

**O DIEŤATI,
JAZYKU,
LITERATÚRE**

*ON CHILD,
LANGUAGE
AND LITERATURE*

Ročník II
2014/2



VYDAVATELSTVO
PREŠOVSKÉJ
UNIVERZITY

O DIEŤATI, JAZYKU, LITERATÚRE/ON CHILD, LANGUAGE AND LITERATURE

Časopis pre otázky rozvíjania komunikačnej a literárnej kompetencie

vedecký recenzovaný časopis

2014, roč. II, č. 2

REDAKCIA:

šéfredaktorka: prof. PaedDr. Ľudmila Liptáková, CSc.

redaktori: PaedDr. Martin Klimovič, PhD., Mgr. Radoslav Rusňák, PhD., Mgr. Katarína Vužňáková, PhD., Mgr. Danko Lešková, PhD., Mgr. Juraj Kresila, PhD.

technická redaktorka: Mgr. Gabriela Felix

REDAKČNÁ RADA:

prof. PhDr. Marie Čechová, DrSc., Univerzita J. E. Purkyně, Ústí nad Labem

doc. PhDr. Ivana Gejgušová, Ph.D., Ostravská univerzita, Ostrava

doc. PhDr. Marie Hádková, Ph.D., Metropolitní univerzita, o.p.s., Praha †

doc. PhDr. Eva Hájková, CSc., Univerzita Karlova, Praha

doc. PaedDr. Bibiána Hlebová, PhD., Prešovská univerzita, Prešov

doc. PaedDr. Jana Kesselová, CSc., Prešovská univerzita, Prešov

doc. PhDr. Ľuba Sičáková, CSc., Prešovská univerzita, Prešov

prof. PhDr. Daniela Slančová, CSc., Prešovská univerzita, Prešov

prof. PhDr. Zuzana Stanislavová, CSc., Prešovská univerzita, Prešov

prof. PhDr. Jana Svobodová, CSc., Ostravská univerzita, Ostrava

prof. PhDr. Karel Šebesta, CSc., Univerzita Karlova, Praha

prof. PhDr. Brigita Šimonová, CSc., Univerzita Mateja Bela, Banská Bystrica

prof. PhDr. Svatava Urbanová, CSc., Ostravská univerzita, Ostrava

prof. PhDr. Viera Žemberová, CSc., Prešovská univerzita, Prešov

EDITOR ČÍSLA: Mgr. Radoslav Rusňák, PhD.

ADRESA REDAKCIE:

O dieťaťi, jazyku, literatúre, Katedra komunikačnej a literárnej výchovy Pedagogickej fakulty Prešovskej univerzity, Ulica 17. novembra 15, 080 01 Prešov, tel. +421 51 7470 532 (530),

e-mail: odjl@pf.unipo.sk

www.unipo.sk/pedagogicka-fakulta/katedry/kklv/odjl

YDÁVATEĽ: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity v Prešove

SÍDLO YDÁVATEĽA: Ulica 17. novembra 15, 080 01 Prešov

IČO YDÁVATEĽA: 17 070 775

TLAČ: GRAFOTLAČ PREŠOV, s.r.o.

PERIODICITA: 2x ročne

DÁTUM YDANIA PERIODICKEJ TLAČE: november 2014

JAZYK: slovenský, český, anglický

OBÁLKA: Mgr. Iveta Gal Drzewiecka, PhD.

Číslo vychádza s finančnou podporou grantovej agentúry VEGA v rámci riešenia projektu č. 1/0153/12 Svetová literatúra pre deti a mládež v slovenskom preklade po roku 1960.

EV 4805/13

ISSN 1339-3200

OBSAH/CONTENTS

ÚVODNÍK/EDITORIAL

SLOVO O LITERÁRNEJ KOMPETENCII DIEŤAŤA

A Word on the Child's Literary Competence

Zuzana Stanislavová 6

ŠTÚDIE/STUDIES

OD JEDNOTLIVÝCH DIEL K JEDNOTLIVÝM LITERATÚRAM (PREKLADOVÁ TVORBA PRE DETI A MLÁDEŽ NA SLOVENSKU V ROKOCH 1876 – 1945)

From Individual Works to Individual Literatures (Translation for Children and Youth in Slovakia from 1876 to 1945)

Ondrej Sliacky 8

K „IMPORTU“ POÉZIE A PRÓZY PRE DETI A MLÁDEŽ DO SLOVENSKEHO KULTÚRNEHO A HODNOTOVÉHO KONTEXTU V ROKOCH 1960 – 1990

On the „Import“ of Poetry and Prose for Children and Youth into the Slovak Cultural and Value Contexts in the Years 1960 – 1990

Zuzana Stanislavová 20

PREKLAD UMELECKÉHO TEXTU AKO AXIOLOGICKÝ PROBLÉM

Translation of Literary Text as an Axiological Problem

Radoslav Rusňák 34

K TYPOLOGII POÉZIE PRE DETI PRELOŽENEJ DO SLOVENČINY V 70. A 80. ROKOCH 20. STOROČIA (JULIAN TUWIM, SERGEJ MICHALKOV, ROBERT DESNOS)

On the Typology of Children's Poetry Slovak Translation in the 70th-80th of the 20th Century

Mária Kuderjavá 44

HOLOCAUST Z POHLEDU DÍTĚTE. HLEDÁNÍ SOUVISLOSTÍ I ROZDÍLNOSTÍ INTERTEXTUÁLNÍCH A HISTORICKÝCH

The Holocaust from a Child's Perspective: Seeking out Intertextual and Historical Connections and Differences

Svatava Urbanová 53

ODRAZ VIZUÁLNEJ REALITY V KNIŽNÝCH ILUSTRÁCIÁCH PREKLADOVEJ LITERATÚRY PRE DETI A MLÁDEŽ

The Reflection of Visual Reality in Book Illustrations of Translated Literature for Children and Youth

Michal Tokár 64

KOMPARATÍVNA ANALÝZA PÔVODNÝCH A DOMÁCICH ILUSTRÁCIÍ VO VYBRANÝCH TITULOCH DETSKEJ PREKLADOVEJ LITERATÚRY

*Comparative Analysis of the Original and Domestic Illustrations in Selected Titles
of Children's Literature in Translation*

Iveta Gal Drzewiecka 75

ODBORNÉ ČLÁNKY/ARTICLES

SMIECH PRE DETI Z DIVADELNÉHO SVETA (KOMEDIÁLNE ŽÁNRE V PREKLADOVEJ DRÁME PRE DETI A MLÁDEŽ V 80. ROKOCH 20. STOROČIA)

*The Laugh for Children from Dramatical World (The Comedic Style of Translating
Drama for Children and Youth in 80-ties of 20th Century)*

Adela Mitrová 88

KARAFIÁTOVI BROUČCI V SLOVENSKOM PREKLADE

Karafiát's Beetles in Slovak Translation

Ján Gallik 97

SPEVOBÁJE A SPEVOKVETY ROBERTA DESNOSA VO FELDEKOVOM PREKLADE

*The Book of Robert Desnos Spevobáje a spevokvety (Storysongs and Flowersongs) in the
Translation of Ľubomír Feldek*

Martin Klimovič 102

AXIOLOGICKÉ ASPEKTY („ZABUDNUTÉHO“ PREKLADU) NEKONEČNÉHO PRÍBEHU

Axiological Aspects of („Forgotten“ Translation of) a Never Ending Story

Peter Naščák 110

DISKUSIE/DISCUSSIONS

REPREZENTANTI PREKLADOVEJ LITERATÚRY V UČEBNÍCIACH LITERÁRNEJ VÝCHOVY PRE ZÁKLADNÉ ŠKOLY

Foreign Literature Representatives in Elementary School Literature Textbooks

Štefan Šimko 117

RECENZIE/REVIEWS

ANALÝZA HODNÔT LITERATÚRY A SÚČASNÉHO ČÍTANIA

[NOVÁK, R., GEJGUŠOVÁ, I., KUBECZKOVÁ, O., HOMOLOVÁ, K., 2013.

Hodnoty v literatúre a v súčasnom čtenárstve. Ostrava: Ostravská univerzita. 136 s.

ISBN 978-80-7464-476-4., 2013]

Analysis of the Values of Literature and Contemporary Reading

Eva Vitězová 121

SPIRITUALITA V SLOVENSKEJ LITERATÚRE PRE DETI A MLÁDEŽ

[GALLIK, J., 2014. *Spiritualita v slovenskej literatúre pre deti a mládež*. Nitra: Univerzita
Konštantína Filozofa. 177 s. ISBN 978-80-558-0430-9.]

Spirituality in the Slovak Literature for Children and Youth

Eva Vitězová 123

METAKOGNÍCIA AKO UKAZOVATEĽ RECEPCIE A POROZUMENIA TEXTU

[ZÁPOTOČNÁ, O., 2013. *Metakognitívne procesy v čítaní, učení a vzdelávaní*. Trnava: Typi Universitatis Tyrnaviensis. 146 s. ISBN 978-80-8082-742-7.]

Metacognition as an Indicator of the text Reception and Comprehension

Lenka Szentesiová 125

ÚVODNÍK/EDITORIAL

SLOVO O LITERÁRNEJ KOMPETENCII DIEŤAŤA

A WORD ON THE CHILD'S LITERARY COMPETENCE

Vážení čitatelia, milí kolegovia,

ponúkame vám druhé číslo druhého ročníka recenzovaného vedeckého časopisu, tentoraz sústredené na problematiku literatúry pre deti a mládež. Literárna kompetencia dieťaťa, rozvíjanie jeho čitateľských schopností a záujmov, vôbec fakt, ako priviesť dieťa ku knihe a udržať jeho záujem o ňu, patrí v súčasnosti k aktuálnym témam diskusií a výskumov. Do predmetného okruhu problémov vstupuje veľa premenných; jednou z nich je kvalitná detská kniha, ktorú dokážeme dieťaťu ponúknuť v pravý čas. Práve knihe sa v príspevkoch tohto čísla venujeme, aj keď azda z hľadiska, ktoré v ostatných desaťročiach nie je v bádani detskej literatúry časté.

Štúdie a odborné články, ktoré v tomto čísle časopisu nájdete, sa teda dotýkajú literatúry; vyššie naznačená špecifickosť skúmaného problému súvisí so skutočnosťou, že sú čiastkovými výstupmi zo záverečnej fázy bádania problematiky riešenej na našej fakulte v rámci grantového projektu VEGA 1/0153/12 *Svetová literatúra pre deti a mládež v slovenskom preklade po roku 1960*, resp. súvisia s výskumom tejto problematiky. Základom projektu bola rozsiahla, časovo nesmierne náročná heuristika, v rámci ktorej deväťčlenný výskumný tím analyzoval prekladovú produkciu troch desaťročí (1960 – 1980) so zámerom na báze analyticko-interpretáčného prístupu k textom jednotlivých žánrových a žánrovo-tematických subsystémov a následných komparatívnych operácií formulovať syntetizujúce závery o axiologickej, žánrovej a poetologickej súvislosti prekladov s národnou literatúrou pre deti a mládež. Výskum mal teda svoj literárnovedný i širší kulturologický rozmer. Na jeho konci (a po analýze prekladov vydaných po roku 1990, ktorú bádateľský kolektív plánuje v blízkej budúcnosti) bude sumár odporúčanych kvalitných literárnych textov, ku ktorým sa oplatí vracieť čitateľsky aj vydavateľsky. V tom možno vidieť explicitnú súvislosť medzi knihou a rozvíjaním literárnej kompetencie detí a mladých. Pridanou hodnotou je jemnejšia špecifikácia historicko-vývinového pulzovania modernej (a postmodernej) slovenskej literatúry pre deti a mládež, ku ktorej sa výskumom prekladov dospieva.

Výsledky doterajšieho výskumu boli predbežne sústredené do dvoch vedeckých monografií: *Žánrové, poetologické a axiologické aspekty prekladov zo svetovej literatúry pre deti a mládež I. Kontext 60.rokov 20.storočia* (2012) a *Žánrové, poetologické a axiologické aspekty prekladov zo svetovej literatúry pre deti a mládež II. Kontext 70.rokov 20.storočia* (2012); tretia publikácia, spracúvajúca 80. roky 20. storočia, bude na vydanie pripravená až v roku 2015. Čiastkové výstupy z analýz tohto desaťročia však odznali na vedeckom seminári *Prekladová literatúra a detský čitateľ (nielen) v 60. – 80. rokoch 20. storočia*, ktorý sa konal pod záštitou prezidentky Slovenskej sekcie IBBY Timotey Vráblovej

na Pedagogickej fakulte PU v Prešove v dňoch 23. – 24. októbra 2014. Seminára, na ktorom boli reflektované otázky žánrov, hodnôt, poetiky, ilustrovania importovaných textov, otázky teórie prekladu, odbornej reflexie preložených titulov a ich kulturologického rozmeru, sa okrem riešiteľov projektu zúčastnilo ďalších šestnásť účastníkov zo Slovenska a Českej republiky.

Prítomné číslo nášho časopisu ponúka čitateľom v podobe recenzovaných vedeckých štúdií, odborných článkov a diskusie prvú skupinu referátov, ktoré na vedeckom seminári odznali. V zmysle obsahovej koncepcie časopisu dopĺňa tieto rubriky aj stála rubrika recenzií. Ostatné referáty budú publikované v prvom čísle časopisu nasledujúceho, tretieho ročníka.

Na záver vyslovujeme pranie, aby vám aj čítanie tohto čísla poskytlo množstvo podnetov na uvažovanie o vzťahoch medzi dieťaťom, jazykom a literatúrou.

Zuzana Stanislavová

ŠTÚDIE/STUDIES

**OD JEDNOTLIVÝCH DIEL K JEDNOTLIVÝM LITERATÚRAM
(PREKLADOVÁ TVORBA PRE DETI A MLÁDEŽ NA SLOVENSKU
V ROKOCH 1876 – 1945)**

FROM INDIVIDUAL WORKS TO INDIVIDUAL LITERATURES

(TRANSLATIONS FOR CHILDREN AND YOUTH IN SLOVAKIA FROM 1876 TO 1945)

ONDREJ SLIACKY

Abstrakt

Štúdiá sumarizuje výsledky doterajších autorových výskumov o vstupe prekladovej literatúry pre deti a mládež do slovenského kontextu. V intenciách svojho literárnohistorického konceptu autor skúma prítomnosť jednotlivých národných literatúr v čitateľskom fonde slovenských detí a mládeže a hodnotí ich participáciu na procese zmeny didakticko-utilitárneho modelu literatúry na model umelecký. Prináša teda poznanie o tom, ako preklady z cudzích literatúr, resp. aj konkrétnych literárnych diel, viac alebo menej pozitívne ovplyvňovali formovanie domácej literatúry. V prvej časti štúdie autor sleduje tento proces v didakticko-utilitárnej fáze vývinu slovenskej literatúry pre deti a mládež (do roku 1918), v druhej časti v období klasickej umeleckej tvorby (1918 – 1945).

Kľúčové slová: literatúra pre deti a mládež slovenská, didakticko-utilitárny model, klasická umelecká tvorba, estetizačný proces, vplyv prekladovej tvorby

Abstract

The study summarizes the results of the author's previous researches about the entry of literary translations for children and youth to Slovak context. In the intentions of his literary-historical concept, the author examines the presence of individual national literatures in reading fund of the Slovak children and youth and he evaluates their participation in the process of changing a didactic-utilitarian model of literature to the artistic model. He thus brings the knowledge of how the translations from foreign literatures, as well as the specific literary works, more or less positively influenced the formation of the national literature. In the first part of the study, the author examines the process in didactic-utilitarian phase of development of the Slovak literature for children and youth (until 1918), in the second part he examines the process in the period of classical artistic works (1918 – 1945).

Key words: Slovak literature for children and youth, didactic-utilitarian model, classical artistic works, process of aestheticizing, influence of translated works

1 ÚVOD

Súčasný intenzívny záujem o prekladovú tvorbu pre deti a mládež, o jej postavenie v kontexte detskej literárnej kultúry nie je problémom zástupným a už vôbec nie bezvýznamným. Už aj preto nie, že prekladová tvorba je súčasťou každej vývinovej fázy slovenskej literatúry pre deti a mládež. Jej významovosť zdôrazňuje pritom fakt, že v prevažnej miere vo väčšine týchto fáz nebola len faktorom, ktorý vyplňal isté žánrovo-tematické vákuum v pôvodnej tvorbe. Bola činiteľom, ktorý na rôznom kvalitatívnom stupni jej úroveň ovplyvňoval.

2 PREKLADOVÁ TVORBA V PREDUMELECKEJ FÁZE SLOVENSKEJ LITERATÚRY PRE DETI A MLÁDEŽ

2.1 POD VPLYVOM NEMECKEJ ŠKOLSKEJ LITERATÚRY

V ranej, predbeletrickej fáze bola to inonárodná, nemecká školská literatúra, ktorá nielenže prvé pôvodné texty ovplyvňovala, ale stala sa dokonca ich koncepčno-tematickým východiskom. V úvode *Knižčky k čítaní a k prvním začátkům vzdělání školských dítek* z roku 1778 jej autor Samuel Tešedík konštatuje, že čerpal z Rochowa, Müllera, Weiseho, Funcka, Campeho, napospol nemeckých pedagogických autorov. Vďaka tomu vznikla prvá slovenská encyklopedická učebnica, ktorá obsahom i formou vychádzala z efektívnejších predstáv dobovej nemeckej pedagogiky o elementárnej edukačnej príručke. V beletristike napríklad tým, že pred tradičnými religióznymi motívmi uprednostňovala motívy svetské, čím podporila osvietenský trend sekularizácie školského vzdelávacieho procesu.

Popri učebných textoch nemeckej a ojedinele i maďarskej proveniencie uvádzajú sa na Slovensku i elementárne príručky spoločenskej výchovy, zdravotvedy a životosprávy, ktoré v modifikáciách osvietencov Juraja Ribaya a Bohuslava Tablica plnili funkciu učebníc a stali sa aj osvetovými príručkami pre ľudového príjemcu¹. Zo staršej generácie osvietenských pedagógov preukázateľne pracoval s nemeckými textami Pavol Michalko. V úvode svojej *Fiziky* (1819) na to priamo upozorňuje, zároveň však konštatuje, že predlohy mu boli len východiskovým zdrojom, ktorý ho inšpiroval k vlastnému spracovaniu. Agilnou prekladateľskou aktivitou upriamenou na nemecké texty vynikal i tisoivský učiteľ Ján Sepeši. Do školskej literatúry uvádzal predovšetkým učebnice náboženstva, z hľadiska osvietenskej spoločensko-výchovnej kampane stretlo sa s pozitívnym ohlasom jeho *Kratičké poučení o mravnosti a zdvořilosti pro mládež obojího pohlaví menší i větší jak v školách tak i v domě* k bedlivému čtení (1819). Priamo detským adresátom bola určená *Bibliotéka pro dítky obsahující v sobě knižčky měsíčné, v nichžto se nalézá Výtah rozličných užitečných materií jak pro dítky tak i pro samých rodičů* (1819). Náš prvý „detský rok“ Ján Sepeši vytvoril podľa populárnej nemeckej antológie Joachima Heinricha Campeho *Bibliothek für Kinder und Kinderfreunde*. Porovnanie oboch prác však naznačuje, že nešlo o priame prevzatie pôvodnej publikácie, ale – povedané s istou

1 RIBAY, Juraj, 1795. *Prawidla Moresnosti aneb Zdvořilosti, gako y Opatrnosti a Záchowánj Zdrawj, Mládeži a tēm, kteřj toho gesstě potřebugj*. Pešť, t. Matej Trattner, 60 s; FAUST, Bernhard Christof, 1795. *Katechismus o Zdrawj pro obecny lid a SSKlolskau Mládež. Z Vherského gazyku na slowenský přeložený*. Preklad Juraj Ribay, 125s.

rezervou – o jej inšpiračný vplyv. Campeho antológia je súborom veršovaných, prozaických i dramatických textov bez výraznejšieho organizujúceho princípu. V Sepešihu zborníku zostavovateľský prístup (členenie textov do mesačných cyklov) je zreteľnejší, so zostavovateľsky invenčnejším konceptom, samotné texty Bibliotéky sú prekladmi originálov. Ani Čítanka *anebo kniha k čítaní pro mládež ve školách slovanských v městech* a v *dědinách* (1825), vrcholné dielo slovenskej osvietenskej školskej spisby v edičnej realizácii Jána Kollára, nebola výlučne utvorená z pôvodných zdrojov. Z prevzatých upútavajú pozornosť najmä Kollárove preklady bájak vedúcej osobnosti poľského klasicizmu Ignacy Krasického. Ich uvedenie rozširuje východiskový, t. j. nemecký repertoár o nový inonárodný impulz, pričom ide o čin významný aj z vývinového hľadiska. Bájkou totiž Kollár uviedol do repertoáru školskej literatúry žáner, ktorý niekoľko desaťročí pred začlenením ľudovej rozprávky do čitateľského fondu detí predstavuje jej estetizujúci potenciál. Žiaľ, následné exploatovanie nemeckých školských textov tento pokus nemení na trend. Dôkazom toho je preklad dvojzväzkovej encyklopedickej príručky Paula Aloisa Jaisa *365 propovědí* (1835). Podľa recenzenta Ctiboha Zocha príručka je „*nevelmi sůca pre naše dietky nielen pre řeč nenašsků, ale najmä pre tú suchů scholasticko-didakticko-matematickũ metůdu, která nám tu samẽ axiomata acorollaria podává*“ (Zoch, 1847). Zochovo rezolútne odmietnutie Jaisovho spisu nie je však generačným dištancovaním sa od prekladovej tvorby. V Jaisovom diele Zoch odmietol predovšetkým tú formu školskej literatúry, ktorá bola typická pre najstarší druh osvietenských školských učebníc a ktorá v 40. rokoch 19. storočia nemohla nepôsobiť archaicky. Aj napriek preferovaniu pôvodnosti štúrovcí totiž nezaujali k prekladovej tvorbe odmietavé stanovisko. Toho istého roku (1847), čo Zoch odmieta Fejérpatakyho a Plechov preklad, J. M. Hurban v Slovenských pohľadoch priaznivo prijíma populárnu trilógiu Joachima Heinricha Campeho o objavení Ameriky², ktorú do „*slowenského gazyka*“, t. j. do slovakizovanej češtiny, preložil Ján Geguš. „*Pán Geguš si veliků zásluhu nadobudnul preložením tohto velice znamenitého spisu, a čo sa samého prekladu týka, tu povedať musíme, že by sa nie tak snadně rovný jemu našiel, tak zreteľný, tečůci, příjemný je sloh pána Geguša*“ (Hurban 1847).

Konštatovanie o „zásluhách“ je precenením Campeho diela. V dobovom kontexte šlo už o kontroverzný čin, ktorý svojou zastaranou výkladovo-vecnou formou viac korešpondoval s osvietenskými náučnými tendenciami, než s beletrizujúcimi úsiliami romantickej i postromantickej generácie. Táto skutočnosť sa napokon odrazila i v tom, že práve táto generácia preniesla svoj záujem z už archaického diela J. H. Campeho na modernejšiu tvorbu ľudovýchovného beletristu Christopha Schmidta. Modernejšiu v relatívnom zmysle slova, pretože tento autor svojou sentimentálnosťou a exaltovanou religiozitou – dokladá to päťzväzkový výber *Rozprávky pre mojich malých priateľov* (1881 – 1883) vo „*volňom poslovenčení*“ Františka Otta Matzenauera – nepredstavoval

2 Pre nedostatok finančných prostriedkov vyšiel v roku 1825 len prvý zväzok *Kolumbus, aneb Wynalezenj Západnj Indy, ke čtenj přjgemná a vžitečná kniha pro Dítky a mladých lidj* od J. H. Kampe w německém gazyku sepsaná...“ „Djl druhý“ *Wynalezenj Ameryky. Přjemná a užitečná kniha k čtenj pro dítky a mladé lidi, a ktréhokoli milownjka starožitných pamatných přjbehůw, od J. H. Campeho w německem gazyku sepsána...* vyšiel roku 1840. „*Tretj a poslednj Djl*“ *Wynalezenj Amaryky...* vyšiel roku 1841.

kvalitatívny impulz pre pôvodnú tvorbu. Takouto iniciatívou nedisponovalo ani dielo ďalšieho nemeckého autora Franza Hoffmanna, ktoré v päťväzkovom výbere a „*volnom poslovenčení*“ vydal v prvej polovici 80. rokov 19. storočia František Otto Matzenauer. Napriek tomu Národné noviny (1881, č. 5) „*v mene našej týranej mládeže*“ vyslovili poďakovanie prekladateľovi i vydavateľovi Hoffmannových poviedok za „*duševnú potravu*“, ktorej sa dostalo mladým čitateľom. Vzhľadom na stagnujúcu až neexistujúcu pôvodnú prózu pre deti v pomatičnom období, na nízku hodnotovú úroveň dvadsaťväzkovej ilustrovanej série *Rozprávačiek pre deti*, ktorú v Budapešti v prvej polovici 70. rokov 19. storočia vydával Viktor Hornánský, Hoffmanove poviedky – aj keď sa ich „*duševná potrava*“ príliš neodlišovala od dobovej módnjej religióznej sentimentálnosti – si priazeň recenzenta získali dynamickejšou príbehovou osnovou, vyvolávajúcou pozornosť mladých čitateľov. Tú mal nepochybne vzbudiť aj *Robinson Crusoe*, ktorý v preklade Andreja Sokolíka vyšiel roku 1882.

2.2 AKCENTÁCIA MRAVOUČNOSTI PROSTREDNÍCTVOM PREKLADU (ROBINSON CRUSOE)

S príbehom Robinsona sa slovenská, ale i česká mládež po prvý raz zoznámila vďaka prekladu slovenského osvietenca Štefana Lešku, ktorý zásluhou Václava Mateja Krameria vyšiel v Prahe roku 1808 pod názvom *Mladší Robinson*. Leškov Robinson nebol prekladom anglického originálu. Bol to preklad nemeckej adaptácie Joachima Heinricha Campeho, ktorá v intenciách osvietenského racionalizmu zdôrazňovala víťazstvo Robinsona nad prírodou i osudovou determinovanosťou. Spôsob tejto akcentácie je mravoučný, no sústreďuje sa aj na šírenie geografických a prírodopisných poznatkov, čo oslabovalo beletristickosť adaptovaného textu. Napriek tomu Leškov preklad Mladšieho Robinsona prežíval na Slovensku aj v nasledujúcich obdobiach, dokonca prostredníctvom škarnicovského vydania vyšiel jeho variant ešte aj v roku 1874. Prekladom, dobovou terminológiou povedané „poslovenčením“ nemeckej adaptácie, tentoraz autora G. A. Gräbnera, bol aj Sokolíkov Robinson Crusoe. Sujetový koncept tejto adaptácie je evidentný, jej posun k religiózno-moralizátorskej interpretácii Robinsonových osudov nebol však, ako by sa dalo očakávať, kvalitatívnym medzníkom vo vývine prekladovej tvorby. Bolo to kontinuálne nadviazanie na Schmidove a Hoffmanove texty, ktoré vzhľadom na pôvodnú tvorbu nedisponovali estetizujúcou potenciou. Napriek tomu pomatičná spoločnosť, chápaná ako literárny prostriedok národno-kresťanskej výchovy, takúto koncepciu neodmietla, ba prijala ju s porozumením. „*Vzhľadom na vkusný výstroj, obrázky a prevedenie,*“ napísali Slovenské pohľady (1882, č. 1), „*zodpovedá kniha táto tým najväčším požiadavkám. Stojí ona v tomto ohľade osamelá v slovenskej literatúre*“.

2.3 DÔRAZ NA DOBRODRUŽNO-ZÁBAVNÝ ZRETEĽ V PREKLADĚ (GULLIVEROVE CESTY)

Estetickú ambíciu nemalo ani ďalšie adaptované dielo anglickej literatúry Gulliverove cesty Jonathana Swifta. Béla Domos, autor, resp. sprostredkovateľ inonárodného podania, však napriek tomu, že neakceptoval ideové špecifikum pôvodiny založené na satirickom filantropizme, sa nepochybné viac než adaptátor Robinsona priblížil detskému čitateľovi. A to nielen tým, že svoju adaptáciu nekoncepcoval v intenciách religiózneho didaktizmu, ako to urobili Gräbner so Sokolíkom pri Robinsonovi, ale predovšetkým preto, že sa sústredil na motívy dobrodružno-zábavné. Realizácia tohto zámeru bola však na nízkej slovesnej úrovni, podobnej tej, ktorá bola príznačná pre jarmočné vydania škarniclovských ľudovo-zábavných tlačí.

Dôraz na dobrodružno-zábavný zreteľ charakterizuje aj výber z orientálnych rozprávok *Tisíc a jedna noc* z roku 1908. Nepochybné aj tentoraz ide o preklad prekladu, pravdepodobne nemeckého. Na rozdiel od staršieho prekladateľského trendu je však zaujímavé, že Cyril Gallay, autor prekladu, mentorsky neintervenoval do príbehovej štruktúry orientálnej rozprávky, ale sa sústredil na jej imaginatívnosť. V opozícii voči všeobecnému úzu „poslovenčovania“ prevzatých textov usiloval sa pritom vyhnúť filiáciám so slovenskou rozprávkou, čo dokazuje i odmietnutie jej špecifických drastických motívov. I týmto tak dokumentoval jednoznačnú zacielenosť svojho prekladu na detského adresáta.

2.4 SMEROVANIE K UMELECKÉMU KONCEPTU V PREKLADOVEJ LITERATÚRE NA PRELOME 19. A 20. STOROČIA (EDMONDO DE AMICIS, HANS CHRISTIAN ANDERSEN)

Takýto postup, teda zreteľ na detského adresáta, nebol náhodný. Bol to výsledok meniacich sa názorov na literatúru pre ľudí a mládež, ktorá by mala byť podľa recenzenta Národných novín Samuela Štefanoviča „založená na zákonoch pravdy, teda ani nie šialená romantika, ani divotvorná náhoda alebo poverčivá spoľahlivosť – ako p. Bôh dá, tak bude; ale prirodzeným spôsobom vyvinutý, dôsledný vplyv diela samého človeka“ (Štefanovič 1881). Dôkazom tohto trendu boli preklady Jozefa Škultétyho a Vavra Šrobára ľudovýchovných textov L. N. Tolstého. A hoci tieto miniatúry kvantitatívne rozšírili diapazón inonárodnej tvorby pre slovenských detských čitateľov o ruskú literárnu sféru, pre ich programové didaktické zacielenie ich možno zaradiť do kategórie, ktorú Zuzana Stanislavová, pravda, v inom čase a v inej súvislosti, charakterizovala termínom estetizujúca didaktická lektúra. I napriek tomuto dokladu je to však práve prekladová tvorba, ktorá na rozdiel od pôvodnej, nachádzajúcej sa v prvom decénií 20. storočia v stave estetického kolapsu, k umeleckému konceptu tvorby pre deti smeruje. Dôkazom tohto smerovania je preklad spoločenskej prózy talianskeho autora Edmonda de Amicis *Srdce* (1909) a vydanie výberu rozprávok H. Ch. Andersena *Andersenove poviedky* (1911). S Andersenovými rozprávkovými textami sa slovenskí detskí čitateľia mali možnosť zoznámiť sa vďaka prekladu učiteľa Fraňa Macvejdu (*Konvalinky*) už roku 1888. Bol to však až Cyril Gallay, ktorý dokázal vo svojom preklade, pravdepo-

dobne prekladom nateraz neidentifikovaného prekladu českého, postihnúť Andersenov humanistický aspekt, i celé spektrum jeho výrazových špecifickostí. Preto mohol S. H. Vajanský privítať Andersenove poviedky ako „*krásnu knižku, mravne čistú ako krištál, fantáziou trblietavú ako dúha*“ (Vajanský 1911).

Gallayovo uvedenie Andersena do slovenčiny bolo teda činom prelomového významu. Objavenie detskej autenticity a jej využitie na identifikáciu závažných mravných problémov ľudskej existencie znamenalo v slovenských reláciách prevratné koncepčné nówum. I keď prakticky nemohlo zvrátiť všeobecné chápanie tvorby pre deti ako didaktickej literárnej disciplíny, už svojou existenciou narúšalo jej dominantné postavenie a pripravovalo priestor na nástup literárnej tvorby vychovávajúcej svojho čitateľa umením a k umeniu. V závere predumeleckej fázy slovenskej literatúry pre deti a mládež zásluhou prekladu prózy Srdce Edmonda de Amicisa a autorských rozprávok H. Ch. Andersena slovenská pôvodná tvorba pre deti a mládež získala tak podnet, ktorý na začiatku 30. rokov 20. storočia vyústil do zmeny jej štatútu.

3 PREKLADOVÁ TVORBA PRE DETI A MLÁDEŽ V KLASICKEJ UMELECKEJ FÁZE (1918 – 1945)

V novej spoločenskej situácii, ktorá vznikla po roku 1918 vytvorením spoločného štátu Čechov a Slovákov, došlo k zvýšenému záujmu o prekladovú tvorbu literatúry pre deti a mládež. Okrem všeobecných kultúrnych dôvodov bol príčinou tohto záujmu aj nedostatok pôvodnej beletrie, takže najmä v 20. a 30. rokoch 20. storočia preklady plnia aj dôležité kompenzačné poslanie. V porovnaní s predchádzajúcim obdobím sa areál inonárodnej literatúry vstupujúcej do slovenského kontextu značne rozšíril. K nemeckej literatúre, ktorá v 19. storočí bola v centre záujmu adaptátorov a prekladateľov, pribudla literatúra česká, ruská klasická i ruská sovietska, poľská, francúzska, americká, juhoslovenská, maďarská a bulharská. Jej vydávanie bolo súčasťou najmä edičných plánov Matice slovenskej, Štátneho nakladateľstva, vydavateľstva Oldricha Trávníčka v Žiline, bratislavskej Academie, učiteľského združenia UNÁS a kremnického vydavateľstva Mládež.

3.1 PRÍNOS MATIČNEJ EDÍCIE DOBRÉ SLOVO KU PROFILOVANIU UMELECKÉHO KONCEPTU PREKLADOVEJ TVORBY PRE DETI A MLÁDEŽ NA SLOVENSKU

Koncepčný vzťah k prekladovej tvorbe mala v medzivojnovom období predovšetkým Matica slovenská. Na rozdiel od iných vydavateľstiev zosúladiť jej vydávanie s hodnotnou pôvodnou tvorbou, čo sa formálne prejavilo i v tom, že tituly oboch produkcií vydávala v jednej edícii – Dobré slovo. Vo vydavateľských projektoch Matice slovenskej sa tak inonárodná tvorba pre deti a mládež stala rovnocenným partnerom pôvodnej tvorby a toto postavenie si zachovala počas celej existencie Dobrého slova. Od roku 1930, keď edícia vznikla, až do roku 1945 bolo zo 75 titulov 33 inonárodných. V rámci nich bola najpočetnejšie zastúpená ruská klasická a ruská sovietska literatúra (14 titulov), po nej literatúra poľská (9 titulov). Zásluhou divadelných textov, činoherných a bábkarských, najpočetnejšie zastúpenie v medzivojnovnej produkcii mala

literatúra česká. Tento fakt je však v istom zmysle zavádzajúci, pretože paradoxne česká beletristika pre deti a mládež v edičných plánoch slovenských vydavateľstiev v podstate absentuje. V 20. rokoch ju zastupujú len rozprávky Boženy Němcovej (1920) a K. J. Erbena (1927), autorská rozprávka J. Karafiata Chrobáčkovia (1921, 1932) a v 30. rokoch dve dobrodružno-historické prózy Eduarda Štorcha *Osada Havranov* (1932) a *Rod volá* (1935). Dobová česká básnická a prozaická tvorba napriek svojmu umelecko-výchovnému štatútu, ktorý korešpondoval s úsilím zakladateľov slovenskej klasickej umeleckej literatúry, v našom prekladateľskom portfóliu chýbala³.

