

ovola
brow
owola
tom
ρζζΛ
ovola
brow
owola
tom
ρζζΛ
αζγ
οζο
μυδην
òsz
Wort
CJOB0
slorla
slorla
vorto
rijec
ziboz
ovola
brow
owola
tom
ρζζΛ
αζγ
οζο
μυδην
òsz
Wort
CJOB0
slorla
slorla
vorto
rijec
ziboz
ovola
brow
owola
tom



Motus in verbo

vedecký časopis mladej generácie

mot riječ slovo parabra žodis SLOVO slovo
vorto CJOB0 verbo szó mot slovo parabra mot
slovo verbum word Wort slovo riječ szó Wort parabra
OWO parabra žodis Λεξη slovo parabra riječ vorto CJOB0 mot riječ sl
Wort SZÓ riječ SLOVO slovo word mot CJOB0 verbo parabra word slovo
εξη slovo word vorto parabra slovo slovo parabra slovo Λεξη žodis
CJOB0 Wort Λεξη

vorto
rijec
ziboz

MOTUS IN VERBO : vedecký časopis mladej generácie Motus in verbo : Young Scientist Journal

Recenzovaný časopis Filozofickej fakulty Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici

Predseda vedeckej rady:

doc. Mgr. Imrich NAGY, PhD.

(Katedra histórie, Filozofická fakulta, UMB v Banskej Bystrici)

Vedecká rada:

prof. PaedDr. Ivan ČILLÍK, CSc.

(Katedra telesnej výchovy a športu, Filozofická fakulta, UMB v Banskej Bystrici)

prof. PaedDr. Martin GOLEMA, PhD.

(Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy, Filozofická fakulta, UMB v Banskej Bystrici)

PhDr. Anton HRUBOŇ, PhD.

(Katedra európskych kultúrnych štúdií, Filozofická fakulta, UMB v Banskej Bystrici)

doc. PhDr. Katarína CHOVANCOVÁ, PhD.

(Katedra romanistiky, Filozofická fakulta, UMB v Banskej Bystrici)

doc. PaedDr. Miroslav KMEŤ, PhD.

(Katedra histórie, Filozofická fakulta, UMB v Banskej Bystrici)

doc. PhDr. Marta KOVÁČOVÁ, PhD.

(Katedra slovenských jazykov, Filozofická fakulta, UMB v Banskej Bystrici)

prof. PaedDr. Vladimír PATRÁŠ, CSc.

(Katedra slovenského jazyka a komunikácie, Filozofická fakulta, UMB v Banskej Bystrici)

doc. Mgr. Ulrich WOLLNER, PhD.

(Katedra filozofie, Filozofická fakulta, UMB v Banskej Bystrici)

prof. PhDr. Pavol TIŠLIAR, PhD.

(Katedra etnológie a muzeológie, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave)

dr. Michail J. DRONOV

(Inštitút slavistiky, Ruská akadémia vied, Moskva, Ruska federácia)

Mgr. Jakub CHROBÁK, Ph.D.

(Ústav bohemistiky a knihovníctva, Filozoficko-prírodovedecká fakulta, Slezská univerzita v Opave, Česká republika)

prof. Juris GRANTS, PhD.

(Latvijas Sporta Pedagoģijas Akadēmija, Rīga, Lotyšsko)

Ing. Mgr. Zdeňka JASTRZEMBSKÁ, Ph.D.

(Katedra filozofie, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita v Brne, Česká republika)

prof. Genovaitė KAČIUŠKIENĖ, CSc.

(Katedra litovského jazyka a komunikácie, Fakulta humanitných vied, Siaulių Universitetas, Litva)

prof. PaedDr. Milada KREJČÍ, CSc.

(Vysoká škola telesnej výchovy a športu Palestra, Praha, Česká republika)

doc. Marilena Felicia LUTA, PhD.

(Fakulta cudzích jazykov a literatúr, Univerzita v Bukurešti, Rumunsko)

Loredana PAVONE, PhD.

(Fakulta humanitných vied, Univerzita v Catanii, Taliansko)

doc. Jan RADIMSKÝ, Ph.D.

(Ústav romanistiky, Filozofická fakulta, Jihočeská univerzita v Českých Budějoviciach, Česká republika)

prof. Gilles ROUET, CSc.

(Vyšší inštitút manažmentu, Univerzita vo Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines, Francúzsko)

prof. Dr. Wolfgang SCHULZE

(Fakulta cudzích jazykov a literatúr, Univerzita Ludwiga Maximiliána v Mníchove, Nemecko)

Dr. Michal SLÁDEČEK

(Ústav pre filozofiu a sociálnu teóriu, Univerzita v Belehrade, Srbsko)

dr hab Mariola SZYMCAK-ROZLACH

(Inštitút slovanských filológií, Sliezska univerzita v Katoviciach, Poľsko)

doc. Dr. Marína ŠIMAK SPEVÁKOVÁ

(Odsek za slovakinistiku, Filozofická fakulta, Univerzita v Novom Sade, Srbsko)

Šéfredaktorka:

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

Redakčná rada:

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

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

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

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

PhDr. Ingrid BALÁŽOVÁ (referentka pre medzinárodnú spoluprácu, vedeckovýskumnú a edičnú činnosť FF UMB v Banskej Bystrici)

Adresa redakcie:

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

E-adresa redakcie:

motusinverbo@umb.sk
www.motus.umb.sk
<http://www.motus.umb.sk/en>

Návrh obálky:

© Igor Duda
Zuzana Bariaková
Martina Kubealaková

Grafická a technická redakcia:

Mgr. Martina Kubealaková, PhD.

Jazyková korektúra:

Za jazykovú správnosť príspevkov zodpovedajú autori a autorky.

Časopis je zaradený v databázach:

EBSCO (Academic Search Ultimate, Academic Search Complete)
ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences)
OAJI (Open Academic Journals Index)
CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities)
Index Copernicus



motus in verbo
vedecký časopis mladej generácie

MOTUS IN VERBO : vedecký časopis mladej generácie
Motus in verbo : Young Scientist Journal

Recenzovaný časopis Filozofickej fakulty Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici

OBSAH

Historické vedy

[KREMŇICKÁ MINCOVŇA NA STRÁNKACH DOBOVEJ TLAČE V OBDOBÍ ROKOV 1938/1945](#)

Lukáš Volentier

7

Kulturológia

[VPLYV FRANCÚZSKEJ MÓDY NA MÓDNE ZNAČKY V ČESKOSLOVENSKU](#)

Benedikta Kubalová – Jana Pecníková

14

[PSEUDONIMI E IDENTITÀ: IL CASO DI CLAUDE CAHUN](#)

PSEUDOMYNY A IDENTITA: PRÍPAD CLAUDEA CAHUNA

Desiré Calanni Rindina

22

Lingvistika

[KOMUNIKAČNÉ NÁSTROJE A ICH POUŽITIE V REALITY TV](#)

Veronika Gondeková

31

**[K NIEKTORÝM CHARAKTERISTICKÝM PRVKOM LEXIKY SOCIALISTICKÉHO JAZYKA –
NA PRÍKLADOCH ZO SLOVENSKEJ STRANÍCKEJ TLAČE V ROKU 1968](#)**

Patricia Molnárová

40

Literárna veda

[LITERÁRNE DIELO LEONIDA ANDREJEVA V KOTEXTE NEMECKEJ VOLUNTARISTICKEJ FILOZOFIE](#)

Natália Dúbravská

52

[GEMMA BOVERY: DAL GRAPHIC NOVEL ALL'ADATTAMENTO CINEMATOGRAFICO FRANCESE](#)

[GEMMA BOVERY: OD ROMÁNU K FRANCÚZSKEJ KINEMATOGRAFICKEJ ADAPTÁCII](#)

Marilisa Finocchiaro

64

Translatológia

[„JUSTE LA FIN DU MONDE“: UN CASO STUDIO DI TRADUZIONE INTERSEMIOTICA](#)

[„JUSTE LA FIN DU MONDE“: PRÍPADOVÁ ŠTÚDIA INTERSEMIOTICKÉHO PREKLADU](#)

Antonietta Bivona

76

VARIA

[FOLIA GLAGOLITICA ZEMPLINIENSIA \(KYJEVSKÉ LISTY A NÁREČIE NA UŽSKO-ZEMPLÍNSKOM POMEDZÍ\)](#)

Jana Nemčeková

89

CONTENT

History

KREMNICA MINT ON PAGES OF PERIODICAL PRINTING IN THE PERIOD 1938/1945

Lukáš Volentier

7

Kulturology

THE IMPACT OF FRENCH FASHION ON FASHION BRANDS IN CZECHOSLOVAKIA

Benedikta Kubalová – Jana Pecníková

14

PSEUDONYMS AND IDENTITY: THE CASE OF CLAUDE CAHUN

Desiré Calanni Rindina

22

Linguistics

COMMUNICATION TOOLS AND THEIR USE IN REALITY TV

Veronika Gondeková

31

**TO SOME LEXICAL CHARACTERISTICS OF THE LANGUAGE OF SOCIALISM –
WITH EXAMPLES OF THE 1968'S POLITICAL PRESS IN SLOVAKIA**

Patrícia Molnárová

40

Literary Science

LITERARY WORK OF LEONID ANDREYEV IN THE CONTEXT OF GERMAN VOLUNTARISM

Natália Dúbravská

52

GEMMA BOVERY: FROM THE GRAPHIC NOVEL TO THE FRENCH CINEMATOGRAPHIC ADAPTATION

Marilisa Finocchiaro

64

Translatology

“JUSTE LA FIN DU MONDE”: A CASE STUDY FOR AN INTERSEMIOTIC TRANSLATION

Antonietta Bivona

76

VARIA

FOLIA GLAGOLITICA ZEMPLINIENSIA (THE KIEV LETTERS AND THE VERNACULAR OF THE UŽHOROD-ZEMPLÍN REGION)

Jana Nemčeková

89

Vážené čitateľky a vážení čitatelia,

v roku 2019 pokračuje redakcia vo vydávaní časopisu *Motus in verbo*, ktorý je publikačne určený študentom a študentkám všetkých troch stupňov vysokoškolského vzdelávania (bakalársky, magisterský a doktorandský) vrátane postdoktorandskej pozície, ako aj vedeckým a odborným pracovníkom a pracovníčkam vedeckých ústavov, vzdelávacích a kultúrnych inštitúcií (najviac 5 rokov od udelenia titulu PhD.), ktorých témy príspevkov budú korešpondovať s tematickým zameraním časopisu a splnia požiadavky určené štatútom a jeho prílohami. Štúdie a recenzie sú organizované v sekciách etika, etnológia, filozofia, historické vedy, kulturológia, lingvistiká, literárna veda, odborová didaktika, translatológia, vedy o športe.

Historickú sekciu v prvom čísle ôsmeho ročníka zastupuje príspevok Lukáša Volentiera o Kremnickej mincovni v rokoch 1939 až 1945, vychádzajúci zo skúmania dobovej tlače. Svoj metodologický prístup autor vysvetľuje tým, že dodnes publikované knižné diela o Kremnickej mincovni sa sústreďujú viac na razbu mincí či históriu mincovne a prakticky všetky z nich by si žiadali verifikáciu údajov a faktov práve konfrontáciou s dobovými prameňmi. Aj preto autor pri skúmaní pestrých osudov Kremnickej mincovne v spomínanom období Slovenského štátu vrátane krátkeho času po SNP vychádza výlučne z dobovej tlače a archívnych záznamov mincovne, aby vo svojom texte ponúkol kritickú reflexiu obrazu mincovne tak, ako ju ponúkajú vtedajšie kľúčové aj mienkotvorné periodiká.

Autorská dvojica Benedikta Kubalová a Jana Pecníková orientujú svoju pozornosť na prehľad vplyvu francúzskych módných značiek na módu v ČSR po roku 1918, pričom vhodne možnosti tohto vplyvu kontextujú meniacimi sa ideologickými pomermi na území vtedajších Čiech a Slovenska. Po prečítaní ich príspevku nielenže zistíme, ako sa československá móda inšpirovala francúzskym módnym priemyslom, ale budeme konfrontovaní s odvážnym tvrdením, že naša prvorepubliková móda bola vyspelejšia ako francúzska. Z kulturologického hľadiska je istotne zaujímavé sledovať vývin od individualistického cez kolektivistické až späť po individualistické myslenie aj v oblasti módy a odievania a dotvárať si tak cez často nepovšimnutú oblasť kultúry obliekania obraz myslenia v minulosti.

Desiré Calanni Rindinaová analyzuje úlohu pseudonymov v živote a dielach francúzskeho umelca Claudea Cahuna. Podľa autorky je autorská a individuálna existencia tohto všestranného zástupcu surrealistického hnutia je charakterizovaná odmietaním etikiet a definícií, preto autorka skúma hlavné dôvody, ktoré viedli Cahuna k používaniu pseudonymov namiesto rodného mena. Súčasne Desiré Calanni Rindina ponúka analýzu Cahunovej voľby neutrálneho mena (Claude), židovského priezviska (Cahun) a ich dôsledkov, pokiaľ ide o boj o individuálne vymedzenie, s osobitným zameraním na pojmy rod, trieda, rodina a náboženstvo.

Prvou z dvoch autoriek lingvistickej sekcie je Veronika Gondeková, ktorá sa aj v rámci svojej dizertačnej práce venuje analýze komunikačných nástrojov používaných v televíznych reláciách žánru reality TV. Skúmaním piatich azda najsledovanejších televíznych relácií na Slovensku vyhodnocuje vplyv týchto nástrojov na charakter komunikačnej koncepcie ako celku, keďže používané komunikačné nástroje priamo súvisia so žánrovou formou relácie. Na tomto základe vyhodnocuje relácie ako persuzívno-komunikačné, kde radí 112 s dominujúcou persuzívnou technikou „reprodukcia reality“, a manipulačno-komunikačné, kde radí *Farmu*, *Zámenu manželiek*, *Sladký život* a *V siedmom nebi* s prevládajúcimi nevecnými argumentmi a persuzívnou technikou „konštrukcia reality“. Okrem lingvistického aspektu je príspevok istotne podnetný aj z hľadiska sociologického zväzkom na fakt sledovanosti skúmaných relácií.

Nemenej zaujímavú výskumnú oblasť ponúka príspevok Patrície Molnárovej. Analýzou a interpretáciou lexiky používanej v päťdesiatich štyroch úvodníkoch publikovaných v denníku *Pravda* v roku 1968 sa usiluje vymedziť a objasniť niektoré charakteristické prvky socialistického jazyka a so zreteľom na kvantitatívne aj kvalitatívne zložky lexiky objasniť výskyt, význam a kontext vybraných frekventovaných lexém.

V prvom príspevku literárnovednej sekcie Natália Dúbravská sleduje vplyv nemeckého voluntarizmu na proces kreovania autorskej filozofie a poetiky Leonida Andrejeva, ako aj jeho trvalý odkaz v literárnej tvorbe spisovateľa. Autorka dospieva k záveru o zreteľnom príklone autora k filozofii Arthura Schopenhauera a ako dôkazy uvádza napríklad dominantné postavenie iracionálnej vôle v živote jednotlivca, jej prevahu nad racionom a zároveň vedomú snahu eliminovať vôľové prejavy prostredníctvom princípu čistej kontemplácie.

Nasleduje štúdiá Marilisy Finocchiarovej skúmajúca transformácie literárnej predlohy na rovnomerný film *Gemma Boveri* cez prizmu Flaubertovho románu *Pani Bovaryová*. Hlavným postupom je identifikácia analógií a rozdielov medzi týmito tromi dielami, ktoré sa týkajú udalostí, prostredia a najmä znakov.

Posledná štúdiá v predkladanom čísle si za svoj cieľ vzala bližšie porozumieť aspektom prekladateľského procesu z lingvistického, interkultúrneho a intersemiotického hľadiska. Vychádza z konceptu intersemiotického prekladu Romana Jakobsona a cez jeho prizmu analyzuje filmovú adaptáciu *Juste la fin du monde* Jeana-Luca Lagarcea (1990), ktorú v roku 2016 natočil Xavier Dolan, na Slovensku známu pod názvom *Je to len koniec sveta*. Autorka sa sústreďuje na mechanizmy filmovej adaptácie s osobitným zameraním na tematické a obrazové izotopy.

V záverečnej VARII si svoje miesto našla recenzia Jany Nemčekovej, vďaka ktorej sa môžeme dozvedieť o monografii M. Pukanca *Folia glagolitica Zempliniensia* (Nitra, 2018), zaoberajúcej sa hľadaním pôvodu najstaršej zachovanej súvislej hlaholskej písomnosti – *Kyjevských listov*.

Ďakujem redakčnej a vedeckej rade, recenzentom a recenzentkám a autorom a autorkám príspevkov. Želám vám aj v ich mene podnetnosť čítania.

Martina Kubealaková

KREMNIČKÁ MINCOVŇA NA STRÁNKACH DOBOVEJ TLAČE V OBDOBÍ ROKOV 1938/1945

KREMNICA MINT ON PAGES OF PERIODICAL PRINTING IN THE PERIOD 1938/1945

Lukáš Volentier

Katedra histórie, Filozofická fakulta Univerzity Mateja Bela, Banská Bystrica

slovenské dejiny, 2. ročník, denná forma štúdia

lukas.volentier@umb.sk

Školiteľ: **doc. PhDr. Peter Mičko, PhD. (peter.micko@umb.sk)**

Kľúčové slová

mincovňa, peniaze, mince, Kremnica, Slovenský štát

Key words

mint, money, coins, Kremnica, Slovak State

Rok 2018 priniesol mnoho dôležitých výročí, ako hlavné je samozrejme možné chápať vznik ČSR v roku 1918, z ďalších významných rokov možno spomenúť roky 1938, t. j. Mníchovskú dohodu a Viedenskú arbitráž, ďalej rok 1948 a nástup komunistickej moci v ČSR. Z pohľadu mesta Kremnica sa trochu pozabudlo na rok 1328, keď 17. 11. udelil panovník Karol Robert tomuto mestu mestské práva, ktoré hovoria aj o právach ťažiť zlato a o práve na zriadenie mincovne. Vzhľadom na svoju polohu, nachádzalo sa nad mnohými výnosnými zlatými žilami, si kráľ veľmi dobre uvedomoval potenciál tejto oblasti, a preto okrem kutacieho práva dal aj pokyn na zriadenie mincovne. Tá už nasledujúci rok vyprodukovala mince ako dukáty, groše a mnohé ďalšie. Vďaka týmto minciam sa podarilo panovníkovi stabilizovať hospodárstvo Uhorska, no nielen to, najmä zlaté kremnické dukáty sa stali hodnotným a uznávaným platidlom po celej Európe. Podnik sa postupom času stal najväčšou Uhorskou mincovňou, produkoval mince prakticky pre celú strednú Európu. Nástupom korunovej meny bolo prvenstvo odstúpené dodnes pracujúcej Viedenskej mincovni a je potrebné uviesť, že táto mincovňa bola založená podstatne neskôr, v roku 1780.

Po rozpade monarchie mali obe mincovne obrovské problémy, keďže po vzniku ČSR nebolo celé územie pod kontrolou novej vlády. Maďarskou vládou bolo postupne odvezené všetko, čo malo nejakú cenu, počnúc mincami a drahými kovmi až po obrovské raziace stroje. Mincovňa teda prakticky disponovala len menej hodnotnými strojmi a veľmi cenným archívom, pretože tieto časti nestihli odviezť. Obdobie ČSR síce znamenalo pre spoločnosť veľkú zmenu smerom k demokracii, no pre mincovňu nastalo asi najťažšie existenčné obdobie práve v dvadsiatom storočí. Mnoho politikov malo v pláne vybudovať veľkú mincovňu v Prahe, aby bolo všetko pod priamou kontrolou, veď podnik v strede Slovenska bol až príliš vzdialený od centrálného riadenia. Preto sa objavil plán na presun celého podniku alebo aspoň výroby mincí, ktoré chcel mať štát pod priamou kontrolou. Táto iniciatíva sa v okolí Kremnice nestretla s porozumením. Samotné mesto si veľmi dobre uvedomovalo vzniknutý problém. Región by týmito krokmi prišiel o hlavného zamestnávateľa, mesto preto ponúklo štátu príspevok až vo výške 30-tisíc korún, ak podnik zostane v Kremnici. Po dlhšom období neistoty sa štát nakoniec rozhodol podnik zachovať. Tým sa konečne mohlo pristúpiť k obnove podniku a razbe nových mincí pre ČSR. Mince z obdobia monarchie stále kolovali v obehu, štát ich nemal ako kontrolovať a to viedlo k negatívnym ekonomickým javom v krajine. Prvá minca bola vyrazená až v roku 1921, ale osud mincovne nebol istý ani v tomto období. Posledné snahy o presun do Prahy sa objavili po veľkej hospodárskej kríze v tridsiatych rokoch. Mincovňa dlhodobo stávala na svojej histórii, ale aj kvalite výroby, no politické zmeny na konci roka 1938 priniesli nielen zmeny na politickej scéne, ale aj zmeny v podniku.

Tento príspevok má priniesť pohľad na dobovú tlač, ktorá spomína mincovňu v období od septembra 1938 až do konca roku 1945. Atypické určenie príspevku od septembra 1938 je z dôvodu poukázania práve na zmeny spôsobené mníchovskou dohodou a následne Viedenskou arbitrážou, ktoré následne vyústili do rozpadu ČSR na Slovenský štát a Protektorát Čiech a Moravy. Udalosti druhej svetovej vojny priniesli ďalšie výzvy, ktorým podnik čelil.

1. Rozpad ČSR a vznik Slovenského štátu (1)

Prvé správy zo sledovaného obdobia sa objavili v septembri roku 1938, viaceré denníky podali oslavné správy o plánovanej razbe pamätnej 20-korunovej mince pri príležitosti 20. výročia vzniku ČSR. Mincovňa prijala všetko potrebné pre výrobu a následne plánovala so začatím razby. Štát si naplánoval vyraziť 2,5 milióna kusov mincí. (*Ludová politika*, roč. XIV, č. 12, s. 4) Tie mali byť z veľkej časti vyrazené a dodané do pobočiek Československej národnej banky najneskôr do 28. 10., aby následne mohli byť tieto mince dostupné širokej verejnosti. Krátka správa o plánovanej razbe týchto mincí sa objavila vo viacerých denníkoch (*Slovenský denník*, roč. XXI, č. 209, s. 7). Žiaľ, už spomínané udalosti z 30. septembra daného roku zastavili akékoľvek práce na razbe mincí pre štát. (AMK-1276/38, Archív mincovne Kremnica SD 655) Mníchovská dohoda oklieštila ČSR o Sudety a územie Petržalky a Devína.

Postupom času nastalo pre mincovňu ťažké obdobie, štát zakázal razbu medailí a odznakov zo štátnych drahých kovov pre súkromný sektor. Ak by napriek tomu mal niekto záujem o razbu, musel v predstihu dodať drahé kovy na spracovanie. Celkovo podnik týmito krokmi prišiel o nemalé finančne prostriedky, ktoré mohli byť použité na plánovanú obnovu podniku. (AMK-6229/38, Archív mincovne Kremnica SD 659) Okrem straty lukratívnej zákazky boli v mincovni zakázané turistické prehliadky z dôvodu obáv o cielené poškodenie, respektíve zničenie podniku. Tento krok sa stretol zo strany mesta Kremnice s veľkou nevôľou. Mesto malo eminentný záujem o sprístupnenie týchto priestorov pre domácich, ale najmä zahraničných turistov, v ktorých mesto videlo veľký ekonomický potenciál. (*Slovák*, roč. XXI, č. 112, s. 12) Toto rozhodnutie sa nepáčilo aj Slovako-touru, ktorý sa snažil u príslušných ministerstiev vybaviť úpravu predpisov, čo by umožnilo sprístupnenie mincovne a ostatných zaujímavých miest v Kremnici. Ministerstvo si uvedomovalo dôležitosť cestovného ruchu, no obavy nedovolili umožniť úplný vstup do niektorých strategických miest podniku. Po tomto veľmi kritickom článku došlo aspoň k zmierneniu opatrení – vstup bol dovolený aspoň občanom vlastného štátu. Tento stav pretrvával aj v roku 1939, teda po vzniku Slovenského štátu. V novinách sa dočítame o veľkej kritike štátu. Tá pochádzala od rozhorčenej anglickej skupiny, ktorej bola odopretá návšteva mincovne a miestnej hydrocentrály, nachádzajúcej sa v banskom diele pod mestom. Skupina po negatívnej skúsenosti ihneď opustila krajinu. Hospodárstvo štátu tým nepriamo prišlo o financie, ktoré mohli plynúť z ich pobytu na Slovensku do štátneho rozpočtu. Článok pôsobí útočným postojom, propagandisticky je za hlavného vinníka určená bývalá pražská vláda, ktorá bola v danom období prezentovaná negatívne. Medzi ľuďmi sa navyše šírili nepravdivé informácie, že vláda Slovenského štátu v priestoroch mincovne zriadila zbrojovku, a mnohé ďalšie fámy. Je potrebné zdôrazniť, že mincovňa bola od nepamäti chápaná ako strategický podnik a štát, či už ČSR, alebo Slovenský štát, si jasne uvedomoval jej dôležitý význam. Zákaz predaja drahých kovov a upravený vstup pre turistov do mincovne znamenalo stratu príjmov a dobrého mena podniku, avšak možno povedať, že tieto opatrenia nemali doposiaľ vážny vplyv na fungovanie podniku.

Postupom času však prišlo k rozpadu ČSR a vznikli dva samostatné štáty. O mincovňu sa vo veľkom začína zaujímať tlač až v máji roku 1939, keď sa opisovala pripravovaná razba 5-korunovej mince z niklu v celkovom náklade až 25 miliónov kusov. Na minci mal byť vyobrazený orol držiaci zväzok prútov a na prsiach mal mať slovenský štít, okolo tohto výjavu mal byť zobrazený nápis „Päť korún slovenských“ a na zadnej strane podobizeň Andreja Hlinku s heslom „Za boha život, za národ slobodu“. (*Slovák*, roč. XXI, č. 98, s. 8) Pomerne veľký náklad bol odôvodnený zákonom o vzniku ceduľovej, respektíve národnej banky. Štát požadoval vydanie mincí tak, aby na jedného obyvateľa pripadlo 250 korún. Pri realizácii razby tejto mince došlo k zmene návrhu, bol odstránený orol a zostal len štátny znak. Ďalšie mince väčších nominálov mali byť vyrazené zo striebra a podľa článku v čo najkratšom čase.

2. Prvé mince nového štátu

Prvá minca Slovenského štátu uzrela svetlo sveta 21. 6. 1939, tejto pamätnej chvíli sa venovalo viacero periodík. Týždenník *Nový Svet* dokonca viackrát v danom období s pátosom spomína na túto pamätnú chvíľu. Celý proces výroby mince sa od jej návrhu až po razbu realizoval priamo v priestore podniku, čo bolo v mnohých periodikách hodnotené veľmi pozitívne, pretože sa ušetrilo veľké množstvo finančných prostriedkov. Razilo sa na niklové platničky dodané z továrne Sandrik v Dolných Hámroch. (AMK-2079/39, Archív mincovne Kremnica SD 666) Na slávnostnom akte razby mincí sa zúčastnil samotný minister financií Dr. Mikuláš Pružinský. Ten sa okrem návštevy podniku zúčastnil aj slávnostného obeda na Skalke v Kremnických vrchoch. Okrem mincí z niklu vyrazila mincovňa dva zlaté odražky v rýdzosti 987/1000 o váhe 14 g určené pre ministra financií Pružinského. (*Nový svet*, roč. XIV, č. 32, s. 4) Tá mu bola odovzdaná v pamätný deň začatia razby mincí. Druhá minca bola určená priamo pre ministerského predsedu Dr. Jozefa Tisa. Okrem zlatých mincí mincovňa vyrazila aj štrnásť kusov strieborných mincí v rýdzosti 987/1000 o váhe 7 gramov, tie boli určené ako dar pre ministrov a vysokých pohlavárov Slovenského štátu. Mince boli zvlášť vyfakturované objednávateľovi, ktorým bola SNB. Tá previedla drahé kovy na mincovňu zo svojich zásob. Na pamiatku prvej razby bolo prvých päť kusov mincí zaslaných do Národného múzea v Bratislave a na raziaci stroj, ktorý vyprodukoval tieto mince, bola osadená pamätná tabuľka. (AMK-2080/39, Archív mincovne Kremnica SD 666) Spomínaná tabuľka sa dnes nachádza v Múzeu medailí a mincí v Kremnici. Tento slávnostný akt akoby kopíroval rok 1921, kde pri príležitosti razby prvej dvadsaťhalierovej mince ČSR bola osadená pamätná tabuľka, ktorá je dodnes na raziacom stroji Kremnickej mincovne. Tento akt mal ukázať, že aj Slovenský štát bol schopný v takom krátkom čase vyprodukovať vlastné mince a tým postupne zatrieť odkaz ČSR.

Až do novembra roku 1939 sa veľká pozornosť podniku nevenuje. Až denník *Slovák* publikoval viaceré vydania venované jednotlivým mestám Slovenského štátu. Jedným z nich bola aj Kremnica, ktorá sa pýšila svojou mincovňou. V článku sa opisovala razba mincí pre štát, ktorej opis bol celkom zaujímavý: „Slovenský peniaz v očiach slovenského človeka nie je len bežné platidlo. Pri pohľade naň vybaví sa všetkým zápasu a boje našich predkov o získanie politickej, kultúrnej a hospodárskej moci nad vlastným národom. Šťastné naše pokolenie dočkalo sa tohto spravodlivého víťazstva zásluhovo našich národných buditeľov a vodcov, na čele s nesmrteľným Andrejom Hlinkom a prvým prezidentom Slovenskej republiky dr. Jozefom Tisom. Dnes ako samostatný štát razíme si mince sami pre seba.“ (*Slovák*, roč. XXI, č. 273, s. 19) Článok ďalej ospevuje slovenské mince, ktoré sa vyrábali z kovov výlučne domácich, pri 5- a 10-halierových minciach ponúka správu o zliatine tombak, tá predstavuje 92 % čistej medi a 8 % čistého zinku. Strieborné mince sa plánovali raziť po vzore západných mincovní a spomína sa aj bývalá ČSR – tu, samozrejme, Slovenský štát nemohol zaostávať. Navyše striebro v rýdzosti, z akej sa mince následne razili, je až do dnes často v skvelom stave, nezoxidované a v kvalite, akoby len pred pár dňami opustilo priestory podniku. Časť článku o plánovanej razbe ďalej zahŕňa razbu jedno- a dvojkorunových mincí. Propaganda z daného príspevku priam srší a je potrebné povedať, že ďalšia časť opisujúca výrobu neponúkne ani jedno negatívne slovo na mincovňu. Záver článku nezabudne spomenúť, že mincovňa nepracuje len pre štát, ale aj pre súkromný sektor, ktorému ponúkala napr. elektrolytické rozlučovanie drahých kovov, razbu medailí, príležitostných manifestačných odznakov, športových trofejí a iných výrobkov. V plánoch, ktoré tu boli opísané, prišlo postupom času k výrazným zmenám. Za prvé namiesto razby strieborných desaťkorún bola urýchlená razba jednokorunových mincí, ktoré sa už na Silvestra roku 1940 dostali do obehu. (*Slovák*, roč. XXII, č. 308, s. 3) Ďalšie problémy boli spôsobené postupným nedostatkom niektorých kovov v dôsledku vojny, preto k razbe päťhalierovej mince z plánovaného tombaku neprišlo a bol použitý lacný, a pre mince nie celkom vhodný, zinok. Pri päťhalieriaku našťastie došlo len k zmene kovu. no pri dvojkorunovej minci došlo k úplnému zastaveniu realizácie razby. Táto minca sa dodnes dochovala len v niekoľkých skúšobných razbách.

3. Slovenský štát ďakuje

Ďalšia časť článkov v sledovanom období neustále žiadala občanov, aby prispeli na štátny poklad. Dôvodom pre vyhlásenie zbierky sa stala skutočnosť, že štát nemal prakticky žiadne drahé kovy, a tým stratil možnosť ekonomicky upravovať vlastnú menu. Mincovňa slúžila nielen ako miesto pretavovania drahých kovov, ale zohrala aj omnoho dôležitejšiu úlohu. Tou bola razba prsteňov z nehrdzavejúcej ocele s nápisom „Slovenský štát ďakuje“. Propaganda viackrát v článkoch žiadala obyvateľov: „darujte svoje zlaté prstienky vlasti na oltár vlasti – na zlatý poklad svojej vlasti.“ (Slovák, roč. XXII, č. 169, s. 5) Týmto krokom autori článkov apelovali na akúsi občiansku povinnosť darovať zlato štátu. Pri darovaní viac ako 100 korún dostali darcovia už spomínaný prsteň, ktorý však štát vyšiel len na 2 koruny. Je potrebné povedať, že po prvotnej eufórii prišlo sklamanie a mnoho problémov. (Gardisita, roč. III., č. 29, s. 7) Spomenúť možno napríklad nedodržanie dodacích lehôt alebo zlú distribúciu rôznych veľkostí prsteňov. Tu SNB udávala, že filiálka v Nitre dostala len veľké prstene a v Prešove ich mali enormný prebytok. Pod váhou týchto skutočností žiadala SNB začiatkom roka 1940 o zastavenie distribúcie prsteňov z mincovne. Zvyšné prstene sa mali odoslať do SNB Bratislavy, kde mali byť prerozdelené. Navyše ani pre štát nedopadla táto zbierka podľa očakávaní a vyzbieralo sa omnoho menej prostriedkov, ako sa plánovalo. Týmto skutočnostiam sa už v žiadnom periodiku nikto nevenoval.

Prezentácia mincovne sa nepriamo spomína vo viacerých denníkoch, poväčšine v spojitosti s návštevou významnej osobnosti v Kremnici. Ako prvé možno spomenúť nakrúcanie podniku začiatkom roku 1941 spoločnosťou Wienfilm. Tieto zábery mali slúžiť na prezentáciu podniku v zahraničí, najmä v nemecky hovoriacich krajinách. Štát síce spočiatku váhal, no nakoniec bolo povolené filmovanie podniku s jedinou podmienkou, aby nedošlo k natáčaniu detailov výroby. Štát si chcel takto uchrániť výrobné tajomstvá pred priemyselnou špionážou. Toto filmovanie sprostredkoval a následne naň dohliadal Úrad propagandy. Mincovňu spolu s filmármi navštívil aj nemecký vyslanec, ktorý po dvoch strávených hodinách v podniku z neho spokojne odišiel a ako opisuje zápisnica, prisľúbil propagáciu podniku v Nemecku. Za ďalšiu nepriamu zmienku v tlači možno spomenúť návštevu ríšskeho ministra vnútra Dr. Wilhelma Fricka. V septembri roku 1941 navštívil mestá ako Levoča, Brezno a Banská Bystrica, odkiaľ následne putoval do Kremnice. Po príchode do mesta a splnení si protokolárnych povinností, napr. verejné pozdravenie obyvateľov na miestnom námestí, sa sprievod vybral na radnicu, kde bola pripravená prezentácia mincí a medailí, ktoré vyprodukovala mincovňa. (Gardista, roč. III, č. 205, s. 3) Ako ďalšiu zmienku možno spomenúť slávnostné otvorenie nemocnice v Kremnici v roku 1943. V slávnostný deň sa zišlo veľké množstvo ľudí, aby mohli vidieť prezidenta dr. Jozefa Tisa a ďalších pohlavárov štátu. Pri tejto príležitosti bolo prezidentovi odovzdaných viacero darov. Aj mincovňa si pripravila dar pre prezidenta. Ten dostal plaketu s reliéfom jeho rodného domu vo Veľkej Bytči a sadu vzácnějších výrobkov podniku. (Gardista, roč. IV, č. 198, s. 1 – 2) Tieto a mnohé ďalšie kroky postupom času prinášali mincovni objednávky najmä zo strany súkromného sektoru. Je potrebné podotknúť, že mincovňa už za čias ČSR trpela nedostatkom objednávok od štátu, keďže jej kapacita bola dimenzovaná na omnoho väčšie počty razených mincí. Tento problém, samozrejme, pretrvával a nebyť veľkých objednávok medailí a odznakov od súkromného sektoru, mincovňa by nedokázala fungovať.

4. Krádeže v mincovni

Okrem pozitívnej reklamy sa na stránkach dobovej tlače dočítame aj o negatívnej reklame, napríklad denník *Gardista* a *Slovák* opisujú zatknutie Ondreja Majera, narodeného 7. 3. 1899 v Hornej Vsi okres Kremnica. Pracoval v Kremnickej mincovni ako robotník, z podniku odcudzil 1,176 kg zlata v hodnote 98 870 korún. Zatknutý pôsobil v mincovni v oddelení výkupňa, kde sa pretavovalo zlato a následne lialo do foriem. Odtiaľto si obžalovaný podľa vyšetrovacej správy postupne nerušene od januára roku 1942 odnášal malé zlomky zlata. (Gardista, roč. IV, č. 211, s. 5) Tie následne sám preniesol do modelárne a tam si ho spracoval. Zlato potom predal miestnemu majiteľovi pohostinstva za sumu len 19-tisíc korún. Zlato postupne putovalo od jedného k druhému a každý, kto ho predával, si podľa denníka dobre zarobil. Po zákroku úradov skončili všetci obžalovaní vo väzbe.

Samotného Majera odsúdili na rok a štyri mesiace odňatia slobody a zvyšní komplici dostali tresty v rozmedzí štyri až tri mesiace. (*Slovák*, roč. XXIV, č. 186, s. 6)

V tlači sa ešte raz objavil odkaz na túto krádež, vyšlo najavo, že jeden z ďalších zapletených do tejto kauzy sfalšoval vysvedčenie žida Gemaiera z Banskej Bystrice a vydával sa za bývalého pracovníka mincovne. Vďaka tomuto potvrdeniu získal ďalšiu prácu, kde odcudzil niekoľko predmetov, ako napríklad veľkú debnu s čajom. A aj tu došlo po prešetrení štátnymi orgánmi k zatýkaniu. (*Gardista*, roč. V, č. 98, s. 5) Z pohľadu mincovne prišlo k zneužitiu dobrého mena podniku. Tieto kriminálne činy síce spôsobili v podniku na istý čas sprísnenie kontrol, najmä na oddelení spracovania drahých kovov, no okrem zmedializovania týchto prípadov to nemalo žiadny veľký vplyv na dobré meno podniku.

Počas apríla roku 1943 postupne začína aj mincovňa pociťovať straty objednávok zo strany súkromného sektoru. Nebyť v tajnosti pripravovaného SNP a priamej intervencie guvernéra SNB Imricha Karvaša, mincovňa by iste dopadla omnoho horšie. Z opatrení možno spomenúť zriadenie skladu zlata a iných drahých kovov v priestoroch podniku. Taktiež urýchlenu razbu veľkého počtu strieborných mincí, ktoré poväčšine zostali v priestore stredného Slovenska. Tieto kroky zachránili veľké množstvo drahých kovov pred odsunom do Nemecka. Posledná zmienka, v ktorej sa spomína mincovňa, je v článku venujúcemu sa cestovnému ruchu v okolí mesta Kremnica z februára roku 1944. Článok spomína v skratke históriu a súčasný stav, v inej časti textu boli opätovne verejnosti ponúknuté výrobky mincovne pre súkromných odberateľov. (*Slovák podnikník*, roč. VI, č. 9, s. 2) Od leta roku 1944 sa v dobovej tlači prakticky neobjavujú žiadne veľké správy o podniku. Je potrebné si uvedomiť, že mincovňa sa od prvých dní povstania nachádzala na povstaleckom území a bola priamo pod kontrolou obnovenej SNR so sídlom v Banskej Bystrici. Okrem razby už spomínaných strieborných mincí sa v podniku vyrábali napríklad aj pracky na opasky, medaily, odznaky a gombíky. Poväčšine tieto výrobky objednávala od mincovne armáda. Ku koncu SNP bolo z mincovne evakuované veľké množstvo drahých kovov, ktoré sa podarilo dostať do Ruska. Navráteniu zlata sa venovala periodická tlač v roku 1947, t. j. mimo sledovaného obdobia. (ANBS, f. SNB, administratívny odbor Nútený odsun (evakuácia) drahých kovov zo Štátnej mincovne, SD 342)

5. Koniec SNP a obnova podniku

Potlačenie SNP prinieslo pre mincovňu ťažké obdobie. Samotný podnik bol obsadený nemeckými jednotkami, ktoré si z priestoru podniku spravili sklad a priestor na nabíjanie akumulátorov. Razba mincí pre štát prebiehala len veľmi sporadicky a razilo sa len to, čo bolo nevyhnutne potrebné. (ANBS, f. SNB, administratívny odbor Nútený odsun (evakuácia) drahých kovov zo Štátnej mincovne, SD 342) O razbe medailí a iných výrobkov podniku pre súkromný sektor sa už vôbec neuvažovalo. Na začiatku roku 1945 bol podnik v útlme a pod rúškom tajnosti sa pripravoval odsun celého strojného zariadenia podniku do Nemecka, kde mal pomôcť k víťazstvu Tretej ríše. V marci boli z podniku najprv odnesené drahé kovy, ktoré putovali rovno do Ríše. Ďalším krokom bolo odmontovanie strojného zariadenia podniku. To bolo následne naložené do vagónov a vypravené smerom na Žilinu. Našťastie pre podnik bol tento vlak z dôvodu presunu vojenských jednotiek uskladnený na stanici v Žiline a po skončení vojny sa vrátili až 2/3 odvezených zariadení a materiálov. Čo ostalo v priestoroch mincovne, malo byť zničené deň pre odchodom nemeckých vojsk z priestoru Kremnice. Nemecké jednotky nástražnými systémami zničili to, čo nestihli odniesť. A tak sa z plne fungujúcej mincovne stala len ruina. Kremnické námestie bolo taktiež zničené. Podnik sa postupne podarilo obnoviť. Z veľkej časti za to môže prijatie Košického vládneho programu, v ktorom bola mincovňa označená ako strategický podnik. Obdobie konca Slovenského štátu a udalosti v mincovni sa na stránkach dobovej tlače neobjavili z propagandistických dôvodov.

Obnovená ČSR začína postupne mincovňu spomínať najmä z pohľadu plánovanej zmeny platidiel. Je potrebné podotknúť, že na území obnovenej ČSR platilo až sedem rôznych mien a tento stav bol pre štát a jeho ekonomiku neúnosný. Preto bol vyvinutý enormný tlak, aby bol podnik čo najskôr obnovený. (AMK-371/44, Archív mincovne Kremnica SD 680) Prvými výrobkami obnovenej mincovne boli medaily k prvému výročiu SNP, ktoré spomína aj denník *Pravda*. Celkovo sa však

mincovni v danom období venuje omnoho menšia pozornosť v porovnaní s obdobím počas existencie Slovenského štátu.

6. Záver

Text zhrnul, ako sa na podnik pozerali v dobovej tlači v rôznych sledovaných obdobiach. Úspešnosť prezentácie podniku Úradom propagandy a dobre mierená reklama priniesla ovocie najmä v roku 1941 až 1942, keď podnik vyprodukoval veľké množstvo medailí a odznakov pre súkromných odberateľov, tie sa dnes vynímajú v numizmatických alebo faleristických zbierkach. Je však na škodu, že aspoň z časti nepretrvala hrdosť na výrobky vyrobené na Slovensku. V dnešnom období akosi nevieme úspešnejšie prezentovať podnik, ktorý pracuje s malými prestávkami už od roku 1328. Iné krajiny by na tejto značke stavali, no u nás k tomu zatiaľ nedošlo. Veď v dnešných dňoch nie je Slovák, ktorý by neplatil korunami alebo dnes eurom, avšak kde sa tieto mince vyrábajú, zrejme veľa ľudí nevie. Preto je potrebné šíriť odkaz Kremnickej mincovne u širokej verejnosti.

Poznámky

- (1) O Kremnickej mincovni vyšlo viacero kníh, možno spomenúť Jozefa Golhu *Kremnická štátna mincovňa*. Toto dielo podáva minimálny pohľad na obdobie rokov 1939 – 1944, značná pozornosť sa venuje SNP a obdobiu okupácie mincovne, celkovo však toto dielo ponúka len okrajový pohľad na situáciu v mincovni a venuje sa skôr výrobe mincí. Podobne sú na tom ďalšie diela, napríklad od Jána Horáka *Kremnická mincovňa*, toto dielo patrí dodnes k neprekonaným publikáciám o mincovni od jej vzniku až po rok 1965, keď dielo vyšlo. Tiež je potrebné spomenúť ďalšie Horákovu dielo *Kremnické dukáty*, venujúce sa razbe zlatých mincí, a jedno z najnovších diel *Kremnická mincovňa: História razby československých a slovenských mincí 1921 – 1992* od Gejzu Chlapoviča, ktoré vyšlo v roku 2001. K nemu je však potrebné povedať, že kniha v niektorých momentoch ponúka nepravdivé informácie, tie by bolo potrebné pri ďalšom vydaní poopraviť. Mincovňa sa spomína aj v množstve numizmatických diel ako napríklad v diele Evy Kolníkovej *Kronika peňazí na Slovensku*, ktoré vo viacerých kapitolách spojených s mincami okrajovo spomína aj mincovňu. Pri všetkých spomenutých dielach je však potrebná verifikácia prameňmi, preto je možné literatúru považovať len za doplnok pri písaní takéhoto typu práce.

Literatúra – dobová tlač a pramene

Slovenský denník, ročník XXI
Ľudová politika, ročník XIV
Gardista, ročník III až V
Nový svet, ročník XIV
Slovák, XI, XII a XIV
Slovák podnikník, ročník VI

Použité archívne pramene:
AMK: SD 655, 659, 666, 680

Summary

The Kremnica mint belongs to the world's unique ones that need to be presented. Even a relatively short period of the Slovak state has brought a lot of interesting insights into the history of the company. The period in question arose only at the outside of an independent state. Germany ran everything from industry to functioning in the country. It was also the case in the Kremnica mint, but the state and Germany oversaw the processing of such expensive metal and coinage. Besides these things the company produced badges, medals and buttons. The post-1943 period was a difficult

period for the company to produce raw materials for production. The mint, thanks to the SNU, managed to survive this difficult period and thanks to many interventions helped the insurgents. The period after the suppression of the SNU meant for the mercenary occupation a subsequent expulsion and the destruction of what could not be taken away. After the liberated lands by the Soviet army, a gradual renewal of the business and the launch of new coins came about. It is to the detriment that the reference of the Kremnicka mint, written since 1328, has been in the last time is shuffling from people's awareness.

O autorovi

Lukáš Volentier absolvoval bakalárske a magisterské štúdium na UMB v študijnom odbore geografia a história. V súčasnosti je študentom v druhom roku doktorandského štúdia na Katedre histórie FF UMB v Banskej Bystrici. Venuje sa dejinám hospodárstva v období Slovenského štátu (1939 – 1945) na príklade vybraných podnikov.

Lukáš Volentier, Martina Rázusa 7, 97401 Banská Bystrica, Slovensko

VPLYV FRANCÚZSKEJ MÓDY NA MÓDNE ZNAČKY V ČESKOSLOVENSKU

THE IMPACT OF FRENCH FASHION ON FASHION BRANDS IN CZECHOSLOVAKIA

Benedikta Kubalová

L'Institut Supérieur Spécialisé de la Mode, MOD´SPE PARIS Central Europe, Bratislava, Slovensko

7537 cudzie jazyky a kultúry, 3. rok štúdia

Mgr. (2018)

benedikta.kubalova@gmail.com

Jana Pecníková

Katedra európskych kultúrnych štúdií, Filozofická fakulta, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, Slovensko

PhD. (2015)

jana.pecnikova@umb.sk

Klíčové slová

módné značky, Francúzsko, Československo, kultúra

Key words

fashion brands, France, Czechoslovakia, culture

„Značka je to, čo vám zostane, keď vám zhorí fabrika.“

Jana Galera Matúšová, 2014, s. 5

1. Úvod

Móda stojí na periférii intelektuálneho záujmu, považuje sa za prchavý fenomén modernej spoločnosti, no zároveň sme s ňou v neustálom kontakte. Pojem móda je oveľa širší ako len definovanie najnovšej módnjej vlny, móda v sebe zahŕňa priamu reakciu na trendy, vývoj spoločnosti a dobovú kultúru. Z tohto hľadiska je móda samostatná spoločensko-kultúrna kategória. Vývoj a vplyv módných značiek závisí od kultúrnych a sociálnych faktorov spoločnosti, v ktorej sa značky vyskytujú, fungujú a v ktorej sa udomácnili. Cieľom tohto príspevku je zodpovedať na otázky spojené so sociálnou a kultúrnou úlohou tohto javu. Sociálno-kultúrny aspekt obchodných značiek analyzujeme na príklade značiek používaných v módnom priemysle v kontraste dvoch spoločenstiev – Francúzska a Československa v 20. storočí. Predpokladáme, že francúzsky vplyv sa prejavoval aj v Československu, avšak v prípade tvorby módy a módných značiek na tomto území pozorujeme značné rozdiely v tom, akým spôsobom bola móda vnímaná.

