhy obou dvojic se mohou odvíjet paralelně právě díky zvolenému retrospektivnímu pohledu, což můžeme sledovat na vztahu Stankova syna Mladena k dívce Juliji, který je poznamenán stejně jako otcův žárlivostí a posléze ztrátou zájmu o milovanou osobu.

Obě ženy, Irena a později i Julija, jsou obrazem (snad až bezdůvodně) andělsky dobré ženy, tedy typem ženy, která se v chorvatské literatuře objevuje velmi často. Obě jsou věrné, mírné, laskavé, obětavé, starají se o domácnost, rodinu. Irena pečuje o svého muže a potomka, poté o těžce raněného pacienta Alberta, je vždy připravená pomoci, dokáže odpustit. A to dokonce i tehdy, když jí muž svou lhostejností přivodí těžkou nemoc a znetvoření. Julija je podobná, až příliš dobrá, a tak její charakter poněkud splývá s Ireniným.

Naopak Stanko je mužem nevyzrálým, i když zpočátku zřejmě dobrým a pozorným manželem, žárlivost jej zcela promění. Neví, co chce, a když dostane, po čem toužil, zjistí, že to vlastně vůbec nechtěl (16). Mladen pak kráčí v otcových stopách, jsou si velmi podobní, ačkoli vztah mezi otcem a synem není ani blízký ani srdečný.

Román v podstatě zobrazuje muže a ženu jako dva protipóly a jejich společenskou úlohu jako danou. Na jedné straně je až příliš dobrá žena, která svůj úděl přijímá ze začátku z lásky, později snad i proto, že jí nic jiného nezbyvá. Na druhé straně muž, který nese zodpovědnost za rozpad manželství a rodiny, odcizení se synovi. Jako muž má však možnost úniku ze světa, který ho nenaplnuje, aniž by společensky utrpěl. Celkově jsou postavy románu vykresleny dost černobíle, schéma by se dalo shrnout do dvou kategorií – dobré ženy a zlí muži. Žena jako trpitelka, muž jako ten, kterému přísluší právo rozhodnout, buď se ženou setrvat, nebo ji opustit.

Emancipace hrdinek

Truhelková zobrazila rodinu idealizovaně, jako základ společnosti, jako – při splnění určitých výše zmíněných podmínek – harmonickou a fungující jednotku. Zaměřila se na vztah dvou lidí před vstupem do manželství, zdůraznila, že teprve rovnoprávný vztah mezi nimi je mj. předpokladem pro dobré manželství. Jako důkaz připojila k románu závěrečnou kapitolu, v níž ukazuje vztah o deset let později. To vše pak podtrhla malebnými obrazy a uměleckým prostředím Vídně a dalších měst.

Pogačićová téma zpracovala právě naopak. Na vztah před manželstvím se nesoustředila vůbec, jen naznačila, že dvojice vstoupila do manželství z lásky. Pak se ovšem snažila zachytit průběh vztahu mezi mužem a ženou v manželství. Prostředí a okolnosti zde jasně kontrastují s románem Truhelkové, vůbec nejsou malebné a ani vzdáleně idylické. Hrdinové románu a jejich vztahy nejsou ani zde postaveny na rovnoprávném základě. Navíc průvodní motiv žárlivosti ukazuje hranice, které žena nesmí překročit, ale pro muže jsou otevřené.

Snaha ženy uplatnit se ve světě, který ji neuznává jako rovnocennou, je zobrazena přímo v románu *Plein air*, zatímco v románu *Ispovijest* je tato skutečnost ukázána nepřímo, kdy je na extrémně vyhocené situaci ilustrována absurdita současného stavu a uspořádání. Hrdinka románu *Plein air* Zdenka se aktivně snaží uplatňovat své zásady v praxi a není ochotna slevit, hrdinka Pogačićové je naprosto pasivní, odevzdaně přijímá, co život přináší, a nesnaží se bojovat. Zatímco je ale Zdenka žena poučená a nezávislá, Irenin celý život tvoří manžel a dítě a zdá se, že i přes všechny obtíže by nechtěla, a snad ani nemohla odejít.

Truhelková začíná a ukončuje svůj román o Vánocích, svátcích lásky a klidu, pokoje a míru, u Pogačičové žádnou takovou pohodu nenajdeme – naopak, příběh začíná pohřbem. Román se neodvíjí harmonicky a nekončí happy endem, je ohraničen smrtí obou žen, až příliš dobrých, že to nepůsobí ani sympaticky, ani věrohodně. Zatímco Zdenčiny názory se čtenář dozví, Irena zůstává celou dobu ve stínu, pasivní hrdinka, která nezanechá výraznější stopy.

Ani jedna autorka ještě nezmiňuje možnost rozvodu. V prvním případě proto, že ve šťastném vztahu toto téma nemá místo, a ani ve druhém případě takové řešení v podstatě nelze zrealizovat, už proto, že žena chce láskou a odevzdaností rozpadající se vztah zachránit. Nakonec je pozdě i pro ni samotnou, a tak zasvětila veškerou svou lásku synovi.

Vypravěči obou románů jsou muži, kteří ovšem nejsou hrdiny v pravém slova smyslu. Nicméně to je zajímavý moment, že autorky pro tlumočení svých názorů použily právě muže, místo aby myšlenky o rovnoprávnosti pohlaví, postavení ženy v manželství atd. vložily do úst ženské hrdinky. Zatímco se ovšem tato vzpoura zralé ženy proti patriarchálnímu uspořádání společnosti jeví S. P. Novakovi mnohem přesvědčivější právě proto, že je vyprávěna z mužského pohledu (Novak, 2003, s. 249), Detoniová-Dujmićová uvádí, že při povrchnější analýze se může zdát, že bylo přáním autorky, aby jí čtenář již předem uvěřil. Odpověď na otázku, proč se v období moderny „mužské“ deníky vůbec psaly, však hledá v obsahové stránce, kdy se autorka v konkrétní narativní situaci snaží pochopit opačné pohlaví zevnitř. Ta situace je ovšem často řízená zvenčí, takže ponor do mužské psychiky stejně není nestranný – ani ideově ani v otázce pohledu mužského pohlaví na určitý konkrétní problém. Tím pádem se tento mužský pohled stává pouze zástěrkou pro pohled ženský, který má zprostředkovat názory na rodinu, manželství, lásku, věrnost a poukázat na mužskou nestálost a slaboštví (Detoni-Dujmić, 1998, s. 102 – 103). Dle našeho názoru je odpověď na otázku důvodu vzniku těchto „mužských“ deníků opravdu tato snaha o věrohodnost, s níž se autorky snaží své čtenářstvo přesvědčit. Nicméně vzhledem ke skutečnosti, že se jednalo především o čtenářky, šlo o to přesvědčit právě je, že změna v přístupu k ženám je nevyhnutelná a musí vycházet od nich samotných. A právě ústy muže mohly jistým způsobem ovlivnit i ty ženy, které by to jinak neakceptovaly. Ovšem v okamžiku, kdy si čtenář uvědomí, že autorem díla je žena, ona výše zmíněná „přesvědčivost“ může vzít za své.

Ze strany Truhelkové cítíme spíše pedagogický pohled, jakoby chtěla naznačit, že muž je potřeba vychovat k tomu, aby akceptoval ženu a její svobodu. Naopak Pogačičová nevychová, její ženy jsou pasivní a podřídí se muži za každé situace. Přesto z obou příběhů, ať už nás angažovaný „mužský“ pohled přesvědčí, či ne, vyvěrá více či méně zřetelný apel. Pogačičová jej ovšem – na rozdíl od Truhelkové – nenaznačuje explicitně. Tím však, že vlastnosti a činy hrdinů svého rodinného dramatu vyžene do extrému, může docílit stejného výsledku.

Poznámky

- (1) Do roku 1941 bylo 67 % žen negramotných (Anić, 2003, s. 85).
- (2) Až do posledního desetiletí 19. století bylo pro dívky osm let školy horní hranicí vzdělání. Povinný nižší stupeň lidové školy navštěvovalo pouze 55 % zapsaných dívek. Dalším stupněm vzdělání byl vyšší stupeň lidové školy či vyšší dívčí škola. Podle údajů z roku 1895 však vyšší stupeň navštěvovalo pouze 1 % dívek. Gymnázia a univerzity byly výhradně pro muže. Zatímco v evropských zemích řešili problém středoškolského vzdělání pro ženy pomocí ženského hnutí, které se rozvíjelo zároveň s utvářením občanské společnosti a s industrializací, v Chorvatsku bylo obyvatelstvo nedostatečně ekonomicky silné a málo početné a k ženské problematice přistupovalo tradičním způsobem. Založení Lycea pro ženy v Záhřebu roku 1892 bylo proto přelomem, protože otvíralo ženám možnosti dalšího vzdělání. V době jeho otevření totiž existovala v Rakousko-uherské monarchii pouze dvě ženská gymnázia – prvním byla česká Minerva v Praze, druhým Frauenverein für Fortbildung ve Vídni (Ograjšek Gorenjak, 2006a, s. 69). Lyceum mělo navíc značný vliv na utváření ženského hnutí v Chorvatsku, neboť zde působily přední učitelky své doby. Ačkoli v době založení Lycea ženského hnutí v Chorvatsku ještě neexistovalo, právě potřeba jeho podpory vyvolala zakládání ženských organizací (Ograjšek Gorenjak, 2006b, s. 147, 149, 150, 175).

- (3) Jedná se o přibližně dvacetileté období od poloviny devadesátých let 19. století do začátku první světové války.
- (4) Antun Barac tyto tendence trefně označuje „zaokretom prema Europi“ (Barac, 1963, s. 218).
- (5) Novoromantismus, secese, symbolismus, dekadence; požadavek svobodné tvorby jako takové, bez jakýchkoli omezení.
- (6) Pojem emancipace zde rozumíme jako proces zrovnoprávnění, především však v souvislosti s úsilím žen o získání stejných práv s muži. Tato snaha žen o dosažení zrovnoprávnění s muži byla po právní stránce ukončena uzákoněním rovných práv pro obě pohlaví. Další etapou pak bylo prosazování této rovnosti v praktickém životě (Burešová, 2001, s. 18 – 19). Další pojem, který je s emancipací přímo spojený, je feminismus. Tohoto termínu se všeobecně začalo užívat na konci 19. století. Francouzka H. Auclertová (1848 – 1914) jako feministy označila ty, kteří se zabývají ženskou otázkou. Postupně se však význam tohoto pojmu rozšířil natolik, že obsáhl názory a postoje velmi rozdílné (proto hovoříme později o feminismech). Díky tomu se pak do tohoto označení vešli i ti, kteří obhajovali emancipaci žen (Abramsová, 2005, s. 260 – 261). Toto pojetí feminismu, zahrnující též emancipaci, se však shoduje pouze s první vlnou feminismu (asi od poslední třetiny 18. století přibližně do roku 1930), jejímiž hlavními požadavky bylo přiznání základních občanských a politických práv ženám, např. volební právo, právo na vzdělání, majetek atd. (Zoufalá, 2009, s. 7 – 8)
- (7) Jagoda Truhelková (1864 – 1957) se narodila v Osijeku jako dcera českého učitele a Němky. Po maturitě v roce 1882 začala učit na dívčí škole v Osijeku. V roce 1885 byla jmenována ředitelkou Vyšší dívčí školy v lickém městě Gospić. Po návratu do Záhřebu působila Truhelková jako učitelka na Lyceu pro ženy. V roce 1901 byla Truhelková povolána do Bosny (nejprve do Banja Luky, později Sarajeva). Po odchodu do důchodu v roce 1923 se – po více než dvaceti letech – vrátila do Záhřebu. Svůj první literární text *U radu je spas (V práci je záchrana)* vydala Truhelková časopisecky již v roce 1892. Roku 1894 začala spolupracovat s časopisem *Vijenac* (Věvec), kde publikovala povídky pod pseudonymem A. M. Sandučić (sandučić = česky „truhelka“). Mimo publikování v časopisech jí vyšly také knihy – román pro mládež *Tugomila* (1894), povídky pro mládež *Naša djeca (Naše děti)*, 1896). V roce 1897 časopisecky román *Plein air* a 1899 historický román *Vojača*. V roce 1900 se Truhelková stala spolu s Marijí Jambriškovou (1847 – 1937) redaktorkou časopisu *Na domaćem ognjištu (U domaćího krbu)* určeného především chorvatským ženám. V roce 1910 vyšla pedagogická studie *U carstvu duše (V říši duše)*. Jako spisovatelka pro děti se získala uznání osijeckou povídkovou trilogií *Zlatni danci (Zlaté dny)*, 1918), *Gospine trešnje (Třešně naší Paní)*, 1943) a *Crni i bieli dani (Černé a bílé dny)*, 1944). Kniha *Gospine trešnje* vyšla pod tímto názvem až ve druhém vydání z roku 1943, které zahrnovalo knihy *Bogorodičine trešnje (Třešně Bohorodičky)*, 1929) a *Dusi domaćeg ognjišta (Duchové domaćího krbu)*, 1930). Z dalších knih pro děti vyšly např. povídkové knihy *Pipo i Pipa (Pipo a Pipa)*, 1923) a *Palčićev kraljevski let (Palčićův královský let)*, 1932) či román *Zlatko* (1934). Truhelková se také zabývala otázkou postavení ženy ve společnosti či rovnoprávným vztahem mezi mužem a ženou v literatuře jako jedna z prvních (např. v románech *Tugomila*, *Plein air* nebo autobiografické próze v dopisech *U carstvu duše*).
- (8) Milka Pogačićová (1860 – 1936) byla chorvatská učitelka a spisovatelka. Již od malička byla výbornou žačkou, jako školačka začala psát první básně. V roce 1876 poslala svou báseň *Gorski kralj* redaktoru *Vijence* Augustu Šenoovi (1838 – 1881), který báseň uveřejnil. Zemskou pedagogickou školu pro ženy v Záhřebu dokončila v roce 1880 a začala praktickou pedagogickou činnost. Pogačićová také hodně cestovala, vzdělávala se. Svoje znalosti pak využívala např. v člancích, v nichž srovnávala poměry domácí a zahraniční. V letech 1901 – 1909 působila Pogačićová jako učitelka na Zemské vyšší dívčí škole v Záhřebu. Roku 1901 byla také jmenována členkou Chorvatského pedagogicko-literárního sboru (Hrvatski pedagoško-književni zbor) za svoji činnost v oblasti pedagogické literatury. V roce 1907 byla ustanovena ředitelkou vyšších dívčích škol. Pogačićová se angažovala také v sociální oblasti či v boji za emancipaci žen, zvláště učitelek. Za nejvyšší důležité považovala vzdělání žen, díky němuž bylo podle ní možné odstranit rozdíly v nerovném přístupu k ženám a mužům. V roce 1904 založila sdružení *Udruga učiteljica kraljevina Hrvatske i Slavonije (Sdružení učitelek království Chorvatska a Slavonie)*. V letech 1901

– 1912 byla redaktorkou časopisu *Domaće ognjište (Domáci krb)*. V jejím domě se scházelo mnoho významných osobností té doby, mezi jinými např. Ivan Meštrović (1883 – 1962), Antun Gustav Matoš (1873 – 1914) aj. Literární tvorba autorky je velmi obsáhlá, bibliografie jejích děl obsahuje kolem 600 jednotek (jedná se o básně, články, novely, romány aj.). Velká část díla je určená dětem (básně, povídky a hry pro děti, které publikovala v dětských časopisech, dále např. knihy *Iz sunčanih dana (Ze slunečných dnů, 1906)*, *Dječje pozorišne igre (Dětské divadelní hry, 1930)*, obrázkové knihy určené dětem jako např. *Slava mladosti (Oslava mládí, 1891)*. Roku 1905 vyšla kniha pěti psychologicko-naturalistických povídek ze školního prostředí *Iz mojega svijeta (Z mého světa)*. V roce 1930 pak vyšly dvě skladby z této knihy pod názvem *Dvije pripovijesti (Dvě povídky)*. Z větších próz to byly romány *Ispovijest (Vyznání, 1912)* a *Jura Filipčić – roman iz nedavne prošlosti (Jura Filipčić – román z nedávné minulosti, 1937)*, který však vyšel až posmrtně. Kromě vlastních děl Pogačićová také překládala z němčiny, angličtiny a švédštiny. Některá její díla byla přeložena do ruštiny, němčiny a esperanta.