3.2 HEGEMONIZÁCIA PREKLADOV Z RUSKEJ A SOVIETSKEJ TVORBY

O hegemonnom postavení ruskej klasickej a sovietskej literatúry pre deti a mládež v medzivojrovej prekladateľskej produkcii niet však pochyb. A niet ich ani v súvislosti – a to aj napriek poklesnutej úrovni vyhľadávaných kníh L. A. Čárskej – s ich umeleckým vplyvom na pôvodnú tvorbu. Tento trend je evidentný najmä od začiatku 30. rokov, keď zásluhou Rudolfa Klačka a jeho reprezentatívnej edície Dobré slovo, ktorú Klačko koncipuje i rediguje, dostávajú sa do slovenských relácií klasické ruské i ruské sovietske tituly. Popri Korolenkových *Deťoch z podzemia* (1933), výberu z Čechovových poviedok *Gaštanko* (1935) sa s priaznivým prijatím čitateľov i kritiky stretlo najmä vydanie knihy sovietskeho autora Leonida Pantelejeva *Hodinky* (1937) v preklade Karola Podolinského. „*Knihu veľmi odporúčame do pozornosti rodičom i pedagógom ako vec, ktorá pre mravnú výchovu mládeže môže priniesť len zisk,*“ konštatuje vo svojej recenzii Ján Marták, náročný dobový kritik, zdôrazniac, že „*...vec je umelecky tak zvládnutá, že podobných nemáme veľa ani v pôvodnej, ani v preloženej literatúre pre mládež*“ (Marták 1937). S podobnou kritickou priazňou sa stretli aj štyri knihy ďalšieho ruského sovietskeho autora Vitalija Biankiho⁴, ktoré symbiózou dokumentárneho materiálu a jeho beletrizujúcim ozvlášťňovaním rezonovali s úsilím Martina Hranka vytvoriť pôvodnú autorskú rozprávku s prírodnou tematikou. Jednoznačne pozitívnym činom bolo i vydanie prózy N. K. Čukovského *Na ďalekom oceáne* (1933), ktorá svojou transkripciou biografie Jamesa Cooka dokazovala, že kritikou spochybňovaný dobrodružný žáner pre mládež môže byť plnohodnotným slovesným útvarom, ak jeho dobrodružnú osnovu talentovaný autor naplní zmysluplným obsahom.

Do prvej polovice 30. rokov, keď v Dobrom slove kulminuje záujem o ruskú literatúru pre deti a mládež, spadá aj vydanie troch titulov v učiteľskom nakladateľstve UNÁS. Roku 1933 vychádza próza Alexandra Neverova *Taškent, chlebové mesto*, roku 1934 *Kórejské rozprávky* Garina-Michajlovského a roku 1935 – opäť vo vynikajúcom preklade Rudolfa Klačka – *Zázračný doktor* Alexandra Kuprina. Zvlášť pozoruhodným činom bolo vydanie Neverovovej prózy, ktorá s psychologickou presvedčivosťou zaznamenala ťaživé osudy detského outsidera v čase, ktorý podľa bolševickej doktríny mal byť začiatkom zrodu nového, sociálne spravodlivejšieho sveta.

3 Podľa literárneho kritika Kornela Földváriho nechýbala však v reálnom čitateľskom obehu, keďže stredoškolskej slovenskej mládeži nebolo v medzivojnovom období problémom čítať detskú beletriu v štátnom, teda českom jazyku.

4 Tri z nich – Askyr (1931), Na veľkej morskej púti (1932), Na slobode a v nevôli (1933) – vyšli v Dobrom slove, štvrtá – Po stopách (1933) v nakladateľstve UNÁS.

Sľubný rozvoj uvádzania ruskej literatúry pre deti a mládež trval iba krátke obdobie, prvú polovicu 30. rokov. Ku koncu medzivojnového obdobia už stagnuje, pričom po vzniku vojnovnej Slovenskej republiky sa jej dve reprezentatívne diela (Taškent, chlebové mesto a Hodinky) dostávajú na „jarouškov index“⁵. Zaujímavé pritom je, že napriek vojnovému stavu s Ruskom sa tento index nevzťahuje na celú preloženú ruskú literatúru pre deti. Do zoznamu „súcich kníh do žiackych knižníc“ Jarušek zaradil takmer dvadsať titulov ruskej klasiky i ruskej sovietskej literatúry pre deti a mládež.

3.3 ÚSTUP PREKLADOV Z NEMECKEJ LITERATÚRY

Ak o ruskej detskej literatúre možno teda hovoriť, že na začiatku 30. rokov vstupuje do slovenského kultúrneho kontextu, opačný trend charakterizuje nemeckú literatúru pre deti. Kým v predchádzajúcom štádiu má nemecká beletristika pre mládež a ľud dominantné postavenie, v novej vývinovej fáze dochádza k zásadnej zmene tohto stavu. Literatúra, ktorá bola vyše jedno storočie jedinou, stáva sa jednou z iných. Navyše tituly, ktoré slovenskí prekladatelia uvádzajú, sú na štandardnej slovesnej úrovni. Výnimkou sú len *Východné poviedky* (1923) Wilhelma Hauffa a tri prózy Ericha Kästnera *Emil a detektívi* (1932), *Lienka a Anton* (1933) a *Lietajúca trieda* (1934), ktoré v preklade Františka Dražila vydal O. Trávníček v Žiline. Pre pôvodnú tvorbu, najmä tú, ktorá sa začala orientovať na dobrodružno-zábavný žáner, predstavovala potenciálny inšpiratívny impulz najmä próza Emil a detektívi. Dobrodružno-detektívny námet Kästner totiž odromantizoval, zbavil ho povrchnej exteriérovej atraktívnosti a zároveň doň vniesol pôsobivú emocionálnosť a presvedčivý mravný apel. Súčasťou preloženej nemeckej literatúry pre deti v medzivojnovom období boli pochopiteľne i rozprávky bratov Grimmovcov. V tejto súvislosti, najmä v súvislosti s počiatkami slovenského literárneho folklorizmu, so zbieraním a začleňovaním ľudovej rozprávky do literárneho kontextu, by sa dalo predpokladať, že to bol práve nemecký literárny folklorizmus, ktorý na Slovensku vyvolal záujem o ľudovú rozprávku. Samuel Reuss, prvý zberateľ slovenskej folklórnej rozprávky, sa nepochybne s literárnym folklorizmom stretol na svojich vysokoškolských štúdiách v Jene. Objektívny dôkaz o jeho poznaní nám však poskytol až neskôr, keď počas vlastnej zberateľskej činnosti sa zoznámil so zbierkou nemeckých rozprávok J. M. Musaeusa. Lenže v reakcii, ktorú neskôr v Prostonárodnom zábavníku zostavenom v Levoči v školskom roku 1844/45 sprístupnil jeho syn Ľudovít, sa jasne od nemeckého vplyvu, resp. Musaesovej metódy, dištancoval: „*K požadovaniu by bolo, aby sa naše prostonárodné rozprávky v tom prostom stave, ako ich z rúk národa berieme, zachovali... A preto nech sa nik neosmelí naše vzácne národné rozprávky do nového, azda od Nemcov vypožičaného obleku, s cinkavými a často so spotvorenými slovami vyfintiť*“⁶.

Pravdaže, táto reakcia ešte neznamená, že predstavitelia romantickej generácie, ktorá už programovo venovala pozornosť ľudovej próze, nepoznali zberateľské dielo bratov Grimmovcov. A hoci nateraz archívny výskum tento predpoklad nepotvrdil a nie je ani bibliograficky uzavretý výskum o formách prenikania grimmovských rozprávok do

5 Súčasťou publikácie Rudolfa Jarouška Slovenská literatúra pre mládež (1940) je *Soznam kníh, ktoré treba vylúčiť*. Z preložených titulov je na indexe Alexander Neverov i Nikolaj Pantelejev.

6 Citované z monografie *Literárne postavy Gemera*. Bratislava: Obzor, 1969, s. 61.

fondy preloženej literatúry, isté je, že na začiatku 20. a 30. rokov 20. storočia zbierky *Grimmove najkrajšie rozprávky* (1920) a *Grimmove zobraň rozprávky* (1931) skvalitňovali čitateľský repertoár slovenských detí a mládeže.

3.4 PREKLADOVÉ INŠPIRÁCIE Z INÝCH NÁRODNÝCH LITERATÚR

Na rozdiel od nemeckej detskej literatúry preložená poľská tvorba pre deti a mládež predstavuje vyrovnanjší celok. Zásľuhu na tom má matičné Dobré slovo, ktoré z klasickej i dobovej poľskej literatúry pre deti a mládež uviedlo prózy korešpondujúce s matičnou umelecko-výchovnou koncepciou detskej literatúry. Ide o prózu Márie Konopnickej *O trpalíkoch* a o sirôtke *Mariške* (1934), dobrodružný román Henricha Sienkiewicza *V púšti a v pralese I.-II.* (1937) a dve knihy Kornela Makuszyńského *Panna s pomútenou hlavou* (1933) a *Veľmi divné rozprávky* (1937). S dobovým umeleckým trendom korešpondovala aj próza Janusza Korczaka *Bankrot malého Jacka* (1935), ktorá v preklade Petra Prídavka vyšla v Mazáčovej edícii *Mladosť*. Ján Marták ju privítal ako „*zdravý realistický román*“, ktorý pred obvyklou realistickou spisbou pre mládež má prednosť v tom, že niet v ňom „*zbytočnej a precitlivenej sentimentality, hoci ide o osudy*“ (Marták 1935). Poľská literatúra – hoci podobne ako moderná nemecká – nevelká svojím prezentačným zastúpením podporila teda proces konštituovania sa umeleckej pôvodnej tvorby. Dôležité pritom je, že i ona prispela k utváraniu základov budúceho fondu svetovej literatúry pre deti a mládež. Z hľadiska intencionality sa tento fond utváral z kníh zámerne vytvorených pre mladých čitateľov i z kníh, ktoré sa dodatočne včleňovali do detského čitateľského fondu.

V súvislosti s anglickou literatúrou prevláda záujem zintencionálnuť jej klasické diela. Tento záujem sa realizuje dvoma spôsobmi: prekladom originálu a adaptáciou originálu. Prvý spôsob dokladá Kiplingova *Kniha džunglí*, Stevensonov *Ostrov pokladov* (1922) a Dickensov *Oliver Twist* (1929). Dôkazom druhého postupu sú Swiftove *Gulliverove cesty k trpaslíkom a obrom* (1932) a štyri vydania Defoeovho *Robinsona* (1923, 1925, 1932, 1934). V oboch prípadoch ide o preklady starších adaptácií, ktoré pre svoju archaickú formu a závažné zmeny sujetovej štruktúry, posúvajúce pôvodné autorské ideové zámery, nemohli plniť kultúrnu misiu. Za výnimku z takéhoto postupu možno považovať román Herberta Georga Wellsa *Prví ľudia na Mesiaci* (1931), ktoré z ruskej úpravy (M. Šišmarejev) pre edíciu Dobré slovo preložil Mikuláš Gacek, popri Rudolfovi Klačkovi ďalší vynikajúci prekladateľ ruskej literatúry.

Z americkej literatúry mladí čitatelia mali možnosť spoznať dielo jej troch reprezentatívnych tvorcov – Jamesa Fenimora Coopera, Harriet Beecher-Stoweovej a Marka Twaina. Zakladateľa americkej literatúry a tvorca národného mýtu uviedlo do slovenčiny nakladateľstvo Academia, ktoré v preklade Milana Rásochu vydalo už roku 1925 román *Posledný Mohykán*. To isté vydavateľstvo publikovalo i dva ďalšie zväzky Cooperovej pentológie *Kožená pančucha* (*Kožopančucha*, 1927; *Zverobijca*, 1932), ale úsilie poskytnúť mladému čitateľovi romanticky koncipovanú dobrodružnú lektúru s dôrazom na etické poslanstvo, lásku k prírode a akceptovanie inej etnickej kultúry, než bola majoritná, sa nestretlo s priaznivou odozvou. Na základe mylnej interpretácie práve Cooperovej akceptácie indiánskej identity Slovenské pohľady odmietli dielo ako

nevhodné pre mládež, pretože „*smutné osudy Indiánov chceme chápať dušou terajšieho človeka, nie očami horlivca militarizmu*“⁷. S obdobným názorom sa už nestretlo vydanie *Toma Sawyera* (1929) a *Chalúčky strýčka Toma* (1930), a tak obe diela mohli prezentovať ideu rasovej znášanlivosti a etnickej slobody. Za zvlášť pozoruhodný edičný čin treba pokladať vydanie Twainovho románu, pretože jeho tvorivá metóda, smerujúca k beletristickej reflexii autentického detského sveta, korešpondovala s produktívnym trendom dobovej pôvodnej tvorby.

Americká literatúra nevstúpila však do čitateľského repertoáru slovenskej mládeže len umeleckými projekciami ideálov demokratickosti a humanizmu. Napríklad Vydavateľstvo rehole Spoločnosti Ježišovej vydalo roku 1936 „*rozprávku zo života americkej mládeže*“ Percy Wynn od F. P. Finna, ktorá – ako i jeho ďalšia próza *Šťastný Bob* (1935) – svojou idylizáciou sociálnej reality podporovala pseudosociálny model dobovej spoločenskej prózy pre mládež. V tomto ohľade vydavateľstvu sekundovalo i vydavateľstvo Spolku sv. Vojtecha. Vydanie anglickej prózy *Môj vlastný-vlastnučký* (1938) od S. M. Lyna literárny kritik Rudolf Jarušek (1940, s. 90) ocenil ako najkrajšie „*dielo o nálade vianočnej, o Štedrom večere, o biede, ale i o láske brata k sestre, chudobných k bohatým*“.

Francúzska literatúra sa do medzivojnového čitateľského repertoáru slovenskej mládeže uviedla dielom Julesa Verna. Už v roku 1921 vydal ružomberský nakladateľ Ján Párička v preklade K. Halenaya a V. Houdka *Tajomný hrad v Karpatoch* a vzápätí nasledovalo vydanie troch ďalších románov – *Michal Strogov* (1922), *Dva roky prázdnin* (1922), *Deti kapitána Granta* (1923) – v Kníhtlačiarско-účastinárskom spolku v Martine. Na konci 20. rokov uzavrelo prvú fázu uvádzania diel Verna do slovenčiny nakladateľstvo O. Trávníčka v Žiline vydaním románov *Päť týždňov v balóne* (1927), *Cesta do Mesiaca* (1928) a *Dvadsaťtisíc míľ pod morom* (1929). Prekladateľom týchto diel bol Pavel Halaša. Jeho zásluhou sa inonárodný čitateľský repertoár slovenskej mládeže rozšíril o nový žáner, ktorý prostredníctvom sujetu náučno-fantastického románu popularizoval nielen vedecký pokrok, ale aj autorove predstavy o sociálne spravodlivom usporiadaní spoločnosti, jeho kritiku koloniálneho systému a rasovej intolerancie, čo v čase pripravovaného nástupu nacionálneho socializmu v Nemecku získavalo aktuálny spoločenský rozmer.

Román populárneho talianskeho spisovateľa Edmonda de Amicisa *Srdce*, ktorý do slovenčiny pod pseudonymom Strýčko Ján a s podtitulom *Rozprávky pre deti* preložil (pravdepodobne roku 1909) Ján Čajak⁸, vstúpil do medzivojnového čitateľského vedomia dvakrát. Prvý raz v preklade Pavla Halašu (Kníhtlačiarsky účastinársky spolok,

7 Slovenské pohľady, 1932, č. 11 – 12, s. 750.

8 Preklad vyšiel v Budapešti ako 2. zv. Knižnice pre naše dietky s podtitulom „*Rozprávky pre deti. Pre naše dietky preložil a zostavil Strýčko Ján.*“ Predpokladáme, že Ján Čajak nepreložil *Srdce* z originálu, ale pracoval s českým prekladom. Podľa informácie prekladateľa Benjamína Jedličku v českom vydaní *Srdca* z roku 1958 v Čechách vyšlo *Srdce* po prvý raz na pomedzí rokov 1888 – 1889. Ďalšie vydanie (muj-antikvariat.cz/autor/amicis) vyšlo v nakladateľstve Otto, 1898 v rozsahu 72 s. V súvislosti so slovenským prekladom je zaujímavý údaj v Riznerovej Bibliografii písomníctva slovenského I (Martin, Matica slovenská 1929, s. 32), z ktorého vyplýva, že slovenské deti sa po prvý raz mohli s De Amicisovým textom stretnúť v časopise *Priateľ dietok*, 1887 – 88 (*Mladý pomocník*, prel. J. M. H.) a po druhý raz v školskom roku 1888 – 89 (*Malý národovec*, prel. Vavro Šrobár).

1922), druhýkrát v pretlmočení Maroša Madačova (Mazáč, 1936). Svojou umravňujúcou tendenčnosťou, zdôrazňujúcou „*hlbokú kresťanskú pokoru a lásku*“, a romantizujúco-patetickým vzťahom k vlasti podporil didakticko-humánnu orientáciu časti medzivojnovnej pôvodnej prózy pre mládež, takže Rudolf Jarušek (c. d., s. 69) práve tento preklad považoval v medzivojnovnej prekladovej tvorbe za najvýznamnejší. S priaznivým prijatím sa stretol aj výber talianskych rozprávok *Pozdrav z juhu*, ktorý v preklade Viery Chorváthovej vyšiel v Dobrom slove roku 1939.

Prekladateľské kontakty s ďalšími literatúrami už neboli – hoci v relatívnom slova zmysle – také početné. Napríklad z maďarskej literatúry bolo preložených až zarážajúco málo titulov, čo nepochybne podmienila rezervovanosť voči literatúre národa, ktorého mocensko-politické štruktúry pred rokom 1918 nemali záujem na rozvoji slovenskej kultúry a literatúry. O to je zaujímavejšie, že medzi týmito málo titulmi nechýbal úspešný román Ferenc Molnára *Chlapci z Pavlovskej ulice* (vyšiel v Komárne 1924) i významný a opäť intencionálny román Boris Palotaiovej *Petrík* (vyšiel v Mazáčovej edícii *Mladosť*). Nekvalitný preklad prvého diela a čitateľská neukotvenosť druhého, spôsobená politicko-štátnymi zmenami, však spôsobili, že maďarská literatúra pre deti a mládež počas celého medzivojnovného obdobia a vlastne aj dlhý čas po ňom v slovenskom kontexte vlastne absentovala.

4 ZÁVER

Napriek nejednej kontroverznej prezentácii inonárodná literatúra, ktorá sprevádza slovenskú pôvodnú tvorbu pre deti a mládež od jej začiatkov, sa v medzivojnovnom období stala legitímnou súčasťou vývinového procesu tvorby pre deti a mládež. Aj keď niektoré vydavateľstvá sledovali jej vydávaním komerčné ciele, časť z nej, najmä v realizácii matičného Dobrého slova, sa zhodovala s úsilím tvorivo produktívnej časti pôvodnej tvorby. Z jej umelecky najiniciatívnejších príspevkov sa začal utvárať základný fond svetovej literatúry pre deti a mládež. Položenie jeho základov znamenalo prínos prekladovej tvorby pre celkový literárny kontext a jeho perspektívnosť, pretože umelecká hodnota tohto fondu plnila nielen kultúrno-poznávaciu funkciu, ale pôsobila aj ako porovnávacie a neraz aj inšpiratívne kritérium pre pôvodnú tvorbu.

Poznámka: Príspevok je čiastkovým výstupom grantového projektu VEGA č. 1/0537/13 *Dejiny slovenskej literárnovednej reflexie literatúry pre deti a mládež*.

LITERATÚRA

- HURBAN, J. M., 1847. Prehľad literatúry slovenskej v najnovších časoch. In: Slovenské pohľady na vedy, umenia a literatúru, diel I, zv. 2, s. 44 – 69.
- JARUŠEK, R., 1940. Slovenská literatúra pre mládež. Kremnica: Knížnica Priateľa dietok.
- MARTÁK, J., 1935. J. Korczak: Bankrot malého Jacka. In: Pedagogický zborník 2, č. 5 – 6, s. 188 – 189.
- MARTÁK, J., 1937. N. Pantelejev: Hodinky. In: Pedagogický zborník, 4, č. 2, s. 79 – 80.
- SLIACKY, O., 1973. Literatúra pre deti a mládež v národnom obrození. Bratislava: Mladé letá, 211 s.
- SLIACKY, O., 2007: Dejiny slovenskej literatúry pre deti a mládež do roku 1960. Bratislava: LIC, 271 s.

- ŠTEFANOVIČ, S., 1881. Sľubný rozvoj. In: Národné noviny, č. 37 – 38.
VAJANSKÝ, S. H., 1911. Andersenove poviedky. In: Národné noviny, č. 127.
ZOCH, C., 1847. Zornička II. In: Orol tatrársky, č. 72. s. 574.

KONTAKT

prof. PhDr. Ondrej Sliacky, CSc.

Katedra slovenského jazyka a literatúry

Pedagogická fakulta Univerzity Komenského

Šoltésovej 4, 811 08 Bratislava

o.sliacky@gmail.com

K „IMPORTU“ POÉZIE A PRÓZY PRE DETI A MLÁDEŽ DO SLOVENSKEHO KULTÚRNEHO A HODNOTOVÉHO KONTEXTU V ROKOCH 1960 – 1990

ON THE “IMPORT” OF POETRY AND PROSE FOR CHILDREN AND YOUTH INTO THE SLOVAK CULTURAL AND VALUE CONTEXTS IN THE YEARS 1960 – 1990

ZUZANA STANISLAVOVÁ

Abstrakt

Štúdia syntetizuje výsledky výskumu poézie a prózy pre deti a mládež, ktorá bola preložená do slovenčiny v období komunistickej totality (60. – 80. roky 20. storočia). Život prekladovej tvorby v uvedenej dobe bol rekonštruovaný podľa nasledujúcich kritérií: príslušnosť textov k jednotlivým národným literatúram; štruktúra prekladovej tvorby podľa literárnych žánrov; tematické, ideologické a hodnotové aspekty prekladov; kompatibilitnosť kontextu prekladov s kontextom slovenskej tvorby. Použité boli heuristické, analyticko-interpretčné a komparačné výskumné metódy. Výskum vyústil do nasledujúcich záverov: 1. najviac kníh pre deti a mládež bolo preložených z ruskej a českej literatúry, okrem toho z literatúry Poľska, NDR a Bulharska; 2. najviac prekladané boli príbehy zo života detí, rozprávky a dobrodružná literatúra; 3. ideologickou tendenčnosťou boli najviac zasiahnuté preklady z ruskej, východonemeckej a bulharskej literatúry, zo žánrového hľadiska príbehy zo života mládeže a science-fiction; najmenej sú ideológiou poznačené rozprávky a poézia; 4. žánrová štruktúra prekladov pre deti a mládež plnila vo vzťahu k pôvodnej tvorbe funkcie: amplifikačnú – rozširovala a obohacovala ponuku v žánroch, ktoré boli rozvinuté aj v domácom prostredí (príbehy s tematikou detského života; rozprávky; poézia; non fiction); substitučno-kompenzačnú – vyplnila medzeru v tých žánroch, ktoré v pôvodnej tvorbe absentovali (dobrodružná literatúra a science-fiction).

Kľúčové slová: poézia a próza pre deti a mládež, 60. – 80. roky 20. storočia, preklady do slovenčiny, zastúpenie národných literatúr, žánrová štruktúra, hodnotové hľadisko, amplifikačná funkcia, substitučno-kompenzačná funkcia

Abstract

The study synthesizes the results of the research into the poetry and prose for children and youth that were translated into English in the period of communist totalitarianism (1960s – 1980s). The translated works of the given period were reconstructed according to the following criteria: belonging to respective national literature; structure of translated works with respect to the literary genres; thematic, ideological and value aspects of the translations; and, compatibility of the translations in the context of Slovak literary production. Heuristics, analytical interpretation and comparative research methods were applied. The research led to the following conclusions: 1. most books for children and youth were translated from Russian and Czech literatures, in addition to that, from the literature of the GDR and Bulgaria; 2. most translated literature was the stories from the lives of children, fairy tales and adventure fiction; 3. the most affected by the ideological bias were the translations of Russian, East German and Bulgarian literature; genre-wise they include the stories from the life of youth and the science-fiction, the least ideologically biased were the fairy tales and poetry; 4. genre structure of the translations for children and youth

fulfilled, in relation to the original literary production, the following functions: amplifying – translations expanded and enriched the existing offer of the genres that had been well-developed in the local context (stories on the life of children, fairy tales, poetry and non-fiction), and, substitution-compensatory – they filled the gap in the genres that were absent in the original literary production (adventure fiction and science-fiction). The research results have contributed to the completion of the literary-historical picture of the life of literature for children and youth in Slovakia in the years 1960 – 1990.

Key words: poetry and prose for children and youth, 1960s – 1980s, translations into Slovak, representation of national literatures, genre structure, value aspects, amplifying function, substitution-compensatory function.

1 SPOLOČENSKÉ POZADIE

Desaťročia medzi rokmi 1960 a 1990 predstavujú v živote nášho národa komplikovanú dobu, ktorá však napriek ideologickej unifikácii a politickej rozporuplnosti priala masovému rozvoju kultúry – hoci aj tlačenej k „jednofarebnosti“ na báze socialistického realizmu. V tom rámci tri predmetné desaťročia vybudovali solídnu inštitucionálnu, autorskú i poetologickú platformu aj v literárnej tvorbe pre deti a mládež. Život tejto literatúry košatel – aspoň čo sa týka jeho dvoch viditeľných modelov: pôvodnej a prekladovej tvorby. To, čo literárna veda vníma ako „*zakrytý model literárneho života*“ (Jenčíková a Zajac 1989, s. 47), t. j. redakčná prax ovplyvnená a podriadená „neviditeľnému“ riadeniu vydávania kníh prostredníctvom cenzorov a supervízorov (straníckych orgánov), bolo a aj dnes je čitateľné len čiastočne. Paradoxne, práve stranícke orgány rozhodovali o tom, čo bude vydané, či to vôbec bude vydané, či sa realizuje iba jedno vydanie alebo sa povolí aj reedícia, či text bude preložený v pôvodnom znení, alebo bude upravovaný a „vylepšovaný“ v duchu ideologických požiadaviek a pod¹. Indície tohto „zakrytého“ modelu sú nepriame², celkom náznakové, takže o mnohom sa možno len domnievať, resp. informácie sa dajú získať len na základe prípadných svedectiev pamätníkov. O dobe, o ňou podmienenom profile literatúry (v našom prípade literatúry pre deti a mládež) a jej živote svedčí ešte odborná reflexia textov publikovaná v podobe recenzií a literárnokritických či bilančných článkov v odborných časopisoch, predovšetkým v časopise Zlatý máj, špecializovanom na otázky umenia pre deti a mládež.

- 1 Analýzu dobových zásahov do prekladaných textov, redukujúcich ich o určité ideologicky „nežiaduce“ sekvencie, publikovali napr.: BUBNÁŠOVÁ, Eva, 2014. K vplyvu ideológie na preklady rozprávok H. CH. Andersena v období 1948-1989. In: *Kritika prekladu III*. Roč. 1, č. 1, s. 14-25. ISSN 1339-3405; GROZANIČOVÁ, Katarína, 2014. Čo sa stratilo v zelenom dome? In: *Kritika prekladu III*. Roč. 2, č. 1, s. 44 – 55. ISSN 1339-3405. Dostupné na: http://issuu.com/batushtek/docs/kritika_prekladu_3_web
- 2 Ako konštatuje Z. K. Slabý (1990, s. 194), vtedajší supervízori rozhodovali „*per hubam*“, t. j. nedokázateľne, len ústnym príkazom či zákazom, a tak relevantné záznamy o tejto skrytej politike vydávania kníh nejestvujú.

2 CIELE A METÓDY VÝSKUMU

Obraz o živote slovenskej detskej literatúry a jeho peripetiách v troch sledovaných socialistických desaťročiach možno teda vyskladať len na základe analýzy jeho viditeľných, odkrytých modelov a dobovej literárnokritickej reflexie. Model života pôvodnej literárnej tvorby v týchto desaťročiach je spracovaný v osobitnej publikácii³; výklad života prekladovej tvorby pre deti a mládež po roku 1960 však dlhodobo chýbal⁴. Import zahraničnej literatúry pre deti a mládež medzi rokmi 1960 a 1990 bol zmapovaný až na základe výskumu prebiehajúceho v posledných troch rokoch so zámerom odkryť charakteristické trendy v žánrovej, hodnotovej aj ilustračnej oblasti prekladovej tvorby a zistené výsledky konfrontovať s profilom dobovej pôvodnej tvorby a s trendmi, ktoré v nej jestvovali. Výskum bol realizovaný prostredníctvom heuristických, interpretačno-analytických a komparatívnych výskumných metód. V rámci rekonštrukcie modelu života prekladovej tvorby bolo sledované zastúpenie textov na preklad z jednotlivých národných literatúr (tak ako to prezrádzajú ročné produkcie prekladov), podiel jednotlivých literárnych druhov a žánrov na objeme prekladovej spisby a ich korešpondovanie so žánrovo-druhovým profilom domácej tvorby, pôvod ilustračného sprievodu textov (domáci ilustrátor – prevzaté ilustrácie) vrátane využitých umelecko-výtvarných trendov a hodnotové parametre literárnej aj ilustračnej stránky prekladov (v tom kontexte aj dramatických textov vydaných v printovej forme). Prirodzene, do formulovania záverov o charaktere a trendoch importovanej literatúry pre deti a mládež vstupovali aj výsledky skúmania dobovej odbornej reflexie publikovaných prekladov.

3 NÁRODNÝ A ŽÁNROVÝ KONTEXT PREKLADOV POÉZIE A PRÓZY V 60. – 80. ROKOCH 20. STOROČIA

Z hľadiska prekladateľského (a editorského) záujmu o básnické a prozaické texty z jednotlivých národných literatúr sa na Slovensku od 50. rokov až do konca 80. rokov najväčšej pozornosti tešila sovietska a česká literatúra, spomedzi ostatných krajín socialistického bloku poľská literatúra, literatúra vtedajšej Nemeckej demokratickej republiky (NDR), maďarská a bulharská literatúra, menej literatúra južnoslovanských národov a len sporadicky rumunská tvorba. Ukázalo sa teda, že trend spočívajúci na favorizácii prekladov zo sovietskej a českej literatúry, podľa O. Sliackeho (2013) nasadený ešte v 50. rokoch 20. storočia, pokračoval až do pádu režimu (1989). Súviselo to s viacerými skutočnosťami. Predovšetkým s tým, že Slovensko patrilo do štátneho útvaru, ktorý bol satelitom Sovietskeho zväzu a fungoval pod jeho diktátom. S českým národom ako druhým štátotvorným etnikom v ČSSR bolo zasa Slovensko spojené ekonomicky, politicky, ale aj kultúrne a historicky. Vo všeobecnosti však vydávanie prekladov kníh z vtedajšieho východného, socialistického bloku štátov, najmä zo ZSSR, bolo dobovo

3 STANISLAVOVÁ, Zuzana a kol., 2010. *Dejiny slovenskej literatúry pre deti a mládež po roku 1960*. Bratislava: LIC. ISBN 978-80-8119-026-1.

4 Obraz o prekladovej detskej literatúre v obdobiach pred rokom 1960 je zachytený v bibliografických a literárnohistorických publikáciách O. Sliackeho (*Bibliografia literatúry pre deti a mládež 1778 – 1917*. 1977. Bratislava: Mladé letá; a *Dejiny slovenskej literatúry pre deti a mládež do roku 1960*. 2007, 2013. Bratislava: LIC).

žiaduce z hľadiska preferovanej výmeny kultúrnych hodnôt medzi spriatelenými krajinami, z ideologického aspektu sa pociťovalo ako menej rizikové než z kapitalistických krajín, ale bolo napr. aj z hľadiska získavania autorských práv menej komplikované alebo z finančného hľadiska zasa menej nákladné.

Za takýchto okolností bolo výraznejšie zastúpenie prekladov zo západnej literatúry, hlavne z anglofónnej oblasti a zo severských literatúr, evidentné najmä na prelome 60. a 70. rokov (ako v istom zmysle „labutia pieseň“ demokratizačného procesu u nás). Možno však konštatovať, že preklady zo západných literatúr sa objavovali v priebehu celého sledovaného obdobia, pričom práve medzi nimi nachádzame vo vyššom promile diela patriace ku nadčasovým hodnotám čítania detí a mládeže. Pravdaže, vyskytli sa spravidla iba v jedinom vydaní (napr. *Hodinový kvet* M. Endeho, 1979) a zaiste by bolo zaujímavé dozvedieť sa, aké diplomaticko-strategické kroky zo strany editorov takýmto prekladom predchádzali. Okrem už spomenutých národných literatúr boli v prekladoch zastúpené knihy z niekoľkých desiatok ďalších (aj exotických – napr. Maorijov, Evenkov a ďalších) kultúr, vyskytovali sa však sporadickejšie.

Zo žánrového hľadiska boli v predmetných desaťročiach najviac zastúpené preklady spoločenskej prózy ponúkajúcej príbehy o súčasných deťoch a dospelých, rozprávok (autorských i ľudových) vrátane eposov, mýtov a povestí a tiež dobrodružnej literatúry vrátane vedeckej fantastiky či fantasy. Menším podielom vstupovala do prekladovej tvorby poézia a literatúra faktu.

Žánrová štruktúra prekladovej tvorby pre deti a mládež plnila vo vzťahu k pôvodnej tvorbe dve základné funkcie: 1. amplifikačnú: rozširovala a obohacovala spektrum žánrov, ktoré boli rozvinuté a podporované aj v domácom prostredí; 2. substitučno-kompenzačnú: vyplnila nedostatok produkcie v tých žánrových oblastiach, ktoré v pôvodnej tvorbe absentovali.

4 FUNKCIE PREKLADOV VO VZŤAHU K DOMÁCEJ TVORBE

4.1 AMPLIFIKAČNÁ FUNKCIA VO VZŤAHU K ŽÁNROM ROZVINUTÝM V DOMÁCEJ TVORBE

Táto funkcia prekladovej tvorby sa v závislosti od jednotlivých žánrov realizovala v zásade dvojako: jednak ako mohutný prúd rozširovala a obohacovala rovnako mohutne a kvalitne zastúpenú ponuku v žánroch, ktoré boli rozvinuté aj v domácej tvorbe, čím sa utvrdzovala ich dominantnosť tak v tvorivom, ako aj v čitateľskom kontexte. Tento funkčný efekt sa prejavil najmä v spoločenskej próze a autorských rozprávkach, ktoré aj v pôvodnej tvorbe patrili ku kvantitatívne i kvalitatívne nosným žánrovým oblastiam detskej literatúry. Podobným spôsobom bola rozširovaná domáca ponuka folklórnych rozprávok a povestí, ktorú prekladová tvorba dopĺňala o príbehy iných, mnohokrát vyslovene exotických národov. Druhý prípad amplifikačného vstupu prekladov mal podobu analógie medzi ich chudobnejším (resp. nerovnomerným, medzerovitým) zastúpením v rovnako chudobnejšej pôvodnej tvorbe; týkalo sa to najmä literatúry faktu, ale do istej miery to platilo aj o poézii.

4.1.1 SPOLOČENSKÁ PRÓZA V PREKLADE DO SLOVENČINY

Vysoká iniciatíva vo vydávaní prekladov práve z tejto žánrovej oblasti súvisela s úsilím poskytnúť deťom a mladým čitateľom a čitateľkám príbehy, ktoré akceptujú psychologické osobitosti a potreby detstva a dospievania, ono fyzické a psychické životné „načasovanie“ (ako sa v istej súvislosti vyjadril V. Obert, 1978, s. 493) na určité sféry poznania a prežívania života; zaiste však súvisela aj so zámerom formovať prostredníctvom životných osudov rovesníkov spoločensky žiaduci, morálne aj ideologicky „korrektný“ profil mladých. V tom zmysle bolo možné v sledovaných desaťročiach predpokladať v importovanej spoločenskej próze pre deti a dospievajúcich prítomnosť vyššej a evidentnejšej miery dobovej ideologickej manipulácie než v iných žánroch detskej literatúry. Predpoklad sa potvrdil len v menšej časti spoločenskej prózy, ale zato v každom desaťročí.

Tendenčne koncipované boli najmä príbehy s vojnovou tematikou, či už v súvislosti so zobrazením osudu detí (mladých ľudí) v druhej svetovej vojne (aj ako priamych účastníkov odboja, čo bolo typické najmä pre tvorbu z krajín východného bloku hlavne v 60. rokoch), alebo so zobrazením toho, ako vojna stigmatizovala mladých a ich povojnový život; tento typ príbehov prevládol od 70. rokov a objavoval sa aj v 80. rokoch⁵.