Ako uvádza Lipovetsky (2000), v dejinách módy hrali hlavnú úlohu moderné kultúrne hodnoty a významy, ktoré do popredia presadzujú módu ako synonymum novosti a vyjadrenia ľudskej individuality. V súčasnej európskej kultúre je móda na svojom vrchole, má dominantné postavenie a plní nielen estetickú a praktickú funkciu, móda je dnes predovšetkým samostatným odvetvím priemyslu (Easey, 2002). Móda v zmysle, ako ju chápeme v súčasnosti, vznikla koncom 14. storočia, keď sa stala symbolom progresu. Vďaka novým látkam, farbeniu a novým možnostiam sa stala poznávacím znamením. Bohatší mešťania si mohli dovoliť farebné šaty, viacero šiat na rôzne príležitosti a ďalšie doplnky. V procese rozvoja módnego priemyslu vzniklo mnoho nových značiek, ktoré prekročili hranice štátov. Treba brať do úvahy aj fakt, že módné značky potrebovali pre svoj rozvoj vhodné podmienky. Tie vznikali postupne v priebehu 20. storočia. V príspevku sa preto zameriavame na konkrétne historické obdobie (1918 – 1989) a kultúrno-spoločenské kontexty rozvoja a vplyvu francúzskych módných značiek v Československu (1).

2. Haute couture v Prvej republike

Ak by sme v našej histórii chceli definovať obdobie, ktoré preukazuje francúzsky vplyv na módu, tak je to obdobie Prvej republiky (1918 – 1938). V tomto období sa Česi a Slováci snažili z Francúzska čerpať inšpiráciu, aby sa československé dámy cítili na úrovni Francúzok. Postupom času všetky československé firmy pravidelne navštevovali módne prehliadky v Paríži a začali sa podriaďovať režimu *haute couture*. Československá móda bola veľmi vyspelá. Značky ako **Rosenbaum**, **Podolská** či **Roubíčková** sa snažili *haute couture* starostlivo uplatňovať. Všetko, čo v sebe nieslo názov „Francúzsko“ alebo „francúzsky“, bolo považované za tú najvyššiu kvalitu a eleganciu. Krajčíri sa učili veľmi rýchlo a inovovali svoje podniky v rámci svetovej módy (Uchalová, 2011). Za kľúčový prvok dámskeho šatníka boli považované čierne puzdrové šaty navrhnuté Coco Chanel. Ich zrod začal v Paríži roku 1926. Coco Chanel chcela byť vždy exkluzívna a práve vtedy prišla na trh so šatami, ktoré nikto neočakával. Čierne puzdrové šaty alebo „malé čierne“ vytvorené Coco Chanel sú podľa Gidela (2010) vrcholom štýlu. Móda sa menila, ale od svojho uvedenia na trh „malé čierne“ vždy zostali a vďaka ich jednoduchosti sa stali stálicou i v československých módných domoch. Bežne sa vyrábali bohaté zdobené róby a Coco prekvapila jednoduchým strihom a univerzálnou farbou. Priamym vplyvom na československú módu zmenila i ženskú siluetu v strihoch. Najskôr ju zjednodušila už v dvadsiatych rokoch vo Francúzsku a v druhej polovici dvadsiatych rokov sa silueta zmenila i v Československu na základe vzoru Coco Chanel (Tagariello, 2014). Jej modely boli uhladené, splývavé a elegantné. Tieto vlastnosti sú očividné v československej tvorbe. Jedným z prvkov, prejavujúcich sa ako v tvorbe Chanel, tak v tvorbe československej, boli pánske strihy aplikované v dámskych modeloch pre voľný čas.

Značka **Chanel** dala ženám pohodlie a voľnosť, jej odevy nemali prehnanú ozdobnosť (Gidel, 2010). Mala viac odvahy než iní návrhári. Odvážila sa urobiť revolúciu v nosení nohavíc u žien, skrátením dĺžky sukní a so znížením pásovej línie. Tohto prvku sa ujala i Hana Podolská, ktorú prezývajú „česká Coco Chanel“. Keď Chanel vytvorila dekoratívne šaty, používala flitre, rovnaké prvky sa objavili u Podolskej a jej večerných šiat.

Francúzsky módný vplyv sa neobmedzoval len na značku Chanel. Aj Elsa Schiaparelliová, talianskeho pôvodu, ktorá pôsobila väčšinu svojho tvorivého života vo Francúzsku, sa zaslúžila o vývoj módných prehliadok. V jej tvorbe nájdeme spojitost s československou módou v podobe ručne pletených svetrov a športového oblečenia. Návrhári sa u nej inšpirovali i vypracovanými detailmi a bohatými vzormi na textíliách. Kontinuita prepracovaných detailov, veľké gombíky, ohromujúce zdobené rukávy, výrazne zafarbené mašle, rukávy s lemom v rovnakej farby a nápadné vyšívanie – to boli znaky jej kolekcií. Aj ďalší návrhár – **Balenciaga** (2) mal vplyv na československého návrhára Oldřicha **Rosenbauma**, ktorý navrhoval kostýmy bez golierov a puzdrové šaty práve po návšteve Balenciagy. Balenciagove dramaticky čierne kabáty a šaty pripomínajúce alžbetínsku španielsku módu sa tiež objavujú v tvorbe Oldřicha Rosenbauma, ktorý rád využíval čiernu vo svojich modeloch.

Okrem najvýraznejších osobností francúzskej módy ako Chanel, Schiaparelli a Balenciagy sa významne do dejín francúzskej módy prijatej do Československa zapísal aj návrhár, ktorý ako prvý oslobodil ženy od upnutých šiat. Paul Poiret sa presadil v Paríži túžbou dať ženám slobodu a vymanil ich ako prvý z korzetu. Tým poskytol módnemu svetu podprsenku, ktorá ženy toľko neviazala ako klasický korzet. Prišiel s návrhom kabáta v strihu kimona s názvom **Confucius**, čím dal ženám voľnosť aj vo vrchnej vrstve odevu. Podobné kabáty sa začali neskôr nosiť v Československu.

Za zakladateľa *haute couture* a priekopníka francúzskej módy je považovaný Charles Frederick Worth. S Worthovým menom je spojené množstvo zásluh ovplyvňujúcich francúzsku i československú módu. Stál za zosadením krinolíny (Cox, 2013), vďaka čomu prvorepublikové odevy vyzerali uvoľnené, elegantne a nespútane. Zaviedol tradíciu ucelených kolekcií a vplyvom tohto nápadu sa v Československu v rokoch 1920 – 1922 zrodili prvé módne prehliadky. Podľa jeho vzoru začali pracovať aj najluxusnejšie módne domy v Československu, napríklad **Podolská**, **Rosenbaum** a **Roubíčková**.

K zlatým dvadsiatym rokom patrila klobúk, tzv. **la cloche**, fr., ktorý vytvorila francúzska modistka Caroline Reboux a od tej doby, okolo roku 1923, sa ujal ako praktický a štýlový doplnok (Šidlíková, 2017). V Československu sa stal klobúk za čias prvej republiky takmer najdôležitejším

doplnkom. Postupom tvorby československých návrhárov sa do ich povedomia postupne dostávali francúzske prvky z odevného priemyslu, hlavne v priebehu ich zahraničných ciest. V podstate bola československá móda prevzatá z Francúzska, vzhľadom k tomu, že takmer na každom modeli by sme mohli objaviť trend udaný na parížskych prehliadkových mólach. Jednoznačnými prvkami vyskytujúcimi sa najprv vo Francúzsku a potom aj v Československu sa v odevnom priemysle stali klobúk, honosné kabáty s kožušinami, menšia ozdobnosť odevov, farebné škály – žiarivejšie a pastelové farby, uhladenosť modelov, jednoduchšie strihy a „malé čierne“ šaty. Vďaka týmto prvkom sa dodnes spomína na prvorepublikovú módu ako na jednu z najelegantnejších a najnadčasovejších v histórii slovenskej a českej módy. Spojitosť medzi francúzskym a československým odevným priemyslom pozitívne prispela k vývoju prvorepublikovej módy.

3. Móda pod vplyvom ideológie

Pohľad na módu v Československu sa zmenil so socialistickou ideológiou. Zatiaľ čo Francúzsko naďalej podporovalo módu *haute couture* (luxusnú módu, prekl.), v Československu sa krajčírstvo v tomto období vracia k remeselnej úrovni. Namiesto slova móda sa navrhovalo používanie pojmu obliekanie, resp. odievanie. Móda sa charakterizovala ako slušivá, trvanlivá, užitočná, ľahko udržateľná. Rozdiely v ponímaní módy a módnych trendov boli značné. História módy poukazuje na to, že sociálno-politické a ekonomické podmienky majú bezprostredný vzťah k odievaniu. Súvislosti medzi spoločnosťou a sociálnou kultúrou definovali aj marxisti, ktorí verili, že „priestor determinuje vedomie“ (Bark, 1995, s. 47) a tvrdili, že objekty každodenného života vrátane odevu majú vplyv na vedomie más. Po októbrovej revolúcii v Rusku roku 1917 bolo dôležité definovať novú cestu v mnohých sférach kultúrneho i sociálneho života. Pri napĺňaní nových ideologických cieľov predstavovalo dôležitú oblasť aj odievanie. Módna teoretička Djurdja Bartlettová (2010, s. 45) konštatuje, že „žiadna iná revolúcia nenarušila tradíciu tak silno alebo sa nepokúsila tak dôrazne vyprovokovať absolútnu zmenu kontinuity medzi minulosťou a súčasnosťou“. Chudobnejšie sociálne vrstvy dovedy napodobňovali ruskú buržoáziu orientovanú na parížske módne vzory, a tak boľševici vyzývali na oslobodenie od tradície. Keď však koncom dvadsiatych rokov 20. storočia nastúpil k moci Stalin, hlavnou úlohou bolo pod sovietskym vedením vytvoriť priestor na rozšírenie stalinistickej mýtickej kultúry. Pod kontrolou Sovietskeho zväzu sa začal budovať nový odevný štýl. V časoch plánovanej ekonomiky sa pri päťročných cykloch dbalo na stabilný vývoj módy, ktorý nebudú ohrozovať vrtochy rýchlo sa striedajúcich módnych trendov zo západu. „Všetky zlyhania, ktoré charakterizujú socialistickú módu, boli zahrnuté do jej konzervatívnej estetiky, v ontologickej obave z plynutia času, v patologickom strachu zo zmeny, v hierarchických stupňoch rozhodovania v plánovanej ekonomike, v zanedbávaní trhu, v zmätenom vzťahu k západnej móde, v kultúrnej sebestačnosti a nedostatku skúsenosti formovanom prvotným ideologickým odmietaním módnej histórie“ (Bartlett, 2010, s. 74). Dôležitú rolu tiež zohrával pojem „potreby“. Napríklad reklama na národný podnik *Obuv* z roku 1951 uvádza: „Predtým len pre vyvolených, dnes pre všetkých pracujúcich!“ a v diaľke sa stráca koč s rozmarnou aristokraciou.

Rozlišovanie medzi tzv. skutočnými a falošnými potrebami a tiež kritika luxusu sa stali všeobecne rozšírenými témami odmietania konzumnej spoločnosti v Európe a v Amerike (Stietziel, 2005). Socialistický systém garantoval, že štandardné šatstvo bude dostupné pre každého. „Jedine socializmus, ktorý triedny boj a triedne rozdiely postupne zlikviduje a ktorý vedie vývoj k vytvoreniu komunistickej beztriednej spoločnosti, môže definitívne zlomiť vládu diktátorky módy a dať odevu a obliekaniu úplne novú funkciu. Bývalé otročenie móde odstráni a vytvorí prostý a účelný, a pritom radostný odev, odpovedajúci novému človeku a novej spoločnosti“ (Raban, 1952, s. 85). Marxisti obviňovali kapitalistov, že úmyselne stimulovali „bezdôvodne vrtošivé nálady módy“, ako to Marx uviedol vo svojom *Kapitáli* (in Stietziel, 2005). Kritika západnej módy sa po vojne objavila v podstate vo všetkých krajinách s novou komunistickou ideológiou. V Československu sa odkazy západnej módy, stelesnené v Diorovej kolekcii „New Look“ charakteristickej štíhlym pásom a širokou formou sukni, stali márnотratným prejavom luxusu a plytvania. Využívanie prvkov ľudovej tvorby pomáhalo izolovať nový odev od rýchleho striedania módnych trendov. Začalo sa vo veľkom rozsahu využívanie aktuálnych zdrojov a eliminácia plytvania. Vyžívali sa suroviny z domáceho trhu, a to najmä vlna a ľan.

V podniku *Slovenský hodváb* Senica vyrábali chemické vlákna na báze celulózy už od roku 1919. Postupne sa však začala rozširovať i produkcia na báze syntetických polymérov. Výroba sa budovala na základoch vlastného výskumu a vývoja. Výsledky realizované v domácich podnikoch sa uplatnili aj v zahraničí odpredajom licencie know-how (Šidlíková, 2017). Napríklad licencie na výrobu československých bezvretenových spriadacích strojov predali do Japonska, Francúzska či Švajčiarska (Průcha, 2009).

O prestížnych módnych značkách v tomto období nemôžeme hovoriť. V novom spoločenskom systéme stratili módne prehliadky svoje postavenie ako prostriedky propagácie na zvýšenie odbytu alebo prezentácie rýchlo sa meniacich trendov a stali sa predovšetkým ideálnym prostriedkom politickej propagandy. Usporiadané módne prehliadky boli ubezpečením pre pracujúcich, že výroba a štátny obchod dôsledne plnia uznesenia strany a vlády. Predstavovali teda vhodnú príležitosť na reprezentáciu politických činiteľov. Ďalšou úlohou módnej prehliadky bol výskum verejnej mienky medzi divákmi. Návštevníci po jej skončení odovzdali lístky s pripomienkami, ktoré sa týkali jednotlivých modelov a celkového priebehu prezentácie. Pripomienkové lístky sa spracúvali na Povereníctve ľahkého priemyslu a výsledná správa sa zasielala výrobným podnikom. V pripomienkových lístkoch sa zväčša vyčítal nedostatok odevných typov pre určitú vekovú kategóriu, moletnejšie postavy, často sa hodnotil i celkový strihový charakter odevu. Kolekcia na prehliadku sa vyberala za účasti pracovníkov Povereníctva spotrebného priemyslu a Povereníctva obchodu, obsahovala odevy rôznych domácich textilných závodov a tiež modelov textilnej tvorby (*Správa o výsledkoch národných prehliadok*, 1956). Prostredníctvom módnych prehliadok prehlasovali, že nediktujú módu ako módne domy na západe, kde bez ohľadu na široké masy pracujúcich menia modely každú sezónu. „Ich bujná fantázia, ktorá nie je usmerňovaná praktickou potrebou, vymýšľa modely iba pre vyššie vrstvy. Našou snahou je, aby všetky naše ženy, nech pracujú v poľnohospodárstve, v továrňach alebo v kanceláriách, chodili vkusne oblečené. Za týmto účelom sme zriadili prieskum, kde majú naše ženy možnosť vyjadriť sa ku každému modelu. Takto získané informácie precízne sledujeme a vidíme jasne, akou líniou sa uberať v budúcej sezóne“ (Hlaváčková, 2000, s. 56). Presne to malo poukázať na to, že ženy si tvoria módu samy.

4. Svetové značky v socialistickom Československu

Roku 1957 došlo k výraznej zmene vo vzťahu k svetovej móde. Pomohlo tomu priznanie, že hľadanie a tvorba československej módnej línie sa nezaobišli bez omylov, a bolo umožnené opäť sa vrátiť k predtým zatracovanej svetovej móde ako k hlavnému zdroju inšpirácie. Túžba po novom sa akceptovala ako *prírodná* požiadavka, na ktorú má pracujúci právo. Komunistické krajiny sa čoraz intenzívnejšie začali zapájať aj do rôznych medzinárodných výstavných projektov, kongresov či veľtrhov. Československo sa na jeseň roku 1965 a jar 1966 zúčastnilo dokonca ako prvá socialistická krajina na prezentácii *prêt-à-porter* kolekcií v Paríži, kde sa predstavilo medzi tristo západnými firmami (Bartlett, 2010). Vďaka organizácii Centrotex sa domáca odevná produkcia exportovala do cudziny.

V roku 1966 sa v Prahe uskutočnila aj prehliadka módy Christiana Diora a jeho kolekcia si vyslúžila priaznivé hodnotenie v dobovej tlači. Začali sa tiež podporovať možnosti tvorby módnych noviniek v domácich závodoch či salónoch založených na zákazkovej tvorbe s cieľom poukázať na stúpajúcu životnú úroveň socialistického občana (Šidlíková, 2017). Tieto kolekcie sa však častejšie prezentovali na medzinárodných výstavách než v domácich obchodoch, práve to sa stávalo vecou dlhodobej kritiky. Československý odevný priemysel mal silné postavenie a exportná schopnosť podnikov bola známa nielen mimo republiky, ale dokonca aj mimo Európy. Už v roku 1958 prešla textilná tvorba reorganizáciou, kompetencie sa rozšírili aj na tvorbu výtvarníkov v odboroch spotrebného priemyslu a vznikol Ústav bytovej a odevnej kultúry. Ústav fungoval ako celoštátna inštitúcia, no s pobočkou na území Slovenskej republiky sa nerátalo. Interní pracovníci sa zúčastňovali na školeniach a módnych prehliadkach v zahraničí, udržiavali si týmto monopol na šírenie módnych trendov do výrobných podnikov po celom Československu (Hlaváčková, 2000). Až na základe tlaku federácie sa napokon 1. januára 1976 otvorila pobočka aj v Bratislave. Hlavnú úlohu predstavovalo vzorovanie výrobkov v mimoriadne sa rozvíjajúcich odboroch spotrebného priemyslu. Dôležitým

fenoménom pre krajiny východného bloku sa stali Medzinárodné módne kongresy, ktoré sa konali od roku 1950 v rôznych krajinách východného bloku. Išlo o súťažnú módnu prehliadku, počas ktorej technická a estetická komisia hodnotila modely, ktoré boli navrhnuté v centrálnych módných inštitúciách každej krajiny. Aj vďaka prominentnému spravodajstvu v médiách sa súťaž považovala za ekvivalent kapitalistických *haute couture* prehliadok. Prvotná idea organizovania módných súťaží sa zrodila v Československu, prirodzenom lídrovi v oblasti odievania pre rozvinutú, ešte predvojnovú tradíciu.

Dňa 1. januára 1969 vznikla výrobná hospodárska jednotka **Slovakotex** so sídlom v Trenčíne ako združenie výrobných podnikov textilného, pletiarkeho a odevného priemyslu na Slovensku a do roka sa stala štátnou hospodárskou organizáciou. Od integrácie so *Slovakotexom* si slovenské podniky sľubovali vytvorenie lepších podmienok na riešenie a upevnenie ekonomickej a výrobnotechnickej základne. Ministerstvo priemyslu však kriticky hodnotilo situáciu, v ktorej sa nachádzal textilný a odevný priemysel, išlo o odvetvie, ktoré v rámci národného hospodárstva nepatrilo medzi preferované. Veľká kritika patrila najmä nedostatku módného sortimentu, dlhodobo chýbajúcim pletiarckým výrobkom, detskému odevu a menčestrovým výrobkom. V roku 1970 pracovalo v odevnom priemysle vysoké percento žien – 75,5 %. Odvetvie charakterizovala vysoká fluktuácia spôsobená nízkou atraktivnosťou zamestnania, ktorej príčinou boli nízke mzdy, ale i nedodržované normy (Šidlíková, 2017). Zlepšiť konkurencieschopnosť domácich podnikov sa usilovalo ministerstvo priemyslu prostredníctvom súťaže o najlepšie výrobky rezortu. V rámci nedostatočnej domácej surovínovej základne sa začínala postupne nadväzovať spolupráca so zahraničnými podnikmi s cieľom rozšíriť sortiment módných výrobkov.

5. Socialistické *haute couture*

Rozkvet strednej triedy a ich potreby, najmä v prípade straníckej nomenklatúry, podnietili i zvýšené nároky na odev. Nové potreby istej skupiny obyvateľstva, založené na nevyhnutnosti prezentovať, odlišovať sa viedli k plánom na vytvorenie predajní pre „vyššiu triedu“, ktoré pramenili z túžby vytvoriť maloobchodnú prevádzku, ktorá bude zásadná pri realizácii socialistickej odevnej kultúry. Prvý veľký módný butik sa volal **Sibylle** a vznikol v roku 1957. Predávali sa v ňom vysokokvalitné módné produkty vyrábané v ich vlastnej dielni, v kolektíve krajčírov a výrobcov obuvi. So špeciálnym obchodom sa rozbehla aj nová filozofia socialistickej konzumnej politiky – od jednoty širokej masy k individualizovaniu rozličných cieľových skupín.

Nové *reprezentatívne* obchody dostali od roku 1962 názov **Exquisit**. V roku 1971 mali už 43 prevádzok. Štátni predstavitelia rozhodli v raných sedemdesiatych rokoch presunúť produkciu **Exquisit** obchodov z malých súkromných tovární do veľkých štátnych závodov. Produkcia atraktívneho oblečenia určená pre elitu sa celkom zjednodušila a otvorila širším masám (Stietziel, 2005). Napriek tomu sa však oblečenie z týchto predajní dalo považovať za to „lepšie“ z ponuky socialistickej konfekcie.

Začiatkom roka 1985 vzrástol počet obchodov na 442 a predaj stúpol na 13,6 % z celkového predaja obuvi, odevov a textilu (Stietziel, 2005). Z počiatku pracovali v ateliéri *Equisit* piati dizajnéri, no neskôr sa ich počet zvýšil na tridsať. Ulla Stefkeová, bývala vedúca dizajnérov, konštatovala: „Výhodu sme mali najmä v tom, že sme dostali devízy a materiál sme mohli nakúpiť najmä z francúzskych no i talianskych či západonemeckých vysokokvalitných kolekcií. Následne sme doplnili časť materiálov z priemyselných závodov, čo predstavovalo zhruba 40 %“ (Malimo and Co, 2012). Internacionálne módné tendencie vo svojich kolekciách filtrovali, nešlo však o rýchlo sa meniace trendy. Podobné prevádzky zdôrazňovali určitý elitizmus, pri menších sériách, ktoré mali zaručiť i módnosť jednotlivých produktov, bola však cena automaticky vyššia. Módný odev si preto mohla dovoliť len malá skupina ľudí s vysokým príjmom. Po povojnovej reorganizácii priemyslu sa predpokladalo, že znárodnené podniky budú zabezpečovať najmä sériovú výrobu. Módné časopisy referovali o dôležitosti odevnej konfekcie v novom hospodárskom rozvoji. Počas prvej fázy znárodnovania komunistická strana spočiatku deklarovala, že samotný proces sa bude týkať len veľkých strategických podnikov. Skupina živnostníkov mala v domácom hospodárstve veľký potenciál

a komunistická strana ich silnú podporu, takže sa nepredpokladalo, že by znárodňovanie malo postihnúť aj ich (Šidlíková, 2017).

Dôležitú úlohu pri formovaní módy v Československu mala salónová tvorba. Tá bola v predvojnovom Československu sústredená najmä v Prahe. Tradícia luxusného krajčírstva tam bola mimoriadne silná, salóny sa vyznačovali nielen špičkovou kvalitou zákazkových modelov, ale i širokým spektrom služieb, napríklad z oblasti kožušníctva či modistva. Pravidelné prehliadky pre klientov zaručovali aktuálne trendy, nadväzujúce najmä na parížsku módu. Ponúkali tiež vlastné parfumsy, v určitom období organizovali dokonca prehliadky s cieľom predaja licencií. Významné pražské prvorepublikové salóny po nástupe komunistickej strany nezaničili, ale stali sa súčasťou národného podniku **Odevní průmysl Prostějov**. V roku 1954 prešli pod národný podnik **Módní závody, Bárta** sa zmenil na značku **Diplomat, Salón Podolská** sa premenoval na **Eva** a **Rosenbaum** sa zmenil na **Styl**. Dôležitou úlohou týchto módných závodov bola realizácia reprezentatívnych odevov, ktoré spĺňali špecifické požiadavky vládnej elity, ktorá sa stala akousi alternatívou kapitalistického podnikateľa. Za desiatky rokov existencie sa klientela salónov výrazne zmenila (Stietziel, 2005). Manželky židovských, nemeckých a českých podnikateľov, manželky diplomatov, riaditeľov bánk a najväčších domácich podnikov, ale i ženy z umeleckého sveta vystriedali po nástupe komunistickej strany ženy dôležitých politických zástupcov či nové hviezdy z oblasti filmu a divadla, čiže všetci tí, ktorí sa potrebovali prezentovať.

Pri formovaní módnej tvorby i značky je dôležitou postavou Zdena Bauerová, ktorá získala voľný kreatívny priestor v salóne **Styl** a tak dvakrát ročne vznikala kolekcia okolo sedemdesiatich modelov. Okrem toho sa naplňovali predstavy klientov i v samostatných zákazkových modeloch a šatník sa im tvoril podľa konkrétnych požiadaviek (Šidlíková, 2017). Kolekciu realizovalo v dielni šesťdesiat zamestnancov. Salón sa stal určitou alternatívou francúzskeho **haute couture**. Klienti využívali výnimočné možnosti ponuky materiálov, ktoré sa dodávali v malých množstvách z Francúzska či Talianska. Návrhárka Zdena Bauerová pravidelne cestovala do zahraničia a navštevovala módne prehliadky, napríklad u Christiana Diora, Louisa Férauda, Balenciagu či módnym dom Lanvin.

Najväčšou módnou hviezdou Východu bol v čase osemdesiatych rokov 20. storočia Sláva Zajcev, ikona socialistickej módnej tvorby. Po absolvovaní Moskovského textilného inštitútu v roku 1962 pracoval ako umelecký riaditeľ v Experimentálnom technickom odevnom závode. Roku 1965 prezentoval svoju novú kolekciu v Moskve spolu s Pierrom Cardinom, Marcom Bohanom od Diora a Guyom Larocheom. Zajceova kolekcia zožala úspech a vymenovali ho za umeleckého riaditeľa značky ODMO13. Keď sa v roku 1979 rozhodol otvoriť vlastný ateliér, ktorý časom prilákal množstvo klientov, dostal prezývku „červený Dior“ (Barlett, 2010). Spopularizovali ho časopisy i médiá v Československu, no vycestovať za brány železnej opony nemohol.

6. Záver

Móda vo Francúzsku predstavuje dôležitý aspekt kultúry a spoločenského života, ako aj dôležitú súčasť ekonomiky krajiny (Schmitt, 2015). Módnym dizajnom a výrobou získali význam vo Francúzsku už v 15. storočí, no až v 17. storočí sa tieto odvetvia zmenili na výnosný priemysel. Kráľovský minister financií Jean-Baptiste Colbert poznamenal, že „móda znamená pre Francúzsko to, čo zlaté bane Peru pre Španielsko“ (Kelly, 2001, s. 47). Francúzska módna tvorba prekročila hranice štátu a stala sa vzorom pre európsku i svetovú módnú scénu.

Tento vplyv neobišiel ani Československo. Ako uvádzame v prvej časti príspevku, počas Prvej republiky vznikali mnohé salóny inšpirované francúzskou produkciou a módnymi značkami ako napr. **Podolská, Rosenbaum** a **Roubíčková**. Móda sa menila a reagovala na požiadavky spoločnosti, týkalo sa to predovšetkým ženskej módy, ktorá sa radikálne zmenila najmä vplyvom značky Chanel. Prvorepublikovú módu dodnes označujeme za najelegantnejšiu a nadčasovú. Štýlom a spracovaním sa vyrovnala prestížnym francúzskym salónom.

Útlm prichádza v období socializmu, ktorý vytvára veľmi špecifické podmienky nielen pre módnou produkciu, ktorú nahrádza tzv. odevná produkcia, ale i otvorená kritika luxusu či tvorba štandardizovaného šatstva. Napriek tomu sa francúzsky vplyv stále prejavuje, ale v oveľa menšej

miere, avšak nie je to prostredníctvom priameho pôsobenia značiek, ale cez inšpiráciu, ktorá sa sem dostala vďaka niektorým módnym návrhárom.

Až v druhej polovici a ku koncu 20. storočia sa situácia začína meniť. Odievanie opäť začína preberať sociálnu funkciu a slúži ako prejav statusu. Preto manželky podnikateľov, diplomatov, riaditeľov bánk a podnikov, ale i ženy dôležitých politických zástupcov či filmové hviezdy, čiže všetci tí, ktorí sa potrebovali prezentovať, začínajú využívať módu na odlíšenie a prezentáciu svojho postavenia. Opäť sa vracajú ku francúzskej móde haute couture, návrhári opäť začínajú cestovať a hľadať inšpirácie. Francúzske značky si zase nachádzajú svojich obdivovateľov aj v Československu. Napriek odmlke pod vplyvom ideológie tento vzťah v oblasti módy pretrval.

Cieľom príspevku nie je hodnotiť kvalitu či originalitu tunajšej módnej produkcie, ale v závere by sme chceli skonštatovať, že módnym priemyslom je oblasťou, ktorá má ešte rezervy v rozvoji, o čom svedčí, že v bývalom Československu existuje len veľmi málo značiek, ktoré sa dokázali presadiť aj vo svete, i keď v prípade francúzskych značiek vidíme, že sa im podarilo udržať svetové renomé. A pritom ešte v Prvej republike si dokázali konkurovať a možno by sme mohli označiť prvorepublikovú módu za pokrokovejšiu ako francúzsku.

Poznámky

- (1) Termínom Československo označujeme skrátené oficiálne názvy štátov, ktoré sa v rokoch 1918 – 1989 viackrát zmenili. Zaužívané označenie bolo ČSR a označovalo: Československú republiku/ Česko-Slovenskú republiku (1918 – 1960, s výnimkou v rokoch 1939 – 1945). Neskôr Československú socialistickú republiku (1960 – 1989).
- (2) Balenciaga – módy návrhár španielskeho pôvodu, ktorý pôsobil v Paríži a dodnes tu má svoju hlavnú pobočku.
- (3) Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. SK-FR-2017-0018.

Literatúra

- BARK, W. *Constructivist Costume, Textile & Theatrical Design, 1917-1934*. [online]. ethese.dur.ac.uk, 1995. [cit. 06-02-2019]. p. 1. Dostupné na internete: < <https://www.ethese.dur.ac.uk/5130/>
- BARTLETT, D. 2010. *Fashion East. The Spectre that Haunted Socialism*. Cambridge : MIT Press, 2010. 213 p. ISBN 87591452
- COX, B. 2013. *Ve jménu módy*. Praha : Mladá fronta, 2013. 78 s. ISBN 978-80-204-2928-5.
- EASEY, M. *Fashion marketing*. Malden, MA : Black well Science, 2002. 196 p. ISBN 063205199.
- GALERA MATUŠOVÁ, J. 2014. *Využitie jednotlivých nástrojov marketingovej komunikácie pri tvorbe novej značky*. Trnava : UCM, 2014. 68 s. ISBN 978-80-8105-602-4
- GIDEL, H. 2010. *Coco Chanel*. Praha : Garamond, 2010. 308 s. ISBN 97-80-7407-088-4
- HLAVÁČKOVÁ, K. 2000. *Česká móda, zrcadlo doby*. Praha : Olympia, 2000. 126 s. ISBN 80-7033-019-8
- KELLY, M. 2001. *French Culture and Society: The Essentials*. New York : Oxford University Press, 2001. Arnold Publishers, 2001. 450 s. ISBN 978-0-340-7602
- LIPOVETSKY, G. 1998. *Éra prázdnoty*. Praha : Prostor, 1998. 272 s. ISBN 80-7260-04-43
- LIPOVETSKY, G. 2000. *Říše pomíjivosti: móda a její údel v moderních společnostech*. Praha : Prostor, 2010. 428 s. ISBN 978-80-7260-229-2
- MALIMO and Co. 2012. *Made in der DDR zwischen Traum und Wirklichkeit*. Leipzig : Stadtgeschichtliches. Museum Leipzig, 2012, S. 121 – 122. ISBN 9783866785441
- MEŠKOVÁ, Ľ. – PECNÍKOVÁ, J. 2017. *Francúzska kultúrna identita v obrazoch a textoch*. Banská Bystrica : Belianum, 2017. 128 s. ISBN 978-80-1327-4
- PRŮCHA, V. 2009. *Hospodárske a sociální dejiny Československa 1918-1992*. Brno : Nakladatelství Doplnek, 2009. ISBN 807239147X
- RABAN, J. 1952. Móda jako výraz třídní moci, jako doklad stavu výroby. In: *Tvar*, 1952, s. 41.
- SCHMITT, F. 2015. *Les Cultures française et slovaque*. EME Éditions, 2015. 130 s. ISBN 978-28066-3251-7

- Slovakotex. 1989. Brožúra k 20. výročiu vzniku. 1989. Trenčín : Slovakotex, nepredajné.
- Správa o výsledkoch národných prehliadok, 1956. nepredajné – archív.
- STIETZIEL, J. 2005. *Fashioning Socialism, Politics and Consumer Culture in East Germany*. New York : Berg, 2005. 478 p. ISBN 9781845202811
- ŠIDLÍKOVÁ, Z. 2017. *Stratená (m)óda/Lost m(o)de*. Bratislava : Slovart, 2016. 248 s. ISBN 978-80556-2732-8
- ŠINDLÍKOVÁ, Z. 2008. Textilné a odevné podniky na Slovensku. In: *Designum*, č. 4, s. 47.
- TAGARIELLO, M. 2014. *Legendární módní návrháři*. Praha : Slovart, 2014. 304 s. ISBN 97880-7391-906-1
- UCHALOVÁ, E. a kol. 2011. *Pražské módní salony*. Praha : Uměleckoprůmyslové museum, 2011. 312 s. ISBN 978-80-7101-107-1
- ZELENÁK, P. 2007. Likvidácia súkromného podnikania. In: *História*, č. 3, s. 36. (Katalóg).

Summary

Fashion stands on the periphery of intellectual interest, it is considered a fleeting phenomenon of modern society. The concept of fashion is much wider than just the definition of the latest fashion wave. Fashion involves a direct reaction to trends, company development and contemporary culture. The development and impact of fashion brands depends on the cultural and social factors in which the brands are located. The aim of this contribution is to answer questions related to the social and cultural role of this phenomenon. The socio-cultural aspect of trademarks is analyzed in the example of brands used in the fashion industry in contrast to two communities – France and Czechoslovakia in the 20th century. The paper analyzes the impact of French fashion brands in Czechoslovakia.

O autorkách

Benedikta Kubalová je absolventkou magisterského štúdia v programe európske kultúrne štúdiá na FF UMB a zároveň študentkou na L'Institut Supérieur Spécialisé de la Mode (MOD'SPE PARIS). Vo svojej diplomovej práci sa venovala téme francúzskeho módného priemyslu a jeho kultúrnemu vplyvu na Slovensku. V príspevku využila svoje znalosti z oblasti módy a módnych značiek.

Jana Pecníková je vysokoškolská učiteľka na Katedre európskych kultúrnych štúdií FF UMB, kde zabezpečuje výučbu francúzskych kultúrnych štúdií. Jej výskumné zameranie okrem tejto oblasti zahŕňa: kultúrne štúdiá, kultúrnu identitu, kultúrne dedičstvo, kultúrne občianstvo a interkultúrnu komunikáciu. Príspevok je súčasťou riešenia bilaterálneho slovensko-francúzskeho projektu APVV FR-2017-0018.

Tajovského 40, 974 01 Banská Bystrica, Slovensko

PSEUDONIMI E IDENTITÀ: IL CASO DI CLAUDE CAHUN

PSEUDONYMS AND IDENTITY: THE CASE OF CLAUDE CAHUN

Desiré Calanni Rindina

Department of Humanities, University of Catania, Italy

Scienze dell'Interpretazione, 1st year, PhD student

d.calanni@gmail.com

Supervisor: **associate professor Carminella Sipala (csipala@unict.it)**

Parole chiave

Cahun, pseudonymy, gender, jewishness, identity

Key words

Cahun, pseudonimia, genere, ebraicità, identità

1. Pseudonimia e identità

“Les étiquettes sont méprisables” (Leperlier, 2002, p. 605). Da questa breve frase, contenuta nell'inedito *Confidence au Miroir*, traspare in maniera inequivocabile l'attitudine di Claude Cahun nei confronti delle definizioni. Eppure, tanto sul piano biografico quanto su quello autoriale, emerge in Cahun un continuo sforzo di auto-definirsi e la pratica pseudonimica sembra far parte integrante di questo tentativo. Nata Lucy Renée Mathilde Schwob, infatti, l'autrice non firmerà alcuna opera col proprio nome, preferendo l'adozione di vari pseudonimi che si alterneranno negli anni fino alla scelta definitiva dell'evocativo “Claude Cahun”.

Ampiamente diffusa in ambito letterario, la pratica pseudonimica si rivela un fenomeno complesso e ricco di implicazioni. Muovendo dalle riflessioni di Foucault sulla funzione-autore (Foucault, 1969, p. 789), Vanden Abeele-Marchal sottolinea, da un lato, come lo pseudonimo si collochi al crocevia tra individualità e funzione sociale, in quanto marcatore della separazione tra sfera pubblica e sfera privata; e, dall'altro, come esso rappresenti una messa in scena delle evoluzioni nella rappresentazione autoriale (Vanden Abeele-Marchal, 2013, p. 135). Adottando uno pseudonimo per l'intero complesso della propria opera o per parte di essa, l'autore traccia un percorso e procede verso la costituzione di un canone personale della propria produzione, influenzandone così la ricezione e l'interpretazione. Pur rimanendo espressione dell'identità autoriale, vi sono poi casi in cui la pseudonimia, rispondendo a necessità pratiche, origina dalla volontà di impedire un'identificazione tra il testo prodotto e la propria persona e, nel caso della pseudandria, dal bisogno di nascondere la propria identità di donna in un mondo dominato dagli uomini o di superare i pregiudizi legati alla scrittura femminile (Judd, 1995, p. 250). Il verificarsi di ognuna di queste circostanze presuppone il fatto che lo pseudonimo venga usato in maniera cosciente al fine di definire la propria identità autoriale, escludendo la possibilità che esso possa, in varia misura, sostituirsi alla funzione del nome proprio. Eppure, quest'ultima eventualità viene a manifestarsi nel caso di Claude Cahun, per la quale lo pseudonimo giungerà a sostituire il nome di nascita. Una scelta, la sua, che verrà interpretata come un tentativo di in-definirsi, di “brouiller les cartes” (Leperlier, 2006, p. 43), nonché come espressione di un'identità fluida in ogni suo aspetto, nella quale sarebbe possibile rintracciare i prodromi di un soggetto che elude qualsiasi possibilità di definizione. Artista, donna ed ebrea nella Francia di inizio Novecento, Cahun manifesta infatti una precoce tendenza all'anticonformismo e all'indipendenza, un'inclinazione alla ribellione, sia essa rivolta alla tradizione dei generi letterari o al diktat del genere *tout-court*, riassumibile nella frase che l'ha resa celebre: “Masculin? Féminin? Neutre est le seul genre qui me convienne toujours” (Cahun, 2011, p. 169).

Ciononostante, gli interrogativi sulla possibilità di autodefinirsi sono un motivo ricorrente nella produzione cahuniana e daranno luogo a riflessioni, sottintese o manifeste, sul concetto di identità, sia essa di genere, classe o religione. Le risposte a questi interrogativi vengono fornite dalla stessa Cahun attraverso decisioni che coinvolgeranno tanto la sua vita privata quanto la produzione

artistico-letteraria. Quelle che la scrittrice compie sono scelte ben precise che rivelano una certa coerenza d'intenti e pervengono a scardinare le convinzioni che ruotano attorno al complesso concetto di identità.

Ciò che emerge è un'apparente repulsione nei confronti di qualsiasi tentativo di definire i soggetti in maniera univoca e risolutiva, un'idiosincrasia nei confronti delle etichette di genere, razza o classe che, come sottolinea Donna Haraway, sono “an achievement forced on us by the terrible historical experience of the contradictory social realities of patriarchy, colonialism, and capitalism” (Haraway, 1990, p. 155). Se quella del capitalismo è una realtà ancora relativamente lontana dal mondo cahuniano, lo stesso non può certo dirsi per i discorsi di potere entro cui originano i paradigmi interpretativi identitari di cui sopra. Se è vero poi che le imposizioni che ne derivano vengono rifiutate da Cahun, l'esito di tale rigetto non sarà soltanto la volontà di in-definirsi, collocandosi all'esterno degli schemi interpretativi vigenti, bensì quella di definirsi *altrimenti*, che trova attuazione a partire dalla scelta dello pseudonimo, elemento nel quale al rigetto delle definizioni farà da contraltare il desiderio di auto-definirsi.

In questa sede si ipotizza quindi che la scelta dei diversi pseudonimi da parte dell'autrice non sia priva di implicazioni ideologiche e, anzi, contribuisca a enucleare le riflessioni sulla definizione della propria identità nei suoi molteplici aspetti. Gli pseudonimi cahuniani (l'ultimo, in particolare), sembrano diventare strumento di problematizzazione degli aspetti identitari di genere, classe e religione (Martens, 2017, p. 95), nonché svelare la complessità delle relazioni esistenti tra questi elementi. Una breve analisi del ruolo e degli esiti della pseudonimia nella produzione dell'autrice consentirà di verificare queste ipotesi e chiarirne le implicazioni.

2. Da Lucy a Claude: “Ô mal nommés, je vous renomme! Ô bien aimés, je vous surnomme!”

Nella scelta di abbandonare il proprio nome in favore di uno pseudonimo, Cahun non è sola. L'universo letterario è infatti costellato di scrittrici che si sono servite di pseudonimi, spesso maschili, per pubblicare le proprie opere, sia per ragioni legate alla contingenza degli eventi e alle dinamiche editoriali, sia, come si è detto, al fine di separare la sfera individuale da quella autoriale. Il caso di Cahun si colloca tuttavia in una posizione di non semplice definizione. Innanzitutto, usare uno pseudonimo “was not imperative for Cahun, given her connections” (Latimer, 2011, p. 2): figlia di Maurice e nipote di Marcel Schwob, cresciuta in un ambiente ricco di stimoli culturali (la Nantes d'inizio Novecento), non esisteva, per lei, l'urgenza pratica di usare uno pseudonimo per ottenere la pubblicazione delle proprie opere. Al contrario, considerata la posizione ricoperta dal padre e dallo zio, conservare il cognome Schwob avrebbe implicato un più semplice accesso al mondo editoriale. D'altro canto, Cahun non sembra servirsi del proprio *nom de plume* come uno schermo dietro al quale celare la propria identità individuale, utilizzandolo invece quotidianamente come sostituto del nome proprio. Quest'ultima considerazione non va tuttavia estesa all'intero complesso degli pseudonimi cahuniani, ma limitatamente all'ultimo, quello definitivo, che sembra rappresentare la fine di un processo di ricerca iniziato già in età adolescenziale.

Nonostante la pratica pseudonimica inizi per Cahun in maniera concomitante al proprio ingresso nel mondo della scrittura, e caratterizzerà poi l'intero processo di formazione della stessa figura autoriale, l'assunzione del nome ambigenere e del cognome connotato come ebraico sarà un esito tutt'altro che immediato. Prima di approdare alla scelta definitiva, Cahun si firmò con diversi pseudonimi – “M.”, “Claude Courlis”, “Alfred Douglas” –, ognuno dei quali motivato certo da ragioni ben precise. L'enigmatico “M.” lascia intendere la volontà di dar adito a interpretazioni diverse circa l'identità dell'autore/autrice, “Daniel Douglas” rimanda chiaramente alla figura del compagno di Oscar Wilde, mentre “Claude Courlis” presenta già le caratteristiche principali che confluiranno poi nella scelta di “Claude Cahun”: il nome è ambigenere e il cognome rimanda alle origini ebraiche della scrittrice. Una doppia affermazione identitaria, quindi, che si unisce al desiderio di decostruzione e ricostruzione della propria persona.

Già tra il 1913 e il 1914, l'artista iniziò a pubblicare i primi articoli giornalistici sul «Phare de la Loire», scriverà poi per il «Mercure de France», «La Gerbe», «Aux Écoutes» e «Le Journal Littéraire».

In quegli anni, Maurice Schwob, nonostante le rimostranze iniziali, affidò a Claude e Suzanne Malherbe (compagna di vita e sodale artistica) il compito di curare sul «Phare de la Loire» la rubrica di cinema e quella di moda («Ève»), prima che l'avvento della prima guerra mondiale provocasse la chiusura delle stesse, i cui argomenti erano considerati frivoli rispetto ai ben più grandi temi d'attualità dell'epoca. Tuttavia, negli articoli cahuniani, di frivolo sembra esserci ben poco. Già in questi primi testi, infatti, emergono alcuni dei tratti distintivi della scrittura e del pensiero di Cahun, il primo dei quali è la già citata volontà di in-definirsi che troverà completa attuazione nella scelta di firmarsi utilizzando semplicemente la lettera "M.", costruendo così un alone di mistero attorno alla figura autoriale. Un secondo elemento degno di nota è l'emergere di riflessioni in riferimento all'ambito dei costumi sociali e della loro evoluzione, con particolare attenzione all'immaginario canonico della femminilità. Ciò a cui assistiamo è una scrittura ironica, spesso irriverente, in cui l'autrice perviene a destabilizzare le convenzioni sociali, facendo di un argomento poco impegnativo come quello dell'abbigliamento il punto di partenza per una riflessione ben più profonda sui costumi e sulle convenzioni che ne regolavano la diffusione.

I primi anni del Novecento, per le donne, sono ancora permeati dalla necessità di combattere col celebre spettro dell'angelo del focolare (Woolf, 1942). Il modello femminile che aveva avuto largo spazio nella letteratura e nella mentalità di età vittoriana non era ancora sparito, e, seguendo la dicotomia spazio pubblico/spazio privato, quello domestico continua a essere l'unico ambito in cui la donna poteva e doveva sentirsi a proprio agio. Una tale concezione del femminile non è dissociata dal discorso sulla moda (Arvisais, 2015, pp. 178-195), l'abbigliamento diventa invece simbolo ed espressione di una femminilità che si presume naturale e immutabile, e qualsiasi alterazione che possa renderlo simile a quello maschile diventa estensione di una ricerca di libertà più ampia che coinvolge ogni aspetto dell'esistenza. Se è vero che intorno agli anni Venti inizia a diffondersi un'immagine androgina e mascolinizzata della donna – quella delle *garçonnes* “who flouted traditional values and attempted to live and love more adventurously than church, state, and parents permitted” (Rosemont, 1998, p. 42) –, è vero anche che un'immagine del genere rimane confinata nello spazio letterario o apertamente condannata sul piano sociale. Come sottolinea Oberhuber, infatti “rares sont [...] les femmes dans la vie de tous les jours, contrairement au riche imaginaire fantasmagorique des peintres et des écrivains, qui osent afficher ouvertement, à l'encontre de leur sexe féminin, une image 'masculine'” (Oberhuber, 2004, p. 91).