- (9) Druhou polovinu knihy tvoří výbor z díla spisovatelky Adely Milčinovićové (1878 – 1968).
- (10) Označován také jako delší próza, žánr malého románu (Detoni-Dujmić, 1998, s. 102) či na jiném místě jako povídka (Nemec, 2000, s. 585).
- (11) Knihu přeložila v roce 1913 chorvatská učitelka Antonija Jožičićová, která působila a žila ve městě Hrvatska Kostajnica. Tam také nechala román pod názvem *Konfeso* na vlastní náklady vydat a jeden výtisk věnovala členu čínské delegace esperantistů. Kniha se tak dostala až k čínskému spisovateli Wang Luyanovi (1902 – 1944), který ji přeložil do čínštiny (1931). Byla to tak první chorvatská kniha přeložená do čínštiny, i když prostřednictvím esperanta. Do nedávné doby bylo totiž za takové považováno dílo Dinka Šimunoviće (1873 – 1933) *Alkar* (do čínštiny přeložený a vydaný v roce 1936, také přes esperanto). (*U Noći muzeja Hrvatska Kostajnica – Šangaj* [online]).
- (12) Je jen mimochodem zmíněné v článku Z. Vernice v novinách *Agramer Tagblatt* z roku 1913 (Detoni-Dujmić, 1998, s. 103).
- (13) Kromě toho zastává také idealismus, křesťanství, vlastenectví. Všechny tyto body uvádí Stjepan Hranjec jako vodítka při rozboru děl J. Truhelkové (Hranjec, 1998, s. 17 – 18).
- (14) V inventáři ženských postav chorvatské literatury 19. století nachází K. Nemec čtyři základní typy žen, a to ženy andělské, osudové (femme fatale), femme fragile a ženy na cestě k sebeuvědomění. Zdůrazňuje, že tyto typy žen jsou výtvorem mužů a že mají proto výrazné znaky klišé. Zajímavé je Nemcovo zjištění, že čtvrtý typ se vyskytuje pouze v textech psaných ženami (Nemec, 2003, s. 100, 101, 107).
- (15) Text o J. Truhelkové a románu *Plein air* částečně převzat z diplomové práce, viz Zoufalá, 2009, s. 27 – 34.
- (16) Např. touží po tom, aby Irena přišla o svou krásu a byla tak pro ostatní muže nepřitažlivá, a když se to jeho vlastním přičiněním stane, přestane ji mít rád a začne mu být lhostejná.

Literatúra

- ABRAMS, Lynn. 2005. *Zrození moderní ženy : Evropa 1789 – 1918*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005. 367 s. ISBN 80-732-5060-8
- ANIĆ, Rebeka Jadranka. 2003. *Više od zadanoga : Žene u Crkvi u Hrvatskoj u 20. stoljeću*. Split : Franjevački Institut za Kulturu Mira, 2003. 502 s. ISBN 953-6482-12-6
- BARAC, Antun. 1963. *Jugoslavenska književnost*. Zagreb : Matica hrvatska, 1963. 277 s.
- BUREŠOVÁ, Jana. 2001. *Proměny společenského postavení českých žen v první polovině 20. století*. Olomouc : Katedra historie, Univerzita Palackého, 2001. 506 s. ISBN 80-244-0248-3
- DETONI-DUJMIĆ, Dunja. 1997. Adela Milčinović. Predgovor. In: TRUHELKA, Jagoda – MILČINOVIĆ, Adela: *Izabrana djela*. Zagreb : Matica hrvatska, 1997, s. 245 – 257. ISBN 953-150-231-5
- DETONI-DUJMIĆ, Dunja. 1997. Predgovor. In: TRUHELKA, Jagoda – MILČINOVIĆ, Adela: *Izabrana djela*. Zagreb : Matica hrvatska, 1997, s. 245 – 257. ISBN 953-150-231-5
- DETONI-DUJMIĆ, Dunja. 1998. *Ljepša polovica književnosti*. Zagreb : Matica hrvatska, 1998. 407 s. ISBN 953-150-166-1

- DETONI-DUJMIĆ, Dunja (ed.). 2008. *Leksikon hrvatske književnosti. Djela*. Zagreb : Školska knjiga, 2008. 1054 s. ISBN 978-953-0-61120-7
- DUMBOVIĆ, Ivan. 1981. *Milka Pogačić : Život i djelo*. Zagreb : Hrvatski školski muzej, 1981. 16 s.
- HRANJEC, Stjepan. 1998. *Hrvatski dječji roman*. Zagreb : Znanje, 1998, 330 s. ISBN 95-319-5048-2
- JELČIĆ, Dubravko. 1997. *Povijest hrvatske književnosti : Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*. Zagreb : Naklada Pavičić, 1997, 434 s. ISBN 953-6308-09-6
- KVAPIL, Miroslav. 1977. *Hrvatska književnost 1895 – 1914 : Hrvatska moderna*. [Doktorska disertace.] Praha : Univerzita Karlova, 1977. 131 s. Acta Universitatis Carolinae.
- NEMEC, Krešimir – FALIŠEVAC, Dunja – NOVAKOVIĆ, Darko (ed.). 2000. *Leksikon hrvatskih pisaca*. Zagreb : Školska knjiga, 2000. 816 s. ISBN 95-306-1107-2
- NEMEC, Krešimir. 2003. Čuvarica ognjišta, svetica, vamp. Slika žene u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća. In: *Zbornik Zagrebačke slavističke škole 2002*. Zagreb : Filozofski fakultet, 2003, s. 100 – 108. ISBN 953-175-197-8
- NOVAK, Slobodan Prosperov. 2003. *Povijest hrvatske književnosti : Od Bašćanske ploče do danas*, Zagreb : Golden marketing, 2003. 723 s. ISBN 95-321-2033-5
- OGRAJŠEK GORENJAK, Ida. 2006a. Odgovorne pred historijom : Prve učenice privremenog ženskog liceja. In: *Historijski zbornik, LIX*. Zagreb : Društvo za hrvatsku povjesnicu, 2006, s. 69 – 91. ISSN 0351-2193
- OGRAJŠEK GORENJAK, Ida. 2006b. Otvaranje ženskog liceja u Zagrebu. In: *Povijest u nastavi*, roč. IV, 2006, č. 8, s. 147 – 176. ISSN 1334-1375
- POGAČIĆ, Milka. 1912. *Ispovijest*. [s.l.], 1912. 125 s.
- ŠICEL, Miroslav. 1971. *Pregled novije hrvatske književnosti*. Zagreb : Matica hrvatska, 1971, 352 s.
- TRUHELKA, Jagoda – MILČINOVIĆ, Adela. 1997. *Izabrana djela*. Zagreb : Matica hrvatska, 1997, 408 s. ISBN 953-150-231-5
- U Noći muzeja Hrvatska Kostajnica – Šangaj* [online]. Dostupné na: <http://www.hrvatska-kostajnica.hr/kultura/u-noi-muzeja-hrvatska-kostajnica-angaj-> [2013-08-30]
- ZOUFALÁ, Marie. 2009. *Ženská otázka v charvátské literatuře první poloviny 20. století* [online]. Brno, 2009. 67 s. [Diplomová práce.] Masarykova univerzita. Dostupné na: http://is.muni.cz/th/145741/ff_m/ [2013-08-03]

Summary

Emancipation in “Male” Diaries by Croatian Female Modernist Writers

The article deals with the phenomenon of emancipation that can be found in two novels by Croatian authors, namely *Plein air* by Jagoda Truhelka and *Ispovijest* by Milka Pogačić. Both novels were composed during the Croatian modernist period and are unique in their form as they are male diaries, though written by women. The authors attempted to deal with women’s emancipation, an issue that saw a rise in importance in Croatian society at the beginning of the 20th century.

Each of the authors deals with the theme in a different way. The main characters of Truhelka’s novel are confronted with women’s emancipation directly and accept it as right in the end. The main characters of the second novel are firmly anchored in contemporary conventions, absurdity of which is shown in escalated situations they find themselves in.

VARIA

ZBORNÍK K 100. VÝROČIU NARODENIA FRANTIŠKA ŠVANTNERA PROCEEDINGS TO 100TH BIRTH ANNIVERSARY OF FRANTIŠEK ŠVANTNER

Lucia Muráriková

Katedra slovenského jazyka a literatúry FHV UMB v Banskej Bystrici

l.murarikova@centrum.sk

Klíčové slová

František Švantner, naturizmus, literárna veda, translatológia, lingvistika, filozofia

Key words

František Švantner, naturism, literary science, translatology, linguistics, philosophy

Význam literárneho diela Františka Švantnera v kontexte modernej slovenskej literatúry iste netreba osobitne zdôrazňovať. Tvorba veľkých národných spisovateľov, za akého možno považovať aj tohto autora, sa však často po istom čase stáva neživotnou, zostáva interpretačne uzavretá, akoby zakonzervovaná vo svojej dobe. To ale bezpochyby nie je prípad próz Františka Švantnera, ktorých mnohovýznamovosť a mnohoaspektovosť sú predpokladom nevyčerateľného množstva interpretačných prístupov. Aj dnes sa tak objavujú stále nové pohľady na Švantnerovo dielo, a to napriek tomu, že sme si minulý rok pripomenuli už 100. výročie jeho narodenia. Dôkazom je zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie *František Švantner: život a dielo*, usporiadanej v Ústave slovenskej literatúry SAV vo februári roku 2012 pri príležitosti spomínaného jubilea. Hoci toto podujatie názvom nadväzovalo na slovenskú literárnovednú tradíciu (na konferenciu organizovanú v Brezne roku 1970 pri 20. výročí smrti Františka Švantnera), niektoré z prednesených štúdií kontinuitu literárnovedného myslenia skôr narúšali.

Skladba jednotlivých príspevkov uverejnených v zborníku je nielen tematicky pestrá, ale aj široko metodologicky rozvetvená. V rámci analyticko-interpretáčných snáh o postihnutie tvorivého odkazu Františka Švantnera autori a autorky štúdií využili popri literárnovedných východiskách množstvo ďalších vedných disciplín, obzvlášť poznatky z filozofie a etiky, teológie, psychológie či lingvistiky a semiotiky. Takýto charakter mali predovšetkým štúdie domácich prispievateľov (J. Kuzmíková, I. Hajdučeková, P. Odaloš či M. Švantner). Fakt, že si tvorba Františka Švantnera vyžaduje

interdisciplinárny prístup, napovedá aj o veľkom intelektuálnom rozhlade tohto autora. Popri literárnom aspekte uvedenom v podtitule zborníka (dielo Františka Švantnera) sa teda nepriamo odkryla i mimoliterárna osobnosť spisovateľa (život Františka Švantnera). Biografický profil autora tiež v zborníku dokresľuje pripojené *Kalendárium života a diela Františka Švantnera* a obrazová príloha, ktoré zostavila J. Kuzmíková.

Všestranné zameranie zborníka *František Švantner: život a dielo* dokazuje i fakt, že v súbore uverejnených štúdií má dielo Františka Švantnera zastúpenie fakticky v celej svojej komplexnosti. Pozornosť totiž prispievateľa nesústredili len na najvýznamnejšie, „učebnicové“ texty tohto spisovateľa (*Nevesta hôľ*, *Malka*, *Život bez konca*), ale napr. aj na jeho tvorivé začiatky (poviedka *Dve doby*).

Prvý príspevok M. Součkovej *K ambivalencii dobra a zla v tvorbe Františka Švantnera* analyzuje tvorbu tohto medzivojnového autora cez problematiku nejednoznačnosti dobra, no najmä zla, ktorú autorka poníma ako výraz špecifickej švantnerovskej („temnej“) podoby naturizmu. Osobitosť F. Švantnera v kontexte slovenského naturizmu sa podľa M. Součkovej prejavuje napr. v tom, že zlo je u tohto spisovateľa v porovnaní s Margitou Figuli zložitejšie identifikovateľné, abstraktnejšie, a tým aj ťažšie odstrániteľné (resp. neodstrániteľné). Autorka sa vo svojej štúdií zameriava predovšetkým na vrcholný Švantnerov román *Nevesta hôľ*, ktorý je z jeho textov asi najilustratívnejším príkladom polysémickosti a antinómickosti zobrazovanej skutočnosti.

Okrem tohto diela však ilustruje svoje tvrdenia aj neskoršími textami, napr. vojnovou prózou *Božia hra*. M. Součková pri hľadaní dvojtvárnosti javov v tvorbe Františka Švantnera okrem dvoch protichodných princípov uvádzaných v nadpise príspevku poukazuje aj na ďalšie základné opozície (ľudské a prírodné, reálne a snové, telesné a duchovné, normálne a nenormálne, racionálne a emocionálne atď.), ktoré sú v jeho diele problematizované. Príspevok M. Součkovej je presvedčivým dôkazom, že zložitý kontradikčný stvárňovanie skutočnosti patrí vo Švantnerovej próze k základným metódam kreovania fikčného sveta a ono je zároveň tiež dokladom autorovho spisovateľského talentu, keďže „ambivalenciou vznikajú aj hodnoty umelecké“ (Součková, 2012, s. 21).

J. Kuzmíková vo svojej štúdii *K problematike vedomia v tvorbe Františka Švantnera* poukazuje na iracionalistické, ale inovatívne, aj na racionalistické podložie Švantnerovho literárneho diela. Autorka tu, uznávajúc tradičné chápanie archaicko-mýtického iracionalizmu ako základnej konštanty naturizmu, upozorňuje na poznávací význam a racionálny rozmer naturistických textov. Podľa nej totiž „nie je správne chápať iracionálne či imaginárne tvorivé prejavy Švantnera, Chrobáka a ďalších naturistov ako rezignovanie na poznávacie schopnosti človeka či na realitu“ (Kuzmíková, 2012, s. 26). V dôsledku daného prístupu interpretuje J. Kuzmíková literárne dielo Františka Švantnera predovšetkým v kontexte freudovskej psychoanalýzy (*Nevesta hôľ*) a darvinizmu (*Život bez konca*), teda racionálnych prístupov k iracionálnej stránke psychiky človeka, ktoré boli podľa nej známe aj samotnému spisovateľovi. Zameriava sa pritom na problém modelovania ľudského vedomia v uvedených textoch. V naturistických prózach sa podľa autorky Švantner sústreďuje na nevedomie a zmenené, abnormálne stavy vedomia, kým v neskorších, povojnových dielach je to už rozšírené vedomie. V tvorbe Františka Švantnera tiež J. Kuzmíková zachytáva odkazy viacerých významných postáv svetovej filozofie (od Descarta cez Nietzscheho, Schopenhauera až po Bergsona), pričom aj celé jeho dielo vníma ako istý spôsob evolučného vývinu,

zavŕšeného monumentálnym románom *Život bez konca*. Tým podáva dielo Františka Švantnera ako ucelený, prepracovaný systém s vnútornou logikou, čím sú zároveň spochybnené názory najmä marxistickej literárnej vedy o istej neukončenosti jeho tvorby, ktorej zavŕšenie mala prekaziť náhla smrť spisovateľa na vrchole tvorivých síl.

Štúdia R. Majereka *K niektorým otázkam Švantnerovej „poetiky hrôzy“* sa sústreďuje na prejavy iracionalizmu a tzv. poetiky hrôzy na motivickej úrovni v zbierke noviel *Malka*, ako aj na súvislosti jednotlivých textov Františka Švantnera so staršou literárnou tradíciou gotického románu či hororu. Cez túto konfrontáciu sa potom naznačuje aj vzťah naturizmu k iným literárnym smerom – preromantizmu a romantizmu, ale aj novoromantizmu a expresionizmu. Na uvedené literárne súvislosti tvorby Františka Švantnera sa v literárnej vede poukazuje často, autor štúdie však v tomto prípade tradičnú problematiku pomenúva pomerne netradičným pojmom „poetika hrôzy“, ktorý sa využíva skôr v spojení s literárnym a filmovým žánrom hororu. Z hľadiska prejavov poetiky hrôzy sústreďuje R. Majerek pozornosť predovšetkým na podľa neho kľúčový epistemologický problém Švantnerových naturistických textov, spočívajúci v spochybňovaní možnosti racionálneho poznania skutočnosti. V porovnaní s predchádzajúcim príspevkom ide teda o konvenčnejší, tradičnejší prístup ku gnozeologickému aspektu prózy naturizmu.

V ďalšej štúdii skúma C. S. Alegre motív vibrácie krvi ako príkladu pocitu, psychického pohnutia individua v jednej zo Švantnerových prvotín – v próze *Dve doby*. Autorka sa pritom, vychádzajúc z analýzy pocitov filozofa A. Marinu, zameriava na pôvod, príčiny tohto pocitu, na jeho prejavy v motivickej registri prózy a na dôsledky (rozuzlenie) pocitu vibrácie krvi. C. S. Alegre prichádza tiež k záveru, že cez motív vibrácie krvi môže ísť aj o isté sebavyjadrenie samotného autora. Toto tvrdenie o autobiografickom podloží diela však nie je možné textovo doložiť, zostáva teda len v rovine dohadov.