Oveľa častejšie však bola ideová tendenčnosť inkorporovaná do rozprávania o peripetiách súčasného života detí a mladých. Jej nositeľom bol často motív sociálnej biedy, hmotnej chudoby, pričom sa možno domnievať, že práve prítomnosť a spôsob interpretácie daného motívu (ako dokladu o vykorisťovaní v kapitalizme) mohli byť motiváciou pre výber diela na preklad – najmä ak išlo o dielo zo západných literatúr⁶. Príbehy podsúvali mladému čitateľovi názor o priamej úmernosti morálnosti a chudoby – nemorálnosti a bohatstva. Reagovali tak nielen na propagovaný rovnostársky majetkový princíp, ale aj na jestvujúcu korupčnú spoločenskú prax; ibaže jej príčina sa pochopiteľne nehládala v pomýlenosti spoločenského systému, ale v morálnom zlyhaní jednotlivcov. Podobne tendenčne, mnohokrát s explicitne formulovanou útočnosťou, bol pertraktovaný aj motív viery. Počas celých troch desaťročí sa v spoločenskej próze (najmä pôvodom zo ZSSR, NDR a Bulharska) vyskytovala nenápadná, miestami však aj celkom otvorená propagácia socializmu, výrobných motívov a robotníckych povolaní, didaktizujúce a moralizujúce traktáty týkajúce sa socialistickej morálky, karierizmu, malomeštiactva.

Ideologický tlak sa v prekladovej spoločenskej próze odzrkadlil tiež v tematizácii kolektivismu; preto častým motívom (opäť predovšetkým v prekladoch zo socialistickej literatúry) bola zanietená práca mladých v pionierskej alebo mládežníckej organizácii, patetické tresty (verejné pokarhanie, vylúčenie z organizácie, zákaz vstupu do školy a pod.) udeľované za banálne alebo nevýznamné maličkosti, tendenčný obraz ko-

5 Zaujímavým spracovaním témy druhej svetovej vojny je dievčenský román Ewy Novackej *Deň, noc a čas nikoho* (1990).

6 Útočný triedny aspekt sa priamo deklaruje napr. v próze francúzskej autorky Claude Cénacovej *Leto pre твоjich pätnásť rokov* (1987). Napokon, z francúzskej literatúry bolo preložených pomerne veľa príbehov s výrazne prítomným sociálnym rozmerom. V prekladoch z literatúr východného bloku je chudoba zasa tendenčne interpretovaná ako rezíduum kapitalistickej minulosti (najmä v príbehoch z NDR a Bulharska).

munistických funkcionárov, pričom mládežnícka či stranícka organizácia ako taká bola nedotknuteľná a neomylná (napr. Čavdar Aladžov, Atanas Pavlov, Ilja Turičin, František Kožík ai).

Spomedzi dobových sociálnych problémov bol často tematizovaný problém rozpadu rodín; ako sociologický jav sa stal už od 60. rokov aj u nás pomerne vypuklým (s tendenciou narastať), a teda vysoko aktuálnym. V tej súvislosti sa objavovali niektoré dobovo symptomatické detaily, napr. zaangažovanie politických (komunistická strana) alebo spoločenských (robotnícke odborové hnutie) organizácií do riešenia problému, čo v podstate svedčí o tom, že i rodinný či intímny život človeka bol v socializme pod drobnohľadom kolektívu (napr. Nikolaj Atarov: Dlhá silvestrovská noc; Nikolaj Dubov: Utečenec, 1970). Tematizácia rozpadu rodín však väčšinou slúžila na to, aby sa poukázalo na dôležitosť rodiny ako hniezda istoty pre človeka a na deprimujúce dôsledky ohrozenia (straty) tohto zázemia (Vera Ferrová-Mikurová, Stanisława Platówna: Malý volá kapitána, Janusz Domagalik: Koniec prázdnin, 1974 ai).

Motív sociálnej komplikácie v rodine sa však často stal iba jedným z konvenčných princípov dramatickej sujetovej stavby (najmä v príbehoch pre dospievajúce dievčatá) a potom sa riešil postupmi klišéovitej, citovo vypätej dievčenskej literatúry⁷. Napokon, už na prahu 70. rokov sa konštatovalo, že v predchádzajúcom desaťročí vychádzalo veľa dojímavej až „krásnej“ dievčenskej literatúry, poznamenatej sentimentálnosťou, plytkosťou, bezobsažnosťou a odtrhnutosťou od reálneho života. Typická pre ňu bola traumatizovaná hrdinka (rozpadom rodiny, neúspechmi v škole, kamarátskymi vzťahmi, nešťastnou láskou a pod.), vykonštruovanosť sujetu a dramatizovanie maličkostí (Chaloupka 1970b, s. 236). To všetko viedlo k neprirodzenosti obrazu sveta a človeka v ňom. Úskalía dievčenskej prózy videl spomínaný literárny kritik v tom, že „*dívčí literatura je převážně jakousi směsicí didaxie a psychoterapie*“, ktorou autor chce „čtenářku nějak uklidnit, utěšit, ubezpečit, že jí se nemůže nic stát, že přes všechny obtíže ona to krizové období dospívání šťastně přečká“ (Chaloupka 1970a, s. 158). Jeho slová zďaleka neplatili len pre český literárny kontext, a ani nie iba pre kontext 60. a 70. rokov; platili aj v 80. rokoch (Emil Manov, Piroška Lányiová, Sergej Ivanov: Trinástočnín, 1983 ai).

Ale ani preklady príbehov s chlapčenským protagonistom sa nevyhli tematike rodinných kríz, analytickým pohľadom na úskalía chlapčenského dospievania s pátraním po príčinách morálneho zlyhania človeka (napr. Cécile Aubryová: Mladý Fabre, 1973). V tom zmysle veľká časť prekladov najmä zo 70. rokov zachytávala dospievanie chlapčenského protagonistu v komplikovanej rodinnej situácii (napokon, sociálne ťažkosti detí vyrastajúcich v prostredí nelásky alebo pretvárký tvorili nezanedbateľnú oblasť príbehov aj v domácej produkcii)⁸ – napr. Danielle Dušková: Bobby, 1978. V polovici 70. rokov konštatoval O. Chaloupka (1977, s. 429) o českých príbehoch s chlapčenským hrdinom, že v nich prevláda skôr „problémová“ próza, usilujúca sa zachytiť zložitejšie vzťahy detí – rodinné, generačné i medzigeneračné, premeny vzťahov v kolektíve rovesníkov a pod. V ponuke mu chýbali tzv. prázdninové chlapčenské dobrodružstvá,

7 K nekonvenčným dievčenským románom patrili napr. príbehy Carson MacCullersovej *Svadobný hosť* (1970) alebo Betty MacDonaldovej *Mary a ja* (1989), *Váje a ja* (1976).

8 K najzaujímavejším patria prózy Pata MacGratha *Zelené listie Nottinghamu* (1970, slov. 1973) alebo Emily Cheney Nevilleovej *Tak je to, kocúrik* (1963, slov. 1976).

pretože dejová, tak trochu oddychová próza akoby vymizla. Podobná situácia vládla aj na Slovensku. V priebehu 70. a 80. rokov však túto medzeru mohutne (hodnotovo však rôznorodo) vyplnila práve importovaná tvorba; k najlepším príbehom tohto typu patrila próza Meiderta DeJonga *Chlapec z prominčlovej ulice* (1975).

Spoločenská angažovanosť (za socialistickú morálku, socialistickú ekonomiku, ale hlavne za funkčnú rodinu) najmä v 70. rokoch v istom zmysle zatienila motív „osudovej“ lásky a veľkého sklamaní s následným (ale predsa len) happy endom ako žánrovým klišé konvenčnej „dievčenskej literatúry“; sentimentálna citovosť (typická pre romány v edícii Čajka – napr. diela Nicole Ciravegne) smerovala k výraznejšej civilnosti a v priebehu 80. rokov prevládli dievčenské a chlapčenské príbehy o veľkej či prvej láske spravidla s pozadím prázdnin alebo školy (napr. Joan Lingardová: *Spálenisko*, 1980, *Nový domov*, 1982; Danuta Orłowska: *Monika a Marián*, 1980) pričom ideologizovanie sa stalo zastarejším (výraznejšie zastúpené ho nájdeme napr. v prózach Güntera Görlicha *Bližšie k oblakom*, 1983, alebo Silvie Truuovej *Mesiace ako dospelá*, 1982).

Vo všeobecnosti v prekladoch spoločenskej prózy v sledovaných desaťročiach 20. storočia prevládala sústredenosť na každodenný, civilný život detí alebo dospievajúcich hrdinov, v ktorom prevažuje porozumenie autorov voči potrebe optimizmu, smiechu, dobrodružstva, objavovania okolitého sveta, hľadanie samých seba. V tej súvislosti sa najmä od polovice 70. rokov viditeľne posilnila psychologická línia spoločenskej prózy. Častým až konvenčným sa stal priamy rozprávač, frekventovaná bola denníková forma, čo v najvydarenejších prípadoch umožnilo autenticky zachytiť mladistvú revoltu, jazyk charakteristický pre mladých, uplatniť moderné naratívne postupy, nepatetický lyrizmus, groteskno, iróniu a sebairóniu prepojenú s čiernym humorom; to všetko boli znaky, ktoré sa objavovali v najlepších tituloch, spontánne pôsobili na mladých čitateľov a stimulujúco podporili domácu jarunkovsko-blažkovskú líniu poetiky detského aspektu⁹. Z tohto hľadiska niet zásadných rozdielov medzi prekladmi zo západných literatúr a prekladmi z literatúr bývalého socialistického bloku najmä v príbehoch pre mladších čitateľov. V smere psychologickej kresby postáv vidieť zreteľný kvalitatívny posun v 80. rokoch. Celé tri desaťročia sa objavoval timurovský typ príbehov (najmä z ruskej, bulharskej a východonemeckej literatúry), tézovite a pateticky stvárňujúci cestu mladých ľudí k nachádzaniu zmyslu života v práci pre spoločnosť, k prekonávaniu reziduí „starej spoločnosti“, ku kolektivismu a triednemu „uvedomovaniu sa“. Veľká časť editovaného importu spoločenskej prózy v 60. – 80. rokoch nielen dnes, ale ani v dobe svojho vydania nepôsobila čitateľsky atraktívne a ľudsky presvedčivo.

Preklady spoločenskej prózy v sledovaných desaťročiach v podstate korešpondujú s dobovými predstavami o „spoločenskej angažovanosti“ literatúry¹⁰. Na druhej strane

9 Tematicky aj poetologicky, nelineárnosťou podania, latentnosťou nastolovania konfliktov postáv a vynaliezavými naratívnyimi postupmi zaiste inšpiratívne pôsobili prózy Jeromeho Davida Salingera *Kto chytá v žite* (1964) a *Deväť poviedok* (1965), romány Colette Vivierovej *Dvere dokorán* (1963) a *Dom drobných nádejí* (1977), príbeh poľskej autorky Stanislawy Platównej *Malý volá kapitána* (1979) alebo kniha holandského autora Meindert DeJonga *Chlapec z Prominčlovej ulice* (1975) a ďalších.

10 Napr. Rudo Moric sa v Zlatom máji na začiatku 70. rokov pri výročí vydavateľstva Mladé letá vyjadril: „Z cudzích literatúr sa vydavateľstvo usiluje dať našim mladým čitateľom najzákladnejšie

však veľa titulov presvedčivo zachytáva a stvárňuje invariantné príznaky detstva a dospievania, uplatňujúc pritom pohľad na svet detskými očami.

4.1.2 ROZPRÁVKOVÁ TVORBA, MÝTY, LEGENDY, EPOSY V PREKLADE

Podobne ako spoločenská próza, aj rozprávka sa v 60. rokoch 20. storočia tešila úctyhodnej prekladateľskej pozornosti. Pri výbere textov na preklad sa spočiatku siahalo viac do literatúr dobového socialistického bloku, resp. do literatúry krajín, ktoré so socializmom sympatizovali, alebo ho aj začínali aplikovať; tak sa napríklad dostalo do výberu niekoľko čínskych rozprávok. Ideologická tendenčnosť neobišla preklady rozprávok (najmä autorských) hlavne začiatkom 60. rokov, ale už od polovice desaťročia je viditeľný výrazný kvalitatívny vzostup tohto žánru.

V importe rozprávkovej tvorby boli podobne ako v pôvodnej tvorbe zastúpené rozličné žánrové varianty. Stále zastúpenie mala (rovnako ako v domácej tvorbe) ľudová rozprávka a povesť. Národnostný záber prekladov v týchto žánrových okruhoch sa rozširoval už od 60. rokov: okrem obligátneho vydávania rozprávok a povestí z krajín východného bloku vychádzali preklady z rozprávkového a povestového bohatstva severoeurópskych (nórskych, dánskych) a západoeurópskych (francúzskeho, škótskeho) národov, trval záujem o kultúru Indiánov, o folklórne slovesné dedičstvo početných exotických kultúr (mongolské, bengálske, indické, maurské, filipínske, kubánske, eskimácke, swahilské rozprávky, báje a povesti). Osobitosťou 70. rokov bolo vysoké zastúpenie mýtov, legend a eposov v prekladoch do slovenčiny¹¹. Keďže spravidla zdôrazňovali zápas hrdinov o zachovanie rodu, o spravodlivosť a česť, ich publikovanie možno vnímať nielen ako sprostredkovanie multikultúrneho rozmeru sveta mladému čitateľovi, ale aj ako šifrovanú, do obrazov ukrytú výpoveď o hodnotách, po ktorých sa v danej dobe šliapalo, a apokryficky vyjadrený odpor proti násiliu.

Stálu vrstvu autorských rozprávok tvorili preklady animovaných príbehov; veľký počet z nich patrí dodnes do zlatého fondu detského čítania¹². Viaceré tituly z oblasti prekladovej rozprávkovej tvorby posilnili nonsensový¹³ tón, ktorý v 60. rokoch pomerne razantne zaznel aj v pôvodnej autorskej rozprávke.

diela. Samozrejme, že veľmi pozorne sleduje a uvádza do edičného programu najmä úspechy sovietskej literatúry a literatúry socialistických krajín“ (1970, s. 633). Jaroslav Voráček (Zlatý máj 1980, č. 5, s. 277 – 281) zasa na prelome 70. a 80. rokov, analyzujúc situáciu v českom kontexte spoločenskej prózy, dospel k záverom platným aj pre oficiálnu tvorbu na Slovensku – a nielen pre 70. roky: „Počátkem sedmdesátých let bylo důležité zachovat návaznost na hlavní proud socialistické literatury a zvládnout skutečnost prostředky ryze uměleckými. Podmínkou této návaznosti byly společenská angažovanost obsahu, ideovost, účinný etický náboj literární tvorby“ (s. 277). Jeho komentár evidentne reaguje na postuláty, aké boli vo vzťahu k literárnej tvorbe (aj pre deti a mládež) vytyčené v súvislosti s normalizačným procesom, teda okrem (resp. v rámci) morálnych princípov sa zdôraznil najmä angažovaný obsah a kompatibilitosť so socialistickou ideológiou.

11 Antické, biblické, čínske, kórejské, havajské mýty; uzbecký, starogrécky, indický epos; staroislandské ságy ai.

12 Pripomeňme aspoň mená ako Alan A. Milne, Nikolaj Nosov, Otfried Preussler, Miloš Macourek, Ota Hofman a ďalší.

13 Napr. Dušan Radović, Claude Aveline, Pamela Traversová ai.

Od 60. rokov pribúdali rozprávky s dobrodružným rozmerom, ktoré sú príznakové svojím rozsahom (nadobúdajú rozlohu románu), poetikou (spájanie prvkov reálneho, civilného sveta s fantastikou) aj žánrovou charakteristikou (znaky charakteristické pre rozprávku sa krížia so stavebnými postupmi iných žánrov – najviac s dobrodružným románom alebo s fantasy)¹⁴. Už od 60. rokov minulého storočia akoby takéto rozprávky anticipovali nielen žánrový synkrétnosť postmodernity, ale (v ojedinelých prípadoch) aj postmodernú dekomponovanosť textu¹⁵.

V 70. a 80. rokoch predstavuje jeden z dobových trendov sériovosť (či seriálovosť) rozprávok (zaiste súvisiaca aj s dynamickým rozvojom rozhlasu a televízie); druhým trendom bolo nebyvalé množstvo kvalitných románovo koncipovaných rozprávkových príbehov. V rozprávkach, ktoré boli vytvorené ako séria (N. Nosov, O. Sekora, V. Čtvrtek, O. Hofman, T. Janssonová, M. Nortonová ai), ako triptych (J. Brzechwa) alebo aspoň ako diológia (J. Kern) sa spravidla objavujú hrdinovia, ktorí sú výrazne ozvláštnení svojím výzorom (Janssonovej Muminovci, Nortonovej Požičajovci, Brzechwov pán Machuľa), prípadne aspoň mierou a spôsobom animácie (Mravec Ferdo) či antropomorfizácie (Kernov pes Ferdinand). Ak sa v úlohe protagonistov vyskytli ľudské postavy, boli ozvláštnené svojím charakterom a správaním (Čvrtkov zbojník Rumcajs). Charakteristickým príznakom poetiky viacerých textov bolo vytvorenie príbehu na báze realistických postupov, pričom príznak „podivuhodnosti“ vznikol napr. zvláštnou kombináciou prvkov alebo ich deformáciou či symbolickým rozmerom. Inokedy do realistického, všedného pôdorysu vstúpil fantastický, lyrický alebo nonsensový element a zvrátil príbeh iným smerom¹⁶.

Naopak, mnohé importované rozprávky výdatne pracujú s fenoménom fantastiky, smerujúc pritom k symbolicky vyjadrenému posolstvu. Variant filozoficko-symbolickej rozprávky (v sledovaných desaťročiach zastúpený v pôvodnej tvorbe len skromnejšie) dostal výraznejší impulz práve prostredníctvom prekladovej tvorby, zásluhou ktorej pribudlo (okrem v duchu ateizmu upravovaného výberu z rozprávok O. Wildea) viacero pozoruhodných publikácií¹⁷.

V početných rozprávkach nadobúda fenomén fantastiky paranormálny rozmer prostredníctvom motívu lietania a čarodejníč, pričom sa symbolika posolstva spravidla zachováva¹⁸. V 80. rokoch sa objavuje dokonca preklad interaktívnych rozprávok¹⁹. Viaceré autorské rozprávky preložené do slovenčiny zdôraznili lyrický, poeticko-metaforický príznak textu, pričom smerovali k menším čitateľom²⁰.

14 Napr. Ludwik Jerzy Kern, James Krüss, Runer Jonsson, Astrid Lindgrenová, Mary Nortonová.

15 Napr. Wiktor Woroszyński: *Cyril, kde si?* (1966).

16 Napr. rozprávky Oleho Lunda Kirkegaarda *Malý Virgil* (1977) alebo Eduarda Uspenského *Ujo Fiodor, pes a kocúr* (1978), *Krokodíl Gena a jeho priatelia* (1983).

17 Michael Ende: *Hodinový kvet* (1979), Antoine de Saint-Exupéry: *Malý princ* (1986), Hermann Hesse: *Podivuhodné posolstvo z inej hviezdy* (1983), L. Frank Baum: *Čarodejník z krajiny Oz* (až 1990) a i.

18 James Matthew Barrie, Mary Nortonová, Zinken Hoppová a i.

19 Ide o preklad knihy Gianniho Rodariho *Pohrajme sa s rozprávkami* (1985).

20 Napr. Alois Mikulka, Olga Hejná.

Výrazný kvalitatívny vzostup autorských rozprávok preložených z inonárodných literatúr nastal najmä od polovice 70. rokov, pričom je v tomto žánrovom okruhu zároveň zreteľná aj podstatne nižšia (v 80. rokoch už takmer zanedbateľná) miera ideologizácie. Rozprávkový žáner si teda zachoval pomerne vysokú svojbytnosť, nezávislosť od dobového ideologického tlaku. Preklady autorských rozprávok, rovnako ako pôvodné texty v tomto žánrovom okruhu, dokázali poskytovať azyl slobodnej tvorbe, ba občas fungovať aj ako kryptogram: rozprávková symbolika dovoľovala teda zastreť vyjadriť určitú mieru rezistencie voči dobovému okliešťovaniu demokracie zdôraznením takých hodnôt, ako sú tolerancia, sloboda, sila slova. Pestrou poetikou mohli byť preložené rozprávky zároveň aj dobrým inšpiračným stimulom pre rozvoj pôvodnej tvorby.

4.1.3 AMPLIFIKAČNÁ FUNKCIA PREKLADOV VO VZŤAHU K MEDZEROVITEJ DOMÁCEJ TVORBE

Zastúpenie prekladov detskej poézie v dobovom prekladateľskom kontexte bolo nižšie než preklady prózy. Príčinou bola pravdepodobne nedostatočná ponuka opusov na preklad spoza hraníc; núdzou na kvalitných prekladateľov poézie slovenská literatúra v tom čase totiž netrpela (prípomeňme si ako prekladateľov hoci Miroslava Válka, Ľubomíra Feldeka, Tomáša Janovica, Jána Turana alebo aj mladého Daniela Heviera). Už v 60. rokoch možno na pozadí dynamického rozvoja pôvodnej poézie zaznamenať aj prítomnosť viacerých vynikajúcich a inšpiratívnych inonárodných básnikov v rovnako vynikajúcom preklade (Kornej Čukovskij, Julian Tuwim); 70. roky boli na poéziu vo všeobecnosti chudobnejšie (v pôvodnej i prekladovej tvorbe – tu zarezonoval Rúfusov preklad Františka Hrubína, Feldekov preklad Erbenovej Kytice alebo verše Dušana Radoviča či Dragana Lukića), ale v 80. rokoch sa v prekladoch opäť objavilo viacero výrazných opusov: okrem už spomenutých básnikov „zasvietil“ predovšetkým preklad poézie francúzskeho surrealistu Roberta Desnosa, ponuku kvalitnej poézie rozšírili preklady českých básnikov Miroslava Floriana, Michala Černíka, Mileny Lukešovej alebo Jiřího Žáčka, maďarského básnika Sándora Weöresa alebo slovinského autora Nika Grafenauera). V prekladoch poézie sa pre celé tri desaťročia stala príznakovou výrazná prevaha tvorby pre najmenších čitateľov (aj preto sa v sledovanom kontexte nachádza veľmi veľa leporiel a obrázkových kníh s veršami) a absolútny nedostatok až absencia poézie pre staršie deti (analogická domácej situácii). Vzhľadom na uprednostňovanie humoru, hravosti a nonsensu zostala detská prekladová poézia voči ideologickej tendenčnosti v podstate imúnna (v malej miere ju nachádzame u niektorých českých autorov a vyskytuje sa v prekladoch ruských autorov – napr. Sergeja Michalkova alebo Vladimíra Majakovského).

Viac-menej na okraji vydavateľskej pozornosti (zaiste najmä z dôvodu obmedzenej ponuky z inonárodného kontextu) sa ocitla prekladová umelecko-náučná literatúra pre deti. Od 60. rokov síce obohacovala kontext ponuky, predovšetkým v žánrovej oblasti biografii, cestopisov a kozmonautiky, ale do súčasnosti zostali aktuálne len ojedinelé tituly (napr. knihy J. Augustu). Príčinou nie je len slabšie naplnená schopnosť autorov sprostredkovať poznanie „na rovine esteticky akcentovanej správy“ (Kyselová, 1985, s. 101), t. j. nedostatočná dispozícia prekročiť horizont „učebnicového“ podania, ale aj dy-

namicky napredujúce ľudské poznanie, v dôsledku čoho starnú nielen mnohé vedecké objavy, ale aj mnohé publikácie o nich.

Medzi najlepšie diela z tejto oblasti patria knihy nemeckého autora Helmutha Zaraschiho (*Somár, stará mama a iné hudobné nástroje*, 1974), poľskej autorky Evy Milewskej (*Nebo a kalendár*, 1978), maďarských autorov Petra Berkesa a Lászlóa Rébera (*Šuchy, buchy, tóny, zvuky*, 1980), Evy Janikovskej (*Keby som bol dospelý*, 1987). Na druhej strane aj medzi prekladmi z populárno-náučnej literatúry sa permanentne vyskytli preklady, ktoré boli obsahovo poplatné vládnucej ideológii (Adolf Hoffmeister: *Ďalekohľad alebo Kto neverí, nech tam beží*, 1960; Mira Holzbachová: *Amerika, zem Indiánov*, 1978; Hans Bentzien: *Nikto nemôže žiť ako Robinson*, 1981).

4.2 SUBSTITUČNO-KOMPENZAČNÁ FUNKCIA PREKLADOV VO VZŤAHU K ABSENTUJÚCEJ PÔVODNEJ TVORBE

Druhou cestou, akou sa literárny život prekladovej tvorby spájal s literárnym životom pôvodnej tvorby, bola kompenzácia nedostatkových žánrových okruhov. Týkalo sa to najmä dobrodružnej literatúry.

Dobrodružná literatúra (ako konštatuje V. Nezkusil, 1970) prekonala v povojnovom období niekoľko etáp. V 50. rokoch to bola spočiatku etapa paušálneho odmietania, ale s postupným ústupom schematizmu sa v priebehu desaťročia postupne menil názor aj na ňu; vydavatelia sa však spočiatku zaštitovali nespochybniteľnými hodnotami (aké predstavoval napr. J. Verne) alebo sovietskou literatúrou, ktorá vzhľadom na krajinu pôvodu bola bez ohľadu na hodnotu pomerne nedotknuteľná. Postupne sa však čoraz vehementnejšie presadzoval názor, že dobrodružnú literatúru človek k životu potrebuje – a mladý čitateľ v ontogenetickom štádiu dospievania zvlášť; jemu totiž *“životní okolnosti nedovolují dosud plně realizovat své vlastní já; je poután různými omezeními vnější i vnitřní povahy – o to silnější je ovšem touha nebýt tím, kým je, plně se vyrovnat dospělým. Dobrodružná četba je mu proto pro svoje prostředky účinným ventilem, jak tento přetlak touhy uvolňovat, jak se alespoň v duchu stát tím, kým touží být – plnohodnotným člověkem, před nímž žádná překážka neobstojí”* (Nezkusil, 1966, s. 263).

V súlade s čoraz výraznejšou mierou tolerance voči dobrodružnosti v literatúre a za významnej podpory kinematografie, ponúkajúcej celý rad dobrodružných filmov, sa repertoár dobrodružných kníh pre mládež intenzívne rozširoval (reedíciami i prvými vydaniaми klasických dobrodružných príbehov, indiánok a westernov, detektívok, cestopisných próz, dobrodružnej non fiction, science fiction, paródii vybraných foriem a pod.), vo vydavateľstvách vznikali edície pre dobrodružnú tvorbu (napr. Stopy vo vydavateľstve Mladé letá). Ako ďalej konštatuje V. Nezkusil (c. d.), s tým súviseli kritériá výberu textov na vydanie (tu sa pomerne dlho ako hlavné kritérium uplatňovala ideovo-tematická stránka textu), problém hodnoty a hodnotenia dobrodružnej literatúry, postupne sa na vedomie brala vrstevnatosť žánru a mnohotvárnosť jeho funkcií, pričom sa akceptoval fakt, že zábavná a rekreačná funkcia túto žánrovú oblasť nedevalvujú.

Od 60. rokov 20. storočia je teda v našej kultúre príznačná snaha prekladmi (najmä z poľskej, nemeckej a anglickej literatúry) vyplniť medzeru v oblasti dobrodružného čítania, ktorá vznikla v dôsledku predchádzajúceho odmietavého oficiálneho postoja

voči tomuto typu literatúry (a pravdaže aj slabej domácej tradície). A tak mladí čitatelia nanovo dostali do rúk mnohé klasické diela dobrodružného žánru, stovky dobrodružných kníh sa objavili v prekladovej „premiére“, ďalšie stovky vyšli v reedícii, pričom zastúpené boli rozličné žánrové varianty tejto prózy: chlapčenské a dievčenské prázdninové dobrodružné príbehy a detské detektívky²¹, indiánske romány a westerny²², historické dobrodružné príbehy, robinsonády a morské romány²³, novinkou boli mysteriózne príbehy²⁴ a groteskné príbehy s „prašilovským“ motívom²⁵, ktoré vychádzali najmä v 70. rokoch 20. storočia. ale zriedkavejšími sa stali dobrodružno-cestopisné príbehy. Pravdaže, nie vždy išlo o žánrovo „čistý“ typ prózy; detské dobrodružné príbehy boli často kontaminované detektívnym a kriminálnym motívom, inokedy fantastikou, humorno-satirickým rozmerom alebo aj zdôrazneným historickým motívom. Dobrodružstvo bolo spravidla opreté o ušľachtilé zámery pozitívnych hrdinov, o túžbu pátrať, charakteristickú pre deti, o schopnosť vynájsť sa v krízovej životnej situácii a mať silu pasovať sa s ťažkosťami. Len zriedkavo sa medzi prekladmi dobrodružnej prózy pre mládež objavili príbehy založené na komercializácii fenoménu dobrodružstva a rovnako zriedkavý bol v tejto tvorbe ideologický rozmer.

V porovnaní s dobrodružnou literatúrou nebol import vedecko-fantastickej prózy bohatý a bol oveľa výraznejšie zasiahnutý ideologickou tendenčnosťou. Preklady v tejto oblasti sa tematicky orientovali hlavne na typ literatúry s prvkami utopických, resp. anticipačných predstáv, menej bola zastúpená fantastika antiutopického či výstražného zamerania. Prevládala orientácia na modelovanie pokroku v oblasti vedy a techniky, len okrajovo sa objavili aj diela nahliadajúce na sociologické aspekty spoločnosti, resp. na možných stretnutí pozemskej civilizácie s mimozemskou. Keďže ide o tvorbu pre mladých čitateľov, aj okruh vedecko-fantastických príbehov mal v sebe dávku dobrodružnosti, takže niekedy je jednoznačné žánrové zaradenie diela problematické. Celkom nenápadný bol v 70. rokoch vstup prekladu prózy Johna RONALDA REUELA TOLKIENA *Hobbiti* (1973, skutočný čitateľský boom zažil tento román vlastne až po roku 1989). Faktom však je, že doviedol do slovenského kultúrneho kontextu jedno z najlepších (a zároveň jedno zo zakladateľských) diel svetovej fantasy, ktorá sa v západnom svete rozvíjala od konca päťdesiatych rokov.

21 Napr. diela Arthura Ransomeho, Cécile Aubryovej, Ericha Kästnera.

22 Slovenskú literatúru nimi zásobovala najmä nemecká literatúra a ich významnú časť tvorili „mayovky“. Okrem tých však vychádzali aj preklady iných indiánok. Niektoré z nich vytvárali dobrodružné príbehy na základe života autentických indiánskych bojovníkov. Úspešné boli najmä romány románovej série Lieselotte Welskopfowej-Henrichovej *Synovia Veľkej medvedice* (70. roky).

23 K najlepším morským dobrodružným románom pre mládež, preloženým v tomto období, patrí próza Miep Diekmannovej *Marijn medzi pirátmi* (1977).

24 Príbehy Elleryho Queena alebo romány Roberta Arthura *Alfred Hitchcock a traja pátrači* a i.

25 K takémuto typu príbehov možno zaradiť román Andreja Nekrasova *Dobrodružstvá kapitána Táradla* (1972) alebo román Wiktora Woroszylského (1927 – 1996) *Útek z Muertánie* (1970) o dobrodružnom putovaní troch detí (dvoch chlapcov a dievčata) po čudných, deformovaných krajinách, na ktoré sa viažu významy odkazujúce na kritiku totality; o dôsledkoch skutočnosti, že časopis Zlatý máj publikoval ukážku z tejto prózy, vypovedá Z. K. Slabý (1990): celá redakcia bola za trest začiatkom 70. rokov vymenená.

Čo sa týka vedecko-fantastickej literatúry, platí pre ňu, že napriek technickým zázrakom v jej centre je stále človek, ktorý tu však vystupuje nie ako neopakovateľný jedinec, ale ako zástupca ľudstva. Podľa M. Genčiovej (1984, s. 222) človek v tejto literatúre je „sociologickým modelom alebo psychologicko-etickým experimentom, na ktorom si autor preveruje, jak by se asi lidé mohli zachovat, kdyby podobná situace nastala“. Navyše hrdina musí konať, preto sa objavuje v diele už ako hotový charakter, o situácii sa čitateľ dozvedá prostredníctvom jeho úvah a činov. Z toho autorka logicky vyvodila záver, že je málo pravdepodobné, aby sa za takýchto okolností stalo protagonistom dieťa; vyskytuje sa spravidla len ako vedľajšia postava, objekt pôsobenia fantastických síl. V prípade, že sa stane dieťa protagonistom, posúva sa žáner spravidla bližšie buď k dobrodružnému príbehu, fantasy alebo k rozprávke²⁶.

5 ZÁVER

Nové čítanie prekladovej literatúry pre deti a mládež v 60. – 80. rokoch 20. storočia potvrdilo, že úroveň tejto literatúry a jej hodnoty dokázali obohatiť náš domáci kontext aj v politicky zložitých desaťročiach. Výskum potvrdil aj predpokladaný fakt, že tak ako v pôvodnej tvorbe, aj v oblasti prekladu sa kvalita rodila postupne. Nenáhodnosť, teda systematická prítomnosť umeleckých hodnôt prekladovej literatúry bola zrejmá už okolo polovice 60. rokov a postupom času narastala a z množovala sa. V dôsledku toho ideologická či didaktická tendenčnosť, deklarované v oficiálnych dokumentoch, v úvodníkoch a politicky podmienených článkoch, síce nevymizli celkom, ale vo vydavateľskej praxi sa nenapĺňali nijako nadštandardne. Jednoducho: vydavateľské pracoviská a vydavateľskí pracovníci zdá sa v tomto smere nevykonávali „nadprácu“. A tak model života, akým sa uberala importovaná próza a poézia pre deti a mládež, väčšinou „ladil“ s modelom života domácej tvorby, množoval najmä jeho hodnoty a pomáhal vyplňať jestvujúce medzery. Skutočnosť, že celé tri desaťročia mala slovenská pôvodná tvorba pre deti a mládež žánrovo, poetologicky i hodnotovo bohatý kontakt s nadnárodnou knižnou kultúrou pre deti a mládež aj prostredníctvom prekladu, neuberá na význame ani to, že v porovnaní so stovkami preložených kníh poézie a prózy si len niekoľko desiatok textov zachovalo nadčasovosť, a teda aktuálnu hodnotu aj pre súčasných detských a mladých čitateľov. Takéto diela sa poväčšine objavujú v nových vydaniach; sú však medzi nimi aj „popolušky“ stratené v čase: prózy a verše, na ktoré sa neprávom zabudlo. Oprášiť ich, to tvorí „pridanú hodnotu“ riešeného projektu.

Poznámka: Príspevok je čiastkovým výstupom grantového projektu VEGA č. 1/0153/12 *Svetová literatúra pre deti a mládež v slovenskom preklade po roku 1960*.

LITERATÚRA

- GENČIOVÁ, M., 1984. Literatura pro děti a mládež (ve srovnávacím žánrovém pohledu). Praha: SPN.
- CHALOUPKA, O., 1970a. Dana a ty druhé. In: Zlatý máj. Roč. XIV, č. 3, s. 158 – 160.
- CHALOUPKA, O., 1970b. Návrat dívčí limonády. In: Zlatý máj. Roč. XIV, č. 4, s. 236 – 237.

26 Napr. Kirill Buljčov: *Prázdniny na planéte Coleida* (1978).

- CHALOUPKA, O., 1977. Vladimír Stuchl. Ostrov zmijí. In: Zlatý máj. Roč. XXI, č. 6, s. 429 – 430.
- CHALOUPKA, O., 1979. Příběhová próza s tematikou dětského života. In: CHALOUPKA, O. a V. NEZKUSIL. Vybrané kapitoly z teorie dětské literatury III. Praha: Albatros, s. 9 – 33.
- JENČÍKOVÁ, E. a P. ZAJAC, 1989. Situácia súčasnej slovenskej literatúry. In: Slovenské pohľady. Roč. 105, č. 2, s. 45 – 71.
- KYSELOVÁ, L., 1985. Nadpočetné hodiny života. Bratislava: Mladé letá.
- MORIC, R., 1970. Bilancia po rokoch. In: Zlatý máj. Roč. XIV, č. 10, s. 632 – 634.
- MORIC, R., 1974a. Byť literatúrou tohto času. In: Zlatý máj. Roč. XVIII, č. 1, s. 4 – 7.
- MORIC, R., 1974b. Dvadsaťpäť rokov slovenskej detskej knihy. In: Zlatý máj. Roč. XVII, č. 7, s. 434 – 436.
- MORIC, R., 1972. Viac sa zaoberať súčasným dieťaťom. In: Zlatý máj. Roč. XVI, č. 1, s. 18 – 20.
- MORIC, R. a E. Krššáková, 1979. Výchova umením. Rozhovor s Rudom Moricom. In: Romboid. Roč. XIV, č. 9, s. 9 – 13.
- MORIC, R., 1976. XV. zjazd KSČ a detská kniha. In: Zlatý máj. Roč. XX, č. 4, s. 221 – 223.
- NEZKUSIL, V., 1980. Tendence prózy ze života dětí. In: Zlatý máj. Roč. XXIV, č. 3, s. 277 – 281.
- NEZKUSIL, V., 1966. Předpoklady výchovné síly dobrodružné literatury. In: Zlatý máj. Roč. X, č. 5, s. 259 – 267.
- OBERT, V., 1978. Leszek Prorok: Tarantela pre Magdu. In: Zlatý máj. Roč. XXII, č. 7, s. 493.
- SLABÝ, Z., 1990. Úvodní slovo. In: Zlatý máj. Roč. XXXIV, č. 4, s. 193 – 196.
- STANISLAVOVÁ, Z. a kol., 2012. Žánrové, poetologické a axiologické aspekty prekladov literatúry pre deti a mládež I. Kontext 60. rokov 20. storočia. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Pedagogická fakulta. Dostupné z: <http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Stanislavova1>

KONTAKT

prof. PhDr. Zuzana Stanislavová, CSc.