Cahun vive sulla propria pelle tale contraddizione e le sue scelte di vita e autoriali si configurano come mezzi per tentare di superare i conflitti identitari di un'artista, donna ed ebrea, che vive nella Francia antisemita della prima metà del XX secolo. Eppure, non esistono dichiarazioni esplicite in proposito, né pamphlet polemici o atti dichiaratamente eversivi. Ciò che l'artista fa è trasformare la propria esperienza individuale in discorso ironico e velatamente sovversivo. Nel caso degli articoli di cui sopra, ponendosi nella posizione di dispensatrice/dispensatore di consigli, grazie al *brouillage* del genere grammaticale e al suo velamento, Cahun perviene a minare le convenzioni stabilite auspicando e consigliando alle proprie lettrici una fuga dai ruoli di genere. Secondo il diffuso discorso misogino per il quale una donna non sarebbe in grado di scrivere in maniera oggettiva, la rubrica avrebbe dovuto essere curata da un uomo (Leperlier, 2002, p. 438), Cahun-M. gioca su questo aspetto impedendo una chiara identificazione da parte di chi legge. Oltre a non esplicitare mai il proprio genere, infatti, l'artista si pone spesso in posizione dominante rispetto alle interlocutrici immaginarie alle quali dà consigli escludendosi talvolta dal gruppo delle *femmes*: “je conseille aux femmes” (Leperlier, 2002, p. 447); “Continuez, Madame, c'est bien vous qu'il s'agit d'habiller sur mesure” (Leperlier, 2002, p. 439); “Vous, Madame, parmi vos enfants terribles, mettez au concours le masque de sagesse” (Leperlier, 2002, p. 445). I consigli alle lettrici, poi, contrastano con questa attitudine paternalistica e si configurano come suggerimenti che mirano a “encourager les femmes à prendre une apparence hors norme, que ce soit en adoptant des modes inusitées ou en ajoutant à leur tenue des éléments réservés aux hommes” (Arvisais, 2015, p. 183): “- Je n'ai jamais porté de gilet! Et ma jupe, on n'en parle pas!, - Naturellement, la mode actuelle l'a réduite au minimum. Si vous êtes élégantes, le bas de votre robe contribue à l'ensemble et passe inaperçu. Vous ne devez donc sous aucun prétexte vous laisser entraver: l'embarras de votre démarche attirera l'attention. Exigez la liberté de vos pas: le tailleur est l'uniforme du footing” (Leperlier, 2002, p. 439). Così

facendo, Cahun si appropria dello stile giornalistico neutrale e oggettivo, minando dall'interno il discorso eteropatriarcale: per farlo, l'autrice prenderà spunto dalle nuove tendenze che andavano affermandosi nell'ambito della moda e del costume, per poi creare una riflessione più ampia che concerne l'immagine della donna e la mistica della femminilità, nonché una sua possibile sovversione.

Se “M.” è il primo pseudonimo utilizzato in un contesto prettamente letterario, la riflessione di Cahun sul proprio nome inizia già in età adolescenziale e sarà la stessa autrice a fornirne degli indizi in alcune dichiarazioni disseminate negli scritti autobiografici. Nell'inedito *Le Muet dans la Mêlée*, infatti, riferendosi alla propria adolescenza, Cahun afferma: “Je signais mes 'dissertation françaises' de mon second prénom: 'Renée' (ma répugnance de Lucy pour les uns, de Lucie pour les autres, de servir de litige familial jusque en ce mon – prénom, choisi – avec l'y – par ma mère, mais choisi à contrecœur, car elle avait d'abord souhaité 'Fanette')... Mon goût (encore sans objet) de l'androgynat (ma plume de lycéenne se faisait un jeu d'escamoter l'E muet de René), enfin mon cousin René (fils de mon grand-oncle Léon Cahun) y étant aussi – avec le René de Chateaubriand – pour quelque chose” (Leperlier, 2002, p. 659).

Due gli elementi degni di nota in questa dichiarazione: il primo è l'emergere di contrasti familiari che riguardano tanto il rapporto tra famiglia materna e paterna, quanto quelli della stessa Cahun con la propria famiglia d'origine. I contrasti tra il nucleo materno e quello paterno sono evidenti fin dalla scelta del nome da dare a Cahun: la volontà della madre, Marie Antoinette Courbebaisse, che avrebbe voluto chiamarla Fanette, rimase inascoltata; sarà forse il padre a imporre la scelta del nome Lucie, e Toinette riuscì a lasciare un indizio del proprio disappunto scegliendo la desinenza del nome: “-y” anziché “-ie”. Claude, manifestando apertamente la volontà di porsi al di fuori delle dinamiche familiari, trovò una possibilità di fuga nel secondo nome, Renée, che le permetteva di firmarsi con un nome maschile – eliminando la seconda “e” – senza alterarne la pronuncia.

Questa scelta rimanda al secondo elemento meritevole di attenzione: il fascino esercitato su Cahun dall'androginità che si realizzerà appieno, qualche tempo dopo, nella decisione di scegliere il nome Claude. Adottando uno pseudonimo neutro, Cahun afferma a gran voce la volontà di collocare la propria persona oltre la dicotomia di genere. Il nome *épïcène*, “usité pour les deux sexes, [...] ramasse le sentiment d'une ambiguïté fondamentale bien propre à répondre au souci manifesté par Claude Cahun de... s'indéfinir” (Leperlier, 2006, p. 43). La ricerca del neutro, unita al tentativo di mettere in evidenza la natura proteiforme della propria identità, si concretizza così nella scelta di un nome che la accompagnerà per tutta la vita e con il quale Cahun “denounce[s] the protocols of bourgeois femininity/masculinity that were her unwanted birthright” (Latimer, 2011, p. 15). Si tratta di un'affermazione di volontà che le permette di superare “la gêne des mots, et surtout des noms propres” che rappresentava “un obstacle à [ses] relations avec autrui, c'est-à-dire à [sa] vie même” (Leperlier, 2002, p. 585).

3. Schwob, Courlis, Cahun: ebraismo e identità di genere

Se la scelta del nome può esser collocata all'interno di un processo di costruzione identitaria, lo stesso avviene nel caso del cognome. Sarà ancora una volta la stessa Cahun a fornirci indicazioni chiare sulle ragioni che la spinsero ad adottare il cognome della nonna paterna. In questo caso, l'accento viene posto sulla propria indipendenza dai vincoli familiari più stretti e sulla scelta di quella che potremmo definire una filiazione elettiva: “Plus libre..., adolescente... promenant mes premiers écrits chez divers éditeurs, je suis allée, selon ma loi, vers les oiseaux de mer: 'Ton nom sera le mien', un Courlis s'appela. Celui de mon père (...) et de mon oncle, encore apprécié d'une élite, même parmi les générations montantes, j'y substituai n'importe quoi. Mais je signais de préférence du nom de jeune fille de ma grand-mère, nom qu'à vrai dire je tenais pour illustre mais savais inconnu de tous ceux que je pourrais jamais espérer avoir pour amis ou lecteurs” (Leperlier, 2002, p. 593). Come vediamo, emerge la volontà dell'autrice di eliminare qualsiasi elemento che possa collegarla all'attività letteraria del padre e dello zio: a un cognome noto e troppo ingombrante, l'artista ne preferirà qualsiasi altro e sceglierà, infine, quello della nonna Mathilde.

La versione online del vocabolario italiano Treccani definisce il cognome come “nome di

famiglia, casato". Il Larousse lo definisce "mot qui dénomme une famille est qui constitue l'élément principal de l'identité de chacun de ses membres", mentre per l'Oxford esso è il "family name (last name, in the Western tradition) which a person shares with members of the same family". In nessuna di queste definizioni è presente la parola "padre". Nessuno dei dizionari citati sottolinea il fatto che il cognome di ogni individuo è in realtà quello del genitore maschio ed è proprio lui a trasmettere il proprio nome a tutti i membri di una famiglia. La trasmissione matrilineare si configura quindi come trasgressione alla regola (Planté, 1999, p. 104). Dettaglio, questo, che si rivela fondamentale per comprendere la portata della scelta di Claude Cahun di abbandonare il cognome paterno e adottare, invece, quello della nonna. Se non possiamo inferire con certezza la volontà di Cahun di affermare un'ascendenza matrilineare, appare invece chiaramente il desiderio di rompere con la patrilinearità, sia essa individuale o intellettuale.

Oltre alla volontà di creare una distanza tra la propria persona letteraria e le figure del padre e dello zio, sembra poi emergere l'intenzione di sottolineare la propria ascendenza ebraica come tratto identitario importante. Se è vero che anche il cognome paterno era un patronimico ebraico, il cognome Cahun (corrispettivo del Cohen inglese) suggeriva in maniera più immediata l'appartenenza alla comunità. Un primo tentativo di evidenziare tale legame avviene nel momento in cui Cahun decide di firmare le proprie opere con lo pseudonimo "Claude Courlis". Il nome "courlis" (chiurlo), infatti, è quello di un uccello il cui lungo becco ricorda il naso adunco della stessa Cahun, nonché la rappresentazione che la tradizione antisemita e l'immaginario popolare consegnano degli ebrei. Infine, da Courlis si passa a Cahun, cognome che rimanda peraltro all'appartenenza alla classe rabbinica.

Ma, sebbene tra gli avi di Mathilde e Léon Cahun vi fossero numerosi rabbini, l'aspetto religioso in sé non sembra aver determinato la scelta di Claude. Se la famiglia del padre era ebrea, quella della madre, infatti, era ultra-cattolica, e a questi due estremi Cahun risponde con un precoce sentimento antireligioso che, pur non contemplando l'assenza del concetto di Dio, comporta una sua rivalutazione in termini individuali. La figura non ha nulla a che fare con le religioni costituite, diventa invece un elemento di riferimento costante per l'artista, simbolo imprescindibile dell'alterità. Se Dio rappresenta l'alterità e l'io di Cahun è la prima e ultima alterità di una ricerca che impegnerà tutta l'esistenza dell'artista, l'io equivale a Dio: $Dieux \times Dieux / DIEUX = moi = Dieu$ (Cahun, 2011, p. 41).

Le ragioni della scelta di assumere il cognome Cahun, quindi, derivano piuttosto dalla volontà di sottolineare la propria alterità, di situarsi tra gli ultimi, i perseguitati. Nell'Europa della prima metà del XX secolo, l'antisemitismo dilaga. La stessa Cahun sarà vittima in prima persona di attacchi antisemiti e l'opinione pubblica della Francia dell'epoca è spaccata dalla riapertura dell'*Affaire Dreyfus*. Scegliere un cognome immediatamente riconoscibile come ebraico in un contesto storico del genere vuol dire attuare "un'assunzione politica dello stigma" (Zappino, 2016), così come politica è la scelta di adottare un nome neutro.

Nonostante ciò, i conflitti creati dall'identità di genere e da quella religiosa vengono affrontati da Cahun in maniera apparentemente opposta. Sebbene entrambe le categorie si situino sul versante della subalternità dei rapporti gerarchici ariano/ebreo, uomo/donna, all'assunzione dello stigma antisemita sembra corrispondere un rifiuto dell'identità femminile. L'analogia ariano/ebreo, maschile/femminile era molto diffusa nei discorsi antisemiti e misogini della fine del XIX secolo ed era spesso utilizzata per giustificare l'inferiorità della popolazione ebraica rispetto a quella ariana, sfruttando il diffuso pregiudizio misogino che associa al termine "donna" le idee di debolezza, passività, irrazionalità (Boyarin, Itzkovitz, Pellegrini, 2003, p. 5). Un pregiudizio alimentato dal discorso pseudo-scientifico dell'epoca, tanto da risultare incontestabile e utilizzabile, di conseguenza, come paradigma per spiegare l'analogia di cui sopra. Alla diffusissima associazione femmina/ebreo, se ne aggiunge però un'altra, quella tra ebrea e lesbica: "What the Jewess and the female sexual invert both shared was their alleged excess; both types went beyond the bounds of female virtue and sexual propriety; they were too active in their desires. That said, the female sexual invert was yet characterized less by her desire for other women than by her transgression of womanliness" (Boyarin, Itzkovitz, Pellegrini, 2003, p. 5).

Se l'ebreo è visto come passivo e quindi femminilizzato rispetto all'ariano virile, l'ebrea diventa simile all'"invertita sessuale": un'anomalia nella struttura di potere della società patriarcale

perché attiva e desiderante. Queste caratteristiche sono rilevanti, in questo caso, non perché il desiderio sia indirizzato verso un oggetto femminile, ma perché l'esistenza di un soggetto desiderante donna è considerata come una contraddizione in termini: quello del desiderio è un universo al quale la donna non può e non deve accedere, farlo vorrebbe dire uscire dallo spazio che la società patriarcale riserva al suo genere, le cui caratteristiche immutabili sono passività e subordinazione. Desiderare vuol dire porsi come soggetto attivo all'interno dei rapporti di potere, smettere di essere donna per diventare, appunto, anomalia.

L'artista, che si definisce ebrea ma non donna, sembrerebbe assumere lo stigma a metà. Il nome neutro e il cognome ebraico creano infatti un corto-circuito nella definizione dell'identità di Cahun che, da un lato, si schiera nella polarità inferiore della dicotomia ebreo/ariano ma, dall'altro, non assume pienamente il proprio essere donna, identificandosi ora come uomo (Daniel Douglas), ora come personaggio dall'apparenza fortemente costruita (Claude). Tuttavia, l'analogia ebrea/donna virilizzata, apre nuove prospettive sull'analisi della figura di Cahun la cui volontà di rappresentarsi come individualità inclassificabile, dall'aspetto maschile e il nome ambigenere, potrebbe essere interpretata come un tentativo di collocarsi nella categoria di lesbica. A tal proposito, lo stesso termine "neutre" della celebre frase "Neutre est le seul genre qui me convient toujours" (Cahun, 2011, p. 169) andrebbe rivalutato nel suo significato storico.

4. "Masculin? Féminin?": le ragioni del neutro

Tra le imposizioni socio-culturali che Cahun tenta di sovvertire, un posto di rilievo è occupato da quelle di genere. Il binarismo sessuale, così come la concezione essenzialista della natura maschile e femminile, vengono problematizzati tanto nella vita quotidiana quanto nella produzione artistico-letteraria. Il tentativo di affermare la propria unicità al di là di ogni possibile categorizzazione sessuale e di genere sembra anzi diventare il *fil rouge* dell'esistenza cahuniana. Esso si dipana su diversi livelli e coinvolge aspetti quali orientamento sessuale e identità di genere, insieme a riflessioni sulla femminilità e la sua costruzione.

Nonostante l'intenso e ininterrotto rapporto con Marcel Moore – collaboratrice e compagna di vita prima che amante – Cahun non sembra usare il termine "lesbica" per autodefinirsi. Il rapporto che l'artista ebbe con questa definizione sembrerebbe così assimilabile a quello che intrattenne con qualsiasi altra etichetta, cioè di rifiuto. Un rifiuto che non deriva dalla volontà di nascondersi, quanto piuttosto dal desiderio di desiderare senza limiti di sorta. Tuttavia, emerge in Leperlier una visione eteronormativa secondo la quale vi sia in Cahun una sorta di ricerca ininterrotta dell' "uomo", tanto da parlare di una "passion hétérosexuelle inaccomplie" (Leperlier, 2006, p. 78). Eppure sembra che nulla di tutto ciò traspaia dagli scritti dell'autrice. Insieme a Robert Steele (il Bob che apparirà in alcuni dei suoi scritti), infatti, altri uomini e altre donne conquistarono l'interesse di Cahun, senza mai per questo sostituire l'unico punto fermo della sua vita: Suzanne.

Cahun, inoltre, interverrà nel dibattito sull'omosessualità nato attorno alla rivista «Inversions». Alla domanda "la revue Inversions a-t-elle outragé vos bonnes mœurs?", l'autrice risponderà con un breve articolo nel quale ritroviamo espressione dell'unico grande intento dell'artista: promuovere la libertà. Cahun dichiarerà, infatti: "Mon opinion sur l'homosexualité et les homosexuels est exactement la même que mon opinion sur l'hétérosexualité et les hétérosexuels: tout dépend des individus et des circonstances. Je réclame la liberté générale des mœurs" (Cahun, 1925). Se non si dichiarerà mai "lesbienne" (come d'altronde non si dichiarerà mai eterosessuale) e non farà della lotta per i diritti delle donne e delle/degli omosessuali una ragione di vita, sarà probabilmente perché alla base della sua concezione di eros, amore, e vita *tout court*, vi è appunto una visione del mondo basata sulla libertà nel senso più ampio del termine. Visione che non fu compresa nemmeno nell'ambiente surrealista che fece della libertà sessuale il proprio standardo: "Mon attitude envers l'amour unique ou multiple est banale. Depuis longtemps bien définie: 'la douleur et la mort son moins involontaires' Comment mieux dire? Je tentais d'expliquer aux 'marxiste': je suis chair animée, indivisible, réfractaire à l'affranchissement par dictature. La liberté et l'amour c'est tout un" (Leperlier, 2002, p. 579). Questo stesso spirito libertario la porterà a rifiutare la collaborazione con Gabel e con il gruppo "Brunet" riguardo alle ricerche sulla sessualità: "Il est vrai

que ma personne – ce toc – étant chair animée ne désavoue aucun de ses désirs... n'a pas attendu pour cela de rencontrer Gabel... mais n'a jamais éprouvé aucun désir de se vouer à son grand œuvre. Au début de nos relations, s'il en portait déjà le dessein, il e parlait fort peu, du moins en ma présence, sinon à mots couverts. Mon refus n'était que le refus de son autorité, en général, et sur le sujet devenu son dada, il ne pouvait qu'avoir le pressentiment d'un non formel. Pas question de me consacrer aux sensation spécialisées dont il prétend avoir découvert l'importance et croit détenir le pouvoir, selon lui... rédempteur (!) Je m'empresse de rectifier: il n'emploie pas ce mot. Il joue le rôle du libérateur de la femme, par elle du Genre humain” (Leperlier, 2002, p. 579).

In questo modo Cahun rifiuta ogni autorità, non solo quella delle etichette, ma anche quella del pensiero dominante di un ambiente che individuava il proprio scopo nella liberazione della sessualità – di donne, uomini, e del genere umano tutto – continuando però a ingabbiare ognuno di questi elementi in un quadro ben definito che, sebbene progressista rispetto alla morale comune, si rivelava inadeguato a rispondere alle istanze del pensiero cahuniano. Laddove le si chiedeva di definirsi, Cahun “a tranché, une fois pour toutes, la question de l'inclination sexuelle en faveur de la liberté individuelle, en excluant radicalement toute assimilation générique ou communautariste” (Leperlier, 2006, p. 461).

Ma è davvero corretto affermare che Cahun non abbia mai affrontato la questione della propria omosessualità? Alla luce delle sue letture (tra le quali quelle dei sessuologi Ellis e Von Krafft-Ebing), l'utilizzo del termine “neutre” fa presumere il contrario. L'aspirazione all'identità neutra di Claude Cahun, infatti, non è un'eccezione negli anni '20 e '30 del '900. Nella letteratura (scientifica e non) del tempo, il termine “neutre” indicava le donne che vivevano, si vestivano e si comportavano come uomini, facendo propria quell'indipendenza da sempre negata al loro genere e venendo meno al loro scopo primario, quello riproduttivo (Murat, 2004, pp. 72-84). “[...] Cette notion de neutre apparaît donc très tôt comme un fil rouge dans l'histoire des femmes désirant 'sortir de leur condition' et dans l'histoire du lesbianisme en particulier. Généralement péjorative, voire insultante, elle pointe ces 'insexuées' ni chair ni poisson composant l'immense majorité des homosexuelles qui ne se reconnaît pas dans le modèle du couple butch/femme (virile/féminine)” (Murat, 2004, p. 75).

Nella produzione cahuniana vi è poi un altro termine che rimanda all'identità omosessuale: si tratta di “uranien”. Tra il 1913 e il 1914, infatti, Cahun scrive un'opera che rimarrà inedita e si intitolerà *Les Jeux Uraniens*. Coniato dallo scrittore tedesco Karl Heinrich Ulrichs nel 1862 (Von Krafft-Ebing, 1895, p. 19) il termine Urning (uranista in italiano, uranian in inglese) indicava, alla fine del XIX secolo, l'omosessualità, soprattutto maschile, oltre che rimandare al gruppo degli Uranian Poets di cui fece parte Alfred Douglas. Il testo presenta in esergo due citazioni dello stesso Douglas e di P. B. Shelley, e i pronomi utilizzati sono sempre al maschile. Ma la dedica iniziale – “à R.M. Son ami Claude Cahun” – pone qualche problema. Le iniziali, infatti, potrebbero riferirsi al nome di nascita di Cahun (Renée Mathilde), e il testo apparentemente omofilo potrebbe celare l'esplorazione della propria identità che si intreccia con la costruzione dell'identità della lesbica moderna, “intermédiaires neutres, figures sans sexe et sans nom: c'est précisément dans cette zone indéfinie que va se construire l'identité de la lesbienne moderne, en usant de cette indifférenciation comme stratégie pour déjouer les paradigmes et trouver sa place” (Murat, 2004, pp. 74-75).

Vediamo quindi come il termine “neutre” sia molto più complesso di quanto non possa sembrare. In esso si intrecciano definizioni identitarie di genere e nuovi paradigmi interpretativi delle figure femminili che, in quegli anni, ingaggiavano una lotta senza quartiere contro *the angel in the house*, facendosi promotrici di un'immagine inedita della femminilità, non più passiva e sottomessa, ma attiva, indipendente, desiderante e lesbica. Il “neutre” cahuniano non è quindi mera espressione della volontà di sfuggire alle definizioni, ma si configura come fuga dai paradigmi interpretativi di mascolinità e femminilità, alla cui dialettica viene aggiunto un terzo termine che problematizza la presunta naturalità della stessa divisione binaria del genere.

Le riflessioni cahuniane su costruzione del femminile e aspetti identitari creano poi dei parallelismi interessanti tra corpo e linguaggio e tra costruzione individuale e culturale delle caratteristiche di genere: “Les signes ont-ils un sexe? Mon multiple est humain. Un signe hermaphrodite ne suffirait pas à le rendre (à lui rendre justice). Atlas porte un fardeau. À quel sexe incombe ce dévouement - mais qui prendra Atlas pour un efféminé? Capables d'assumer tous les

travaux les déesses ont précédé les dieux. De ce prestige femelle reconnu par les mâles (désavoué sitôt que par le nombre, les ruses, les outils, la Nature leur paraît subjuguée), une civilisation antérieure à la notre porte encore l'empreinte en dépit de tout ce qu'on interpola pour en perdre le sens. Née de l'écume, Anadyomène est la mère et non la fille de Zeus. (...) Aphrodite a des gestes masculins: elle commande aux éléments, manie les armes, pourchasse Adonis, rivalise la Chasseresse, arrache une moitié de la nocturne proie..." (Leperlier, 2002, p. 586).

Da queste riflessioni emerge chiaramente la convinzione che le caratteristiche che il discorso eteropatriarcale classifica e indica come appartenenti a femmine o maschi, possano invece fondersi insieme in un solo corpo o appartenere a un corpo diverso da quello che ci si aspetterebbe. Non è un caso che l'aggettivo virile venga non solo usato da Cahun in riferimento a se stessa (Cahun, 2011, p. 63), ma diventi anche un attributo di Afrodite, dea della fertilità e della generazione, considerate prerogative femminili: "Aphrodite a des gestes masculins: elle commande aux éléments..." (Leperlier, 2002, p. 586). Le caratteristiche della mascolinità e della femminilità, insomma, sono per Cahun "indépendant[e]s des organes, essentiellement arbitraires.. Des artefacts, des "images" aussi dont on peut jouer, qu'on peut redistribuer et qu'on doit toujours excéder" (Leperlier, 2006, p. 26).

5. Conclusioni

Alla luce di queste evidenze, appare chiaro che la scelta dello pseudonimo che definirà la propria figura autoriale – nonché la propria individualità – rappresenti per Cahun un'affermazione di volontà che intrattiene uno stretto rapporto con le istanze identitarie dell'autrice.

La scelta degli pseudonimi, tutt'altro che casuale, sembra così creare un percorso che si snoda sullo stesso piano delle esperienze vissute dall'artista. Entrambi convergono verso un punto focale di fondamentale importanza nella produzione cahuniana: le etichette, sebbene disprezzate, diventano necessarie per rispondere all'esigenza pratica di definizione e auto-definizione che permette al soggetto di giocare un ruolo attivo nel processo di affermazione della propria identità. A partire dall'utilizzo del termine "neutre" e approdando alla scelta dello pseudonimo "Claude Cahun", l'artista si chiama, si definisce, riappropriandosi del privilegio di rendere in qualche modo manifesta la propria identità. L'apparente volontà di celare l'aspetto identitario della sessualità femminile dietro allo pseudonimo ambigenere, rivela dunque una complessità inedita, diventando espressione del rifiuto di conformarsi ai discorsi dominanti su genere e identità di cui il nucleo familiare borghese diventa emblema e prodotto al tempo stesso. La scelta del proprio nome e cognome comporta il rigetto del nome attribuitole dalla famiglia, un nome che diventa simbolo delle sue origini borghesi di cui proprio il nucleo familiare (con l'appendice materna e paterna) è espressione, e a cui Cahun tenta di sfuggire. Le questioni di genere si fondono quindi con quelle di classe e religione, in un processo di sovversione delle categorie identitarie di cui viene fatta intuire la natura artificiale e socialmente costruita.

Se, come sottolinea Butler, "by being called a name, one is also [...] given a certain possibility for social existence" (Butler, 1997, p. 2), Claude Cahun, dandosi un nome e motivandone la scelta, oltrepassa il limite dei tratti identitari imposti dai legami familiari, dall'ascendenza e dalla biologia, per creare le proprie personali possibilità di esistenza.

References

- ARVISAIS, Alexandra. 2015. Détournement du savoir féminin dans les écrits journalistiques de Claude Cahun alias "M". In: *Analyses*, n° 1, 2015, pp. 178-195. Online: <https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/1243>
- BOYARIN, Daniel – ITZKOVITZ, Daniel – PELLEGRINI, Ann. 2003. *Queer Theory and the Jewish Question*. New York, 2003. Columbia University Press. ISBN 978-0231113755
- BUTLER, Judith. 1997. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York : Routledge, 1997. ISBN 0-415-91588-0
- BUTLER, Judith. 1999. *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 1999. ISBN: 0-415-90042-5
- CAHUN, Claude. 2011. *Aveux non avenues*. Paris: Milles et une nuits. ISBN 978-2755505818

- HARAWAY, Donna. 1990. *Simians, Cyborgs, and Women*. The Reinvention of Nature. New York: Routledge, 1990. ISBN 978-1853431395
- JUDD, Catherine A. 1995. Male pseudonyms and female authority in Victorian England. In: JORDAN, John O. – PATTEN, Robert L. *Literature in the Market Place. Nineteenth-century British Publishing and Reading Practices*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. ISBN 978-0521452472
- FOUCAULT, Michel. 1969. Qu'est-ce qu'un auteur? In: *Dits et écrits*. Paris : Édition Gallimard, 1994. pp. 789-821. ISBN 2-07-073844-2
- LATIMER, Tirza True. 2011. «Le Masque Verbal»: *Claude Cahun's Textual Travesty*. San Francisco: California College of the Arts, 2011. Online: cahun-moore.com/wp-content/.../Latimer_Masque-Verbal-1.pdf.
- LEPERLIER, François. 2002. *Claude Cahun. Écrits*. Paris : Éditions Jean-Michel Place, 2002. ISBN 978-2858936168
- LEPERLIER, François. 2006. *Claude Cahun. L'Érotisme intérieur*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 2006. ISBN 978-2213628813
- MARTENS, David. 2017. *La pseudonymie dans la littérature française. De François Rabelais à Éric Chevillard*. Rennes: Presses Universitaires, «La Licorne», 2006.
- MURAT, Laure. 2004. L'invention du neutre. In: *Diogène*, n° 208, 2004/4, pp. 72-84. ISSN 0392-1921. Online: <http://www.cairn.info/revue-diogene-2004-4-page-72.htm>
- OBERHUBER, Andrea. 2004. Aimer, s'aimer à s'y perdre? Les jeux spéculaires de Cahun-Moore. In: *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 4, 2004, pp. 87-114. ISSN 1920-3136. Online: <http://id.erudit.org/iderudit/1005478ar>
- PLANTÉ, Christine. 1999. *Qu'est-ce qu'un nom d'auteure*. In: *Revue des Sciences Sociales de la France de l'Est*, n° 26, 1999, *L'honneur du nom, le stigmaté du nom*. pp. 103-110. www.revue-des-sciences-sociales.com/pdf/rss26-plante.pdf
- ROSEMONT, Penelope. 1998. *Surrealist Women. An International Anthology*. London : The Athlon Press, 1998. ISBN 0485300885
- VANDEN ABEELE-MARCHAL, Sophie. 2013. "Desinit in piscem mulier formosa superne". Pseudonymie, pseudogynie et pseudandrie dans la première moitié du xix^e siècle. In: *Interférences littéraires/Littéraire intertextuelles*, n° 11, octobre 2013, pp. 135-149. ISSN 2031-2790
- VON KRAFFT-EBING, Richard. 1895. *Psychopathia Sexualis. Avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*. Trad. De la 8^{ème} édit. Allemande. Paris : Georges Carré, 1895. Online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76843b>
- ZAPPINO, Federico. 2016. Sovversione dell'eterosessualità. In: *Effimera*, 2016, ISSN 31-03-2016. Online: <http://effimera.org/sovversione-delleterosessualita-federico-zappino>

Summary

The present article focuses on the analysis of the role of pseudonyms in the life and works of the french artist Claude Cahun. The authorial and individual existence of this versatile representative of the surrealist movement seems to be characterized by the refuse of labels and definitions. Taking this rejection as a starting point, the article will explore the underlying reasons that led Cahun to refuse her birth name and use pseudonyms instead. In particular, it will propose a short analysis of Cahun's choice of the neutral name (Claude)/jewish surname (Cahun), and their implications as far as the struggle for individual definition is concerned, with a particular focus on the concepts of gender, class, family and religion.

About author

Desiré Calanni Rindina is a PhD student at the University of Catania. Her main research interests centre on French literature and gender studies, with a particular focus on the relations between written and visual texts.

Desiré Calanni Rindina, c/da Moira, 400/A, Tortorici (ME), Italy

KOMUNIKAČNÉ NÁSTROJE A ICH POUŽITIE V REALITY TV

COMMUNICATION TOOLS AND THEIR USE IN REALITY TV

Veronika Gondeková

Katedra slovenského jazyka a komunikácie, Filozofická fakulta Univerzity Mateja Bela, Slovensko
slovenský jazyk a literatúra, denná forma štúdia, 3. rok doktorandského štúdia
veronika.gondekova2@umb.sk

Školiteľ: Dr. h. c. prof. PaedDr. Pavol Odaloš, CSc. (pavol.odalos@umb.sk)

Kľúčové slová

reality TV, komunikačná koncepcia, komunikačné nástroje, persuzívne techniky, argumenty, stereotypy

Key words

reality TV, communication concept, communication tools, persuasive techniques, argument, stereotype

1. Úvod

Fenomén televíznych relácií žánru reality TV prišiel na slovenské televízne obrazovky v porovnaní s inými európskymi krajinami pomerne neskoro, a to až v roku 2000. Televízne relácie žánru reality TV môžeme rozdeliť do piatich žánrových foriem: **reality-séria** (*Zámena manželiek*), **docu-soap** (*Sladký život*), **reality game-show** (*Farma*), **reality-magazín** (*112*), **filantropické relácie** (*V siedmom nebi*) (podľa Mikuláš, 2011). Ide o mediálne produkty, ktorých tvorcovia sa snažia dosiahnuť svoj cieľ: sledovanosť. Základnou úlohou médií a mediálnych produktov nie je prenos informácií alebo kultúrneho posolstva, ale získanie a udržanie zrakovej a sluchovej pozornosti publika, čím priamo plnia svoj ekonomický cieľ (získavanie ekonomických prostriedkov z publika) (McQuail, 2009). P. Mikuláš definuje relácie žánru reality TV ako: „produkčne pomerne nenáročné nehrané programy, či už s rámcovým scenárom, alebo bez neho, ktoré si robia nárok zobrazovať ľudí v skutočných životných situáciách, s prinajmenšom čiastočnými zábavnými cieľmi“ (Mikuláš, 2011, s. 66).

Tento druh televíznych relácií sa snaží o zobrazovanie bežných ľudí v ich prirodzenom prostredí. Realita zobrazovaná v takomto type mediálneho komunikátu je len reprezentáciou reality, t. j. komplexnou symbolickou formou zastupujúcou skutočnosť ako relatívne ustálený výsledok jej subjektívno-sociálnej transformácie (Bočák, 2006). Takto zobrazovaná realita vytvára realitu mediálnu, ktorá nie je podľa P. Mikuláša zrkadlovým odrazom skutočnosti. V procese transformácie zobrazovaná realita pridáva do svojho obsahu niečo navyše a zároveň niektoré mediované obsahy oberá o určité informácie (Mikuláš, 2007).

Na vytvorenie zobrazovanej reality a splnenie svojich cieľov ako mediálneho produktu, využívajú televízni tvorcovia komunikačné nástroje (1). Rozlišujeme tri druhy komunikačných nástrojov, a to persuzívne techniky, argumenty a stereotypy. Ide o nástroje ovplyvňujúce charakter komunikačnej koncepcie ako celku. Prostredníctvom nich sa komunikátor snaží dosiahnuť svoj cieľ. Komunikačné nástroje sú zložkami komunikačnej koncepcie. Tú definujeme ako „komunikačný prístup, ktorým sa komunikátor snaží dosiahnuť svoj cieľ“ (pod. aj Odaloš, 2016, s. 229). Komunikačná koncepcia mediálneho komunikátu sa realizuje pomocou komunikačných nástrojov. Každý mediálny komunikát má komunikačnú koncepciu, ktorá môže byť dvojaká, a to manipulačno-komunikačná a persuzívno-komunikačná. Tvorcovia relácie s manipulačno-komunikačnou koncepciou používajú také persuzívne techniky, argumenty a stereotypy, ktoré môžeme klasifikovať ako manipulačné. Manipuláciu chápeme ako „premyslené pôsobenie na ľudí, ktorého cieľom je ich skryté ovplyvňovanie a ovládanie“ (Jarošová, 2015, s. 81). Relácia s persuzívno-komunikačnou koncepciou pracuje s komunikačnými nástrojmi, ktoré môžeme označiť ako persuzívne. Persuáziu J. Grác (1988) charakterizuje ako ovplyvňovanie človeka človekom. P. Odaloš (2016) píše, že manipulačno-komunikačná koncepcia využíva persuzívne techniky, nevecné argumenty a komunikát

zobrazovaným materiálom potvrdzuje vžitie sociálne stereotypy v podvedomí divákov. Persuazívno-komunikačná koncepcia obsahuje persuazívne techniky, prevažne vecné argumenty a na základe zobrazovaného materiálu môžeme povedať, že v mediálnom komunikáte nachádzame dekonštrukciu sociálnych stereotypov.

Cieľom predkladanej štúdie je teoretické uchopenie a charakteristika komunikačných nástrojov (persuazívne techniky, argumenty, stereotypy) ako prvkov komunikačných koncepcií v rámci televíznych relácií žánru reality TV (2).

2. Persuazívne techniky

Persuazívnu techniku definujeme ako „špecifický spôsob, ktorý používame pri presvedčaní ľudí“ (Odaloš – Šedovičová, 2016, s. 48). Persuazívne techniky nie sú novými konceptmi, zmienku o nich nachádzame už u Aristotela. Súčasná odborná literatúra obsahuje množstvo koncepcií persuazívnych techník, ktoré sú aplikované na rôzne druhy mediálnych komunikátov (pozri Beck, 2007; Edmúler – Wilhelm, 2011; Henčeková; Shabo, 2008; Cialdini, 2014). V rámci štúdie persuazívne techniky rozdeľuje do štyroch skupín podľa zložky relácie, s ktorou persuazívna technika primárne pracuje. **Prvá skupina** sa zaoberá vzťahom mediálneho produktu k realite; **druhá skupina** persuazívnych techník sa realizuje prostredníctvom účinkujúcich; **tretia skupina** sa priamo zaoberá mechanizmami používanými televíznymi tvorcami pri tvorbe relácií; **štvrtá skupina** persuazívnych techník je v mediálnom produkte priamo realizovaná prostredníctvom lexikálnych prostriedkov.

Do skupiny persuazívnych techník, ktoré súvisia so vzťahom relácie k realite zaraďujeme **persuazívnu techniku „reprodukcia reality“** a **persuazívnu techniku „konštrukcia reality“**. **Persuazívnu techniku „reprodukcia reality“** identifikujeme v relácii 112. Táto persuazívna technika sa vyznačuje neúčastou média na výrobe mimoriadnych situácií, ktoré relácia zobrazuje, a využívaním filmovej skratky (3) len z objektívnych dôvodov, napr. z časových. **Persuazívnu techniku „konštrukcia reality“** nachádzame v reláciách *Farma*, *Sladký život*, *Zámena manželiek* a *V siedmom nebi*. Médium pri nej participuje na výrobe mimoriadnych udalostí, ktoré relácia zobrazuje. Tvorcovia relácie využívajú filmovú skratku nielen z časových dôvodov, ale aj na selekciu takého materiálu, ktorý zaujme divákov, napr. konflikty, intímne scény a pod. (Gondeková, 2018). Tvorcovia relácie za určitých okolností (napr. pri monotónnom dianí v reality show) vytvárajú veľké množstvo obrazov a malé množstvo dôležitých udalostí. Dochádza k zosilneniu editorskej prítomnosti a zatraktívneniu výsledného mediálneho produktu. Použitím filmovej skratky a iných strihačských postupov tvorcovia relácie vytvárajú mediálnu realitu vlastnú televíznemu produktu. Mediálna realita nie je ničím pôvodným v porovnaní so skutočnou realitou, a preto ju môžeme označiť za niečo sekundárne, čomu by nikdy nemal byť priznaný status autonómnosti (Mikuláš, 2007).

Za dominantnú persuazívnu techniku realizujúcu sa prostredníctvom účinkujúcich považujeme **persuazívnu techniku „obyčajní ľudia“**. Táto technika vychádza z definície reality TV ako žánru televíznych relácií, ktoré zobrazujú obyčajných ľudí v skutočných životných situáciách (Mikuláš, 2011). **Persuazívnu techniku „obyčajní ľudia“** nachádzame v reláciách 112, *Zámena manželiek*, *Farma* a *V siedmom nebi*. Opakom tejto persuazívnej techniky je **persuazívna technika „celebrity“**, ktorá je založená na účinkovaní verejne známych osobností v reláciách. Pod označením celebrita rozumieme „človeka, ktorý dosiahol uznanie, ohlas alebo sa iným spôsobom dostal do povedomia širokej verejnosti. Vo všeobecnosti je celebritou osoba, ktorá v istom kontexte vzbudila pozornosť médií“ (Rusňáková, 2016, s. 27). S **persuazívnou technikou „celebrity“** sa stretávame v reláciách *Sladký život*, *V siedmom nebi* a *Farma*. V reláciách *Sladký život* a *Farma* sú slávni ľudia účinkujúcimi, resp. súťažiacimi. V relácii *V siedmom nebi* vystupujú celebrity ako realizátori pomoci.

Do tejto skupiny persuazívnych techník zaraďujeme **persuazívnu techniku „experti“**, ktorú identifikujeme v reláciách *Farma* a 112. **Persuazívna technika „experti“** sa realizuje prostredníctvom odborníkov, ktorí účinkujú v reláciách. Účinkovanie odborníkov dodáva reláciám na kredibilitu. V relácii 112 sú odborníkmi lekári, hasiči, policajti, t. j. príslušníci zložiek integrovaného záchranného systému. Ide o ľudí, ktorí sa odborne zaoberajú riešením život ohrozujúcich situácií a tým, že ide o expertov v oblasti záchrany ľudského života a majetku, dodávajú materiál zobrazovanému v relácii 112 vážnosť. Vzhľadom na to, že najmä záchrannárske tímy sa často ocitajú v život ohrozujúcich

situáciách, účinkovanie reálnych záchranárov dodáva relácii na naliehavosti a vážnosti. V relácii *Farma* predstavuje **persuazívnu techniku „experti“** hospodár, ktorý poskytuje účinkujúcim odborné rady a usmernenia pre prácu na farme. Do skupiny persuazívnych techník, ktoré súvisia s účinkujúcimi, zaraďujeme aj **persuazívnu techniku „okruh známych“**. Tú nachádzame v relácii *V siedmom nebi*. Identifikujeme ju v konaní moderátora relácie Viliama Rozborila, ktorý často ako realizátorov pomoci pozýva do relácie svojich známych (manželku, dcéru, priateľa prof. Vladimíra Krčméryho). **Persuazívnu techniku „nálepkovanie“** a **persuazívnu techniku „krásni ľudia“** nachádzame v reláciách *Farma a Sladký život*. **Persuazívne techniky „okruh známych“, „nálepkovanie“** a **„krásni ľudia“** sa spájajú so známymi ľuďmi účinkujúcimi v reality TV programoch. Identifikujeme ich v reláciách *Sladký život, V siedmom nebi, Farma* a v niektorých epizódach relácie *Zámena manželiek*.

Priamy súvis medzi tým, ako sa televízni tvorcovia snažia dosiahnuť svoj cieľ, a spôsobom, ktorý na to používajú, nachádzame pri **persuazívnych technikách „jednoduché riešenie“, „sentimentálne motívy“, „odvrátenie pozornosti“, „strach“, „nostalgia“** a **„populizmus v parlamentnej demokracii“**. Uvedené persuazívne techniky identifikujeme v reláciách *Zámena manželiek, 112, V siedmom nebi* a *Farma*. **Persuazívna technika „jednoduché riešenie“** sa v reláciách realizuje prostredníctvom ľahko a jednoducho podaných riešení problému. V relácii *Zámena manželiek* túto persuazívnu techniku nachádzame vo vyjadreniach účastníkov, ktorí účasť v relácii často považujú za posledné riešenie ich manželských a partnerských problémov. Štruktúra relácie a experiment s výmenou manželiek protagonistom poskytuje iný pohľad na ich partnerský život a spôsob vedenia domácnosti.

Persuazívna technika „sentimentálne motívy“ je v reláciách realizovaná prostredníctvom hudby alebo inej informačnej konzervy (obrazovými materiálmi z iných médií, resp. relácií televízie) (Hirschová – Svobodová, 2014). Techniku sentimentálnych motívov využívajú tvorcovia relácie *V siedmom nebi*, v ktorej je používaná najmä smutná, melancholická hudba. E. Moravčíková (2013) v tomto type relácie poukazuje na používanie prostriedkov hudba, detail, slzy, tzv. model HDS. Model HDS môžeme označiť ako prostriedok persuazívnej techniky sentimentálne motívy. **Persuazívnu techniku „odvrátenie pozornosti“** nachádzame pri zameraní sa relácie len na jeden aspekt problému, napr. na rodičov, ktorí zanedbávajú svoje deti, pričom divák nedostane informácie z oboch strán. Problém mu je prezentovaný len z jednej strany, napr. relácia *V siedmom nebi*. **Persuazívna technika „strach“** je vnímaná negatívne a často sa spája s autoritou. Policajti v relácii *112* pri komunikácii s kriminálnikmi využívajú **persuazívnu techniku „strach“**. Techniku využívajú spolu s autoritou, ktorá vychádza z ich funkcie. **Persuazívnu techniku „nostalgia“** nachádzame v relácii *Farma*, a to v spôsobe zobrazovania života našich predkov, ktorý sa relácia snaží imitovať,

Persuazívna technika „populizmus v parlamentnej demokracii“ je založená na uplatňovaní politických názorov nadbiehajúcim masám obyvateľstva (Odaloš, 2017a). **Persuazívnu techniku „populizmus v parlamentnej demokracii“** sme identifikovali pri účinkovaní politikov v relácii *V siedmom nebi*, v ktorej vystupujú ako realizátori pomoci. Verejným vystúpením v relácii sa snažia vylepšiť svoj mediálny obraz.

Persuazívne techniky „humor“, „zistovacie otázky“, „opakovanie“, „asociácia“ a **„intenzita“** môžeme zaradiť do skupiny persuazívnych techník, ktoré sa v rámci mediálneho komunikátu realizujú prostredníctvom lexikálnych prostriedkov. **Persuazívna technika „humor“** sa používa na ozvláštnenie, zatraktívnenie a odľahčenie zobrazovaného materiálu. V reláciách sa využíva napr. v komentároch, ktoré využívajú hyperbolu a iróniu. **Persuazívna technika „zistovacie otázky“** je založená na zisťovacích otázkach, prostredníctvom ktorých sa ich autor dožaduje informácie, ktorej obsah pokladá za neistý (Mistrík, 1997, s. 179 – 180). Persuazívnu techniku vo svojom prejave využíva moderátor relácie *V siedmom nebi* Viliam Rozboril. Ten sa v rozhovoroch s účastníkmi relácie zisťovacími otázkami pýta na ich problémy, napr. *Ty si pamätáš na moment, keď prišla mamina domov so sestričkou a zistil si, že je taká chorá?; A ľúbiš ju?; Aby mohla mať taký hodnotnejší život?* Ide o otázky, na ktoré V. Rozboril pozná odpoveď, ale chce ju počuť od účastníka, ktorého odpoveď je využitá na vyvolanie emócie u publika. Túto techniku moderátor používa na dosiahnutie vyššej emocionálnosti mediálneho komunikátu. V. Rozboril kladie rovnaké otázky niekoľkokrát, a to darcovi pomoci, prijímateľovi pomoci, ako aj jeho rodinným príslušníkom. V opakovaní otázok nachádzame **persuazívnu techniku „opakovanie“**. **Persuazívna technika „opakovanie“** súvisí s opakovaním

niektorých informácií či obrazov. V relácii *V siedmom nebi* sa realizujú tým, že o okolnostiach jednotlivých príbehov sa divák dozvedá od moderátora, darcu a od samotnej osoby, ktorej relácia pomáha. **Persuázívna technika „asociácia“** funguje na základe spojenia jednej entity s inou. Pracujú s ňou tvorcovia relácie 112, ktorí vytvárajú v mysli divákov asociáciu medzi kriminálnikom a človekom žijúcim na okraji spoločnosti. Týmto spôsobom sa vytvára nielen asociácia medzi ľuďmi žijúcimi na ulici a kriminalitou, ale dochádza aj ku utvrdzovaniu stereotypov takýchto typov charakterov televíznymi divákmi. **Persuázívna technika „intenzita“** je realizovaná množstvom častíc a prívlastkov, ktoré posilňujú efekt výpovede.

3. Argumenty

Tvorcovia používajú v televíznych reláciách žánru reality TV rôzne typy argumentov, pričom v každej žánrovej forme je dominantným iný druh argumentu. Argument definujeme ako „dôkaz uvádzaný na potvrdenie pravdivosti nejakého tvrdenia“ (Buzássyová, 2006, s. 160). Jedným z jeho základných atribútov je logika, ktorá spolu s emocionálnosťou tvorí rozhodujúcu zložku akéhokoľvek presvedčania. Logika je na rozdiel od emocionality jedinou solídnu osnovou argumentu. Emócie sa nedajú úplne preniesť do písanej formy, pretože sú priveľmi závislé na adresátovi a časom strácajú na svojej sile (Klapetek, 2008).

Argumenty sa v reláciách nachádzajú v komentároch a v prehovoroch účinkujúcich. Komentár relácie je písaný televíznymi tvorcami, ktorí prostredníctvom neho komunikujú s publikom. V prehovoroch účinkujúcich ide o ich komunikáciu medzi sebou, ale aj smerom k divákovi, napr. na získavanie ich sympatií v diváckom hlasovaní. V príspevku vychádzame z koncepcií argumentov M. Klapeteka (2008), J. Krausa (2008) a J. A. Šerkovina (1977). Každá z analyzovaných relácií obsahuje dominantný typ argumentu. Pre reláciu 112 sú charakteristické **argumenty ad rem**, tzn. vecná argumentácia, založená na nevyvrátiteľných faktoch (Šerkovin, 1977). Za argumenty *ad rem* môžeme považovať: *Záchranári používajú na prevoz vákuové lôžko, ktoré je vhodnejšie na manipuláciu s postihnutým.; Sanitka odváža pacienta na jednotku intenzívnej starostlivosti.* Ide o komentáre pracovných postupov záchranárov, ktorí pomáhajú zranenému. Vysoký výskyt argumentov *ad rem* pripisujeme faktickosti komentáru relácie, jej účinkujúcim (profesionálni záchranári, policajti, hasiči), ako aj samotným udalostiam, ktoré relácia ukazuje. Relácia zobrazuje hraničné, život ohrozujúce situácie, ktoré si svojou vážnosťou vyžadujú komentár bez emócií. Dominantný typ argumentu sa nachádza primárne v komentári a je využívaný tvorcami na komunikáciu s publikom. Dominancia argumentu *ad rem* súvisí s komunikačným cieľom relácie 112, ktorým je priblíženie práce zložiek integrovaného záchranného systému.