Interdisciplinárne orientovaný príspevok I. Hajdučekovej sa zase zaoberá problematikou prejavov transcendencie, religiozity a spirituality, ale aj kontrastu

sakrálneho a profánneho v povojnovej novele *Kňaz*. Tieto motívy autorka zhmotňuje do fenoménu tzv. christianizovaného mýtu (ako jednej z krajných polôh naturalistického mytologizmu v protiklade k panteistickému regionalizmu, prevažujúcemu v slovenskej literatúre), pričom sa zameriava na jeho kompozičné stvárnenie. V súvislosti s kompozíciou textu rozoberá I. Hajdučeková funkcie tzv. akustického fenoménu, ktorý predstavuje prienik „materiálu“ z mimoliterárnej skutočnosti do literárneho (fikčného) sveta a v próze *Kňaz* sa podľa nej ako kľúčová kompozičná jednotka podieľa na sémanticko-semiotickom tvarovaní spomínaného mýtu.

P. Odaloš v štúdiu *Literárny mýty v románe Františka Švantnera Život bez konca* nazerá na dielo Františka Švantnera z lingvistického (onomastického) hľadiska, pričom konkrétne si všíma prepracovaný časovo-priestorový systém literárnych vlastných mien v románovej trilógii *Život bez konca*. Literárny mýty vo všetkých troch častiach románu preto skúma z hľadiska ich onomastických funkcií, ktoré odvodzuje z funkcií jazyka. Na základe analýzy literárnych vlastných mien v trilógii, ktorej filozofickým podkladom je bergsonovský vitalizmus, dochádza P. Odaloš k zovšeobecňujúcemu záveru, že „onymický systém románu je vytvorený na základe párovej kompletizácie ženskej (Paulínka) a mužskej (Tóno, Ervín, Láng, Alpár) životnej sily, spoločného životného elánu a spoluvytvorenej životnej energie“ (Odaloš, 2012, s. 109). Ukazuje sa teda, že ideové zameranie prózy nadobúda v prípade tvorby talentovaných autorov odraz vo všetkých vrstvách výrazovej roviny textu.

Do diskusie v rámci témy prírodnej podstaty človeka sa zapojil aj syn Františka Švantnera, M. Švantner, ktorého diskusný príspevok *Problém verbálneho vyjadrenia prírody v diele Františka Švantnera* sa venuje fenoménu prírody vo filozoficko-etických súvislostiach a spôsobom jeho mýtického a jazykového (lyrického) vyjadrenia v spisovateľovej naturalistickej tvorbe. Cez mýticko-lyrické vyjadrenie prírody, ktoré sa ukazuje ako jediný spôsob jej umeleckého zobrazenia, sa podľa neho v tvorbe Františka Švantnera odráža nielen autorov osobný vzťah k prírodnému

svetu, ale aj stav vedomia súdobej spoločnosti.

V druhej skupine štúdií išlo predovšetkým o poňatie problematiky Švantnerovho literárneho diela z hľadiska literárnej komparatistiky a translatológie. V daných príspevkoch boli presiahnuté hranice slovenskej literatúry a tvorba tohto medzivojnového autora sa ukázala aj na pozadí bulharského (D. Ivanova: *Obraz človeka ve válce v srovnávacím aspektu v novele Dáma Františka Švantnera a povídce Poslední radost Jordana Jovkova*), nemeckého (L. Richter: *Nemecké preklady Švantnerových noviel a ich miesto v recepčnom kontexte*) a najmä poľského literárneho kontextu (L. Spirka: *Medzi osvojením, zdomácnením a odcudzením*, M. Papierz: *Švantner v poľštine – sériové preklady* a M. Buczek: *Poľské preklady noviel a poviedok Františka Švantnera v knihe Piargy*).

D. Ivanova, vychádzajúc z poňatia naturalizmu ako literárneho smeru kumulujúceho prvky realizmu, expresionizmu či novoromantizmu, rozoberá vo svojej štúdiu súvislosti Švantnerovej tvorby s bulharským autorom Jordanom Jovkovom. Ten býva totiž označovaný ako „novoromantický realista“. Pri komparácii sa však zameriava najmä na vojnové prózy Františka Švantnera (obzvlášť na novelu *Dáma*), ktoré nebývajú klasifikované ako naturalistické. Autorka porovnáva predovšetkým štýl písania a motivický inventár obidvoch slovanských spisovateľov, ktorý podľa nej vykazuje pomerne veľkú podobnosť. Domnieva sa, že prózy *Poslední radost* a *Dáma* spája pohľad na determináciu človeka, jeho psychiky a nevedomia vojnovou skutočnosťou. Odlišnosti zase D. Ivanova vidí najmä v kreovaní ženských postáv.

Ďalšie príspevky zahraničných účastníkov konferencie priblížili nielen sociologické aspekty recepcie literárneho diela slovenského autora v zahraničí (L. Richter, L. Spirka), ale priniesli tiež cenné poznatky o všeobecných zákonitostiach umeleckého prekladu (M. Papierz, M. Buczek). Z väčšiny translatologicky orientovaných článkov však vyplynula nie príliš pozitívna skutočnosť, a síce, že literárne texty Františka Švantnera ostali a ostávajú vo svete bez výraznejšej čitateľskej odozvy. Príčiny autori videli napr. v ideologických tlakoch determinujúcich

historickú situáciu v prijímajúcom kontexte, v nevhodnom výbere pôvodných textov, ale najmä v nezvládnutých prekladoch, dezinterpretujúcich význam originálu a nezodpovedajúcich jeho výrazovým kvalitám. Tieto zistenia je teda možné vnímať aj ako výzvu do budúcnosti pre translatológov, pretože práve oni vystupujú ako mimoriadne dôležitý článok v reťazi procesu šírenia slovenskej kultúry za hranicami našej krajiny. Prínos zborníka *František Švantner: život a dielo* tak možno globálne vidieť

predovšetkým v tom, že podáva obraz Františka Švantnera a jeho tvorby nielen v širokých literárnych, ale aj medzi- a mimoliterárnych súvislostiach.

Literatúra

František Švantner : život a dielo [zborník k 100. výročiu narodenia]. Ed. Jana Kuzmíková. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, 2012. 200 s. ISBN 978-80-88746-19-5

HUTCHINGS, KIMBERLY. GLOBÁLNA ETIKA : ÚVOD

HUTCHINGS, KIMBERLY. GLOBAL ETHICS : AN INTRODUCTION

Emília Stecíková

Katedra etiky a aplikovanej etiky FHV UMB v Banskej Bystrici

2.1.5 etika, 2. rok štúdia, denná forma štúdia

emilia.stecikova@umb.sk

Školiteľ: doc. PhDr. Vladimír Ďurčík, PhD. (Vladimir.Durcik@umb.sk)

Kľúčové slová

etika, aplikovaná etika, globalizácia, globálna etika

Key words

ethics, applied ethics, globalization, global ethics

Kimberly Hutchings je profesorkou medzinárodných vzťahov na London School of Economics and Political Science. Svoj výskum zameriava na medzinárodnú politickú teóriu vo vzťahu ku Kantovej a Hegelovej filozofii; medzinárodnú a globálnu etiku; feministickú filozofiu; politiku a násilie. Je autorkou viacerých významných prác, ako napríklad *International political theory: rethinking ethics in a global era* (London, 1999; *Medzinárodná politická teória: prehodnotenie etiky v globálnej ére*); *Hegel and feminist philosophy* (Oxford, 2003; *Hegel a feministická filozofia*); *Whose history?: Whose justice?* (London, 2007; *Aká história?: Aká spravodlivosť?*); *Time and world politics: thinking the present* (Manchester, 2008; *Čas a svetová politika: súčasné myslenie*); *Global Ethics: An Introduction* (Cambridge, 2010; *Globálna etika: Úvod*).

Kimberly Hutchings (2010, s. 9) vo svojej knihe *Globálna etika: Úvod* vysvetľuje termín „globálna etika“ ako „oblasť teoretického skúmania, ktorá sa zaoberá etickými otázkami a problémami vyplývajúcimi z globálneho prepojenia a vzájomnej závislosti svetovej populácie“. Z tohto dôvodu sa globálna etika zameriava na normy, ktoré by mali riadiť správanie individuí a kolektívov ako členov globálneho sveta a tieto normy vyhodnocuje. Autorka rozdelila knihu do ôsmich kapitol: I. *Čo je globálna etika?*; II. *Racionálne etické teórie*; III. *Alternatívy k racionálnym etickým teóriám*; IV. *Etika medzinárodnej pomoci a rozvoja*; V. *Globálna distributívna spravodlivosť*; VI. *Etika vojny*; VII. *Etika tvorby*

a udržania mieru; VIII. *Globálna etika v globálnom kontexte*.

Prvá kapitola *Čo je globálna etika?* je zameraná na základné podmienky globálnej etiky. K. Hutchings výstižne skúma diskusie o význame pojmov „globálny“ a „etika“; rozdiel medzi „etikou“ ako spôsobom filozofickej otázky a „etikou“ ako súborom hmotných princípov a hodnôt; vzťah medzi „etikou a morálkou“ a „etikou a politikou“. Cieľom bolo načrtnúť niektoré argumenty z určujúcich rozdielnych názorov na globálnu etiku.

V nasledujúcej kapitole *Racionálne etické teórie* sa K. Hutchings týmto argumentom venuje detailnejšie. Zároveň sa zameriava na racionálne etické teórie: utilitaristická etika, kontraktualizmus, deontologická etika a etika diskurzu, ktoré pomohli formovať diskusie o globálnej etike. V tretej kapitole *Alternatívy k racionálnym etickým teóriám* upriamuje pozornosť aj na etiku cnosti, feministickú etiku a postmodernú etiku. Zároveň zdôrazňuje, aby sa uvažovalo o predpokladoch ich vplyvu na morálne úsudky a konanie všeobecne. Vo štvrtej kapitole *Etika medzinárodnej pomoci a rozvoja* sa autorka zaoberá etikou medzinárodnej podpory a rozvoja. Humanitárna pomoc je určená na riešenie okamžitých a extrémnych situácií, ako je hlad alebo dôsledky prírodných či človekom spôsobených katastrof. Vývojová podpora je určená na riešenie pokračujúcej, systémovej chudoby.

Kapitola *Globálna distributívna spravodlivosť* je zameraná na etické diskusie o pomoci pri mimoriadnych udalostiach; etické otázky pri

ekologických obmedzeniach spolu s myšlienkou „trvalo udržateľného rozvoja“ a etické otázky rozdeľovania a prerozdeľovania globálneho bohatstva. Podľa K. Hutchings je dôležité zaoberať sa otázkou, či je redistribúcia svetového bohatstva otázkou charity alebo otázkou spravodlivosti. Hodnotí niektoré pokusy vytvoriť globálnu teóriu distributívnej spravodlivosti, ktorá by mohla poskytnúť meradlo, podľa ktorého by sa analyzovala nielen etika rozvojových projektov či humanitárna pomoc, ale aj spravodlivosť globálnych ekonomických opatrení vo všeobecnosti. K. Hutchings identifikuje päť etických otázok, ktoré sú základom diskusie o globálnej distributívnej spravodlivosti.

V kapitole *Etika vojny* K. Hutchings skúma niektoré etické argumenty a spôsoby týkajúce sa etiky vojny, ktoré boli použité na vývoj medzinárodných a globálnych konfliktov. Autorka sa sústredila na známy „exponent vojny“, ktorý formuje v podmienkach moderných etických perspektív a akcentov politického spoločenstva. V tejto kapitole sú predstavené tradičné teórie spravodlivej vojny ako komplex rôznych typov etického uvažovania.

Cieľom siedmej kapitoly *Etika tvorby a udržania mieru* je zmapovať diskusie o etike tvorby a udržania mieru. K. Hutchings tvrdí, že otázka právomoci etických nárokov je etickým problémom, ktorý je v centre globálnej etiky.

Posledná kapitola *Globálna etika v globálnom kontexte* je rozdelená do troch častí, v ktorých sa autorka zameriava na možnosti riešenia globálnych problémov z rôznych uhlov pohľadu. Diskusie o etických otázkach nastavujú dôležitý budúci program pre globálnu etiku, ktorá si vyžaduje väčšie zapojenie otázok kardinálnych cností, ale aj feministickej a postmodernej etiky.

Táto zaujímavá kniha vyvoláva množstvo kľúčových otázok okolo medzinárodného práva a etických systémov. *Global ethics: An Introduction* je inšpiratívna publikácia pre medzinárodnú politickú a etickú teóriu. Predstavuje najlepší spôsob, ako reagovať na etické dilemy, ktoré tvoria základ moderného medzinárodného poriadku. Najzaujímavejšie na knihe je, že čitateľa povzbudzuje k účasti na riešení etických diskusií. Následne prostredníctvom série otázok a prípadových

štúdií má možnosť vyhodnocovať etické dôsledky konkrétneho konania.

Každá kapitola obsahuje zaujímavé podnety pre ďalšie čítanie a zároveň poskytuje stručný komentár, čo je základnou myšlienkou nasledujúcej kapitoly. Za pozitívne považujeme záverečné zhrnutie, ktoré je súčasťou každej kapitoly a prostredníctvom ktorého si čitateľ utvrdí, zopakuje základné myšlienky, na ktorých je postavená daná kapitola. Prostredníctvom prípadových štúdií a reflexných cvičení si čitatelia rýchlejšie osvoja teoretické znalosti, ktoré nadobudli. Zámerom celej knihy je vystihnúť zložité myšlienky a otázky, ktoré tvoria predmet globálnej etiky. Študenti najviac ocenia záverečné referencie a informácie, v ktorých sú za každou kapitolou zhrnuté základné pojmy a súvislosti. Knihu môžeme považovať za pomôcku pre všetkých s rôznym stupňom vzdelania. Podľa nášho názoru bude najviac prospešná práve pre vedeckú spoločnosť, študentov etiky, práva, sociológie alebo politológie. Na konci jednotlivých kapitol sú uvedené podnety na ďalšie čítanie i kľúčové odkazy na najnovšie výskumy v príbuznom odbore. K. Hutchings si plne uvedomuje, že nie je možné v jednej knihe poskytnúť ucelený komplex všetkých výskumov globálnej etiky. Z tohto dôvodu uvádza ústredné vymedzenie, ktorému sa chce venovať. Globálna etika je v tejto knihe definovaná ako systematický prieskum:

- 1) rôznych dôvodov, ako ukotviť vážnosť morálnych tvrdení o globálnych otázkach (prečo);
- 2) rôznych podstatných odpovedí na mravné otázky o vojne a mieri, globálnom politickom hospodárstve, globálnom prostredí, rozdielnych názoroch na neprimerané hodnoty vznikajúce v podmienkach globalizácie (čo);
- 3) rôznych pohľadov na identitu a podstatu morálnych relevantných aktérov v globálnej sfére (kto);
- 4) rôznych praktických dôsledkov z vyššie uvedených na nároky a záväzky jednotlivcov a kolektívnych morálnych aktérov navzájom súvisiacich v podmienkach globalizácie (ako).

Uvedené body podmienok prečo, čo, kto a ako poukazujú na prepojenosť etických problémov

medzi vládami, jednotlivými organizáciami a globálnymi ekonomikami.

Význam knihy spočíva v ochote zmieriť tradičné etické paradigmy s aktuálnymi etickými dilemami vo svete. Autorka sa výraznejšie zaoberá problémom „globálneho“ v právnom kontexte a menšiu pozornosť venuje diskusiám o vzniku globalizácie a etickým problémom, napríklad vykorisťovaniu chudobnejších krajín hlavnými svetovými ekonomikami.

Globálna etika by mala byť akýmsi východiskovým bodom pre širšiu diskusiu

o úlohe súčasnej etiky. Kniha ponúka informatívny a analytický obraz, nabáda svojich čitateľov, aby rozmýšľali o tom, čo sa riešilo v predchádzajúcej kapitole. Úspech tejto knihy spočíva v otvorení zložitých etických diskusií v jazyku, ktorému čitateľ ľahko porozumie.