Kabinet výskumu detskej reči a kultúry

Pedagogická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

Ul. 17. novembra 15, 080 01 Prešov

zuzana.stanislavova@unipo.sk

PREKLAD UMELECKÉHO TEXTU AKO AXIOLOGICKÝ PROBLÉM

TRANSLATION OF LITERARY TEXT AS AN AXIOLOGICAL PROBLEM

RADOSLAV RUSŇÁK

Abstrakt

Hodnotenie prekladov umeleckého textu je problematická záležitosť. Problematickou sa stáva najmä vtedy, ak nepoznáme a neovládame jazyk originálu diela. Pri detskej prekladovej literatúre sa navyše musí prirodzene počítať aj s napätím medzi rešpektom k originálu a rešpektom k predpokladanému detskému čitateľovi, ku ktorému bude preklad smerovať. No nielen hodnotenie kvality prekladu je nejednoznačné. Podobne náročné je aj hľadanie spoľahlivého kritéria na rozoznanie univerzálnej platnosti literárneho textu. V príspevku svoju pozornosť sústreďujeme na problematické miesta, s ktorými sa v procese prekladu musí prekladateľ umeleckého textu konfrontovať, ako aj na situáciu detského percipienta, ktorý v procese recepcie prichádza s preloženým umeleckým artefaktom do živého literárnokomunikačného kontaktu.

Kľúčové slová: literatúra pre deti, preklad literárneho textu, hodnotenie kvality prekladu

Abstract

Evaluating the translations of literary text is a problematic issue. It becomes problematic especially when we don't know and don't speak the language of the original work. There is a tension between the respect to the original text and respect to the expected children's reader to which the translation will be directed. Dealing with the children's literature in translation, this tension must be naturally taken into account. Not only the evaluation of translation quality is ambiguous. Searching for the reliable criteria for recognizing the universal validity of literary text is similarly demanding. In this paper we focus our attention on the problem areas with which the translator has to confront during the translation process, as well as focus on the situation of child reader who comes into vivid literary-communicative contact with the translated literary artifact during the reception process.

Key words: children's literature, translation of literary text, evaluation of translation quality

1 VÝCHODISKÁ

Problematicu prekladu literárnych textov z rôznych pôvodných jazykov do cieľového slovenského jazyka nemôžeme brať na ľahkú váhu – už len preto nie, lebo historicky stáli preklady na počiatku mnohých národných literatúr. Prekladatelia teda tvorili nielen spisovné jazyky, ale aj samotné národy. Úroveň slovenskej prekladovej literatúry nemôžeme zľahčovať aj preto, že na počiatku našej národnej a kultúrnej tradície, ako upozorňuje L. Feldek (1977, s. 143, 145), stáli práve dvaja prekladatelia zo Solúna.

V našom príspevku máme ambíciu hovoriť viac o prekladaní literárnych textov v podsystéme literatúry pre deti a v tomto smere sa prekladová situácia stáva ešte špecifickejšia. Detský čitateľ je totiž vo všeobecnosti iný typ čitateľa, a to platí aj pri prekladovom texte. Ako sme naznačili na inom mieste (Rusňák 2009, s. 23 – 26), detský

čitateľ vníma akýkoľvek predložený text ako jediný, ktorý je možný, a každé jedno slovo prekladového textu je pre neho z tohto dôvodu nezameniteľné a jedinečné (pozri Feldek 1977, s. 61; tiež Lotman 1990, s. 41, 70). A. Popovič (1980, s. 116; podobne Feldek 1976, s. 439) tento fakt ukotvuje tvrdením, že dieťa si na rozdiel od zrelého čitateľa ešte nevedomuje metakomunikačný charakter textu, preto text prekladu vždy prijíma ako originálny text. Nevníma ho teda ako cudzorodé dielo z inej krajiny, ale ako dielo domácej a jemu blízkej literatúry. Podľa prekladateľky D. Hérmannovej (podľa Freeman – Lehman 2001, s. 30) možno za dobrý a úspešný preklad považovať iba taký text, ktorý detských čitateľov v momente odhalenia, že má pôvod v inej krajine a v inom jazykovom prostredí, prekvapí a zaskočí. Aj prekladateľka O. Kralovičová (2014, s. 8 – 10), ktorá sa podieľala na preklade čitateľsky megaúspešnej série o Harrym Potterovi, vidí v prekladaní umeleckých textov pre detských adresátov určité špecifiká. Ako poznamenáva, pri preklade detskej literatúry musí brať prekladateľ väčší ohľad na čitateľa a jeho vekovú kategóriu. To znamená usilovať sa vžiť do detského vnímania, vyberať adekvátny jazyk, aby reč nepôsobila umelo a pre nižšie vekové kategórie väčšmi prispôsobovať realie príbehu. Podľa nej platí zásada, že nie všetko z anglo-amerického kontextu sa dá a môže substituovať rýdzo slovenskými realiami (podobne Popovič 1971, s. 99). Pri preklade detských kníh, ako veľmi výstižne upozorňuje K. Škorupová (2014, s. 82), zrejme najcitlivejšie vidieť, že preklad nemá byť len prekladom z jazyka do jazyka, ale z kultúry do kultúry.

Ontogeneticky je prirodzené, že detský adresát preklad textu vníma ako autonómne umelecké dielo, pretože je pre neho ťažkou abstraktnou úlohou chápať *niečo* ako *preklad niečoho* (Feldek 1977, s. 61). Všetko sa u neho začína aj končí tým, že buď text prijme, alebo ho odmietne. V týchto intenciách má podľa D. Ďurišina (1992, s. 55, 99, 184 – 185) umelecký preklad aj v čítaní detí nesmiernu dôležitosť, pretože sa v ich recepcii zároveň stáva významnou formou tzv. *medziliterárnej recepcie*, vďaka ktorej je zabezpečená výmena umeleckých hodnôt medzi národmi (teda aj medzi národnými literatúrami). Tým sa stáva aj „najviditeľnejším“ prejavom vzájomnej literárnej interakcie a produktom recipročnej literárnej komunikácie medzi národmi. Do istej miery v zhode s detským vnímaním prekladov sa R. Wellek (1953, podľa Chmel 1967, s. 585) pristavuje pri pojme porovnávacej literatúry konštatujúc, že ak sa má istý výraz v literárnej vede udržať, mal by sa stať súčasťou literárneho skúmania *bez jazykového odlišenia*. Literatúra je podľa neho iba jedna; práve tak, ako je jedno umenie a ľudstvo: a v tomto by mala spočívať aj budúcnosť literárneho výskumu. A. Popovič (1980, s. 119) v tejto súvislosti zdôrazňuje zásadný fakt, a to že preklad sa zúčastňuje na vytváraní *literárneho vzdelania čitateľa*: umelecké preklady sú totiž nositeľmi estetickéj informácie a jej recepcia prináša prirodzené kultivovanie literárneho vzdelania. O preklade detskej literatúry teda možno povedať, že vstupuje nielen do kontextu prekladovej, ale aj pôvodnej literatúry. Znamená to, že preklady nevznikajú „na území nikoho“, nevznikajú vo vzduchoprázdne, ale spoluvytvárajú ich práve *kontext a konvencie kultúry*, v ktorej majú byť predmetom čitateľskej recepcie. Každý preklad umeleckého textu nevyhnutne zasahuje do domácej estetickéj problematiky už len tým, že okrem nového autora či nového diela prináša i nový štýl. V tejto súvislosti preklad nemôže ignorovať kontext

aktuálnej estetickej situácie v literatúre, ktorej súčasťou sa stane, pretože ju spoluvytvára a spolupodieľa sa na nej – a za istých okolností sa dokonca môže ocitnúť aj na jej vrchole (pozri Andričík 2004, s. 57 – 58; Feldek 1977, s. 19, 34, 61). Prekladateľstvo sa teda významným spôsobom podieľa na formovaní *literárneho vkusu* čitateľa, čo nemožno v žiadnom prípade bagatelizovať.

2 AXIOLOGICKÝ ROZMER PREKLADU

Kto však má kompetencie posudzovať kvalitu prekladu? Musí mať dobrý kritik prekladu nevyhnutne skúsenosti aj s praxou prekladania? Podľa E. Mládekovej (2013, s. 8 – 9), súčasnej riaditeľky vydavateľstva Tatran, boli takto nastolené otázky vo vydavateľstvách vždy prameňom diskusií a nezhôd. Ľubomír Feldek v tejto súvislosti na inom mieste (1977, s. 147) upozorňuje na istú polemiku v literárnovednom časopise medzi prekladateľkou a teoretikom, z ktorej prekvapujúco vyšiel lepšie práve teoretik, majúci s prekladom menej praktických skúseností.

Čo teda môžeme považovať za kvalitný preklad? Vo všeobecnosti sa zaň považuje dokonalejší súzvuk preloženého a originálneho diela. V kvalitnom preklade by mali vety plynúť prirodzene ako samo dýchanie, aby sa zachoval bezprostredný vzťah medzi textom a čitateľom. Mal by zachovať z originálu všetko, čo sa zachovať dá (pozri Mládeková 2013, s. 17; podobne Feldek 1977, s. 10). Na druhej strane však aj ten najlepší prekladateľ vie, že sa mu nikdy nepodará dosiahnuť úplnú totožnosť s originálom, pretože aj napriek vynikajúcej znalosti života i poetiky pôvodného autora a východiskového zdrojového jazyka sa prekladateľovi môže stať, že jazyk jeho prekladu bude posunutý a neadekvátny voči originálu. Hranica medzi prekladom a pôvodným dielom sa totiž nedá v praxi vytýčiť tak jasne ako ju možno naznačiť v teoretickej rovine. Vzťah prekladu k originálu musí prekladateľ neustále kontrolovať aj vzťahom prekladu k čitateľovi. Prekladať totiž znamená prekladať nielen pôvodný zmysel originálu, ale aj jeho pôvodný účinok na čitateľa, a to aj za cenu toho, že sa v určitej prekladateľskej situácii musí prekladateľ od originálneho znenia vzdialiť (Andričík 2004, s. 46; tiež Feldek 1977, s. 43, 47, 106 – 161).

Aj to je jeden z dôvodov, ako naznačuje M. Andričík (2004, s. 42), prečo sa zážitkové čítanie môže pri práci prekladateľa uplatniť len v prvej fáze oboznamovania sa s originálom – nevyhnutne totiž musí nasledovať prevažne racionálny prístup. Ten by sme mohli nazvať aj *mikroskopickým* čítaním (Ľ. Feldek), resp. čítaním *intelektualizovaným* (J. Vilikovský), ktoré sa vyznačuje menšou mierou spontánnosti, než u štandardného čitateľa.

Preklad textu však nie je jednoznačnou záležitosťou a treba pri ňom vždy počítať aj s tzv. *prekladateľským posunom*, ktorý vychádza z požiadavky realistického prekladu a súvisí aj s tzv. *prekladom princípu* (pozri Feldek 1977, s. 49). E. Freemanová a B. Lehmanová (2001, s. 30, 32) vidia preklad ako výsledok rozhodnutia prekladateľa medzi dvoma možnosťami: buď sa rozhodne pre *literárnu formu* prekladu, alebo sa pokúsi sprostredkovať *ducha* originálneho textu; a to so zohľadnením tých detských čitateľov, ktorým bude preklad určený a ktorých kultúra môže byť odlišná od tej, pre ktorú bol text pôvodne zamýšľaný. Proces prekladania totiž nie je iba lingvistická záležitosť. Skôr

je bližšie k umeleckej tvorivej činnosti, prostredníctvom ktorej sa prekladateľ nanovo usiluje oživiť príbeh a štýl pôvodného autora tak, aby sa stal pútavým pre deti hovoriace a čítajúce v inom jazyku. V prípade *prekladu princípu* (resp. sprostredkovania *ducha* originálneho textu) teda nejde o verný preklad originálu, ale skôr o preklad „niečo-čo“, čo je nad textom, a čo sa z pohľadu prekladateľskej situácie javí ako prekladateľsky dôležitejšie a naliehavejšie. Preklad by mal preto zostať verný originálu najmä v tóne, duchu a hlase. Takto sa však dostávame na problematické územie, v ktorom je podľa D. Ďurišina (1974, s. 166 – 167) potrebné vymedziť hranice medzi tzv. *prekladateľským* a *autorským* vzťahom k pôvodine. Vymedzenie faktorov sám považuje za problematické a ťažko formulovateľné.¹

3 KRITÉRIÁ HODNOTENIA PREKLADU

Podľa M. D. Rogersa (1978, podľa Freeman – Lehman 2001, s. 30) je to hlas prekladateľa, ktorý by mal prekladu zabezpečiť súdržnosť, teda umeleckú formu samu o sebe. Mal by to byť hlas, ktorý dokáže veľmi citlivo a „hladko“ zachytiť tak zmysel, ako aj emocionálne naladenie originálneho textu bez toho, aby si čitateľ vôbec uvedomoval, že ide o preklad. Ľubomír Plesník (1995, s. 24) je presvedčený, že prekladateľovi by nemalo ísť o kópiu originálu, ale o *ekvivalent jeho estetického účinku* na detského čitateľa. Mal by sa usilovať vytvoriť invariant² (teda akési nemeniteľné jadro) pôvodného textu, ktorý by bol schopný vyvolať umelecký zážitok. Ľubomír Feldek (1977, s. 48) v tejto súvislosti naznačuje tri základné prekladateľské postupy, s ktorými sa v procese prekladu prekladateľ konfrontuje: prvým postupom je *povedať inými slovami to isté* (tzv. metonymická metóda); druhým postupom je *povedať inými slovami podobné* (tzv. metaforická metóda) a tretím postupom je *povedať inými slovami iné* (tzv. autorská metóda, pri uplatnení ktorej sa v podstate kategória prekladateľa rozpadá a zaniká). Aj z tohto je zrejmé, že text prekladu nemôže byť nikdy tým istým textom ako originál a jeho výsledný charakter je ovplyvnený nielen tým, že preklad je novým jazykovým systémom, ktorý nie je schopný rovnocenne tlmočiť všetky danosti predlohy a určité množstvo informácií sa nevyhnutne stráca (A), ale aj tým, že recepcná schopnosť prekladateľa nemusí postrehnúť a dešifrovať v predlohe všetky danosti, ktoré text v originálnej forme obsahuje (B), a prekladateľ môže i nemusí byť schopný a spôsobilý vyjadriť všetky danosti či vlastnosti predlohy (C) (pozri Ďurišin 1992, s. 100). Otázka úplnosti prekladu preto úzko súvisí s vynechávaním častí textu zo subjektívnych dôvodov (ide o neprofesionálny a neprípustný spôsob prekladania); ďalej s vynechávaním častí textu z ideologických dôvodov³ (otázka cenzúry či autocenzúry); resp. so zdôvodneným prehodnotením ori-

1 D. Ďurišin v tejto súvislosti uvádza zaujímavý príklad, keď jeden ruský preklad rozšíril pôvodný text Othella takmer o šesťdesiat percent; iný ruský preklad Cyrana z Bergeracu zas prekladateľka rozšírila viac ako jeden a polkrát. V slovenskom kontexte sú v tomto smere zaujímavé Hviezdoslavove preklady W. Shakespeara (Hamlet, Sen noci svätéhojánskej).

2 Pojem invariantu bol v našej translatológii v poslednom čase podrobený aj kritickej reflexii (napr. B. Suwara).

3 Ideologické dôvody stáli napríklad za odstraňovaním akýchkoľvek zmienok o Bohu v príbehoch H. Ch. Andersena (pozri tiež Bubnášová 2014, s. 14 – 25).

ginálu v prípade, ak je estetická hodnota vo východiskovom texte iná než v cieľovom kultúrnom prostredí (Andričík 2004, s. 55).

Hodnotenie prekladov umeleckého textu je objektívne problematická záležitosť nielen pre vyššie naznačené dôvody. Problematickosť vyviera aj z momentu, ak nepoznáme a neovládame jazyk originálneho diela. Potom je len ťažko možno posúdiť presnosť, precíznosť, či vernosť prekladu vo vzťahu k originálu východiskového textu. Napriek tomu, ako upozorňujú E. Freemanová a B. Lehmanová (2001, s. 40), existujú isté všeobecné kritériá, ktoré môžu byť pri posúdení prekladu užitočné aj pre tých, ktorí nedisponujú znalosťou jazyka pôvodiny. *Prvým kritériom* je skutočnosť, či je prekladateľ *uznávaný a známy* – v takom prípade sa jeho meno ako prekladateľa v knihe určite objaví a nebudú ho nahrádzať všeobecné informácie o vydavateľovi. Podľa autoriek sa v dielach zvyknú okrem osobných informácií o autorovi uvádzať aj informácie o prekladateľovi. Čitateľ by teda mal mať možnosť aspoň v malej miere posúdiť skúsenosti a kvalifikovanosť osoby, ktorá literárny text z pôvodného jazyka prekladala. *Druhým kritériom* je zistenie, či dielo získalo nejaké *literárne ocenenie*, a to na národnej alebo medzinárodnej literárnej úrovni. Takáto informácia sa obyčajne objavuje na prebale knihy, alebo je popríklad súčasťou informácií v tiráži diela. Toto kritérium je však v prípade slovenskej vydavateľskej praxe minulého storočia na trhu detskej prekladovej knihy prakticky neuplatniteľné, pretože do úvahy treba brať edičnú tradíciu v niekdajšom Československu. Uvádzanie tohto typu informácií bolo a je štandardnou vydavateľskou praxou pre anglo-americké vydavateľstvá – u nás nie je plne etablované ani v 21. storočí.

Nielen hodnotenie kvality prekladu je problematické. Podľa Jána Poliaka (1974, s. 519) je totiž podobne náročné nájsť aj spoľahlivé kritérium na rozoznanie *univerzálnej platnosti* literárneho textu. Ide teda o rozpoznanie a posúdenie tej hodnoty, ktorá zabezpečuje dielu to, že sa jeho literárna pôsobnosť neobmedzí iba na národnú úroveň, ale preklenie sa cez hranice štátov a národov. Ako podotýka, táto schopnosť nespočíva v nejakej špeciálnej, tzv. všeludskej tematike, a zdá sa, že ani v určitých literárnych druhoch či formách, ktoré by čitateľom viac imponovali. Dokonca ani národný charakter diela, ktorý so sebou prináša špecifické podmienky života a tradície umeleckej tvorby príslušného národa, nie je prekážkou jeho prenikania do svetovej literatúry⁴. A. Compagnon (2006, s. 32) vidí v súhrne najvýznamnejších diel istý paradox: sú to diela, ktoré sa cenia pre *jedinečnosť* formy a zároveň pre *univerzálnosť* obsahu. Žiadne umelecké dielo však, ako upozorňujú René Wellek s Austinom Warrenom (1996, s. 22, 336), nemôže byť jedinečné, pretože potom by bolo pre čitateľov úplne nepochopiteľné. Už len rozprávkový žáner je forma, ktorá predznamenáva isté štandardné naratívne stratégie a detský čitateľ ich prostredníctvom svojho žánrového očakávania aj prirodzene anticipuje. Potešenie čitateľa z literárneho diela je podľa oboch autorov zmesou dvoch pocitov, a to *novosti* a *rozpoznania*. Čitateľovo potešenie totiž, slovami Perryho

4 V 70-tych rokoch vyšlo v slovenskom preklade dielo škótskeho autora K. Grahamea Žabiakove dobrodružstvá (1972; pôvodný názov v origináli znie *The Wind in the Willows* – Vietor vo vrbách). Svetoznámy Grahameov príbeh je príbehom zvierat, typických práve pre anglický vidiek. Žijú na brehu rieky a aj v jej blízkom okolí, ktorému tiež nechýbajú črty anglického prostredia (bližšie pozri Rusňák 2013, s. 61 – 79).

Nodelmana (2003, s. 214), nevyplýva iba z toho, že príbehy naplňajú jeho žánrové očakávania, že vychádzajú z ustálených naratívnych stratégií ako východiskových modelov, ktoré si už čitateľsky osvojil a sú mu blízke. Potešenie z textu môže u detského čitateľa vyplývať aj z rôznych vybočení zo známych modelov⁵. Dokonale známa a opakujúca sa schéma by musela byť nevyhnutne nudná, no úplne nová forma by zas bola nezrozumiteľná. Žáner preto predstavuje sumu použiteľných estetických prostriedkov, ktoré sú autorovi k dispozícii a čitateľ im už rozumie. Dobrý spisovateľ je potom ten, ktorý je sčasti konformný s existujúcim žánrom, ale sčasti ho dokáže aj rozširovať (Wellek – Warren 1996, s. 336).

4 ÚSKALIA PREKLADU A JEHO DRUHÝ ŽIVOT

Podľa S. L. Stewartovej (2008, s. 98) by sme si pri hodnotení prekladu mali nastoliť nasledujúcu otázku: Čo sa stane, ak sa autor z jednej krajiny pokúša zachytiť hlas pochádzajúci z inej krajiny? P. Nodelman a M. Reimerová (2003, s. 175) v tejto súvislosti hovoria o nebezpečenstve tzv. „prisvojovania si“ či „prispôsobovania sa“. Hoci na to upozorňujú skôr pri snahe autora, pokúšajúceho sa vo svojom literárnom texte popísať, či zachytiť skúsenosť iných rasových či etnických skupín (než je jeho vlastná), predsa by sme tento proces mohli zosobniť aj v prekladateľskej činnosti. Dotýkal by sa potom prekladateľských úprav a prispôsobovania si či približovania sa originálneho textu kultúrnej realite prijímajúcej krajiny, a to prekladateľským zásahom do východiskového jazyka, ako aj do referenčných odkazov originálneho literárneho textu. Transformujúci slová L. Keeshing-Tobiasovovej (1991, podľa Nodelman – Reimer 2003, s. 176) do prekladateľskej tvorivej činnosti dodajme, že by išlo o formu „kultúrnej krádeže“, resp. „krádeže hlasu“. A tá je podľa nej skôr o uplatnení moci. Preto by sme mohli spolu so S. L. Stewartovou (2008, s. 98) nastoliť ďalšiu otázku; a to či sa kniha pre deti, prekračujúca prekladom hranice medzi štátmi, často netransformuje na niečo úplne iné, ako bola, či znamenala v originálnom tvare a obsahu (podobne Lefevre 2013, podľa Bubnášová 2014, s. 15). A hoci by modifikácia mohla byť len v malom rozsahu, predsa môže byť nechcenou daňou za prispôbenie sa textu prijímajúcej krajine a jej čitateľom. To, čo je potom pre deti dostupné v prekladovej literatúre, nadobúda viac homogénny charakter.

V príspevku *Od prekladu k tvorbe* (1974, s. 166 – 177) upriamuje D. Ďurišin pozornosť aj na dejiny umeleckého prekladu konštatujúc, že možno uviesť mnoho príkladov, keď preklad spôsobil v inom kultúrnom prostredí kvalitatívne novú a často aj protiklad-

5 V autorskej rozprávke J. M. Barrieho *Peter Pan* (do slovenčiny bola preložená v roku 1971 jej zjednodušená prerozprávaná verzia od May Byronovej) sa aj slovenský detský čitateľ môže stretnúť s fantazijnou krajinou *Kdenič-Tunič*, v ktorej sa nestarne a možno v nej zostať večným dieťaťom. U Barrieho ale stvárnenie krajiny vybočuje z rozprávkového očakávania vysnívanej krajiny detstva a posúva sa do sveta omnoho zlovestnejšieho, než je bežné v detskej literatúre. V jeho fantazijnom svete musia totiž postavy neustále bojovať o prežitie (bližšie pozri Rusňák 2013, s. 61 – 79).

Aj švédsky autor R. Jonsson postavil úspech svojho najznámejšieho diela pre deti, *Viking Vike*, na vybočení z tradičnej schémy. Hrdinské činy malého Vikinga Vikea sú v Jonssonovom prípade postavené na parodizácii tradičného archetypu hrdinstva (bližšie pozri Rusňák – Andričíková 2012, s. 152 – 154).

nú konkretizáciu literárneho diela v porovnaní s konkretizáciou vo východiskovej kultúre pôvodného textu. Podľa neho literárne dielo prežíva vďaka prekladu nevyhnutne nový život.⁶ Okrem svetoznámosti originálu existuje aj čosi také, čo L. Feldek (1977, s. 147) nazýva účinkom prekladu, a ako pokračuje, musí existovať aj niekto, kto sa o tento účinok postará – teda prekladateľ.

K „druhému životu“ umeleckého textu neprispieva iba jazyková stránka prekladu. Išlo by totiž o veľmi zjednodušený obraz premeny hodnôt originálu prostredníctvom prekladu. Podľa D. Ďurišina k tomu prispieva *literárna aktualizácia originálu z hľadiska domácej umeleckej konvencie*, pričom má na mysli subjektívne konkretizačné prvky prekladateľa. V tomto nazeraní môže preklad svoju sprostredkujúcu funkciu inonárodných hodnôt (a ich rôznorodosti) plniť len v tom prípade, ak je náležite prispôbený domácejmu čitateľovi a jeho umeleckej konvencii. Pod prispôbením prekladu sa pritom rozumie nielen *náhrada* cudzích mien domácimi⁷ a vonkajškové *dotvorenie* priestorového koloritu bežnými prvkami prekladateľskej substitúcie, ale najmä *prispôbenie* celkovej umeleckej štruktúry originálu. V cieľovom jazyku sa preto podľa L. Feldeka (1977, s. 19; podobne Škorupová 2014, s. 82) znovu tvorí štýl textu, a to v zložitom procese substituovania cudzích elementov domácimi. V tomto procese sa podľa neho cudzie transformuje tak, aby pôsobilo ako domáce, pričom však nesmie prestať pôsobiť ako nové. G. Klingberg (1986, podľa Freeman – Lehman 2001, s. 30) tento proces zas nazýva *adaptáciou kultúrneho kontextu*. V jeho výklade ide o rozhodnutie prekladateľa, v akom rozsahu bude adaptovať kultúrny kontext východiskovej kultúry (prirôdzené obsiahnutý v pôvodine) tak, aby ho dokázal urobiť zmysluplným pre prijímajúcu cieľovú kultúru, ktorej je preklad určený. Aj on pod touto adaptáciou rozumie *prispôbenie* (zmenu) mien hlavných hrdinov, ako aj *odstránenie* literárnych odkazov, resp. referencií k my-

6 Podľa D. Ďurišina môže nastať aj prípad, keď pôvodné dielo stráca vo východiskovej kultúre svoju aktuálnu hodnotu a prestáva byť predmetom čitateľského konzumu. Spôsobuje to najmä jazyková stránka textu, ktorá môže zastarať alebo sa zmeniť natoľko, že do určitej miery prestáva plniť komunikačnú funkciu s potenciálnym čitateľom. Preklad pôvodného textu môže preto jazykovo aktualizovať text a spôsobiť tým aj jeho čitateľské „znovuzrodenie“.

7 Preklad diela *Peter Pan* do slovenčiny (z roku 1971) napríklad aktualizuje niektoré mená a názvy, pričom sa opiera o domácu konvenciu prijímajúcej kultúry. Preklad pomenovania fantazijnej krajiny či mena Petrovho úhlavného nepriateľa, resp. víly do slovenčiny (*Kdenič-Tunič*, *Kubo Hák*, *Cililing* – v origináli *Neverland*, *Captain Hook*, *Tinker Bell*) môžeme chápať ako *adaptáciu kultúrneho kontextu* (Klingberg), resp. ako *literárnu aktualizáciu prototextu* z hľadiska domácej umeleckej konvencie (Ďurišin) – v tomto prípade rešpektujúcej detského čitateľa raného školského veku. K podobnému prispôbeniu originálneho textu v procese prekladu došlo aj v prípade diela od O. Preusslera *U nás v Kocúrkove* (preklad z roku 1974). Tak ako autor, aj prekladateľ pri postavách v príbehu dôsledne uplatnil charakterizačný princíp *nomen omen*, v danom prípade aktualizovaný prijímajúcim slovenským kontextom: *mäsiar Telacinka*, *krajčír Pichpich*, *pekár Kvások*, *truhlár Štetka*, *starosta Hrebienok*, *muzikant Gajdoš* a pod. Môžeme uviesť aj príklad, keď je preklad mien z originálu verný – ide o dielo M. Endeho *Hodinový kvet* (v origináli *Momo*): Beppo Zametač (*Beppo Straßenkehrer*), Giro Sprievodca (*Girolamo Fremdenführer*), Kassiopeia (*Kassiopeia*), siví muži (*die grauen Herren*), Nino (*Nino*), Nikola (*Nicola*), pán Fusi (*Herr Fusi*). Literárnu aktualizáciu prototextu možno postrehnúť len pri mene správcu času, a to majstra Hodinusa (v pôvodine *Meister Hora*; mimochodom český preklad diela meno neaktualizuje a ponecháva ho v tvare *majster Hóra*).

tológii, ktoré by mohli byť neznáme pre prijímajúcu kultúru a jej čitateľské publikum.⁸ Aj *humorné elementy* originálu sa mnohokrát stávajú priveľmi jedinečnými, aby ich pointu bolo možné zachytiť len automatickým prekladom. Bývajú totiž úzko späté so špecifickým kultúrnym kontextom a humorný efekt môže mať aj lingvistický charakter. V tejto súvislosti C. Hiranová (1999, podľa Freeman – Lehman 2001, s. 31) podotýka, že prekladateľ má k dispozícii viacero možností, ako sa vyrovnáť so špecificky humornou stránkou originálneho textu, ako napríklad s kultúrne podmieneným vtipom, ktorý sa v prvotine môže objaviť – a to od kompletného eliminovania humoru v danej časti textu (odstránenie vtipu), až po vytvorenie nového vtipu, ktorý bude zrozumiteľný čitateľom prekladu.

Za kontroverzný čin prekladateľa, spojený s *adaptáciou kultúrneho kontextu* (Klingberg), resp. s *literárnou aktualizáciou originálu z hľadiska domácej umeleckej konvencie* (Ďurišin), sa považuje tzv. „čistenie“ (purification). K tomuto aktu pri preklade dochádza vtedy, keď sa objaví výrazný konflikt medzi hodnotami východiskovej a cieľovej kultúry. Vtedy sa prekladateľ musí rozhodnúť, do akej miery pozmení originálny text (pozri Freeman – Lehman, 2001, s. 31). Na tzv. „čistenie“ ako potenciálnu prekladateľskú činnosť upozorňuje aj C. Huntová (podľa Nodelman – Reimer 2003, s. 175) a hovorí o nej ako o *odvrátenej strane multikulturalizmu*. Podľa nej sú poznanie a tolerancia dvoma cieľmi výchovy k multikulturalizmu. Odvrátenou stranou multikulturalizmu potom nie je existencia určitých zvyklostí či praktík v odlišnej kultúre, s ktorými prekladateľ vnútorne nesúhlasí alebo sa mu nepáčia, ale najmä pokrytectvo, s ktorým si vyberá a selektuje tie stránky z druhých kultúr, ktoré sa mu na nich páčia, cielene ignorujúc tie kultúrne odlišnosti, ktoré sú mu neprijemné.

5 ZÁVER

Aké princípy by potom mala rešpektovať detská prekladová literatúra a jej kritika? Podľa E. Freemanovej a B. Lehmanovej (2001, s. 30) by mala konštantne počítať s *napätím* medzi rešpektom k originálnemu textu a rešpektom k predpokladanému detskému publiku. G. Klingberg (1986, pozri Freeman – Lehman 2001, s. 30) v tejto súvislosti vymedzuje štyri dôvody, ktoré toto napätie zapríčiňujú a zároveň ozrejmujú, prečo má význam oboznamovať deti s prekladovou literatúrou: zväčšuje sa *rozsah* literatúry dostupnej pre deti; posilňuje sa v nich *globálna perspektíva* (multikulturalizmus); poskytuje sa im text, ktorý *dokážu prečítať a porozumejú mu*; a rozvíja sa ich *vedomie rozličnosti* ľudských hodnôt (pozri tiež Stewart 2008, s. 96; Hazard 1970, s. 115, 119).

Aby uvedené dôvody mali význam, musí byť v prvom rade rešpektované základné právo čitateľa na umelecky presvedčivú literatúru. Aj preto, v zhode s M. Andričíkom (2004, s. 54), považujeme za licenčnú povinnosť prekladateľa vytvoriť nielen významový, ale najmä estetický čo najúčinnější invariant originálu. Aj za cenu, že sa bude musieť

8 G. Klingberg (1986) naznačuje aj problematické prijatie určitých prekladateľských úkonov spojených s *adaptáciou kultúrneho kontextu*. Na jednej strane si podľa neho mnoho čitateľov myslí, že vlastné mená literárnych hrdinov by sa *nemali meniť*, a to aj napriek ich novej výslovnosti. Na druhej strane si však iní myslia, že zmena či prispôbenie mien hrdinov robí text *viac čitateľným*, a preto i prístupnejším pre predpokladané čitateľské publikum.

od originálu z dôvodu zachovania estetických hodnôt aj v cieľovej kultúre odchyľovať. Nech preklad radšej pozdvihne originál na vyššiu úroveň, než by ho mal degradovať. Pri literárnych dielach, ktorých príjemcom by mal byť detský čitateľ s ešte krehkým a nedokresaným axiologickým aparátom, sa totiž z dlhodobého hľadiska polovičné riešenia nevyplácajú.

Poznámka: Príspevok je čiastkovým výstupom grantového projektu VEGA č. 1/0153/12 *Svetová literatúra pre deti a mládež v slovenskom preklade po roku 1960*.