V relácii *Zámena manželiek* dominujú **argumenty secundum quid**, t. j. argumenty rýchleho zovšeobecnenia. To, čo argumenty tvrdia, sa za istých podmienok alebo v určitom okamihu chápe ako absolútne (Kraus, 2008). Napr. *To mi vadí, že tu Rómovia bývajú a že mám susedov Rómov. A že je to tu malé. To tu nevyzerá, že tu Cigáni bývajú, lebo to tu vonia. Vyzerá to tu čisté. Ale to, že sú tu susedia Cigáni. Och, bože.; Nezniesol by nejakú starú ufrflanú ženu, ktorá by mu rozkazovala. A nezniesol by Cigánku. Nemá rád Cigánov. Nie je rasista, ale nemá rád Cigánov.* Jedna z vymenených rodín je rómska, kým druhá je z majority a prezentuje sa odmietavým postojom k rómskemu etniku. Z ich prehovorov je jasné, že ide o zovšeobecnenia utvorené na základe médiami prezentovaného obrazu tohto etnika. Pri konfrontácii účinkujúcich s dospelými členmi rómskej rodiny (matka, otec) naďalej prezentujú svoje zovšeobecňujúce názory, avšak vždy podotknú, že vymenená rodina je iná v porovnaní s inými Rómami. Na príklade týchto argumentov môžeme sledovať snahu televíznych tvorcov o dekonštrukciu stereotypov o rómskej menšine vo vedomí televízneho publika, a to zobrazovaním takých Rómov, ktorých správanie je v protiklade so stereotypom Róma, ktorý nepracuje a žije v chatrči. Rómska rodina v epizóde žije v bytovom dome, v byte majú čisto, deti chodia do školy a rodičia do práce. Argument *secundum quid* sa nachádza najmä v komunikácii medzi účinkujúcimi a používa sa na vyjadrovanie ich osobných názorov.

V relácii *Sladký život* je centrálnym argumentom **argument petitio principii**. Ide o argument založený na kruhovom dôkaze, ktorého premisou je ešte nedokázaná poučka (Kraus, 2008). Napr. *Ja som naučená ješť. Mama ma tak naučila. Ja viem, že sú ľudia, ktorí to nepraktizujú, ale oni potom tak*

nejako rýchlo zomrú. Herečka Zuzana Fialová svojím vyjadrením hovorí, že ona stravu konzumuje, a preto bude žiť dlhšie ako tí, ktorí nejedia. Herečka vyslovila tieto slová na margo svojej snahy o diétu, ktorá bola ústrednou dejovou líniou jej vystúpenia v televíznej relácii televízie JOJ, *Sladký život*. Dominantný argument nachádzame v prehovoroch účinkujúcich pri vyslovovaní ich názorov a pocitov.

Relácia *V siedmom nebi* sa vyznačuje vysokou frekvenciou hneď niekoľkých typov argumentov, ktoré pôsobia na emócie: **ad misericordiam, ad populum, ad auctoritatem**. Výskyt práve týchto argumentov je silne spätý s komunikačným cieľom relácie a jej témou (pomoc ľuďom v extrémne ťažkých životných situáciách). V relácii identifikujeme aj **argument ad populum** (*Vieš dobre, že mám za sebou ťažké obdobie. Ja som si tiež nemyslel, že sa mi stane, že budem ležať so šiestimi hadičkami a trpnúť či sa z tých Kramárov dostanem. Ja som to šťastie od Boha mal. Myslím, že mi to veľa dalo. Viem pochopiť človeka, ktorý je v nemocnici odkázaný na zdravotný personál, na umývanie, otáčanie. Nechcem sa teraz k tomu vracáť, ja verím, že som z toho von, ale pokiaľ budem môcť, budem sa snažiť pomáhať.*). Tento druh argumentuje je založený na populistickom využívaní záujmov, slabostí a sentimentu publika (Kraus, 2008). Argument v relácii vyslovil predseda NR SR Andrej Danko prirovnávajúc svoje zdravotné problémy k problémom ťažko chorého chlapca. Vystúpenie A. Danka v relácii zároveň považujeme za persuzívnu techniku populizmu v parlamentnej demokracii.

Najvyšší výskyt v relácii *V siedmom nebi* má **argument ad misericordiam**. Tento typ argumentu je založený na emocionálnom pôsobení na rečového partnera alebo na publikum (Kraus, 2008) a nachádzame ho ako v prejavoch moderátora, tak aj v prehovoroch účinkujúcich. Jeho dominancia vychádza z komunikačného cieľa relácie, ktorým je vyvolanie súcitu televízneho publika voči účinkujúcim v relácii. Napr. *A ona v tej sekunde, 21:30, v ten osudný večer, prišla o celú svoju rodinu. O všetkých a zostala sama. Stredoškolačka, ktorá má ešte rok a pol strednej školy pred sebou. A viete kto nám napísal aby sme jej pomohli, pretože to má ťažké? Nám napísal ten dvadsaťdvaročný Filip, do ktorého to auto buchlo. Nám napísal chalan, ktorý sám bol len obeťou tej nehody. On nám napísal Ja aspoň žijem, to Natália nie. Tá Natália ostala sama, prosím vás, môžete jej pomôcť.*

Argument ad auctoritatem vyplýva z autority autora argumentu alebo toho, na koho sa autor argumentu odvoláva (Kraus, 2008). V príklade argumentu *ad auctoritatem* profesor Vladimír Krčméry hovorí o Viliamovi Rozborilovi, ktorý je svojimi priaznivcami považovaný za autoritu v oblasti sociálnej práce (4) toto: *K tvojmu jubileu, k tvojej päťdesiatke som ti doniesol obraz Svätej rodiny, pretože veľa rodín v ťažkej životnej situácii ti môže ďakovať. Takáto príkladná sociálna práca s rodinou je jedným z predmetov, ktoré máme v našom kurikulu magisterského štúdia. Aj táto rodina je toho príkladom. Nech ťa pánboh dlho živí.*

V relácii *Farma* sme nenašli argument, ktorý by bol dominantným. V analyzovaných epizódach relácie nachádzame **argument ad populum** (*Nehostinná príroda v sebe ukrýva mnoho tajomstiev a nástrah. Slabým nepraje, silných nešetří. Boj o prežitie sa môže začať.*) a **argument post hoc, ergo propter hoc** (*Rana je vyčistená, treba vyčistiť aj peľach.*). Ide o argumenty, v ktorých sa zosmiešňuje časová postupnosť. Jav, ktorý časovo nasleduje je považovaný za príčinu, pričom jav, ktorý mu predchádza za následok. Takéto argumenty nachádzame v komentári relácie. **Argument proton pseudos** vychádza z chybné alebo nepreukázateľnej premisy, ktorá je chybná už od začiatku (Kraus, 2008), napr. *Nebud' rasista. On je teplý, ty studený.* Argumenty sa nachádzajú v prehovoroch účinkujúcich, vyjadrujú ich názory. Súťažiaci argumenty pomáhajú získať sympatie divákov a hlasy v televíznom hlasovaní.

4. Stereotypy

Stereotyp nachádzame v odbornej literatúre definovaný ako: „predstavy, názory a postoje, ktoré určité skupiny ľudí prechovávajú voči iným skupinám (heterostereotypy) alebo aj k sebe samým (autostereotypy). Stereotypy na rozdiel napríklad od predsudkov, môžu obsahovať neutrálne, alebo aj pozitívne hodnotenie a postoje“ (Darulová – Košťalová, 2010, s. 53 – 54). Ako prvý použil termín stereotyp W. Lippmann (5), ktorý hovorí o tom, že stereotypy a ich vnímanie je odrazom našej zažitej a vžitej predstavy o svete a ľuďoch v ňom. Táto predstava nie je dokonalá, ani presná, je však

predstavou sveta, na ktorú sme sa adaptovali. Stereotyp je formou vnímania, ktorá informáciám získaným prostredníctvom našich zmyslov vnucuje určitú povahu skôr, ako sa tieto informácie dostanú k nášmu rozumu. Stereotypy sú silne zaťažené emóciami, ktoré si s nimi spájame, napr. odpor, strach, pýcha, nádej, tvrdohlavosť. Všetko, čo sa vzťahuje k stereotypom sa posudzuje s priveľkými emóciami. Znehybňuje a zužuje sa v nich perspektíva, kontext a rozsah konania (Lippmann, 2015). Stereotypy môžu svojou sugestívnou silou utlmiť intelektuálnu aktivitu jednotlivca, a teda ho môžu ovládať. Zároveň fungujú ako opora v usudzovacom akte, s ktorým sa počíta pri presvedčaní (Dolník, 2013).

V rámci televíznych relácií žánru reality TV sa stereotypy uplatňujú najmä pri výbere účinkujúcich a ich následnej mediálnej prezentácii. Poukazuje na to P. Mikuláš (2011), ktorý hovorí o cielenej selekcii účastníkov reality TV formátov na základe ich príslušnosti k nejakému sociálnemu stereotypu. So stereotypmi súvisí persuzívna technika nálepkovanie a využívajú sa pri výbere účastníkov do reality TV relácií, a to hlavne v žánrovej forme reality game-show (*Farma*). Do tejto žánrovej formy sú účastníci vyberaní na základe ich príslušnosti k inej ako majoritnej sexuálnej orientácii, národnosti, etniku, vierovyznania a pod. Súťažiaci v tomto type mediálneho komunikátu často vystupujú pod prezývkami, ktoré nejakým spôsobom reflektujú fyzický alebo psychický atribút ich osobnosti, ktorý z nich robí vhodných adeptov na účinkovanie v reality TV. Na prezývky môžeme nazerať ako na nálepky, na ktoré sú v konečnom dôsledku účinkujúci v rámci relácií zredukovaní. Osobnosti súťažiacich sú zredukované na modely (Rusnák, 2006).

V relácii *Zámena manželiek* tvorcovia vyberajú do jednotlivých dielov rodiny s rozdielnymi hodnotami, napr. vymenia manželky z rôznych prostredí – Rómka/Nerómka, jedno dieťa/viacero detí, lepšie finančne situovaná rodina/rodina žijúca v zlých materiálnych podmienkach a pod. Pri výbere jednotlivých rodín, resp. manželiek, zohráva výraznú úlohu podpora kontrastov, napriek tomu sa epizóda neraz končí šťastne: rodiny si aj navzdory svojim odlišnostiam nájdu k sebe cestu. Exponovanie kontrastov a hľadanie podobností medzi rozličnými sociálnymi skupinami je podľa P. Mikuláša jedným z komunikačných cieľov relácie *Zámena manželiek*. Zároveň však poukazuje na fakt, že relácia má za cieľ aj upevnenie stereotypnej predstavy o rodine, jej funkcii a potrebe ako základnej jednotky spoločnosti (Mikuláš, 2011).

Stereotypné zobrazovanie účastníkov nachádzame aj v relácii 112. V relácii sú ľudia žijúci na ulici (bezdomovci, prostitútky a pod.) zobrazovaní výlučne ako kriminálne živly a narkomani (t. j. „tí zlí“). Príslušníci zloziek integrovaného záchraného systému sú zobrazovaní ako tí, ktorí nastoľujú zákon a poriadok (t. j. „tí dobrí“). Tvorcovia divákovi prostredníctvom týchto obrazov ponúkajú novú obmenu príbehu boja dobra proti zlu. Ide však o stereotypné zobrazenie ľudskej skúsenosti, ktorá je podriadená potrebám a cieľom televíznych tvorcov, nie zobrazovaniu skutočnej reality.

6. Záver

Cieľom príspevku bolo na základe analýzy identifikovať komunikačné nástroje použité v televíznych reláciách žánru reality TV a určiť ich vplyv na charakter komunikačnej koncepcie ako celku. To, aké komunikačné nástroje sú v mediálnom komunikáte použité, priamo súvisí so žánrovou formou relácie, pretože tá určuje charakter účastníkov, prostredie, zobrazované udalosti a komunikačný cieľ televíznych tvorcov. Na základe analýzy môžeme povedať, že komunikačná koncepcia relácie 112 je persuzívno-komunikačná, pretože dominantným argumentom je argument *ad rem* a relácia obsahuje persuzívnu techniku „reprodukcia reality“. O komunikačných koncepciách relácií *Farma*, *Zámena manželiek*, *Sladký život* a *V siedmom nebi* môžeme na základe prevládajúcich nevecných argumentov a persuzívnej techniky „konštrukcia reality“, ktorú v reláciách identifikujeme, povedať, že sú manipulačno-komunikačné. Charakter komunikačných koncepcií relácií závisí od umiestnenia použitých komunikačných nástrojov, t. j. persuzívnych techník, argumentov a stereotypov, na osi manipulácia – persuzia.

Poznámky

- (1) V našom výskume vychádzame z koncepcie, v ktorej sú komunikačné nástroje (persuzívne techniky, argumenty, stereotypy) prvkami komunikačnej koncepcie, nie komunikačnej stratégie.

S pojmom komunikačná stratégia, ako ho definuje J. Dolník (2007), nepracujeme.

- (2) Tento príspevok je súčasťou riešenia grantového projektu MŠ SR VEGA č. 1/0179/15 *Manipulačno-komunikačné koncepcie v persuzívnych slovenských a chorvátskych mediálnych diskurzoch*. Pri teoretickom vymedzovaní terminologického aparátu príspevku (komunikačná koncepcia, komunikačné nástroje, persuzívna technika a pod.) vychádzame z grantu (pozri Odaloš, 2017b).
- (3) „Televízia je vertikálne limitovaná skutočným, lineárnym časom: do jedného vysielačieho kanála sa „zmestí“ nanajvýš 24 hodín vysielať denne. Televízia si s touto situáciou poradila transformáciou filmovej skratky. Filmová skratka je do určitej miery transformáciou divadelnej skratky“ (Mikuláš, 2011, s. 59).
- (4) Viliam Rozboril dostal od Vysokiej školy sv. Alžbety cenu za celoživotný prínos v oblasti sociálnej práce za prácu v relácii *Modré z neba* (Moravčíková, 2013).
- (5) V štúdiu pracujeme s prekladom knihy W. Lippmanna *Veřejné mínění* z roku 2015. Kniha vyšla prvýkrát už v roku 1922.

Literatúra

- Archív relácie 112. Dostupné na: https://www.youtube.com/results?search_query=112+markiza [2018-06-16]
- Archív relácie *Farma*. Dostupné na: <http://videoarchiv.markiza.sk/video/farma> [2018-06-16]
- Archív relácie *Sladký život*. Dostupné na: <https://www.joj.sk/sladky-zivot/archiv/2017-08-14-sladky-zivot> [2018-06-16]
- Archív relácie *V siedmom nebi*. Dostupné na: <http://jojfamily.blesk.cz/v-sedmem-nebi> [2018-06-16]
- Archív relácie Záměna manželiek. Dostupné na: <http://videoarchiv.markiza.sk/video/zamena-manzeliek> [2018-06-16]
- BECK, Gloria. 2007. *Zakázaná rétorika : 30 manipulativních*. Praha : GRADA Publishing, 2007. 266 s. ISBN 978-80-247-1743-2
- BOČÁK, Michal. 2006. Realita, reprezentácia reality. In: *Stručný slovník masmediální a marketingové komunikácie*. Trnava : Univerzita sv. Cyrila a Metoda, 2006, s. 100. ISBN 978-80-89220-59-2
- BUZÁSSYOVÁ, Klára a kol. 2006. *Slovník súčasného slovenského jazyka a – g*. Bratislava : VEDA, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2006. 1133 s. ISBN 80-224-0932-4
- CIALDINI, Robert. B. 2014. *Vplyv. Psychológia presvedčania*. Bratislava : EASTONE BOOKS. 2014, 266 s. ISBN 978-80-8109-259-6
- DARULOVÁ, Jolana – KOŠTIALOVÁ, Katarína. 2010. *Multikultúrnosť a multietnicita. Kontexty kultúry národnostných menšín na Slovensku*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, Ústav vedy a výskumu, 2010. 272 s. ISBN 978-80-557-0018-2
- DOLNÍK, Juraj. 2007. *Súčasná spisovná slovenčina a jej problémy*. Bratislava : Stimul, 2007. 161 s. ISBN 978-80-89236-26-8
- DOLNÍK, Juraj. 2013. *Všeobecná jazykoveda. Opis a vysvetľovanie jazyka*. Bratislava : VEDA, 2013. 432 s. ISBN 978-80-224-1201-8
- EDMÜLLER, Andreas – WILHELM, Thomas. 2011. *Velká kniha manipulativních technik*. Praha : GRADA Publishing, 2011. 272 s. ISBN 978-80-247-3778-2
- GONDEKOVÁ, Veronika. 2018. Persuasive-Communication and Manipulative-Communication Concepts in Television Programme of the Reality TV Genre. In: *Media Literacy and Academic Research*, vol. 1, 2018, No. 2, pp. 51 – 59. ISSN 2585-8726
- GRÁC, Ján. 1988. *Persuázia. O vplyvňovanie človeka človekom*. Martin : Vydavateľstvo Osveta, 1988. 367 s.
- HENČEKOVÁ, Eva. Persuázivne techniky – o jazyku presvedčania. Dostupné na: <https://docplayer.cz/39166019-Persuazivne-techniky-o-jazyku-presvedcania.html> [2017-03-27].
- HIRSCHOVÁ, Milada – SVOBODOVÁ, Jindřiška. 2014. *Komunikační strategie v jednom type diskursu (televizní talk show)*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. 148 s. ISBN 978-80-244-4458-1
- JAROŠOVÁ, Alexandra a kol. *Slovník súčasného slovenského jazyka m – n*. Bratislava : VEDA,

- Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2015. 1103 s. ISBN 978-80-224-1485-2
- KLAPETEK, Milan. 2008. *Komunikace, argumentace, rétorika*. Praha : Grada, 2008. 256 s. ISBN 978-80-247-2652-6
- KRAUS, Jiří. 2008. *Jazyk v proměnách komunikačních médií*. Praha : Karolinum, 2008. 172 s. ISBN 978-80-246-1578-3
- LIPPMANN, Walter. 2015. *Veřejné mínění*. Praha : Portál, 2015. 334 s. ISBN 978-80-262-0939-3
- McQUAIL, Dennis. 2009. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha : Portál, 2009. 640 s. ISBN 978-80-7376-574-6
- MIKULÁŠ, Peter. 2007. Realita, mediálna realita a realita reality TV. In: *(Ko)médiá. Monografia odborných a vedeckých štúdií*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2007, s. 77 – 96. ISBN 978-80-8094-213-7
- MIKULÁŠ, Peter. 2011. *Reality TV*. Bratislava : Vydavateľstvo IRIS, 2011. 179 s. ISBN 978-80-89256-63-1
- MISTRÍK, Jozef. 1997. *Štylistika*. Bratislava : MEDIA TRADE, 1997. 598 s. ISBN 80-08-02529-8
- MORAVČÍKOVÁ, Erika. 2013. *Vybrané megatrendy v súčasnej mediálnej zábave*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2013. 116 s. ISBN 978-80-558-0533-7
- ODALOŠ, Pavol – ŠEDOVIČOVÁ, Simona. 2016. Manipulations et persuasion dans les spots publicitaires français et slovaques. In: *Cudzie jazyky a kultúry v teórii a praxi. Foreign languages and cultures in theory and cultures*. Banská Bystrica : Filozofická fakulta UMB v Banskej Bystrici, 2016, s. 47 – 64. ISBN 978-80-557-1188-1
- ODALOŠ, Pavol. 2016. Teleshoppingová reklama ako manipulačno-komunikačná koncepcia. In: *Dyskurzy trzeciego tysiąclecia III*. Szczecin : Uniwersytet Szczeciński, 2016, s. 223 – 230. ISBN 978-83-7867-058-2
- ODALOŠ, Pavol. 2017a. Manipulatívnosť a súvťažnosť persuzívnej techniky populizmu a persuzívnej techniky vytvárania obrazu nepriateľa. In: *Manipulačno-komunikačné a persuzívno-komunikačné koncepcie*. Banská Bystrica : Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela – Belianum, 2017, s. 48 – 56. ISBN 978-80-557-1338-0
- ODALOŠ, Pavol (ed.). 2017b. *Manipulačno-komunikačné a persuzívno-komunikačné koncepcie*. Banská Bystrica : Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela – Belianum, 2017. 209 s. ISBN 978-80-557-1338-0
- RUSNÁK, Juraj. 2006. „Let's go Pravda.“ Hry na realitu v súčasných elektronických médiách. In: *Masmediálna komunikácia v interdisciplinárnom výskume*. Trnava : FMK UCM v Trnave, 2006, s. 75 – 79. ISBN 80-89220-48-7
- RUSŇÁKOVÁ, Lenka. 2016. Celebrita. In: *Slovník vybraných pojmov z mediálních štúdií*. Trnava : Univerzita sv. Cyrila a Metoda, Fakulta masmediálnej komunikácie, 2016, s. 27 – 29. ISBN 978-80-8105-874-5
- SHABO, Magedah E. 2008. *Techniques of propaganda and persuasion*. Prestwick House, INC, 2008. 136 s. ISBN 978-1-935466-67-3
- ŠERKOVIN, Jurij Aleksandrovič. 1977. *Psychologické problémy masových informačných systémov*. Praha : Novinář, 1977. 191 s.

Summary

The study is focused on the theoretical definition of communication tools as components of the communication concept. There are three types of communication tools: persuasive techniques, arguments, and stereotypes. In this paper, we study communication tools in television programmes of the reality TV genre. Reality TV is characterized as unfeigned programmes, with or without script, which depict ordinary people in their real lives, and which have entertainment goals. The aim of the study is to characterize and theoretically define communication tools in reality TV programmes.

O autorke

Veronika Gondeková je absolventkou bakalárskeho štúdia na FF UKF a magisterského na FF UMB. V súčasnosti je študentkou 3. ročníka doktorandského štúdia na Katedre slovenského jazyka a komunikácie FF UMB a vo svojej dizertačnej práci sa venuje jazykovému stvárneniu manipulácie a persuázie v televíznych reláciách žánru reality TV. Téma jej dizertačnej práce vychádza z grantu MŠ SR VEGA č. 1/0179/15 *Manipulačno-komunikačné koncepcie v persuzívnych slovenských a chorvátskych mediálnych diskurzoch*, v ktorom bola riešiteľkou.

Veronika Gondeková, Katedra slovenského jazyka a komunikácie, Filozofická fakulta, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, Tajovského 40, 974 01 Banská Bystrica, Slovensko

K NIEKTORÝM CHARAKTERISTICKÝM PRVKOM LEXIKY SOCIALISTICKÉHO JAZYKA – NA PRÍKLADOCH ZO SLOVENSKEJ STRANÍCKEJ TLAČE V ROKU 1968 (1)

TO SOME LEXICAL CHARACTERISTICS OF THE LANGUAGE OF SOCIALISM – WITH EXAMPLES OF THE 1968'S POLITICAL PRESS IN SLOVAKIA

Patrícia Molnárová

Katedra slovenského jazyka a komunikácie, Filozofická fakulta Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici

slovenský jazyk, 1. ročník, denná forma štúdia

patricia.molnarova@umb.sk

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

Klíčové slová

socialistický jazyk, lexéma, tlač, strana, demokracia

Key words

language of socialism, lexeme, paper, a political party, democracy

1. Úvod, ciele, výskumný materiál

Stranícka tlač patrí k špecifickému typu printového média v 20. storočí. Na území Slovenska išlo o noviny predstavujúce tlačový orgán ÚV KSČ a ÚV KSS, ktoré vychádzali s celoštátnou aj regionálnou platnosťou (krajské a okresné noviny). Ich primárnou funkciou bola aktivizácia, informovanie a organizácia politickej strany. Mobilizovanie čitateľského publika smerujúce k vyzdvihovaniu pozitívnej činnosti strany v každom spoločenskom aspekte sa prejavovalo vysokou mierou uplatňovania ideológie a propagandy v jazyku tlače. (McQuail, 2009) Tento typ média sa vyznačoval špecifickým jazykovým prejavom. (2) P. Fidelius (2016), ktorý sa ako jeden z prvých autorov v československom priestore venoval problematike jazyka v období pred rokom 1989, ho vníma zo širšieho uhla pohľadu a píše o reči, nie o jazyku, ktorú klasifikuje ako ideologickú zbraň. Jazyk socializmu sa vyznačoval komplikovanou interpretáciou pre súdobého používateľa, ale aj pre odborníkov zaoberajúcich sa jazykom a reáliami socializmu. Komunistická reč je podľa autora súčasťou a výrazom oficiálnej ideológie. Charakteristické špecifiká jazyka straníckej tlače boli determinované spoločensko-politickým zriadením v Československu a stali sa predmetom výskumu nielen lingvistov, ale aj vedcov z iných príbuzných humanitných odborov. Na niektoré znaky socialistického jazyka v československých podmienkach poukázal O. Exner (1992). Formuloval štyri kategórie typických prejavov jazyka, medzi ktoré patrí: a) nahrádzanie krátkych slov a fráz rozvitými; b) využívanie nezrozumiteľných výrazov, cudzích slov a skratiek; c) nahrádzanie konkrétnych a presných pojmov všeobecnými a obsahovo vyprázdnenými; d) nadmerné využívanie pasívnych sloviac namiesto aktívnych. V dôsledku uplatňovania týchto aspektov v jazyku a komunikácii je možné konštatovať, že socialistický jazyk sa pre bežného čitateľa stával komplikovaným, všeobecným, zdĺhavým a celkovo nezrozumiteľným. V slovenských podmienkach nie je táto časť jazykového výskumu rozvinutá a výskumy socialistického jazyka sú frekventovanejšie v prostredí Českej republiky, kde súčasní autori vo svojich výskumných koncepciách nadviazali na analýzy a východiská P. Fidelia (Čermák – Cvrček – Schmiedtová, 2010; David et al., 2013; Macura, 1992; Schmiedtová, 2012; Váňa, 2013). V dôsledku toho sme vychádzali primárne z českých teoretických koncepcií, pričom sme zistené poznatky aplikovali na analýzy slovenských publicistických textov a podložili vlastnou interpretáciou zistených faktov. Poznatky a dáta získané vlastným výskumom sme synteticky uviedli v grafickom zobrazení doplnenom o analytický náhľad na každý konkrétny jav spoločne s príkladmi prevzatými z dobovej tlače.

Predložený text si kladie za cieľ vymedzenie a objasnenie niektorých charakteristických prvkov socialistického jazyka, ktoré vyvodzujeme z lexiky používanej v tlači daného obdobia.

Výskumnú vzorku, ktorá je východiskom spracovaného príspevku, predstavuje súbor päťdesiatich štyroch úvodníkov publikovaných v denníku *Pravda* v roku 1968. Pri výskume vybraných textov sme sa zamerali na kvantitatívne aj kvalitatívne zložky lexiky, objasnili výskyt, význam a kontext vybraných frekventovaných lexém. V záujme komparácie súčasného významu skúmaných lexém s možnou významovou zmenou v dôsledku kontextových, spoločenských a politických zmien sme využili *Krátky slovník slovenského jazyka* (2003), *Slovník súčasného slovenského jazyka* (2006, 2011, 2015) a *Slovník slovenského jazyka* vydaný v roku 1968.

2. Lexéma „strana“

K najfrekventovanejším lexémam vyskytujúcim sa v skúmaných textoch z denníka *Pravda* patrili: demokracia, komunisti, práca, strana a súdruh. V prípade lexémy „súdruh“ bol kvantitatívne zohľadnený aj tvar súdružky v ženskom rode. Pri zostupnom zoradení od najfrekventovanejšej lexémy je na prvom mieste lexéma „strana“. Nasledovné poradie ostatných lexém je viditeľné v prehľadovej tabuľke (Tabuľka 1).

Tabuľka 1 – Výskyt skúmaných lexém v úvodníkoch

Lexéma	Výskyt (v jednotkách za rok 1968)
strana	477
práca	124
komunisti	120
súdruh	110
demokracia	91

V priebehu obdobia od januára do júna sa v päťdesiatich štyroch publikovaných úvodníkoch vyskytla lexéma „strana“ v počte 299-krát. V druhej polovici roka, od júla do decembra, bol výskyt nižší, iba 178-krát. Pokles je možné odvodzovať z faktu, že v súvislosti s augustovými udalosťami a z toho vyplývajúcimi spoločensko-politickými zmenami, došlo k úpravám aj v rámci publikačnej činnosti periodika. Hoci zníženie vo vydávaní úvodníkov nebolo natoľko výrazné ako pri žánri komentárov, stále je pozorovateľná zmena vo frekvencii, ktorá sa prejavila hlbokým prepadom v júli a následne opäť poklesom v septembri v súvislosti s obnovením cenzúry. (3) V porovnaní s ostatnými skúmanými lexémami v rovnakom období a na rovnakom priestore ich výrazne prevyšuje napriek tomu, že do výsledného súčtu neboli zaradené skratky obsahujúce slovo „strana“ ako napr. KSČ, KSS, ÚV KSČ a ďalšie.

Pri zohľadnení a následnej komparácii sémantického významu môžeme zaznamenať určité rozdiely. Podľa súčasného vymedzenia to je „politická organizácia vystupujúca za záujmy istej spoločenskej skupiny“ (KSSJ, 2003, s. 709). Staršia definícia uvádza, že ide o „politickú organizáciu združujúcu najaktívnejších príslušníkov určitej spoločenskej triedy, ochraňujúca záujmy tejto triedy a vedúca boj s nepriateľskými triedami: komunistická s. vedúca sila robotníckej triedy“ (SSJ, 1964, s. 270). Pridáva aj význam s aspektom hovorovosti v zmysle komunistickej strany skrátene označovanej iba ako strana. V druhej definícii je zohľadnený ideologický príznak „strany“ ako ochrankyne a zároveň bojovníčky. Bežným javom bolo označenie „strana“ v zmysle partaj, avšak nikdy nie ako prvotný význam a zvyčajne s označením príznaku hovorovosti až pejoratívnosti. (*Synonymický slovník*, 2004 s. 687) V skúmaných úvodníkoch je časté použitie lexémy „strana“ v spojeniach s charakterom privlastňovania, napr. *naša strana, leninská strana, komunistická strana*.

Vzhľadom na publicistický charakter materiálu v straníckej tlači a v súvislosti s vysokým výskytom skúmaného prvku je potrebné zohľadniť základné charakteristiky daného štýlu. J. Mistrík (1997) poukazuje na odlišnosti vo vnímaní princípu opakovania, ktoré sú determinované typom textu, v ktorom sa vyskytujú. Môže však ísť aj o problematiku redundancie spôsobujúcu regresiu jazykového prejavu. V prípade publicistického štýlu je opakovanie slov dané v závislosti od žánru a typu prenosového prostriedku. Pri analytických žánroch, ku ktorým patria úvodníky, sa uplatňuje rovnaký princíp ako pri vecných náučných textoch. Synonymia nie je prípustná, preto je frekvencia opakovania slov a slovných spojení vyššia. Pri prenosovom médiu novín to nemusí byť nutným

pravidlom, keďže čitateľ je schopný sa späť vrátiť ku ktorejkoľvek časti textu a nie je odkázaný iba na jedno počutie, ako je tomu v prípade rozhlasu alebo televízie.

Nadmernosť výskytu skúmanej lexémy v textoch úvodníkov je viac postrehnuteľná pri komplexnom zohľadnení celého súboru textov, ale napriek tomu môže jej výskyt priblížiť niekoľko príkladov z tlače:

Trinástim zjazdom zvolený Ústredný výbor bol od svojho zvolenia a je aj naďalej jednotný v základných otázkach línie a politiky strany a podľa plánu jednotného postupu celej strany uznesenia strany napĺňa. (Pravda, 9. 1. 1968; zvýraznila autorka)

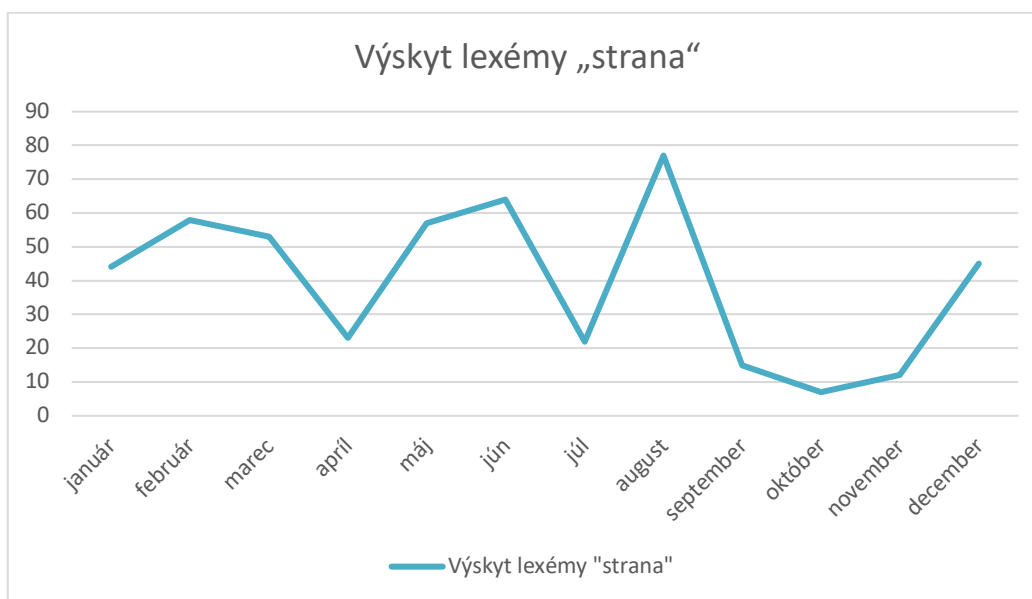
Preto v úvahách nad stanovami bude iste u jedných prevažovať zameranie na cieľovú rovinu, ktorú by chceli mať pre vnútorný život a fungovanie strany v stanovách zafixovanú, druhých zas nepopustí gravitačná príťažlivosť tradičných predstáv a reálne bremeno faktického stavu, v ktorom sa strana nachádza. Iste nemožno nebrať ohľad na stav strany, no nemenej dôležité je nestratiť z očí cieľ – utváranie strany ako demokratickej organizácie. (Pravda, 20. 6. 1968; zvýraznila autorka)

História strany dokazuje, že príťažlivosť a akcieschopnosť strany závisí aj od jej programu a jeho dôsledného uskutočňovania; od toho, ako vie strana vyjadriť záujmy a potreby ľudí a ako ich vie presadzovať a realizovať. Stanovy strany nie sú nejakým samoučelom – v podstate sú nástrojom na splnenie daného programu. Nepredstavujú len záväzné pravidlá pre správanie sa členov, ale odrážajú aj ciele strany v rozličných etapách a úroveň marxistického myslenia v nich. (Pravda, 21. 8. 1968; zvýraznila autorka)

Pri vybraných príkladoch je potrebné upozorniť na charakteristickú dĺžku a komplikovanosť súvetí, čo bol jeden z príznačných javov komunistického jazyka. Vzhľadom na rozsah vety sa môže zdať, že sa princíp opakovania v texte vytráca alebo nie je natoľko jednoznačný, ako by tomu bolo v prípade kratších a štylisticky jednoduchších viet, na ktoré je čitateľ zvyknutý pod vplyvom súčasnej publicistiky. Cieľ častého opakovania vybraného slova v rovnakom tvare môžeme vidieť v snahe zdôrazniť niektoré aspekty činnosti strany v spoločnosti. Je to zrejmé tiež z kolokácií, v ktorých sa lexéma nachádza ako napr. *fungovanie strany, stav strany, utváranie strany, história, stanov* či *ciele strany*. Opakovanie a zdôrazňovanie vystupuje vo funkcii neustálej pripomienky dôležitosti strany a jej nevyhnutnosti pre spoločnosť. Je to charakteristický jav socialistického jazyka determinovaný ideologicko-propagandistickým nastavením politického režimu vnímajúceho vedúcu úlohu strany ako pilierový prvok. V súvislosti s tým je zdôrazňovaný princíp jej nadradenosti a neomylnosti, ktorý nie je explicitne daný, ale implikácia vyplýva z propagandy: „Sumárne řečeno, strana má vždycky pravdu. Pokaždé jinou, protože historicky konkrétní. Vědeckost této pravdy záleží v tom, že se pružně přizpůsobuje měnícím se objektivním potřebám vývoje společnosti.“ (Fidelius, 2016, s. 78) V tomto prípade môžeme z hľadiska štylistiky hovoriť o nefunkčnosti využívania synonymie, konkrétne zámenných synonym. Ako uvádza J. Findra (2013), ide o štylistickú neobratnosť pri opakovaní výrazu, pričom vo funkcii konektorov vystupuje stále rovnaká lexéma namiesto funkčného zámene. Tým dochádza k stereotypizácii textu.

Uvedené príklady z úvodníkov *Pravdy* dokladajú istú statickosť a meravosť jazyka socializmu. Konkrétny výskyt vybranej lexémy je viditeľnejší v prehľade (Graf 1) zaznamenávajúcom jej frekvenciu počas jednotlivých mesiacov. Nárast vo výskyte zaznamenaný v auguste je spôsobený publikovaním úvodníkov na spoločensky aktuálnu a v danom období (ešte pred začiatkom okupácie) často skloňovanú tému schvaľovania a prijímania nových stanov strany. Napriek vydaniu iba troch úvodníkov v priebehu mesiaca, súdobá štylistika v značnej miere využívala konštrukcie s uplatnením slova strana, napr. *stanovy strany, vývin v strane, vývin prijatia nových stanov strany* a podobne. V dôsledku opakovaného zdôrazňovania lexémy strana, napriek jasnosti a zrozumiteľnosti kontextu, výsledná číselná hodnota lexémy stúpla k číslu sedemdesiatšesť. Výraznejší nárast v decembri je spôsobený publikovaním úvodníkov s ročným rekapitulujúcim charakterom, odkazujúcim na vývin v spoločnosti a politickej sfére, ktoré sú neodmysliteľne späté s činnosťou komunistickej strany.

Hodnotenie situácie v krajine, posun, ku ktorému došlo a uskutočnené zmeny sú vzťahované na činnosť a akcie strany, čo sa prejavilo jej častejším výskytom v textoch publikovaných úvodníkov.



Graf 1 – Výskyt lexémy „strana“ v úvodníkoch *Pravdy* v priebehu roka 1968

Lexéma „strana“ nadobúda podľa slovníkovej definície politický význam, a preto môže byť zaradená k tzv. spoločensko-politickej lexike. Ide o termín zaužívaný v lingvistike od polovice 20. storočia označujúci lexiku s priamym či nepriamym sémantickým významom naviazaným na politický aspekt spoločnosti. E. Molnárová ju definuje ako „súhrn slov a slovných spojení, ktoré obsahujú sémantický komponent poukazujúci na vzťah k vnútornej a zahraničnej politike a politickému životu. Je preto viazaná na národné špecifiká politického diania, ktoré nachádzajú svoj odraz v jazyku“ (2013, s. 14). Lexéma „strana“ môže byť podľa tohto teoretického vymedzenia politémou, ale zároveň aj ideológomou. Okrem prítomnosti politického komponentu sa dá rozoznať dobovo-politická determinovanosť a symbolický význam, ktoré sú autorkou uvedené ako charakteristické znaky politémy.

Determinácia viazaná na obdobie socializmu (1948 – 1989) sa prejavuje prítomnosťou pojmu v slovníkoch zameraných na jazyk socializmu, kde sa zdôrazňuje jeho frekventované používanie najmä v 50. – 70. rokoch (Schmiedtová, 2012), ale aj výskyt lexémy ako súčasti dobových kolokácií (Čermák – Cvrček – Schmiedtová, 2010), napr. *bojeschopnosť strany, bratrská strana, príslušnosť strany, vyzbrojiť stranu, zabezpečiť stranu, zjednocovať stranu* a i. Zo slovenského novinového prostredia môžeme vybrať kolokácie typu *prácu strany, program strany, cítenie k strane, politika strany, úlohy strany, demokratizácia strany, slúžiť strane, princípy jednoty strany, ozdravenie života strany* a pod. Okrem príslušnosti k politickej lexike, má lexéma aj vyššie uvedený ideologický príznak, čo ju podľa E. Molnárovej klasifikácie radí k ideológomam. Autorka uvádza, že „zvláštnosti ideologicky determinovaného slova nie sú dané iba štruktúrou jeho lexikálneho významu, ale aj charakterom funkcie, ktorú plní, a ktorá priamo závisí od ideológie nositeľa jazyka“ (2013, s. 59). V období komunistického režimu sa tento postoj odrážal v uvedených slovníkových výkladoch niektorých pojmov. K ďalším, ktoré by bolo možné zaradiť do kategórie ako politém, tak aj ideológom patria lexémy „komunisti“ a „súdruh“.

3. Lexémy „komunisti“ – „súdruh“

Rozdiely existujúce v chápaní významu lexémy „komunisti“ sú vo vnímaní samotného pojmu komunizmus. KSSJ (2003) ho uvádza ako utopistické učenie o sociálne spravodlivej spoločnosti či ako marxisticko-leninské učenie o spoločenskom vlastníctve výrobných prostriedkov a odmeňovaní podľa potrieb. Komunista je teda príslušník strany uplatňujúcej túto ideológiu. Konkrétny ideologický

rozmer je prítomný v definícii podľa SSJ (1959), podľa ktorého je komunizmus: 1. spoločensko-ekonomická formácia vyrastajúca na troskách kapitalizmu a nastupujúca po období diktatúry proletariátu, založená na spoločenskom vlastníctve výrobných prostriedkov a na rozdeľovaní výrobkov podľa potrieb; 2. ideológia revolučného proletariátu odhaľujúca vykorisťovateľský princíp kapitalizmu a odôvodňujúca vybudovanie beztriednej spoločnosti alebo 3. nevedecká ideológia usilujúca sa o sociálnu rovnosť.

V grafickom znázornení (Graf 2) je viditeľný priebežný posun vo frekvencii výskytu skúmanej lexémy. Výrazným prvkom je zvýšenie v máji, kedy sa lexéma objavila v texte úvodníkov v počte 31-krát. Je to dôsledok publikovania textu s názvom *Kto sú „priatelia ľudu“?*, ktorého autorom bol Július Paľo. Prekladom slova demokrat, odvodeného od termínu demokracia, do podoby „priateľ ľudu“ sa v texte dostala do popredia dvojica demokrati – komunisti, významovo prezentovaná vo vzťahu antonymie. Stálym poukazovaním na dosiahnuté zásluhy, pozitívne alebo negatívne činnosti oboch spoločensko-politických skupín obyvateľov sa vystupňovala frekvencia skúmanej lexémy. Rovnaká situácia by nastala aj v prípade výskumu slova demokrati, resp. v tomto prípade „priatelia ľudu“.



Graf 2 – Výskyt lexémy „komunisti“ v úvodníkoch Pravdy v priebehu roka 1968

V publicistických textoch môžeme nájsť lexému „komunisti“ primárne v dvoch podobách. Na jednej strane je to prípad osobného spájania pojmu s človekom, kde môže byť vo význame citeľný istý stupeň expresie, napr. *nám komunistom, my komunisti, spisovateľ – komunista, majster – komunista, človek – komunista* alebo *A čo sa týka nás, komunistov?* Na vybraných príkladoch možno vidieť stotožnenie sa predstaviteľa strany so stranou, čo je podobné príkladom pri lexéme „strana“, ktorá bola často označená privlastňovacím zámenom *naša*. V tomto prípade ide o príklad jednostranného vymedzenia cez jazykové prostriedky. Druhá podoba lexémy „komunista“ sa vyskytovala v dvojici komunista – bezpartajný/nestraník. Výskyt tejto dvojice lexém môžeme nájsť v dvoch podobách. Po prvé je to ich spojenie v priamej opozitnej dvojici, kedy významovo poukazuje na bipolárne členenie spoločnosti. Človek mohol byť buď jedno, alebo druhé, pričom v každom prípade stál na opačnej strane oproti tomu druhému. Problematike členenia spoločnosti na dve skupiny podľa príslušnosti k strane sa bližšie venoval vo svojich esejistických prácach P. Fidelius (2016). Zároveň použitie iba termínu komunista/komunisti vyčleňuje ostatných občanov a členov spoločnosti z diania a účasti, akoby sa ich ani netýkali. Tento model je viditeľný v príkladoch:

Komunisti ju [akčnú jednotu strany, P. M.] *pociťujú ako podmienku, bez ktorej by strana nemohla úspešne pracovať, riešiť problémy spoločnosti a potreby ľudí.* (Pravda, 3. 12. 1968; zvýraznila autorka)

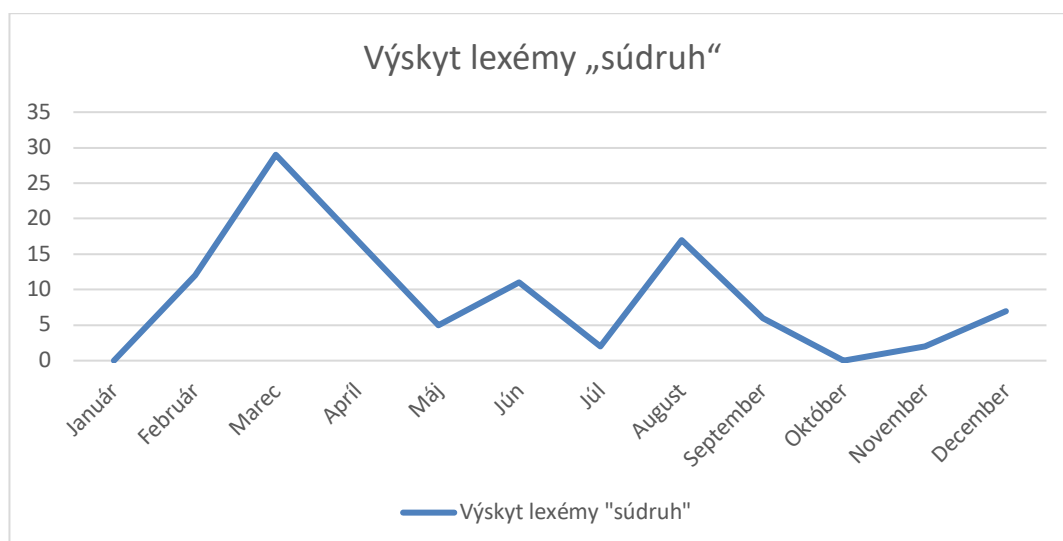
Nesvedčí o aktivite komunistu ani neposlúži ku cti, ak niekto napadne čestného člena strany, ale aj nepartajného, a nikto sa ho z 200 komunistov nezastane. (Pravda, 1. 6. 1968; zvýraznila autorka)

Konkretizácia naznačeného modelu poukazuje na samostatné postavenie lexémy „komunista“, obsahovo a významovo sa vzťahujúce iba k príslušníkom strany, ktorí pociťujú opísaný problém v strane, čo automaticky odsúva ostatných občanov na perifériu akéhokoľvek záujmu o dianie v spoločnosti. V druhej vete je predstavená iná situácia. V spojení *čestného člena strany, ale aj nepartajného* je člen strany prívlastkom charakterizovaný vlastnosťou čestný, čo predstavuje generalizáciu v zmysle čestnosti každého občana, ktorý je príslušníkom strany, teda komunistom. Výraz je s výpoveďou gramaticky spätý vo funkcii predmetu, ostáva však hierarchicky odstupňovaný tak graficky (čiarkami), ako aj intonačne v prípade čítaného textu (pauzy). V kontexte pôsobí dojomom dopĺňujúcej, druhotnej informácie, ktorá je sekundárna k významu spojenia *čestného člena strany*.

Druhou možnosťou aplikovanou na danú lexému je využitie jej komplementárnej funkcie v rámci významu a kontextu vety. V tom prípade sa medzi dvojicou slov komunisti – nepartajní/nestraníci nevytvára vzťah opozície, ale sémanticky sa vzájomne dopĺňajú a v rámci komunikačnej situácie tak komplexne zahŕňajú všetkých obyvateľov, čím sa stráca príznak nadradenosti u príslušníkov strany. Uvedený efekt je zvyčajne dosiahnutý použitím syndetického spojenia slov s vhodnou spojkou. Napríklad:

Znie to paradoxne, ale práve teraz, v obrodnom procese, ktorý vznikol z vlastnej iniciatívy KSČ v čase, keď sa zvýšila aktivita väčšiny komunistov i nepartajných, dostali sa niektorí členovia strany aj funkcionári do akejsi pasívnej rezistencie. (Pravda, 1. 6. 1968; zvýraznila autorka)

S lexémou „komunista“ úzko súvisí lexéma „súduh“ predstavujúca označenie alebo vzájomné oslovenie členov komunistckej strany. Je to slovo používané výhradne v oficiálnej komunikácii, ktoré nepresahovalo do súkromného života alebo priateľskej komunikačnej sféry. Obidva citované slovníky (KSSJ a SSJ) sa vo vymedzení slova zhodujú, pričom sa zvykne uvádzať aj význam v zmysle priateľ, ktorý sa však presunul do synonymického slovníka. V skúmanom publicistickom materiáli sa lexémy vyskytujú v približne rovnakom počte – komunisti sto dvadsaťkrát a súduh sto desaťkrát. Podobnosť v množstve výskytu môžeme vnímať v súvislosti so sémantickou podobnosťou medzi slovami. V súčasnej bežnej komunikácii nie je využívané, vzhľadom na to, že slovo „súduh“ sa v súvislosti s nadmerným uplatnením v rokoch 1948 – 1989 spolitizovalo a môžeme ho zaraďovať k spoločensko-politickej lexike, k politéme aj ideológeme, ako ich opísala E. Molnárová (pozri vyššie). Uvedené slovo predstavuje typ pomenovania používaného nielen v určitom období, ale aj konkrétnou skupinou ľudí. Je možné označiť ho za jednu z reálií socializmu.