Literatúra

HUTCHINGS, Kimberly. 2010. *Global Ethics : An Introduction*. Cambridge : Polity Press, 2010. 244 pp. ISBN 978-0-7456-3681-8

**ŠTUDENTSKÁ
VEDECKÁ
KONFERENCIA**

NEVERBÁLNE PROSTRIEDKY KOMUNIKÁCIE NEPOČUJÚCICH A ICH ŠPECIFIKÁ NON-VERBAL COMMUNICATION OF THE DEAF – ITS MEANS AND SPECIFICS

Marika Arvensisová

Katedra slovenského jazyka a literatúry FHV UMB

2.1.33 všeobecná jazykoveda, 1. rok štúdia, denná forma štúdia

marika.arvensisova@studenti.umb.sk

Školiteľ: **prof. PaedDr. Vladimír Patráš, CSc. (Vladimir.Patras@umb.sk)**

Kľúčové slová

komunikácia, Nepočujúci, posunkový jazyk, neverbálne prostriedky

Key words

communication, Deaf, sign language, non-verbal means

Aj keď je posunkový jazyk dorozumievacím prostriedkom Nepočujúcich od 17. storočia, vo svete je predmetom analytickejšieho výskumu od sedemdesiatych rokov minulého storočia. Ako plnohodnotný komunikačný systém zaujal i nás. Prvým podnetom pre našu pozornosť sa stal bezprostredný kontakt s osobou so sluchovým hendikepom. Záujem vzrástol po naštudovaní si základných informácií o slovenskom posunkovom jazyku. Nadobudnutie určitých vedomostí v tejto oblasti a pravidelné stýkanie sa s nepočujúcimi nás podnietili k otvoreniu ďalších dverí do sveta komunity Nepočujúcich.

Našu pozornosť venujeme prelingválne nepočujúcim osobám (vrodená hluchota alebo strata sluchu v ranom detstve), ktoré ovládajú posunkový jazyk ako hlavný prostriedok dorozumievania sa a patria do komunity Nepočujúcich. (1) V texte predstavujeme funkciu a charakter neverbálnych prostriedkov v priestore posunkovej komunikácie. Materiál v ňom obsiahnutý je súčasťou podkapitoly našej diplomovej práce s názvom *Štylistické črty a charakteristiky (slovenského) posunkového jazyka* (Banská Bystrica, 2013).

Neverbálnej komunikácii (reči tela) sa v súčasnej dobe venuje mnoho autorov. Jana Klincková sa vo svojej publikácii venovanej neverbálnej komunikácii (2011) domnieva, že reč tela možno v komunikácii využiť ako funkčného spojenca. Stotožňujeme sa s jej tvrdením, že „dobře formulovaný komunikačný zámer, jasné ciele a primeraná úroveň jazykovej i komunikačnej kompetencie spolupracujúc s presvedčivou rečou tela sú predpokladom, aby komunikácia bola úspešná“ (Klincková, 2011, s. 5 – 6). Ak všeobecne platí predchádzajúca výpoveď, tak platí aj to, že v situáciách informačne a emocionálne náročných neverbálne signály veľmi často supľujú, čiže precizujú, význam slova, čím sa mnoho prezrádza o momentálnej psychosomatickej dispozícii komunikujúcich.

R. Vojtechovský (2008b) konštatuje, že mnohí, nielen laici, i dnes tvrdia, že slovenský posunkový jazyk je neverbálny. Súhlasíme s jeho vyjadrením, že každý posunkový jazyk sa od hovoreného jazyka odlišuje na prvý pohľad typom komunikačného kanála, čiže v prijímaní a v spôsoboch vyjadrovania (Vojtechovský, 2008b, s. 24 – 25). Komunikácia Nepočujúcich sa odohráva primárne vo vizuálno-motorickom kanáli a komunikácia počujúcich osôb sa odohráva v audio-orálnom kanáli. Posunkový jazyk je vizuálno-motorický jazyk, ktorý počujúci laici vnímajú ako súčasť neverbálnej komunikácie. Ako verbálny a nonvokálny jazyk má svoje paralingvistické prostriedky (nemanuálne prostriedky).

Neverbálna komunikácia je komunikácia bez slov a je prirodzenou súčasťou verbálnej komunikácie. Neverbálna komunikácia plní niekoľko dôležitých poslani v rozličných situáciách, pričom explicitne nazeráme na niekoľko z nich. J. Klincková (2011) tvrdí, že neverbálna komunikácia ako náhrada reči sa využíva aj ako alternatívny jazyk v podobe ilustrácií a symbolov, ktoré sú potrebné pri neznalosti jazyka a pri poruchách reči. Primárnou je pre nás neverbálna komunikácia práve z pohľadu na osoby so sluchovým hendikepom, konkrétne Nepočujúcich. Reč tela považujeme za dôležitý signál pri prejavovaní a ovládaní emócií, ktorý tiež slúži na vyjadrenie interpersonálneho postoja v posunkovej komunikácii. Neverbálnu komunikáciu si všímame aj ako podporu reči pri regulácii jej

tempa, pri zdôrazňovaní slova, slovného spojenia a výpovede pri tých nepočujúcich, ktorí ovládajú artikulovanú reč využívajúc hovorené komponenty reči (Klincková, 2011, s. 11 – 14).

V predkladanej práci sa venujeme reči tela, pretože sa ňou Nepočujúci dokážu vyjadrovať. Aj napriek skutočnosti, že tieto prostriedky nie je možné ľahko spozorovať, je pre nás dôležité poznať ich a porozumieť im.

I. Rebrová hodnotí posunkový jazyk ako verbálny jazykový systém (<http://www.nepocujuci.sk/content/files/107-neverbalne-prostriedky.pdf>), s čím súhlasíme, pretože je plnohodnotným jazykom rovnako ako jazyky hovorené. Posunkový jazyk je hlavným prostriedkom komunikácie väčšiny prelingválne nepočujúcich (členov komunity Nepočujúcich). Popri ňom paralelne funkčne jestvuje mnoho mimojazykových prostriedkov ako nositeľov informácií. Neverbálne komponenty komunikácie Nepočujúcich radíme medzi sekundárne spôsoby komunikácie [<http://ii.fmph.uniba.sk/~filit/fvm/mimika.html> (26-02-2012)]. Komunita Nepočujúcich využíva sedem základných prostriedkov neverbálnej komunikácie, ktorými sú mimika, gestikulácia, pohľad, postoj a pohyby tela, dotykové signály, vzdialenosť komunikujúcich a farba v komunikácii. I. Rebrová ešte dopĺňa, že všetky komponenty sú považované za prirodzenú súčasť komunikácie nepočujúcich. J. Mistrík (1997) tvrdí, že najdôležitejší na posudzovanie neverbálnych signálov je kontext so zreteľom na prostredie, typ komunikujúcich ľudí, funkciu a cieľ rozhovoru, ako aj ďalšie činitele, ktoré sú implikované v neverbálnom výraze alebo kombinované s verbálnou rečou.

1 Mimika a gestika a ich vzťah významotvornému posunkovi

Mimika sa definuje ako citlivé modelovanie vnútorných psychických stavov výrazmi tváre. Výrazom tváre potom svoje duševné stavy, emócie a zámery oznamujeme druhým ľuďom. Mimika je forma neverbálnej komunikácie. Mimiku tváre tvoria výrazy úst (úsmev) a očí (pohľad), výrazy a pohyby obočia, očných viečok, lícných svalov a čela (<http://ii.fmph.uniba.sk/~filit/fvm/mimika.html>).

Mimika Nepočujúcich je spojená aj s gestikuláciou. Ako emocionálna reč *par excellence* nahrádza v ich komunikácii prostriedky reči, ktoré nemôžu počuť (moduláciu hlasu, intenzitu hlasu, prízvuk, dôraz, tempo, rytmus a melódiu reči), a preto sú pri vzájomnej komunikácii nahradené práve mimikou vnímateľnou zrakom. Mimika dokáže spĺňať aj gramatické funkcie, ak je povinnou súčasťou posunkov alebo otázok.

J. Klincková tvrdí, že mimika nesie znaky osobnej individuality a „má schopnosť vyjadrovať zážitky, ovplyvňovať priebeh sociálneho kontaktu, umožňuje poznávať ľudí“ (Klincková, 2011, s. 40). Súhlasíme s jej tvrdením, že mimiku smieme považovať za najjemnejší a najdecentnejší jazyk úzko spojený so zrakovým kontaktom, ktorý je viditeľný len na malé vzdialenosti, uplatňujúci sa v osobnej a intímnej zóne.

U nepočujúcich môžeme spozorovať, že najväčšími signalizátormi pri komunikácii sú pohyby tváre, zdvihnutie obočia či zvrátenie čela. Komunikanti si navzájom dokážu prečítať/identifikovať svoju emocionálnu a mentálnu vrstvu. Príznačný je taktiež úsmev, ktorý pozitívne vplýva na aktiváciu signálov spätnej väzby u príjemcu. J. Klincková (2011) dodáva, že je potrebné venovať pozornosť neprimeranému úsmevu, ktorý vyvoláva negatívny dojem.

Pri komunikácii s Nepočujúcimi nesie emocionálna reč znaky osobnej individuality. Každý jeden z hovoriacich má odlišnú mimiku tváre, ktorou komunikant vyjadruje svoje emócie, náladu a poukazuje na charakter svojej osobnosti. Mimika nepočujúcich je úzko spojená so zrakovým kontaktom, ktorý sa v komunikácii permanentne udržiava. U väčšiny komunikantov boli počas výskumu prítomné úsmev a rozšírené zreničky. Tento jav interpretujeme ako otvorenosť, emocionálnu angažovanosť, sústredenosť na riešenie problému a záujem o komunikačného partnera. Výraz tváre takmer vždy korešpondoval s obsahom sprostredkovanej informácie. Ak sa však nezhodoval, zhodnotili sme danú skutočnosť ako nepochopenie sprostredkovanej informácie a stratu signálov spätnej väzby.

Explicitne sa zamerajúc na reč tela konštatujeme, že postavenie a pozícia tela, jeho pohyby a mimika tváre sú badateľné rovnako u nepočujúcich, ako aj počujúcich informantov. Všimli sme si, že účastníci výskumu vyjadrovali pohybmi tváre svoje pocity a názory. Počujúci svoje emócie vkladali

nielen do mimiky, ale aj do intonácie reči. Nepočujúci pri opise osôb a deja vyjadrovali svoje charakteristiky manuálne a nemanuálne. Nemanuálne prostriedky plnili veľmi dôležitú úlohu pri opise ponúknutej situácie, pretože sa využívali počas vyjadrovania vlastností predmetov a javov a pri vyjadrovaní doplňujúcich okolností deja. Obsah hovoreného vždy zodpovedal výrazu oboch nositeľov významu. Prostredníctvom mimiky sa vyjadroval stupeň či intenzita vlastností, ktoré informanti z fotozáberu vyseletovali. Výrazná mimika bola ľahšie čitateľná. Počujúci respondenti vyjadrovali mieru intenzity jednotlivých vlastností lexikálne.

Mimikou sa v slovenskom posunkovom jazyku vyjadruje spomínaná emócia, ale aj zápor či rozkaz. V slovenskom jazyku mala mimika sprievodný charakter a interpretovala sa ňou aj intonácia reči.

Mimika v prejave posunkujúcich respondentov zohrávala podobnú úlohu ako intonácia a melódia v hovorenom jazyku počujúcich. Navyiac však plnila gramatické funkcie. Bez mimiky by sme nedokázali interpretovať, či sa komunikujúci hnevá alebo teší, či s niečím súhlasí alebo vyjadruje odpor, alebo svoju výpoveď myslí vážne či humorne. V posunkovom prejave sme nespozorovali výraznú prácu s tvarom úst. Mimika očí tiež nebola veľmi zreteľná, pretože išlo o monologický prejav, v ktorom nebol vymedzený priestor pre zisťovacie a doplňovacie otázky. Prítomná však bola intenzívna práca s obočím v prepojení s mimikou tváre, ktorou Nepočujúci vyjadrovali objemnosť a veľkosť subjektov či objektov. Práca s hlavou bola taktiež viditeľným činiteľom v posunkovom prejave. Vyjadroval sa ňou súhlas či negácia výpovede. Hoci Nepočujúci mali ako predlohu rovnaký fotozáber, nie vždy použili pri danej ukážke rovnaký tvar tváre.

Uvedomujeme si, že prítomnosť mimiky zohrávala dôležitú úlohu v gramatike slovenského posunkového jazyka. Rozdielna mimika u konkrétneho posunku dokázala zmeniť význam celého výrazu. Počas realizácie výskumu nám boli k dispozícii piati posunkujúci respondenti. Ich mimika vykazovala, pri vyjadrovaní podobných typov viet a obsahu počas interpretácie fotozáberu, zhodu. Z danej skutočnosti pre nás plynie, že mimika v prejave nepočujúcich nie je náhodná, ale jej využívanie má určité pravidlá. Mimický výraz bol simultánnym nositeľom lexikálnej informácie počas opisu situácie.

Gestikulácia sa v Slovníku cudzích slov (2010, s. 209) definuje ako „posunky, pohyby rúk alebo tela pri neverbálnej komunikácii“. Gestá zvyšujú dôraz a názornosť hovoreného prejavu a dokresľujú obsah hovoreného. J. Klincková (2011) pokladá gesto za samostatné komunikačné médium slúžiace na prenos informácií medzi vonkajším okolím a vnútorným prostredím, kde sa ruky považujú za „druhé oči“ človeka. I. Rebrová (2007) v tejto súvislosti uvádza, že sa musí pozorne rozlišovať gesto od posunku, keďže tieto pojmy nie sú totožné.

R. Vojtechovský (2008a) priznáva, že jeden z mýtov o posunkovom jazyku, s ktorým sa bežne stretávame medzi ľuďmi, laikmi a nezainteresovanými odborníkmi, je, že posunkový jazyk je chápaný ako súbor/sústava gest. Táto domnienka je však mylná. Gesto sa od posunku líši tým, že nemá svoju vnútornú štruktúru. Gesto môžeme charakterizovať ako spontánny pohyb či pohyby rukou a tela, ktorými viac či menej uvedomele sprevádzame či nahrádzame svoj verbálny prejav. Pre vytváranie a produkciu gest neexistujú žiadne stanovené pravidlá. Je zrejmé, že každý človek gestikuluje svojím vlastným spôsobom, a to vždy v závislosti na svojom temperamente a tiež na kultúre, v ktorej vyrastal a ktorá mu je blízka. Priznávame však, že mnohé gestá sú medzinárodne používané a zrozumiteľné (Kohútová – Kuchařová, 2005, s. 20 – 25).

Nepočujúci teda v posunkovom jazyku používajú rovnako posunky, ako aj gestá, ktorými názorne dokresľujú obsah hovoreného v posunkoch. Gestá sprevádzajú verbálnu komunikáciu a dokážu byť v niektorých komunikačných situáciách prirodzenou a plnohodnotnou substitúciou slova. Ich vlastnosti im umožňujú fungovať v rozličných komunikačných situáciách ako ilustrátory (ikonické gestá podporujúce verbálny prejav a dopĺňajúce význam slov a výpovedí), regulátory signalizujúce zmenu v komunikácii, adaptéry vo funkcii kontaktných gest ako uvoľňovače napätia a symboly v pozícii konvenčných gest vo forme potlesku či prikývnutia (Klincková, 2011, s. 44 – 45).

Nepočujúci komunikanti využívajú uvedomele gestá a pohyby, ktoré vnímame pozitívne, pretože komunikanti sa takto správajú v medziľudskej komunikácii istejšie. Neuniklo našej pozornosti, že spontánne gestá spojené s posunkami prispievajú k dynamike priebehu opisu fotozáberu. Gesto v komunikácii vnímame ako spontánny pohyb rukou a tela, ktorým uvedomele nepočujúci

sprevádzajú svoj verbálny prejav. Zastávame názor, že pri vytváraní gest sa komunikanti neriadia žiadnymi pravidlami, ale opierajú sa o sebe vlastnú kultúru, temperament a emóciu.

Gestami a mimikou nepočujúci dokresľujú obsah hovoreného v posunkoch. Pomocou nich je v posunkoch obsiahnutá emócia, postoj či názor na danú problematiku. Ich vzájomná spätosť dotvára výrazovú stránku výpovede. Keď boli posunky artikulované oboma rukami, tak obe ruky mali rovnaký tvar a alternatívny, zrkadlový pohyb. Všimli sme si, že v prípade, ak jedna ruka bola aktívna a druhá pasívna, sa pasívna ruka nachádzala v najčastejšie zaužívaných pohyboch a tvaroch ruky. Gestá v prejave počujúcich respondentov boli viditeľné a frekventované. Nepočujúci informanti využívali pri interpretácii situácie gestá v podobe spontánnych pohybov rúk a tela. Počas výskumu sme spozorovali jav, keď informanti svojimi rukami vytvárali významotvorné posunky a zároveň rečou tela vyjadrovali ďalší význam sprostredkúvanej informácie.