LITERATÚRA

- ANDRIČÍK, M., 2004. K poetike umeleckého prekladu. Levoča: Modrý Peter. ISBN 80-85515-59-8.
- BUBNÁŠOVÁ, E., 2014. K vplyvu ideológie na preklady rozprávok H. Ch. Andersena v období 1948 – 1989. In: *Kritika prekladu*. Roč. 1, č. 1, s. 14 – 25. ISSN 1339-3405.
- COMPAGNON, A., 2006. *Démon teórie. Literatúra a bežné myslenie*. Bratislava: Kalligram. ISBN 807149-804-1.
- ĎURIŠIN, D., 1974. Od prekladu k tvorbe. In: *Slovenská literatúra, revue pre literárnu vedu*. Roč. 21, č. 2, s. 166 – 177.
- ĎURIŠIN, D., 1992. *Čo je svetová literatúra?* Bratislava: Obzor. ISBN 80-215-0241-X.
- FELDEK, L., 1976. Ako prekladám básne pre deti... In: *Zlatý máj*. Roč. 20, č. 7, s. 439.
- FELDEK, L., 1977. *Z reči do reči*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- FREEMAN, E. a B. LEHMAN, 2001. *Global Perspectives in Children's Literature*. Boston: Allyn & Bacon. ISBN 0-205-30862-7.
- HAZARD, P., 1970. *Knihy, deti a lidé*. Praha: Albatros.
- CHMEL, R., 1967. Svetová literatúra a integračno-diferenciačné tendencie. In: *Slovenská literatúra, revue pre literárnu vedu a kritiku*. Roč. 14, č. 6, s. 585 – 588.
- KRAĽOVIČOVÁ, O., 2014. Rozhovor. In: *Kritika prekladu*. Roč. 1, č. 1, s. 6 – 13. ISSN 1339-3405.
- LOTMAN, J., 1990. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran. ISBN 80-222-0188-X.
- MLÁDEKOVÁ, E., 2013. Rozhovor. In: *Kritika prekladu*. Roč. 1, č. 2, s. 6 – 19. ISSN 1339-3405.
- NODELMAN, P. a M. REIMER, 2003. *The Pleasures of Children's Literature (Third Edition)*. Boston: Allyn & Bacon. ISBN 0-8013-3248-6.
- PLESNÍK, L., 1995. *Pragmatická estetika textu*. Nitra: Vysoká škola pedagogická. ISBN 80-88738-94-6.
- POLIAK, J., 1974. Domov a svet našej literatúry. In: *Zlatý máj*. Roč. 18, č. 8, s. 519 – 520.
- POPOVIČ, A., 1971. *Poetika umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran.
- POPOVIČ, A., 1980. Špecifickosť prekladov v literatúre pre deti predškolského veku. In: *Umenie a najmenší (zborník referátov z pracovnej konferencie)*. Bratislava: Mladé letá, s. 114 – 120.
- RUSŇÁK, R., 2009. *Svetová literatúra pre deti a mládež v didaktickej komunikácii*. Prešov: Prešovská univerzita, Pedagogická fakulta. ISBN 978-80-555-0071-3.
- RUSŇÁK, R. a M. ANDRIČÍKOVÁ, 2012. Prekladová autorská rozprávka 60. rokov v teoreticko-interpretacom pohľade. In: Z. STANISLAVOVÁ et al. *Žánrové, poetologické a axiologické aspekty prekladov zo svetovej literatúry pre deti a mládež do slovenčiny I. Kontext. 60. rokov 20. storočia* [online]. Prešov: Prešovská univerzita, Pedagogická fakulta. ISBN 978-80-555-0697-5. Dostupné z: <http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Stanislavova1>
- RUSŇÁK, R., 2013. Teórie gender a queer v prekladovej literatúre sedemdesiatych rokov minulého storočia. In: *O dieťati, jazyku, literatúre*. Roč. 1, č. 1, s. 61 – 79. ISSN 1339-3200.
- STEWART, S. L., 2008. Beyond Borders: Reading „Other“ Places in Children's Literature. In: *Children's Literature in Education*. Vol. 39, Issue 2, p. 95 – 105. ISSN 1573-1693.

- ŠKORUPOVÁ, K., 2014. Na čo prihliadame a ako postupujeme pri výbere detskej prekladovej literatúry a práci s ňou. In: Kritika prekladu. Roč. 1, č. 1, s. 81 – 82. ISSN 1339-3405.
- VILIKOVSKÝ, J., 1984. Preklad ako tvorba. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- WELLEK, R. a A. WARREN, 1996. Teorie literatury. Olomouc: Votobia. ISBN 80-7198-150-8.

KONTAKT

Mgr. Radoslav Rusňák, PhD.

Katedra komunikačnej a literárnej výchovy

Pedagogická fakulty Prešovskej univerzity v Prešove

Ul. 17. novembra 15, 080 01 Prešov

radoslav.rusnak@unipo.sk

K TYPOLOGII POÉZIE PRE DETI PRELOŽENEJ DO SLOVENČINY V 70. A 80. ROKOCH 20. STOROČIA (JULIAN TUWIM, SERGEJ MICHALKOV, ROBERT DESNOS)

ON THE TYPOLOGY OF CHILDREN'S POETRY SLOVAK TRANSLATIONS IN THE 70TH-
80TH OF THE 20TH CENTURY

MÁRIA KUDERJAVÁ

Abstrakt

V príspevku sa venujeme básnickej tvorbe pre deti poľského autora J. Tuwima, ruského autora S. Michalkova a francúzskeho autora R. Desnos, ktorých tvorba zasiahla slovenského čitateľa vďaka prekladom M. Válka z roku 1975 (J. Tuwim – Pán Malilínček a veľryba), J. Turana (S. Michalkov – Kamarátstvo ako zvon) a L. Feldeka (R. Desnos – Spevobáje a spevokvety) – obidve vyšli v roku 1983. Sumarizujeme reprezentatívne črty týchto autorov, ktoré tvoria základ ich poetiky a sú v ich diele najviac frekventované. J. Tuwim prostredníctvom bohatej variety výrazových prostriedkov vytvára slovné hry, originálne básnické obrazy, partnerský vzťah k dieťaťu obohacuje o groteskno-ironické akcenty. Sociálno-poznávacie a imaginatívno-asociatívne je v jeho tvorbe v symbióze. U detského čitateľa dosahuje vysokú mieru komunikatívnosti. Básnickú tvorbu S. Michalkova chápeme ako priamočiary prístup k detskému čitateľovi, pri ktorom autor percipientovi prvoplánovo predostiera zmysel výpovede, ktorý je viac v službách pedagogiky ako estetiky. Michalkov mnohokrát duplicitne tematizuje látkovosť, a tak obraznosť jeho veršov má väčšmi povahu linearitu než vertikality. Naplnenie autorskej stratégie sa v Desnosových textoch kreuje skrytým významovým zameraním, ktoré sa pre detského čitateľa stáva pomerne náročnou cestou percepcie.

Kľúčové slová: poézia pre deti, preklad, J. Tuwim, S. Michalkov, R. Desnos, komparácia, typológia

Abstract

The paper deals with poetry for children of the Polish author J. Tuwim, Russian author S. Michalkov and French author R. Desnos, their production had an influence on Slovak reader, thanks to translation M. Válka of 1975 (J. Tuwim – Mr. Malilínček and the whale), J. Turan (S. Michalkov – Friendship like a bell) and L. Feldek (R. Desnos – Spevobáje and spevokvety) – both of them was published in 1983. The paper summarize the representative features of these authors, which constitute the basis of their poetics and they are the most frequented in their works. J. Tuwim creates the word games through the rich variety of the means of expression, the original poetic images, he enriches the partnership relationship to the child the grotesque-ironic accents. Socio-cognitive and imaginative-associative is in the symbiosis in his work. It achieves a high degree of communicativeness to the child reader. We understand the poetry production of S. Michalkov as a straightforward approach to the child reader, in which the author sets out clearly to percipient the meaning of statement, which is more assigned to pedagogy as aesthetics. Michalkov duplicate a theme of substance often and imagery of his verses has more character than the linearity of verticality. Filling authorial strategy of the Desnos texts creates of the hidden semantic focus, which becomes relatively sophisticated method of perception to the child reader.

Key words: poetry for children, translation, J. Tuwim, S. Michalkov, R. Desnos, comparison, typology

1 VÝCHODISKÁ

V predkladanej štúdii sa budeme snažiť uchopiť poetiku a modifikácie detskej poézie takých autorsky výrazných individualít, akými sú Julian Tuwim, Sergej Michalkov a Robert Desnos na základe komparatívnej metódy, analýzy a interpretácie ich textov. Všetci traja autori majú výrazne odlišný autorský rukopis a poetiku. Korešponduje to so slovami Stanislava Šmatláka, ktorý už v 60. rokoch 20. storočia vo svojich reflexiách o básnickej tvorbe pre deti konštatoval: „...kolko ozajstných básnicky silných individualít sa vážne venuje poézii pre deti, tolko osobitných modifikácií detskej poézie vzniká“ (Šmatlák 1976, s. 57¹). Kým básnická tvorba poľského autora Juliana Tuwima oslovila slovenského detského čitateľa už koncom 50. rokov minulého storočia spočiatku v preklade Jána Smreka a neskôr Miroslava Válka, diela francúzskeho autora R. Desnosa a ruského autora S. Michalkova vďaka prekladom Ľubomíra Feldeka a Jána Turana zasiahli detského percipienta až o dve desaťročia neskôr.

2 HRA A HUMOR V POÉZII JULIANA TUWIMA

V roku 1975 vychádza vo vydavateľstve Mladé letá pod upraveným názvom Pán Malilínček a veľryba vo Váľkovom preklade reedícia výberu z básnických kníh pre deti Juliana Tuwima², v ktorých, ako uvádza vo svojej štúdii Pavol Winczer, „vniesol do poézie určenej deťom modernú substitučnú metódu prekladania“ (Winczer 1979, s. 395). Stretnutie týchto dvoch básnických subjektov je priam bytostné. Ich symbiotické zomknutie prinieslo aj slovenskému (a nielen detskému) čitateľovi radosť z hry v básnení premietnutej pochopiteľne do slova, vyrastajúcej z poetického videnia sveta, z objavovania komiky, smiešnosti, ľudickosti v konaní a kreovaní jednotlivých postáv. Smiech teda predstavuje jeden zo základných atribútov Tuwimových textov. Postrehol to aj S. Šmatlák, pozastaviac sa nad skutočnosťou, „koľkými rozmanitými spôsobmi sa tu formuje slovesný materiál, ktorý vyvoláva detský smiech! Od najjednoduchšej významovej prekrúcačky (Zázraky a divy, s. 35, pozn. autora), (...) cez aktualizáciu anekdoty a folklórnej povedačky (napr. Okuliare, Jano Cvok) až po rozsiahlejšie epické útvary, ktoré sú svojho druhu rozprávkami (Pán Malilínček a veľryba, Vtáacie rádio, Slon Heligón a iné). Pri všetkých autor priam hýri vtipnými nápadmi, obdivuhodne uvoľnenou, no pritom logickou fantazijnosťou“ (Šmatlák 1976, s. 114). Humorom, uvoľnenosťou, pozvánkou na potulky po dobrodružných cestách, chuťou spoznávať a zažívať niečo nové, ale aj rozprávkovosťou, hrou s jazykom, využívaním rekvizít (zázračná loďka zo škrupinky, ktorú

1 Prvé vydanie vedeckej monografie S. Šmatláka, v ktorom odznelo toto konštatovanie, vyšlo ešte v roku 1963.

2 Julian Tuwim – poľský básnik, prekladateľ, dramatik, vydavateľ, autor politických kabaretov, aforista. Narodil sa 14. septembra 1894 v Lodži. Zomrel 27. decembra 1953 v Zakopanom. Okrem bohatej a mnohotvárnej tvorby pre dospelých v roku 1938 vydal aj niekoľko knížiek pre deti – Lokomotiva, Repka, Vtáci rozhlas; O pánovi Tralalinskom a iné veršičky; Slon Trúbelský; Zoša Samoša a iné veršičky. V roku 1950 mu vyšla knižka pre deti Pán Maluškiewicz a veľryba.

si môže spraviť aj dieťa, motýlia helikoptéra, veslá zo zápaliek a i.), ktoré sú súčasťou inventára detských hier, ale aj tých, ktoré na prvý pohľad doň nepatria (lietadlo, vlak, rádio), pozýva dieťa do hry. V nej nevystupuje ako nadradená autorita, ale ako spoluhráč. Uvedomil si totiž, že „*detského čitateľa si získa len vtedy, keď sa nebude k nemu znižovať ani sa nad neho stavať, ale keď ho bude chápať ako partnera*“ (Winczer 1979, s. 390).

Uvedené tvrdenia možno dokumentovať napr. na rovnomennej básni zbierky Pán Malilínček a veľryba, v ktorej lokalizuje príbeh do Poľska a zároveň predstavuje subjekt básne – pána Malilínčka. Incipit básne je rozprávkový – „žil raz“; postava pána Malilínčka je rovnako rozprávková, ba dokonca môže dieťaťu pripomínať nášho Janka Hraška. Hlavnú postavu vykresľuje ako sympatického chlapíka, ktorý je zvedavý a hoci je malilínky, chce sa veľa dozvedieť o svete. Už nežné označenie protagonistu príbehu evokuje autorovu empatiu s dieťaťom, pochopenie jeho sveta aj jeho situácie vo vzťahu k dospelému. Pre Tuwimove básne je, ako sme už spomínali, charakteristický humor, ale aj decentná irónia – veď aj pán Malilínček všade bol, všetko vie, k dokonalosti poznania mu chýba už „iba“ stretnúť veľrybu. Básnik vtípne moduluje rozličné, neraz aj dramatické situácie, pozýva dieťa na hravo absurdné objavovanie predmetnej skutočnosti: do lodičky zo škrupinky „*vzal vrece jedla a sud vína*“ (Tuwim 1975, s. 8) a ešte k tomu pribalil iné rekvizity, ktoré sa mu môžu zísť – gramofón, delo, pušku, náboje a pod. V básni je zakomponovaný aj výchovný aspekt, ktorý si dieťa musí odkryť samo a bez autorovho zdvihnutého ukazováka. Lebo všetko má svoju cestu, nič sa nedeje bez vynaloženého úsilia a námahy. A teda aj hľadanie veľryby je ťažká a namáhavá činnosť. Keď sa už-úž vzdáva – „*ach byť tak doma, uvažuje. V perinkách pekne spal by si*“ (Tuwim 1975, s. 11), objaví akýsi čudessný ostrov (ukáže sa, že je to veľryba), ktorý ide preskúmať. Básnik teda do prvého plánu vysúva zaujímavú fabulu, ktorá má vtípne zakončenie – pán Malilínček hľadá veľrybu a nakoniec, ani nevediac o tom, sa na nej ocitne. Detský čitateľ spolu s protagonistom zistí, že objavovanie veľkých vecí v živote je mnohokrát nebezpečné, ale je zároveň aj dobrodružné, pričom veľké veci sa pritom často nachádzajú celkom blízko nás. A kto iný ako zvedavé dieťa by sa na takéto „dobrodružné plavby“, kde sa deje toľko zaujímavých vecí, mal vydať? Dieťa je vyprovokované k akcii, chce s autorom objavovať, hľadať, prísť veciam v živote na koreň. „*Prirodzené osobitosti detskej psychiky organizujú básnický materiál. Takto si autor na jednej strane zabezpečuje s malým adresátom „spoločnú reč“ a tým možnosť naňho nevtieravo výchovne pôsobiť ako i možnosť rozvíjať jeho vlohy a duševný život*“ (Winczer 1979, s. 391). V tomto zmysle je na mieste otázka: Kto je väčším objaviteľom? Objavuje dieťa básnika alebo básnik dieťa? V prípade Tuwimových veršov ide o symbiózu. Básnik rozumie dieťaťu, prihovára sa mu priamo, srdečne a žičlivo, a preto aj dieťa rozumie básnikovi. Autor je teda nie „mentor“, ale spoluúčastník zábavy.

So zábavou veľmi úzko súvisí kategória absurdity. Absurdno-fantastické situácie sa objavujú predovšetkým vo svete zvierat (Slon Heligón, Oneskorený slávik) alebo vo svete, v ktorom sa prepletajú ľudia a zvieratá a bázou absurdity je sen (Zázraky a divy, V lietadle, Pán Malilínček a veľryba); v mnohých prípadoch je fantazijnosť ukrytá vo svete vecí (Stôl, Rušeň). Svet naruby, ktorý vyrastá zo stredovekej karnevalizácie kultúry je zasa preň predovšetkým jazykom dezintegrujúcim významovú rovinu (Zázraky a divy).

Nájďme tu aj také básne, ktoré siahajú do lexikálnych zásob kvôli pobaveniu, hre a zábave (Žart, Pán Tralalinský). Privilegované miesto v Tuwimovej tvorbe pre deti má tiež svet videný inak, ponúkajúci uvoľnenie fantázie, úžas nad svetom a pod.

Pre Tuwimove básne je charakteristická obraznosť vytváraná akoby obraznosťou v obraze. Všetky obrazy sa mihajú pred našim vnútorným zrakom, v našich predstavách akoby sme práve pozerali film, ktorý si môžeme vlastnou fantáziou a predstavivosťou dotvárať sami. Na mikroobrazy je bohatá napríklad báseň Rušeň. Žiada sa poznamenať, že ju básnik napísal nie pre detského, ale pre dospelého čitateľa³, čo len potvrdzuje tézu o partnerskej rovnocennosti autora s dieťaťom, o prekryvaní detského a dospelého sveta. Najväčšou devízou básne je zvukomalebnosť. V nej, ale takisto aj v iných básňach (napr. Vtáacie rádio) dosiahol majstrovstvo v práci so slovom; viditeľné je to predovšetkým v jej druhej časti, v použití rétorickej figúry – onomatopoeje, spočívajúcej na takej skladbe výrazov, ktoré imitujú zvuky rozbehnutého vlaku alebo vtáčieho hašterenia sa. V Tuwimových básňach sa neustále niečo deje. Sú dynamické, „neposedné“, tak ako sú neposední ich detskí percipienti. Badať v nich aj vplyv futurizmu – literárneho prúdu oslavujúceho mestá, stroje, industrializáciu, čo možno postrehnúť aj v iných jeho textoch (napr. v básni V lietadle). Obohatením básnickej tvorby pre deti o tzv. civilizačné rekvizity sa teda stal prvým básnikom veľkomesta v poľskej detskej poézii, čo literárna veda v poľskom kontexte vyhodnocuje ako prelomové.

J. Tuwim vo svojej tvorbe často využíva zvieracie postavy (Pán Malilínček a veľryba, V lietadle, Vtáacie rádio, Oneskorený slávik, Vtáacie klebety, Slon Heligón), čím sa približuje vnímaniu detského čitateľa a jeho potrebe svet okolo seba oživovať. Prostredníctvom básní typu Zázraky a divy, Kubo, Jano Cvlak ukazuje svet naopak. Dáva tak dieťaťu šancu poznať, že to, čo hovorí básnik, v skutočnosti tak nie je. Okrem smiechu získava dieťa aj pocit zadostučinenia z toho, že vie niečo lepšie ako lyrický hrdina, ba dokonca ako sám básnik. Z hľadiska partnerstva básnik – dieťa sú zaujímavé básne obsahujúce nepriame didaktické akcenty. V nich autor neplní rolu moralistu, ale satirika, keď s chybami a zlými sklonmi detí (napr. klamstvo, samolúbošť, chvastúnstvo) zápasí prostredníctvom žartu a prípustnej irónie (O Jurkovi klamárovi a jeho tete, Zoška-Samoška, Rytier Táradlo).

Tuwimove texty – tak ako sme to už naznačili vyššie – majú humoristický, žartovný a zábavný charakter. Väčšina z nich, vytvorená s výrazným didaktickým úmyslom, sa odvoláva na detský zmysel pre humor vo viacerých jeho varietách, rozlične traktovaný: ironicky (Zoška-Samoška, Rytier Táradlo, O Jurkovi klamárovi a jeho tete, Kubo), niektoré apelujú na veselosť výrazu (Okuliare, Žart), veselá básnička o černoškovi Bambim ponúka aj problém inakosti a nabáda k jeho tolerancii. Detkého, ale aj dospelého čitateľa potešia i básne, v ktorých sa pravdovravnosť dospelých stala dvojznačnou (O Jurkovi klamárovi a jeho tete), alebo v ktorých je výchovný akcent zacielený na dospelého (Skákačka).

Rovnako je v Tuwimovej tvorbe dôležitá aj zábava spočívajúca na prekračovaní mimotextovej skutočnosti. Slovná hra, kalambúry, hra so zvukom, texty založené na onomatopojach, výrazová polysémia, vysoká jazyková organizácia, to všetko dokumentuje,

3 Túto skutočnosť potvrdzuje napríklad poľský literárny vedec Józef Zbigniew Bialek.

že Tuwim nechápal svoju tvorbu pre deti ako poéziu menejcennú v porovnaní s poéziou pre dospelých.

Evidentná je snaha autora zaujať dieťa vždy niečím novým. Novým obrazom, poznáním, variabilitou výrazu. Poetická virtuozita, zmysel pre humor, ale aj umenie vcítiť sa do psychiky detí spôsobilo, že Tuwimove texty ladia so svojimi spolutvorcami – čitateľmi už niekoľko desiatok rokov. Toto ladenie, povedané slovami Viléma Flussera, „*kmitá na hudobnej, lexikálnej, sémantickej a logickej rovine textu*“ (Flusser 2007, s. 49).

3 SOCIÁLNO-POZNÁVACÍ AKCENT V POÉZII SERGEJA MICHALKOVA

O J. Tuwimovi sme uvažovali ako o partnerovi detského čitateľa, ktorý ho provokuje svojou obraznosťou, humorom a neprvoplánovosťou; na rozdiel od neho ruský básnik a dramatik Sergej Michalkov⁴ vystupuje voči dieťaťu ako autorita, ktorá pred neho predostiera už hotové návody na život. V básnickej knihe Kamarátstvo ako zvon osciluje medzi básnickou slobodou a poplatnosťou dobe. Pravdaže Michalkov sa chce tiež svojmu čitateľovi zapáčiť, napriek tomu, že ho vo svojich básňach primárne poučča. Využíva na to fakt, že dieťa je v istom veku, v predpubertálnom období i v období puberty, voči dospelým kritické. Autor sa zdanlivo pridáva na stranu dieťaťa ironizáciou dospelého: „*No rodičia necitliví/ takto s citom súhlasia:/ Pozrime sa na tie divy!/ Tuším svadba chystá sa!*“ (Michalkov 1983, s. 46). Výrazový prostriedok irónie používa ako zástupný nástroj neodhaľujúci ani textovú, ani skutočnú (psychologickú, či spoločensko-sociálnu) realitu života: autor akoby sa za tento prostriedok irónie skrýval. Irónia je v jeho prípade prostriedok typu zastierajúceho manévru autorskej stratégie, ktorou sa chce svojmu čitateľovi zapáčiť a získať si ho na svoju stranu. Jeho vzťah k čitateľovi je ambivalentný – na jednej strane sa mu podkladá, no na druhej strane všetko zdôrazňuje tým, že dvojnásobne formuluje význam: „*To priateľstvo zabili ste!/ To priateľstvo zomrelo.*“ (Michalkov 1983, s. 46). Duplicitne pomenúva to, čo už čitateľ diagnostikoval z predošlého verša. Akcentuje dôležitosť informácie na úkor obraznosti. Využíva na to stereotypný lexikálny register – „*Priateľstvo je prameň živý*“ (Michalkov 1983, s. 46) a zdôrazňuje už niekoľkokrát zdôraznené. V závere básne Kamarátstvo ako zvon, v ktorom ponúkol čitateľovi jedinu možnú skutočnosť, začína polemizovať s tým, čo vopred stanoví ako axiómu: „*Stáva sa to? Nestáva?*“ (Michalkov 1983, s. 46). Ide o disproporciu obsahu a formy. Ešte problematickejšie sa javia básne, ktoré sú obsahovo i svetonázorovo poznamenané socialistickou ideológiou (Môj priateľ, Svetlana, Krištáľová váza, Babrák) a ktoré majú málo spoločných znakov s básňami, v akých dominuje estetizujúci princíp vnímania predmetného sveta: „*Je čestný, nebojí sa,/ je smelý ako ty./ Druha a kamaráta/ nenechá v nešťastí./ Paláce stavajú mu,/ má Artek na Kryme./ Budúcnosť pred sebou má,/ tej spolu veríme./ Červenú šatku nosí,/ príklad si z neho ber./ Dievčina – pionierka,/ on – mladý pionier.*“ (Michalkov 1983, s.30). Základom takejto poézie je teda priamočiara výcho-

4 Sergej Michalkov – ruský básnik a dramatik – býva označovaný ako klasik ruskej literatúry pre deti. Narodil sa 13. marca 1913, zomrel 27. augusta 2009 v Moskve. Celé polstoročie písal básne, bájky, rozprávky a hry pre deti, ale aj pre dospelých. O jeho obľúbenosti svedčí aj fakt, že náklad jeho kníh len v ruskom jazyku presiahol 250 mil. výtlačkov. Z jeho bibliografie vyberáme: *Satíry a bájky* (1954), *Ja a môj kamarát* (1967), *Krištáľová váza a iné verše pre deti* (1972), *Sviatok neposlušníkov* (1974), *Mačatá* (1981), *Moje šteňa* (1988) a i.

va nového dieťaťa, budovateľa socializmu. Niektoré básne stavia na princípe konfliktu detí a dospelých (Nesplnené túžby, Chudák Koša, Babrák, Nespať!). Pre tieto básne je typická priamočiarosť, tendenčné akcentovanie výchovného princípu i to, že autor nepozýva dieťa do hry s básňou, neposkytuje mu dostatočný manévrovací priestor na asociatívnosť, ale prvoplánovo mu podsúva konvenčné vnímanie a správanie, názor, že všetko je tak, ako má byť, ako to tvrdí básnik, a teda dospelý. Treba však podotknúť, že autor nezabúda ani na to, čo je vábivým lákadlom pre detského čitateľa, a tým je humor. Ale obraznosť zabíja deskriptívnosťou, explicitne formuluje, čo sa od dieťaťa očakáva. Tézovito artikuluje jednak detskú vzburu, jednak pridanie sa autora prostredníctvom lyrického subjektu na stranu dieťaťa: „Škoda, že v detstve dospelí/ nevedia chápať nás,/ hoci vždy múdro vraveli,/ že detstvo je len raz!“ (Michalkov 1983, s. 50). Podobne uzatvára aj báseň Chudák Koša: „Len škoda, že dospelí/ vôbec nepoznajú nás! / „Detstvo“, vždy nám vraveli,/ „v živote je iba raz!“ (Michalkov 1983, s. 50). I keď deti majú aj v poézii rady naráciu, autor v nej nemusí za každú cenu priniesť detailne opísaný príbeh, pretože tam sa už potom vytráca priestor detsky imaginovať, keďže všetko je už povedané, všetko je nad slnko jasné. Rozmer asujetovosti Michalkov využíva málo.

Aká je teda životaschopnosť spomínaných básnických textov? Zuzana Stanislavová, hoci pri analýze iných diel, konštatuje, že „ani triviálnej literatúre nemožno uprieť istý podiel aj na utváraní hodnotovej hierarchie detí v oblasti morálnych kategórií. Ibaže v takomto prípade sa formatívny vplyv realizuje priamočiarejšie, jednostrannejšie, teda chudobnejšie, než je pre skutočné umenie typické. Viac či menej presvitajúca didaktickosť a evidentná sémantická jednoznačnosť oslabujú intenzitu emočnej penetrancie; pretože tá oblasť tvorby, ktorú označujeme ako umelecká literatúra, je charakteristická mnohoznačnosťou a nepriamočiarosťou“ (Stanislavová 2013, s.9).

Výber básní Kamarátstvo ako zvon ponúka však aj texty, ktoré primárne nestavajú na príbehovosti, jednoznačnosti a priamočiarosti, ale na asociatívnosti veršov, z akých sa v imaginujúcom detskom svete rodia poetizujúce obrazy (Lodičky, Oblaky): „Bola by vec zázračná/ vyletieť tak nad mračná./ Obláčky ako ryby/ hore-dolu lietali by./ Po jedinom pohybe/ som na mraku-veľrybe“ (Michalkov c.d., s. 29). Hru s dieťaťom rozohráva aj v básni Lodičky: „A nevedia tí na lodičkách,/ čo vydali sa na more,/ že more pod slnkom dnes vyschne,/ že bude sucho na dvore“ (ibid., s. 13). A práve tam, kde sa mu darí kreovať obraznosť, je básnik partnerom pre detského percipienta.

4 OBRAZNÁ EXPRESIA V POÉZII ROBERTA DESNOSA

Ak sme hovorili o priamočiarosti a jednoznačnosti niektorých Michalkovových básní, pri francúzskom básnikovi Robertovi Desnosovi⁵, ktorý vo svojej zbierke *Spevobáje a spevokvety* ponúka krátke, vtipné a obrazné básne, si kladieme otázku, v akej miere je dieťa sebestačné pri dekódovaní básnického obrazu či textu. Spomínaná

5 Robert Desnos – veľký francúzsky básnik. Narodil sa v Paríži v r. 1900. Zomrel v koncentračnom tábore v Terezíne 8. júna 1945. Bol rovnako dobrým a známym básnikom pre deti i pre dospelých. V roku 1944 zanesol vydateľovi Michelovi Gründovi rukopis tridsiatich *Spevobáji na spievanie podľa akéhokoľvek nápevu*, ich vydania sa básnik nedožil. V roku 1952 vyšla z básnikovej pozostalosti ďalšia kniha pre deti – *Spevokvety*. Kompletné vydanie pod názvom *Spevobáje a spevokvety* vyšlo v roku 1955.

Desnosova zbierka básní s podtitulom *na spievanie podľa akéhokoľvek nápevu* vyšla v roku 1983 vo vydavateľstve Mladé letá v preklade Ľubomíra Feldeka. Obsahuje krátke básničky o kvietkoch a zvieratkách postavené na alegórii, vtipе a zvukovej hre. Texty, ktoré vyrastajú z nonsensu, slovných hier a sú budované na dvojsmysloch, môžu byť pre detského čitateľa výzvou, ale aj sklamaním. Dieťa totiž očakáva, že sa po prvom prečítaní okamžite dopracuje k významu či ku konkrétnemu príbehu, ten však tam na prvý pohľad nenájde, nemá sa o čo oprieť, je to preň len jazyková alebo básnická hra. Naplnenie autorskej stratégie bez sémantickej intencionality, ktorá by mohla vyústiť do širšieho metaforického či imaginatívneho rámca, je pre dieťa pomerne náročnou, kľukatou cestou percepcie. Doložiť to možno slovami V. Flussera: „*Fakt, že texty sú médiami (mostmi, ktoré sa opierajú takisto o pilier prijímateľa, ako aj o pilier vysielateľa), nie je pri písaní vždy prítomný. Existujú pisatelia, ktorí pri písaní zabúdajú, že texty sú svojou štruktúrou zamerané na iných a samy osebe sú bezvýznamné*“ (Flusser 2007, s. 41). Desnosove texty si teda môže ináč interpretovať dieťa so svojim aktuálnym skúsenostným obzorom a ontogenetickými podmienenosťami a ináč dospelý čitateľ: „*Ťava sa hrbí nad dunami/ tak ako básnik nad knihami./ Ach, ťava-básnik, básnik-ťava!/ Aj také volačo sa stáva./ Si básnik a či ťava? Trp,/ keď si si zadovážil hrb!*“ (Desnos c.d., s. 37). Dospelý čitateľ má väčšiu šancu identifikovať primárnu autorskú intenciu – nosenie si svojho údely. Desnosovu poéziu by sme do istej miery mohli pomocne nazvať aj poéziou „navracania sa“. To, čo si dieťa nedokáže v jeho básňach odčítať, čo len tuší, to dokáže recipovať, keď sa k jeho poézii vráti v staršom veku. Sprítomnenie básnických obrazov mu však môže uľahčiť aj dospelý, napríklad cez dramatickú situáciu⁶.

Desnosova poézia je však iskrivá, prináša iskry tajomstva, dieťa tuší, že pod prvou vrstvou sa ešte niečo skrýva, čo môže ňňo vyvolať záujem a ako sme už spomínali – potrebu návratu k textu, teda snahu rozlúštiť načrtnuté, odhaliť tajomstvo. Napríklad tajomstvo plynutia času, ako je ono zakódované vo veršoch: „*Krdeľ kamélii/ a krdeľ dálii/ na chvíľočku sa prišiel pozrieť na nás,/ a už zas v diali je./ Rok osamelý je a mesiacov je dvanásť./ Ó, kamélie!/ Ó, dácie!*“ (ibid, s. 20). Bližšie k detskému percipientovi sú určite úsmevné, žartovné básničky pripomínajúce artikulačné cvičenia – „*Veľká lama mala/ malú lamu/ a tá lama malá/ mala mamu.*“ (ibid, s. 56). Ak sme relativizovali schopnosť dekódovania Desnosových textov dieťaťom, v básni *Krokodíl* sa detský čitateľ od šiestich rokov, lebo práve tejto kategórii čitateľov bola kniha určená, má o čo oprieť. Nachádza sa tu totiž príbeh, dejová línia, možná dráma. Cez princíp básnenia založený na kontraste (deň – noc, veľký – malý, ohrozovateľ/krokodíl/ – ohrozovaný /černoško/, silný – slabý) si dieťa okamžite odкрýva primárny zmysel textu. Dôležité sú aj symboly, s ktorými autor tvorivo pracuje: krokodíl – symbol nebezpečenstva, černoško – symbol slabého dieťaťa. Stretnutie týchto dvoch subjektov básne môže u detského čitateľa evokovať aj životnú drámu. Odhalenie úmyslov krokodíla malým dieťaťom – „*krokodíl, už spi, už vodu nečer!*“ a priznanie si vlastných schopností a možností – „*Noc sa blíži a ja nie som silný. Idem domov, nemôžem sa baviť s krokodíľmi*“ odzbrojuje útočníka – krokodíla: „*Už černoška nezožerie, hoci/ chystal sa ho zožrať o polnoci*“ (ibid, s. 9). Osobitou črtou bás-

6 Autorka tejto štúdie si úspešne vyskúšala interpretáciu básní R. Desnosa prostredníctvom metód tvorivej dramatiky v tvorivých dielňach počas Prešovskej detskej univerzity v roku 2011.

nickej stratégie autora je zintenzívňovanie napätia kondenzáciou fabulačných prvkov, kumulovaných do jednej strofy využívajúcej združený rým. V dvanástich veršoch básnik rozohral detskú predstavivosť a imagináciu, strach, tenziu, sympatie s černoškom, ale aj pocit víťazstva slabého nad silným. Veď žiaden súboj nie je vopred vyhratý alebo prehratý. Básnik – v intenciách skrytého, „podprahového“ didaktizmu – ukazuje dieťaťu, že aj malý tvor, ale vnútorne silný, môže v zápase o životné hodnoty obstáť.

5 ZÁVER

Už citovaný Flusser rozdeľuje texty na dva typy: „komunikatívny“ – oznamujúci, sprostredkujúci, a teda jednoznačný, a „expresionistický“ – viacznačne chápaný príjemcom. Obe krajné vymedzenia klasifikuje nasledovne: *„Pri väčšine komunikatívnych textov ide o to, aby sa pohodlne prijímali, chcú byť ľahko čitateľné. Preto musia byť „denotatívne“, to znamená, že musia sprostredkovať jednoznačné posolstvo. Naproti tomu expresionistické texty nedbajú na svojich prijímateľov. Môžu si dovoliť stať sa ťažko čitateľnými. Môžu byť „konotatívne“, čo znamená, že môžu prenášať viacznačné posolstvá. V dôsledku toho môže každý čitateľ vykladať tieto texty iným spôsobom“* (Flusser c.d., s. 42).

V našom uvažovaní by sme mohli básnické texty Sergeja Michalkova zaradiť ku komunikatívne typu, básne Roberta Desnosa k expresionistickému, kým Tuwimova tvorba pre deti sa javí ako optimálne spojenie oboch možností. Ukazuje sa, že verše J. Tuwima majú povahu ústneho prehovoru obracajúceho sa na konkrétneho čitateľa. Autor prostredníctvom bohatej variety výrazových prostriedkov vytvára slovné hry, originálne básnické obrazy, partnersky ladený „didaktizmus“, obohatený o groteskno-ironické akcenty, a tak umocňuje imaginatívno-asociatívny priestor v texte a u detského čitateľa dosahuje vysokú mieru komunikatívnosti. Sociálno-poznávací aspekt je v jeho poézii v symbióze s imaginatívnosťou a hravosťou. Básnickú tvorbu S. Michalkova zase chápeme ako priamočiary prístup k detskému čitateľovi, pri ktorom autor percipientovi prvoplánovo podkladá zmysel, posolstvo výpovede, čo možno s istou licenciou hodnotiť ako formálny didaktizmus, pričom duplicitne, neraz priam tautologicky tematizuje látkovosť, a tak obraznosť jeho veršov má väčšmi povahu linearitu než vertikality. *Komunikačný vzťah autora a čitateľa potom vychádza v markantnej miere z kalkulu zacielenia detskej literatúry na recepcné schopnosti presne ohraničenej skupiny čitateľov a z redukcie plnohodnotného vzťahu autora a čitateľa. Oproti univerzálnosti sa v takto chápanej detskej literatúre uplatňuje konštitutívny moment funkčnej špeciálnosti* (M. Šútovec hovorí priamo o literatúre špeciálnych funkcií), čo vedie v dôsledku k linerizácii nastoľovaných tematických situácií a zážitkovosť (ako potenciálne podložie nelineárnej mnohotvárnosti, mnohorozmernosti, mnohovýznamovosti, mnohознаčnosti – teda principiálnej diferencovanosti) sa dostáva plne do služieb pedagogickosti a operatívneho pôsobenia na dieťa. V ustavičnej oscilácii didaktického (učenia) a estetického (potešenia), ktorá je charakteristická pre detský svet, víťazí ono „didaktické“, škoduje však ono „umelecké“, ktoré je vo svojej nezáväznej záväznosti (ako protihráč záväznej nezáväznosti detskej hry) jedným z konštitutívnych činiteľov utvárania detského životného vedomia.“ (Zajac 1989, s. 298). Naplnenie autorskej stratégie sa zase v Desnosových textoch kreje skrytým významovým zameraním, ktoré sa pre detského čitateľa stáva pomerne náročnou, kluka-

tou cestou percepcie. V prípade Desnosovej tvorby možno teda hovoriť o estetizujúcom princípe básnenia, v ktorom je didaktický princíp latentný, náznakový. V tom zmysle jeho poézia najvýraznejšie korešpondovala s jazykovo-hravým trendom pôvodnej poézie pre deti, ktorý sa v slovenskom kontexte udomácnil v priebehu 70. a 80. rokov 20. storočia.