Graf 3 – Výskyt lexémy „súduh“ v úvodníkoch Pravdy v priebehu roka 1968

V textoch môžeme nájsť lexému „súduh“ vo význame oslovenia nahrádzajúceho dnešný titul pán/pani, napr. *tvrdé slová padli na adresu súduha Michala Chudíka; boj súduha Dubčeka;*

prezidenta republika súdruha Ludvíka Svobodu; s osobou súdruha Antonína Novotného, súdružka Svodobová atď.:

Minulý piatok som dostala do redakcie telefonický odkaz **súduhov** z jedného okresu... (Pravda, 19. 8. 1968; zvýraznila autorka)

Stisol gombík na stolčeku, prišla súdružka a on objednal občerstvenie. (Pravda, 8. 4. 1968)

Toto pravidlo sa uplatnilo v priebehu roka a výsledok je zreteľne viditeľný v hodnotách na Grafe 3. Napriek úplnej absencii vo februári a v októbri, platí vyššie uvedené používanie lexémy v zmysle oslovenia. V marci korešponduje s publikovaným textom pod názvom *Konferencie nielen okresné*, ktorý je autorským počinom redakcie denníka *Pravda*. V úvodníku je opisovaný priebeh okresných konferencií, zhodnotenie činnosti politických predstaviteľov aj perspektívy k vývinu strany v ďalšom období. V súvislosti s opisom vystúpení jednotlivých členov strany sa často aplikovalo oslovenie v zmysle súdruh XY. V tejto podobe je lexéma často uplatnená aj v texte predstavujúcom osobnosť prezidenta Ludvíka Svobodu (*Má nás rád*, 8. 4. 1968). Posledné vyššie číslo v priebehu augusta sa vyskytlo 19. 8. 1968. Následne v priamej súvislosti so začiatkom okupácie úvodníky niekoľko dní nevychádzali (v danom čase bola formálna aj obsahová stránka prispôbená mimoriadnej situácii v krajine) a v ďalších mesiacoch sa daná lexéma v skúmaných textoch periodika nevyskytla. Prvé použitie je po okupácii datované až 22. 11. 1968, a to v konkrétnych príkladoch *názory progresívnych súduhov a súdruh Dubček*.

Ďalšou možnosťou identifikovanou v textoch je významove stotožnenie lexém „súdruh“ a „komunista“, napr.:

Keď na poslednom rokovaní Ústredného výboru našej strany v Prahe vystupovali súdruhovia Svoboda, Dubček, Černík, Husák a iní, ktorí šli do Moskvy na rokovania vybavení mandátmi dôvery strany i našich národov, veľká väčšina súduhov, prítomných v plnej Španielskej sále Pražského hradu, cítila, že títo muži urobili všetko, čo sa pre nás Slovákov i Čechov, komunistov i nestráničkov, pre pokoj našich domovov urobiť dalo. (Pravda, 4. 9. 1968; zvýraznila autorka)

Na uvedenom príklade je zrejmé, že v prípade nahradenia „súduhov“ „komunistami“ by v sémantickom význame vety nedošlo k zmene. Keďže išlo o rokovanie ÚV, môžeme dedukovať, že prítomní v sále Pražského hradu boli členovia strany, a teda komunisti. Sémantika preto ostáva nezmenená. V druhej časti vety je zároveň prítomná vyššie uvádzaná opozitná dvojica *komunistov i nestráničkov*. Slovo „súdruh“ sa v skúmanej publicistike vyskytuje aj v adjektívnych tvaroch v spojeniach ako napr. súdružský vzťah, súdružsky vysvetľovať, súdružsky podať ruku, súdružské ovzdušie atď. J. Pruša (2011) uvádza aj niekoľko ďalších kolokácií, medzi nimi soudružská kritika, soudružská návšteva, soudružská výpomoc, soudružské privítaní, soudružský polibek.

4. Lexéma „práca“

Slovo „práca“ bolo v kontextoch jazyka socializmu častým pojmom a stávalo sa súčasťou pozdravov, hesiel aj sloganov. J. Pruša uvádza, že „klasikové marxizmu-leninizmu považovali práci za prvotnú potrebu človeka a veškeré hodnoty videli jako výsledek práce“ (2011, s. 348). To sa v praxi odrazilo v častom výskyte tejto lexémy v rôznych kolokáciách, heslách alebo frázach tvoriacich súčasť propagandy. V. Schmiedtová (online) venovala pozornosť výskumu slova „práca“, pričom sa zamerala na tematické okruhy, ktoré sú s ním v totalitnom jazyku spájané, či už v pozitívnom alebo negatívnom význame. V jednej z ďalších štúdií zaradila slovo práca medzi tie prvky slovnej zásoby súdobej spoločnosti, ktoré mali pozitívne konotácie. Poukazovala tiež na pozorovania slovných spojení ako pracujúci ľud alebo pracujúca inteligencia, ktoré diferencovali tieto spoločenské vrstvy.

Lexéma bola často používaná aj vo sfére slovenských masovokomunikačných prostriedkov, čo dokazuje výskyt v úvodníkoch *Pravdy* v počte 124-krát v priebehu roka 1968. Špecifickejšie údaje

prezentuje Graf 4. K prudkejším prepadom došlo v mesiacoch apríl, júl a november, čo považujeme za následok publikovania tém, ktoré s daným slovom nepracovali, lebo pre nich nebolo kontextovo relevantné. Uskutočnené výkyvy nepovažujeme za dôsledok spoločensko-politických zmien, ktoré v uvedených mesiacoch neboli natoľko prelomové, aby sa výrazným spôsobom reflektovali v tlači.



Graf 4 – Výskyt lexémy „práca“ v úvodníkoch *Pravdy* v priebehu roka 1968

Lexému je možné nájsť v spojeniach *system a štýl práce, dôležitá práca, politická práca* alebo *stranícka práca*. Výskyt vo funkcii hesla či sloganu je identifikovateľný ako súčasť dlhšej vety, ktorej funkcia je však definovaná ako výzva resp. apel na čitateľa, nielen svojim obsahom, ale taktiež aj časovým obdobím, v ktorom bola publikovaná. Ide o príklady z úvodníkov pri príležitosti začiatku a konca kalendárneho roka:

Preto splňme všetci očakávanie ÚV KSČ, a po všetkých vinšoch a prípitkoch, ktoré sme na prahu nového roku vyriekli i vypočuli, pustme sa s elánom do práce všedného dňa. Hodiny merajú nielen chronologický, ale aj historický čas. No aj ten historický sa skladá z hodín statočnej práce. (Pravda, 9. 1. 1968; zvýraznila autorka)

A ak by mal byť mimoriadny [nový rok 1969, P. M.], nuž potom si želajme, aby taký bol v činorodej práci. (Pravda, 30. 12. 1968; zvýraznila autorka)

Z uvedených príkladov vyplýva niekoľko záverov. Ide o výber prívlastkov, s ktorými je slovo spájané. V tomto prípade sú to najmä pozitívne vymedzenia práce ako statočná, činorodá alebo každodenná, práca všedného dňa. Na druhej strane je v takto postavenej komunikácii zdôraznený apel na prácu v zmysle činnosti nevyhnutnej a neustále prítomnej v živote občanov, ktorá zároveň predstavuje diferencujúcu vlastnosť občana socialistického zriadenia. Možnosť nepracovať predstavovala neprijateľný koncept pre súdobú spoločnosť. Frazeologizmy zaužívané v období socializmu poukazovali na nevyhnutnosť práce a jej pozitívne vnímanie, napr. pozdrav *Češť práci!*, heslá ako *Buduj vlasť, posilniš mier!*; *Prácou posilniš mier!*; *Socialisticky pracovať, socialisticky žiť!* v prísloví *Bez práce nie sú koláče!* atď.

Okrem základnej lexémy „práca“ sú v textoch úvodníkov prítomné ďalšie slová s rovnakým koreňom, napr. *pracovítí ľudia, pracovať v strane, pracujúci ľud* alebo slová *pracovať, spolupráca, pracovníci, pracujúci, pracovisko, pracovné sily, vypracovanie, pracovitosť*. Termín práca je často skloňovaným slovom používaným so snahou apelovať na vyvíjanie činnosti smerujúcej k rozvíjaniu spoločnosti a jej politického zriadenia.

5. Lexéma „demokracia“

Poslednou zo skúmaných frekventovaných lexém vyskytujúcich sa v úvodníkoch *Pravdy* je „demokracia“. Vo vymedzenom časovom rozsahu sa v textoch nachádzala 57-krát, prevažne so zreteľom na spoločensko-politické zmeny vykonané po januári 1968 a na nastupujúci demokratizačný proces. Výskyt v priebehu celého roku konkretizuje Graf 5.



Graf 5 – Výskyt lexémy „demokracia“ v úvodníkoch *Pravdy* v priebehu roka 1968

Zvýšený výskyt sme zaznamenali v mesiacoch máj a august. V prvom prípade išlo o publikovanie textov s tematikou demokracie a demokratizácie v československej spoločnosti, pričom sa prezentovali pozitívne aj negatívne názory – kritika demokratov odznievala napr. v texte *Kto sú „priatelia ľudu“* (*Pravda*, 26. 8. 1968), ktorý svojim obsahom do značnej miery devalvoval pozitívny obraz predstaviteľov demokracie a staval ich do opozície ku komunistom. Najvyšší výskyt lexémy bol zaznamenaný dňa 23. mája v úvodníku s názvom *Tradičie našej demokracie*. Text úvodníka sa venuje problematike histórie demokracie a demokratického vývoja v Československu v dôsledku uplatňovania demokratizačného vývoja po januári 1968. Zároveň poukazuje na rozvíjanie demokratických tradícií, avšak s určitými obmedzeniami: „*Veď v terajšom obrodzovacom procese socialistickej demokracie a jej doslova revolučného posúvania dopredu nadväzujeme na všetko (ba aj obnovujeme!), čo nie je v rozpore s našimi pokrokovými národnými a štátnymi tradíciami z obdobia päťdesiatych rokov československého štátu a čo zodpovedá našim socialistickým ideálom.*“ (*Pravda*, 23. 5. 1968; zvýraznila autorka) Z toho vyplýva, že demokratický vývoj bol v spoločnosti prípustný iba do tej miery, kým nepredstavoval protirečenie s názormi považovanými vedúcou politickou stranou za pokrokové. Zároveň to bola tiež strana, ktorá určovala socialistický ideál, a teda demokratizácia v 60. rokoch bola vo svojej podstate relatívna a značne obmedzovaná, napriek tomu, že sa táto téma zdôrazňovala v mnohých textoch oficiálnej straníckej tlače v priebehu roka. Ako príklad uvedieme tie úvodníky, kde sa termín explicitne spomína a to sú *Učíme sa demokracii* (*Pravda*, 7. 2. 1968), *Tradičie našej demokracie* (*Pravda*, 23. 5. 1968) a *Kto sú „priatelia ľudu“...?* (*Pravda*, 26. 5. 1968); čo však neznamená, že by demokracia ako pojem nebola predmetom obsahu aj ďalších textov, ako úvodníkov, tak aj iných žánrov publikovaných v tlači. Druhým mesiacom s významnejším nárastom vo výskyte skúmanej lexémy bol august, počas ktorého sa publikované témy orientovali na schvaľovanie nových stanov komunistickej strany a v súvislosti s ešte prebiehajúcim demokratizačným procesom sa často odkazovalo aj k termínu demokracie.

Lexéma „demokracia“ vo význame spoločensko-politického zriadenia je kategorizovaná podľa prisudzovaných prívlastkov, napr. *meštiacka demokracia*, *proletárska demokracia* či *buržoázna demokracia*. Najčastejšie sa objavujúci prívlastkami sú *socialistická demokracia* a *vnútrostranícka demokracia*. Častými bývajú tiež lexémy vytvorené zo základu slova demokracia – demokratický,

demokratizácia, demokratizačný, demokratičnosť. V textoch sa vyskytujú v podobe národnodemokratická revolúcia, meštiackodemokratická republika, ľudovodemokratické Československo, demokratizačný proces, princíp demokratičnosti. Demokracia bola v tomto období prezentovaná ako „socialistická demokracie, čož v praxi znamenalo, že bola nahradená diktaturou proletariátu, ktorá oficiálne stranila dělnické tříde“ (Pruša, 2011, s. 84). V súvislosti s pojmom demokracie dochádza v textoch a v jazyku socializmu k uplatneniu princípu semiotickej premeny jeho znakovkej podstaty, ktorú bližšie približuje T. Váňa (2013) využívajúc tento konkrétny príklad. Zmena jazyka a jeho významu, teda kódu determinujúceho komunikáciu v spoločnosti, je charakteristickým znakom jazyka socializmu využívaného ako manipulačný nástroj na ovládnutie spoločnosti či vytvorenie jednotnej masy prijímateľov. Váňa uvádza, že v jazyku socializmu je zneužívaná kladne hodnotená konotácia pojmu demokracie, aby rovnako kladný dojem vyvolávala aj novo vytvorená terminológia. V tomto prípade ide o slovné spojenie socialistická demokracia alebo vyššie spomínaná vnútrostranícka alebo proletárska demokracia. V prípade slovenskej straníckej publicistiky sme pozorovali jav vytrácania tejto lexémy z úvodníkov. Graf 5 naznačuje dôrazný pokles od augusta až do konca roka. Po 21. auguste sa v texte objavila iba trinásťkrát, zvyčajne iba v podobe zmienky na predchádzajúce, tzv. predaugustovské obdobie. Samotný pojem nebol hlbšie rozvíjaný, ani mu nebola venovaná iná pozornosť. Fidelius (2016) podobne uvádza, že komunistická reč má tendenciu privlastňovania starých pojmov, ktorým vytvára nový význam. To je možné hodnotiť ako princíp manipulácie jazyka alebo manipulácie s jazykom. Výskum lexémy „demokracia“ však v dôsledku presného vymedzenia textovej vzorky na rok 1968 neprekračoval vytýčený rámec, a preto nie je možné všeobecne konštatovať, či k sémantickému posunu došlo.

6. Záver

Obdobie rokov 1948 – 1989 sa v prostredí vedeckej literatúry vyskytuje pod rôznym označením. Napriek nezjednotenej terminológii ich spája obsah a charakteristika na základe typu jazyka používaného v oficiálnej sfére, ku ktorej patrí aj masovokomunikačná oblasť. Používanie frekventovaných lexém, akými sú strana, práca, komunista, súdruh či demokracia predstavujú iba jednu zložku príznačnú pre skúmané obdobie. Na týchto príkladoch je pozorovateľný princíp opakovania, v jazyku socializmu vnímaný nielen ako redundantný prvok, ale aj ako manipulácia. Dominantným príkladom je lexéma strana. K ďalším charakteristickým prvkom môžeme zaradiť vytváranie sémantických opozít alebo komplementárnych dvojíc slov na príklade komunisti – nepartajní. Niektoré z lexém sa v slovnej zásobe slovenského jazyka zachovali do súčasnosti, iné získali politický či negatívny expresívny príznak ideologickosti a stali sa ideológemami. Autori zaoberajúci sa touto problematikou najmä v Českej republike poukazovali na fakt, že jazyk je nástrojom myslenia a jeho ovládnutie môže smerovať k manipulácii. Jazyk socializmu poskytuje množstvo príkladov a materiálu, ktoré tento názor podporujú. Vybrané a spracované lexikálne prvky sú jedným z možných aspektov, ktoré daná problematika v rámci vedeckovýskumnej činnosti prezentuje. Predložený príspevok považujeme za prínos k téme objasňujúci niektoré vybrané aspekty socialistického jazyka.

Poznámky

- (1) Príspevok vznikol v rámci riešenia vedeckého projektu VEGA č. 1/0598/18 *Štylistika mienkotvornej elektronickej tlače strednoprávdového a alternatívneho typu*.
- (2) Jazyk v rokoch 1948 – 1989 je autormi skúmajúcimi dané obdobie označovaný rôzne. V odbornej literatúre možno nájsť slovné spojenia socialistický jazyk, totalitný jazyk, komunistická reč a ďalšie. Napriek terminologickej nejednotnosti sú používané vo forme synonym. Pre potreby predloženého textu sme zvolili termín socialistický jazyk, resp. jazyk socializmu.
- (3) Bližšie o frekvencii vydávania analytických publicistických žánrov periodika v priebehu roku 1968 pozri MOLNÁROVÁ, Patrícia. Perspektívy vplyvu ideológie na žánre analytickej publicistiky v straníckej tlači v roku 1968. In: *XXVII. kolokvium mladých jazykovedcov. Banská Bystrica – Šachtičky 21. 11. – 23. 11. 2018*. Rukopis štúdie (v tlači).

Literatúra

- ČERMÁK, František – CVRČEK, Václav – SCHMIEDTOVÁ, Věra (eds.). 2010. *Slovník komunistické totality*. Praha : Lidové noviny, 2010. 302 s. ISBN 978-80-7422-060-9
- DAVID, Jaroslav. 2013. *Slovo a text v historickém kontextu*. Brno : Host, 2013. 323 s. ISBN 978-80-7294-999-1
- DORUĽA, Ján et al. 2003. *Krátky slovník slovenského jazyka*. Bratislava : Veda, 2003. 985 s. ISBN 80-224-0750-X
- EXNER, Otto. 1992. Některé charakteristické rysy úředního jazyka komunistické éry. In: *Naše řeč*, roč. 75, 1992, č. 2, s. 91 – 98. ISSN 0027-8203
- FIDELIUS, Petr. 2016. *Řeč komunistické moci*. Praha : Triáda, 2016. 290 s. ISBN 978-80-7474-176-0
- FINDRA, Ján. 2013. *Štylistika súčasnej slovenčiny*. Martin : Osveta, 2013. 319 s. ISBN 978-80-8063-404-9
- MACURA, Vladimír. 2008. *Šťastný věk*. Praha : Academie, 2008. 351 s. ISBN 978-80-200-1669-0
- MCQUAIL, Denis. 2009. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha : Portál, 639 s. ISBN 978-80-7367-574-5
- MISTRÍK, Jozef. 1997. *Štylistika*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1997. 598 s. ISBN 80-08-02529-8
- MOLNÁROVÁ, Eva. 2013. *Spoločensko-politická lexika z kontrastívneho aspektu*. Banská Bystrica : Belianum, 2013. 110 s. ISBN 978-80-557-0583-5
- MOLNÁROVÁ, Patrícia. Perspektívy vplyvu ideológie na žánre analytickej publicistiky v stránickej tlači v roku 1968. In: *XXVII. kolokvium mladých jazykovedcov. Banská Bystrica – Šachtičky 21. 11. – 23. 11. 2018*. Rukopis štúdie (v tlači).
- PECIAR, Štefan (ed.). 1968. *Slovník slovenského jazyka. IV. diel*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1968. 759 s.
- PISARČÍKOVÁ, M. et al. 2004. *Synonymický slovník slovenčiny*. Bratislava : Veda, 2012. 998 s. ISBN 80-224-0801-8
- PRUŠA, Jiří. 2011. *Abeceda reálného socialismu*. Praha : Avia Consultants, 2011. 678 s. ISBN 978-80-260-0686-2
- SCHMIEDTOVÁ, Věra. 2012. *Malý slovník reálií komunistické totality*. Praha : Lidové noviny, 2012. 206 s. ISBN 978-80-7422-192-7
- SCHMIEDTOVÁ, Věra. *What did the totalitarian language in the former socialist Czechoslovakia look like*. Dostupné na: https://www.researchgate.net/publication/228548515_What_did_the_totalitarian_language_in_the_former_socialistic_Czechoslovakia_look_like [2018-12-27]
- VÁŇA, Tomáš. 2013. *Jazyk a totalitarizmus*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013. 159 s. ISBN 978-80-7325-316-5

Dobová tlač

- Čo na prvé miesto. In: *Pravda*, 9. 1. 1968, s. 1.
- Má nás rád. In: *Pravda*, 8. 4. 1968, s. 1.
- Aktivitou za dôveru strany. In: *Pravda*, 1. 6. 1968, s. 1.
- Šípka stanov. In: *Pravda*, 20. 6. 1968, s. 1.
- Tlaky, v ktorých žijeme. In: *Pravda*, 19. 8. 1968, s. 1 – 2.
- Stanovy a ich historická inšpirácia. In: *Pravda*, 21. 8. 1968, s. 1 – 2.
- Kto sú „priatelia ľudu?...“ In: *Pravda*, 26. 8. 1968, s. 1 – 2.
- Reality nášho života. In: *Pravda*, 4. 9. 1968 s. 1.
- Jediná cesta – január. In: *Pravda*, 22. 11. 1968, s. 1.
- Predpoklady jednoty. In: *Pravda*, 3. 12. 1968, s. 1 – 2.
- Mimoriadny rok. In: *Pravda*, 30. 12. 1968, s. 1.

Summary

The aim of the paper is to characterize some of the typical aspects that are present in the language of socialism in Czechoslovakia (1948 – 1989). Language used during this period is different with regard to present lexicology or stylistics. The main influential factor was the presence of the political/communist/socialist ideology in a press. In lexicon it may be seen in different forms such as repeating of words, changes in semantics, using and manipulating of positive and negative meaning of words, creating antonyms with political lexeme and so on. The issue was researched using editorials from political newspaper *Pravda* in 1968 and literature which is cited below the text. The language of socialism was different from the language in the press nowadays. Analysed linguistics aspects were gathered and used to present one of the ways how the political ideology of the communist party in Czechoslovakia manipulated the masses through the media. However, they represent just a small piece of socialist language which was a dynamic part in a development of society in this time period.

O autorke

Patrícia Molnárová je študentkou prvého ročníka doktorandského štúdia v odbore slovenský jazyk. Autorka sa v rámci prípravy dizertačnej práce venuje problematike jazyka v politickej tlači 60. rokov na Slovensku, využívaným jazykovým prostriedkom a vplyvom spoločensko-historického kontextu na jazykové prejavy v žánroch analytickej publicistiky.

Patrícia Molnárová, Pri prameni 28, 054 01 Levoča, Slovensko

LITERÁRNE DIELO LEONIDA ANDREJEVA V KOTEXTE NEMECKEJ VOLUNTARISTICKEJ FILOZOFIE

LITERARY WORK OF LEONID ANDREYEV IN THE CONTEXT OF GERMAN VOLUNTARISM

Natália Dúbravská

**Katedra slovanských jazykov, Filozofická fakulta, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici,
Slovenská republika**

7330 prekladateľstvo a tlmočníctvo, 1. rok štúdia, externá forma štúdia
ndubavska@studenti.umb.sk

Školiteľka: **doc. PhDr. Marta Kováčová, PhD. (Marta.Kovacova@umb.sk)**

Kľúčové slová

Leonid Andrejev, Arthur Schopenhauer, voluntarizmus, vôľa, existencia

Key words

Leonid Andreyev, Arthur Schopenhauer, voluntarism, will, existence

1. Úvod

Na konci 19. storočia došlo vo sfére európskeho myslenia k výraznej ideovej deviácii od klasickej filozofie smerom k novým vývinovým tendenciám. Na filozofickej scéne sa v protiklade k strohému racionalizmu klasického obdobia začala koncipovať nová kultúra myslenia. Paralelne s materializmom a scientistickým pozitivismom sa rozvíjala dominantná filozofia života, ktorá do filozofického diskurzu vniesla prvok antropologizmu. Stredobodom záujmu nového filozofického smeru sa stal koncept ľudského individua a jeho bytostného ukotvenia v empirickom svete. V optike filozofie života rozum prestal byť dominantnou osobnosťou a základným nástrojom percepcie reality. Na jeho miesto nastúpila iracionálna sféra podvedomia a jej hlavná hybná sila – vôľa.

Fenomén vôle ako podstaty bytia a vnímania skutočnosti sa stal nosným princípom filozofickej koncepcie nemeckého voluntarizmu. V optike Arthura Schopenhauera (1788 – 1860), jedného z hlavných ideológov voluntaristickej filozofie, nadobudol koncept vôle podobu latentnej, metafyzickej sily, nárokujej si absolútnu podmienenosť ľudského subjektu princípu iracionality.

Filozofia vedúceho predstaviteľa voluntarizmu zohrala na sklonku 19. a začiatku 20. storočia významnú úlohu v procese kreovania ruskej kultúrnej identity. Ruskí filozofi a literáti sa na prelome storočí usilovali o racionalizáciu absurdity súdobej spoločenskej klímy, na základe ktorej chceli porozumieť genéze udalostí, ktoré predchádzali revolučnej transformácii ideologického obrazu krajiny. Stredobodom ich záujmu sa stal koncept iracionálnej vôle a jeho vplyv vo vzťahu k logike okolitého sveta.

Binárna opozícia racionality a iracionality, postavená na ideovej osnove nemeckej voluntaristickej filozofie, rezonuje aj v expresionistických dielach ruského modernistického spisovateľa Leonida Andrejeva (1871 – 1919). Spisovateľ si po vzore voluntaristov osvojil problematiku primátu iracionálnej zložky osobnosti na úkor tej racionálnej, čím vo svojej tvorbe priamo nadviazal na koncept vôle, predstavujúci gro filozofie Arthura Schopenhauera.

Problematika vplyvu nemeckého voluntarizmu v procese kreovania autorskej filozofie a poetiky Leonida Andrejeva, ako aj jej trvalý odkaz v literárnej tvorbe spisovateľa, predstavuje ideovú osnovu vedeckej štúdie.

2. Literárno-filozofický odkaz v tvorbe Leonida Andrejeva

2.1. Ideovo-estetická genéza tvorby Leonida Andrejeva na pozadí spoločenského diania

Modernisticko-dekadentné tendencie, špecifické pre literárny naratív na prelome 19. a 20. storočia, sa azda neudomácnili v tvorbe ani jedného ruského spisovateľa v takom rozsahu, ako v diele Leonida Nikolajeviča Andrejeva. Motív pesimizmu, melanchólie, samoty a odcudzenia sa nestal len univerzálnym výrazovým prostriedkom literárnych diel autora, ale aj súhrnným programom jeho tvorby a východiskom pri reflektovaní bezprostrednej reality. Andrejev na ploche svojej prózy a drámy čitateľovi sprostredkováva tiesnivý obraz atmosféry na sklonku dvoch storočí. Autorova tvorba je výrazom oduševnenej revolty, namierenej proti dobovému statusu quo, ktorý má za následok stav sociálnej a duchovnej paralýzy spoločnosti (Dúbravská, 2017).

Andrejevovo pochmúrne vnímanie sveta však nemožno interpretovať len cez prizmu určujúcich tendencií v literárnej sfére na sklonku storočia. Na spisovateľov pesimistický naratív vo veľkej miere vplývali tak osobné, ako aj kultúrno-spoločenské determinanty (Dúbravská, 2017). Leonid Andrejev vstupuje na literárnu pôdu v roku 1898, v čase enormných dejinných otrasov. Prvé desaťročie jeho literárnej činnosti poznamenala atmosféra anticipovaného politického prevratu a eskalácie spoločenského napätia, ktorá vyústila do revolučných udalostí v rokoch 1905 až 1907 (Fromková, 1960). Spisovateľ zdieľal pocit všeobecnej eufórie, vychádzajúci z romantickej predstavy, že „končí jistá historická epocha, že v tomto svete mŕšťáctví, úřednické nadvlády a sociální nespravedlnosti sa nedá žít dále, že přijde něco nového a jistě radostného“ (Andrejev, 1967, s. 219). Podobne ako časť popredných predstaviteľov ruskej inteligencie, aj on sa stotožňoval s humanistickými ideálmi revolúcie (Parolek, Honzík, 1977) a myšlienku revolučného prevratu do veľkej miery romantizoval. Andrejev vnímal revolúciu ako „něco snadného, bezbolestného, jednoduchého“ (Andrejev, 1967, s. 160), ako nástroj katarznej očisty, ktorý vyslobodí Rusko spod jarma autokratickej poroby a položí základy nového, spravodlivého spoločenského zriadenia.

Neúspech prvého revolučného odboja (1905 – 1907), nástup krvavých represálií a októbrový prevrat v Rusku roku 1917 však Andrejeva pripravil o ideál spoločenskej obrody a zjavil mu skutočnú podstatu revolučného besnenia. Andrejev revolučné udalosti neprijal, hoci ich v zápale prvotného idealizmu s nadšením anticipoval (Andrejev, 1967). Niekdajší revolučný entuziazmus Andrejevovej ranej prózy v priebehu druhého desaťročia z jeho literárnej tvorby definitívne vymizol a na plochu spisovateľových diel začal prenikať pocit prehlbujúceho sa pesimizmu, skepsy a bezmocnosti.

Po vytriezvení z revolučného opojenia Andrejev viac nie je schopný nájsť v Rusku dostatočnú oporu pre svoj duševný rast. Spisovateľ, ktorý sa nestotožnil s vývinom udalostí na domácej scéne, preto odchádza z verejného života a hľadá útočisko v prostredí fínskeho vidieka, odkiaľ z ústrania svojho majestátneho, osamoteného domu s obavami sleduje drámu, odohrávajúc sa v jeho vlasti. Andrejev sa rozhodol uzavrieť pred okolitým svetom „pro tragédii“ (Andrejev, 1967, s. 177) a „usadiť se nejen daleko od tříd, daleko od banalit, ale i daleko od života“ (s. 177), aby „odtud mohl jako kluk přes cizí plot na něj házet kamením“ (s. 177). Po osamostatnení dovtedy červeného Fínska od Sovietskeho zväzu (1918), sa Andrejevova bolestivá odluka od Ruska stala definitívnou. Prozaik a dramatik však pre svoje kontroverzné názory a tvorbu v emigrácii nenachádza adekvátne pochopenie a po početných sporoch s predstaviteľmi ruskej inteligencie sa čoskoro ocitá na literárnej periférii a jeho niekdajšia popularita bledne (Andrejev, 1967).

Striktná izolovanosť, ktorá mala autorovi pôvodne poskytnúť útočisko pred znepríateleným svetom, ako aj prehlbujúca sa skepsa a frustrácia z vlastnej tvorivej stagnácie, sa pre Andrejeva v druhej etape literárnej činnosti stáva akýmsi katalyzátorom postupného duševného rozvratu. Spisovateľ začína v tom čase prepadať čoraz intenzívnejším depresívnym stavom a prestáva veriť, že ho ešte niekedy postretne šťastie.

Duševná agónia, ktorá Andrejeva sprevádzala v posledných rokoch života, sa najcitelnejšie prejavuje v jeho neskorých dielach. Pravidelne sa opakujúcou témou autorových prác, ktoré vznikli v druhom desaťročí tvorby spisovateľa, sú „monology o smrti, bezútěšnosti života a bezmocnosti člověka“ (Fromková, 1960, s. 458), ako aj „filosofické meditace o „věčných“, „prokletých“ otázkach lidského bytí“ (s. 458). Na ploche Andrejevových poviedok, noviel, románov a drám sa v chaotickom

víre miesia motívy strachu, samoty, zúfalstva, melanchólie, odcudzenia, skepsy, šialenstva a smrti, ktoré súhrnne vytvárajú akýsi chmúrný, klaustrofobický obraz pozemského sveta.

Bezprostredným zdrojom autorovej chaotickej percepcie sveta je polarizácia na osi bytie – nebytie, vedomie – podvedomie, racionalita – iracionalita, ktorá tvorí ideovú bázu Andrejevovej filozofickej koncepcie. Prozaik sa v diele usiluje preklenúť hranicu medzi danými protipólmi, pochopiť, v čom spočíva ich vzájomný antagonizmus a priblížiť sa tak hlbšiemu zmyslu existencie. Základným princípom Andrejevovho tvorivého úsilia je heroická snaha dekomponovať empirickú skutočnosť, obnažiť jej skelet a odhaliť jej skrytý význam. Andrejev svoju rétoriku v diele podriaďuje jedinému cieľu – poznaniu nepoznatelného. Kľúčovou sa pre neho stáva potreba rozumovo obsiahnuť podstatu existencie. Autor si však zároveň uvedomuje, že nie je v jeho silách tento zámer uskutočniť, a ako človeku, zúfalo bažiacemu po pravde, je mu preto súdené zotrvať v stave večnej nevedomosti.

Andrejev vidí v ľudskej nevedomosti a nepoznatelnosti bytia pôvod celého tragizmu ľudského pokolenia. Rozumovo nepostihnuteľná existencia je podľa spisovateľa bezúčelná. Pokiaľ rozum ako základný inštrument poznania zlyháva vo vzťahu k realite (Dúbravská, 2017), ľudský subjekt stráca posledného garanta osobnej slobody (Mikulášová-Škrídlová, 1992), a ocitá sa v područí vrodenej pudovosti (Dúbravská, 2017). Človek, ktorý na základe rozumu nedokáže logicky objasniť zmysel svojej existencie, prestáva podľa Andrejeva jestvovať ako autonómny subjekt. Stáva sa nástrojom v rukách nevyspytateľnej vôle, podliehajúcim iracionálnemu determinizmu.

Pre Andrejeva je život, neuchopiteľný ľudským umom, „pouští a putykou“ (Andrejev, 1967, s. 124). Spisovateľ sa však aj napriek tomu neuchyľuje k pasívnej rezignácii. Andrejev podvedome odmieta akceptovať fakt, že človek nie je predurčený na to, aby rozumom dokonale obsiahol komplexnosť zakúšaného sveta. Jeho tvorba má charakter sizyfovskej vzbury, permanentnej revolty, namierenej proti železným zákonom iracionality. Andrejevov literárny hrdina nasilu mobilizuje rácie a búri sa proti diktátu absurdity svojho pozemského údely (Choma, 1999).

Spisovateľ a jeho literárne postavy na jednej strane hlásajú neudržateľnosť existencie v empirickom svete a hľadajú spásu vo vlastnej deštrukcii. Na strane druhej však podliehajú imperatívu sebazáchovného pudu, ktorý ich núti zotrvať v bludnom kruhu bytia a trpieť až do konca. Aj napriek zjavnej absurdite a iracionalite ľudského bytia však Andrejev nevníma smrť ako náplásť na pozemské utrpenie (Dúbravská, 2017). Andrejev sa na rozdiel od dekadentov neutieka k predstave zdanlivo oslobodzujúcej smrti (Fromková, 1960). Prozaik neverí, že nebytie človeku prinesie nevyhnutnú satisfakciu a ukončí jeho utrpenie. Smrť je pre neho rovnakým neznámym a hrozivým (alebo ešte azda hrozivejším) fenoménom, akým je život.

2.2. Kritická evalvácia literárnej tvorby Leonida Andrejeva v slovenskom kultúrno-historickom kontexte

Dieło Leonida Andrejeva počas spisovateľovho života a tvorivého rozmachu v prostredí slovenskej literárnej kritiky dlho nenachádzalo relevantnú odozvu. Andrejevova próza a dráma sa v tunajších pomeroch začala pomaly dostávať do popredia až v období po prvej svetovej vojne, keď v slovenskom kultúrnom prostredí vznikol dopyt aj po inej ako socialistickej literatúre. Medzi prvé publikované práce spisovateľa na našom území sa zaradili preklady Štefana Žemlu (*Anjelíček a iné poviedky*, 1930), Joža M. Prídavka (*Nočný rozhovor a iné novely*, 1933) či Fedora Jesenského (*Ten, ktorého zauškujú. Hra v štyroch dejstvách*, 1926) (Pašteková, 1998). Najväčší rozmach však Andrejevova tvorba v slovenskom prostredí zaznamenala až na prelome 60. a 70. rokov po publikácii jeho kľúčových diel (*Mysel*, 1966, *Rozhovor uprostred noci*, 1971 atď.) v preklade Jána Ferenčíka, Juraja Klauča, Viery Mikulášovej-Škrídlovej, Ivana Králik a Šarloty Baránikovej (Čerevka, 2006).

Eklektický štýl Andrejevovej prózy a drámy začal zo strany tunajšej kritiky hneď v úvode podnecovať celú škálu protichodných reakcií. Zatiaľ čo časť kritikov v dielach autora identifikovala rukopis vedúcich osobností ruskej realistickej tradície, akými boli Dostojevskij, Tolstoj, Čechov, Gorkij a Garšin, iní Andrejevovu tvorbu spájali s ruskými symbolistami a dekadentmi. Podľa S. Paštekovej (1997) sa Andrejev osobitosťou svojej autorskej poetiky a štýlovou multiplicitou nikdy bezprostredne nezaraďoval ku konkrétnemu literárnemu smeru. B. Choma (1999) nachádza pramene Andrejevovej tvorby v ruskej realistickej a naturalistickej tradícii konca 19. storočia.

Slovenská literárna kritika identifikuje v rámci ideového vývinu spisovateľovej tvorby dve dominantné línie: realisticko-naturalistickú a symbolisticko-expresionistickú. Do prvej línie sa zaraďuje predovšetkým raná, sociálne-ladená poviedková tvorba, v ktorej Andrejev cez prizmu sociálne a politicky motivovaného ľudského utrpenia (Pašteková, 1997) kriticky znázorňuje bezprostrednú realitu (Choma, 1999). V druhej fáze tvorby Andrejev svoj typický idiolekt dopĺňa o inovatívne výrazové prostriedky a metódy znázorňovania reality na ploche prozaického diela. Nosným prvkom spisovateľovej prózy sa stáva expresionistická poetika, ktorá sa v jeho dielach manifestuje prostredníctvom hyperbolizovaného psychologizmu, subjektivismu a emocionality literárnych postáv. Andrejevov idiolekt na ploche diel nadobúda podobu vnútornej a vonkajšej expresie. Vonkajšia výrazovosť sa v próze manifestuje na základe polarizácie dvoch protichodných častí diela, ktorá v závere sujetu graduje. Vnútorňá expresia v Andrejevovej tvorbe naopak vzniká prostredníctvom hĺbkovej introspekcie jednotlivých protagonistov v zlomových situáciách (Pašteková, 1997).

Leonid Andrejev je v prostredí slovenskej literárnej kritiky považovaný za jedného z najpochmúrnejších prozaikov prvej polovice minulého storočia. Typický pesimizmus prameniáci z ruského tragizmu, ktorý preniká naprieč celou spisovateľovou tvorbou, predstavuje podľa kritikov základnú črtu jeho poetiky. Andrejevovo tragické nazeranie na svet sa na ploche prozaických a dramatických diel manifestuje prostredníctvom všadeprítomnej polarizácie bytia a nebytia, racionálna a iracionálna a mikro a makrokozmu postáv (Pašteková, 1997).

Osnova Andrejevovej tvorby je vybudovaná na komplexnej tematickej schéme, ktorej nosným motívom je prvok izolácie a samoty (Pašteková, 1997), ako produkt animozity jednotlivca voči hodnotovému rámcu spoločnosti. Na motív izolácie sa v autorovom diele zároveň viaže prvok iracionálna. Typický protagonista Andrejevovej tvorby odhaľuje skrytú iracionalitu jestvovania, čím stráca pocit vlastnej nezávislosti a tvárou v tvár deštruktívnemu fatalizmu cíti bezmocnosť (Pašteková, 1998). Hrdinova neschopnosť realizovať na ploche diela základný existenciálny predpoklad, ktorým je poznanie prapodstaty bytia, má za následok snahu o iniciáciu akejsi sifyzovskej vzbury, ktorej nevyhnutným vyústením je smrť protagonistu.

3. Analýza Andrejevovej poetiky cez prizmu filozofických postulátov Arthura Schopenhauera

3.1. Egoizmus ako forma vôle k životu: *bellum omnium contra omnes*

Andrejevov výklad empirickej skutočnosti vychádza z ideovej platformy Schopenhauerovho objektívneho idealizmu a fenomenalizmu (Mihina a kol., 1999). Hlavným zdrojom autorskej filozofie ruského prozaika a filozofických postulátov nemeckého mysliteľa je fenomén vôle ako substancie bytia. Andrejev i Schopenhauer skúmajú jej imperatívny charakter, diskrepanciu vo vzťahu k poznaniu a empirii a záporné implikácie tohto vzťahu na ploche existencie ľudského subjektu.

Schopenhauerov dualistický model bytia je produktom koexistencie dvoch určujúcich princípov – vôle a predstavy, ktorých spoločným menovateľom je človek (Schopenhauer, 2010). Ľudský subjekt je v optike Schopenhauera ontologicky daný ako výraz kozmickej vôle. Vôľa v jeho ponímaní predstavuje esenciu bytia a univerzálnu axiómu, ktorá je vo vzťahu k realite dominantná (Mihina a kol., 1999) a gnómická.

Schopenhauer chápe vôľu v rovine metafyzického princípu, presahujúceho rámec hmotného sveta. Ako transcendentná substancia sa vôľa v systéme Schopenhauera prejavuje v podobe slepej, nevyspytateľnej sily, ktorá v organickej a neorganickej prírode plní funkciu pudu sebazáchovy (Mihina a kol., 1999). Je výrazom vôle k životu – neúnavného mechanizmu, *primum mobile* „všetkých druhov pudenia v anorganickej, vegetatívnej, animálnej a ľudskej oblasti“ (Röd, 2015, s. 274).

Základným predpokladom jestvovania vôle ako existenčného imperatívu je ego. Vôľa sa realizuje prostredníctvom *principium individuationis*, t. j. princípu, stavajúceho na antagonizme individuálneho komponentu a celku. Objekt vôle je svojou podstatou s cieľom sebazáchovy inštinktívne motivovaný k bezpodmienečnému presadzovaniu vlastných potrieb na úkor univerza. Jeho bytie tak a priori podlieha imperatívu ega, ktoré je formou vôle k životu (Schopenhauer, 2010).

Schopenhauerova schéma existencie má charakter striktného darvinizmu. Príroda, ktorá v systéme nemeckého filozofa predstavuje materiálnu projekciu vôle, je z princípu egoistická. Za primárny stimul prirodzeného vývoja každého objektu vôle považuje Schopenhauer amorálny zápas všetkých proti všetkým, *bellum omnium contra omnes*, podmienený snahou o zachovanie existencie a jej rozmnoženie (Mihina a kol., 1999).

Rovnakú schému fungovania sveta filozof úmerne aplikuje aj na ľudský subjekt. Človek, ktorý je v Schopenhauerovom ponímaní materiálnou objektiváciou vôle, slúži ako katalyzátor vôľových prejavov. Jeho organizmus sa tak bezprostredne stáva kontrapunktom makrokozmu, inštrumentom ega, nadradujúcim vlastný subjekt nad všetko ostatné. To, o čo sa príroda usiluje v človeku, je podľa nemeckého voluntaristu identické s tým, o čo sa usiluje v zvierati (Schopenhauer, 2010). Schopenhauer nevidí jednoznačný rozdiel medzi behaviorálnymi tendenciami ľudského subjektu a zvieratá. Ako satelity vôle svojím konaním oba komponenty v konečnom dôsledku podvedome sledujú identický zámer, ktorým je realizácia vrodeneho pudu.

Vôľa, prejavujúca sa v podobe pudovosti, je v ľudskom organizme neustále prítomná a aj napriek snahám o jej kultiváciu či negáciu ju nemožno úplne eliminovať. Vôľu zároveň nie je možné kriticky posudzovať ani cez prizmu morálneho dogmatizmu. Ako taká je svojou podstatou ukotvená vo sfére presahujúcej etický rámec, a preto jej nemožno naočkovat morálny charakter. Vôľa nepozná dištinkciu medzi dobrom a zlom. Definícia dobra v prípade vôle priamo zodpovedá definícii utilitárnosti. Jediným kritériom „dobra“ je pre vôľu to, čo slúži v prospech jej primárneho cieľa, ktorým je udržanie rodu a prevencia jeho kvalitatívnej deprivácie.

Schopenhauerov strohý skepticizmus v otázkach možnosti cieľavedomého formovania a kultivovania vôle sa rovnako odzrkadľuje aj vo vzťahu k pokusom o jej racionalizáciu. Vôľa v optike filozofa predstavuje iracionálny pud, vymykajúci sa empirickému poznaniu, ktorý nemožno uchopiť za pomoci intelektu a racionálne ho tak zdôvodniť (Röd, 2015). Podľa neho sa však vôľa nielenže „nevzpiera predstavovo-intelektuálnemu poznaniu“ (Röd, 2015, s. 273), no „ona sama nemôže byť pochopená ako poznávacia podstata“ (s. 273).

Vo svojej filozofickej hierarchii zaraďuje Schopenhauer poznanie a rozum, ktorý je jeho nositeľom, spoločne s hmotou až na chvost existenčných priorít. V porovnaní s vôľou hrá poznanie z pohľadu mysliteľa len sekundárnu rolu a na jej fungovanie má minimálny dopad. Metafyzická, atemporálna vôľa podľa neho nemôže byť obsiahnutá limitovaným, efemérnym poznaním, ktoré je, ako produkt rozumu, odsúdené na devalváciu a postupný zánik. Poznanie „vôľu sprevádza, ale neriadi ju“ (Šlosiar, 2004, s. 34). Predstavuje len sekundárny jav, ktorý reguluje jej vonkajšie prejavy, no nie je schopný definitívne ju potlačiť (Schopenhauer, 2010).

Iracionálna vôľa vníma poznanie ako cudzí prvok, pôsobiaci proti jej životaschopnosti a presadzujúci na jej úkor striktný diktát rozumu. V hraničných situáciách však preskriptívne tendencie rozumu zlyhávajú a do popredia sa dostávajú iracionálne afekcie vôle, ktoré sú príznakom potláčanej pudovosti. Akákoľvek snaha o nastolenie absolutizmu rácia je podľa Schopenhauera v dôsledku toho pri konfrontácii so superioritou egoistickej vôle neefektívna a odsúdená na bezpodmienečný neúspech (Schopenhauer, 2010).

Identický obraz vôle v podobe iracionálnej, egoistickej a živeľnej sily, pudiacej k životu, ako i schémy jej pôsobenia v zlomových situáciách na ploche svojich diel znázorňuje aj ruský prozaik Leonid Andrejev. Schopenhauerov koncept vôle spisovateľ demonštruje na postave študenta Nemoveckého, hlavného protagonistu poviedky *Прираст* (Бездна, 1902).

Ústredným motívom daného prozaického útvaru je problematika vnútornej destabilizácie ľudského subjektu a relativizácie jeho poznania pri kolízii s iracionalitou vôle. Autor dielo kompozične člení na dva charakterovo odlišné celky, ktoré reflektujú proces postupnej transformácie vedomia hlavného hrdinu. J. Dohnal tieto dve etapy v rámci Andrejevovej tvorby identifikuje ako „stav před“ (Dohnal, 1997, s. 27) a „stav po“ (s. 27), pričom oba heterogénne stavy navzájom integruje prostredníctvom momentu zlomu.

Do úvodnej časti diela vstupuje hlavný protagonista ako vysoko racionalizovaný a eticky vyprofilovaný subjekt. Nemoveckij je prototypom mladého idealistu, ktorý oduševnene verí v správnosť humanistických hodnôt a v obligatornosť morálneho dogmatizmu. Svoje konanie podriaďuje imperatívu rozumu a inštinktívne odmieta to, čo mu odporuje. Nemoveckého svetonázor

sa najzreteľnejšie prejavuje najmä vo vzťahu k otázke ľudskej sexuality. Protagonista sa vedome stráni akýchkoľvek prejavov vrodenej pudovosti. Jeho percepcia skutočnosti je vo veľkej miere podmienená romantickými predstavami o harmonickom vzťahu muža a ženy, v ktorom absentuje vulgárna zmyselnosť. Nemoveckij obdivuje melancholické „образы людей, любивших, страдавших и погибавших за чистую любовь“ (Andrejev, 1995, s. 49). V snahe vyrovnáť sa objektu svojich idealizovaných predstáv vystupuje ako neúprosný cenzor vlastnej vôle, ktorá je epicentrom pohlavného pudu.