2 Pohľad ako prostriedok nadviazania kontaktu

Vizika sa zameriava na vizuálne vnemy a zároveň sa zaoberá otázkami týkajúcich sa zrakových vnemov. Súhlasíme s J. Klinckovou, že „vizuálny kontakt je prostriedkom na nadviazovanie kontaktu alebo vzťahu, nástrojom na upútanie pozornosti, vyjadrovania pocitov, prejavu záujmu i nezáujmu, porozumenia, ale aj prostriedkom na signalizovanie spokojnosti a nespokojnosti, tenzie a stresu“ (Klincková, 2011, s. 30).

Pohľad ako upriamenie zraku, upretie zraku či pozretie je základným a podmieňujúcim faktorom na priebeh komunikácie Nepočujúcich. „V komunite Nepočujúcich je uprený pohľad nevyhnutný. Ak sa rozprávate s nepočujúcou osobou a neudržiavate s ňou očný kontakt, bude to pokladať za urážku. Uhýbaním pohľadu ako keby ste naznačovali, že už nemáte chuť ďalej sledovať konverzáciu – ako keby ste si ‚zapchali uši‘“ (<http://infosluch.sk/wp/rane-poradenstvo/kultura-a-komunita-nepocujucich/pravidla-spravania-a-zvyky-v-komunita-nepocujucich/>).

Uvedomme si, že pohľad (nielen) u tejto komunity funguje ako oslovenie či prerušenie vizuálneho kontaktu počas konverzácie. Pohľad ako súčasť sociálnej komunikácie prináša informácie o sebadôvere hovoriaceho, ba dokonca vysiela informácie o vzájomnom vzťahu komunikantov (Klincková, 2011). Ako nástroj spätnej väzby však o ňom (v rámci problematiky nepočujúcich osôb) neplatí, že ak trvá dlhšie než sedem sekúnd, je to podozrivý prejav, pretože nepočujúci sa pri dorozumívaní nepretržite na seba pozerajú. Pohľad má aj gramatické funkcie, ak je povinnou súčasťou posunkov alebo otázok.

Pohľad ako súčasť sociálnej komunikácie prináša do komunikácie dôveru a potvrdzuje vznikajúci blízky vzťah medzi komunikantmi. Adresnosť pohľadu je príznačná a bezprostredná. Počas dialogických rozhovorov sú Nepočujúci otočení k sebe celým telom a vnímajú jeden druhého pohľadom; prerušenie zrakového kontaktu by znemožnilo príjem informácií, ktoré sa vzájomne snažia komunikujúci získať. Ak by niektorý z komunikantov svoj pohľad odvrátil, hodnotíme to ako nezáujem pokračovať v komunikácii alebo ako vstup nečakaného vzruchového podnetu z okolia, ktorý prerušil vzájomnú interakciu. Nepočujúci nedokážu spolu komunikovať bez toho, aby sa na seba pozerali. Aj pri monologickom posunkovom prejave sa komunikujúci, sústreďujú na svoju výpoveď, venuje svojím pohľadom všetkým možným adresátom tak, aby bol jeho prejav vizuálne absorbovaný a pochopiteľný.

Pohľad ako neverbálny prostriedok zohrával v priestore výskumu dôležitú úlohu. Počujúci respondenti neudržiavali zrakový kontakt s potenciálnym komunikačným partnerom, pretože sledovali svojimi očami fotozáber. Nepočujúci informanti si položili fotozáber pred seba, pretože svoje ruky potrebovali na komunikovanie. Zrakový kontakt udržiavali rovnako s fotozáberom, ako aj s nami, pretože nás považovali za svojho komunikačného partnera. Na základe tejto skutočnosti sme si uvedomili, že Nepočujúci vždy počas komunikácie sledujú svojho komunikanta, pretože len zrakom dokážu absorbovať signály na spätnú väzbu. Na rozdiel od nich počujúci nepotrebujú zrakom vnímať svoje komunikačné okolie, pretože rovnocenne voči zrakovému orgánu využívajú sluchové ústrojenstvo.

3 Posturika vo funkčnej spätosti s kinetikou

Posturika je rovnako dôležitá ako neverbálny prejav Nepočujúcich. Zaoberá sa prenášaním informácií polohou a držaním tela. Taktiež sa venuje polohe tela, držaniu rúk, polohe nôh a spôsobom sedenia v komunikácii. Z pohľadu problematiky nepočujúcej populácie si všímame, že aj postoj tela v komunikácii Nepočujúcich zohráva podstatnú úlohu. Už z nezávislého pozorovania dokážeme zistiť, že Nepočujúci zaujmú postoj tela tak, aby na nich komunikačný partner dobre videl, pretože sa navzájom vnímajú jedine zrakom. Zachovanie vzájomného vizuálneho kontaktu je primárne. Ak by sedeli (v kruhu), platí rovnako predošlé tvrdenie. Domnievame sa, že názory J. Klinckovej (2011, s. 57 – 58) o polohách sedenia smieme uplatniť rovnako aj pri nepočujúcich osobách, keď: naklonenie dopredu signalizuje záujem a podporu v komunikácii, vzpriamená poloha tela naznačuje pozornosť a sústredenosť a naklonenie dozadu predznamenáva dištancovanosť od obsahu rozhovoru.

Nadväzujúc na oblasť kinetiky, ktorá je v Slovníku cudzích slov (2010, s. 310) definovaná ako „odbor skúmajúci gestikuláciu, mimiku ako súčasť bežnej rečovej komunikácie“, sme toho názoru, že pri posunkovej komunikácii Nepočujúcich sú zaujatie polohy tela a jeho pohyby nevyhnutné. Keďže posunkový jazyk má vizuálno-pohybový charakter, kinetika opisuje pohyby celého tela (sprostredkúva sa až 65 % informácií) a súhrnne poukazuje na to, ako dokáže pohyb tela vplývať na silu, charakter a temperament človeka. Uvedomme si, že každý jeden posunok môže byť prevedený širokospektrálne na škále rýchlosti (od statickosti až po dynamickosť). Logicky vyplýva, že čím sa posunok vykonáva rýchlejšie a prudšie, tým silnejšia je emócia v ňom obsiahnutá (rovnako v pozitívnom, ako aj negatívnom význame). Pohyby tela plnia dokonca gramatické funkcie (pri posunkovaní za dve a viac osôb) a slúžia aj pri nadväzovaní vizuálneho kontaktu na diaľku s využitím optických a vibračných signálov.

Pri komunikácii s Nepočujúcimi môžeme pozorovať, že komunikanti vzájomne kopírujú svoje pohyby, ktoré predznačujú signál kooperácie a príbuzného postoja k danej problematike. Pri posunkovej komunikácii nepočujúcich osôb sú v plnej miere využívané pohyby rúk a ramien, pohyby hlavy a hornej časti tela. Usudzujeme, že to priamoúmerne súvisí s vizuálno-pohybovým charakterom posunkového jazyka. Sila a charakter pohybov sú u niektorých intenzívne a rýchle, a preto sa domnievame, že temperament týchto osôb je vyšší. V rozhovore sa však nachádzajú aj komunikanti s primeranou reaktivitou, ktorí na slabé podnety reagujú slabo a na silné vzruchy prudšie a emotívnejšie. Komunikujúci sú vzájomne prispôsobiví a emočne vyrovnaní, pretože vyjadrovanie emócií počas komunikácie je v súlade s obsahom rozoberanej tematiky. Nepočujúce osoby pri komunikácii udržiavajú vzpriamenú polohu svojho tela a korešpondujú s pohybom celej figúry komunikanta sa osoba premiestňuje v priestore tak, aby bola viditeľná a posunky zrozumiteľné.

V priebehu výskumu však nepočujúce osoby sedeli, mali vzpriamenú polohu tela a posunkovali v trojdimenziálnom posunkovom priestore. (2) Poloha a pohyb tela nepočujúcich informantov sa rozprestierali v posunkovom priestore. Počujúci informanti sedeli v miernom predklone, čo vnímame ako záujem o danú problematiku. Niektorí respondenti sa kolísali, pretože boli z nahrávania na videozáznam mierne nervózni. Najčastejšie boli pohyby rúk do strán. Strnulé pohyby rúk v priestore definujeme a interpretujeme v tých situáciách, keď už počujúci respondenti nemali vo svojej zásobe viac informácií týkajúcich sa fotozáberu. Nohy mali komunikanti umiestnené pod stolom, pričom ich kolená smerovali k videokamere. Tento jav vnímame ako prejav záujmu a sympatií voči svojmu komunikačnému partnerovi.

4 Vzájomné prepojenie haptiky s proxemikou

Dotykové signály úzko súvisiace s pohľadom majú funkciu nadviazania kontaktu, začatia, prerušenia a ukončenia rozhovoru. Haptika je komunikácia dotykmi rúk. Pri dotykoch v komunite Nepočujúcich platia určité pravidlá: dotyk má byť jemný a krátky, kde dvojité ľahké poklepanie špičkami prstov je vhodnejšie ako potľapkanie plnou dlaňou. Dotyky častí tela sú podmienené vzájomnou blízkosťou komunikujúcich, pričom platí: na stehná sa smú dotýkať len sediace osoby bližšieho vzťahu, nepočujúci v neutrálnom vzťahu sa dotýkajú ramien, prípadne poklepaním pozdĺž

celej ruky, dotýkanie chrbta je mnohoznačné, pretože zóna za chrbtom Nepočujúcich znamená potenciálne nebezpečný priestor (vizuálne nie je tento priestor v ich zornom uhle pohľadu). Nepočujúci sa nedotýkajú navzájom na hrudi, pri nadviazaní kontaktu sa nedotýkajú hlavy a krku, nestrkajú do seba lakťami, ramenami ani nohami. Počas rozhovoru sa navzájom nedotýkajú rúk, pretože tento prejav znamená neslušnosť [<http://www.posunky.sk/kultura-nepocujucich> (26-02-2012)].

Komunikanti v priebehu komunikácie udržiavajú medzi sebou kontakt formou dotykov, prostredníctvom ktorých vyjadrujú radosť, pochopenie, hnev či rozhorčenie. Nepočujúci v neutrálnom vzťahu sa dotýkajú výnimočne, aj to len ramien. Blízky vzťah medzi niektorými komunikujúcimi dokazuje časté dotýkanie sa stehien spolusediaceho, pričom sa týmto spôsobom dotvára vzájomný emocionálny vzťah. Všimli sme si, že niekedy majú nepočujúci komunikanti ruky položené na svojich nohách s roztriahnutými prstami, čo vnímame ako ich otvorenosť a prirodzenosť.

S dotykmi je úzko prepojená vzdialenosť, ktorá umožňuje prejavovanie dotykových signálov medzi komunikantmi. J. Klincková (2011, s. 62) definuje funkciu proxemiky (teritoriality) ako „striedanie fyzickej vzdialenosti“. Je všeobecne platné, že každý komunikujúci človek má vlastnú mieru vzdialenosti voči svojim komunikačným partnerom. Voľba tejto vzdialenosti vždy korešponduje s komunikačným zámerom a cieľom komunikácie. Usudzujeme, že aj napriek tomu, že zmenu vzdialenosti v komunikácii ovplyvňuje niekoľko podnetných faktorov, predsa proxemika vo vzťahu ku komunite Nepočujúcich má svoje osobité vnímanie.

Podľa J. Mistríka (1997) sa proxemika zaoberá priestorom, pričom platí, že o čo je proxemika nižšia, o to menej slov treba, o čo je väčšia, o to viac verbálnych prvkov sa predpokladá na dorozumenie. Rovnako tvrdí, že vzdialenosť je priamoúmerná proporcionálna verbálnej reči.

Rozlišujú sa štyri osobné zóny (intímna, egalitná, sociálna a verejná) je pre nás relevantné poznamenať, že v intímnej zóne (0 až 45 cm) nie je možné odzveranie z pier, pretože zaostrenie zraku na ústa komunikanta je náročné či nemožné. V tejto zóne teda nie je možná komunikácia v posunkovom jazyku, pretože tesná blízkosť komunikujúcich nedovoľuje súbežne vnímať tvár, ruky a hornú časť tela. Egalitná zóna (40 až 120 cm) znamená pre Nepočujúcich veľké pozitívum, pretože táto vzdialenosť je dostatočná na paralelné vnímanie tváre, rúk a hornej časti tela. Súčasne komunikujúci dokážu sledovať okolie a je možné odzveranie. Sociálna zóna (120 až 360 cm) je ponímaná v zmysle bežnej komunikácie u Nepočujúcich. Oficiálna zóna (360 cm) je verejnou zónou, kde sú posunkujúci od seba veľmi vzdialení. Posunkovanie je zrozumiteľné aj tak, pretože komunikanti využívajú zväčšené pohyby pri posunkoch. Prakticky je odzveranie limitované schopnosťami odzverajúceho (<http://www.nepocujuci.sk/clan3.htm>).

Funkcia proxemiky je skutočne pozoruhodným faktorom vplyvajúcim na priebeh komunikácie. Pri spoločnej komunikácii sa využíva osobná zóna kontaktu. Daná vzdialenosť umožňuje súčasne vnímať tvár, ruky aj hornú časť tela a zároveň periférne sledovať komunikačné prostredie a vzruchové podnety okolia. U nedoslýchavých je relevantná vzdialenosť vzhľadom na odzveranie (0,5 až 2 m).

Počas výskumu neboli dotyky časté, keďže v každom prípade išlo o monologický prejav. Niektorí respondenti sa počas opisu a interpretácie obrázka dotkli svojej tváre či hlavy. Tento jav prisudzujeme procesu premýšľania alebo pocitom nervozity a stresu. Vzdialenosť medzi respondentom a kamerou bola primeraná (1,5 m) a brala ohľad na osobnú zónu každého informanta.

Vzhľadom na vzdialenosť medzi nepočujúcimi komunikantmi zohráva taktiež relevantnú úlohu farba. Farba v komunikácii Nepočujúcich nie je myslená doslovne. Domnievame sa, že vnímanie farebných detailov má tiež význam pri posunkovej komunikácii. J. Klincková tiež uvádza, že „farba je nositeľom istej funkcie a estetickej hodnoty“ (Klincková, 2011, s. 80). U nepočujúcej populácie je farba podstatná, pretože často negatívne vplyva na priebeh komunikácie. Z vlastnej skúsenosti vieme, že sa Nepočujúci neraz zaoberajú nepodstatnými detailmi, ktoré sú podporené výraznou farbou. Stáva sa, že nevenujú pozornosť celku a pri súkromných rozhovoroch, diskusiách, seminároch, besedách alebo pri tlmočení do posunkového jazyka zameriavajú svoj pohľad a vnemy na isté detaily, ktoré narúšajú plynulý priebeh komunikácie.

V komunikácii s respondentmi je potrebné zvoliť oblečenie nevýraznej farby tmavšieho odtieňa, aby sme zbytočne nevzbudzovali pozornosť a nezaťažovali komunikujúcich rozsiahlou škálou

farieb. Miestnosť na komunikovanie je potrebné starostlivo vybrať a odstrániť z jej priestorov rušivé farebné predmety, ktoré by mohli zaujať pozornosť Nepočujúcich. V priebehu výskumného zámeru sme v každej miestnosti eliminovali vzruchové podnety, pestré predmety a osvetlenie prispôbili vyhovujúcim podmienkam na realizáciu videozáznamu. Nepočujúci respondenti boli oblečení jednofarebne, no kontrastne, aby sa posunky stali viditeľnými a ľahko interpretovateľnými.

Záver

Slovenský posunkový jazyk vnímame ako plnohodnotný komunikačný systém. Keďže náš záujem oň je dlhodobejší, neustále si uvedomujeme jeho právoplatné miesto medzi jazykmi sveta. Zastávame názor, že ak počujúci chcú pomôcť Nepočujúcim, je nevyhnutné úprimne a cieľavedome na kvalifikovanej úrovni pomáhať formovať perspektívne podmienky na ich sebarealizáciu, rovnako na sociálnej báze, ako aj na vedeckom prístupe.

Jozef Rigo sa vyjadril, že komunikácia nepočujúcich osôb je „komplex zahŕňajúci vedenie, vieru, umenie, morálku, zákony, obyčaje a ďalšie možnosti a zvyky, ktoré získa človek ako člen spoločnosti“ (<http://www.nrozp-mosty.sk/component/k2/item/133-kult%C3%BAranepo%C4%8Duj%C3%BAcich.html>), s čím sa stotožňujeme aj my. Kultúra Nepočujúcich ako špecifickej skupiny ľudí má svoju históriu i kultúru. Medzi základné charakteristické prvky ich kultúry radíme posunkový jazyk (v ktorom vznikajú rozličné divadelné predstavenia, poézia i próza a v dôsledku vituálnomotorického charakteru posunkového jazyka sú relevantným prvkom kultúry pravidlá správania sa), rôzne zážitky, skúsenosti a spoločne zdieľané aktivity.