Poznámka: Príspevok je čiastkovým výstupom grantového projektu VEGA 1/0153/12 – *Svetová literatúra pre deti a mládež v slovenskom preklade po roku 1960*.

LITERATÚRA

DESNOS, R., 1983. Spevobáje a spevokvety na spievanie podľa akéhokoľvek nápevu. Bratislava: Mladé letá.

FLUSSER, V., 2007. Písmo: má písanie budúcnosť? Bratislava: Ivan Štefánik. ISBN 80-969631-1-2.

MICHALKOV, S., 1983. Kamarátstvo ako zvon. Bratislava: Mladé letá.

STANISLAVOVÁ, Z., 2013. Éthos a poésis v umeleckej tvorbe. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity. ISBN 978-80-555-0978-5.

ŠMATLÁK, S., 1976. Básnik a dieťa. Bratislava: Mladé letá.

TUWIM, J., 1975. Pán Malilínček a veľryba. Bratislava: Mladé letá.

WINCZER, P., 1979. Slovenská poézia pre deti a Julian Tuwim. In: Zlatý máj, roč. 1979, č. 7, s. 390 – 397.

WINCZER, P., 1979. Slovenská poézia pre deti a Julian Tuwim. In: Zlatý máj, roč. 1979, č. 8, s. 451 – 455.

ZAJAC, P., 1989. Modely detskej literatúry. In: Slovenská literatúra, roč. 1989, č. 4, s. 297 – 304.

http://is.muni.cz/th/74420/ff_b/Uprava.txt

KONTAKT

PaedDr. Mária Kuderjavá

Kabinet výskumu detskej reči a kultúry

Pedagogická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

Ul. 17. novembra 15, 080 01 Prešov

maria.kuderjava@pf.unipo.sk

HOLOCAUST Z POHLEDU DÍTĚTE. HLEDÁNÍ SOUVISLOSTÍ I ROZDÍLNOSTÍ INTERTEXTUÁLNÍCH A HISTORICKÝCH

THE HOLOCAUST FROM A CHILD'S PERSPECTIVE: SEEKING OUT INTERTEXTUAL
AND HISTORICAL CONNECTIONS AND DIFFERENCES

SVATAVA URBANOVÁ

Abstrakt

Srovnání dvou naléhavě promlouvajících děl s tematikou holocaustu, která zachycují období let 1942 - 1944 a jsou ozvláštněna pohledem dítěte, se jeví možná poněkud riskantní, avšak dnes již k němu může dojít. Jedná se o autentický *Deník Anne Frankové* (1944) a novelu *Chlapec v pruhovaném pyžamu* (2006) irského spisovatele Johna Boyna. Obě knihy byly přeloženy do češtiny a také zfilmovány, obě vedou dialog s dobou, kterou zachycují. Ve studii se hledají souvislosti a analogie dětských představitelů navzdory zcela odlišným sociokulturním kontextům, hledají se vazby vztahové a prostorové, které by pomohly pomoci při hledání odpovědí na ožehavé otázky spojené s kolektivní pamětí. Analýza a interpretace dílčích motivů, zejména prostoru a času, jinakosti a kontaktů s druhými lidmi, vztahové asymetrie a ohraničenosti, které souvisejí s tím, co je vlastní, známé a blízké, se nejen podílejí na zvýšené autenticitě děl, ale chtějí zdůraznit lidskost. Deník psaný čtrnáctiletou dívkou Anne Frankovou se stal mementem, přinesl velké množství dilemat, inspiroval mnohé tvůrce k adaptacím a především vedl k vydávání dalších autentických reflexí. V beletrizované i deníkové podobě se posiluje povědomí o utváření identity dítěte, neredukované jen na etnicitu a národnost. Novela *Chlapec v pruhovaném pyžamu* je příběhem o přátelství mezi devítiletým klukem, synem vysokého nacistického důstojníka, a židovským chlapcem z koncentračního tábora, a to navzdory masové exkluzi Židů, individuálním životním zkušenostem v určitém dobovém a společenském kontextu a místě, kde se potkávají.

Klíčová slova: Druhá světová válka, holocaust, dětská perspektiva, deníková podoba, prostor, čas, existenciální a historický diskurz, kulturní a etnická identita.

Abstract

It might seem somewhat risky to carry out a comparison of two poignant works on the theme of the Holocaust, depicting the period between the years 1942 – 1944, specifically from the perspective of a child. The time has now seemingly come, however. These consist of the authentic narrative *The Diary of Anne Frank* (1944) and the novel *The Boy in the Striped Pyjamas* (2006) by the Irish writer John Boyne. Both books have been translated into Czech and made into films. Both involve dialogues with the time which is being depicted. The current study seeks out links and analogues between the two child characters, despite there being completely distinct socio-cultural contexts. The study attempts to explore connections both in terms of relationships and space which might serve to find answers to those burning questions involving the collective memory. The study carries out an analysis and interpretation of the smaller motifs, specifically space and time, differences and contacts with other people, relationship asymmetry and the limitations connected with it, what is our own, known and close. All of this serves to not only contribute to the authenticity of the works of literature but also helps emphasise the humanity. The diary written by the fourteen-year-old girl Anne Frank has become a memento raising a number of problematic questions. It has inspired a number of artists to create adaptations and has first and

foremost served as inspiration for the publication of additional authentic reflections. These are attempts at strengthening consciousness of the formation of the identity of children, unreduced to mere ethnicity or nationality, in both a prose and diary form. The novel *The Boy in the Striped Pyjamas* is a story of friendship between a nine-year-old, the son of a high-ranking Nazi officer, and a Jewish boy from a concentration camp and this despite the mass extermination of the Jews, the individual life experiences of a certain time and the social context and place where they meet.

Key words: World War Two, the Holocaust, a child's perspective, the diary form, space, time, existential and historical discourse, cultural and ethnic identity

1 VÝCHODISKA A ODLIŠNÉ SPOLEČENSKÉ KONTEXTY

Srovnávat dvě knihy: *Deník Anne Frankové* a *Chlapec v pruhovaném pyžamu* irského autora Johna Boyna, které spolu tematicky sice souvisejí, ale jsou žánrově odlišné, navíc vznikaly za jiných, zejména historických, sociologických, psychologických a politických okolností a jsou zasazeny do odlišných vztahových kontextů, se může zdát na první pohled značnou konstrukcí. Jsou to však právě šedesátá léta minulého století a pak poslední dvě desetiletí 21. století, ve kterých může zaznít dialog, na který jsme dlouho nebyli připraveni. Vždyť jedna perspektiva je židovského děvčete a druhá se děje ze strany syna vysokého německého nacistického důstojníka, a to v situacích, kdy fungování a jednání skupin, k nimž patřili (normy, hodnoty a vzory chování), ideje a názory jsou odlišné. Časová dimenze obou děl je ale přibližně shodná. Protagonisté se existenciálně pohybují v letech 1942 - 1944. *Deník* je datován (12. 6. 1942 – 1. 8. 1944), *Chlapec* v pruhovaném pyžamu se odehrává někdy na přelomu roku 1943 a 1944. Události v obou knihách se odvíjejí v době, kdy holocaust byl tak *děsivý a hrůzný, že ho také vůbec nelze chápat obvyklým, běžným způsobem* (Bauman, 2003:7).

V čem nalézáme shody, je především mentální dimenze hrdinů. Dětské postavy považujeme za citlivé, vnímavé lidské bytosti, které touží po přátelství a sdílení, ale jsou traumatizovány vnučenými vnějšími politickými hranicemi. Každý z nich stojí někde úplně jinde, na jiné straně barikády, nicméně berme v úvahu, že *jednotlivá paměť, pohlížená třeba z jiné časové a sociální pozice, je úhlem pohledu na historii a na to, co z minulosti považujeme za společné* (Halbwachs, 2010).

Hledáme-li další shodné rysy, zjistíme, že oba autoři textu pracují s realitou i fikcí, u obou děl platí dichotomie, která souvisí s kontrastní prostorovostí: s ohraničeností – neohraničeností, otevřeností – uzavřeností, s tím, co je považováno za své a cizí. Obě knihy především chápeme jako sondy do existenciálních situací, přičemž *Deník* přes všechnu oceňovanou autenticitu prokazuje také spisovatelské dovednosti, doporučená verze k publikování samou Anne již nese stopy literárnosti.

Čím je naše změna přístupů k válečné tematice a antisemitismu vyvolána? Především se domnívám, že dostatečnou emancipací obou stran, schopností mluvit o něčem bolestném bez starých napětí. Nejedná se nám o žádné relativizování holocaustu, ale o otevřenost pohledů a horizontů, které se novými překlady děl a jejich zfilmováním vznikají. Předpokladem je kvalitativní změna ve vztazích k tomu druhému. Můžeme argumentovat, že srovnávat autentickou deníkovou podobu Anne Frankové (1929–1945)

a fikční svět Boynovy novely, vytvořený autorem o dvě generace mladším (*1971), není adekvátní, protože první výpověď je založena na nezaměnitelné pravdivosti o holocaustu. Obě díla však protkávají analogické otázky, vyslovují se v nich myšlenky o kontaktu s jinými lidmi, vyjadřují se touhy, úzkosti a strachy, související se všemi oblastmi sociální a kulturní paměti, jak o nich uvažuje sociolog Jan Assmann v zásadní práci o *Kultuře a paměti* (1997). Můžeme v nich nalézt rysy paměti sociální, paměti věcí, komunikativní paměti a paměti kulturní, protože právě holocaust a sdělení o něm je pro každou společnost a každou historickou epochu něčím, co utváří a předává svůj sebeobraz, stává se kolektivním věděním o minulosti, na němž skupina zakládá svou představu o vlastní jednotě. Jistě ne nadarmo vzbudila pozornost kniha vydaná v nakladatelství Argo, v edici historického myšlení, a to Harolda Welzera, Sabiny Mollerové, Karoline Tchuggnalové *Můj děda nebyl nácek* (2010), která zachycuje výsledky orálních výzkumů prováděných v obyčejných současných německých rodinách. Nacisté se v nich stávají „těmi druhými“ a tím se zvětšuje odstup vlastních potomků od událostí ve „Třetí říši“. Vzhledem k tomu, že se komunikativní a kulturní paměť předává v orální podobě u 3 – 4 po sobě jdoucích generací, mají právě opakovaná knižní vydání *Deníku Anne Frankové* a *Chlapce* v pruhovaném pyžamu nezastupitelný a trvalý kulturní význam.

Deník Anne Frankové, zpřístupněný v nizozemštině (holandštině) již v roce 1947, se v českém překladu z němčiny objevil zásluhou Gustava Janoucha v nakladatelství Melantrich. Stalo se tak až v roce 1956, 2. vyd. 1957. Gustav Janouch upravil a doslovem opatřil také třetí vydání, pro SNDK první, a to v roce 1966. Neblaze proslulý autor Hovorů s Kafkou, které proletěly svět, zemřel v roce 1968 a v důsledku následných společenských změn se zůžil přímo úměrně také čtenářský komunikační okruh přeloženého *Deníku Anne Frankové*. Můžete namítnout, že vycházely jiné pozoruhodné práce o osudech dětí (např. Zdenky Bezděkové *Říkali mi Leni*, 1959), nebo přímo s židovskou tematikou (Martincův a Fridrichův *Útěk před žlutou hvězdou*, 1964; Fridrichovo a Martincovo *Bloudění* v kruhu, 1967; později Klevisova novela *Jakub a Ingrid*, 1980; Příbského *Můj zcela nevhodný kamarád*, 1980, Bořkovcové *Zakázané holky*, 1995; Válkové *Terezínské ghetto-Tajemný vlak do neznáma*, 2013), avšak k výraznějšímu návratu, k podobným pracím dokumentárního charakteru, jakou je *Deník Anne Frankové*, dochází až na začátku let devadesátých (*Je mojí vlastní hradba ghett*, 1995; *O chlapci, který se nestal číslem*, 1998 aj.). Světoznámé dílo Anne Frankové, které bylo mezitím přeloženo do 70 jazyků, nebylo u nás náležitě zmiňováno a interpretováno. Nového překladu se dočkalo až v roce 1992 (z nizozemského originálu s přihlédnutím k německému překladu ho přeložil Miroslav Drápal, který však nazývá Anne nesprávně Annou) a v roce 2004 vyšly všechny verze (a, b, c) zásluhou jednak Miroslava Drápal a pak zejména Michaely Jacobsenové. Překlad je odlehčen a je v něm setřena dobová patina. Vydání zdaleka nejsou určeny jen dětem, avšak stále více se o *Deníku Anne Frankové* uvažuje v širších významových souvislostech.

Kniha *Deník Anne Frankové* zastupuje široké spektrum děl spojených s holocaustem, od literárních reprezentací deníků, vzpomínek, pamětí, vydávaných s odstupem až padesáti let (Helga Weissová: *Deník 1938–1945*, vyd. Brno: Jota, 2012; Michal Kraus: *Deník 1942–1945*. Kroměříž: Kvartus Media, k.s., 2012 aj.), až po díla beletristická.

Výjimečnosť Deníku spočíva v tom, že autorka už nebýla s to korigovať cokoliv (včetně protiněmeckých postojů), zaznamenala psychiku člověka v tísni, aniž by mohla nějak modifikovat svůj portrét. Mnoho děl se vyrovnává s podobnou látkou (viz kniha Hany Bořkovcové: *Píšu a sešit mi leží na kolenou. Deníky 1940-1946, vyd. 2011*), dokonce mohou být čtivější, avšak již nikdy se nemohou stát tím, co pro světové dějiny 20. století znamená přesvědčivý, lidsky upřímný a hledající *Deník Anne Frankové*.

2 METODOLOGICKÉ POSTUPY. ANALOGIE VZTAHOVÉ A PROSTOROVÉ OBOU DĚL

Jestliže jsme se rozhodli srovnat *Deník* a *Chlapce*, vyjděme z některých kritérií, které si předem stanovíme a s nimiž při naší srovnávací interpretaci budeme pracovat. Nevylučujeme jiný možný přístup, naopak je vítán. Kritérií se tady pro nás stává jinačnosť, ktorá souvisí s rodovou daností, ale také s nejistotou doby, se změnou prostředí, se vzťahovým vyrovnávaním se mezi JÁ a TY.

Dále je to asymetrie, která pramení z jakékoli totality, nesvobody, z neochoty a neschopnosti naslouchat druhému. Pokusme se pochopit ztvárněnou problematiku nejen vzťahově a časově, existenciálně a psychologicky, ale také prostorově, určíme, co se stává lineární opozicí k tomu předcházejícímu. Proti sobě opakovaně stojí prostor otevřený (neohraničený) a ohraničený, vlastní a cizí, s atributy nepřátelský, chladný, nebezpečný. Pro postavy (Anne, Bruno) je důležitá hranice, která nabývá na své sémantické hodnotě. U Anne je to hranice mezi reálným světem (uzavřeným Židům) a světem ohraničeným skryšší, stejně jako svět pro ni hodnotný (deníkové záznamy) a nehodnotný, mnohonásobně podmíněný. Prozrazení úkrytu znamená pro obyvatele „zadního domu“ transport do koncentračních táborů a tím smrt.

Brunův reálný svět má rovněž podivná hodnotová znaménka. Zkraje nic nepozoruje a je šťastný ve svém dětském ráji. Rodina však postupně ztrácí schopnost utvářet domov, otcův kariérní růst předznamenává rozpad citových vzťahů. Rodina sice zůstává pohromadě, podobně je tomu také u Anne, avšak začíná koroze zevnitř. Koncentrační tábor, k jehož hranici se Brunova rodina z příkazu stěhuje a kam se Anne jiným příkazem dostává, se zcela paradoxně stává zauzleným místem, kde definitivně končí bezpečí, někde v prostoru podivně vymezeném oba opouštějí svět.

Konstituování zobrazeného prostoru probíhá ve třech rovinách morfologických jednotek děl (Ślawinski, 2012). Jednak je to rovina popisu (zvláště v Deníku), rovina scénérie (tam se objevují postavy vrstevníků – většinou v rovině „já“ a „ty“) a rozmístění postav v síti, která je určována různými dalšími činiteli (nejen vzťahy k rodičům, sourozencům, přátelům, příchozím, ale také k podivným dějům). U obou se nakonec svět vystavěl na opozici domov – cizina (koncentrační tábor), a to bez ohledu na další dichotomie.

3 POKUS O SROVNÁNÍ POSTAV, HLEDÁNÍ ANALOGIÍ

Oba hlavní dětští hrdinové Anne a Bruno zkraje nepocítují jinačnosť, prožívají šťastné dětství úměrně svému věku a pohlaví, sociálnímu statusu a společenskému zařazení a dalším skutečnosť, které jím byly dány a oni sami je nemohou nijak ovliv-

nit. Do této danosti patří také sféra dějinnosti jako určitého teleologického účelu, a ten je v období druhé světové války oba překračoval. Anne se narodila jako německá Židovka v zámožné rodině, které by se dostalo dobrého vzdělání, avšak je předurčena zrůdným nacistickým systémem k likvidaci. Bruno patří k vyvolené čisté německé rase. Přestěhování Frankovy rodiny do Amsterdamu rodinu nezachránilo před pronásledováním, stejně jako Brunova nacistická rodina nic nezískala velením otce v osvětimském koncentračním táboře, jen nezvratně ztratila. Annino i Brunovo JÁ je tedy nejdříve konfrontováno s proměnou pozic, s kterými se v sociálním prostředí setkávají. Anne nejdříve chodí do německého židovského lycea. Otec Otto Frank svým dcerám a jejich kamarádům dokonce doma promítá filmy, aby tak kompenzoval skutečnost, že Židé v Německu nesmějí do kina. První vytržení ze známého prostředí nastalo, když Frankovi emigrovali do Nizozemska, druhá izolace byla násobena rozhodnutím skrývat se a tak přežít. Osm lidí začalo žít tajně v „zadním domě“, což by pochopitelně nešlo bez pomoci a solidního finančního zázemí. Anne se cítí v úkrytu, kde rodina s přáteli chtěla válku přežít, jako v pasti, navíc nemá soukromí, svůj únik hledá psaním deníku. Příbytek v zadním traktu je místem omezeným, uzavřeným, ohraničeným, naplněným strachem, třebaže rodinu přátelé zásobovali knihami, objednávali jim korespondenční kurzy. Němčina byla pro obě sestry (Anne a Margot) mateřskou řečí, ale v úkrytu se naučily plynně a bez přízvuku mluvit nizozemsky, číst a psát. Deník a fiktivní dopisy vymyšlené přítelkyni píše Anne nizozemsky, tajnou řečí, které dospěli dobře nerozumí, avšak ve vypjatých situacích přechází do němčiny.

Bruno žije ve svém světě dětských her a starostí, cizí svět na něj dolehne až přestěhováním se rodiny z Berlína do Osvětimi. Všechno rodné, srdečné, bezpečné mizí, dostává ráz izolovanosti. Nacistické sídlo pro velitele tábora stojí vně koncentrační ohrady, je nepřístupné, ale také cizí a nepřátelské pro všechny za plotem. Bruno se cítí osamocen, nemá si s kým povídat, nesmí se svobodně pohybovat, jestliže dobrovolně přestupuje hranice svého chráněného území, aniž by si uvědomil, že ti všichni za plotem jsou oběťmi předurčenými k záhubě, je pozdě.

4 ANALÝZA A INTERPRETACE OBOU DĚL, REFERENČNÍ RÁMCE VYMEZENÉ ZTVÁRNĚNÝM PROSTOREM

U třináctileté bystré a inteligentní Anne je vnitřní neklid z uzavřeného prostoru násobený prudkým dívčím dospíváním, které je vždy bouřlivé, doprovázené kritičností vůči okolí, menstruací, nečekanou sexuální touhou. Ve stísněných podmínkách se násobí konfrontace s dobou, prostředím, izolace od lidí a běžného života. Anne potřebuje mít vztah s vrstevníky, proto si alespoň vymýšlí přítelkyni Kitty, které píše dopisy a svěruje se v nich o své zamilovanosti do Petera, o vztahu k rodinným příslušníkům a jiných intimnostech. Dívka pocituje citovou deprivaci a psaní se stává uvolňujícím prostředkem. „*Naštěstí mohu to, co si myslím a cítím, alespoň napsat, jinak bych se tím zalkla. Naštěstí nemá nikdo tušení o mých pocitech*“ (Franková 2004: 177).

Devítiletý Bruno vyniká svou nevědomostí a naivitou, která je pro chlapce jeho věku sice až přílišná, avšak nevylučuje se, když pochopíme, že byl vychováván k naprosté poslušnosti a svým postavením se rodina stala natolik výlučná, že se s ním o určitých

věcech nikdo nikdy nebavil. Nicméně některé situace byly zvláštní už v Berlíně. Když se ve škole vyprávělo o povoláních tatínků, nevěděl, co říci o tom svém. Nebyl zeli- nářem, kuchařem, obchodníkem, učitelem, něčím, co se dalo představit, ale věděl, že „jeho otec je muž, před kterým se musí mít každý na pozoru, a že ho Fíra chystá pověřit důležitými úkoly“ (Boyne 2008: 10). Jeho dětská bezelstnost se promítá nejen do komo- lení jména Adolfa Hitlera, který byl u nich hostem a říkalo se mu doma familiárně, ale také komolení názvu místa, kam odjedou (Oušic místo Auschwitz). V Berlíně se chlapci jeho domov s rodiči, prarodiči, služebnictvem zdají pohostinné, vlastně nic nepostrádá. Konfrontace mezi JÁ a TY nastává až v situaci, kdy se s celou rodinou přestěhují na vý- chod do Osvětimi. Chlapci se nové bydlení nelíbí, popisuje ho jako „*hnusný ledový dům*“ obklopený děsivou „*ledovou prázdnotou*“. Dochází tady k asymetrii, protože ve velkém domě se zhoršují vztahy v rodině, vše se mění k horšímu, zejména když se matka dozví, že se jedná o vyhlazovací tábor a babička odmítne přijet na rodinnou oslavu, protože nesouhlasí s tím, co vykonává její syn. Dvanáctiletá sestra Gretel rychle dospěje, přejí- má nacistickou ideologii od svých domácích učitelů, přestávají ji zajímat panenky, na- opak pokukuje po mladém důstojníkovi Kotlerovi, s nímž ovšem navazuje intimnější vztah její matka. Služebnictvo v domě je podle Bruna zvláštní, protože odněkud přichá- zí a mechanicky plní příkazy, přitom je jako kdyby uzavřeno do své ulity.

Podobně jako Anne má Bruno na dlouhý čas omezený sociální kontakt s vnějším prostředím. I když si neuvědomuje jinakost svého postavení, pociťuje hranici, nejistotu, samotu a izolovanost. V Brunových vzpomínkách blednou obrazy prarodičů, kamarádů a spolužáků, se sloužícími, například s laskavou Marií, se nesmí bavit. V domě se spíše mlčí, matka stále více propadá alkoholu. Anne si na rozdíl od Bruna může s ostatními šeptat, učit se s nimi, pěstovat komunikativní paměť, prostřednictvím poslechu rozhla- su BBC se dovídá nejnovější zprávy a spolu s četbou si vytváří svůj fantazijní svět. To všechno zvědavému děvčeti nestačí. Nemá možnost se opírat o nové pevné body, které by přicházely s žitou přítomností. Nicméně její záznamy svědčí o vnitřním světě, o vlivu přečtených knih, o uvažování nad některými texty a obrazy, o kolektivním distribuová- ní vědění, které udržovalo Židy za války, ve vězeních a lágrech při životě. Ve skrýši, po- podobně jako ve vězení, se postupně začíná věnovat pozornost drobným věcem. Například Anne ráda plete a s pletením vesty záměrně nespěchá, aby s oblíbenou činností dlouho vystačila a mohla se k ní vrátet.

4.1 OKNA DO SVĚTA

Anne vidí vnější svět jen okem vikýře. Bruno tajně a rád alespoň pozoruje okolí z okna dětského pokoje. Jejich dům stojí nedaleko podivného plotu, za nímž žijí lidé, kteří jsou velcí, malí, mladí a staří, všelijak pobíhají, někteří stojí ve skupinách v pozoru s připaženými rukama a hlavu drží co možná vzhůru, jiní stojí nehnuté a upřeně se dívají do země, jako by hráli hru na nevšímavou, další nesou lopaty na ramenou a vojáci je někam odvádějí. Je to podivná farma s „farmáři“, kteří chodí oblečení v pruhovaných pyžamech, s „farmářskými komíny“, z kterých se kouří celé dny. Je vychován tak, že se nesmí jako první ptát, mluví, až když je osloven, proto si vše vysvětlí po svém. Život v koncentračním táboře pozoruje spíše jako hru. Postupně jej však také zachvacuje ne-

klid. Z ironického poručíka Kotlera, z jeho rozlíceného chování vůči sluhovi Pavlovi, bývalému lékaři, který Brunovi šetrně ošetřil naražené koleno, jde strach. Řekne si, že se nebude s nikým přít, bude mlčet a snažit se nezlobit. Racionálně nic nechápe, dokonce věří propagandistickému filmu o koncentračních táborech, avšak pocitově, postojově, empaticky, řekněme modálně, vycítí rozpor. Asymetrie v mezilidských vztazích je zde stále více prohlubována. Je zde vyvolaná neslučitelnost společných polí. Bruno se proto vydává na průzkum, při kterém se náhodou seznamuje s malým židovským chlapcem Šmuelem, sedícím za plotem na opačné straně. Mezi chlapci, kteří mají podobné zájmy, vzniká přátelství. Postupně se sbližují, vyprávějí si o sobě a „*Bruno začínal stále více přemýšlet o těch dvou stranách jednoho plotu a o důvodech, proč ten plot vůbec existuje*“ (s. 139). Dialog, který mezi nimi pokračuje, navzdory jinakosti osudů, je homogenizační, sice nadále prolnutý dětskou naivitou, ale rozvíjený na základě vzájemnosti a oboustrannosti. Třebaže jejich rozhovory působí někdy až komicky nebo dokonce groteskně, převládá v nich pocit strachu, smutek, že budou někdy odloučeni, protože se na sebe těší a jsou spolu šťastní. Zlom nastává, když se Bruno dozví o svém návratu do Berlína. Tehdy překoná hranici plotu, převlečený do vězeňského munduru se dostává ke kamarádovi a chce mu pomoci najít ztraceného otce. Ve vězeňském oblečení není nikomu nápadný. Oba chlapci se omylem připlou do průvodu vězňů, a protože Bruno bezmezně důvěřuje důstojníkovi, který vězně vede, vydává se bez obav jejich směrem. Příběh končí okamžikem, kdy se ocitají v plynové komoře. Chlapci se drží za ruce a společně umírají. Poslední dialog mezi nimi je veden ze strany Bruna, jenž vyznává Šmueleovi přátelství a lásku. Drží pevně tenoučkou ruku svého kamaráda a nic by ho nepřimělo, aby ji pustil. Dětské přátelství je na život a na smrt, je silnější než ideologie a totalita, nenávist a nadřazenost, vítězí nad násilím, které se děje v nepatřičném prostředí a v čase nesvobody, kdy se partnerství nebo dialog nepřipouštěl. Bruno mlčel, protože byl naučen disciplíně. Vykročení k tomu druhému se však konalo dříve než u dospělých. Brunova výlučná izolovanost od ostatních lidí a neinformovanost se staly možná podhoubím partnerství, do kterého dobrovolně a rád vstoupil. Oběti jsou na obou stranách.

4.2 PROSTŘEDKY AUTENTICITY

V obou dílech se popisují místa historicky reálná, která jsou důležitá pro čtenáře a utváření jeho historické paměti. Můžeme přímo na mapě najít ulici Prinsengracht č. 663 v Amsterdamu a dnes dokonce navštívit dům, který se stal muzeem, také bezpečně najdeme Osvětim a místa, kde protagonisté Chlapce v pruhovaném pyžamu žili. Stávají se výpovědí o určité historické etapě, třebaže formálně spolu nekorrespondují. Odlišují se identitou a posunem situací, vyprávěčem. První dílo je autentickým deníkem psaným v ich formě, druhé vyprávění je fikcí vedenou v er-formě, avšak s perspektivou dítěte. Spojuje je každodennost, která umožňuje na detailech ukázat ještě větší zvrácenost doby. Oba příběhy zaujmou svým hlubokým etickým poselstvím, stálým vedením socializačního dialogu. Rozhovory formou písemného záznamu jsou sice zjednodušením reality, protože jsou zaznamenávány v danou chvíli ta fakta, která autorka považuje za důležitá a aktuální, stejně jako redukovaný je řečový projev chlapců v Osvětimi, avšak oba v sobě

nesou touhu po svobode, ktorá není chápaná jen jako volnosť alebo nespoutanosť, ale predovšetkým jako právo. Trebaže fašistické totalitní násilí dialogu s tzv. nižší rasou neprá-
lo, vlastně ani nevznikalo v rámci politického dialogu, dialog Anne s deníkem, rozhovor
Bruna se Šmuelem vznikol neohraničeně. Není pro nás dnes podstatné, zda se jedná
o záznamy verze a, b, c, ale o fakt, že vedený dialog prochází vývojem, mění se časová
perspektiva a perspektiva kontextu. Zopakujme si, že Deník se dostal ke čtenáři nejdříve
zkráceně v roce 1947 pod názvem *Zadní dům*, vypravený podle přání Anne s vypuště-
ním některých pasáží, v úplnosti vycházejí další verze poněkud později. Existují vydání,
která končí rokem 1944, jinde zápisky údajně končí březnem 1945. Pro nás se stává
podmínkou jazyk jako sémiotický kód, jako sémiotická situace, která zaručuje výměnu
a zároveň tvorbu nových textů a nových informací a je nevyhnutelným předpokladem
dialogu psaného i mluveného. Nemyslíme tady tak zcela na překlad, ale na podmínky,
kdy může překlad vycházet, kdy se o problematice více uvažuje.

Na úplné zveřejnění světoznámého *Deníku Anne Frankové* (1929 – 1945) jsme
museli poměrně dlouho čekat. Otto Frank, otec židovské dívky, se k rukopisu dostal
po svém návratu z koncentračního tábora do Nizozemí. Předala mu ho Milep Giesová,
jeho zaměstnankyně, která deník našla a schovávala pro Anne. Otto Frank byl však jedi-
ným z rodiny, kdo se z koncentračních táborů vrátil. Anne a údajně také Margot si psaly
své deníky. Jen od Anne se zachoval. Je pozoruhodné, že Anne v jistý čas věděla, že by
chtěla studovat, pracovat, být spisovatelkou, ale také údajně pod vlivem rozhlasové vý-
zvy nizozemského exilového ministra školství, umění a vědy, aby si lidé vedli záznamy
o okupaci, začala zcela vědomě zapisovat události, napsané prepisovala a upravovala.
Znění, které někteří odborníci nazývají b, protože jen některé části si Anne přála zve-
řejnit, vyšly knižně s cíleně vypuštěnými pasážemi. Jednalo se o některé protiněmecké
poznámky na adresu spolubydlících v úkrytu, o nelichotivé zmínky o matce a dalších
členech domácnosti. Dále na popud nakladatele otec v poválečném období vypustil ne-
vyžklé narážky intimní se sexuální tematikou (Mandys 2013: 287).

5 INSPIRACE DENÍKU PRO JINÉ ŽÁNRY A JINONÁRODNÍ KONTEXTY

Mezi verzemi neexistují nějaké principiální rozdílnosti. Jestliže byl Deník Anne
Frankové přeložen do češtiny Gustavem Janouchem až v roce 1956, po úspěšné drama-
tizaci deníku na Broadwayi (1955), a 2. vyd. vyšlo 1957, svědčí to o otálení. Třetí vydání
máme v roce 1966, přičemž se vycházelo z holandského i německého autorizovaného
vydání. Tyto skutečnosti jsou důležité spíše z hlediska kulturního kontextu. Nejdříve
muselo dojít k politickému a kulturně-společenskému uvolnění, teprve pak deníky vy-
šly v nakladatelství Melantrich a k našim dětem se dostaly o dvacet let později. Vidíme,
že právě v druhé polovině 60. let se mění horizont kulturního uvažování a literatura
nabízí nové axiologické významy. Vedená úvaha nad námi zvolenými knihami se obrací
také ke každému jednotlivci a záleží na tom, jak text čteme. Zda v něm hledáme příběh
o pocitech dětí a dospívajících, o potřebě se svěřovat deníku, což je například využito
v knize *Tajemství* spisovatelky Jacqueline Wilsonové (anglicky 2002, česky 2003), zda
dnes již klasické knihy čteme jako příběhy o neoprávněně motivovaném násilí a ome-
zování, které člověka přeroste, nebo v něm hledáme cestu k toleranci a dialogičnosti,

zda je chápeme jako doklad nebo jazyk doby, kdy vznikly, jako obraz multikulturality, základ kulturní identity nejen Evropy apod.

Návraty se různí. Například existuje aktualizovaný Deník Anne Frankové a jeho komiksová podoba s názvem *Anne Franková – komiksový životopis* (Nizozemí 2010, česky 2013). Autory jsou Sid Jacobson a Ernie Colón, kteří byli osloveni zaměstnanci amsterodamského Domu Anny Frank, přičemž motivem bylo 50. výročí založení muzea. Komiksová podoba líčí osudy rodiny od seznámení rodičů Otty a Edith, a chronologicky jsou zachyceny další události. Mimo zápisků, které jsou v omezené míře uvedeny a jsou použity z českého překladu z roku 2004, obsahuje osvětlení jednotlivých politických dění, které probíhaly během německé okupace v Nizozemí. Od deníku se tato komiksová verze liší zachycením osudů rodiny Frankových po jejich zatčení v Zadním domě, dále je Anne se sestrou Margot zobrazena v koncentračním táboře a je v ní obsažen otcův návrat domů. Textovou úroveň převyšuje kresebná, protože podkladem se staly dochované fotografie Anne a její rodiny. Kresby jsou důkladné a detailně prokreslené, mnohdy se podobají autentickým fotografiím.

Druhá kniha *Chlapec v pruhovaném pyžamu* byla napsána irským autorem Johnem Boynem (1971). Vyšla v roce 2006 a do češtiny byla přeložena vzápětí Jarkou Stuchlíkovou (2008). Obě knihy se dočkaly mnoha cizojazyčných překladů. *Deník Anne Frankové* byl v roce 1957 zfilmován, čímž se rychleji dostal do povědomí lidí a způsobil nový zájem o toto dílo. Znovu byl deník zfilmován v roce 2001 jako dvoudílný film v koprodukcí USA / ČR. Ve stejném desetiletí měl premiéru celovečerní film Marka Hermana, který byl uveden v britsko-americké produkci pod stejným názvem Johna Boyna (2008). Obě filmové adaptace zaznamenaly opakovaný úspěch, třebaže se jedná o zcela odlišné životní scénáře. Pro oba příběhy je však příznačné, že dovolují přiblížit intertextuální elementy dokumentární, historické povahy, sémanticky nás zavádějí do holocaustu – do prostoru až metaforického, a postihují dva prostory, které symbolizují zázemí a domov.

5.1 DALŠÍ ANALOGIE

Zopakujme, že se oba hrdinové nacházejí v izolaci. Pro Annu se stává vězením vlastní dům; – vyčleněný prostor v Amsterdamu; – vnější svět vidí několik let jen střešením oknem, jakýkoliv zvuk by je ve dne prozradil. Bruno se musí s rodiči přestěhovat z Berlína do osamocené domy v Osvětimi; výhled oknem z dětského pokoje je na podivný prostor koncentračního tábora, mluvit není příliš radno. Pro obě děti je okno metaforickým pohledem do nitra lidské bytosti. Navzdory odlišným výchozím situacím nacházíme mnoho analogických pozic: děti žijí s rodinou, časově se jedná o období kolem roku 1943, u Anne jsou to léta 1942 – 1944, u Chlapce přelom roku 1943/44. (Ve filmové adaptaci začíná děj po válce. Přichází otec ze „Zadního traktu“ s deníkem, pak se děj odvíjí retrospektivně. V Chlapci je filmový přepis věrný literární předloze.)