Hoci sa Nemoveckému spočiatku darí relatívne úspešne mortifikovať akékoľvek pudové prejavy, jeho zdanlivá rezistencia postupom času zlyháva. Aj v kritickom momente sa ale napriek tomu dokáže uchýliť k sublimácii, a vôľové pohnútky, ktoré nekorešponujú s jeho rozumovou zložkou, odsúva do úzadia. Tento sublimačný mechanizmus však prestáva byť účinný v momente, keď hlavný hrdina vedome rezignuje na racionalizáciu vlastného konania. Vtedy dochádza k aktivizácii sféry podvedomia, ktorá nadobúda status autority na úkor rácia (Dohnal, 1997). Dohnal definuje tento súbor zmien, uskutočňujúcich sa v duševnom usporiadaní ľudskeho subjektu, ako „proces přеструктурace vědomí“ (Dohnal, 1997, s. 29). Ide o destabilizačný proces, v priebehu ktorého osobnosť prekonáva svoj „práh celistvosti vědomí“ (s. 37), pričom narúša vlastnú integritu.

Za primárny stimul dezintegračnej transformácie osobnosti Dohnal pokladá moment zlomu, t. j. krajne vypätú situáciu, pri ktorej subjekt prechádza z racionálneho, ustáleného východiskového stavu do stavu, vymykajúceho sa jeho empírii a ráciu. Subjekt sa podľa Dohnala vzápätí snaží novovzniknutý stav racionalizovať a podrobiť kritickej analýze. Jeho rozum však v konfrontácii s novým zlyháva a nie je naň schopný adekvátne reagovať (Dohnal, 1997).

Vo vedomí hlavného protagonistu poviedky *Priepasť* dochádza k procesu preštrukturalizácie v dôsledku kumulácie súboru iracionálnych podnetov. Najzásadnejším spomedzi nich je pre Nemoveckého pohlavné zneužitie gymnazistky Zinaidy Nikolajevny, ktorú hrdina vníma ako objekt svojej náklonnosti. Zneuctenie Zinaidy otvára v optike Nemoveckého celé spektrum tabuizovaných tém, ktoré v minulosti po rozumovo-etickom rozboře vedome odsúval do úzadia. Novovzniknutá situácia je však v príkrom rozpore s predchádzajúcimi skúsenosťami hlavného hrdinu. Kontinuum východiskového a súčasného stavu protagonistu je narušené a akákoľvek snaha o jeho adaptáciu alebo o návrat do počiatočnej, stabilnej fázy nie je reálna (Dohnal, 1997).

Nemoveckij pod vplyvom nových okolností už viac nenachádza niekdajšiu oporu v ráciu. Rozum pre neho stráca svoje dominantné postavenie a jeho autoritatívnosť sa vo svetle novej skutočnosti relativizuje. Namiesto rozumovej zložky vystupuje u protagonistu do popredia iracionálna vôľa – atavistické „ono“, sídliace vo sfére presahujúcej jeho hranicu vedomia (Dohnal, 1997).

I keď si Nemoveckij v plnej miere uvedomuje amorálnosť a zvrátenosť činu, ktorého je svedkom, nedokáže ho jednoznačne odsúdiť. Rozumovo-etický princíp, cez prizmu ktorého hrdina donedávna posudzoval okolitý svet, nereflektuje jeho nové psychické rozpoloženie. Nemoveckij vníma odohrávajúc sa marasmus, no ten v ňom nenachádza očakávanú odozvu. Tá časť jeho osobnosti, ktorá by sa voči vzniknutej situácii dokázala kriticky vyhraniť, ju iba rezignovane eviduje: „Ужас перед случившимся застывал в нем, свертывался в комок и лежал в душе, как что-то постороннее и бессильное“ (Andrejev, 1995, s. 59).

Pohľad na zneuctené telo dievčaťa v hlavnom protagonistovi nevyvoláva pocit empatie. Snaží sa „понять, что это тело – Зиночка“ (Andrejev, 1995, s. 60), ale želaná reakcia neprichádza. Emocionálne puto, ktoré medzi ním a predmetom jeho náklonnosti v minulosti existovalo, po vnútornej destabilizácii hrdinu zaniká. Činnosť hlavného hrdinu viac nie je reflektovaná jeho vedomím (Dohnal, 1997). Namiesto neho sa o slovo vo svojej primitívnosti nástojčivo hlási vôľa – vitálny pud, ktorý je ohniskom nízkych vášní (Freud, 2005). Vôľa redukuje jeho sféru záujmu na jediný egoistický cieľ, ktorým je nevyhnutnosť uspokojenia pohlavného pudu.

Zmocnením sa bezvládneho tela mladého dievčaťa Nemoveckij nekoná vo vlastnom záujme, ale v záujme kozmickej vôle. Sám protagonista prestáva ako svojbytný a ucelený subjekt reálne jestvovať: „Немовецкого не было, Немовецкий оставался где-то позади, а тот, что был теперь, с страстной жестокостью мял горячее тело...“ (Andrejev, 1995, s. 61). Stáva sa iracionálnym, dehumanizovaným katalyzátorom pudu a mechanickým vykonávateľom jeho požiadaviek, čím stráca status plnohodnotného člena duchovne vyspelého spoločenstva.

3.2. Vzťah vôle a univerza: diskrepancia medzi vôľovými nárokmi a uspôsobenosťou reality

Ľudské individuum, ktoré je bezprostrednou manifestáciou vôle, vystupuje v optike Schopenhauera ako permanentný subjekt chcenia (Röd, 2015). Jeho vôľová podmienenosť sa prejavuje v podobe súboru existenčných nárokov, nevyhnutných pre vlastnú realizáciu. Samotná vôľa je podľa Schopenhauera kontinuálnym „chcením niečoho“ (Mihina a kol., 1999, s. 132). Elementárna funkcia vôle spočíva v spontánnej selekcii medzi chcením a nechcením (Schopenhauer, 2010), t. j. v afirmácii tých podnetov, ktoré priamo zodpovedajú jej existenčným nárokom a v negácii tých, ktoré s nimi nekorešpondujú.

Akýkoľvek stimul vonkajšieho prostredia na ľudský subjekt je z pohľadu filozofa zároveň stimulom vo vzťahu k vôli (Schopenhauer, 2010). Vzájomné pôsobenie individuálnej vôle a prostredia a z neho vyplývajúci vzťah medzi vôľovými nárokmi ľudského subjektu a uspôsobenosťou empirickej reality, má podľa Schopenhauera v praxi dve protichodné implikácie.

Pokiaľ sa pomer medzi externými faktormi a požiadavkami subjektu vo vzťahu k skutočnosti vyrovnáva, subjekt tento stav podvedome vníma ako blaženosť. Jeho vôľové nároky svojím charakterom v takom prípade neodporujú usporiadaniu okolitého sveta a sú z pragmatického hľadiska realizovateľné. Subjekt tak akceptuje vonkajší podnet, ktorému podlieha, pretože ten priamo korešponduje s jeho vôľou. Akákoľvek výrazná odchýlka vonkajšieho stimulu od nárokov subjektu však podľa Schopenhauera narúša pomyselné ekvilibrium, ktoré za optimálnych podmienok existuje medzi vôľou a univerzom, čím v subjekte kreuje pocit bolesti (Schopenhauer, 2010).

Pretrvávajúca disproporcionalita medzi vôľovými nárokmi a skutočnosťou, sprevádzaná pocitom bolesti, sa z pohľadu filozofa v ľudskom subjekte manifestuje prostredníctvom permanentného stavu utrpenia. Utrpenie je podľa Schopenhauera priamou konzekvenciou nenaplnenej potreby, ktorá vzniká v dôsledku nerealizovateľného objektu chcenia. Keďže mysliteľ redukuje jestvovanie na kontinuálny proces chcenia, vychádzajúci z absencie prostriedku na dokonalé uspokojenie vôľových nárokov, akýkoľvek trvalý nesúlad medzi požiadavkami subjektu a danosťou reality, musí mať z jeho pohľadu za následok pretrvávajúci pocit utrpenia (Schopenhauer, 2010).

Schopenhauerovu interpretáciu vôle vo svojej tvorbe reflektuje aj Leonid Andrejev. Vzájomný antagonizmus vôle a univerza, ústiaci do stavu agonizujúcej duševnej paralýzy, spisovateľ analyzuje v *Poviedke o Sergejovi Petrovičovi* (*Рассказ о Сергее Петровиче*, 1900).

Sergej Petrovič je prototypom človeka masy (Tamarinov, 2001), neautonómny článok homogénneho celku, limitovaným tieňom kolektívnej anonymity. Jeho bytie je poznačené prvkami konformizmu a chronickej monotónnosti. Hrdina svoj východiskový stav vníma ako neautentický derivát skutočnosti, podmienený stagnáciou a neschopnosťou vlastnej realizácie. Sám seba posudzuje v rovine statického subjektu, rezignujúceho na aktívnu účasť pri formovaní reality v prospech sociálneho determinizmu. V znamení pasívnej stagnácie sa nesie celý život hlavného hrdinu. Sergej Petrovič prirovnáva vlastné bytie k ponurému tunelu, v ktorom „не виделось ни одного резкого, крутого поворота, ни одной двери наружу, туда, где сияет солнце и смеются и плачут живые люди“ (Andrejev, 1990, s. 233). Svoju každodennú činnosť podriaďuje jednotvárnemu, kontraproduktívnemu modelu, v dôsledku čoho upadá do zhubnej cyklickosti.

Sergej Petrovič sám seba vo vzťahu k makrokozmu nedefinuje ako cieľ, ale ako prostriedok. Zmysel svojho života vníma cez prizmu sociálne podmieneného pragmatizmu a za kritérium vlastnej relevantnosti pokladá materiálnu funkčnosť (Moskovkina, 2005) – plní funkciu „немного материала“ (Andrejev, 1990, s. 238), „полезного для рынка“ (s. 236). Autor poviedky hlavného hrdinu účelovo redukuje na anonymné číslo v štatistikách, „безыменную единицу, которая рождается и умирает и на которой изучают законы народонаселения“ (s. 236). Produktom tejto deindividuácie je „безыменное некто“ (s. 236) – depersonalizovaný subjekt, ktorý si uvedomil svoju sekundárnu existenciálnu rolu a naučil sa ju akceptovať.

Anonymný človek masy, zosobnený v postave Sergeja Petroviča, je kontrapunktom typu vysoko individualizovaného jednotlivca, predstaveného v osobe študenta Novikova. Novikov disponuje v očiach hlavného protagonistu kvalitami, ktoré ho hierarchicky stavajú nad homogénnu masu. Sergej Petrovič v ňom pod vplyvom nietzscheánstva vidí projekciu individua dionýzovského typu – nadčloveka, apriórne „предназначенного для великих дел“ (Andrejev, 1990, s. 231).

V osobe Novikova objavuje potenciál, ktorý u neho samotného absentuje. Novikov kreuje v Sergejevom vedomí mesianistický obraz reformátora a aktívneho modifikátora skutočnosti, ktorý ostro kontrastuje s jeho vlastnou charakterovou amorfnosťou. Novikov predstavuje z perspektívy Sergeja Petroviča realizáciu akéhosi ideálneho, symbiotického vzťahu medzi ľudským subjektom a empirickým svetom. Na rozdiel od hlavného hrdinu nachádza Novikov v podmienkach bezprostrednej skutočnosti optimálnu platformu na realizáciu vlastných vôľových nárokov. Jeho vôľa korešponduje s danosťou reality, čím mu ako individualizovanému jednotlivcovi umožňuje naplno sa prejavovať. Tento ideálny synergický vzťah mikro a makrokozmu však v prípade Sergeja Petroviča nie je uskutočniteľný. Hrdina svoj stav pri konfrontácii s idealizovaným obrazom Novikova pociťuje ako neprávosť. Napriek tomu sa však nie je schopný voči vlastnému údely vzoprieť.

Sergej Petrovič po vzore Novikova podmieňuje zmysel svojej existencie nevyhnutnosťou realizácie vlastných vôľových požiadaviek. Diskrepancia medzi uspôsobenosťou sveta a nárokmi, ktoré kladie na empirickú skutočnosť, však popiera možnosť ich reálneho uskutočnenia. Hlavný protagonista v dôsledku toho pri kolízii s imperatívom reality nedokáže presadiť vlastnú svojbytnosť a stáva sa jeho „слабым, робким“ (Andrejev, 1990, s. 240) vazalom, ovládaným „чьей-то чужою волей“ (s. 240).

Požiadavka vôľovej autonómnosti sa nachádza v centre hrdinových priorít. Tú Sergej Petrovič posudzuje na základe vyváženosti vzťahu medzi vôľou a univerzom. Pretrvávajúca asymetria takéhoto vzťahu má preto za následok protagonistovu osobnostnú krízu. Sergejova neschopnosť transformovať realitu do takej podoby, v akej by zodpovedala jeho vôľovým nárokom, deformuje jeho percepciu samého seba a svojho vzťahu k okolitému svetu. Superiorita empirického sveta nad vnútorným svetom hrdinu je pre neho zdrojom permanentného utrpenia. Za jediné východisko z tejto situácie preto pokladá akt vlastnej deštrukcie, ako dokonalú, ničím nepodmienujúcu demonštráciu sily vlastnej vôle.

3.3. Negácia vôle k životu: askéza a kontemplácia ako dva katarzné mechanizmy v procese deindividuácie

Každý vedomý a podvedomý akt ľudského subjektu podľa Schopenhauera podlieha absolutizmu vôle. Jeho správanie vopred predurčuje súbor spontánnych afekcií, ktorých spoločným menovateľom je vôľový aparát (Mihina a kol., 1999). Subjekt v dôsledku toho nemá nad svojím konaním kontrolu a apriórne sa podriaďuje slepej nevyhnutnosti. Ľudské individuum ako také v optike nemeckého filozofa zaniká – stáva sa vlastníctvom ducha rodu, ktorého zachovanie je primárnym cieľom vôle. Význam individua vo vzťahu k vôli závisí výlučne od jeho schopnosti zabezpečiť a udržať existenciu rodu. V momente, keď jednotlivec tento záväzok voči vôli podvedome splní, stáva sa pre ňu nepotrebným (Schopenhauer, 2010).

Splnením záväzku, ktorý si vôľa nárokuje, ľudský subjekt potvrdzuje svoju podriadenosť a sekundárnosť vo vzťahu k empirickému svetu. Základným princípom Schopenhauerovej filozofickej koncepcie je snaha tento determinizmus zvrátiť a zabrániť tak triumfu vôľového imperatívu nad životom jednotlivca. Tento zámer možno podľa filozofa dosiahnuť negáciou ega, ktoré je hybnou silou vôle (Mihina a kol., 1999). Len vtedy, keď individuum zanikne „ako subjekt, ktorý ‚chce‘“ (Mihina a kol., 1999, s. 120) a zameria sa na „splynutie so svetom podstát“ (s. 120), vymaní sa spod jarma vôle a začne existovať ako nezávislý segment – „čistý subjekt poznávania, ktorý je korelátom idey“ (Schopenhauer, 2010, s. 284). Produkt tejto deindividuácie na svet nehladá cez prizmu principium individuationis. Vymaňuje sa spod vplyvu egoistického princípu a percepcia sveta ako vôle v jeho vedomí zaniká. Jestvuje na báze čistej kontemplácie, nepodmienej determinizmom vôľového imperatívu (Schopenhauer, 2010).

Prerod chcejúceho, neslobodného vedomia na vedomie poznávajúce možno z pohľadu Schopenhauera docieľiť prostredníctvom dvoch sublimatečných metód. Za jednu z možných foriem mortifikácie vôľových prejavov filozof pokladá estetickú kontempláciu. Tá je podľa neho synonymom objektivity, pretože z človeka sníma imperatív ega (Röd, 2015). Pri pozorovaní umeleckého objektu, človek sám seba nevníma ako nadradeného jednotlivca, ale ako poznávajúci subjekt bez vôľových prejavov (Schopenhauer, 2010). Ľudský subjekt však podľa Schopenhauera napriek tomu „nemôže

neustále zotrvať v estetickom pozorovaní, pretože život uplatňuje svoje nároky a núti ho k chceniu“ (Röd, 2015, s. 276). Estetickú kontempláciu preto v optike filozofa nemožno pokladať za zdroj permanentného vykúpenia spod imperatívu vôle (Röd, 2015).

Jediné trvalé východisko v boji s absolutizmom vôle nachádza filozof v úplnej mortifikácii vôľových prejavov a v asketickej rezignácii na aktívnu účasť v empirickom svete. Askéza má podľa Schopenhauera metafyzický charakter, pretože jej podstata tkvie v negácii empirického bytia a v zavrnutí tela, ktoré je katalyzátorom vôľových prejavov (Röd, 2015). Asketik vedome umŕtvuje každý somatický nárok svojho tela a nahrádza ho čistou ideou. Negáciou empirickej skutočnosti asketik eliminuje vlastnú atavistickú podstatu a procesom sebaodriekania vstupuje do „úplne bezvôľového stavu“ (Mihina a kol., 1999, s. 141), čím narúša autoritatívnosť vôle a nadobúda autentickú svojbytnosť.

Problematika autoritatívnosti vôle a jej reštriktívnej povahy vo vzťahu k ľudskému subjektu tvorí ideový rámec novely *Moje zápisky* (*Мои записки*, 1908). Andrejev na ploche svojho diela vychádza zo Schopenhauerovho konceptu deindividuácie a askézy, prostredníctvom ktorého demonštruje vlastnú formu rezistencie voči vôľovému determinizmu. Autorova negácia imperatívu vôle sa do diela premieňa v podobe konfliktu medzi štruktúrou vnútorného sveta hlavného hrdinu – rozprávača a usporiadaním empirického sveta, podriadeného princípu individuácie. Podstata vzájomného antagonizmu oboch svetov spočíva v ich protikladnej interpretácii ega a jeho vzťahu k možnosti realizácie slobody.

Hlavný hrdina do deja vstupuje ako predstaviteľ empirického sveta, ktorý sa svojím konaním apriórne podrobuje absolutizmu vôle. Forma bytia hrdinu nezodpovedá pravej podstate jeho skutočného záujmu, ale slúži slepej nevyhnutnosti, ktorá nemá logický základ. Protagonista sa z popudu vôle stáva vykonávateľom spontánnych, iracionálnych impulzov, produkujúcich disharmonický obraz vlastnej osobnosti.

Chaos a antagonizmus vonkajšieho sveta, podmienený svojvôľou slepej nevyhnutnosti, sa na ploche diela stáva zdrojom hrdinovej vnútornej destabilizácie. Neustála fluktuácia medzi chcením a utrpením, ktorá dominuje hierarchii makrokozmu, nereflektuje protagonistove reálne potreby a prispieva k jeho duševnému rozvratu. Inštinktívna, empirická skutočnosť mu neposkytuje adekvátnu platformu na sebarealizáciu a priamo odporuje jeho vízii striktno organizovaného, racionálneho sveta.

Odpoveď na hrdinov neúspešný pokus o transformáciu makrokozmu do takej podoby, v akej by zodpovedal jeho osobným nárokom, prichádza vo forme väzenskej cely, v ktorej si odpykáva doživotný trest. Malé, ohraničené priestranstvo sa stáva umelou extenziou jeho vlastnej, novoprijatej identity – materializovanou manifestáciou vnútorného sveta, ktorý jestvuje paralelne s tým autentickým. Predstavuje model akejsi utopickej pseudoreality, idealizovanej verzie skutočnosti, izolovanej od chaotického univerza (Moskovkina, 2005).

Materiálna reštrikcia väzenskej cely však v Andrejevovej próze nepredstavuje zdroj hrdinovej neslobody, ale prostriedok znovunastolenia vnútornej rovnováhy. Fyzická stiesnenosť, ktorá má tendenciu obmedzovať „sféru duševnú a fyzické aktivity človeka“ (Dohnal, 1997, s. 81), sa na ploche autorovej novely paradoxne mení na symbol „гармонии и упорядоченности“ (Moskovkina, 2005, s. 155) mikro a makrokozmu hlavnej postavy. Väzenie i napriek svojmu deštruktívnemu charakteru priaznivo vplyva na rozvoj hrdinovej osobnosti tým, že mu redukciou kontaktu s reálnym svetom pomáha uniknúť pred nástrahami „гибельных для жизни потрясений“ (Andrejev, 2013, s. 128). Múry cely ho izolujú od rušivých vzruchov, ktoré sú neoddeliteľnou súčasťou hmotného sveta, čím mu poskytujú priestor potrebný na znovuzískanie vlastnej identity (Dohnal, 1997).

Hlavný hrdina vo väzbe dospieva k poznaniu, že duševnú rovnováhu nemožno nadobudnúť permanentným búrením sa proti zlovôli empirického sveta. Nie aktívny odboj, ale rezignácia na akúkoľvek účasť v deštruktívnom mechanizme vôľou dominovaného univerza je podľa neho reálnym prostriedkom obnovy vlastnej sebakontroly a nastolenia stoického pokoja. Jediným nástrojom rezistencie voči sile vôľového imperatívu sa pre hrdinu stáva askéza a nekompromisná negácia afekcií vôle, pre ktorú nachádza oporu v prísnom väzenskom režime.

Medzi múrmi väzenia protagonista odhaľuje iluzórnosť konceptu slobodnej existencie v empirickom svete. „Жизнь на так называемой свободе“ je podľa neho „сплошной самообман

и ложь“ (Andrejev, 2013, s. 161 – 162) – konštrukt ľudského subjektu, ktorý vo vzťahu k vôli nerozpoznáva vlastnú podriadenosť, a preto sa mylne nazdáva, že je „совершенно свободен и движется вперед“ (s. 162). V skutočnosti však podvedome kráča „по строго определенному кругу“ (s. 162), t. j. riadi sa vopred stanoveným modelom stereotypného správania, slúžiacim záujmu vôle.

Hrdina okrem autenticity samotnej slobody spochybňuje aj prospešnosť slobodnej, neregulovanej formy bytia. Existencia, ktorá sa riadi výhradne spontánnymi poryvmi vôle a nepodlieha určitému súboru racionálnych pravidiel, podľa neho neslúži v prospech ľudského individua a pôsobí proti jeho najlepším záujmom. Pred chaotickými, nekoordinovanými afekciami, realizovanými v mene iluzórnej slobody, hrdina v dôsledku toho uprednostňuje asketickú nečinnosť, ktorej „základom je úplné popretie samého seba“ (Pašteková, 1997, s. 57).

Autor na ploche diela prostredníctvom hlavnej postavy po vzore Schopenhauera kritizuje neudržateľnosť chodu empirického sveta a poukazuje na potrebu implementácie akéhosi reštriktívneho kánonu, ktorý by do vôľou stimulovaného chaosu vniesol určitý systém. Svet, vymykajúci sa striktnému väzenskému poriadku, je z pohľadu hrdinu nestotožniteľný s predstavou duševnej slobody. Tú možno podľa neho doceliť len vedomým sebazaprením, t. j. negáciou vôle k životu a jestvovaním na báze čistej kontemplácie. Hrdina sa preto po prepustení z väzby rozhodne prísnu disciplínu udržiavať a kultivovať po zvyšok svojho života aj za múrmi väzenia.

4. Záver

Obdobie na prelome 19. a 20. storočia vnieslo na ruskú spoločenskú scénu prvok istej ideologickej schizmy. Dlhodobé stupňovanie spoločenských tenzií v predvečer očakávaného spoločenského prevratu (revolučných nepokojov v rokoch 1905 – 1907) malo za následok silnú polarizáciu verejnej mienky a diferenciaciu sociálneho diskurzu. V podmienkach sociálnej nestability vznikol v Rusku priestor pre formovanie protichodných nálad a posilnenie hodnotovej dezorientácie obyvateľstva. V nádeji na vznik nového, prosperujúceho spoločenského zriadenia, časť spoločnosti idealizovala revolučné udalosti (1905 – 1917) prvých desaťročí 20. storočia a kľúč k lepšej budúcnosti krajiny videla v nevyhnutnosti politického prevratu. Eufóriu a revolučný pátos na opačnej strane sociálneho spektra naopak nahradil pocit pesimizmu, frustrácie a skepsy.

Protichodnosť spoločenských nálad na prelome dvoch storočí na ploche svojich diel autenticky znázornil ruský prozaik a dramatik Leonid Andrejev. Pocit agonizujúcej melanchólie a prázdnoty, ktorý sa v spisovateľovej tvorbe mieša s manickými poryvmi šialenstva a hnevu, odzrkadľuje verný obraz zeitgeistu krajiny, zmietajúcej sa v kľči hodnotovej schizmy. Autor v prácach až s prorockou predvídavosťou anticipuje a identifikuje počiatkové symptómy sociálneho úpadku a ich intenzitu za pomoci hyperbolizácie úmyselne amplifikuje až za hranicu rozumom uchopiteľnej reality.

Andrejev svoje diela koncipuje na binárnej opozícii racionálneho a iracionálneho. Špecifikom autorovej tvorby je takmer sizyfovská snaha o racionalizáciu uchopiteľnej skutočnosti a o porozumenie zmyslu života. V konfrontácii s empiriou však rozum v na ploche Andrejevových diel zlyháva, v dôsledku čoho vytvára podhubie pre aktivizáciu podvedomia a jeho hybnej sily – iracionálnej vôle.

Andrejevova schéma bytia vybudovaná na koncepte vôle, ktorý preniká celou autorovou tvorbou, vychádza z filozofie Arthura Schopenhauera – jedného z popredných predstaviteľov nemeckého voluntarizmu. Spisovateľ na ploche svojich diel empirickú skutočnosť traktuje cez prizmu voluntaristickej rétoriky, pričom vychádza z princípu antivitalizmu, ako zo spôsobu interpretovania fenoménu imperatívu vôle.

Zo syntézy poznatkov nadobudnutých na ploche štúdie vyplýva, že v rámci Andrejevovej tvorby možno na základe analýzy ideových postulátov spisovateľa identifikovať zreteľný príklon k filozofii Arthura Schopenhauera. Andrejev po vzore filozofa na ploche svojich diel demonštruje dominantné postavenie iracionálnej vôle v živote jednotlivca, ako aj jej prevahu nad ráciom (*Priepast', Bezдна*, 1902) a zároveň sa vedomo snaží vôľové prejavy eliminovať prostredníctvom princípu čistej kontemplácie. Vplyv Schopenhauera sa v Andrejevovom diele prejavuje formou rezistencie

literárnych postáv voči dominancii vôle a snahou o získanie vlastnej autonómnosti prostredníctvom eskapizmu. Andrejevovi literárni protagonisti, ktorí nedokážu presadiť primát rácia na úkor vôle, preto hľadajú útočisko v úplnej rezignácii na aktívnu účasť v bezprostrednej skutočnosti (*Moje zápisky, Mou zapiski*, 1908) alebo v sebadeštrukcii (*Poviedka o Sergejovi Petrovičovi, Рассказ о Сергее Петровиче*, 1900).

Literatúra

- ANDREJEV, L. 1925. *Spisy L. N Andrejeva. Svazek II.: Saška Žegulev a drobné povídky*. 1. vyd. Praha : Nakladatelství J. Otto, 1925. 373 s.
- ANDREJEV, L. 1969. *Propasti*. 1. vyd. Praha : Lidové nakladatelství, 1969. 244 s. ISBN 26-039-69
- ANDREJEV, L. 1989. *Anatema: Izbrannyje proizvedenija*. 1. vyd. Kiev : Dnipro, 1989. 575 s. ISBN 5-308-00389-0
- ANDREJEV, L. 1990. *Sobranije sočinenij v šesti tomach, tom 1.: Rasskazy 1898 – 1903*. 1. vyd. Moskva : Chudožestvennaja literatura, 1990. 639 s. ISBN 5-280-00977-6
- ANDREJEV, L. 1992. *Hry*. 1. vyd. Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier, 1992. 291 s. ISBN 80-85718-04-9
- ANDREJEV, L. 1994. *Sobranije sočinenij v šesti tomach, tom 4.: Rasskazy, Saška Žegulev, pjesy 1911 – 1913*. 1. vyd. Moskva : Chudožestvennaja literatura, 1994. 638 s. ISBN 5-280-01529-6
- ANDREJEV, L. 1995. *Rasskazy*. 1. vyd. Paríž : Bookking International, 1995. 509 s. ISBN 287714-276-0
- ANDREJEV, L. 2012. *Polnoe sobranije sočinenij i pisem v dvadcati trjoch tomach, tom 5.: Chudožestvennyje proizvedenija 1906 – 1907*. 1. vyd. Moskva : Nauka, 2012. 796 s. ISBN 978-5-02-037537-6
- ANDREJEV, L. 2013. *Polnoe sobranije sočinenij i pisem v dvadcati trjoch tomach, tom 6. Chudožestvennyje proizvedenija 1908 goda*. 1. vyd. Moskva : Nauka, 2013. 757 s. ISBN 978-5-02-038067-7
- ANDREJEV, V. 1967. *Ďětství s Leonidem Andrejevem*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1967. 231 s.
- ČEREVKA, V. 2006. Leonid Andrejev: Rozhovor uprostred noci. In: *Revue svetovej literatúry*, roč. 42, 2006, č. 3, s. 152 – 154.
- DOHNAL, J. 1997. *Povídková tvorba Leonida Nikolajeviče Andrejeva*. 1. vyd. Brno : Masarykova univerzita, 1997. 134 s. ISBN 80-210-1605-1
- DÚBRAVSKÁ, N. 2017. Umelecké koordináty Leonida Andrejeva v kontexte filozofie Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho. In: *Motus in verbo*, roč. 6, 2017, č. 2, s. 59 – 66. ISSN 1339-0392
- DÚBRAVSKÁ, N. 2018. *Umelecké koordináty Leonida Andrejeva v kontexte filozofie A. Schopenhauera a F. Nietzscheho*. Diplomová práca. Banská Bystrica : UMB, 2018. 57 s.
- FREUD, S. 2005. *Za princípom slasti a iné eseje*. 1. vyd. Bratislava : Kalligram, 2005. 160 s. ISBN 80-7149-679-0
- FROMKOVÁ, J. 1960. Dílo Leonida Andrejeva. In: *Nelze odpustit*. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, 1960, s. 453 – 466.
- CHOMA, B. 1999. Dramatik ruskej moderny. In: *Javisko*, roč. 31, 1999, č. 11, s. 32 – 34. ISSN 0323-2883
- MIHINA, F. a kol. 1999. *Metamorfózy poklasickej filozofie : Príspevok k dejinám západoeurópskej filozofie 19. storočia*. 2. vyd. Bratislava : IRIS, 1999. 412 s. ISBN 80-88778-84-0
- MIKULÁŠOVÁ-ŠKRIDLOVÁ, V. 1992. Doslov. In: *Hry*. 1. vyd. Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier, 1992, s. 277 – 291. ISBN 80-85718-04-9
- MOSKOVKINA, I. 2005. *Meždu „pro“ i „contra“ : Koordinaty chudožestvennovo mira Leonida Andrejeva*. 1. vyd. Charkov : Charkovskij nacionalnyj universitet imeni V. N. Karazina, 2005. 288 s. ISBN 966-623-210-3
- PAŠTEKOVÁ, S. 1997. *Bunin, Andrejev, Jesenin : Štúdie z ruskej moderny a avantgardy*. 1. vyd. Bratislava : Veda, 1997. 114 s. ISBN 80-224-0520-5
- PAŠTEKOVÁ, S. 1998. Vývinové paralely slovenského a ruského expresionizmu. In: *Slovak review*, roč. 7, 1998, č. 1, s. 38 – 44. ISSN 1335-0544

- PAROLEK, R. – HONZÍK, J. 1977. *Ruská klasická literatúra*. 1. vyd. Praha : Svoboda, 1977. 629 s.
- RÖD, W. 2015. *Německá klasická filosofie I : Od Kanta k Schopenhauerovi*. 1. vyd. Praha : Oikoymenh, 2015. 351 s. ISBN 978-80-7298-200-4
- SCHOPENHAUER, A. 2010. *Svet ako vôľa a predstava. Prvý zväzok*. 1. vyd. Bratislava : Kalligram, 2010. 720 s. ISBN 978-80-8101-247-1
- SCHOPENHAUER, A. 2010. *Svet ako vôľa a predstava. Druhý zväzok*. 1. vyd. Bratislava : Kalligram, 2010. 848 s. ISBN 978-80-8101-247-1
- ŠLOSIAR, J. 2004. *Filozofia človeka od voluntarizmu k existencializmu*. 1. vyd. Prievidza : Alius, 2004. 108 s. ISBN 80-969135-1-4
- TAMARINOV, A. 2001. Leonid Andrejev. In: *Ruskaja literatúra rubeža vekov. Kniga vtoraja*. Moskva : Institut mirovoj literatury imeni A. M. Gorkovo RAN, 2001, s. 286 – 339. ISBN 5-9208-0090-9

Summary

Proposed paper focuses on the aspect of German voluntarism and its implications in the prose of Russian modernist writer Leonid Andreyev. Author of the paper explores the main ideas behind the German system of thought in the works of Arthur Schopenhauer and confronts them with Andreyev's literary writings. The author emphasizes the concept of metaphysical 'will' as an underlying principle of voluntaristic philosophy and uses it as a reference point in the analysis of the writer's prose. The paper attempts to define the purpose of 'will' in the life of Andreyev's characters and to demonstrate its oppressive nature in relation to the notion of human freedom and self-fulfilment.

O autorke

Mgr. Natália Dúbravská je externou doktorandkou na Katedre slovanských jazykov v študijnom odbore prekladateľstvo a tlmočníctvo. Vo svojom výskume sa zaoberá analýzou autorskej filozofie a poetiky Leonida Andrejeva, jej výrazovými implikáciami na ploche diel spisovateľa a ich metamorfózami v procese prekladu.

Natália Dúbravská, Železná Breznica 53, 962 34 Železná Breznica, Slovensko

GEMMA BOVERY: DAL GRAPHIC NOVEL ALL'ADATTAMENTO CINEMATOGRAFICO FRANCESE

GEMMA BOVERY: FROM THE GRAPHIC NOVEL TO THE FRENCH CINEMATOGRAPHIC ADAPTATION

Marilisa Finocchiaro

Dipartimento di Scienze Umanistiche, Università degli Studi di Catania (Italia)

Laurea magistrale in lingue e letterature comparate (2018)

marilisa.finocchiaro@gmail.com

Supervisor: **prof. PhDr. Loredana Pavone (l.pavone@unict.it)**

Parole chiave

traduzione intersemiotica, *graphic novel*, adattamento cinematografico, Flaubert

Key words

intersemiotic translation, graphic novel, cinematographic adaptation, Flaubert

1. Introduzione

Che cosa vuol dire tradurre? All'inizio del suo libro *Dire quasi la stessa cosa* (1), Umberto Eco risponde a questa domanda, scrivendo che tradurre coincide col "dire *quasi* la stessa cosa in un'altra lingua" (Eco, 2003, p. 45). Quel "quasi" che lo scrittore utilizza sta ad indicare il fatto che, per quanto una traduzione possa essere ben fatta, non sarà mai del tutto uguale all'originale, poiché ogni lingua ha le sue peculiarità grammaticali, stilistiche e culturali.

Secondo Jakobson (2), la traduzione pone un problema d'interpretazione del segno linguistico, che non si limita solo alla trasposizione interlinguistica, ma anche a quella intersemiotica. Egli continua, affermando che quest'ultimo tipo di traduzione, chiamata anche trasmutazione, consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici.

L'argomento centrale di questo articolo riguarda proprio la traduzione intersemiotica relativa al *graphic novel*, *Gemma Boverly* (3), dell'autrice britannica Posy Simmonds (pubblicato nel 2000) e all'omonimo film francese di Anne Fontaine del 2014. Il titolo riecheggia sicuramente il celebre romanzo di Flaubert, *Madame Bovary* (4), e ciò non è per nulla casuale: attraverso alcune interviste rilasciate dall'autrice inglese, dimostrerò come e perché si sia lasciata ispirare da questo romanzo francese. In altre parole, analizzerò il passaggio dal romanzo al *graphic novel* e dal *graphic novel* all'adattamento cinematografico francese.

Dopo un'attenta analisi del romanzo, del fumetto e del film, il mio obiettivo sarà quello di mettere in luce le differenze e le analogie fra le tre opere (ambientazione, eventi, personaggi) attraverso degli esempi concreti ed esplicativi, ma anche di spiegare quali meccanismi possano entrare in gioco quando si realizza una trasposizione cinematografica.

2. Dal romanzo al *graphic novel*: analogie e differenze

Il *graphic novel* di Simmonds, *Gemma Boverly*, viene pubblicato ad episodi in bianco e nero in *The Guardian* nel 1999. Come nasce l'idea di scrivere questo fumetto (5)? Durante un'intervista di Paul Ryan (6), Posy Simmonds racconta:

The Guardian had asked me to do a serial and I've gone to Italy to think about what I was going to do and on the terrace of a café, we saw this Italian woman extremely fruity looking, but extremely bored and she was getting, I think, her lover that she was really treating like a dog, you know "*Riccardo vieni qua*" and [...] she was surrounded with shopping, and a friend of mine, said: "Look, there's *Madame Bovary!*". When

I came back to London, I said my editor, *The Guardian*, I think I'm going to do something with Madame Bovary.

Questo *graphic novel* è stato interpretato come una riscrittura del romanzo di Flaubert, *Madame Bovary*, per una serie di aspetti in comune, ma è anche vero che esistono molte differenze tra le due opere.

In primo luogo, da un punto di vista stilistico e formale subentra già una prima incongruenza, in quanto, nel romanzo di Flaubert il narratore è onnisciente e dunque, non dà giudizi personali nel corso della storia; nel fumetto della scrittrice britannica, invece, Raymond è un narratore testimone dei fatti ed è anche personaggio della storia. Dal punto di vista stilistico, Posy Simmonds ha voluto proporre un contro-linguaggio: incastro di più generi letterari, disegni realizzati da lei stessa, assenza di quell'unità estetica che, invece, era tanto cara all'autore francese.

Per ciò che concerne i personaggi, la scrittrice inglese non ha creato dei "doppioni", ma anzi ha dato vita a dei personaggi che si discostano da quelli del romanzo. Gemma, ad esempio, è più grande di Emma; è figlia di un dentista ed è una decoratrice, a differenza di Emma che è di condizione sociale meno elevata e ha studiato in un convento, «chez les Ursulines» (Flaubert, 2012, p. 34).

Per quanto riguarda Charles e Charlie, è possibile notare che, mentre il primo è vedovo e in seguito al secondo matrimonio con Emma avrà una figlia di nome Berthe, Charlie è divorziato dalla moglie Judi con la quale ha avuto un figlio e una figlia, ma dal successivo matrimonio con Gemma non nascerà nessun bambino.

Anche la morte delle due protagoniste è totalmente diversa, poiché Emma muore suicida ingerendo dell'arsenico, mentre Gemma muore soffocata da un tozzo di pane che Raymond/Martin le aveva regalato. Inoltre, la sua morte è il risultato di un quiproquo: Charlie, tornando da Londra, vede la moglie tra le braccia dell'ex compagno Patrick e lo colpisce, impedendogli così di salvare la vita a Gemma.

È anche vero, però, che ci sono alcune analogie tra il romanzo e il *graphic novel*. Innanzitutto, i nomi dei due coniugi sono pressoché identici: Emma/Gemma, Charles/Charlie. Al di là del nome, le protagoniste hanno dei tratti caratteriali in comune: sia Emma che Gemma, ad esempio, soffrono di *ennui*, ovvero del male di vivere, che le porta ad essere infelici nelle città in cui vivono - Tostes per *Madame Bovary* e Londra per Gemma -. In un'intervista di Boyd Tonkin (7), editore del quotidiano online *The Independent*, Posy Simmonds parla proprio del *bovarysme*, definendolo come "an evergreen and it's this dissatisfaction with your life, [...] of emptiness [...]". Questo sentimento prenderà, tuttavia, due strade distinte nelle due protagoniste, in quanto Gemma tenterà di ricominciare una nuova vita, ripartendo proprio da se stessa, "on [her] own" (Simmonds, 2000, p. 92), mentre Emma soffrirà di una «maladie nerveuse» (Flaubert, 2012, p. 97) e, in seguito, arriverà a suicidarsi, anzi vedrà solo nella morte l'unica via di fuga: «Elle aurait voulu ne plus vivre, ou continuellement dormir» (ivi, p. 370).

Proseguendo con le analogie, ho riscontrato una certa omofonia anche nei nomi delle città in cui le due protagoniste vanno a vivere in seguito al trasloco: Bailleville per Gemma e Yonville per Emma.

Un'altra caratteristica che accomuna le due protagoniste è il loro rapporto con i rispettivi mariti in seguito alle relazioni extra-coniugali. Gemma, infatti, comincia a diventare insofferente nei confronti di Charlie: un esempio evidente può essere ricondotto a quando quest'ultimo vuole cucinare una pietanza per i vicini francesi e Gemma gli risponde: "No Charlie...you can't invite French and then dynamite their insides..." (Simmonds, 2000, p. 47).

Emma, dal canto suo, avrà un sentimento più esasperato rispetto a quello di Gemma nei confronti del marito:

Cette tendresse, en effet, chaque jour s'accroissait davantage sous la répulsion du mari. Plus elle se livrait à l'un, plus elle exérait l'autre; jamais Charles ne lui paraissait aussi désagréable, avoir les doigts aussi carrés, l'esprit aussi lourd, les façons si

communes qu'après ses rendez-vous avec Rodolphe, quand ils se trouvaient ensemble (Flaubert, 2012, p. 244).

Come si evince da questa citazione, Emma arriva a provare un vero e proprio senso di repulsione verso Charles, che crescerà in modo direttamente proporzionale al sentimento d'amore per l'amante Rodolphe.

Un'altra analogia si riscontra proprio tra i due amanti, Rodolphe (per Emma) e Hervé (per Gemma), perché entrambi sono ricchi e posseggono un castello: «le château de la Huchette» per il primo e «le château de La Boissière» per il secondo. Oltretutto, entrambi sono annoiati dalla vita: Rodolphe utilizza spesso l'espressione «on s'ennuie!», mentre, per quanto riguarda Hervé, percepiamo una condizione di noia dalle parole di Gemma: “I'm bored, you're bored” (Simmonds, 2000, p. 54) (8). Entrambi sono in cerca di qualcosa o qualcuno che porti una novità nelle loro vite e la trovano rispettivamente in Emma e Gemma.

Anche la cattedrale di Rouen fa da sfondo in entrambe le opere: nel romanzo, Emma dà appuntamento a Léon davanti alla cattedrale, così come nel fumetto, Gemma lo dà a Raymond/Martin - anche se quest'ultima non arriverà mai, perché sarà trattenuta da Patrick -. In seguito a questi due incontri, ecco presentarsi un'altra analogia: Emma e Léon si scambiano delle effusioni amorose dentro una carrozza che gira a vuoto, così come Gemma e Patrick – solo nel *graphic novel* – vivono le stesse sensazioni nel furgoncino di Gemma, nascosti in un parcheggio sotterraneo.

Un altro episodio esemplificativo, a mio parere, riguarda le *avance* sessuali che vengono fatte ad entrambe le protagoniste nel momento in cui si ritrovano a dover pagare i debiti accumulati. Viene proposto loro di concedersi sessualmente per poter riscattare la somma richiesta in prestito, ma entrambe rifiutano. Per Emma, si tratta del notaio Guillaumin:

Elle se leva d'un bond et lui dit:

- Monsieur, j'attends !

- Quoi donc ? fit le notaire qui devint tout à coup extrêmement pâle.

- Cet argent.

- Mais... Puis cédant à l'irruption d'un désir trop fort : - Eh bien ! oui ! ... Il se traînait à genoux vers elle, sans égard pour sa robe de chambre. - De grâce ! restez ! je vous aime ! Il la saisit par la taille.

Un flot de pourpre monta vite au visage de Madame Bovary. Elle se recula d'un air terrible, en s'écriant :

- Vous profitez impudemment de ma détresse, monsieur ! Je suis à plaindre, mais pas à vendre ! Et elle sortit (Flaubert, 2012, p. 384).

Nel caso di Gemma, invece, si tratta di Mark Rankin, che le dice: “I'm sure there's a way I could help...if you'd **let** me...Eh?” (Simmonds, 2000, p. 91).

Come Emma, anche Gemma ha due amanti. Il primo, che può essere paragonato a Léon, è Patrick Large, col quale però ha avuto una relazione prima di sposarsi con Charlie e che riappare solo alla fine del fumetto; l'amante vero e proprio è Hervé de Bressigny che, invece, è stato associato a Rodolphe. Nelle due coppie Rodolphe-Emma e Hervé-Gemma, è possibile notare un'inversione dei ruoli: mentre nel romanzo è Rodolphe che si vuole sbarazzare di Emma: “[...] comment s'en débarrasser ensuite?” (Flaubert, 2012, p. 177), nel fumetto Hervé si innamora di Gemma, mentre quest'ultima specifica più volte al suo amante che vuole “just **fun**” (Simmonds, 2000, p. 54), cioè desidera solo divertirsi e distrarsi dalla monotonia della sua vita. Ed è ancora una volta Gemma che respinge Patrick alla fine del fumetto, quando quest'ultimo insistentemente le chiede di riallacciare i rapporti, dicendole: “Gemma, you know what? I think you should come and live with me in London...Yeah?” (ivi, p. 92) e ancora “[...] I **really like you...I really want you to be with me...**” (ibidem) oppure cercando di adescarla tramite complimenti come, “France suits you, Gemma...I like the hair...you're looking very, very well...” (ivi, p. 83).

Nonostante tutto, Gemma rimane della sua idea e gli risponde: “Patrick it wouldn’t work. I **know** it wouldn’t. Things are different...I’m different. It just wouldn’t work” (ivi, p. 92).

Da ciò si può concludere che, mentre Emma è vittima dei suoi amanti che la seducono per poi abbandonarla, facendola cadere nella disperazione più totale, Gemma, invece, è più indipendente e, benché soffra dopo l’abbandono di Hervé, cerca di reagire e di ricominciare una nuova vita con Charlie o come afferma lei stessa “on my own” (ibidem), cioè da sola.

3. Dal *graphic novel* all’adattamento cinematografico: quali cambiamenti subentrano?

Quando un traduttore o una traduttrice vuole realizzare un adattamento, compie un lavoro diverso rispetto a quello che svolgerebbe nel caso di una traduzione: difatti, le sue scelte diventano più invadenti, poiché può decidere se modificare alcune parti a proprio piacimento o eliminarne altre; nel caso della traduzione, invece, il traduttore o la traduttrice deve rimanere quanto più fedele possibile al testo di partenza, mantenendone la struttura e il contenuto.

L’adattamento diventa necessario nel caso in cui l’opera possa non essere del tutto recepita e/o compresa dal pubblico di arrivo, come nel caso dei romanzi classici che vengono trasposti per essere fruibili anche da un pubblico di bambini oppure quando a teatro una *pièce* viene adattata per avere più efficacia in un nuovo metacontesto. Vi è, poi, anche l’adattamento che coinvolge due codici distinti e separati, come nel caso di un’opera scritta che diventa film. Il fumetto di Posy Simmonds, infatti, è stato soggetto ad una rielaborazione della regista Anne Fontaine per la realizzazione dell’omonimo film proiettato nelle sale cinematografiche per la prima volta nel 2014.

Secondo la categorizzazione proposta da Garcia (9), l’adattamento in questione è quello di terzo tipo, che egli definisce *trasposizione*, poiché è basato su principi di analogia e di messa in schermo del romanzo e che cerca di rispettare quanto più possibile i dialoghi e la narrazione. Garcia ritiene che esso crei un sistema di equivalenze interno al film, poiché rimane abbastanza fedele al contenuto e all’espressione del testo di partenza.

Difatti, in linea generale, il film è abbastanza fedele al *graphic novel* e come afferma Posy Simmonds stessa: “the film follows the plot of the book very faithfully, but it’s different in parts, and I think that’s right, because I don’t never expect a film to be a sort of ri-transcription of a book” (10).

In alcuni casi, la regista Anne Fontaine e lo sceneggiatore Pascal Bonitzer hanno deciso di mantenere alcune battute abbastanza simili all’originale. Ecco alcuni esempi:

Gemma Boverly (<i>graphic novel</i>)	Gemma Boverly (film)
1. Decided to get married! (Simmonds, 2000, p. 24)	<i>Décidai de me marier avec un point d’exclamation</i>
2. Gemma liked everything about him except two things: the idea of his kids and the sound of his ex-wife [...] (ivi, p. 19)	<i>Ce qu’elle appréciait chez Charlie : l’odeur de vernis, la sciure dans ses vêtements, son éternelle bonne humeur, presque tout, sauf la voix de son ex-femme [...]</i>
3. Gemma: Charlie! It’s COLD...DAMP ...it stinks of sewage...and it’s riddled with VERMIN! I mean, things couldn’t have been much worse for the original peasants here...back whenever it was... Charlie: O probably they were ...you know...failed harvests...famine...Black Death... Gemma: Oh, great!... that’s something to look forward to, then.. (ivi, p. 36)	Gemma: [...] it’s cold, it’s damp, riddled with vermin. I mean things couldn’t have been much worse for the original peasants that lived here! Charlie: I don’t know. What with crop failure, and famine and the Black Death? Gemma: Oh great! Let’s look forward to, then...