Cieľ našej práce spočíval v interpretácii zistených neverbálnych prostriedkov, ktoré sa vyskytujú v komunikácii nepočujúcich osôb. Na základe opisu a interpretácie fotozáberu informantmi sme odpozorovali prítomnosť neverbálnych prostriedkov a zhodnotili ich úlohu v slovenskom posunkovom jazyku.

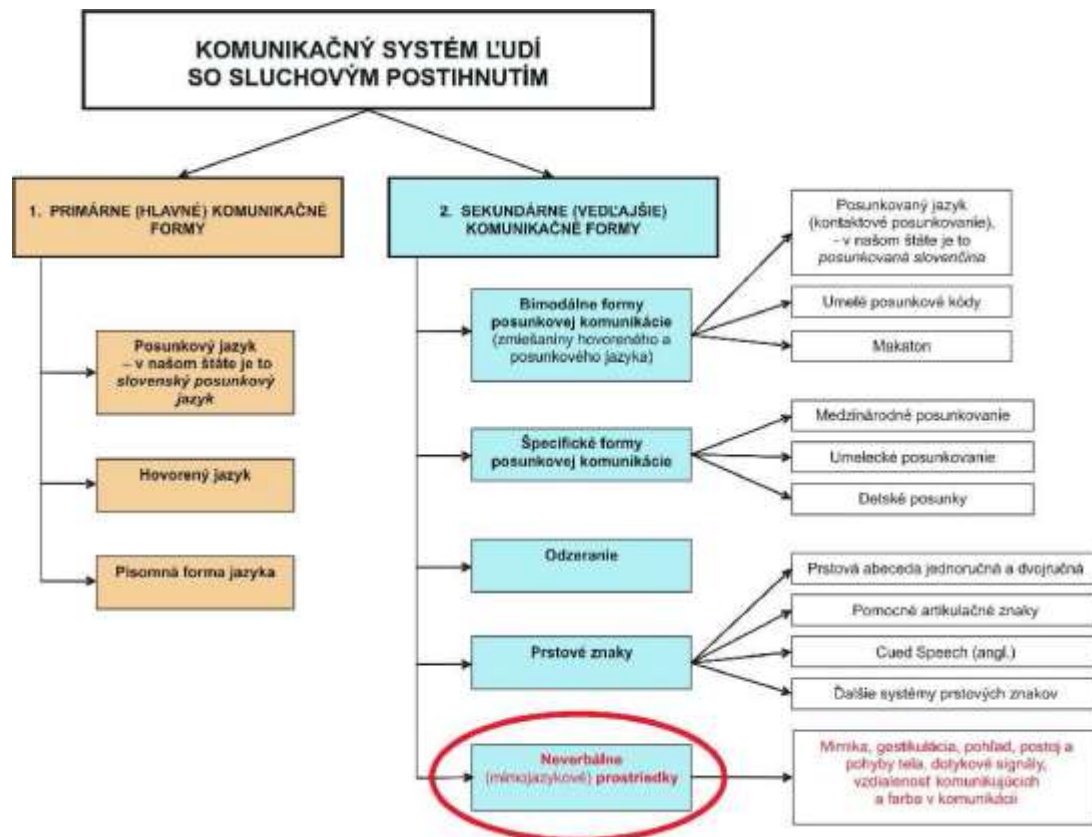
Myslíme si, že bez neverbálnych prostriedkov by nebolo možné zrealizovať posunkový prejav. Neverbálne prostriedky sú podmieňujúcim činiteľom z toho dôvodu, že bez nich by sme nedokázali objasniť funkciu jazykového prejavu.

Práca (nielen) na tejto téme bola veľmi zaujímavá, obohacujúca a znamenala pre nás prínos. Dozvedeli sme sa mnoho nových informácií z oblasti posunkových jazykov. Aj napriek tomu, že spolupráca s Nepočujúcimi bola náročná z dôvodu ich prvotnej nedôverčivosti a ostýchavosti, skutočne si ceníme ich kooperáciu.

Zastávame názor, že naše zistenia poslúžia ako cieľuprimeraná informácia slúžiaca na rozvoj danej oblasti a stanú sa pozitívnym podnetom pre pripravované výskumy týkajúce sa slovenského posunkového jazyka.

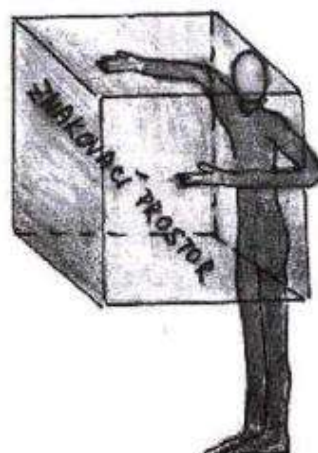
Poznámky

- (1) Komunikačný systém osôb so sluchovým hendikepom – posunkový jazyk, samostatný jazykový systém sprostredkujúci plnohodnotné informácie, patrí medzi primárne komunikačné formy určitej skupiny osôb so sluchovým hendikepom (obrázok č. 1).



Obrázok č. 1: Diagram systému dorozumievania (podľa: Rebrová, 2007)

- (2) Sprostredkovanie informácií v posunkovom jazyku vzniká v trojrozmernom posunkovom priestore, ktorý je viditeľný na tele, pred telom a vedľa tela posunkujúceho a na jeho tvári. Posunkový priestor je vždy ohraničený rozpaženými laktami, temenom hlavy a pásom nepočujúceho komunikanta. V tomto priestore (obrázok č. 2) sú vytvárané jednotlivé posunky.



Obrázok č. 2: Vymedzenie trojdimenzionálneho (posunkového) priestoru (podľa: Czupalová, 2007)

Literatúra

- CZUMALOVÁ, Anna (ed.). 2007. *Tlumočník jako most komunikace mezi slyšícím zdravotníkem a neslyšícím pacientem*. Praha : ČKTZJ, 2007. 64 s. ISBN 978-80-87153-86-4
- KLINCKOVÁ, Jana. 2011. *Neverbálna komunikácia alebo komunikujeme nielen slovami*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2011. 93 s. ISBN 978-80-557-0168-4
- KOHÚTOVÁ, Jitka – KUCHAROVÁ, Lucie. 2005. Gesto a znak. In: KUCHAROVÁ, Lucie: *Jazyk neslyšících*. [Interný materiál.] Praha : UCJTK FF UK, 2005. s. 20 – 25.
- Kultúra Nepočujúcich*. 2008 – 2012. Dostupné na: <http://www.nrozp-mosty.sk/component/k2/item/133-kult%C3%BAranepo%C4%8Duj%C3%BAcich.html> [2013-02-26]
- Kultúra Nepočujúcich. 2010. In: VOJTECHOVSKÝ, Roman. 2011. *Úvod do kultúry a sveta Nepočujúcich*. 2010. Bratislava : Myslím – centrum kultúry Nepočujúcich, 2011. 272 s. ISBN 978-80-970601-0-7. Dostupné na: <http://www.posunky.sk/kultura-nepocujucich> [2013-02-26]
- Mimika*. Dostupné na: <http://ii.fmph.uniba.sk/~filit/fvm/mimika.html> [2013-02-26]
- MISTRÍK, Jozef. 1997. *Štylistika*. 3. vyd. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1997. 598 s. ISBN 80-08-02529-8
- MOTEJZÍKOVÁ, Jitka. *Využití trojrozměrného prostoru*. Dostupné na: <http://infolab.cz/cktzj-elearning/?p=stranka&id=204#daa040754b6597288e412164ff238118> [2013-02-26]
- PIŤOVÁ, Mária – PIŤO, Vojtech. 2010. *Slovník cudzích slov*. Bratislava : Jazykové vydavateľstvo MIKULA, s. r. o., 2010. 703 s. ISBN 978-80-88814-74-0
- Pravidlá správania a zvyky v komunite Nepočujúcich*. 2003. Dostupné na: <http://infosluch.sk/wp/rane-poradenstvo/kultura-a-komunita-nepocujucich/pravidla-spravania-a-zvyky-v-komunite-nepocujucich/> [2013-02-26]
- REBROVÁ, Inga. 2007. *Neverbálne prostriedky komunikácie nepočujúcich*. Dostupné na: <http://www.nepocujuci.sk/content/files/107-neverbalne-prostriedky.pdf> [2013-02-26]
- REBROVÁ, Inga. 2008. *Neverbálne prostriedky komunikácie nepočujúcich*. Dostupné na: <http://www.nepocujuci.sk/clan3.htm> [2013-02-26]
- TARCSIOVÁ, Darina. 1995. Existujú špecifiká komunity Nepočujúcich? In: *Slovenský gong*, roč. 3, 1995, č. 7/8, s. 107. ISSN 1335-6542
- VOJTECHOVSKÝ, Roman. 2008a. Je jazykoveda posunkového jazyka v úpadku či v prebudení? In: *Infonep*, roč. 2, 2008a , č. 5, s. 16 – 17. ISSN 1337-5679
- VOJTECHOVSKÝ, Roman. 2008b. Posunkový jazyk je neverbálna komunikácia? In: *Infonep*, roč. 2, 2008b, č. 9, s. 24 – 25. ISSN 1337-5679

Summary

Non-verbal Communication of the Deaf – its Means and Specifics

This work deals with Slovak Sign Language. Its aim is to reveal the function of non-verbal means of communicating in sign. The work is divided into an introduction, four chapters and a conclusion. The introduction presented problems of non-verbal means of Deaf communication. The chapters characterize the relationship mimicry and gesture towards a meaningful gesture, pay attention to the perspective as a means of contacting, emphasizes posturics in function of unity with kinetics and provides interconnection with haptics proxemics. In conclusion, there are specified generalizations and interpretations of the object of study. The work highlights the importance of non-verbal means in Slovak Sign language.

SYMBOLIKA V DIELACH *DOM POD HVIEZDNYM NEBOM* A *MAJSTER A MARGARÉTA* SYMBOLISM IN WORKS *HOUSE UNDER THE STARRY SKIES* AND *MASTER AND MARGARITA*

Lukáš Turiak

Katedra slovanských jazykov FHV UMB v Banskej Bystrici

2.1.35. anglický jazyk a kultúra a ruský jazyk a kultúra, 3. rok štúdia Bc. stupeň, denná forma štúdia
lukas.turiak@centrum.sk

Školiteľ: Mgr. Martin Lizoň, PhD. (martin.lizon@umb.sk)

Kľúčové slová

Dom pod hviezdny nebom, Soloviov, ZSSR, *Majster a Margaréta*, Bulgakov, film, literatúra

Key words

House Under the Starry Skies, Solovyov, Soviet Union, *Master and Margarita*, Bulgakov, film, literature

ÚVOD

Cieľom našej práce je čo najrealistickejšie zobrazíť spoločenskú situáciu v kolabujúcom ZSSR a novovznikajúcej Ruskej federácii, opierajúc sa nielen o historické reálie, ale najmä o ich umeleckú interpretáciu S. Soloviovom vo filme *Dom pod hviezdny nebom*. Zároveň chceme poukázať na inšpiráciu, ktorú tento režisér našiel v románe M. A. Bulgakova *Majster a Margaréta*.

Keďže sa v texte zďaleka nedotýkame len teoretických poznatkov, ale opierame sa o celý rad faktov v kombinácii s rozborom dvoch umeleckých diel a ich komparáciu, využívame rôznorodú paletu zdrojov, od historických prameňov až po spomínané diela. Považujeme za veľmi dôležité nielen podrobne analyzovať prístup a metódy S. Soloviova, ale aj uviesť čitateľa do problematiky každodenného života obyčajného človeka, v ktorom sa dobová kultúrno-politická situácia priamo prejavuje.

Príspevok je rozdelený do dvoch častí. Prvá sa dotýka spoločenskej situácie v kolabujúcom ZSSR a novovznikajúcej Ruskej federácie osemdesiatych a deväťdesiatych rokov. Vzhľadom na dôležitosť faktov, ktoré v nej poskytujú pohľad na vplyvy tejto situácie na každodenný život obyčajného človeka, využívame citáty, parafrázy a vedomosti z odbornej literatúry. V druhej časti venujeme pozornosť kultúrno-politickým symbolom vo filme S. Soloviova *Dom pod hviezdny nebom* (1991) a ich komparácii s dielom M. A. Bulgakova *Majster a Margaréta* (1967). Opierajúc sa o získané faktografické údaje, využívame v nemalej miere aj interpretáciu a vlastný úsudok. Samotnej osobnosti M. A. Bulgakova a hlbšiemu rozboru uvedeného románu však širšiu pozornosť v práci nevenujeme.

Na záver ponúkame zhrnutie zistených skutočností.

1 KULTÚRNO-POLITICKÝ KONTEXT OBDOBIA

PRELOMU OSEMDESIATYCH A DEVÄŤDESIATYCH ROKOV V ZSSR

1.1 Zmena spoločenskej situácie – socialistický režim na ústupe

Po smrti L. I. Brežneva v roku 1982 preberá nový generálny tajomník komunistickej strany J. V. Andropov krajinu v dezolátnom ekonomickom stave. Prehlbená sociálna nerovnosť, presný opak ideologického cieľa, spôsobuje nárast nespokojnosti medzi obyvateľstvom. Presadzovanie disciplíny silou dlhodobo zapríčiňuje masovú apatiu a úsilie nepracovať plnohodnotne, kedykoľvek je to možné. Prevládala pochopiteľná závisť chudobných voči lepšie zarábajúcim (Bochanov, Gorinov, Dmitrenko, 2001). Andropovovo úsilie pozmeniť skostnatený byrokratický aparát a vyviesť tým krajinu z dlhodobej stagnácie, ba dokonca úpadku, sú obmedzované pretrvávajúcimi heslom „Nesypať soľ do rán!“, tak vehementne presadzovaným brežnevovcami. Pohodlnosť stranických elít, neochota vybočiť zo starých koľají a strach zo straty vyhriatych vrcholových pozícií spôsobili, že kozmetické reformy nemajú takmer nijaký pozitívny vplyv. Navyše, po nástupe konzervatívneho Černenka, nového

generálneho tajomníka, sa zdá, že krajina smeruje opäť tam, kde bola pred desiatimi rokmi. Po jeho náhlej smrti vidno, že nevyhnutný vývoj síce možno spomaliť, ale nie zastaviť. Končí sa jedna éra.

Nástup Michaila Gorbačova do čela Sovietskeho zväzu vyvoláva na západe pozitívne, no v krajine soviетov zmiešané reakcie. Nadšení sú všetci tí, ktorí si uvedomujú, že súčasný stav sa už dlhšie udržať nedá a je nutné prijať dôležité zmeny. Takáto predstava sa však stáva trňom v oku „odumierajúcej“ garnitúry konzervatívcov. „Gorbačov reprezentoval novú generáciu – nezažil vojnu a nepodielal sa na stalinizme. Vyštudoval právo – odbor, ktorému sa nevenoval žiaden z jeho predchodcov (ak nepočítame Lenina)“ (Švankmajer a kol., 1996, s. 463). Jeho vyjadrenia totálne menia pohľad prostého človeka na predtým neohroziteľné a ospevované štátne zriadenie.