Oba jsou vytrženi z prostředí, které měli rádi. Anne se chce učit, četba a psaní jsou její radostí. Všimneme-li si, co tvoří skladbu knih, vidíme, že byly limitovány. U Anne je širší, obsahuje záběr od Schillera, životopis Gallileův, Karla IV., Franze Liszta nebo román Pavla Kruifta. Bruno si také rád listuje v knihách, avšak má k dispozici jen historii

Německa nebo Přírodovědu. Oba potřebují vrstevníky, proto si Anne vymyslí Kitty, které píše dopisy, svěruje se jí. Bruno si potřebuje s někým vyprávět a tím se shodou náhod stane Šmuel. Ten má ale svým postavením blíže k Anne, protože již zažil na vlastní kůži strach, hlad, ztrátu svobody a lidských práv.

Dalším pozoruhodným souborem analogií jsou dějové události, scény, situace, jichž se postavy účastní. Prostor jako ukazatel dějového motivu je tu spojen s privilegovaným místem, je zobrazen s eliptičností a složitěji. Jistě svou úlohu sehrává i časovost, kterou nelze od prostoru odtrhnout. Nicméně u obou příběhů se jedná o cestu z domova do ciziny (z Německa do Nizozemí, z Nizozemí do Osvětími, z Berlína do Osvětími). *Deník* končí, když je úkryt prozrazen a jsou nalezeni, vydávají se na nucenou cestu. *Chlapec* končí, když ho otec hledá a nenalezne. Prostor zde nabývá charakteru akce. Vystupuje jako předmětný ukazatel určité komunikační strategie. Koncentrační tábor se tak stává průsečíkem několika rozdílných osudů – dvou chlapců, Šmuela a Bruna, ale také dívky Anne a chlapce Bruna. Nešťastnou náhodou oba hrdinové umírají. Na konci léta 1944 byl úkryt Frankových vyzrazen a rodina byla deportována do nizozemského koncentračního tábora Westerborg. Odtud byla Anne se sestrou Margot převezena přes Osvětim do Bergen-Belsenu, kde v důsledku vyčerpání a tyfové nákazy počátkem března 1945 zemřela. Nevrátila se ani Margot a jejich matka.

6 ZÁVĚR

Obě díla byla přijata s velkým zájmem, dospělými i dětmi, třebaže se na Boyna snesly výčitky, že je příliš shovívavý k osvětimskému prostředí. Vracíme se k otázkám, které vyslovil S. Bauman v knize *Modernita a holocaust* (2003). Vztahují se k traumatům moderní civilizace, které souvisejí jak se společenskou a individuální krizí, tak s historickou a kolektivní pamětí. Prostřednictvím obou přeložených knih o dětských hrdinech vytváříme interaktivní rámce, kdy se utváří sebeobraz a ten se vztahuje k přítomnosti i minulosti. Anne i Bruno se dostávají do míst, která představují ztrátu domova. Anne si úměrně svému věku stále více začala uvědomovat svou jedinečnost, zatímco u Bruna došlo postupně k pocitu, že jeho pozice je neslučitelná s pozicí v předem daných souřadnicových polích a odhodlává se k něčemu, co bychom mohli chápat jako přechodový rituál. Za holocaustu došlo ke krajně chybným krokům, k poškozením, která byla extrémní. Obě knihy významně vstupují do procesu utváření představ o holocaustu. Nesou charakteristické rysy, které nám dovolují přiblížit některé vývojové rysy dítěte, spolupodílejí se na formování individuální identity, zachycují ztrátu domova a různost situací, kdy se lidé stávali obětí, posilují povědomí o vztahu historicity a fikce, o paměti individuální i kolektivní. Překlady obou děl se také v posledních letech stávají opakovanou událostí.

PRAMENY

FRANKOVÁ, Anna, 2004. *Deník*. Praha: Triáda. ISBN 978-80-86138-58-5.

BOYNE, John, 2008. *Chlapec v pruhovaném pyžamu*. Praha: BB art. ISBN: 978-80-7381-265-2

JACOBSIN, Sid a Ervie COLÓN, 2013. *Anne Franková. Komiksový životopis*. Praha: Paseka. ISBN: 978-80-7432-289-1

WILSONOVÁ, Jacqueline, 2003. *Tajemství*. Praha: BB art. ISBN 80-7341-396-5.

LITERATURA

- ASSMAN, J., 1997. Kultura a paměť. Praha: Prostor. ISBN: 80-7260-051-6.
- BAUMAN, Z., 2003. Modernita a holocaust. Praha: Sociologické nakladatelství Slon, 2003. ISBN: 80-86429-23-7.
- CASTRO, C. R., 2010. Espacio y tiempo: dos referentes intertextuales generados de expectativas. Un ejemplo: El holocausto judío desde la mirada infantil. In: El lector ante la obra hipertextual. Coordinadores: Amtonio Mendora y Celia Romea. Bracelona: Horsari, 2010, s. 98 – 112.
- DE BRUIN- HÜBLOVÁ, M.. Frank, Anne: Deník. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/17789>
- GEJGUŠOVÁ, I. (ed.), 2012. Problematika tzv. doporučené četby na základní škole. Přerov: Městská knihovna, 2012, s. 31 – 35.
- HALBWACHS, M., 2010. Kolektivní paměť. Praha: Sociologické nakladatelství Slon. ISBN: 978-80-7419-016-2.
- JACOBSENOVÁ, N. Frank Anne: Deník. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/clanek/17787/frank-anna-denik>
- MANDYS, P. a kol., 2013. 2x101 knih pro děti a mládež. Praha: Albatros, s. 406 – 407. ISBN 978-80-00-03336-5.
- SLAVIŇSKI, J., 2002. Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. In: TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.), 2002. Výbor z polské literární teorie 70. – 90. let XX. století. Brno: Host, s. 113 – 129.
- WELZER, H. a kol., 2010. Můj děda nebyl nácek. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-0228-4.

KONTAKT

prof. PhDr. Svatava Urbanová, CSc.

Katedra české literatury a literární vědy

Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostrave

Dvořákova 7, 701 03 Ostrava 1

svatava.urbanova@osu.cz

ODRAZ VIZUÁLNEJ REALITY V KNIŽNÝCH ILUSTRÁCIÁCH PREKLADOVEJ LITERATÚRY PRE DETI A MLÁDEŽ

THE REFLECTION OF VISUAL REALITY IN BOOK ILLUSTRATIONS OF TRANSLATED
LITERATURE FOR CHILDREN AND YOUTH

MICHAL TOKÁR

Abstrakt

Témou príspevku je odraz prvkov národnej, kultúrnej a prírodnej reality v ilustráciách preložených kníh detskej a mládežníckej literatúry, ktorú ilustrovali slovenskí ilustrátori v 60. až 80. rokoch 20. storočia. Mapuje vizuálne znaky ilustračného prejavu, ktoré sa javia mladému čitateľovi ako nové, zvláštne, obohacujúce, resp. ktoré sa stali inšpiratívnymi aj pre ďalšiu tvorbu ilustrátora. Význam ilustračných metatextov sa javí ako dôležitý pre názorné sprítomnenie a navodenie autenticity inonárodných textov, čo má pre čitateľa tak názorno-poznávací, ako aj umelecko-estetický rozmer.

Kľúčové slová: knižná ilustrácia, výtvarné znaky, prekladová literatúra, národná kultúra, deti a mládež.

Abstract

The theme of this paper is a reflection of cultural and natural reality elements of translated books illustrations of literature for children and youth illustrated by Slovak illustrators between the 60th-80th years of the 20th century. It maps the visual characters of illustrative expression which seems to be new, strange and enriching for the young reader. Respectively the ones which becomes inspiring for the next creative work of the illustrator. The importance of metatexts of illustrations appears to be important for the visual retrieve and the induction of authenticity of foreign texts, what has descriptive-cognitive as well as aesthetic and artistic dimensions.

Keywords: book illustration, art characters, translated literature, national culture, children and youth.

1 Úvod

Preklady inonárodnej literatúry pre deti a mládež odrážajú život a kultúru vzdialených národov a etníc. Literárna skutočnosť sa zákonite odzrkadľuje aj v ilustráciách týchto diel. Od ilustrátora závisí, ako literárnu a reálnu skutočnosť cudzokrajnej proveniencie (vizuálne a duchovné aspekty) výtvarnými prostriedkami postihne a premietne do ilustrácie. Mladého čitateľa na ilustrácii inonárodnej literatúry zaujmú zvláštnosti a špecifiká pre neho netypických prvkov. Znaký cudzích, zvlášť exotických kultúr obsiahnuté v ilustračnom zobrazení majú okrem umelecko-estetickej pôsobivosti aj význam noetický, čo nie je pre detského príjemcu zanedbateľné. A o postihnutie tohto aspektu v knižnej ilustrácii 60 až 80. rokov 20. Storočia v tomto príspevku predovšetkým ide.

Už na inom mieste sme konštatovali (Tokár 2014), že vo všeobecnosti sú ilustrácie slovenských autorov prekladovej literatúry pre deti a mládež realizované v intenciách ich ostatnej ilustračnej tvorby, a to tak vo vzťahu k literárnemu textu ako aj výtvarným výrazom a technikou realizácie. Variované sú však prvkami vizuálnej reality národnej kultúry, artefaktov etnika a rázom krajiny, prírody, pravda, ak sú integrálnou súčasťou literárnej skutočnosti a ilustrátor je kompetentný tieto prvky postihnúť. Táto znakovosť ilustrácií má pre mladého recipienta význam, ako sme už konštatovali, z hľadiska poznania, pretože zobrazenia konkretizujú čitateľské predstavy a dopĺňajú ich o tie, ktoré sú mimo jeho skúsenosti. To však neznamená, že ilustrácia nemá exponovať všetky znaky výtvarnosti.

Inonárodné prvky sa v sledovanom období vyskytovali najmä v ilustráciách ľudovej slovesnosti a v dobrodružných románoch, najmenej v ilustráciách poviedok či románov s tematikou súčasnosti. Túto skutočnosť sme akceptovali v chronológii úvahy. Sústredili sme sa iba na vybrané ilustračné súbory so znakmi inonárodných informácií.

2 ĽUDOVÁ SLOVESNÁ TVORBA

Spomedzi literárnych žánrov zabývaných v čítaní detí a mládež predovšetkým žánre ľudovej slovesnej tvorby vychádzajú zo životno-historických koreňov národa, z jeho archetypálnej kultúry. Eticko-duchovné fluidum ľudovej slovesnosti sa stáva súčasťou rozprávok, bájí, balád, legiend, povestí, eposov a ság. Materializuje sa aj v znakoch výtvarných prejavov, preto ani ilustrátori týchto žánrov by nemali tento kontext obchádzať, ak ich výtvarné paralely majú byť v detskej čitateľskej recepcii vierohodné, pravdivé.

Od druhej polovice 20. storočia bola preferovaná prekladová literatúra národov tzv. Východného bloku. Ruská ľudová slovesnosť motivovala ilustrátorov „verifikovať“ výtvarné sprievody znakmi ruskej materiálnej kultúry, najmä architektúry, odevov i osobnej úpravy (účesy). Cyklus ilustrácií Jána Lebiša (1931 – 1996) k zveršovaným ľudovým rozprávkam A. S. Puškina v titule *Rozprávky* (1962) dokumentuje inšpiráciu ruskými ikonami, byzantským zlatníctvom a emailérstvom. Typická cibulovitá architektúra a národné kroje zdobia aj Lebišove ilustrácie k súboru rozprávok národov bývalého Sovietskeho zväzu *Dievčina s medenými vlasmi* (1969) a ilustrácie Kamily Štanclovej (1945) k rozprávke *Zlatá rybka* (1977). Motívy bradatých rozprávkových aktérov a ženských krojov v ilustráciách Věruny Melčákové-Junekovej (1945) prezrádzajú ruský kultúrny okruh veršovanej *Rozprávky* o rybárovi a rybke (1986). Znakovosť cibulovitých veží je charakteristická pre mnohé ilustračné cykly ruských prekladov nielen ľudovej slovesnosti.

Vizuálnu verifikáciu ruskej slovesnosti predstavuje pestrá škála podôb bohatierov v ilustráciách Márie Želibskej (1913 – 1992) k rozprávkam *Bohatier Kremienok* (1965). Motív bohatierov sprevádza i staré epické piesne *Bohatsierske byliny* (1975) v grafických ilustráciách Róberta Dúbravca (1924 – 1976). Ich dekoratívne pochopenie odkazuje na dedičstvo ruskej ľudovej tlače.

Bieloruský pôvod výberu národných rozprávok *Kocúrik – Zlatá labka* (1967) sa dá vytušiť v ženskom účese ilustrácií Viery Gergeľovej (1930 – 2004). Ľuba Končeková-Veselá (1942) implementovala do akvarelových ilustrácií ukrajinských rozprávok

Lietajúci koráb (1974) tiež typické cibulovité veže. V ilustráciách laponských rozprávok *Laponček Sampo* (1974) sa výtvarníčka snažila postihnúť charakteristické rysy severského národa v teplých pestro dekorovaných oblekoch. Ilustráciami bengálskych *Rozprávok z Radžovej záhrady* (1976) približuje detskému čitateľovi prostredie, fyzionómiu a kostýmy národa severovýchodnej Indie. Atmosféru, citovosť a fantáziu arabských rozprávok so znakmi orientálneho prostredia (architektúra, karavány, typy postáv, ošatenie) zasa navodzujú kolorované ilustrácie Vincenta Hložníka (1919 – 1997) v knihe *Rozprávky z púšte i mora* (1965) a ilustrácie k prekladu tureckých rozprávok *Padišachova dcéra* (1967).

Ludovú slovesnosť exotických kultúr prezentujú svojské ilustračné kolekcie Viery Bombovej (1932). Autorka predstavuje „silný“ ilustrátorský typ, obrazové rozprávky knižných prekladov tvorila štýlovo i technicky v intenciách jednoduchosti a naivity ľudového umenia. Výtvarná paralela zvolených motívov exotických rozprávok si však vyžadovala štúdium literatúry a obrazového materiálu. Ilustrátorka sa sústredila predovšetkým na farebnú stránku etnicko-folklórnych rozprávok. Valérovými nuansami zvýraznila poetickú atmosféru maorijských textov *Obrova stupaj* (1965), indiánskych rozprávok *Kamenné kanoe* (1967) a *Manituov dar* (1970), starých čínskych príbehov *Povešť o krásnej Ašme* (1971), polynézskych *Rozprávok z Nefritových hôr* (1973), zimných folklórnych textov *Tulenia princezná* (1974) a filipínskych rozprávok *Čarodejný strom* (1975). Aj keď V. Bombová akcentovala rozprávkové ilustrácie v dekoratívnej polohe, zachováva v nich svojský zmysel pre etnickú špecifickosť exotických kultúr.



Obr. 1 Ilustrácia Viery Bombovej z knihy *Rozprávky z Nefritových hôr*, 1973

Atmosféru a stredoázijskú etnickú zvláštnosť, mongolskýcú rozprávok *Zlatý kan-tár* (1976) postihol Karol Ondreička (1944 – 2003) temperovými ilustráciami v črtách aratov, rovnako ako aj ich dávne zvyky a fantastický svet duchov. Živo gestikulujúce postavy v typických kostýmoch blízkeho Východu charakterizujú ilustrácie Mariána Minaroviča (1946) v knihe *Swahilské rozprávky* (1979). Osobitou farebnou harmóniou odkrývajú tajomný svet Kaukazu akvarelové sugestívne scény Dušana Kállaya (1946) vo výbere abcházskych rozprávok *Múdra nevesta* (1977).

Ilustrácie legend majú všeobecne historizujúci ráz. Dokladujú to akvarelové ilustrácie D. Kállaya k výberu starofrancúzskych legend *Rytier Roland – hrdinské legendy starého Francúzska* (1975), ktorými výtvarník vovádza čitateľa do historického ovzdušia gotiky.

Aj k eposom a ságam ako celkom špecifickej skupine historickej literatúry zaujímali ilustrátori voľnejší vzťah ako k rozprávkam a k historickému románu. Ilustračné cykly spájala duchovno-citová súzvučnosť výtvarného výrazu s charakterom fantazijných textov. Záviselo od ilustrátora, do akej miery kládol dôraz na dobové prostredie a typické životné výjavy etnika, na vzhľad krojov atď., teda v akej relácii predstavil dobu deja a samého seba. Výtvarné prístupy svedčia o rôznom stupni závislosti od kmeňovej a geografickej podmienenosti vzniku ilustrácií, ale sú i dokladom rozpätia tvorivých postojov tvorcov.

Podnetmi ďalekovýchodnej výtvarnej kultúry sú poznamenané imaginatívne krehké tušovo-akvarelové ilustrácie M. Želibskej k indickému eposu *Povešť o Rámovi* (1960) a k prekladom čínskych textov *Príbehy malého Siao-Si* (1963). V obrazových sprievodoch sú evidentné inšpiračné podnety z indickej, resp. čínskej výtvarnej kultúry, prezrádzajú spriaznenosť autorky s orientálnou prírodnou filozofiou vďaka jej cestám na Ďaleký východ. Eugénia Lehotská (1943) v ilustračných výjavoch bitiek k prastarému eposu Indov *Mahabhárate alebo Príbeh o veľkej bitke potomkov Bháratu* (1975) funkčne využila predovšetkým orientálnu ornamentálnosť a dekoratívnosť ako odozvu nielen dobovo, ale aj teritoriálne nám vzdialenej kultúry.

Zväčša však nachádzame ilustrátorské koncepcie eposov a ság, ktoré neevokujú kontinuálnu súvislosť s ich geograficko-národným pôvodom (prílohy I. Vychlopena k uzbeckému národnému eposu *Alpamyš*, 1972), nesledujú historické reálie, ba ani realitu diela (ilustrácie J. Kiselovej-Sitekovej k staroislandským *Kráľovským ságam*, 1977), majú všeobecné (súčasný) zameranie (ilustrácie J. Baláža ku starogréckemu eposu *Ílias*, 1973; ilustrácie O. Zimku ku kazašskému eposu S. Smotajeva *Koblandy z Karaspanských hôr*, 1985). Invencia a obrazotvornosť ilustrátorov mala viesť čitateľa predovšetkým k citovému prežitiu eposov a ság.

3 HISTORICKÉ A DOBRODRUŽNÉ ROMÁNY

Historické témy a dobrodružné príbehy sú si niekedy blízke. Ilustrácie historického žánru sú ukazovateľom ich závislosti od historických reálií doby, sú nimi podmienené a v recepcii konfrontované so starou dobovou ilustráciou a pamiatkami výtvarného umenia. Záleží len na ilustrátorovom postoji k týmto zdrojom a jeho výtvarnej koncepcii.

Jednoznačne k historickým žánrom možno zaradiť francúzsky román E. Erckmanna a A. Chatriana *Madame Thérèse* (1973) s ilustráciami Františka Šestáka (1935 – 2004). Zobrazených aktérov zvierohodňujú dobové kroje. Severoamerické prostredie „nového“ mesta a krajinu s jazdcami charakterizujú škrabané ilustrácie Františka Hübla (1934 – 1978) v dobrodružnom románe M. Reida *Jazdec bez hlavy* (1966). Hold americkej prírodnej scenérii s ľudskou a zvieracou štafážou vzdal v ilustráciách klasického westernu Z. Greya *Jazdec v maske* (1970). F. Hübel akoby sa vyžíval v krajinokresbe exoticko-stĺpovitých skál a pahýľov stromov, ktoré sú významným náladotvorným prvkom ilustrácií.

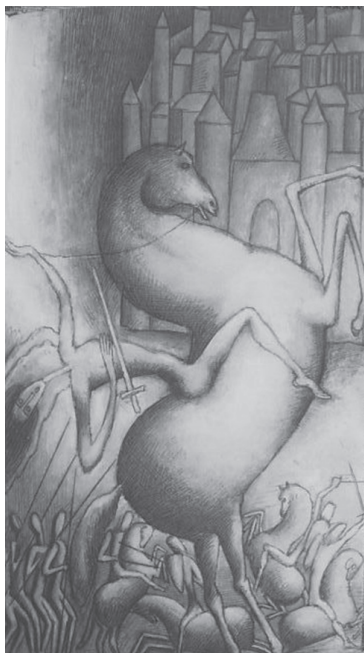


Obr. 2 Ilustrácia Františka Hübla z knihy Z. Greya, *Jazdec v maske*, 1970

Peter Ondreička (1947 – 1990) v ilustračných perokresbách k románu W. Scotta *Krásavica z Perthu* (1976) zvýraznil postavy (akoby starcov) v historických oblekoch a interiéroch. Vladimír Machaj (1929) v rozmyšľaných kresbách k prekladu románu M. Dejonga *Koleso na streche* (1965) zvizuálnil nenašský odev detských hrdinov. Zvláštnu náladu vyvoláva motív osamelej pobrežnej dánskej osady s vysokými sedlovými strechami. Dejongov ďalší román *Sidrach príde o týždeň* (1965) je holandským príbehom a ilustrátor Lubomír Kellenberger (1921 – 1971), v duchu tradície holandskej krajino-malby, výtvarne „domyslel“ kompozície s nízkym rovinným horizontom. Holandsko pripomínajú aj tulipány, dreváky i svojrázne kostýmy. L. Kellenberger v štetcových kapitolkách k rozprávaniu K. M. Rawlingsovej *Dieťa divočiny* (1964) zvýraznil exotické črty divokej krajiny, s ktorou sú zrazení hrdinovia cudzokrajného vidieckeho ošatenia.

Typ a dekór severoamerických Indiánov románu Ch. Sealsfielda *Veľký náčelník Tokeah* (1963) charakterizujú drevorezové ilustrácie Dagmar Kočišovej (1932). Avšak jej ilustrácie k ďalším knihám (T. M. Reid, *Krásna otrokyňa*; A. Sommerfeltová, *Cesta do Agry*, obe 1964, a *Biely bungalov*, 1966) nie sú etnicko-kultúrne príznakové.

Z cyklov ilustrácií Jána Trojana (1935 – 2000) k historickým príbehom zašlých dôb spomenieme román V. Huga *Cosette* (1964) a dielo A. Vantucha *Príbeh o Jane z Arku* (1982). Zvlášť v príbehu o Panne Orleánskej sa ilustrátor snažil zladíť konkrétne historické reálie s aktuálnym pohľadom – viesť dialóg súčasného výtvarného poňatia s literárnou realitou minulého obdobia. Historický obraz legendy je umocnený jazdcami sumárnej sošnej štylizácie a stredovekej architektúry so zúženou farebnou paletou. Sú to znaky dobového gotického umenia ako kontext historického literárneho obsahu aplikovaný na súčasný výtvarný jazyk. Ilustrácie zachovávajú dostatočnú komunikatívnosť, čo je pre historický žáner dôležité.



Obr. 3 Ilustrácia Jána Trojana z knihy A. Vantucha, *Príbeh o Jane z Arku*, 1982

Ilustrácie dobrodružného žánru smerujú ku konkretizácii a exotike prostredia deja alebo k jeho neobyčajnosti, k vzhľadovej hodnovernosti rasy, aktérov a ich artefaktov. V dobrodružnom príbehu je obvykle atraktívne miesto, kde sa príbeh odohráva (prostredie), zaujímavé je oblečenie hrdinov i nástroje, s ktorými zaobchádzajú. Ilustrácie tak konkretizujú textom evokované vizuálne predstavy; napokon v každom ilustrovanom literárnom diele pre deti a mládež má poznanie novej skutočnosti významnú úlohu.

Ilustračné cykly prekladov dobrodružných románov, poväčšine z prostredia severoamerického kontinentu o boji bielych osadníkov s červenými domorodými Indiánmi, sú poznačené reáliami prostredia deja, bojovníkmi v rovnošatách alebo v príznačných (kovbojských) širákoch; charakterizovaní sú znakmi odvážnych i „drsných“ mužských charakterov. Dokladujú to ilustrácie Teodora Schnitzera (1920 – 2004) k trojdielnemu románu K. Maya *Winnetou* (I. a II. 1964, III. 1965), kresby bojových scén v divo-drsnej kanadskej prírode k románu J. F. Coopera *Posledný Mohykán* (1969) a výtvarné sprievody ďalších Cooperových historicko-dobrodružných kníh pentalógie *Príbehy Koženej pančuchy* (1970 – 1971). Detailno-popisnými zvieracími motívmi sú poznačené ilustrácie F. Šestáka v románoch s westernovou a indiánskou tematikou (napr. H. Radau: *Little Fax, lovec a náčelník*, 1967). Uvedené charakteristiky možno vzťahovať aj na dobrodružné ilustračné cykly Juraja Deáka (1935) v románe J. Verna *Sever proti juhu* (1967), V. Szombathyho *Páža Matúša Čaka* (1975), J. Broszkiewiczza *Vesmírne dobrodružstvá* (1978), E. Haycoxa *Jazdci zo západu* (1981), v poviedkach J. Londona *Biele ticho* (1975), ďalej na grafické ilustrácie V. Machaja s motívmi bojových drám na jazere pralesa v románe E. R. Burrougsa *Tarzanove šelmy* (1969), či na perokresby Jána Zelenáka (1941) k románu R. M. Ballantyna *Verný priateľ Crusoe* (1985).

Svojský je ilustračný prejav Miroslava Cipára (1935) k románu A. Dékány *Stratený ostrov* (1969) s motívmi námorných ciest v teritóriu Južnej Ameriky, ilustračný sprievod Gabriela Štrbu (1932) v románe J. F. Coopera *Červený pirát* (1966) i perokresby M. Minaroviča v dobrodružných knihách J. de Hargota *Kapitán*, F. Marinsa *Tajomstvo zlatej hory* (obe 1973), A. Christie *Plavý kôň* (1974), J. Severina *Dobytateľ miest* (1976) a M. Diekmannovej *Marijn medzi pirátmi* (1977). Dobrodružné ilustrácie J. Trojana k poviedkam z južných morí J. Londona *Jerry z ostrovov* (1967) zaujali exotikou černošských hrdinov s príznačnou ozdobnou kultúrou a výzbrojou. Ilustrátor v kresbách k historicko-dobrodružnému renesančnému príbehu A. Dumasa *Zalúbený Ascanio* (1971) úspešne zladil historické reálie so súčasným estetickým ideálom a v dobrodružných románoch A. C. Doylea *Hrdinstvá brigadiera Gérarda* a *Gérardove dobrodružstvá* (obe 1971) aj s nápodobou Napoleonovej armády v rovnošatách. Typológiu ľudských rás J. Trojan vystihol v kocúrkovských príbehoch A. Daudeta *Tartarinove dobrodružstvá* (1973).

Ondrej Zimka (1937) svojimi výtvarnými ekvivalentmi motívov dobrodružných kníh (K. May, *Na Rio dela Plata*, 1969; W. Wernica, *Stopy vedú cez prériu*, 1969; T. S. Naim, *Sedem slnc na snehu*, 1972; A. Szczypiorski, *Let 627*, 1973; F. Coloane, *Ohňová zem*, 1974; C. F. Smith, *Hostinec u odvážneho námorníka*, 1975) nielenže ignoroval klasickú dramatickosť dejového okamihu, ale neprebral z reportážnej naturalistickej dobrodružnej ilustrácie ani obraz ľudského hrdinu. V štýlovo súčasných siluetových, dekoratívne pôsobiacich motívoch „nedegradoval“ dobrodružnú knihu konvenčnou názornosťou krajiny a človeka v nej, pretože ilustrácia v autorovom chápaní má knihu aj zdobiť.

Milan Chovanec (1943) v kresbách robustnej vecnosti k príbehu R. Güraldesa *Don Segundo Sombra* (1972) situoval literárnych hrdinov do popredia juhoamerickej pahorkatej krajiny, ktorej autenticitu má evokovať predovšetkým flóra. Námorné plavby dob-

rodružnej prózy J. Fabricia *Plavčici kapitána Bontecoea* (1975) podnecovali D. Kállaya uplatniť svoje predstavy o starých námorných mapách, objavoch neznámych krajín a čudesných živočíchov. Pôsobivé sú i Kállayove kresby postihujúce atmosféru prostredia, ktoré korešpondujú s psychickým rozpoložením literárnych hrdinov vo fantasticko-dobrodružných novelách A. Grina *Úžina morských búrok* (1978).

4 AUTORSKÉ ROZPRÁVKY A PRÍBEHY PRE DETI A MLÁDEŽ ZO SÚČASNOSTI

Veľká časť literatúry vyrastá z bežného života mladého čitateľa, z toho, čo zodpovedá jeho spôsobu myslenia i chovania. Táto literatúra mala v sledovaných desaťročiach najpestrejšie autorské zastúpenie. Aj ilustrácie v takýchto dielach sa v uplatňovaní adresnosti a komunikatívnosti javia ako najviac špecifikované a ustálené. Najfrekventovanejšie boli preklady geograficko-kultúrne blízkej literatúry a ich ilustrácie sa motívmi takmer neodlišovali od charakteru ilustrovania domácej literatúry. Výtvarné sprievody prekladov klasických svetových diel sa znakmi približujú k historickému žánru. Literárne diela s tematikou súčasnosti zahŕňajú poéziu a prózu pre deti, dievčenskú literatúru a romány pre mládež.

Knižky poézie pre deti boli prekladané najmä z českej, ruskej, poľskej a bulharskej literatúry. V súbežných ilustračných paralelách veršovaných textov takmer nenachádzame prvky evokujúce národný pôvod – nedajú sa špecifikovať detské postavy, zvierací svet a rastliny, architektúra, vecné reálie a javy; všetky takéto zobrazenia sú našim deťom všeobecne známe. Príkladom sú ilustrácie F. Hložníka, B. Votavovej, M. Cipára, J. Dresslera, S. Mydla, K. Ševellovej-Šutekovej a ďalších autorov k prekladom ruských epických a lyrických básní, ilustračné obrázky Blanky Votavovej (1933) k bulharským veršovankám D. Stefanova *Slnéčné prasiatka* (1976) a veršom maďarských básnikov *Veža, ktorú bolia zuby* (1985), ďalej ilustrácie E. Lehotskej k modernej detskej poézii J. Tuwima *Pán Malilíniček a veľryba* (1975), Dany Ondreičkovej (1951) k talianskym básničkám – hračkám G. Rodariho *Poklad na dne kalamára* (1983), s výnimkou motívu šikmej veže v Pise (vďaka rovnomennej básni). O národných prvkoch v ilustrovaných prekladoch z češtiny tiež nemožno hovoriť.

Národno-kultúrna a teritoriálna autenticita ilustrácií sa častejšie javila v prozaických knihách. Výtvarné znaky a postupy evokované najmä exotickou literatúrou nielenže rozširovali detské obzory, ale neraz obohacovali samotného ilustrátora, ba poznačili jeho tvorbu. Napríklad stretnutie M. Cipára s autorskou rozprávkou G. Feustela Černoško *Gnugu* (1965) primälo ilustrátora k záznamom africkej prírody a spôsobu života černošských domorodcov a táto exotická téma ho podnietila k tomu, aby dal zvláštnu úlohu farebnej ceruzovej línii i výtvarnému detailu, aby hľadal nové radenie prvkov a nové farebné rytmy. Charakter tohto výtvarného prejavu a groteskná poloha humoru dobrodružno-exotickej témy sa naplno prejavili v ďalších Cipárových ilustračných cykloch. Ak jeho ilustrácie k poviedke *Viking Vike* (1969) symbolizujú dávnu dobu príbehu historickými rovnošatami bradatých bojarov, zbraňami a dobovými rekvizitami, jeho humorné až hýrivo-ozdobné obrázky k srbochorvátskym rozprávkam D. Lukiča *Vrabec v klobúku* (1973) nijako nepripomínajú „domovinu“ literárneho diela. Iný príklad: fialovo-zeleno-modrý kolorit akvarelových ilustrácií O. Zimku k rozprávke

E. Kästnera *Konferencia zvierat* (1968) sa stal pre ilustrátora príznačný. Už tu sa prejavilo to, čo v ďalších Zimkových rozprávkových ilustráciách nie je nezvyčajné: ľudia i zvieratá či veci môžu byť pestrofarební ako teplomilné vtáctvo a motýle.

Prostredie amerického veľkomesta preplneného automobilmi a reklamnými anglickými nápismi približujú detskému čitateľovi kolážové ilustrácie Ireny Tarasovej (1931) v nerozsiahlej próze A. Millera *Jankina prikrývka* (1967) a perokresby Nade Rappensbergerovej-Jankovičovej (1936) v príbehu E. Nevillovej *Tak je to, Kocúrik* (1976). Ázijské typy postáv (šikmé oči, kostýmy) a skratky prírodnej skutočnosti ďalej Číny vystihujú ilustrácie Štefana Cpina (1919 – 1971) v rozprávkovej knihe Tchien-i Čanga *Veľký Lin a Malý Lin* (1960). Viac dekoratívne ako znakovovo-vecné boli Cpinove ilustračné cykly k bulharským rozprávkam *Drevený trón*, k Čukovského rozprávke *Doktor Jajbolito* a ku knihe R. Kiplinga *Rozprávky o praotcovi Klokani a iných zvieratkách* (všetky 1964). Vincent Hložník v ilustráciách syntetizujúcich sujetový sled príbehov W. Haufa *Rozprávky z púšte a mora* (1965) priblížil atmosféru a orientálne prostredie arabských rozprávok typom postáv, architektúrou a karavánami. Na motívy morskej fauny severného Švédska sústredila pozornosť M. Želibská v ilustráciách textu P. Freuchenovej *Sirota Ivik* (1968). V kolážových ilustráciách Alojza Klimu (1922 – 2000) k ruským *Rozprávkam o dedúškovi Chabibullovi* (1984) od A. Abu-Bakara možno národnú identitu postáv postihnúť podľa oblečenia.

Je pochopiteľné, že akákoľvek geograficko-národná charakteristika ilustrácií fantastických príbehov by nebola relevantná. A tak J. Trojan volil pre ilustračné cykly fantazijných literárnych diel M. Nortonovej (*Požičajovci*, 1972; *Požičajovci na cestách*, 1973, *Čarodejná metla*, 1978) dekoratívny výraz.

Osobitne sa treba zmieniť o ilustračných cykloch Albína Brunovského (1935 – 1997). Svojbytný umelec neobmedzenej kreativity a umeleckej náročnosti tvoril jedinečné imaginatívne ilustračné sprievody neraz hraničiace s voľným umením. Preto nie je primerané hľadať v jeho originálnych ilustráciách autorských rozprávok stopy špecifickosti národno-kultúrneho pôvodu literárneho diela. Platí to tak pre rozprávkové ilustrácie diel H. Ch. Andersena (*Statočný cínový vojačik*, 1963; *Malá morská panna* (1967), ako aj ostatné preklady autorských titulov (napr. Cervantes: *Dômyselný rytier Don Quijote de la Mancha*, 1965; E. T. A. Hoffman: *Luskáčik a Myši kráľ*, 1968; Madame d'Auliny: *Pávi kráľ*, 1980). A celý rad sérií knižných ilustrácií najmä súčasných autorských literárnych diel nemá príznakové charakteristiky, ktoré by vyjadrovali národného ducha pôvodu literárnej skutočnosti.

Špecifický vzťah knižných ilustrátorov sa prejavil k dievčenskej tematike. Slovenskí ilustrátori prezentovali predovšetkým možnosti, ako obnažiť vnútro a pocity dospievajúcich literárnych hrdiniek. Ak sme konštatovali, že ilustrácie autorských literárnych žánrov sú voči krajine pôvodu textu v podstate nepríznakové, predsa len v niektorých ilustračných cykloch dievčenských románov možno vystopovať nenašské prvky. Napríklad Jozef Trepáč (1936) v náčrtových štetcových ilustráciách k prekladom anglických dievčenských príbehov L. M. Montgomerayovej *Anna z Avonlea* a *Anna v Remonde* (obe 1969) charakterizuje dievčenské postavy v historizujúcom, pre nás netypickom kroji s kvetovanými klobúkmi a dáždňikmi. Cudzokrajnosť témy francúzskeho diela

M. Gilesovej *Keď sa vráti svetlo* (1977) evokujú ilustrácie P. Ondreičku typickou architektúrou pobrežného mesta a nápismi. Nápisypripomínajú aj austrálsku cudzokrajnosť v kresbových kompozíciách Ludovíta Hološku (1943) v dievčenskom románe M. Franklinovej *Moja skvelá kariéra* (1987). Historizujúce ilustrácie M. Minaroviča k románu F. M. Dostojevského *Nitočka Nezvanovová* (1989) odkazujú na ruskú provenienciu cibulovitými vežami. Veronika Ronaiová (1951) v ilustračnom sprievode románu B. Mac Donaldovej *Mary a ja* (1989) evokuje prostredie deja v americkom megameste mrakodrapmi a automobilizmom. Pozícia národno-kultúrnych prvkov mnohých kresbových cyklov dievčenských románov zostáva však nepríznačná.