Nel caso di questi tre esempi, i dialoghi, pressoché identici, riportano delle piccole differenze: in 1, il punto esclamativo del *graphic novel* non è stato espresso in lettere; in 2, la traduzione di “the idea of his kids” è stata eliminata, poiché nel film Charlie non ha avuto figli con la ex moglie; in 3, infine, l’unica differenza sta nel passaggio da “failed harvests” a “crop failure”: “harvests” e “crop”,

secondo lo *Oxford Advanced Learner's Dictionary* (2005) sono sinonimi, mentre nel passaggio da "failed" a "failure" avviene un cambiamento di categoria grammaticale (participio passato/sostantivo), che nell'analisi traduttologica Podeur (11) definisce *trasposizione*. Nella tabella che segue, ho messo in evidenza alcune variazioni di registro:

Gemma Bovery (graphic novel)	Gemma Bovery (film)
1. Il est déjà six heures trente...elle devrait préparer le dîner !! Mais qu'est-ce qu'elle fout là ? ... C'est monstrueux !!! (Simmonds, 2000, p. 48)	Elle devrait être chez elle à nous faire la bouffe !! Putain, mais qu'est-ce qu'elle est allée foutre là-bas ? ...C'est monstrueux !!!
2. I like French people ! (ivi, p. 49)	Moi, j'aime les Français !
3. [Charlie] is in London till Sunday... (ivi, p. 60)	Il ne rentrera que dimanche !
4. Why you stay with him? [...] (ivi, p. 67)	Pourquoi tu restes avec ce mec ?

È possibile notare che in 1 e 4 avviene un cambiamento di registro nel passaggio da «préparer le dîner» a «faire la bouffe» e dal pronome "him" a «mec». Sia «bouffe» che «mec» appartengono ad un registro familiare, mentre nel fumetto viene mantenuto lo stile standard. Inoltre, nel primo esempio si assiste all'aggiunta dell'interiezione «putain» nel film, assente nel *graphic novel*.

Nel secondo esempio, invece, avviene una enfaticizzazione del pronome tonico «moi», tipica della lingua francese; mentre, nel terzo esempio, assistiamo ad un'altra trasposizione.

Gemma Bovery (graphic novel)	Gemma Bovery (film)
1. Gemma: That's why it's so good...it doesn't last long enough [...] Hervé : Je déteste la façon dont tu parles ! [...] You are so cold! Gemma: Hervé ...listen, I've been really, really happy with you! Hervé : Je t'aime ! (ivi, p. 67)	Gemma : Ça ne peut pas durer toujours ! C'est pour ça que c'est si beau ! Hervé : Comment tu peux me dire ça si froidement ? Gemma : Écoute ! Je suis heureuse avec toi. Hervé : Moi, Je t'aime !
2. Hervé : [...] merde ! Elle me tue si elle le sait !... my mother weel keel me... ! Gemma: [...] my husband - he can mend it! He restores all kind of things...(ivi, p. 69)	Hervé : Merde ! [...] Ma mère va me tuer ! Gemma : C'est rien ! Mon mari <i>can</i> faire ces <i>little things</i> très bien : c'est son <i>job</i> !

In 1, assistiamo ancora una volta ad una *trasposizione (cold/froidement)* e ad una enfaticizzazione di «moi», mentre in 2, ciò che salta di più all'occhio è il *code mixing*, cioè il passaggio intenzionale o non da una lingua ad un'altra. A proposito di ciò, ho messo in evidenza altri due esempi che sono interessanti, poiché mostrano la contaminazione linguistica di una lingua verso un'altra e l'utilizzo di un'espressione idiomatica inglese:

Gemma Bovery (graphic novel)	Gemma Bovery (film)
1. Florence : Florence de Bressigny...Bonjour...[...] I believe my son left a piece of damaged Sèvres in your care. Charlie : Sèvres ? Sorry ? Pardon ? Florence : Yes, yes, Sèvres figures...en porcelaine [...]	Florence : Florence de Bressigny, bonjour! Je crois que vous avez un petit Sèvres qui m'appartient. Charlie : Un Sèvres ? Pardon ? Florence : Une figurine de porcelaine de Sèvres [...] mon fils m'a dit qu'il vous l'a donnée pour la réparer.

<p>Charlie : Je ne sais rien de ça...OK ? I have no Sèvres...no porcelain. I never met your son...I know Nothing! Rien! NIX! Florence: Mais qu'est-ce que vous racontez, m'sieur !...My son told me quite clearly he gave the piece to an anglais at this address...It must be you!...(ivi, p. 77)</p>	<p>Charlie : Je ne connais pas ton fils, Madame ! Florence : Mon fils m'a clairement dit qu'il a confié cette pièce très précieuse à un anglais à cette adresse...ça ne peut être que vous ! Charlie : Je ne sais rien de ça ! Je n'ai pas de Sèvres, pas de porcelaine...</p>
<p>2. Charlie: Gemma...does the name "de Bressigny" mean anything to you? Gemma: Uuh...no...why? Charlie: A Madame de Bressigny came to see me the other day...she said her son had given me a porcelain figure to mend... [...] she virtually accused me of lying...I was bloody annoyed! Gemma: Listen...I want to talk to you... [...] Talk to me, Charlie! Charlie: Talk to you!? [...] I haven't time to talk! Gemma: When will you be back? Charlie: I don't know. (ivi, p. 79)</p>	<p>Charlie: Gemma, does the name Bressigny mean anything for you? Gemma: No, why? Charlie: She came to see me today about some porcelain figure that supposed to be mending. Do you ring any bells? Gemma: No. Charlie: Just what I imagined, because the bloody woman virtually accused me of lying, of stealing it! It was fucking embarrassing! Gemma: Charlie, can we talk? There is something I need to tell you. Charlie: Really? Well, I don't want to hear it! Gemma: Charlie, will you speak to me, please? Charlie: Speak?! [...] I don't want to speak to you! Gemma: Where are you going? When are you coming back? Charlie: I don't know.</p>

La scarsa conoscenza della lingua francese da parte di Charlie, viene espressa dalla frase «Je ne connais pas **ton** fils, Madame!». Egli avrebbe dovuto dire piuttosto «**votre** (12) fils», ma, in quanto madrelingua inglese, utilizza il pronome possessivo di seconda persona singolare, poiché subisce l'influenza della sua lingua. L'altro esempio mette in evidenza l'espressione idiomatica "Do you ring any bells?", aggiunta dalla regista nel film, ma del tutto assente nel fumetto.

Per concludere, nella tabella a seguire non ho notato grandi cambiamenti linguistici, fatta eccezione per 3 e 5.

Gemma Boverly (graphic novel)	Gemma Boverly (film)
<p>1. I'd be so grateful if you could help me reply to it [...] my French isn't up to it... (ivi, p. 81)</p>	<p>Si vous pouvez m'aider à répondre, ça serait gentil! Mon français n'est pas très bon.</p>
<p>2. ...you mended it!...after I'd been such a shit to you...listen, I miss you, Charlie...(ivi, p. 88)</p>	<p>You fixed it!...After I'd been such a shit to you...listen, I miss you, Charlie...</p>
<p>3. [...] Everyseeng wheech happen to Madame Boverly...happen to YOU!!! Votre nom, votre adultère...your lovers! your debts! At the end...she DIE! Elle meurt ! SUICIDE ! (ivi, p. 89)</p>	<p>Parce que tout ce qui arrive à Madame Bovary, ça vous arrive ! Votre nom, vos dettes, vos amants et à la fin, elle se suicide !</p>
<p>4. Gemma: I don't know...depends how things sort out with Charlie. But I think I'd want to be on my own – I seem to be better on my own – and actually like it... Patrick: Gemma, you know what? I think you should come and live with me in London... Gemma: Patrick, it wouldn't work [...] (ivi, p. 92)</p>	<p>Gemma: I don't know. Depends what happens with Charlie. But I think I'd like to be on my own. I seem to get better on that way. Patrick: Come and live with me in London Gemma: It wouldn't work!</p>

<p>5. Raymond : Je suis coupable de la mort de Gemma ! [...] Charlie: Stop! Please, please Raymond, don't talk balls [...] It's ME that's guilty [...] (ivi, p. 100)</p>	<p>Joubert : Je crois que c'est moi qui l'ai tuée. [...] Charlie : Arrêtez de dire conneries, Martin ! Le coupable c'est moi !</p>
--	---

In 3, Posy Simmonds, per far capire a chi legge che Raymond non ha una buona pronuncia quando parla in inglese, ha scritto "Everyseeng wheech" al posto di "Everything which"; così facendo ha mutato il fonema fricativo dentale [θ] - tipico della lingua inglese e difficile da pronunciare da uno/una straniero/a - col fonema fricativo alveolare sonoro [s] e, inoltre ha allungato la /i/ con una doppia /e/. In 5, invece, assistiamo ad una trasposizione nome/verbo (*mort/ tuée*) e alla giusta resa dell'espressione idiomatica inglese "don't talk balls" con la corrispondente espressione francese «Arrêtez de dire conneries».

Oltre alle analogie che si riscontrano nel passaggio dal fumetto al film, vi sono anche delle differenze. In primo luogo, il protagonista del film non si chiama più Raymond Joubert, ma Martin Joubert; è un appassionato di Flaubert, ha lasciato Parigi per trasferirsi in Normandia e riprendere l'attività del padre. Martin è, difatti, il proprietario di una *boulangerie*, dove la stessa Gemma si rifornirà: sarà proprio a causa del pane acquistato da lui che la ragazza morirà per asfissia. In secondo luogo, è possibile notare come nel passaggio dal *graphic novel* all'adattamento cinematografico si perdano diversi elementi: il primo riguarda il passato di Gemma, di cui si parla veramente poco nel film, mentre Posy Simmonds gliene dedica un'intera sezione; un altro elemento riguarda l'ex moglie di Charlie, Judi, alla quale si fa solo un minimo accenno nel film, mentre nel fumetto occupa un ruolo importante. Difatti, è Gemma che, in quanto stanca della continua intromissione dell'ex moglie nella loro vita, vuole traslocare: "I want to MOVE !!! I'm sick of your kids here all the time...sick of Judi rulling our lives!! Sick of the way you let her!! I want to MOVE !!!" (Simmonds, 2000, p. 27). Nell'adattamento cinematografico di Anne Fontaine, invece, è Charlie a prendere l'iniziativa del trasloco: «En réalité, c'est lui qui a eu l'idée du changement».

Nell'epilogo del *graphic novel*, la nuova vicina di casa di Raymond/Martin è una certa Jane Eyre, mentre nel film è Anna Karenina (anche se poi questa informazione si rivelerà falsa, poiché il figlio di Joubert si prenderà gioco della passione del padre per la letteratura, inventando il nome della vicina). Un altro elemento mancante nel film riguarda l'ultima parte della quarta sezione del fumetto, dove si scopre che il vero nome di Charlie è Cyril e ciò serve a assicurare Raymond del fatto che, per certo, quest'ultimo non farà la stessa fine di Charles Bovary nel romanzo (ivi, p. 104).

La regista, inoltre, ha eliminato la descrizione dell'incontro di Gemma con Charlie e il taglio di capelli repentino della protagonista, dopo l'abbandono di Hervé; ha ridotto gli interventi della coppia dei Rankin, della madre di Hervé e la figura della sua fidanzata Delphine è quasi del tutto assente. Anne Fontaine ha preferito, invece, intensificare il numero di incontri e di dialoghi tra Gemma e il panettiere, che non fanno altro che alimentare le fantasie erotiche di quest'ultimo, ma anche la sua gelosia, che arriva all'apice quando scopre la relazione tra Gemma e Hervé e dell'incontro di quest'ultima con l'ex ragazzo, Patrick, di fronte alla cattedrale di Rouen. La regista arriva, addirittura, ad aggiungere nel film un incontro molto sensuale tra Gemma e Joubert - del tutto assente nel *graphic novel* - in cui il panettiere nel suo laboratorio spiega a Gemma come lavorare l'impasto del pane. Il film, dunque si concentra piuttosto sulle immaginazioni amorose di Joubert verso Gemma e sugli intrighi d'amore extra-coniugali di lei.

Secondo Queffélec (13), Anne Fontaine riesce a trovare un connubio perfetto, in quanto, da un lato inserisce i classici elementi delle storie d'amore tormentate che piacciono al pubblico comune: il desiderio inappagato, le scene erotiche tra la protagonista e Hervé, il tanto agognato, ma impossibile sogno che la vita imiti l'arte; dall'altro lato, cerca anche di suscitare la curiosità di un pubblico più acculturato, tramite delle inserzioni con delle frasi tratte direttamente dal grande capolavoro di Flaubert, come accade nel caso delle due lettere scritte da Raymond/Martin. Quest'ultimo è convinto del fatto che la Letteratura, ma più in generale l'Arte, siano capaci di plasmare la vita, tant'è vero che fa alcune associazioni tra i suoi vicini e i personaggi del romanzo di Flaubert, ma in realtà, nulla di tutto ciò che egli aveva immaginato avverrà. In primis, ciò che,

secondo lui determina il destino dei due coniugi è il loro cognome. In secondo luogo, egli tenta di modellare la vita di Gemma sulla base del romanzo francese e, per tale ragione, interviene affinché ciò possa realmente verificarsi: geloso della relazione tra Gemma e Hervé, Joubert invia una lettera di rottura a Gemma, fingendo di essere Hervé e per fare ciò si ispira chiaramente alla lettera scritta da Rodolphe a Emma. Ecco le due lettere a confronto:

<i>Madame Bovary</i>	<i>Gemma Bovary</i> (film)
[...] Emma ! Oubliez-moi ! Pourquoi faut-il que je vous aie connue ? Pourquoi étiez-vous si belle ? [...] Je serai loin quand vous lirez ces tristes lignes ; car j'ai voulu m'enfuir au plus vite afin d'éviter la tentation de vous revoir. [...] Adieu! (Flaubert, 2012, pp. 261-262)	Je serai loin quand tu liras ces tristes lignes. Car j'ai voulu m'enfuir au plus vite afin d'éviter la tentation de te revoir. Gemma ! Oublie-moi ! Pourquoi faut-il que je t'ai connue ? Pourquoi étais-tu si belle ? Adieu ! ADIEU ! HERVÉ

Infine, solo nel fumetto è presente una scena in cui Raymond, preoccupato del fatto che Gemma possa suicidarsi come Emma Bovary, scrive tre lettere anonime: ne invia una a Charlie, una ai Rankin e un'altra a Patrick, in cui riporta le seguenti righe, tradotte da lui stesso dal testo originale di Flaubert: "I'm ruined, Rodolphe! You've got to lend me one hundred and forty pounds" (Simmonds, 2000, p. 91).

L'ossessione di Joubert per la letteratura e per la famiglia Bovary, lo porterà a non vedere altro al di fuori di loro e non si renderà conto di ciò che si svolgerà all'interno delle sue mura domestiche. Nel fumetto, si evince in modo chiaro il rapporto di intensa amicizia che lega Martine, cioè la moglie di Raymond, a Charlie (elemento del tutto assente nel film). Il panettiere non si renderà conto, ad esempio, del fatto che sua moglie fosse a conoscenza del viaggio di Charlie in Inghilterra oppure che quest'ultimo fosse solito recarsi a casa di Joubert per farsi aiutare dalla moglie nella stesura di alcune lettere amministrative; e ancora, nell'ultima scena della quarta sezione del fumetto, mentre Raymond si trova a casa di Charlie, vede arrivare Martine con le camicie di quest'ultimo ben stirate. Insomma, Joubert finisce lui stesso per diventare una sorta di Charles Bovary. Proprio per queste ragioni, infatti, egli può essere considerato come un lettore wildiano di Flaubert, perché per lui tutto ruota attorno alla concezione di *Art for Art's Sake*, cioè l'arte fine a se stessa che imita la vita e che impedisce la morte dell'anima. La conferma di ciò si presenta nelle parole di Martin, il quale è fermamente convinto del fatto che la vita imiti l'arte. Difatti, parlando con Gemma, dice: "Il y a un moment où la vie imite l'art."

Durante un'intervista nell'agosto 2014 per *Le Nouvel Observateur*, Posy Simmonds afferma: «Joubert c'est moi [...] nous sommes toutes des Madame Bovary». Facendo un chiaro rimando alla celebre affermazione di Flaubert «Madame Bovary, c'est moi!», la scrittrice ha voluto alludere al fatto che tutti noi vorremmo che la vita imitasse l'arte, poiché in tale modo saremmo a conoscenza del nostro destino e avremmo come una sorta di conforto: ma ciò non succede. A proposito di ciò, in un'intervista per *Le Figaro*, la protagonista del film, Gemma Arterton, ha commentato l'attualità del personaggio da lei interpretato, diventato un vero e proprio archetipo:

Cela marche bien parce que c'est un archétype où l'on peut toujours se retrouver. Le personnage principal est une véritable Emma Bovary d'aujourd'hui, elle est perdue, à distance de tout, jamais heureuse, jamais satisfaite. La note contemporaine, c'est qu'elle souffre surtout d'un manque d'indépendance. Elle n'est pas libre, ne sait pas être elle-même (Tranchant, 2013, p. 42).

Infine, ho notato che il film segue una struttura ad anello, poiché nella scena finale, ciò che Joubert dice alla nuova vicina, è esattamente ciò che dice all'inizio del film: «Moi, c'est Joubert, Martin Joubert. Ça fait sept ans que je suis revenu en Normandie, que j'ai repris la boulangerie

paternelle». Dopo questa presentazione, la vicina gli chiede se faccia anche «des pains speciaux sans gluten, sans sel pour les régimes ?». E a questo punto Joubert sente riecheggiare una conversazione avuta con Gemma, alla quale aveva risposto esattamente come risponde adesso alla vicina: «Je fais des pains très light, mais ma spécialité c'est la croquette multicéréales».

Da queste frasi si intuisce che per Joubert è come se, in qualche modo, la vita si ripettesse e gli riproponesse le stesse situazioni con persone diverse. Ed è proprio da lì, a mio parere, che egli trova uno stimolo per vivere e per superare i momenti difficili della vita.

4. Conclusioni

L'obiettivo di questo articolo è stato quello di mettere in relazione, attraverso un'analisi contrastiva, tre opere diverse tra loro: un romanzo, un *graphic novel* e un film. In primo luogo, ho introdotto il fumetto di Posy Simmonds, spiegando com'è nata l'idea di scriverlo. In varie interviste, la scrittrice racconta che la sua opera nasce dall'ispirazione del grande capolavoro di Flaubert, *Madame Bovary*, e per questa ragione, dopo un'attenta lettura di entrambe le opere, ne ho messo in evidenza le analogie e le differenze. Per ciò che concerne, invece, la terza opera oggetto di studio, cioè il film di Anne Fontaine, ho riscontrato che la regista ha preferito rispettare il più possibile il *graphic novel*. Per far ciò, difatti, insieme allo sceneggiatore ha deciso di mantenere le battute del film abbastanza simili al fumetto, apportando in qualche circostanza dei piccoli cambiamenti di registro (da quello standard a quello familiare). In altri casi, ho evidenziato delle trasposizioni, dei fenomeni di *code mixing*, alcune sottili differenze sui personaggi e sugli eventi. Al di là di queste piccole sfumature, però, ciò che lega sia il *graphic novel* che il film è sicuramente la letteratura e, in particolare, il grande capolavoro di Flaubert.

Note

- (1) Per gli studi più autorevoli si rimanda a: Eco U., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- (2) Per gli studi più autorevoli si rimanda a: Jakobson R., *Aspetti linguistici della traduzione (On Linguistic Aspects of Translation)*, Cambridge, Harvard University Press, 1959), tr. it. di Heilmann L. e Grassi L., Milano, Feltrinelli, 1966.
- (3) La storia racconta di Gemma Boverly, una ragazza che va a vivere col marito Charlie in un paesino della Normandia, Bailleville, vicino Rouen, poiché entrambi desiderano dare una svolta alla loro monotona vita di Londra. L'opera è strutturata in cinque sezioni:
 - la prima sezione, intitolata *Normandy: The Present Day*, che narra della disperazione di Charlie e dell'amico francese Raymond Joubert – narratore della storia – in seguito alla morte di Gemma per asfissia a causa di un tozzo di pane;
 - la seconda sezione, *Gemma's Past* non è altro che un flashback che la scrittrice adopera per raccontare il passato di Gemma e, di conseguenza, del marito stesso;
 - la terza sezione, *Normandy*, è incentrata sulle vicende che la coppia di coniugi vive, in seguito al trasloco in Francia: in modo particolare, questa sezione ruota attorno alle "indagini" che Joubert, spinto dalla gelosia, compie per scoprire se Gemma abbia davvero un amante;
 - nella quarta sezione, intitolata come la prima *Normandy: The Present Day*, la scrittrice ritorna al tempo presente della storia e scrive di come sia avvenuta la morte di Gemma;
 - nella quinta ed ultima sezione, *l'Epilogue*, Joubert racconta del ritorno di Charlie a Londra e di una ragazza che ha preso in affitto la stessa casa dove i coniugi Boverly avevano abitato: il suo nome è Jane Eyre.
- (4) Durante una conferenza tenutasi allo *Institut français du Royaume-Uni* (Londra), Posy Simmonds afferma che *Madame Bovary* è il suo libro preferito, in cui emerge il "genius of Flaubert in descriptions"; ama questo scrittore per le sue "visual qualities", perché chi legge riesce ad immaginare la scena da lui descritta. Per ulteriori informazioni, si rimanda all'intervista di Boyd Tonkin, editore del quotidiano *The Independent* (24 marzo 2011): <http://www.culturetheque.com/exploitation/ITA/accueil-portal.aspx>.

- (5) In un'intervista per *Comix Creatrix*, l'autrice parla dei fumetti in modo generico e ritiene che la bellezza di questi ultimi risieda proprio nel fatto che si possa scegliere ciò che si vuole leggere: "you could either read the panel and the ballon or the narrative, or you could just read the ballons or you could just look at the pictures". Questo è ciò che i francesi chiamano *glissage*, perché lo sguardo si sposta da una parte all'altra della pagina. Per approfondimenti, si veda l'intervista a Posy Simmonds per *Comix Creatrix* (22 marzo 2016): <http://www.houseofillustration.org.uk/whats-on/current-future-events/comix-creatrix-100-women-making-comics>.
- (6) Per approfondimenti, si rimanda all'intervista di Paul Ryan per *Culturetèque* (22 settembre 2015): <http://www.culturetheque.com/exploitation/ITA/accueil-portal.aspx>.
- (7) Per ulteriori approfondimenti, si rimanda all'intervista di Boyd Tonkin, *ivi*.
- (8) Le sottolineature d'ora in avanti sono della scrittrice.
- (9) Per gli studi più autorevoli si rimanda a: Garcia A. *L'adaptation du roman au film*, Paris, Diffusion, 1990.
- (10) Per ulteriori approfondimenti, si rimanda all'intervista di Paul Ryan, *ivi*.
- (11) Per gli studi più autorevoli si rimanda a: Podeur J., *La pratica della traduzione*, Napoli, Liguori, 1993.
- (12) La sottolineatura è mia.
- (13) Queffélec C., «*La vie imite rarement l'Art*»: Gemma Bovery, *entre Flaubert et Wilde*, in «*Revue de littérature comparée*», n. 355, marzo 2015, pp. 299-307.

Bibliografici

- AA.VV., *Quand le cinéma prend la parole*, Aachen, Shaker Verlag, 2010, coll. «Les Cahiers du littoral I/N° 8»
- ANDERMAN, Gunilla – ROGERS, Margaret. 2003. *Translation Today: Trends and perspectives*. Clevedon : Multilingual Matters, 2003.
- CATTRYSSE, Patrick. 1992. *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*. Francoforte : Peter Lang GmbH, 1992.
- CLÉDER, Jean. 2012. *Entre littérature et cinéma: les affinités électives; échanges, conversions, hybridations*. Paris : Armand Colin, 2012.
- DIADORI, Pierangela. 2012. Doppiaggio, sottotitoli e fenomeni di code-switching e code-mixing: la traduzione dei testi mistilingui. In: *Italica*, vol. 80, 2003, n. 4, pp. 531-541.
- DUSI, Nicola. 2006. *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. Torino : Utet università, 2006.
- ECO, Umberto. 2003. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano : Bompiani, 2003.
- FAINI, Paola. 2008. *Tradurre. Manuale teorico e pratico*. Roma : Carocci, 2008.
- FLAUBERT, Gustave. 2012. *Madame Bovary*. Paris : Belin-Gallimard, 2012, coll. «Classico Lycée».
- FOIS, Eleonora. 2012. Traduzione audiovisiva: teoria e pratica dell'adattamento. In: *Between*, vol. 2, 2012, n. 4, pp. 1-17.
- GAMBIER, Yves – GOTTLIEB, Hans (s. l. d.). 2001. *(Multi)Media Translation: Concepts, practises and research*. Amsterdam – Philadelphia : John Benjamins Publishing, 2001.
- GAMBIER, Yves. 2003. Introduction. Screen Transadaptation: Perception and Reception. In: *The Translator*, vol. 9, 2003, n. 2, pp. 171-189.
- GARCIA, Alain. 1990. *L'adaptation du roman au film*. Paris : Diffusion, 1990.
- Gemma Bovery* di Anne Fontaine, Gaumont, 2014, (audio: francese) con Gemma Arterton e Fabrice Luchini (film).
- GODARD, Barbara. 1989. Theorizing Feminist Discourse/Translation. In: *Tessera*, vol. 6, aprile 1989. Online: <https://tessera.journals.yorku.ca/index.php/tessera/article/view/23583>
- GORLÉE, Dinda L. 1994. *Semiotics and the Problem of Translation: With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*. Amsterdam – Atlanta : Rodopi, 1994.
- HATIM, Basil – MUNDAY, Jeremy. 2004. *Translation: An advanced resource book*. London : Taylor & Francis Ltd, 2004.

- HATIM, Basil. 2001. *Teaching and Researching translation*. London – New York : Routledge, 2001.
- ISHAGHPOUR, Youssef. 1986. *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir*. Paris : Éditions de la Différence, 1986.
- JAKOBSON, Roman. 1966. *Aspetti linguistici della traduzione (On Linguistic Aspects of Translation, Cambridge, Harvard University Press, 1959)*, tr. it. di Heilmann L. e Grassi L. Milano : Feltrinelli, 1966.
- LADMIRAL, Jean-René. 2014. *Sourcier ou cibliste*. Paris : Les Belles Lettres, 2014.
- LAVAU, Jean Marc – ŞERBAN, Adriana. 2011. *Traduction et médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2011.
- LECLERC, Yvan. 2007. Flaubert contemporain : bilan et perspectives. In: *Romantisme*, n. 135, gennaio 2007, pp. 75-86.
- LEFEVERE, André. 1992. *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London – New York : Routledge, 1992.
- MESCHONNIC, Henri. 1972. Propositions pour une poétique de la traduction. In: *Langages*, n. 28, 1972, pp. 49-54.
- MOUNIN, Georges. 1955. *Les Belles Infidèles*. Paris : Cahier du Sud, 1955.
- NANNONI, Catia. 2002. *Traduzione intersemiotica*. Torino : L'Harmattan Italia, 2002, coll. «Indagini e Prospettive».
- NERGAARD, Siri. 1995. *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano : Bompiani, 1995.
- NIDA, Eugene A. 1964. *Toward a Science of Translating with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leyde : Brill, 1964.
- OSIMO, Bruno. 2004. *Manuale del traduttore*. Milano : Hoepli Editore, 2004.
- PAVONE, L. 2017. Comment la traduction audiovisuelle peut rendre les culturèmes. Analyse contrastive des versions doublée et sous-titrée en italien du film d'Anne Fontaine, Gemma Bovery (2014). In : AA. VV., *Lingue e culture a confronto*, a cura di Marchetti M. e La Rocca M. C., Catania, A&G-Cuecm, 2017, pp. 63-91.
- PETILLO, Mariacristina. 2012. *La traduzione nel terzo millennio*. Milano : Franco Angeli, 2012, coll. «Lingua, traduzione, didattica».
- PODEUR, Josiane, 1993. *La pratica della traduzione*. Napoli : Liguori, 1993.
- QUEFFÉLEC, Christine. 2015. «La vie imite rarement l'Art »: Gemma Bovery, entre Flaubert et Wilde. In: *Revue de littérature comparée*, n. 355, marzo 2015, pp. 299-307.
- SAPINO, Paola. 2000. The portrait of a Lady (1908) di Henry James e la trasposizione cinematografica (1996) di Jane Campion: testo letterario, testo filmico e doppiaggio. In: *Quaderni di doppiaggio*, Finale Ligure, Comune di Finale Ligure, vol. 3, 2000, pp. 200-213.
- SERCEAU, Michel. 1999. *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Liège : Éditions du Céfal, 1999.
- SIMMONDS, Posy. 2000. *Gemma Bovery*. London : Jonathan Cape, 2000.
- SIMON, Sherry. 1996. *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London – New York : Routledge, 1996.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. 1971. *Literatura i kinematograf*, Mosca, Russ. Universal-Verlag, 1923 (trad. it. *Letteratura e cinema*, in Kraiski G. (a cura di) *I formalisti russi nel cinema*, Milano, Garzanti, 1971).
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. 1993. *Outside in the teaching machine*. London – New York : Routledge, 1993.
- VENUTI, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London – New York : Routledge, 1995.

Sitografia

Notizie biografiche sulla scrittrice

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12122458x>

https://www.lambiek.net/artists/s/simmonds_posy.htm

<https://www.cbbd.be/fr/expositions/les-grandes-expositions-temporaires/retrospective-posy-simmonds>

Conferenze e interviste

Posy Simmonds interviene al “Festival of Ideas” 2012 all’Università di Cambridge (27 ottobre 2012):
<http://www.crash.ac.uk/events/24313>

Intervista alla regista e a Luchini per *Europe 1* (5 settembre 2014):
<http://www.europe1.fr/cinema/gemma-bovery-rencontre-avec-anne-fontaine-et-fabrice-luchini-2222495>

Intervista di Boyd Tonkin, editore del quotidiano *The Independent* (24 marzo 2011):
<http://www.culturetheque.com/exploitation/ITA/accueil-portal.aspx>

Interviste di Paul Ryan per *Culturetèque* (22 settembre 2015):
<http://www.culturetheque.com/exploitation/ITA/accueil-portal.aspx>

Intervista di Olivia Salazar-Winspear per *France 24 English* (13 gennaio 2017):
<https://www.france24.com/en/20170113-culture-posy-simmonds-comics-comic-strips-tamara-drewe-gemma-bovery-angouleme>

Intervista a Posy Simmonds per *Comix Creatrix* (22 marzo 2016):
<http://www.houseofillustration.org.uk/whats-on/current-future-events/comix-creatrix-100-women-making-comics>

Sito relativo alla mostra dedicata a Posy Simmonds al Museo del fumetto di Bruxelles:
<https://www.cbbd.be/fr/expositions/les-grandes-expositions-temporaires/retrospective-posy-simmonds>

TRANCHANT Marie-Noëlle, *Luchini au secours de «Madame Bovary»*, in «Le Figaro», settembre 2013, p. 42

Summary

This paper comes out of the will to go beyond inter-linguistic translation and, instead, to dwell on the inter-semiotic, which allows the passage from a literary work to its cinematographic adaptation. In this case, my study starts from the graphic novel, *Gemma Boverly*, written by the British authoress Posy Simmonds, and arrives at the homonymous French film directed by Anne Fontaine and screened at cinemas in 2014. In particular, I go into the graphic novel and the film, touching on Flaubert’s novel. Indeed, the title of the graphic novel echoes that of the famous work of the French writer, *Madame Bovary* – dear to the authoress – and by which it is inspired. My analysis starts by reading Simmonds’ graphic novel and Flaubert’s novel and continues with the vision of the French film *Gemma Boverly*, in order to well understand each work and to compare them. In other words, the aim of my paper is to show an outline of the analogies and the differences between these three works, concerning the events, the setting and, especially, the characters.

L’autrice

Marilisa Finocchiaro ha condotto gli studi presso l’Università di Catania, conseguendo nel 2015 la laurea triennale in “Lingue e culture europee, euroamericane e orientali” e nel 2018 la laurea magistrale in “Lingue e letterature comparate”. Si è dedicata allo studio della traduzione intersemiotica e audiovisiva e del modo in cui, attraverso il doppiaggio e la sottotitolazione, i culturemi possano essere veicolati. Prosegue le ricerche sugli adattamenti cinematografici.

Marilisa Finocchiaro, Via Marchese di Casalotto, 27 - 95022 Acicatena, Italy

“JUSTE LA FIN DU MONDE”: UN CASO STUDIO DI TRADUZIONE INTERSEMIOTICA

“JUSTE LA FIN DU MONDE”: A CASE STUDY FOR AN INTERSEMIOTIC TRANSLATION

Antonietta Bivona

Department of Humanities, University of Catania, Italy

Scienze dell'Interpretazione, 1th year, PhD student

antonietta.bivona@gmail.com

Supervisor: **prof. Loredana Pavone (lorepavo@unict.it)**

Parole chiave

traduzione intersemiotica, adattamento cinematografico, teatro, traduttologia, semiotica

Key words

intersemiotica translation, film adaptation, theatre, translatology, semiotic

1. Introduzione

Prendendo come punto di partenza i contributi scientifici più recenti – dalla *polysystem theory* (Even-Zohar, 1990), passando per Cattrysse (1992), Bazin (1976), Metz (1973), Alain Garcia (1990) fino a Serceau (1999) – il presente studio si propone di dimostrare come, ad oggi, la traduzione non sia più da intendere *stricto sensu*, ossia come semplice passaggio linguistico da una lingua all'altra, ma come mezzo di interpretazione e di riscrittura di segni verbali per mezzo di altri sistemi semiotici. Fino a dotarsi di un ricco apparato semiotico, caratterizzato da un doppio canale di comunicazione, diversi tipi di segni e di componenti culturali e sociologiche imprescindibili, il testo audiovisivo si presenta estremamente complesso, rappresentando una vera e propria sfida per chiunque voglia cimentarsi in questo campo. Per tentare di approfondire alcuni aspetti di questa disciplina, ci si occuperà di comprendere i meccanismi che risiedono alla base dell'adattamento cinematografico, focalizzandosi su isotopie e scelte plastiche e/o stilistiche messe in atto del regista allo scopo di ricreare sullo schermo un testo letterario.

Ai fini dell'approfondimento, utilizzeremo un caso studio e, in particolare, le produzioni di due artisti del panorama contemporaneo: Jean-Luc Lagarce e Xavier Dolan, rispettivamente scrittore e regista, le cui carriere si sono incrociate, nel 2016, grazie a un'opera teatrale, *Juste la fin du monde*. Le criticità e le novità presentate dall'adattamento cinematografico non sono poche e offrono la possibilità di entrare nel vivo della questione della traduzione intersemiotica e di alcuni problemi strettamente traduttologici a essa legati. Attraverso una breve analisi, che prenderà in esame alcuni campioni che ci sembrano significativi per mettere in evidenza criticità e punti di forza del processo traduttivo, in un continuo confronto tra testo scritto e visivo, tenteremo di evidenziare tutte le tecniche di risemantizzazione che esso inevitabilmente comporta.

Per condurre tale tipo di analisi, sarà necessario fare riferimento ad alcune tassonomie e, in particolare, a quelle che Dusi chiama 'isotopie' (Dusi, 2006) e che, nel caso specifico di *Juste la fin du monde*, sono principalmente tematiche e figurative. Procederemo dunque con l'osservazione di alcune isotopie principali ed esempi puntuali dell'adattamento per comprendere come e quanto trasporre un testo letterario significhi moltiplicare a più livelli il testo di partenza, variando a seconda delle strategie adottate dal regista e dal grado di traducibilità. Nel corso del nostro lavoro approfondiremo in particolare lo studio dell'isotopia dell'incomunicabilità, con precisi riferimenti alla corrispondenza tra scrittura e immagine. Noteremo come tale isotopia sia mantenuta dal regista per tutto il corso del film con una serie di espedienti e riferimenti tanto interiori quanto esteriori. Ci occuperemo, inoltre, dell'isotopia dell' "enfermement" e dell' "etouffement", cuore dell'intera *pièce* lagarciana. L'escamotage di Xavier Dolan che metteremo in evidenza sarà, in questo caso, una vera e propria risemantizzazione che procederà per tutto il lungometraggio con espedienti visivi di vario genere e una serie di scene costruite *ad hoc*, in un gioco narrativo/non-narrativo introdotto dal

drammaturgo francese e ricreato dal regista grazie a un cambiamento cromatico particolare. Infine, vedremo come Dolan introduce nell’adattamento anche degli elementi di originalità, propri della sua linea registica, rispetto al testo di partenza, valorizzando alcune isotopie implicite nel testo. Concluderemo il nostro lavoro con un bilancio finale volto a dimostrare come la trasposizione cinematografica di Xavier Dolan risulti estremamente fedele, a più livelli di analisi, all’opera letteraria.

2. *Juste la fin du monde*, quando la letteratura incontra il cinema: il Prologo

Sin dai primi minuti del lungometraggio, che corrispondono al Prologo della *pièce* di Lagarce, è possibile intuire come una trasposizione cinematografica, operando in una dimensione interpretativa metatestuale, sia in grado di moltiplicare il senso del testo di partenza. A differenza dell’Epilogo, che non sarà riportato, questa prima sezione è ripresa quasi interamente da Dolan con una breve scena della durata di 01:55 minuti: il film si apre con un primo piano in avvicinamento sul viso di Gaspard Ulliel – isolando il personaggio come in un monologo – accompagnato da una *voix off*, classico espediente cinematografico in grado di configurare lo spazio dell’azione a livello cognitivo. Proprio come nel testo scritto, anche nel film, l’accento è posto sull’atto del dire, isotopia tematica che percorre il filo dell’intera *pièce*. Significativo, a tal proposito, sembra il fatto che Dolan scelga di riportare per intero gli ultimi tre versi del protagonista Louis: “Me donner et donner aux autres une dernière fois l’illusion d’être responsable de moi-même et d’être jusqu’à cette extrémité, mon propre maître” (Lagarce, 2016, p. 24).

In mancanza di qualsivoglia indicazione scenografica, il regista è costretto inoltre a contestualizzare e a configurare gli spazi, cercando corrispondenze ed equivalenze a livello plastico e semi-simbolico. Nel film, il protagonista torna a casa in aereo che, lungi dall’essere un semplice mezzo di trasporto, è qui associato a elementi naturali come uccelli o creature alate in un chiaro riferimento a un altro monologo di Louis. Monologo, quest’ultimo, in cui il protagonista rivela il desiderio di “donner de grands coups d’aile imbéciles” (Lagarce, 2016, p. 68), in una costante tensione verso l’alto che resterà sottintesa per tutto lo svolgimento della *pièce*, e in cui il movimento interiore del personaggio richiamerà proprio quello di un uccello ingabbiato. Tale colpo d’ala sarà ripreso anche nell’Epilogo in cui un cuculo, ingabbiato nell’orologio a cucù della casa dei parenti di Louis, si libera e vola via, superando i limiti spazio-temporali per riportare l’azione sul piano cognitivo iniziale e (re)ingabbiarla su quello interiore, escludendo qualsivoglia riferimento pragmatico.

Dopo la sequenza sull’aereo, vengono inseriti i titoli di testa con la prima traccia della colonna sonora, dal titolo *Home Is Where It Hurts* (Camille). “My home has no door/ My home has no roof/ My home has no windows”: i primi tre versi sono significativi per comprendere che si tratterà di una storia sullo sradicamento e sui rapporti familiari difficili, esplicitando ancora una volta l’isotopia testuale dell’isolamento. Dopo una serie di scene sfocate in aeroporto, per figurativizzare il tema del ritorno, il protagonista sale su un taxi e parte alla volta di casa, con una rapida panoramica sul paesaggio che si vede scorrere dal finestrino. Per la seconda volta, un ulteriore elemento ci conferma che l’attenzione del regista ha deciso di focalizzarsi sull’atto della parola, fedele all’intenzione dell’originale, anticipando le difficoltà che esso comporta: sulla strada verso casa, Louis vede dalla macchina un cartellone con su scritto “Besoin de PARLER?”. Quasi ogni dialogo nel testo è, infatti, costellato di espressioni che tentano di esprimere la difficoltà di comunicare con l’altro: e se nella *pièce* non è difficile trovare frasi come “je ne sais pas comme l’expliquer” (Lagarce, 2016, p. 41), “je ne sais pas si je pourrais bien la dire” (Lagarce, 2016, p. 49) o ancora “nous taisons” (Lagarce, 2016, p. 39), sullo schermo Dolan prova a restituire e ricostruire queste dense porzioni di testo tramite elementi – in questo caso un’immagine – che diventano semiotici oltremisura.

Ancora in questa prima parte, il regista decide di introdurre velocemente l’ambiente familiare, prima dell’inizio della vicenda, procedendo a una sorta di testualizzazione che, oltre al percorso di Louis, figurativizza anche quello dell’anti-soggetto rappresentato dalla famiglia. In una logica temporale dettata dal montaggio, troviamo così l’alternanza delle scene di Louis in taxi e l’interno della casa di famiglia dove l’attenzione della camera si concentra sulle mani di una donna intenta a preparare da mangiare: la madre.

A partire da queste prime e brevi inquadrature, si può notare come le mani della *Mère* siano ricoperte di anelli appariscenti e colorati, fedeli a una precisa scelta estetica che Dolan adotta per questo personaggio. Qualche scena dopo, infatti, a dispetto dell'immagine tradizionale della madre intesa come *The Angel in the House* (Woolf, 1979) e in linea con il comprovato spirito femminista del regista, si vedrà la mano della donna abbandonare velocemente l'occupazione casalinga di preparazione del cibo per dedicarsi alla stesura di uno smalto blu elettrico. Perdendo in apparenza coerenza con l'originale, che non fornisce indicazione alcuna sull'aspetto della madre, e con tutte le *mises en scène* teatrali precedenti, che hanno scelto di rimanere ancorate alla sobrietà dell'opera, il regista sceglie in libertà di attribuire al personaggio caratteristiche fisiche e mimiche nuove, che saranno funzionali alla sua (ri)definizione sullo schermo. A esso verrà concessa un'attenzione particolare, parodiando l'immagine della madre tradizionale e figurativizzando alcuni elementi impliciti che, tuttavia, sembrano corrispondere alla logica narrativa, senza per questo sconvolgere il carattere delineato da Lagarce.

Mantenendo dominante l'isotopia della parola, in queste prime scene – a eccezione della *voix off* iniziale a cui è dato risalto – non una parola viene pronunciata dagli altri personaggi, per restituire allo spettatore un effetto in perfetta linea con il Prologo, che dà diritto di espressione esclusivamente al protagonista, lasciando che siano invece musica, immagini e rumori a parlare in maniera significativa. Al di là delle aggiunte del regista, giustificate dalla necessità di contestualizzare a livello spaziale e temporale la storia, il tono e il ritmo di questa prima parte si presentano in piena conformità con quelli del testo. I punti di originalità non mancano ma, figurativizzandosi soprattutto nelle scelte estetiche, si rivelano sempre coerenti a livello puramente simbolico e semio-narrativo in un tentativo di stretta equivalenza. Se è vero che l'inizio e la fine di un testo sono fondamentali per comprenderne la portata e la direzione, l'incipit del film si conclude con una inquadratura simbolica e coerente con il tono dell'originale e con l'isotopia tematica dell'imprigionamento: l'orologio a cucù, significativo per i motivi già citati, che in maniera simmetrica e circolare sarà ripreso nella scena finale.

3. Isotopie dominanti ed elementi semiotici pregnanti: colori, musica e flashback

Nell'adattamento cinematografico di Xavier Dolan, sin da subito, è possibile notare la presenza di due elementi fondamentali che rimarranno costanti per tutto il film: il colore, nella semiotica plastica considerato come figura dell'espressione (Dusi, 2006), che vede come scelta cromatica dominante il blu e il marrone ma che, in alcuni momenti precisi, si arricchisce di altre tonalità, contrasti e saturazioni in un gioco narrativo/non-narrativo funzionale per separare nettamente la narrazione vera e propria dalla finzione o dai flashback; e l'orientamento dell'osservazione che, in linea con il punto di vista narrativo della *pièce*, viene affidato a Louis e collocato all'interno del suo spazio cognitivo, occhio della camera che, dall'esterno, inquadra tutti gli altri personaggi. Quest'ultimo punto risulterà evidente già a partire dalla prima scena della prima parte.

Tra gli aspetti più interessanti e originali sui quali vale la pena soffermarsi ora, vi sono alcune scelte tecniche e stilistiche del regista che, discostandosi dai precedenti adattamenti della *pièce*, si rivelano estremamente pregnanti a livello traduttivo e semiotico. Queste diventano significative soprattutto in quella che corrisponde alla Parte Prima del testo, la più lunga e corposa, alla quale Dolan decide di dedicare tre quarti del film (76 su 97 minuti in totale). Si segnalano pertanto la particolare figurativizzazione dei personaggi sullo schermo, la valorizzazione delle isotopie tematiche del rapporto madre-figlio, dell' "enfermement", dell' "etouffement" e, infine, l'uso dei flashback.

La Scena 1 della Parte Prima dell'opera prende subito il via con lo scambio di battute tra i personaggi: Suzanne presenta Catherine a Louis e, solo così, il lettore apprende dell'arrivo di quest'ultimo e che i due cognati non si erano mai incontrati prima. Ancora una volta, non c'è nessuna indicazione scenografica e i movimenti dei personaggi si intuiscono dalle loro parole. Anche qui, Dolan è costretto a contestualizzare per ragioni cinematografiche, e lo fa introducendo una scena che ha come scopo quello di anticipare rapidamente i caratteri. In maniera del tutto simile, ma più estesa, a quella rintracciata nel Prologo, si procederà a una 'testualizzazione' che si proporrà di

figurativizzare, oltre al protagonista, anche gli altri personaggi del racconto. In attesa dell’arrivo di Louis, i membri della famiglia vengono inquadrati singolarmente.

Per la prima volta, vediamo sullo schermo l’aspetto che Dolan ha scelto per i suoi personaggi e comprendiamo che ogni scelta estetica è funzionale alla caratterizzazione, fortemente coerente con le indicazioni del testo: Antoine, che usa frasi brevi, spezzate e parole dai suoni duri come “Moi? C’est de moi? Je suis désagréable?” (Lagarce, 2016, p. 90), è un uomo dai tratti spigolosi e dall’aspetto sobrio, vestito con colori scuri, blu e marrone, identici a quelli di Louis e in tono con quelli dell’intero film; Catherine, caratterizzata da un modo di parlare incespicante, pieno di correzioni e interruzioni come “Je crois, nous croyons, nous avons cru, je crois que c’est bien” (Lagarce, 2016, p. 34), si distingue per un aspetto poco appariscente e neutro che le permetterà di rimanere una figura silenziosa e discreta per tutto il film; Suzanne, la sorella minore e irrequieta che utilizza espressioni colorite, parolacce ed esclamazioni di varia natura come “Mer**e, mer**de et mer**de encore! Compris? Entendu? Saisi?” (Lagarce, 2016, p. 64), è caratterizzata da un aspetto più ricercato dai colori più accesi, accompagnato da tatuaggi su tutto il corpo e da un make-up aggressivo rosa metallizzato.