S presadzovanou *glasnosťou* sa ľuďom otvárajú oči a ústa. V roku 1986 je na zjazde KSSZ oficiálne schválená *perestrojka*. Rozbiehajú sa rozsiahle reformy vo všetkých strategických oblastiach vedenia štátu. V politike, armáde či hospodárstve „neostáva kameň na kameni“. Desaťročiami prehnitý systém sa otriasa v základoch pod heslami efektivita a modernizácia. Gorbačov rehabilituje disidentov, odmieta Brežnevovu doktrínu, kritizuje Stalinove čistky a rázne sa dištancuje od triedneho boja. Zdá sa, že fakticky neguje všetko z historického hľadiska „zlé“ a usiluje sa vylepšiť to málo, čo predstavuje v socialistickom zriadení určitý potenciál. Politicky sa „otepluje“. To, že sa pomery rýchlo menia, si všímajú aj ľudia, pričom nemusia ani vychádzať z tepla svojich príbytkov. Televízne redaktorky začínajú vrcholovým predstaviteľom vlády klásť „nemiestne“ otázky. Vo všeobecnom povedomí sa uvoľňujú myšlienky, ktoré boli dlhé roky strachom skrývané. Noviny chcú informovať, nie slúžiť propagande. Výsledky úsilia o reformáciu sa však paradoxne začínajú obracať proti samotnému Gorbačovovi. V roku 1989 o *perestrojke* povedal: „Teraz vidím, že sa ešte ani nezačala.“

Zárodok politickej plurality prinášajú v strane sformovanie troch krídel. Konzervatívne, predstavované stúpenkami starých ideálov, demokratizujúce, vedené silnou osobnosťou Borisa Jelcina a „zlatá stredná cesta“ presadzovaná samotným generálnym tajomníkom ako politickým stratégom a hľadačom kompromisov. Uvoľnené prostredie a možnosť prejavovať svoj názor však ide ruka v ruku s národnostno-náboženskými nepokojmi, ktoré si začínajú žiadať svoju daň, a to nielen v podobe nevinných ľudských životov. Snahy o autonómiu prichádzajúce z okrajových zväzových republík sa náhle objavujú aj v srdci impéria – v Rusku. Západ cíti, že niekdajšia pozícia svetovej mocnosti je oslabená a na margo jej sily sa objavujú odvážne tvrdenia. Americký prezident Ronald Reagan vo svojom prejave pri Brandenburskej bráne v Západnom Berlíne vyzýva: „Pán Gorbačov, zbúrajte tento múr!“ Revolučný rok 1989 a koniec hegemonie v strednej a východnej Európe napĺňa uvedené slová. Cesta potlačenia povstaní v takej podobe, aká je známa z udalostí Pražskej jari, pre Gorbačova neprichádza do úvahy, a preto prijíma trpkú porážku a sústreďuje sa na kľúčový cieľ – zachrániť pred rozpadom samotný Sovietsky zväz. Predstavitelia jednotlivých národov však vo svojich víziách nepočítajú so sovietskou spoluprácou v akejkoľvek forme ani po dlhých rozhovoroch. Poslednou ranou je nevydarený komunistický puč, ktorý sa v Moskve končí absolútnym fiaskom. Rusi dávajú najavo, že so starým režimom už nechcú mať nič spoločné. Gorbačov, ktorého zradili vlastní ľudia, si uvedomuje, že tolerovať takéto praktiky nie je možné a ďalšie pokračovanie KSSZ ako riadiaceho orgánu Sovietskeho zväzu je neprípustné.

Ukázalo sa, kam vedie snaha o dubčekovský „socializmus s ľudskou tvárou“. Zrazu je všetkým jasné, prečo sa ho kedysi Brežnev tak chorobne bál. Víťazom na všetkých frontoch sa stáva nový hrdina – prezident Ruskej federácie – Boris Jelcin. Dňa 29. 8. 1991 je pozastavená činnosť KSSZ. Sovietsky zväz sa ocitá v troskách.

Udalosti nasledujúcich mesiacov a rokov je možné opísať jediným slovom – chaos. Neistota a obrovské zmeny za pochodu. „Divoký západ“ na východe. Politická a ekonomická rozpoltenosť, korupcia, klientelizmus, rozmach kriminality, nevídaný vplyv západu a doznievajúca sila kedysi najmocnejších ľudí krajiny. To všetko ústi až do ozbrojeného stretu medzi vojskom parlamentu a prezidenta. V Moskve je vyhlásený mimoriadny stav. Následné parlamentné voľby a referendum nakoniec prinášajú upevnenie prezidentovej moci. Ruský štát sa však rozkladá a skutočnými vládcami sa stávajú rôzne záujmové skupiny tvorené skorumpovanými byrokratmi a finančno-priemyselnými gigantmi s kriminálnym podsvetím (Švankmajer a kol., 1996). Ako sa s touto situáciou vyrovnávajú obyčajní ľudia?

1.2 Nové problémy v každodennom živote obyčajného človeka

Rusi sú svojou mentalitou známi už stáročia. Definovať jej osobitosti je veľmi náročné, hoci sa o to dlhé roky usilujú mnohí odborníci. Za vhodnú formu pre hrubý náčrt niektorých špecifik považujeme perspektívu umelcov a osobností histórie tohto národa. Zaujal nás pohľad Fiodora Ľutčeva:

„Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить:
У ней особенная стать —
В Россию можно только верить.“

(Básne F. I. Ľutčeva, 1868, s. 230)

O bezútešnosti každodenného života v období totality hovoria jasne postoje niekdajších najvyšších predstaviteľov štátu. Jeden z najslávnejších a najkrutejších zároveň vyšiel z úst J. V. Stalina: „Smrť jedného muža je tragédia. Ale smrť miliónov len štatistika.“ Alexander Solženicyn, ktorý na vlastnej koži zažil krutosti socialistického zriadenia, poznamenáva: „Ruský národ si v 20. storočí vytrpel viac než ktorýkoľvek iný.“ Solženicynovo tvrdenie je, prirodzene, diskutabilné, pravdivou však ostáva jeho podstata a tou je, že Rusi skutočne museli pod zámkou vyšších záujmov obetovať milióny nevinných duší, pričom si dovoľujeme podotknúť, že slovo „trpieť“ určite nie je možné chápať len ako nevyhnutné synonymum pre smrť.

Starý režim napriek všetkému ostáva silno zakorenený v životoch obyčajných ľudí. Niekdajší držiteľia moci zdanlivo ustupujú do úzadia, no v skutočnosti si udržiujú vplyv, ktorý sa so vzrastajúcou vzdialenosťou od Moskvy často zväčšuje. Obyvateľstvo je unavené z politickej a ekonomickej nestability. Prevláda pocit, že k lepšiemu sa mení len málo. Životná úroveň nestúpa, práve naopak, obyvatelia vzdialenejších a menej rozvinutých oblastí pociťujú jej pokles.

„Totalitná éra vytvorila veľmi zúžené myslenie, keď ľuďom boli bližšie príkazy, než vlastná iniciatíva“ (Švankmajer a kol., 1996, s. 471). Je preto pochopiteľné, že náhla zmena režimu len ťažko môže so sebou priniesť aj náhlu zmenu v zmýšľaní národa. Desaťročia schematizmu, dogmatizmu a strachu priniesli generáciu vychovanú v atmosfére, v ktorej vyjadriť nespokojnosť s režimom znamenalo mať zbytočné neprijemnosti. Ruský človek sa naučil prebýjať sa životom a potichu využívať nedostatky režimu tak, aby mu čo najmenej námahy prinieslo veľa úžitku. Vracal tak režimu späť údery, ventilujúc svoj hnev. A keďže Ruská federácia všeobecne nepriniesla zázračný obrat, v ktorý každý dúfal, robí to tak dodnes.

2 POHĽAD S. SOLOVIOVA NA ÚPADOK ZSSR. JEHO INŠPIRÁCIA M. A. BULGAKOVOM

2.1 Sergej Soloviov – posol zmien

Sergej Alexandrovič Soloviov je jednou z najvýznamnejších postáv ruskej kinematografie. Narodil sa 25. augusta 1944 v mestečku Kem na severozápade Ruska. Po ukončení štúdií začal v roku 1969 pracovať ako režisér v *Mosfilme*. Za vrchol jeho kariéry považujeme kultovú trilógiu filmov *Assa* („Асса“), *Čierna ruža – emblém smútku*, *červená ruža – emblém lásky* („Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви“) a *Dom pod hviezdnyim nebom* („Дом под звездным небом“), ktorú natočil v rokoch 1987 až 1991. Stala sa hlasom *glasnosti* a *perestrojky*, nastavujúc zrkadlo vtedajšej situácii v Sovietskom zväze. Soloviov zároveň dokázal geniálne spojiť túto problematiku s nezameniteľným umeleckým pohľadom, dotýkajúcim sa zákutí transcendentálnosti a jeho osobných inšpirácií. Vynikajúci režisér, scenárista a producent bol za svoj prínos ruskej kinematografii a spoločnosti ocenený vyznamenaním *Národný umelec Ruska*.

Dielo *Dom pod hviezdnyim nebom* (1991) odráža situáciu „posledných výdychov“ rozpadajúceho sa ZSSR. Soloviov si ako inšpiráciu vybral román M. A. Bulgakova *Majster a Margaréta*. V diele sa však nachádzajú aj odkazy na iných ruských umelcov, biblické pasáže a ľudovú slovesnosť. Kombináciou mystickej symboliky posadenej do drsnej životnej reality poukazuje na chyby a nedostatky spoločnosti a odkrýva temné i pozitívne stránky národnej mentality, pričom načrtáva niektoré z ich možných riešení.

Film je možné žánrovo zaradiť na rozhranie fantazmagórie, drámy až komédie s prvkami muzikálu. V hlavných úlohách excelujú Michail Uljanov, Alexander Baširov, Alla Parfaniaková, Alexandra Turganová, Marija Anikanovová, Ilja Ivanov, Alexander Abdulov a Dmitrij Soloviov. Hudbu, ktorá dielu dodáva špecifický nádych, zložil Boris Grebenščikov, jeden z najznámejších predstaviteľov ruského rocku, dlhé roky zakázaný Komunistickou stranou.

Dejová línia je posadená v dvoch veľkomestách: v New Yorku a v Moskve. Úvodná scéna nás priamo ponára do skazených zákutí západnej civilizácie a ľudskej duše ako takej, konfrontujúc hlavnú postavu Andreja Baškircева – akademika a vysokého sovietskeho predstaviteľa s transsexuálom – prostitútkou v newyorskom metre. Baškircев pred ňou uteká, udrie ju a nechá ležať na ulici. Výčitky svedomia ho nútia vrátiť sa, no na mieste, kde predtým ležala, nachádza len jej šaty a šperky.

Po stretnutí so svojim synom Borisom sa vracia do Moskvy, kde ho na letisku čaká rodina. Po ceste domov z Baškircevovho automobilu odpadá koleso. Privolaný opravár svojím správaním dáva najavo, že Baškircevom opovrhne a jeho upadajúcej autority sa nebojí.

Príchod domov akademikovi pripravuje ďalší z priamych príkladov rozkladu niekdajšieho poriadku. Jeho sused, tulák Žora, mu na predaj ponúka balistickú strelu, ktorú ukradol z vojenskej základne. Po nepokojnom spánku Baškircev o udalostiach posledných dní hovorí svojmu straníckemu priateľovi, ktorý mu prideliuje osobného strážcu.

Pripravuje sa veľká oslava Baškircevových narodenín. Okrem širokej rodiny sú pozvaní aj jeho známi z vrstvy straníckej elity. Akademikovi zať Kosťa na oslavu prichádza s neznámym umelcom Komposterovom v prevedení Alexandra Baširova. Kosťa prostredníctvom dlhého prípitku vzdáva hold postave svojho svokra a ideálom, ktoré predstavuje. Po hostine prichádza na rad vystúpenie Komposterova, ktorým rozbieha svoj zlovestný „koncert“. Za pomoci „nečistej sily“ rozpíli Baškircevovu dcéru Lizu na dve polovice. Jej trup a končatiny však nezávisle od seba naďalej fungujú. Na druhý deň Komposterova vyhánajú z domu. Osobný strážca ho vezie preč na motorke, avšak drôt, natiiahnutý nízko nad cestou, mu odsekne hlavu. Komposterov sa zapáli a predstierajúc nešťastnú náhodu uteká späť do obydľia. Zvedaví rodinní príslušníci sa utekajú pozrieť, čo sa stalo, pričom nechávajú Komposterova v dome samého s Lizou a starou mamou. Ten situáciu využíva, okradne ich, babičku zamkne v kúpeľni, znásilní spodnú polovicu Lizinho tela a doslova sa vyparí. Po návrate zvyšných členov rodiny Baškircevovej žene Soni, ako „čerešnička na torte“, prebodne chodidlo padajúca soška, ktorú Komposterov priniesol ako dar. Prvá časť „diela skazy“ je dokonaná.

Soňu prinášajú v bolestiach do nemocnice. Doktor – ďalšia podoba Komposterova – so svojim podivne vyzerajúcim pomocníkom opäť prejavujú opovrhnutie nad Baškircevovým postavením a veľmi neochotne Soňu ošetrí. V noci sa v dome zjaví agent jedného z rozdelených krídel KGB, ktorý tajne vypočúva Lizu. Akademik navštívi psychiatra, ktorý mu, pochopiteľne, slová o rozrezanom tele neverí a považuje ho za blázna. Rozhodne sa pozrieť sa na tento problém sám, no keď vidí osobitne stojace nohy a v druhom rohu izby položený trup, skolabuje. Na druhý deň, po návrate zo zasadania Komunistickej strany, je už dom strážený celým zástupom milície.

Baškircev sa ide vykúpať do blízkeho rybníka, odkiaľ ho vytiahne Komposterov so svojimi kumpánmi. Mučia ho a mŕtveho hodia späť do vody. Po veľkolepom pohrebe prehovorí Boris, ktorý priletel zo Spojených štátov, zvyšok rodiny, aby sa s ním vrátili do New Yorku. Zanechávajú tak svoj predošlý život a začínajú od nuly. V Rusku ostávajú len Kosťa, ktorý cíti zodpovednosť za to, čo sa stalo – bol to predsa on, kto priviedol „diabla“, akademikova mladšia dcéra Nika a jej priateľ Timofej, ktorí sa rozhodnú s nečistou silou bojovať.

Záverečná časť filmu prináša akciu plnú strelby v kombinácii s rozvinutím príbehu lásky Niky a Timofeja. Pri prestrelke zablúdené guľky zabijú nič netušiaceho Žoru. Milencom sa dvakrát podarí Komposterova odraziť, no Kosťa zomiera. Provizórne ho pochovávajú, nepriateľovo telo zapália a za úsvitu sa vydávajú na let balónom „*tam, kam ich zaveje vietor*“. V záverečnej scéne, ktorá je sprevádzaná piesňou „*O stratenej labuti*“, ich cestu nezastaví ani ostreľovanie zložkami milície. Dej sa končí otvorene a v pozitívnom duchu.

2.2 Interpretácia symbolov vo filme *Dom pod hviezdny nebom* a ich komparácia so symbolikou románu *Majster a Margaréta*

Stručná charakteristika filmu *Dom pod hviezdny nebom* a jeho dejová línia, ktoré sme predložili v predchádzajúcej časti, napovedajú, že toto dielo je z veľkej časti vystavané na symbolike. Soloviov sa však zďaleka neobmedzuje len na jediný cieľ – poukázať na spoločenskú situáciu v období rozpadu ZSSR. Voľne kombinuje tieto prvky s inými odkazmi, v najväčšej miere s románom M. A. Bulgakova *Majster a Margaréta*.

Samotný motív zjavenia „nečistej sily“ v postave Komposterova je alúziou na príchod Satana do Moskvy v diele *Majster a Margaréta*. Obe postavy – Soloviovo Komposterov i Bulgakovov Woland – majú podobné znaky, a to nielen vo svojej prapodstate. Obaja vystupujú ako mágovia, prostredníctvom svojich pomocníkov sa zjavujú v rôznych podobách a svoje okolie terorizujú nápadne sa podobajúcimi činmi. Napriek negatívnym konotáciám, ktoré v nás vyvoláva predstava satana – diabla, či slovného spojenia *nečistá sila*, sa však vyhýbame ich priamemu označeniu za *zlo*. Obidvaja totiž svojimi nekalými a často drsnými praktikami poukazujú práve na *zlé* – temnú stránku ľudskej duše – pričom dvíhajú varovný prst nad prehnitými zákuratami spoločnosti. Ich pomsta a hnev sú namierené voči ľuďom, ktorí si to, z pohľadu čitateľa (diváka), zaslúžia. Prirodzene, musíme podotknúť, že utrpenie obetí im spôsobuje potešenie a zábavu.

Obráťme pozornosť na jednotlivé podoby zjavení Diabla vo filme *Dom pod hviezdny nebom* a ich prepojenie s Bulgakovovým dielom. Divák sa so Satanom (zatiaľ túto skutočnosť netušiac) po prvýkrát stretáva už v úvodnej scéne. Komposterov na seba v podzemnej železnici berie podobu transvestitu a obťažuje Baškircova. Všimame si podobnosť prostredia, v ktorom Satan vykonáva svoju prvú nekalosť v románe *Majster a Margaréta*. Tu Berlioz nešťastne padá do koľajiska, kde mu električka odsekáva hlavu, tak, ako mu to predtým predpovedal Woland, čo spúšťa divoký sled udalostí.