La figura, però, che spicca tra tutte – come anticipato – è quella della madre che, con un completo rosso, un caschetto corvino e un make-up sui toni del blu elettrico, si presenta tra tutti come il personaggio a cui Dolan dedica maggiore attenzione in quella che potremmo definire una estensione avulsa dal testo di partenza ma non per questo fuori luogo. La scelta di portare alla luce l’isotopia tematica del rapporto madre-figlio, celata nel testo, con ogni probabilità si rifà ai precedenti film del regista – *J’ai tué ma mère* (2009) e *Mommy* (2014), in particolare – in cui la complessità del rapporto genitoriale è sempre risultata preponderante. Significativa, in questo senso, è l’aggiunta al dialogo originale:

PIÈCE	ADATTAMENTO CINEMATOGRAFICO
“Tu vois, Catherine, ce que je te disais: c’est Louis, il est comme ça, il embrasse jamais personne” (Lagarce, 2016, p. 28).	“Tu vois, Catherine, ce que je te disais: c’est Louis, il est comme ça, il embrasse jamais personne sauf maman”

Un’altra delle isotopie a cui il regista, in questa scena, sceglie di dare risalto è poi quella sessuale. Nel corso di tutta l’opera di Lagarce, l’orientamento sessuale del protagonista non è mai menzionato ma lasciato, forse volutamente, inespresso tra le righe. Al contrario, nell’adattamento cinematografico, questo dettaglio è da subito esplicitato con uno scambio di battute tra la madre che dice: “Louis aime la mode, les couleurs...” e Suzanne che risponde: “Comme tous les gais, quoi!”. Un riferimento non proprio velato che verrà ripreso anche nella Scena 8 dove la madre chiederà direttamente al figlio: “T’es toujours dans le quartier des gais?”. Ancora una volta, le motivazioni che portano il regista a evidenziare un’informazione che nell’originale rimane implicita sembrano essere riconducibili alla sua storia personale e al percorso battuto nei suoi precedenti film che, con tutta una serie di personaggi omosessuali, s’inseriscono chiaramente in uno sfondo definito dalla critica *queer*.

Un’altra scena particolarmente significativa ai fini della nostra analisi sembra anche la terza della prima parte: protagonisti sono Louis e Suzanne la quale, con un lungo monologo, parla al fratello dei propri ricordi, rimproverandogli di essere partito. Si tratta di una delle tre scene più importanti della *pièce* in quanto Louis avrà un primo confronto con un membro della propria famiglia, altre due saranno quelle con la madre e con il fratello. Comprendendo l’importanza di questi momenti, Dolan deciderà di dedicare loro un’attenzione particolare tanto a livello temporale quanto a livello spaziale. Sulle note di *I miss you* (Blink-182) in sottofondo, il regista decide di ambientare questa sequenza nella camera di Suzanne, alternando dei flashback per figurativizzare porzioni di testo caratterizzate da discorsi indiretti, passando dal discorso enunciativo a enunciazione, per costruire la narrazione e darle continuità materiale sullo schermo.

Suzanne mostra a Louis alcuni ritagli di giornale appesi sulle pareti della propria stanza che riguardano il fratello e la sua carriera di scrittore. Nell'opera s'intuisce solamente che il protagonista ha a che fare con il mondo letterario, ma non ne viene mai specificato il mestiere. Postulando *Juste la fin du monde* come *pièce* autobiografica, tuttavia, Dolan decide di mettere in risalto ancora una volta l'isotopia dell'incomunicabilità verbale, stavolta per opposizione a quella scritta, esplicitando il mestiere del protagonista tramite alcuni escamotage: il più importante quando Louis dirà di voler visitare la loro vecchia casa, e la sorella risponderà: “Pourquoi? Pour une *pièce*?”.

Un'ultima novità inserita da Dolan, alla fine di questa scena, e che ci sembra significativa sul piano simbolico, è quella in cui Suzanne chiede al fratello il motivo del suo ritorno con una serie di domande provocatorie: “Pourquoi t'es là? Tu vas nous présenter quelqu'un? T'es enceinte?”. Nell'originale, nessuno dei personaggi si rivolge mai davvero a Louis chiedendogli il perché del suo viaggio in una sorta di timore inconscio di conoscere la risposta. Dolan, però, decide, in linea con l'isotopia tematica dell'isolamento e figurativizzando le possibilità semantiche dei verbi utilizzati nel testo, di dare una possibilità esplicita al protagonista di dire la verità, ripetendola per tre volte nel corso di tutto il film: con la sorella, con la madre e con la cognata. Emblematica la risposta “Je ne sais pas” e il primo piano su un Gaspard Ulliel magistrale che – nonostante le poche battute affidategli – sarà estremamente eloquente.

Come si può notare in questa scena, Dolan comincia a inserire dei flashblack lungo il racconto con l'evidente scopo di dare respiro a una narrazione che, altrimenti, rimarrebbe letteralmente rinchiusa tra le mura di casa. Sebbene frutto di una certa libertà interpretativa, le modalità con cui il regista costruisce e inserisce questi momenti sono tuttavia in perfetta linea con il tono della *pièce*. L'esempio principe dell'uso di questa tecnica registica è rintracciabile in quella che corrisponde alla Scena 4 del testo, dove tutti i personaggi si trovano in cucina con la madre che ricorda, per l'ennesima volta, le domeniche in famiglia del passato. Si tratta di una scena importante per il focus sull'insensatezza dell'atto del dire. Antoine rimprovera alla donna di raccontare sempre la stessa storia che tutti conoscono “par cœur” e si lamenta dell'inutilità di parlare a vanvera per coprire l'imbarazzo. Nel testo s'intuisce solamente il riferimento alla insensatezza della ripetizione alla maniera beckettiana, ma anche questa volta Dolan decide di figurativizzare un punto chiave della narrazione. Al racconto della madre, infatti, fa un'aggiunta importante con una battuta in cui – seppur cosciente dell'inutilità del suo ripetersi – spiega il motivo che la spinge a farlo: “On fait ça dans la vie, Antoine! On se rappelle! On raconte comme ça des choses qu'on aime! Je sais que vous connaissez les dimanches. Mais moi, je suis contente de vous redire, voilà! Voilà pourquoi je raconte les dimanches: pour moi!”, sottolineando come talvolta le riunioni familiari non siano altro che una finzione e rompendo, seppure per un momento soltanto, quella stessa recita di cui fa parte. A conferma di ciò, potrebbe risultare significativa un'ulteriore aggiunta alla scena: subito dopo questo litigio, il copione riprende come se nulla fosse stato detto e la *Mère* invita Suzanne a ballare con lei una canzone che sta passando alla radio.

Proprio sulle note di *Dragostea Din Tei* (O'Zone), Dolan introduce un flashback di Louis che permette, nello specifico, di dare risalto a due elementi: lo spostamento del racconto della madre sul piano pragmatico attraverso la ricostruzione in immagini di ciò che è appena stato detto; i vari tipi di configurazione spaziale e temporale operati dal regista. Dopo questa scena, il protagonista ricorda una delle gite domenicali fuoriporta della famiglia come un momento felice e spensierato del suo passato. La particolarità di questa scena, e di tutti i successivi flashback del film, sarà la diversa configurazione spaziale che, rispetto alla narrazione concreta, ne presenterà una astratta, distinta grazie all'uso di inquadrature e sfumature cromatiche diverse. Al posto dei primi piani serrati sui volti dei protagonisti e delle riprese rapide e concitate, si sostituisce qui un tipo di movimento di macchina più ampio e lento che si concentra su elementi del paesaggio esteriore, soppiantando l'effetto claustrofobico con uno più arioso. Tale effetto è garantito dal cambio repentino di colori che al blu e al marrone preferisce la luminosità del rosso, giallo, verde e bianco. Ci troviamo qui di fronte a un chiaro intento di utilizzare due tipi di figurativizzazione diversi per distinguere realtà e finzione.

A questo, si aggiunge inoltre l'uso della musica che Dolan fa in momenti come questi. Lunghi dall'essere casuali, le poche tracce inserite all'interno del film risultano funzionali allo svolgimento e perfettamente amalgamate nel contesto. Come il regista stesso ha spiegato, la colonna sonora non

è stata aggiunta in post-produzione, sovra incidendo le scene, ma inserita spontaneamente all'interno come parte integrante della vita dei personaggi: tutti i brani, infatti, passano alla radio, alla tv o provengono dall'esterno. Al di là di questo impiego poco convenzionale, sembra che la scelta delle tracce voglia spingersi oltre, parodiando – come fa anche Lagarce – i generi tradizionali. In questa scena, l'esempio sembra perfettamente calzante: il brano *Dragostea Din Tei*, appartenente al genere eurodance diffuso negli Anni Duemila e che si contraddistingue per le sonorità festose e allegre, s'inserisce in uno dei momenti più drammatici di tutto il film. Operando così una scelta in apparenza azzardata, sembra che anche attraverso l'uso della musica, significativo a livello semiotico, la trasposizione rimanga fedele all'assetto di partenza non solo a livello tematico o propriamente narrativo, ma anche a livello strutturale.

4. Tagli, aggiunte e risemantizzazioni

È sempre nel corso della prima parte che Dolan deve tuttavia fare i conti alcune necessità registiche. Per quanto si tenti di rimanere il più ancorati possibile al testo di partenza, vi sono dei casi in cui alcuni problemi di traducibilità non possono che risolversi in trasformazioni o tagli. Tagli che, spesso, vengono compensati da aggiunte o da vere e proprie estensioni.

Una di queste corrisponde alla Scena 2 dove Louis e Catherine parlano dei figli di Antoine e Catherine. Nell'adattamento cinematografico, questa scena è interamente riportata parola per parola. Oltre alla necessaria contestualizzazione spazio-temporale della sequenza che vede i personaggi collocati nel salotto di casa e l'espedito delle fotografie per permettere a Catherine di parlare a Louis dei bambini, è nel corso di questa sezione che ritroviamo un chiaro esempio cinematografico di dilatazione di una delle parti del testo. Tramite la tecnica del campo e del contro-campo, in una serie di inquadrature speculari, Dolan riprende i volti di Louis e Catherine alternandoli per circa tre minuti, mentre si guardano in silenzio, con il sorriso sul volto di Catherine che si spegne lentamente a ogni inquadratura: è lei a intuire il motivo della venuta di Louis. Il dilatamento di questa scena – in cui avviene il passaggio tra spazio pragmatico e spazio cognitivo – sembra essere funzionale per comprendere le intenzioni del regista che ha voluto creare sullo schermo un rapporto più intimo tra i due personaggi, con Catherine che sembra essere la sola a comprendere il vero motivo del ritorno del cognato, diventandone una sorta di “gardienne”. Postulando l'incomunicabilità tra i membri della stessa famiglia come leitmotiv della *pièce* di Lagarce, Catherine, che non ha mai incontrato Louis e l'unica estranea all'interno della cerchia dei familiari, paradossalmente comprende il suo segreto senza neanche una parola.

A ribaltare totalmente questo tipo di strategia ci sono i tagli, di cui Dolan si serve diverse volte nel corso del film, senza tuttavia tradire l'originale. La Scena 5 della *pièce*, ad esempio, presenta un breve monologo di Louis che ha come tema quello della difficoltà di comunicazione. Come nel caso del Prologo, la trasposizione cinematografica di monologhi e pensieri incorre in alcune difficoltà tecniche. Il regista, stavolta, sceglie sul piano dell'espressione una strategia di traducibilità differente e, al posto della *voix off*, decide di trasporre la scena tramite un altro espediente, quello della telefonata. Il monologo del protagonista così, con l'introduzione di un secondo interlocutore, non può essere riportato, ma l'isotopia tematica risulta mantenuta: rifugiatosi in bagno, Louis riceve una telefonata da quella che sembra essere una persona con cui è in confidenza, e al monologo tradizionale viene sostituito il dialogo intimo in uno scambio di battute in cui il protagonista confessa di aver paura a rivelare alla sua famiglia che sta per morire.

Un altro esempio di perdita totale lo si può ritrovare nella Scena 10 che mette in scena forse il monologo lagarciano più importante. Si tratta di una confessione interiore straziante in cui Louis si lascia andare a riflessioni, senza apparente connessione logica, sul tema della morte e sulla sensazione, in vita, di sentirsi costantemente in gabbia, soprattutto tra i propri cari. Nel film, il monologo è interamente tagliato e non figura trasposto nemmeno tramite gli espedienti utilizzati in precedenza da Dolan (*voix off* e telefonata). In questo caso, forse, l'intraducibilità di Lagarce raggiunge il suo punto massimo, essendo il monologo composto da pensieri sconnessi e totalmente slegati dal contesto in cui è ambientata la *pièce*. Quasi come se il tutto si svolgesse all'interno del proprio animo, Louis dà voce ai sentimenti più disparati sulla vita, sulla malattia e sui rapporti umani.

Uno dei punti fondamentali del monologo è il concetto di prigione inteso come isolamento, esclusione e separazione dal mondo, concetto che non sfugge alla sensibilità di Dolan. Sebbene sopprima interamente le parole di Louis, infatti, in questo caso il regista compie l’operazione inversa dell’esplicitare, rendendo implicito – ed estendendolo per tutto il corso del film – questo senso d’imprigionamento e la voglia di “donner de grands coups d’aile imbéciles” (Lagarce, 2016, p. 68), cercando un’equivalenza più che sul piano pragmatico su quello simbolico. Oltre che nel Prologo e nell’Epilogo, Dolan figurativizza questo senso di soffocamento in numerose scene in cui Louis si ritrova ad astrarsi e a fissare le finestre socchiuse della stanza in cui si trova, mal celando un evidente desiderio di evadere.

Comprendendo forse che riportare il monologo avrebbe pesato troppo sul ritmo e sulla fluidità del film, il regista decide di sostituirlo per intero con un momento più dinamico in cui, ancora una volta, viene evidenziata l’isotopia sessuale: un altro flashback, di nuovo caratterizzato da colori vividi e sulle note di *Une miss s’immisce* (Exotica), prende il via da Louis che osserva distrattamente una ragazza fuori dalla finestra. Comincia così il ricordo di un’avventura amorosa passata quando, ancora adolescente, il protagonista inizia a scoprire il proprio orientamento sessuale: la scena ritrae un rapporto di Louis con un ragazzo dai tratti femminili, quasi a voler mettere in evidenza una sorta di fluidità di genere. Tale fluidità sembra, tra l’altro, confermata nell’inquadratura immediatamente successiva, che si sofferma su una copia del famoso quadro di Dante Gabriel Rossetti *The Day Dream* dove è raffigurata una donna dai tratti androgini.

Louis viene riportato alla realtà dall’interruzione di Catherine che annuncia l’ora del dolce. Brusco sarà il cambio del sistema cromatico che, dalle tonalità del bianco e dell’arancione, ritornerà a quelle cupe del blu e del marrone della camera, abbandonando la configurazione spaziale astratta per tornare a quella reale. Dolan colloca qui il terzo e ultimo momento in cui un personaggio dà a Louis l’opportunità di dire la verità: prima di uscire dalla stanza, Catherine gli chiederà: “Combien de temps?”. Per la terza e ultima volta, Louis resterà in silenzio. Alla luce dei precedenti riferimenti, possiamo qui finalmente azzardare l’ipotesi che, come in altri casi nel corso del film, il regista abbia voluto sottolineare la sua fedeltà, a più livelli, al testo di partenza. Nell’opera di Lagarce sono, infatti, i personaggi femminili a tentare di far progredire il dramma in termini di azione. Nel film, sono Suzanne (Scena 3), la *Mère* (Scena 8) e Catherine (Scena 10) le uniche a dare al protagonista la possibilità di dire la verità, chiedendogli esplicitamente il motivo del suo ritorno. Al contrario, i personaggi maschili – nella *pièce* come nel film – bloccano il dramma: Louis con i suoi silenzi e Antoine che eviterà ogni tentativo di confronto.

Un ultimo momento interessante che ci preme osservare, in termini di trasformazioni e risemantizzazioni, è infine il confronto tra Louis e Antoine, dove in un monologo di quest’ultimo appare evidente la paura di conoscere il motivo del ritorno del fratello. Il regista decide, come negli altri due casi, di dare un’importanza particolare alla scena, contestualizzandola a livello spaziale in un luogo diverso dal salotto di casa: oltre che ad avere un’ambientazione particolare, la scena sarà l’unica – a parte il Prologo – a essere girata in esterna.

Antoine e Louis escono per comprare le sigarette, ma un dettaglio sembra fondamentale: nonostante la scena sia girata in esterna, i personaggi non scendono mai dall’auto, rimanendo a dialogare all’interno dell’abitacolo con una meta che non verrà mai raggiunta. I due litigano violentemente mentre sono in strada e, ancora una volta, il fastidio di Antoine nei confronti delle storielle raccontate al solo scopo di fare conversazione emerge in una frase che sembra estremamente significativa per il significato simbolico e i riferimenti letterari che porta con sé: “Tu dis tout ça comme ça parce que tu remplis, tu remplis le vide. Le vide entre nous deux”, racchiudendo insieme il tema principe della *pièce* dell’insensatezza dell’atto comunicativo e il riferimento al *vide* – e al trasferimento di tale *vide* nella parola – di Beckett che, anche nel film, si riconferma una delle maggiori contaminazioni letterarie. Ci troviamo di fronte al momento di maggior tensione del lungometraggio finora: Louis si troverà sul punto di svelare a qualcuno la verità. Il blocco, stavolta però arriverà da Antoine il quale, avendone intuito il motivo, non lascerà parlare il fratello: “Je veux pas que tu me parles, j’ai pas envie de t’écouter. J’ai peur, t’es content?”. Alla luce di queste considerazioni, non risulta casuale il fatto che Dolan abbia voluto dare alla scena una configurazione spaziale esterna, lasciandola poi semplicemente in potenza con i due che rimarranno

comunque all'interno dell'automobile e materializzando così il tentativo fallito di liberazione di Louis. In quest'ultima scena, infine, viene inserito il riferimento al titolo della *pièce* che non figura nel testo: Louis dirà al fratello “C'est pas la fin du monde de venir ici”.

5. Dalla tragedia alla commedia: l'espedito dell'Intermezzo

Uno dei punti più originali della *pièce* teatrale di Lagarce è la presenza di quello che viene intitolato “Intermezzo”, il cui ruolo in ambito letterario risulta particolarmente significativo per il suo rinvio all'ambito della Commedia, avulso dal contesto tragico del dramma. A differenza di altre parti, caratterizzate da lunghe scene composte da monologhi, questa sezione si costruisce, in maniera quasi indipendente, con nove brevissime scene alternate e scandite da un ritmo diverso da quello lento e incespicante a cui ci si era abituati. Dolan ne comprende bene l'importanza e, sebbene questa porzione di testo non risulti fondamentale al progredire della narrazione filmica, decide di trasporla fedelmente sullo schermo, di riprodurre il tono globale dando materialità alla concitazione della scena.

Se il Prologo e la Parte prima – che occupano i primi tre quarti del film – ci avevano abituati a una narrazione dal ritmo quasi statico, movimenti di camera lenti e picchi di tensione accuratamente selezionati e distribuiti, con l'intermezzo ci troviamo di fronte a un rapido cambio di rotta e conseguente deragliamento. Nel testo, le nove scene sono suddivise in vari blocchi alternati e continuamente interconnessi, non solo a livello testuale ma anche a livello prettamente narrativo. Troviamo così: un monologo di Louis sulla solitudine e il senso di estraneità in casa propria, un dialogo tra Antoine e Suzanne che parlano del fratello, e brevi scambi di battute della *Mère* e Catherine che si chiedono dove siano finiti tutti gli altri. La figurativizzazione della scena e dei discorsi sullo schermo – sebbene non riporti alla lettera i dialoghi – risulta estremamente efficace e fedele, rendendo alla perfezione la frenesia del testo e creando, allo stesso tempo, un crescendo strategico per il successivo sviluppo del film che, nella seconda parte, raggiungerà il picco drammatico e tragico.

Per creare una sorta di simmetria tra le nove scene, Dolan decide di dividere la scena in quelle che vengono definite unità segmentali (Metz, 1995), che si alternano, e in cui a ogni configurazione spaziale corrisponde una coppia di personaggi che genera l'isolamento fisico – oltre che psicologico – di Louis, tagliato fuori dall'ambiente familiare. I blocchi sono tre e vengono così gestiti: il monologo onirico e sconnesso di Louis, che Lagace ha voluto rendere più astratto rispetto alle altre due parti – è tagliato, sostituendo alle parole una ripresa dal basso, di più ampio respiro, di lui in giardino che fuma da solo una sigaretta in lacrime.

Antoine e Suzanne si riuniscono nella camera della ragazza e, nel corso del loro scambio di battute, dalla finestra, osservano Louis di spalle in giardino: nel testo la scena è più breve, condensata e ridotta a uno scambio di battute tra i due fratelli; nel film, invece, il dialogo – pur mantenendone la stessa intensità – risulta più diluito nel tempo con i due che si confidano a vicenda i dubbi sul ritorno del fratello e condividendo il medesimo stato d'animo.

Infine, la *Mère* e Catherine vengono riunite in cucina, e inquadrate in alternanza di campo e contro-campo, mentre la madre è intenta a preparare un dolce e Catherine, preoccupata per il marito, si domanda continuamente dove siano finiti Louis e Antoine, chiamandoli più volte, nonostante i rimproveri della suocera.

Grazie ad alcune corrispondenze a livello plastico e semisimbolico, più che sul piano propriamente discorsivo, l'equivalenza è mantenuta anche in questo caso. Come nella *pièce*, i blocchi sono alternati grazie alla giustapposizione di scene brevi che mantengono il richiamo al balletto classico con rapidi stacchi di camera e battute brevi, lapidarie e sempre più concitate in una sorta di corsa contro il tempo scandito dall'orologio a cucù collocato all'ingresso. Mantenuta risulta, inoltre, l'interconnessione dei personaggi che, nonostante fisicamente separati, a fine di ogni scena, da una camera all'altra chiamano a voce alta il personaggio della scena successiva. L'insieme è amalgamato da una colonna sonora che inizialmente tenta di rifarsi alle arie allegre della commedia con i suoni dolci del clarinetto e del pianoforte ma che lentamente assume toni più cupi con il flauto, anticipando l'imminente ritorno alla tragedia della Parte seconda.

6. La necessità di una struttura drammatica

Un ultimo elemento sul quale vale la pena di soffermarsi è l'ultima parte del lungometraggio. Gli ultimi venti minuti sono dedicati alla Parte seconda della *pièce* che – a fronte delle undici che compongono la prima parte – conta di sole tre scene di lunghezza variabile. Nonostante la brevità, anche questa parte come la prima, presenta numerosi esempi in termini di trasposizione di isotopie fondamentali, ma soprattutto in termini di difficoltà che il passaggio dalla pagina allo schermo può rappresentare. Al di là del numero di scene ridotto, la particolarità della seconda parte è quella di risultare sprovvista di una struttura ben articolata come la prima e di presentare dialoghi e monologhi che non sempre rispettano le regole di coerenza e coesione lessicale. Per questo, già a partire dalla Scena 1, l'intera narrazione risulta più astratta e faticosa, soprattutto dopo lo stacco dinamico dell'Intermezzo. Si tratta di una sezione importante a livello tematico e di progressione, che ha presentato non pochi problemi traduttologici al momento della trasposizione su schermo.

Il regista stesso ha dichiarato di avere riscontrato alcune difficoltà e che in termini di adattamento l'ultima parte è stata la sfida più grande: "La deuxième partie de la *pièce* est une pure abstraction, mais moi aussi au cinéma, j'ai besoin d'une structure narrative et dramatique continue qui monte jusqu'à un paroxysme. Le défi était de donner une structure à cette deuxième partie, de prolonger narrativement la première, de continuer l'histoire" (Dolan, 2016).

Al fine di non interrompere l'incedere della storia e assicurare continuità, si decide così di proseguire sulla scia della narrazione della prima parte. Ciò che ne consegue è che – pur mantenendo la condensazione temporale del testo – vengono esplicitati alcuni passaggi, aggiungendo elementi in grado di reintrodurre un'azione più classica in una sorta di tentativo di recupero della forma del dramma tradizionale. Nella Scena 1, ad esempio, le indicazioni temporali e specificamente narrative sono fornite da Louis che, in un altro breve monologo, si perde in alcune riflessioni di fine giornata, raccontando, in discorso indiretto, ciò succede dopo pranzo. Per configurare e costruire la scena, Dolan colloca l'intera sequenza al momento del dolce, e trasformando il monologo in discorso diretto con il protagonista che, seduto a tavola con gli altri, parla ai due fratelli. Troviamo così, come in altri casi ma in maniera estremamente evidente ed estesa, una risignificazione totale dello spazio, che da cognitivo diviene pragmatico, realizzandosi nel dialogo effettivo tra Louis e i parenti. Vediamo la trasformazione:

PIÈCE	ADATTAMENTO CINEMATOGRAFICO
<p>LOUIS. – Et plus tard, vers la fin de la journée, sans avoir rien dit de ce qui me tenait à cœur, je repris la route. [...] Je promets qu'il n'y aura plus tout ce temps avant que je revienne, je dis des mensonges, je promets d'être là, à nouveau, très bientôt, des phrases comme ça (Lagarce, 2006, p. 82).</p>	<p>LOUIS. – J'ai quelque chose à vous dire. [...] Je vais revenir. Je vais venir plus souvent et écrire. Ecrire plus, plus souvent et plus longuement. Parce que... voilà, je regrette. Je regrette le temps qu'on a perdu, le temps que j'ai perdu. Suzanne, si tu veux, t'es la bienvenue chez moi. Un weekend, une semaine, plus. À voir, les détails. Et Antoine... Peut-être que si on dinait? Si on déjeunait? [...] Quand je reviendrai, ou alors, tu viens. [...] La vérité, c'est que je dois partir.</p>

Le ultime due scene della Parte seconda (Scena 2 e Scena 3), meno astratte della prima, si caratterizzano invece per un lento crescendo di tensione, e hanno come protagonista Antoine che ha uno sfogo finale liberatorio. Dopo che Louis ha palesato la propria intenzione di voler ripartire, intenzione che appare estremamente metaforica in una sorta di rivelazione a metà, Antoine si offre brutalmente di riaccompagnarlo e litiga con Suzanne. I due sembrano mettere in piedi una recita nella recita, inventando – di comune accordo ma senza comunicarselo – un appuntamento a cui Louis non può mancare, appuntamento che, anche questa, volta risuona metaforico oltremisura.

La Scena 3 è interamente costruita sul monologo concitato di Antoine, il quale dà sfogo al suo malessere. Si tratta di un momento estremamente drammatico in cui il personaggio finalmente si mostra nelle sue debolezze. Per ragioni tematiche e di tempo, forse, Dolan accorpa queste due scene in un crescendo di tensione che verrà ricreato sullo schermo tramite primi piani concitati, rapidi e imprecisi di tutti i personaggi ormai spostatisi sull'ingresso di casa. Il picco drammatico del film viene, così, raggiunto nel finale quando Antoine, in lacrime, sta per sferrare un pugno a Louis, figurativizzando il verso chiave della Scena 3 del testo in cui Antoine, rivolgendosi al fratello, dice: “Tu me touches : je te tue” (Lagarce, 2016, p. 93). È in scene come queste – in particolare in questa sezione ancor meno strutturata a livello narrativo e verbosa oltremisura – che il linguaggio pregnante della *pièce* sembra riuscire ad esprimere tutte le sue potenzialità extralinguistiche, materializzandosi sullo schermo attraverso una serie di elementi semiotici – quali primi piani, grida, musiche – accuratamente selezionati dal regista.

Nonostante il ritmo di questa seconda parte nel testo sia influenzato dall'incedere di frasi e periodi concitati, la configurazione su schermo risulta ancora più dinamica, in una giustapposizione di unità segmentali e sovrasegmentali che servono al regista per raggiungere il picco drammatico. Alcune parti del monologo vengono interamente riportate, ma i tagli di alcune battute causano la perdita del lato più umano di Antoine che emerge proprio in questa parte. Tuttavia, l'impressione di collasso e di fallimento dell'azione drammatica che si percepisce alla fine dell'intera scena è fedelmente riportata sullo schermo a livello figurale, riuscendo soprattutto a cogliere le procedure ritmiche: Antoine abbassa il pugno sconfitto, la madre dà un ultimo saluto a Louis chiedendogli perdono e i personaggi, uno alla volta, escono di scena, lasciando il protagonista da solo sulla soglia di casa.

7. Epilogo e conclusioni

Prima di concludere la nostra analisi, risultata doverosa una brevissima notazione sulla chiusura del film poiché, come il Prologo, anche l'Epilogo della *pièce* è un momento chiave per la risoluzione del dramma. Riprendendo in maniera circolare il monologo iniziale, la narrazione si chiude con un altro monologo di trentatré versi di Louis il quale, una volta ripartito, si perde in alcune considerazioni di ordine filosofico, mescolando sogno e realtà. Dopo aver annunciato di aver lasciato la casa dei suoi, inizia il racconto di un sogno che diventa una metafora dell'intero viaggio di ritorno: una sera d'estate nel Sud della Francia, il protagonista cammina da solo “à égale distance du ciel et de la terre” in cui avrebbe voluto “pousser un grand et beau cri” (Lagarce, 2016, p. 106). Un grido ch'egli non è riuscito a esternare e che, per questo, rimpiange.

A differenza del Prologo, nell'adattamento cinematografico, l'Epilogo viene tagliato per intero. Nonostante l'estrema fedeltà al testo di partenza e alla luce dell'analisi condotta finora, il film sembra infatti aver mantenuto il binario del realismo imboccato all'inizio, un binario che ha visto, di conseguenza, sopresse alcune narrative più astratte o oniriche. Per tentare così di costruire un Epilogo alternativo, nell'ultima scena, prima dei titoli di coda, Dolan riprende in maniera simmetrica – collocandola su un piano simbolico – la conclusione del Prologo che, a sua volta, si era costruito alla luce di riferimenti e isotopie dell'originale.

Rifacendosi al verso del monologo centrale della *pièce* che racchiudeva il desiderio del protagonista di “donner de grands coups d'aile imbéciles” (Lagarce, 2016, p. 68), e ricollegandosi ai riferimenti che aveva disseminato lungo tutto il lungometraggio in linea con l'isotopia dell'isolamento-imprigionamento, l'ultima scena prima dei titoli di coda vede Louis da solo nell'ingresso di casa, la cui attenzione viene attirata dall'orologio a cucù inquadrato nell'ultima unità

segmentale del Prologo. Sulle note di *Natural Blues* (Moby), il verosimile filmico viene abbandonato per un momento e il protagonista diventa un tutt'uno con il cuculo che, imprigionato, si libera dalla gabbia dell'orologio e realizza quel desiderio costante di evasione diventato il leitmotiv di tutto il film. L'illusione, però, dura solo qualche secondo: dopo aver svolazzato per la stanza, il cuculo si accascia a terra inerte e in posizione supina. In linea con il tono dell'Epilogo della *pièce*, l'azione viene così così trasferita dal piano di azione pragmatico, mantenuto per tutto il tempo, a quello cognitivo iniziale in un Epilogo che lascerà un gusto amaro e una sensazione di fallimento, come quello pensato da Lagarce.

Tirando le somme della nostra analisi, è possibile dunque affermare che, attraverso lo studio delle isotopie fondamentali di *Juste la fin du monde* di Jean-Luc Lagarce, la trasposizione cinematografica di Xavier Dolan risulta estremamente fedele a più livelli di analisi. Nonostante le importanti differenze con i precedenti adattamenti teatrali della *pièce*, che ne avevano rispettato *tout court* le atmosfere asettiche, lo studio in questione ha fatto emergere come gli elementi di originalità impiegati dal regista canadese – quali un sistema cromatico coerente e composto, costumi, make-up e musiche – non abbiano snaturato il testo di partenza e, al contrario, abbiano realizzato tutte le potenzialità espressive di quest'ultimo.

In particolare – concentrandoci sulle particolarità dell'adattamento a livello narrativo, visivo e musicale – abbiamo notato come, laddove non fosse possibile trasporre alla lettera per motivi di difficoltà traduttologiche o di totale intraducibilità, il regista abbia tentato – attraverso equivalenze plastiche e simboliche – di riprodurre quantomeno il tono originale/originario. Pur decidendo, inoltre, di valorizzare alcune isotopie tematiche rispetto ad altre, per ragioni di coerenza stilistica o personali, possiamo affermare che il film si mette in relazione – talvolta in maniera più tradizionale altre tramite espedienti più o meno originali – con tutte le strutture narrative del testo, sia a livello figurativo in termini spazio-temporali sia in termini più astratti, ricreando un vero e proprio sistema di risemantizzazione.

Il risultato è un prodotto estetico coerente e autonomo, fedele e allo stesso tempo originale, che diviene un punto di incontro tra letteratura e cinema interessante e ricco di spunti di riflessione. La sensibilità di Xavier Dolan sembra aver colto nel migliore dei modi possibili il cuore dell'opera di Lagarce, con un adattamento cinematografico che – ben lungi dal banalizzare o snaturare il testo di partenza – si rivela ricco di accenti pop e profondamente moderno.

References

- AA.VV. 2010. *Quand le cinéma prend la parole*. Aachen : Shaker Verlag. In *Les cahiers du littoral*, Vol. I/N.8, 2010. ISSN 978-3-8322-9715-2
- BALLARD, Michel (dir.). 2001. *Oralité et traduction*. Arras : Artois Presses Université, 2001. ISBN 2910663558
- BUSSI, G. Elisa e SALMON KOVARSKI, Laura (dir.). 1996. *Letteratura e cinema. La trascrizione*, Bologna : Clueb, 1996. ISBN 8880913875
- CARCAUD MACAIRE, Monique. e CLERC, Jeanne-Marie. 2004. *L'adaptation cinématographique et littéraire*. Paris : Klincksieck, 2004. ISBN 225203453X
- COSTA, Antonio. 1993. *Imagine di un'immagine. Cinema e letteratura*. Torino : UTET Università, 1993. ISBN 8877502169
- CATTRYSSE, Patrick. 1992. *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*. Berne : Peter Lang, 1992. ISBN 9783261044839
- DOLAN, Xavier. 2016. *Juste la fin du monde*. Canada-Francia : Sons of Manual, MK2 Productions, Téléfilm Canada, 2016. (film)
- DOLAN, Xavier. 2016. *È solo la fine del mondo*. Canada-Francia : Lucky Red, 2016. (film)
- DUSI, Nicola. 2006. *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. Torino : UTET Università, 2006. ISBN 8860081025
- JAKOBSON, Roman. 1959. On Linguistics Aspects of Translation. In *On Translation*. Cambridge : Harvard University Press, 1959. ISBN 9780674731615

- LAGARCE, Jean-Luc. 2016. *Juste la fin du monde*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2016. ISBN 2846815011
- LARTHOMAS, Pierre. 1972. *Le langage dramatique: sa nature, ses procédés*. Paris : Armand Colin, 1972. ISBN 9782130732648
- METZ, Christian. *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1991. ISBN 2865632873
- METZ, Christian. 1995. *La significazione nel cinema*. Milano : Bompiani, 1995. ISBN 8845227006
- NANNONI, Catia. 2002. *Traduzione intersemiotica*. Torino : L'Harmattan Italia, 2002. ISBN 8888684069
- PAVESI, Maria. 2005. *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*. Roma : Carocci, 2005. ISBN 8843036823
- PEREGO, Elisa. 2005. *La traduzione audiovisiva*. Roma : Carocci, 2005. ISBN 8843034103
- SERCEAU, Michel. 1999. *L'adaptation cinématographique des textes littéraires: théories et lectures*. Liège : Céfal, 1999. ISBN 287130064X

Internet source

- CRIS (Centre de Ressources Internationales de la Scène). Online: <https://www.theatre-contemporain.net/>.
- CRIS, (Centre de Ressources Internationales de la Scène). Online: in www.lagarce.net.
- FANUM, Fonds numérique d'archives Jean-Luc Lagarce. Online: <http://fanum.univ-fcomte.fr/lagarce/index.php>.

Summary

This work aims to look at certain aspects involved in the translation process, from a linguistic as well as an intercultural and inter-semiotic point of view. Starting from the inter-semiotic translation concept theorized by Roman Jakobson, we will analyse the film adaptation of a *pièce*, written in 1990 by Jean-Luc Lagarce and filmed in 2016 by Xavier Dolan, in order to highlight the process of re-semanticization and multiplication of meaning involved in the transition from the page to the screen. After some theoretical information, through a semiotic analysis and a continuous comparison between written and visual text, we will try to highlight some of the film adaptation's mechanisms with a particular focus on thematic and figurative isotopies and on the filmmaker's plastic and stylistic choices.

About author

Antonietta Bivona research interests are French language and literature with a particular focus on theatre and translation. She is a PhD student at the Department of Humanities in the University of Catania (Italy).

Antonietta Bivona, Via Tolmezzo, 21, 95031 Adrano (CT), Italy

VARIA

FOLIA GLAGOLITICA ZEMPLINIENSIA

(KYJEVSKÉ LISTY A NÁREČIE NA UŽSKO-ZEMPLÍNSKOM POMEDZÍ)

FOLIA GLAGOLITICA ZEMPLINIENSIA

(THE KIEV LETTERS AND THE VERNACULAR OF THE UŽHOROD-ZEMPLÍN REGION)

Jana Nemčeková

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

slovenský jazyk a literatúra, 1. ročník štúdia (doktorandský), denná forma štúdia

jana.nemcekova@ukf.sk

Školiteľ: doc. Mgr. Martin Pukanec, PhD. (mpukanec@ukf.sk)

Kľúčové slová

jazykoveda, hlaholika, starosloviencina, Kyjevské listy

Key words

linguistics, hlaholics, Old Slavic, the Kiev Letters

Slavista a slovakista Martin Pukanec sa vo svojej mimoriadne plodnej publikačnej činnosti venuje predovšetkým oblasti historickej jazykovedy. Viaceré monografie, ako aj štúdie publikované v odborných časopisoch a vedeckých zborníkoch sú cenným odborným prínosom pre jazykovednú obec, ale majú tiež didaktickú funkciu a širšie využitie vo vysokoškolskom prostredí pri vyučovaní budúcich pedagógov či lingvistov. Podobné predpoklady má aj šiesta knižná publikácia M. Pukanca s názvom *Folia glagolitica Zempliniensia (Kyjevské listy a nárečie na užsko-zemplínskom pomedzí)* (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, 2018. 166 s. ISBN 978-80-558-1308-0), ktorá sa zaoberá hľadaním pôvodu najstaršej zachovanej súvislej hlaholskej písomnosti – *Kyjevských listov*.

M. Pukanec, predstaviteľ mladej generácie slovenských filológov, nie je zviazaný a obmedzovaný ustálenými konvenciami a svoje odborné práce často ozvlášťňuje nejakým atypickým prvkom. V najnovšej monografii sa vracia k svojmu pseudonymu Martin Pukanec-Schurmann-Divéky, ktorým sa už podpísal pod dielo *Histoire du royal Pays slovaque (de l'Indépendance aux États-Désunis d'Autriche-Hongrie)*, vydané vo Francúzsku a ocenené okrem iného rektorom jeho domovskej univerzity v Nitre cenou za najlepšiu monografiu. Autor svojím ironicky predĺženým priezviskom o mená svojich

starých otcov a najmä netradičným venovaním reflektuje prípadnú neadekvátnu tendenciu prisvojovania si *Kyjevských listov* určitým národom.

V predhovore a potom ešte niekoľkokrát autor zdôrazňuje fakt, že táto hlaholská písomnosť neprešla (na rozdiel od väčšiny iných staroslovienskych pamiatok) bulharsko-macedónskym jazykovým prostredím, preto je možné uvažovať nad tým, že *Kyjevské listy* nie sú redakciou klasickej staroslovienciny. Charakteristické južnoslovenské i západoslovenské prvky môžeme spájať so slovinčinou, chorvátčinou, no rovnako aj so slovenčinou alebo sa dá miesto vzniku lokalizovať medzi slovinčinu, chorvátčinu a slovenčinu, čiže najmä do Pribinovej a Koceľovej Panónie, ako sa to aj niekedy zvykne robiť.

Hoci autor podotýka, že podrobnejšie historické súvislosti nie sú primárnym cieľom monografie, vykreslením historického pozadia v úvode a citáciou z *Kroniky anonymného notára kráľa Bela* okamžite vtáhuje čitateľov do prostredia hradu Hung, teda Užského hradu, podľa ktorého – ako hovorí kronika – si Uhri mali vybrať pomenovanie Hungari, a hradu Zemplín. Územie medzi hradmi, o ktorom M. Pukanec píše, má súvisieť s prebývaním Východných Obodritov, ktorých pôvod sa v monografii ešte opätovne spomína na ďalších miestach. Už v úvode si môžeme všimnúť, ako ľahko autor pracuje s literatúrou

starovekého i stredovekého pôvodu, prijateľným a vhodným spôsobom spracováva aj ťažšie historické témy, ktoré bolo potrebné na začiatku bádania o pôvode *Kyjevských listov* dôkladne preskúmať.

Monografia M. Pukanca je rozčlenená do piatich kapitol. V prvej kapitole s názvom *Predhlaholské písomné pamiatky Slovanov* autor aktualizuje problematiku pôvodu Slovanov. Zaujíma sa o to, odkiaľ sa vzali ľudia hovoriaci slovanským jazykom a do akej miery môžeme v kontexte danej doby hovoriť o gramotnosti slovanskej civilizácie. Autor preto v tejto kapitole venuje okrem iného veľkú pozornosť literárnym pamiatkam napísaným do príchodu Konštantína a Metoda. Využíva bohatý bibliografický materiál, pričom sa opiera najmä o monografiu Ľubomíra Kralčáka *Pôvod hlaholiky a Konštantínov kód*.

V druhej kapitole *Najstaršie hlaholské modlitby* sú v centre pozornosti autora už spomínané *Kyjevské listy*. Vzhľadom na to, že text každej modlitby je uvedený s prepisom do latinky, latinskou predlohou i glosárom (niekedy i s prekladmi), je kapitola rozsiahla. M. Pukanecovi nemožno uprieť snahu o komplexnú sumarizáciu danej literárnej pamiatky. Takáto analýza modlitieb na jednom mieste, resp. v jednej publikácii, je veľkým prínosom pre študentov jazykovedy, prípadne i histórie.

Prepojením, ktoré sa M. Pukanec snaží nájsť medzi *Kyjevskými listami* a niektorým zo slovanských nářečí, môže byť praslovanský nářečový predchodca sotáčkych dialektov na užsko-zemplínskom pomedzí – prasotáčina, inak v monografii pracovne označovaná aj ako východná obodritčina, čo autor načrtáva už v úvode. M. Pukanec do značnej miery súhlasí s dodnes prevládajúcim tvrdením, že *Kyjevské listy* sú nejakou redakciou staroslovenčiny, z dnešného pohľadu česko-slovenskej oblasti a z dobového pohľadu oblasti moravskej, no zároveň podotýka, že na základe prízvuku je možné spájať nářečie *Kyjevských listov* s východnými či juhovýchodnými susedmi Moravanov, ktorých v súdobých prameňoch volali Východní Obodriti.

Kľúčovou kapitolou, v ktorej je nastolená a argumentovaná problematika vzniku *Kyjevských listov*, je potom tretia kapitola *Nadriadkové znaky*. V tejto kapitole autor

každý nadriadkový znak podrobne rozoberá, pričom nezabúda uviesť množstvo príkladov konkrétneho použitia. Na záver tejto časti monografie uvádza, že najpravdepodobnejším miestom vzniku skúmanej hlaholskej pamiatky by z akcentologického hľadiska mohol byť veľkomoravský hrad Zemplín, ktorému bola pozornosť venovaná už v úvodnej kapitole. Predpokladá, že na základe prízvuku je možné domnievať sa, že nářečím *Kyjevských listov* hovorili východní či juhovýchodní susedia Moravanov, sídliači v oblasti severnej Tisy a Bodrogu (s Ondavou) – teda spomínaní Východní Obodriti.

V štvrtej kapitole poukazuje M. Pukanec na dôležitosť rôznych hláskoslovných a tvaroslovných črt hlaholskej pamiatky, ale neopomína ani jej syntaktické či lexikálne osobitosti. Vyslovuje presvedčenie, že ide o oveľa zásadnejšie prvky než tie, akými sú nadriadkové znaky. Pri podrobných analýzach a dôkazoch prevahy západoslovanských znakov nad južnoslovanskými upozorňuje aj na stav v archaickom regióne východnej časti východnej slovenčiny – v užsko-sotáckom regióne. Podrobnejšie rozoberá západoslovanské a južnoslovanské palatalizácie, metatézu likvid, kontrakcie a iné charakteristické črty spomínaných jazykových rovín, pričom má vždy na zreteli, či sú tieto skutočnosti dôležité pre určovanie pôvodu *Kyjevských listov*.

V piatej kapitole s názvom *Stredoveká onymia na juhovýchode západoslovenského makroareálu* autor bližšie vymedzuje spomínaný región severného Potisia: Užské kniežatstvo J. Steinhübla sa malo nachádzať na neskoršom území komitátov Zemplín, Uh a Boržava a podľa M. Pukanca v ňom sídlili Východní Obodriti. Autor v kapitole analyzuje toponymá v jednotlivých oblastiach na juhovýchodnom okraji západoslovenského nářečového makroareálu – Moravu, Panóniu a severné Potisie, pričom severné Potisie sa mu zdá byť vhodnejšie na lokalizáciu nářečia *Kyjevských listov* než Panónia.

V závere svojej monografie M. Pukanec sumarizuje zistené fakty súvisiace s hľadaním pôvodu *Kyjevských listov*. Opätovne zdôrazňuje, že táto hlaholská pamiatka neprešla na rozdiel od väčšiny iných staroslovienskych pamiatok bulharsko-macedónskym jazykovým prostredím, a teda

praslovanské nářečie hlaholských modlitieb nemusí byť redakciou klasickej staroslovienskej. Hlaholské modlitby majú záposlovanské i južnoslovanské črty, ktoré zvykne mať aj praslovanský nárečový predchodca užsko-sotáckych dialektov na užsko-zemplínskom pomedzí, archaického okraja východného areálu východnej slovenčiny, v publikácii označovaný ako východná obodritčina, pričom pôsobenie Východných Obodritov sa spája s územím Užského kniežatsva, na ktorom dominoval o. i. veľkomoravský hrad Zemplín. Práve podľa neho a podľa ostatných analyzovaných prvkov jazyka *Kyjevských listov* dáva M. Pukanec týmto hlaholským modlitbám prívlastok „Zemplínske hlaholské listy“, čo je aj názov monografie.

Pri komplexnom pohľade na najnovšiu monografiu M. Pukanca musíme oceniť

Literatúra

Pukanec, Martin. 2018. Folia glagolitica Zempliniensia. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018. 166 s. ISBN 978-80-558-1308-0

O autorke

Jana Nemčeková je študentkou doktorandského štúdia v odbore slovenský jazyk a literatúra na Filozofickej fakulte v Nitre. Bakalársku prácu s názvom *Kategórie súčasnej naratológie v interpretácii* úspešne obhájila v roku 2016. V roku 2017 vyhrala 3. miesto na

pestrosť použitých zdrojov, z ktorých autor čerpal a ktoré komparoval či reflektoval. Nejde len o novodobé štúdie, ale najmä o stredoveké kroniky či pramene. Historická jazykoveda, ktorej sa autor venuje, si totiž, samozrejme, vyžaduje načrieť aj do starších textov. Zaujímavé by bolo porovnať analyzovanú hlaholskú pamiatku s ďalším staroslovienským jazykovým materiálom, napríklad s Pražskými hlaholskými zlomkami, kde sa vyskytujú podobné prvky ako v *Kyjevských listoch*. Keďže o výskum uvedenej náročnej problematiky dnes nie je v jazykovej obci príliš veľký záujem a dielo, ktoré by podobným spôsobom komplexne charakterizovalo *Kyjevské listy*, posledné desaťročia nevyšlo, je možné predpokladať, že monografia zaplní prázdne miesto v oblasti nielen slovakistickej, ale aj slavistickej literatúry.

Študentskej vedeckej konferencie s príspevkom *Anglicizmy v komunikácii mládeže*. V roku 2018 sa na Študentskej vedeckej konferencii zúčastnila s príspevkom *Dynamické tendencie jazyka v slangovej komunikácii mládeže*. V roku 2018 úspešne obhájila diplomovú prácu s názvom *Život a dielo Samuela Hruškoviča*. V súčasnosti sa vo svojej dizertačnej práci venuje analýze diela *Domova pokladnica* Daniela Licharda. Jana Nemčeková, Valaská Belá 53, 97228, Slovensko



Motus in verbo

vedecký časopis mladej generácie

Vydáva	Filozofická fakulta Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici Tajovského 40 974 01 Banská Bystrica Slovenská republika
E-adresa redakcie	motusinverbo@umb.sk
Webová stránka	www.motus.umb.sk
Periodicita	dvakrát ročne
Rozsah	92 strán
Formát	A4, online
Ročník	ôsmy
Číslo	prvé
Rok vydania	2019
ISSN	1339-0392

Oznamujeme všetkým, ktorí by chceli prispieť do najbližšieho čísla časopisu, že uzávierka príspevkov je 15. 9. 2019. Príspevky upravené podľa pokynov dostupných na webovej stránke časopisu posielajte na adresu motusinverbo@umb.sk. V prípade väčšieho záujmu si redakcia vyhradzuje právo presunúť zaslané príspevky do ďalšieho čísla.

www.motus.umb.sk