Tým, že po prenasledovaní Baškircova Komposterovo telo zmizne a ostanú po ňom len šaty, hoci si Baškircov myslí, že prostitútku prinajmenšom vážne zranil, dáva Soloviov hneď na úvod najavo, že Diabla nie je možné poraziť. Faktom, že sa vo zvyšku filmu opakovane objavuje, nehľadiac na to, či je deň alebo noc, sa potvrdzuje staré známe: „Čert nikdy nespí.“

Po Baškircovom prilete do Moskvy sa Komposterov zjaví ako colný úradník, nedôverčivo a posmešne kontrolujúci jeho pas. Za starých čias by takéto správanie voči vysokému štátnemu funkcionárovi bolo neprípustné. Soloviov takto vo filme prvýkrát výrazne poukazuje na rozpad niekdajších hodnôt a pravidiel.

Pri východe z letiska ho okrem šťastnej rodiny v pozadí nenápadne čakajú aj Komposteroví komplici – diabol má mnoho podôb. Jeden z nich sa pristaví pri havarovanom Baškircovom aute a pomáha mu s opravou. Na otázku, ako sa to mohlo stať, dostáva akademik odpoveď: „Čert vie!“ Túto scénu chápeme ako ďalšiu narážku na úpadok autority a niekdajšej nedotknuteľnosti elit starého režimu. Očividný je aj priepastný rozdiel vo vyspelosti medzi západným a východným svetom.

Komposterov sa zjavuje ako prelud, keď namiesto balistickej rakety, ktorú v záhrade nechal odloženú Žora, odkrýva Baškircov jeho nahé potetované telo. Medzi obrazcami na jeho chrbte je napríklad had – biblický symbol diabla, spolu s podobizňou Michaila Gorbačova. Fakt, že raketu sa podarilo ukradnúť neozbrojenému a nevyvíčenému človeku zo spodnej vrstvy spoločnosti, Žorovi, svedčí o prevládajúcom chaose v kedysi najlepšie organizovanej pýche štátneho zriadenia – armáde.

Podotýkame, že samotnú postavu Komposterova divák doposiaľ nepozná. Z priebehu deja je možné vydedukovať, že sa „nečistá sila“ zjavuje v rôznych podobách, najčastejšie prostredníctvom postavy stvárnenej Alexandrom Baširovom. Valentín Komposterov sa objavuje až na Baškircovej oslave narodenín, kam ho privádza Kosťa ako svojho známeho – umelca. Ďalšou alúziou na Bulgakovov román je spôsob, akým Kosťa Komposterova nazve. „*Maestro*“ bolo totiž aj Wolandovo obľúbené oslovenie.

Nápadne podobné sú aj prvky jeho mystického predstavenia. Lizu rozreže na dve polovice, pričom obe fungujú ďalej, nezávisle od seba. Pre porovnanie, Woland a jeho kumpáni vo svojom vystúpení odtrhli konferencierovi hlavu a potom ju nasadili naspäť, pričom ich „obeti“ z toho vyšla živá a fyzicky zdravá. Počas Komposterovho kúska navyše Liza samovoľne spieva, Kosťa hrá na gitare

a ich syn na husliach. Tu opäť rozpoznávame narážku na jeden z Wolandových počinov. Počas svojho vyčítania v diele *Majster a Margaréta* totiž zhypnotizoval celú skupinu úradníkov tak, aby bez prestania zborovo spievali rovnakú pieseň, hoci sa každý z nich nachádzal v inej časti budovy.

Domnievame sa, že smrť osobného strážcu, ktorému nízko natiahnutý drôt nad cestou odsekne hlavu, keď odváža Komposterova preč z domu, je priamym odkazom na úmrtie Berliozu v románe Bulgakova. Začína sa tak „apokalypsa“ nasledujúceho dňa, keď Komposterov u Baškircova spustoší všetko, čo sa dá.

Zaujala nás scéna, v ktorej Komposterov kradne šperky a v tme sa na niekoľko sekúnd objavila jeho zlaté zuby. Sme presvedčení, že v tomto prípade sa autor inšpiroval postavou Wolandovho pomocníka Koroľova; Bulgakov uňho opisoval charakteristický zlatý „kolozub“. Za dôležitú považujeme Komposterovu nenápadnú poznámku „*Toto je to národné dobro*“, ktorú utrúsil pri svojom roztopašnom rabovaní. Satan sa takto vysmieva ideálom, ktoré boli desaťročia stvárňované spomenutým heslom. Prichádza nová doba, v ktorej pre utopickú prácu na úkor spoločného cieľa nie je miesto. Diabol však nevaruje. Najprv koná a až potom posmešne poučuje.

Komposterov v dejovej línii až do konca zohráva dôležitú úlohu. Aby sme sa jej mohli ďalej venovať, musíme sa vrátiť k problematike ostatných symbolov, počnúc Baškircovom. Soloviov v tomto prípade nenecháva na náhodu ani výber herca, ktorý stvárnil túto úlohu. Michail Uljanov bol totiž v osobnom živote presvedčeným komunistom, svoje herecké majstrovstvo kombinoval so stvárňovaním režimu vyhovujúcich úloh (za zmienku stojí fakt, že postavu maršala Žukova si zahral až 17-krát, za čo získal mnoho vysokých umeleckých a štátnych ocenení. Bol aj členom Ústredného výboru Komunistickej strany).

Samotná postava akademika a vysokopostaveného funkcionára Komunistickej strany predstavuje úpadok socialistického zriadenia ako takého – koniec jednej epochy. Podporoval starý režim za čias stalinizmu, profitoval z neho v časoch Chruščova aj počas Brežnevovej éry a bez väčších otrasov prežíva aj vládu Gorbačova. Je symbolom typického stranického pritakávača, ktorý vždy dokázal preliekať kabáty tak, aby zo situácie získal čo najviac. Vedel sa postaviť na stranu vedenia a vlastné názory, ktoré by ho mohli priviesť do problémov, si nechával pre seba. So svojím životom bol takto spokojný.

To, že si Diabol vyberá práve jeho, neznamená, že je tým najhorším človekom v Sovietskom zväze a že si pomstu najviac „zaslúži“. Komposterov len dáva jasne najavo, pre aký typ ľudí už v Rusku nie je miesto. Faktom, že si to za celú mocenskú elitu vytrpela rodina jediného človeka, Soloviov poukazuje na skutočnosť, že drvivá väčšina tých, ktorí boli pri moci za čias minulých, sa bude z vysokých postov „smať do očí“ obyčajných ľudí aj naďalej, nehľadiac na novú politickú situáciu. O podobný triedny prevrat sa navyše v minulosti pokúsili samotní bolševici. Národ sa už raz popálil a Soloviov vie, že takáto chyba sa nesmie opakovať. Zdá sa nám, že sám Komposterov si uvedomuje utopickosť úsilia o celkové nastolenie nového poriadku a spravodlivosti, a preto si dáva záležieť na jedinom symbole – Baškircovovi – ktorého si vybral možno tak nedbanlivo, ako sa v priebehu deja aj správa. Navyše je veľmi nepravdepodobné, že by sa práve Satan mal usilovať o všeobecné dobro. Komposterov privádza svojim vyčítaním Baškircova až do psychiatrickej ambulancie. Akademik cíti, že ho niekto prenasleduje, ale nik mu nemôže pomôcť. Soloviov sa tu opiera o duševnú situáciu Ivana Bezdomovca, ktorý sa v románe *Majster a Margaréta* usiluje Wolanda a jeho kumpánov polapiť, no nedarí sa mu to a po nervovom zrútení končí na psychiatrickej klinike.

Soloviovova interpretácia Diabla, inšpirovaná Bulgakovom, bravúrne privádza diváka na rozhranie, z ktorého sa v priebehu dejovej línie prikláňa raz na stranu Komposterova a inokedy jeho konanie odsudzuje. Satan sa s Baškircovom vysporiada tým najkrutejším spôsobom. Jeho rodina sa zo strachu o holý život rozhodne utiecť za Borisom do USA, zanechávajúc svoj majetok a minulý život v Rusku. Soloviov tento akt krásne zhŕňa záberom na osamotené Lizine nohy blúdiace v záhrade Baškircovovho domu. Do spojených štátov však neutiekli všetci. Kosťa a zaľúbenci Liza a Timofej sa rozhodnú poslednýkrát postaviť proti Komposterovovi.

Symboliku dvoch milencov opäť nachádzame aj v Bulgakovovom diele. Domnievame sa, že vzťah Niky a Timofeja je priamou alúziou na postavy Majstra a Margaréty. Pár sa spoznáva na ulici, kde Timofej hrá na flaute. Dá sa povedať, že tu ide o lásku na prvý pohľad. Bez toho, aby sa hlbšie spoznali, berie Nika svojho milého na otcovu oslavu. Učaruje jej jeho umelecké cítenie, inteligencia

a rozhľad, teda vlastnosti, ktorými Majster tak veľmi priťahoval Margarétu. Nika bola vo svojej minulosti nešťastne zamilovaná, v čom vidíme odkaz na Margarétino nenaplnené manželstvo, z ktorého uteká za Majstrom. Tieto dve ženské postavy majú podobné vlastnosti. Sú vášnivé a citlivé, emancipované, hrdé a povahovo silné. Obe sú v záujme vznešeného citu ochotné vzdať sa svojej minulosti a vydať sa smerom k nejstej budúcnosti. Nika tým, že odmieta odísť z Ruska a rozhodne sa bojovať s Komposterovom, Margaréta svojou ochotou stáť po boku Wolanda. Obidva páry za zmysel svojho života považujú lásku – nič iné pre nich podstatné nie je.

Majster a Margaréta pre naplnenie svojej lásky ironicky potrebujú práve pomoc Wolanda. Soloviov však svoje postavy zasadzuje do odlišnej situácie než Bulgakov. Aby Nika a Timofej mohli nájsť šťastie, musia sa Komposterovovi postaviť zoči-voči. Fakt, že sa im to nakoniec podarí, sme v našej práci už spomenuli. Pozrime sa však na okolnosti ich rozhodujúceho súboja.

Diabol sa poslednýkrát zjavuje, keď Nika, Timofej a Kosťa vzlietajú v balóne. Divák očakáva, že jeho nesmrteľnosť a nadprirodzené schopnosti nedajú našim hrdinom akúkoľvek šancu na úspech. Komposterov smrteľne zraní Kosťu, ktorý bezvládne padá z balónu na zem. Vychádza najavo, že práve on bol posledným cieľom Satanovej pomsty. Komposterov sa s príbehom lúči spôsobom jemu typickým – výstredne. Nechá sa zastreliť, pričom démonicky z plných pľúc spieva. Jeho mŕtve telo Nika a Timofej zapália. Tu vidíme odkaz na záverečný výjav z románu, kde požiar spaľuje všetky pozostatky starého života Majstra a Margaréty. „Nech zhorí náš starý život, nech zhorí utrpenie!“ (Bulgakov, 2002, s. 349)

Nika a Timofej vzlietajú vo svojom balóne za tónov záverečnej piesne *O stratenej labuti*, ktorej text je modlitbou. Nezastavuje ich ani streľba ťažko ozbrojených zložiek milície. V jednom momente, keď vedľa seba sedia bez slov – očakávajú prvý zásah guľky, prichádza niečo celkom iné. Horák začne sám do ich balóna vháňať horúci vzduch. Soloviov takto do finálnej scény filmu opäť zapája pôsobenie nadprirodzenej sily. V lete dvoch zaľúbencov poslednýkrát objavujeme inšpiráciu Bulgakovom, ktorý svojich hrdinov posielal za šťastím, letiac nad Moskvou spolu s Wolandom. Na rozdiel od Soloviovovho otvoreného konca však je čitateľovi románu *Majster a Margaréta* prezradené, kde a akým spôsobom svoje vytúžené miesto nájdú.

Soloviov oživuje večnú filozofickú otázku konfliktu dobra a zla. Núti diváka klásť si otázky. Aká vyššia entita zasiahla na konci do osudov Niky a Timofeja? Išlo o silu u nás tradične známou ako Boh? Alebo im pomohol sám Satan? Keby Komposterov chcel, boli by predsa už dávno mŕtvi. Sú naše čierno-biele predstavy o kladoch a záporoch tohto sveta namieste? Autor svoje filozofické inšpirácie nenápadne dopĺňa zmienkou o východných náboženstvách, konkrétne *Hare Krišna*. Toto slovné spojenie si nenápadne pospevuje Timofej v jednej zo scén filmu a v záverečnej piesni spomínané slová na chvíľu nahrádzajú pôvodný text.

ZÁVER

Analýzou situácie v rozkladajúcom sa Sovietskom zväze sme chceli uviesť čitateľa do problematiky politických a kultúrnych zmien v spoločnosti a poukázať na to, ako vplývali na každodenný život obyčajného človeka. Pomocou historických prameňov a vyjadrení známych osobností sme sa usilovali aspoň sčasti preniknúť do myslenia obyvateľov tejto krajiny v období veľkej nestability a neistoty. Interpretáciou symbolov vo filme *Dom pod hviezdным nebom* a ich komparáciou s románom *Majster a Margaréta* sme odkryli pohľad jedného z najznámejších ruských režisérov a scenáristov, S. Soloviova, na nami analyzovanú situáciu. Zároveň sme sa zamerali na jeho inšpiráciu románom M. A. Bulgakova.

Soloviovov film nastavuje zrkadlo temným zákutiam socialistického zriadenia a ľudskej duše ako takej. Domnievame sa, že bravúrnym spracovaním, výberom hercov, skladateľa hudby či samotného motívu pre dejovú líniu sa mu podarilo dosiahnuť takmer dokonalý výsledok. Svojím dielom šokuje, baví, ale v prvom rade núti diváka zamyslieť sa nad vážnymi životnými a filozofickými otázkami. Posielal odkaz nádeje na lepší zajtrajšok a volá po vykonaní spravodlivosti. Nie náhodou je posledný diel kultovej trilógie *Assa/Čierna ruža – emblém smútku, červená ruža – emblém lásky/Dom pod hviezdным nebom* považovaný za jeden z vrcholov jeho kariéry.

Spracovanie tejto témy bolo pre nás veľmi inšpiratívne a obohacujúce po vedomostnej i kultúrnej stránke. Vzhľadom na rozsahové obmedzenie sme v nej síce nemohli zahrnúť všetky naše postrehy, ale napriek tomu dúfame, že čitateľov zaujme a ponúkne im hodnotný a zaujímavý zdroj informácií, alebo niektorých z nich dokonca motivuje pozrieť si film *Dom pod hviezdny nebom* a prečítať román *Majster a Margaréta*.

Literatúra

- BOCHANOV, Alexander Nikolajevič a kol. 2001. *История России. XX век*. Moskva : AST, 2001. 608 s. ISBN neuvedené
- BULGAKOV, Michail Afanasievič. 2002. *Majster a Margaréta*. Bratislava : Slovart, 2002. 371 s. ISBN 80-7145-698-5
- HRALA, Milan. 2007. „*Ruská moderní literatura*“. Praha : Karolinum, 2007. 767 s. ISBN 978-80-246-1201-0
- SKOPINCEVOVÁ, Tatiana Jurievna. 2010. *Теория и история культуры повседневности России*. Orenburg : Orenburská štátna univerzita, 2010. 142 s. ISBN neuvedené
- ŠVANKMAJER, Milan a kol. 1996. „*Dějiny Ruska*“. Praha : Nakladatelství Lidové Noviny, 1996. 558 s. ISBN 80-7106-216-2

Summary

Symbolism in Works House under the Starry Skies and Master and Margarita

The most important objective in presented paper is the interpretation and analysis of a Segei Solovyov's movie that represents the situation in the Soviet Union during the period of perestroika and establishing a new state. The same importance is given to searching for symbols from Bulgakov's novel *Master and Margarita* in Solovyov's film *House under the Starry Skies*.

In the paper different sources of non-fiction and fiction were used, combined with author's knowledge of the film and the novel. There is an assumption that Solovyov shows his criticism of the situation in the nation but also philosophizes about the character of the human soul. Solovyov makes the viewer think about serious problems of humanity but also amuses him by his characteristic sense of humour which sometimes tends to be shocking. Many similar signs were found by comparing the film with Bulgakov's symbols.

Working at this paper has broadened the author's horizons and there is a hope that it can give the reader at least a brief guideline through the film and, hopefully, encourage him or her to watch it.



Vydáva	Fakulta humanitných vied Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici Tajovského ulica 40 974 01 Banská Bystrica Slovenská republika
E-adresa redakcie	motusinverbo@umb.sk
Periodicita	dvakrát ročne
Rozsah	120 strán
Formát	A4, online
Ročník	druhý
Číslo	druhé
Rok vydania	2013
ISSN	1339-0392

Oznamujeme všetkým, ktorí by chceli prispieť do najbližšieho čísla časopisu, že uzávierka príspevkov je 15. 2. 2014. 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