5 ZÁVER

Knižné vydania prekladov inonárodnej literatúry pre deti a mládež inšpirovali slovenských ilustrátorov nielen odlišnou poetikou, ale aj zmenou prostredia a hrdinov, a najmä exotickosťou. Vo všeobecnosti sú ilustrácie slovenských autorov prekladovej literatúry pre deti a mládež realizované v intenciách ich ostatnej ilustračnej tvorby, a to tak vo vzťahu k literárnemu textu ako aj k výtvarným výrazom a technickou realizácii (odrážajú aj politicko-kultúrnu realitu doby). Variované sú však prvkami vizuálnej reality národnej kultúry, artefaktov etnika a rázom krajiny, prírody, pravda, ak sú integrálnou súčasťou literárnej skutočnosti a ilustrátor je kompetentný tieto prvky postihnúť. Táto znakovosť ilustrácií má pre mladého recipienta význam, ako sme už konštatovali, z hľadiska poznania, pretože zobrazenia konkretizujú čitateľské predstavy a dopĺňajú o tie, ktoré sú mimo jeho skúsenosti. To však neznamená, že ilustrácia nemá exponovať všetky znaky výtvarnosti.

Žánre inonárodnej ľudovej slovesnej tvorby a súčasnej autorskej literatúry najmä stredoeurópskeho kultúrneho priestoru klasifikovali slovenskí ilustrátori ako tvorbu domácu. Ilustrovanie ostatných literárnych žánrov, hlavne pôvodom zo vzdialenej či exotickkej oblasti, vyžadovalo od autora štúdium a poznanie duchovnej, materiálnej i výtvornej kultúry.

Neraz však išlo o silné ilustrátorské individuality, ktoré sa nedokázali „prispôsobiť“ meritu inonárodnej literárnej látky alebo nemienili konvenčne tautologicky zdvojiť literárny motív; literárny text im bol len impulzom pre vlastnú sebarealizáciu. Práve takáto ilustrácia svojím predstihom, domnievame sa, mohla vhodne problematizovať detskú recepciu, pretože iniciovala kreatívnu interpretáciu, snahu po poznaní.

Ilustrácie dávajú čitateľom možnosť hlbšie prežiť literárne dielo a v preloženej knihe zároveň plnia úlohu sprostredkovateľa vizuálnych realít iných kultúr. Ilustrovaná kniha nenásilným spôsobom tak vedie mladého čitateľa k pochopeniu bohatstva svetovej kultúry.

Poznámka: Príspevok je čiastkovým výstupom grantového projektu VEGA č. 1/0153/12 *Svetová literatúra pre deti a mládež v slovenskom preklade po roku 1960*.

LITERATÚRA

- FROL, H., 1977. Ondrej Zimka – dobrodružný. In: Zlatý máj, r. 21, č. 4, s. 268-270.
- HOLEŠOVSKÝ, F., 1976. Hľadání spoločného: z domova k folklóru cudích sveta. In: Zlatý máj, r. 20, č. 10, s. 676-682.
- KORDOŠOVÁ, G. 1981. Súčasná slovenská ilustrácia. Výber z rokov 1970 – 1980. (Katalóg k výstave). Bratislava: Tatran, nestr.
- KRIŠKA, F., 2003. Jan Trojan. Cestami ilustrácie. (Katalóg k výstave) Bratislava: Mistral Art, s. 6-17. ISBN 80-968960-1-6.
- STANISLAVOVÁ, Z., A. MITROVÁ, M. TOKÁR a kol., 2010. Dejiny slovenskej literatúry pre deti a mládež po roku 1960. Bratislava: Literárne informačné centrum. ISBN 978-80-8119-026-1.
- TOKÁR, M., 2012. Ilustrované vydania prekladov zo svetovej literatúry pre deti a mládež v 60. rokoch 20. storočia. In: Stanislavová, Z. a kol. 2012. Žánrové a axiologické aspekty prekladov literatúry pre deti a mládež I. [elektronický zdroj]: kontext 60. rokov 20. storočia. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, s. 95 – 118. ISBN 978-80-55-0697-5.
- TOKÁR, M., 2014. Ilustrované vydania prekladov svetovej literatúry pre deti a mládež v 70. rokoch 20. storočia. Rukopis.

KONTAKT

doc. PhDr. Michal Tokár, PhD.

Katedra hudobnej a výtvarnej výchovy

Pedagogická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

Ul. 17. novembra 15, 080 01 Prešov

michal.tokar@unipo.sk

KOMPARATÍVNA ANALÝZA PÔVODNÝCH A DOMÁCICH ILUSTRÁCIÍ VO VYBRANÝCH TITULOH DETSKEJ PREKLADOVEJ LITERATÚRY

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE ORIGINAL AND DOMESTIC ILLUSTRATIONS IN SELECTED TITLES OF CHILDREN'S LITERATURE IN TRANSLATION

IVETA GAL DRZEWIECKA

Abstrakt

Štúdia sa zaoberá domácou praxou vo vydávaní slovenských prekladov literatúry pre deti a mládež s pôvodnými ilustráciami od zahraničných ilustrátorov v 60. – 80. rokoch 20. storočia. Výberovo sa zameriava predovšetkým na najvýznamnejšie, svetovo známe ilustračné diela, ktoré v našom domácom prostredí vydané neboli (resp. boli vydané až s určitým, niekedy značným časovým posunom od doby ich vzniku), a to aj napriek tomu, že v medzinárodnom meradle postupne nadobudli ikonické prepojenie s pôvodným literárnym prototextom. Porovnáva ich s charakterom zahraničnej ilustračnej tvorby, ktorá, naopak, spolu so slovenskými prekladmi zahraničných titulov detskej literatúry do nášho kultúrneho prostredia importovaná bola. V prípadoch opätovného ilustračného spracovania literárnych predlôh domácimi ilustrátormi je analyzovaný a porovnávaný charakter domácich a pôvodných ilustrácií. Popri komparácii národných špecifik, poetologických východísk a umeleckých aspektov ilustrácií sa štúdia venuje aj analýze sociokultúrnej podmienenej motivácie vedúcej k vydávaniu pôvodných ilustrácií alebo opätovnému ilustrovaniu prekladov.

Kľúčové slová: ilustrácia, prekladová literatúra, zahraniční a domáci ilustrátori

Abstract

The study deals with the domestic practice in the 60th-80th of the 20th century in publishing of the Slovak translations of literature for children and youth with the original illustrations created by foreign illustrators. It selectively focuses on the most important and world famous illustration artworks that weren't published in our country (or were published with a certain, sometimes considerable time lag from their creation), despite of their gradually acquired and internationally remarkable iconic connection to the original literary prototext. They are compared with the character of foreign illustrative creations, that, on the contrary, were imported to our cultural environment along with Slovak translations of foreign titles of children's literature. In cases of domestic re-illustrations, the nature of domestic and original illustrations is analysed and compared. In addition to the comparison of the national specificities, poetological basis and artistic aspects of illustrations, the study addresses the socio-cultural analysis of motivation conditions leading to the publishing of original illustrations or to the re-illustration of the translations.

Key words: illustration, literature in translation, foreign and domestic illustrators

1 KOMPARATÍVNA ANALÝZA PÔVODNÝCH A DOMÁCICH ILUSTRÁCIÍ VYBRANÝCH TITULOV DETSKEJ PREKLADOVEJ LITERATÚRY

Tvorba zahraničných ilustrátorov u nás stále predstavuje okrajovú zónu záujmu domácej výtvarnej teórie a kunsthistórie. Prieskum „dovozovej“ ilustrácie a jej porovnanie s prekladmi detských kníh, ktorých ilustračnú zložku vytvorili naši domáci výtvarníci, však poskytuje priestor nielen pre umeleckohistorický výklad špecifik a styčných bodov vývoja národných ilustračných škôl, ale aj pre teoretický výskum sociokultúrnych faktorov, ktoré ovplyvňujú podoby ilustrácie, ale aj umenia všeobecne.

Cieľom štúdie nie je vyčerpávajúci pohľad na problematiku zahraničnej ilustrácie ani úplný výpočet popredných zahraničných ilustrátorov a pôvodných ilustrovaných vydání (či už tých, ktoré boli u nás publikované alebo nie); pôjde skôr o ich ilustratívny výber. Na vybranej vzorke sa zameriame na náčrt poetologických východísk ilustrácií v pôvodných vydaniach a ich porovnanie so slovenskými vydaniami, ktoré nanovo ilustrovali domáci výtvarníci. Pri výbere titulov sme zohľadňovali predovšetkým ikonické prepojenie konkrétneho literárneho diela s pôvodnými ilustráciami (zväčša v jeho prvom originálnom vydaní), nadregionálny význam pôvodných ilustrácií a medzinárodný kredit ilustrátorov. Týmto faktorom zvyčajne predchádzalo (a zároveň ho potvrdzovalo) postupné vydávanie prekladov úspešného knižného titulu s pôvodnou vizuálnou podobou vo viacerých krajinách sveta. Indikátorom kvality ilustračného spracovania spravidla boli aj individuálne ocenenia ilustrátorov na súťažných prehliadkach ilustračnej tvorby a renomovaných medzinárodných knižných veľtrhoch (Bienále ilustrácií Bratislava, medzinárodné knižné veľtrhy v Bologni, Paríži, Londýne, Frankfurt nad Mohanom a pod.). Mnohým knižným ilustráciám k popularite napokon pomohlo aj to, že literárne diela, ku ktorým sa viažu, boli nielen vydané v prekladoch do viacerých jazykov, ale nezriedka sa stali aj predlohami pre následné animované alebo hrané filmové spracovanie.

Nemožno vylúčiť, že dôvody nepreberania pôvodných ilustrácií do vydání slovenských prekladov mohli byť aspoň v niektorých prípadoch ideologicky podmienené. Prostredníctvom komparatívnej analýzy pôvodného (u nás nepublikovaného) a nového, domáceho ilustračného riešenia jednej a tej istej literárnej predlohy chceme poukázať nielen na špecifiká sociokultúrneho pozadia národných ilustrátorských tradícií a individuálnych tvorivých východísk, ale aj poukázať na prípadnú prítomnosť obsahových, formálnych či štýlových prvkov, kvôli ktorým pôvodné ilustrácie nemuseli vyhovovať domácejmu vydaniu, resp. neboli v originálnej podobe z ideovo-spoločenských dôvodov prijateľné. V tomto smere prebiehala prvotná (predovšetkým tematická a žánrová) selekcia ilustrácií spolu s prekladovou edičnou politikou (výber textov na preklad), schvaľovaniu a cenzúre tlačového dozoru však v druhej fáze okrem samotných rukopisov podliehala aj ilustračná zložka vydávaných prekladov (výtvarné redigovanie ako nástroj ideologickej kontroly).

Domácu prax publikovania slovenských a zahraničných ilustrácií sa v analytickej časti štúdie pokúsime demonštrovať na troch žánrových oblastiach prekladovej literatúry – tvorbe so zvieracími a antropomorfizovanými hrdinami, fantazijnej a dobrodružnej literatúre s detským hrdinom a autorskej rozprávke s filozofickým presahom.

2 PUBLIKOVANIE ILUSTRÁCIÍ V SLOVENSKÝCH PREKLADOCH ZAHRANIČNEJ LITERATÚRY PRE DETI A MLÁDEŽ V 60. – 80. ROKOCH 20. STOROČIA

Až do konca 80. rokov minulého storočia bolo zadávanie ilustrovania slovenských prekladov zahraničných titulov detskej literatúry domácim výtvarníkom pomerne bežnou vydavateľskou praxou. Ani v súčasnosti nie je v knižnej tvorbe (domácej ani svetovej) opätovné ilustrovanie prekladov nijakou výnimkou, na druhej strane však ani pravidlom¹.

Napriek tomu, že spolu s niektorými slovenskými prekladmi cudzojazyčných kníh pre deti a mládež boli do bývalého Československa importované aj pôvodné ilustrácie zahraničných ilustrátorov, prevažnú časť prekladových vydaní nanovo ilustrovali slovenskí alebo českí výtvarníci. Dôvody, ktoré k tomu vtedajších editorov viedli, mohli byť rôzne, avšak viac než esteticko-umelecké aspekty samotných ilustrácií zrejme zavážili pragmatické faktory spojené s reprodukciou ilustračného obrazu – ekonomická a legislatívna náročnosť prístupu k autorským právam. V medzinárodnej konkurencii silné domáce ilustrátorské zázemie, ktoré disponovalo vysokými výtvarnými kvalitami, ponúkalo v 60. – 80. rokoch minulého storočia prirodzené alternatívne riešenie výtvarnej stránky slovenských prekladov detskej literatúry. Počet prekladových titulov, ktoré vychádzali s pôvodnými ilustráciami, sa v sledovanom časovom úseku držal na nízkej úrovni; stabilne vychádzalo menej ako päť (prvých) vydaní prekladov s pôvodnými ilustráciami ročne, čo predstavuje len asi jednu desatinu všetkých slovenských vydaní detskej prekladovej literatúry. Až tri štvrtiny z toho tvorili ilustrované knihy z krajín bývalého východného bloku, väčšinou od autorov pochádzajúcich z bývalého Sovietskeho zväzu a Juhoslávie. Napriek oficiálnej estetickej doktríne socialistického realizmu, ilustrácia detskej knihy v tomto čase u nás zostávala v porovnaní s inými oblasťami výtvarného umenia pomerne bezpečným a slobodným priestorom umeleckej sebarealizácie domácich výtvarníkov.

S pôvodnými ilustráciami sa v rámci bývalého východného bloku hojne exportovali najmä knihy úzko naviazané na prezentáciu národných kultúrnych hodnôt (predovšetkým prostredníctvom ľudovej slovesnosti), a to aj vďaka vzájomnej spolupráci národných vydavateľstiev a sútláčiam kníh vo viacerých jazykových mutáciách. Naopak, ilustrácie západnej proveniencie s „civilnejším“ charakterom sa k nám dostávali len v zlomkovitom množstve.

Viaceré z hodnotných ilustrátorských diel zahraničných autorov, ktoré k nám neboli spoločne so slovenskými prekladmi detskej literatúry importované v čase ich aktuálnej novosti, dostávajú svoju príležitosť až v súčasnosti (často až po niekoľkých desaťročiach od ich vzniku), po prevalení prvotnej vlny masového vydávania prekladov detskej komerčnej triviálnej a brakovej produkcie 90. rokov. Aspoň čiastočne sa tým kompenzuje skutočnosť, že pre slovenského čitateľa síce boli dostupné preklady mnohých známych zahraničných detských kníh, avšak tvorba svetovo uznávaných ilustrátorov, autorov ich obrazovej podoby, ktorá sa postupom času stala v medzinárodnom meradle neoddeli-

¹ Napr. turecká knižná produkcia až do 80. rokov preberala s prekladmi takmer výlučne aj pôvodné ilustrácie.

teľnou súčasťou knižných vydaní a spoluvytvára „zlatý fond“ detskej literatúry, mu zostávala skrytá a neznáma.

3 ZVIERACIE A ANTROPOMORFIZOVANÉ POSTAVY V ILUSTRÁCIÁCH DETSKEJ PREKLADOVEJ LITERATÚRY

Postavy zvieracích a antropomorfizovaných hrdinov predstavujú tradičný námet detskej literatúry a ich obrazové stvárnenie zvyčajne výrazne dotvára celkový dojem z knihy. Ilustrácie s animálnymi alebo fantazijnými bytosťami s prvkami ľudskej podoby a konania majú prirodzené predispozície nadobúdať sympatie a popularitu u detského publika.

V žánri autorskej rozprávky s antropomorfizovanými aktérmi predstavuje jedno z najznámejších svetových diel pre deti populárna séria kníh o Muminovcoch švédskej spisovateľky a ilustrátorky **Tove Janssonovej** (1914 – 2001). Príbehy mumintrollov, fiktívnych severských bytostí, vychádzali v slovenskom preklade v 70. – 80. rokoch minulého storočia a podobne ako preklady do iných jazykov, i preklady do slovenčiny boli vydané v ich pôvodnej literárno-výtvarnej jednote, sprevádzané pôvodnými kresbami autorky. Janssonovej ilustrácie vynikajú kultivovanými grafickými kvalitami, ale aj rozvinutím psychologického rozmeru konania postáv. Napriek tomu, vo svojom žánri predstavujú skôr len ojedinelý prípad importu „premýšľavej“ ilustrácie; najbežnejším dovoзовým artiklom tých časov bola kriklavejšia, dekoratívna a menej zdržanlivá ruská ilustrácia s explicitnou názornosťou a zábavno-poučným poslaním, ktorá sprevádzala zvieracie rozprávky alebo básničky o zvieratkách (často vo forme leporel či obrázkových kníh pre najmenších). Typickými príkladmi sú bohato ilustrovaná kniha *Zvieratká* (1989)² alebo populárne obrázkové série **Vladimira Sutejeva** (1903 – 1993) *Rozprávky a obrázky* (1970; v rus. orig. *Skazki i kartinki*, 1966; súbor viacerých kreslených príbehov, ktoré boli pôvodne publikované samostatne v leporelách), ktoré v tom čase nechýbali takmer v žiadnej detskej knižnici (obr.1). Z populárnych moderných autorských rozprávok obísť nemožno postavičky Nevedka (il. **Alexej Laptev**) a Buratina (il. **Alexej Kanevskij**), ktorých ilustračná podoba čerpala z foriem aktuálne sa rozvíjajúcej ruskej populárnej ilustrácie – časopiseckej a humoristickej kresby a úžitkovej grafiky a bola známa aj slovenskému čitateľovi.

2 Slovenská publikácia obsahuje rozprávky a básne troch autorov, pôvodne vydané samostatne – *Dietky v klietke* od Samuila Maršaka s ilustráciami **Jevgenija Čarušina**, *Neslušný medvedík* Agnije Bartovej s ilustráciami **Vladimíra Sutejeva** a *Raz, dva tri...* **Alexeja Lapteva** s ilustráciami autora.



Obr. 1 Ilustrácia Vladimíra Sutejeva z knihy *Rozprávky a obrázky* (Skazki i kartinki, 1966)

Ilustrácie so sympatickými zvieracími hrdinami nájdeme aj v knihách anglofónnych autorov, avšak táto časť zahraničnej ilustračnej tvorby bola u nás do konca 80. rokov prakticky nepoznaná; ako príklad možno uviesť známe minimalistické prózy **Arnolda Lobela** (1933 – 1987) o *Kvakovi a Čľupovi* (v angl. orig. séria príbehov *Frog and Toad*), ktoré tento americký autor sám ilustroval v 70. rokoch minulého storočia, avšak do slovenčiny boli preložené iba nedávno. Aj originálnu vizuálnu podobu populárneho medvedíka Pú malo slovenské publikum možnosť spoznať až koncom minulého storočia, žiaľ, iba prostredníctvom komerčných animovaných a knižných adaptácií zo štúdií Walta Disneyho. Tie vychádzali z pôvodnej dejovo-dokumentárnej ilustračnej predlohy **Ernesta Howarda Sheparda** (1879 – 1975), ktorého spisovateľ Arthur A. Milne považoval za svojho dvorného ilustrátora. Prvé vydania príhod Macka Pú (v angl. orig. *Winnie-the-Pooh*, 1926; pokračovanie *The House at Pooh Corner*, 1928) boli ilustrované čiernobielymi kresbami. Farebnými ceruzami kreslené ilustrácie českého karikaturistu **Josefa Nováka** (1902 – 1987) v prvom slovenskom preklade *Macko Pu* (1960) nedosahujú lineárnu čistotu, ľahkosť ani sympatickosť pôvodného výtvarného stvárnenia zvieracích hrdinov z 20. rokov. Neskoršie vydanie *Macko Puf* (1980) s ilustráciami **Ladislava Nesselmana** (1927 – 1987) sa svojím technicky náročnejším spracovaním nápadne podobá ilustračnému štýlu ruských animalistov. S pôvodnými kresbami E. H. Sheparda u nás vyšiel *Macko Pu* v roku 2002, takmer paralelne so slovenským debu-

tom *Medvedíka Paddingtona* (2008; v angl. orig. *Paddington Bear*, 1958) od Michaela Bonda s dynamickými perokresbami anglickej ilustrátorky **Peggy Fortnumovej** (1919).

I keď už pôvodné ilustrácie k obom literárnym predlohám neskrývane narábali s prvkami konvenčného vkusu, páčivosti, ľahko prístupného humoru či sentimentu, až po odkúpení autorských práv³ sa v komerčných adaptáciách pôvodné čiernobiele kresby pod rukami anonymných kresliarov posunuli do polôh zjavného gýča a braku. Pridanie žiarivých farieb a zahľadenie svižných kresliarskych línií viedlo k potlačeniu expresívnych hodnôt autentického ilustrátorského rukopisu. Slovenské preklady, ktoré vyšli s pôvodnými ilustráciami až v tomto tisícročí, možno vnímať ako reakciu trhu na presýtenosť licenčnými adaptáciami pôvodných charakterových postáv. Tento typ ilustrácie s antropomorfizovaným hrdinom však práve kvôli svojmu sklonu nadbiehať vkusu detského čitateľa už zo svojej podstaty neustále balansuje na hrane „*talentovaného gýča*“ (Holešovský 1977, s. 79).

4 ILUSTRÁCIE PREKLADOV FANTAZIJNÝCH A DOBRODRUŽNÝCH KNÍH S DETSKÝM HRDINOM

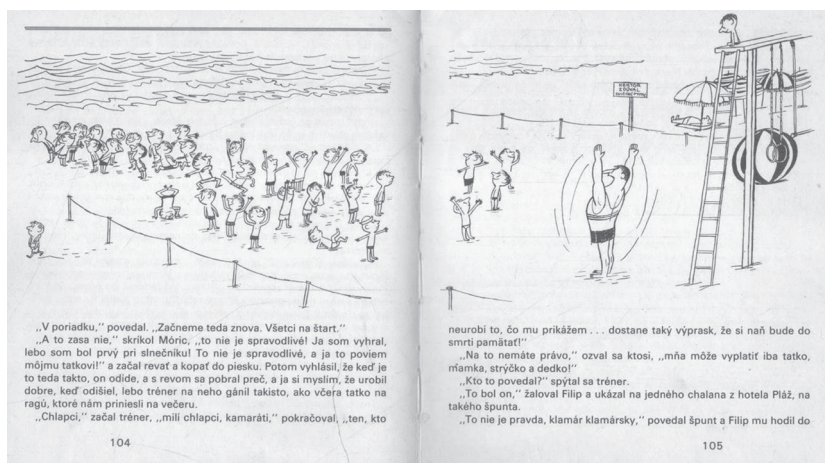
Stváranie detského hrdinu je ďalšou z kľúčových oblastí ilustrácie⁴. Komplementarita medzi textovou a ilustračnou zložkou knihy sa i vo vykreslení detského hrdinu vytvára vo vzácných prípadoch kníh, ktorých autorom je v ich celistvosti dvojdomá tvorivá osobnosť – spisovateľ a ilustrátor v jednej osobe. Hneď v ranej histórii intencionálne detskej literatúry to dokladá rukopis *Alice v krajine zázrakov* od Lewisa Carrolla, ktorý jej autor doplnil početnými vlastnými kresbnými náčrtkami. Tie sa však svojho knižného vydania nedočkali, pretože L. Carroll sa napokon po sebakritickej úvahe rozhodol zveriť ilustrovanie profesionálovi. Už prvé vydania *Alice v krajine zázrakov* a *Za zrkadlom a čo tam Alica videla* (v angl. orig. *Alice's Adventures in Wonderland*, 1865 a *Through the Looking-Glass*, 1871) s kresbami **Johna Tenniela** (1820 – 1914) zaznamenali domáci úspech, neskôr i medzinárodnú komerčnú popularitu. U nás boli tieto svetovo preslávené ilustrácie publikované až v roku 1996, nepochybne aj kvôli uvoľneniu autorských práv. S odstupom viac než sto tridsiatich rokov od ich prvého publikovania ich v našom kultúrnom priestore možno vnímať skôr ako kuriózne vydanie s historicko-dokumentárnou hodnotou, pozoruhodné najmä svojou archaickou patinou, dobovými prvkami (viktoriánska móda) a romantickou obrazotvornosťou zodpovedajúcou dobe svojho vzniku (popisné zobrazenia krajiny, dejové momenty odohrávajúce sa v prírodných scenériách, naratívno-reportážny spôsob ilustrovania a pod.), a to najmä po tom, čo u nás Alicin príbeh na začiatku 80. rokov s tajuplnou poetikou vo voľnom maliarskom cykle stvárnil a fenomenálne aktualizoval **Dušan Kállay** (1948). O hodnote a medzinárodnom význame Kállayovho ilustrátorského diela svedčí nielen udelenie

3 Komeracionalizácia postavičky medvedíka Pu sa začala ešte v tridsiatych rokoch, keď autorské práva odkúpil americký televízny, filmový a rozhlasový producent Stephen Slesinger. V šesťdesiatych rokoch boli autorské práva k postavičke medvedíka Pu odkúpené štúdiami Walta Disneyho. Animovaný seriál o medvedíkovi Paddingtonovi sa na televíznych obrazovkách prvýkrát objavil v roku 1975.

4 V roku 1987 bolo tejto problematike venované celé sympóziu Bienále ilustrácií Bratislava.

Ceny H. Ch. Andersena v roku 1988⁵, ale aj viacpočetné opakované vydania Alice s ilustráciami autora vo viacerých jazykoch (anglickom, francúzskom, českom, poľskom).

V druhej polovici minulého storočia sa v detskej literatúre zvlášť silne rozvíja typ „civilného“ detského hrdinu, ktorý zažíva dobrodružstvá v reálnom svete. Stotožnenie sa čitateľa s postavou literárneho hrdinu prináša pozitívny výchovný a morálny účinok. Napomôcť tomu môžu aj estetické sympatie k hrdinovi stvárnenom v ilustrácii: „*Detstvo si vyžaduje predovšetkým diela vyjadrujúce jasné morálne myšlienky, ktoré umožnia prebudenie citov, schopnosti rozlišovať dobro od zla (...). Formulácia postavy, ba hrdinu, je obzvlášť dôležitá a úloha ilustrácie – skoro prvoradá pre jej sugestivnosť, zjav, postoj, situácie*“ (Wojnar 1987, s. 24). Ako príklady svetovo úspešných kníh, na ktorých úspechu sa rovným dielom s textom podieľala ich ilustračná zložka a s ktorými mal možnosť oboznámiť sa aj slovenský čitateľ, možno uviesť sériu kníh Runera Jonssona o *Vikingovi Vike* (v švéd. orig. *Vicke Viking*, 1963) s kresbami švédskeho ilustrátora a tvorcu politickej karikatúry **Ewerta Karlssona** (1918 – 2004). S pôvodnými ilustráciami u nás časť príbehov vyšla v dvoch zväzkoch v roku 1980. Ilustrátor na rozprávanie o vynaliezavom vikingskom chlapcovi nadväzuje humornými kresbami s hyperbolickou skratkou a ľahkou parodizáciou hrdinských prototypov⁶. S podobným typom zábavnej, na narátkivne detaily bohatej ilustrácie situovanej do súčasnosti sa stretávame aj vo francúzskej literatúre, v knihe Reného Goscinneho *Mikulášove šibalstvá* (1978; vo fr. orig. *Le petit Nicolas*, 1959)⁷, ktorú svojimi ilustráciami (obr. 2) doplnil **Jean-Jacques Sempé** (1932). J. Sempé je majstrom zdanlivo neadbalej anekdotickej ilustrácie, ktorá vo svete podnes predstavuje jeden z najplynnejších prúdov detskej ilustrácie.



Obr. 2 Ilustrácia Jeana-Jacquesa Sempého z knihy *Mikulášove šibalstvá* (*Le petit Nicolas*, 1959)

- 5 Dušan Kállay je jediným slovenským nositeľom tohto prestížneho medzinárodného ocenenia udeľovaného spisovateľom a ilustrátorom v oblasti detskej knižnej tvorby.
- 6 Skoršie vydanie z roku 1969 ilustroval **Miroslav Cipár** (1935).
- 7 V súčasnosti u nás s pôvodnými ilustráciami začala vychádzať celá séria kníh o malom Mikulášovi.

Veľký podiel na úspechu dobrodružných románov pre deti od nemeckého spisovateľa Ericha Kästnera mali ilustrácie **Waltera Triera** (1890 – 1951). Tento predstaviteľ staršej nemeckej ilustrácie v Kästnerových príbehoch vizuálne dotváral typy „vzorných“ detských hrdinov. Známymi a populárnymi sa stali najmä knihy *Emil a detektívi* (v nem. orig. *Emil und die Detektive*, 1929), *Lietajúca trieda* (v nem. orig. *Das fliegende Klassenzimmer*, 1933) a *Lienka a Anton* (v nem. orig. *Pünktchen und Anton*, 1931). Všetky tri tituly vyšli v slovenskom preklade s pôvodnými ilustráciami ešte v 30. rokoch v žilinskom vydavateľstve Oldřicha Trávníčka. Kästnerove diela v neskorších prekladových vydaniach svojimi ilustráciami aktualizovali slovenskí a českí výtvarníci (O. Lupták, M. Kellenberger, L. Kellenberger, O. Zimka, M. Urbásek). Postavu Emila, ktorý v Trierovom origináli „*pôsobí snád až príliš poslušne a uhladene*“ (Bode 1987, s. 31) stvárnil v slovenskom vydaní z roku 1963 **Ľubomír Kellenberger** (1921 – 1971), špecialista na ilustrovanie dobrodružnej literatúry, podobne zdržanlivým grafickým spôsobom. Vo svojich ilustráciách s nádychom vizuálnej grotesknosti sa snažil prekonať vžitý úzus reportážneho ilustrovania senzačných okamihov fabuly (Tokár 2009). Určitú rezervovanosť pôvodných ilustrácií prekonal až **Martin Kellenberger** (1957), ktorý v slovenskom vydaní knihy z roku 1986 zvolil výrazne svižnejšie kolorované perokresby s expresívne vedenými líniami šrafúr. I v prípade opätovného ilustrovania Kästnerových kníh je poznať nielen to, ako vývin tlačových technológií ovplyvňuje podoby knižného obrazu, ale aj domácu tendenciu uprednostňovania farebnej (maliarskej) ilustrácie a perceptuálne bohatšieho štýlu ilustrácií.

F. Holešovský, významný starší český teoretik ilustrácie, videl v ilustrácii dobrodružnej literatúry nebezpečenstvo brakovosti a gýča: „*podpriemerná a priemerná dobrodružná literatúra priťahuje špecifické formy nekvalitnej ilustrácie. (...) V každom prípade poskytuje práve dobrodružná literatúra príležitosť na to, aby jej editori počítali so zvláštnym čitateľským zložením prehliadajúcim umelecké kvality ilustrácie a nahradili požiadavku jej umeleckej hodnoty funkciou sprievodnej výtvarnej informácie posilňujúcej dejovosť textu*“ (1977, s. 95 – 96). Ďalšími literárnymi žánrami potencionálne naklonenými brakovej a gýchovej ilustrácii sú podľa neho humoristická literatúra a poviedky zo života detí, ktoré zvädzajúce k ilustračnému prístupu, v ktorom obraz predstavuje iba sekundujúci sprievod textu. Práve toto nízke oceňovanie populárnych žánrov detskej literatúry mohlo byť príčinou slabšieho zastúpenia zahraničných (najmä západných) tvorcov jednoduchej humoristickej kresby aj v literárne hodnotnejších prekladových tituloch.

Príkladom detských kníh, ktorých silné ikonické spojenie textu a ilustrácie v našom prostredí až do konca 80. rokov nebolo širšej verejnosti známe, sú preklady autorských rozprávok Astrid Lindgrenovej, ktoré predstavujú prelom (nielen) vo švédkej literatúre pre deti (Kåreland 1987). S ilustráciami Dánky **Ingrid Vang Nymanovej** (1916 – 1959) vychádzali preklady A. Lindgrenovej v mnohých jazykoch. Prevažná časť ilustrácií vznikla v druhej polovici 40. a začiatkom 50. rokov, napriek tomu sa slovenskému publiku sprístupňujú až v súčasnosti⁸. Okrem nedostupnosti autorských práv k ilustráciám mohla byť prekážkou aj istá antiestetičnosť a „neusporiadaná“ rétorika Nymanovej ilu-

8 Na Slovensku začali vychádzať knihy A. Lindgrenovej s pôvodnými ilustráciami I. Vang Nymanovej až od roku 2009.

stračného obrazu, tá však iba odrážala zmeny v pohľade na dieťa a detstvo v škandinávskej kultúre, ktorá je charakteristická svojím romantickým pohľadom na dieťa ako silného jedinca s autonómnymi a nepotlačiteľnými vnútornými zdrojmi. Ilustrácie ku knihám *Pippi Dlhá Pančucha* (v švéd. orig. *Pippi Långstrump*, 1945), *Pippi nastupuje na loď* (v švéd. orig. *Pippi Långstrump går ombord*, 1946), *Pippi Dlhá pančucha v Tichomorí* (v švéd. orig. *Pippi Långstrump i Söderhavet*, 1948), *Deti z Bullerbynu* (v švéd. orig. *Alla vi barn i Bullerbyn*, 1947) či *Emil z Lönnebergu* (v švéd. orig. *Emil i Lönnebergi*, 1963) predstavujú moderný a veľmi civilný spôsob ilustrovania. Zásluhy na domácom i medzinárodnom úspechu a popularizácii kníh A. Lindgrenovej malo nepochybne aj ich pôvodné ilustračné spracovanie⁹.

Nymanovej ilustrácie sa vyznačujú pevnou figuratívnou kresbou s výraznými kontúrami vyplnenými sytofarebnými poliami. Kresba, hoci realistická, je zbavená všetkého nepodstatného. Naivný výtvarný štýl sa miestami môže zdať surový, no v neskoršej tvorbe I. Vang Nymanovej postupne nadobúda viac dekoratívne črty. Toto zjednodušovanie neznamená primitivizáciu, ale starostlivý výber podstatných figuratívnych elementov tvoriacich premyslené kompozície, ktoré sú nasmerované k výstižnej charakterizácii dejového momentu a vykresleniu psychológie konania postáv. Typickou črtou je špecifický spôsob hry s perspektívou a priestorovým poriadkom, voľná deformácia proporcií a početnosť detailov (obr. 3), pričom v „panoptikáriu“ hlavnej hrdinky majú všetky zobrazené objekty rovnakú dôležitosť (Druker 2007).



Obr. 3 Ilustrácia Ingrid Vang Nymanovej z knihy *Pippi Dlhá Pančucha* (Pippi Långstrump, 1945)

9 Podnet k úvahe dáva otázka súčasnej švédskej ilustrátorky Gunny Grähsovej: „Čo by sa stalo, ak by postavu Pippi nakreslil hanblivý a priemerný ilustrátor? Možno by sa nestala ikonou, ale len jednoducho jedným z bizarných detí popísaných v literatúre“ (In: Galeoto 2013).

Pôvodné obrazové stvárnenie Pippi dobre vystihuje charakterové rysy hlavnej hrdinky – jej nespútanosť spoločenskými konvenciami je vyjadrená v živelnej, neuhladenej karikatúrnej expresivite obrazu, ktorá sa neviaže na vžitý úzus realistickej perspektívy a zrakovej krásy. Táto živelnosť korešponduje s filozofiou vitality a pohybu vo vývoji švédskej literatúry, ktorý sa uberal „od poriadku k chaosu a anarchii, od statického k dynamickému a živému“ (Kåreland 1987, s. 60), čo nie celkom ladí s oficiálnym smerovaním výchovy detí v bývalom východnom bloku.

Staršie slovenské vydania *Pippi Dlhá Pančucha* (1968), *Pippi Dlhá Pančucha nastupuje na loď* (1970) a *Pippi na ďalekom ostrove* (1971) ilustroval český maliar, grafik a ilustrátor **Karel Teissig** (1925 – 2000). Koláže vytvorené z plôch štylizovaných tvarov, usporiadaných do hutných grafických kompozícií, ktoré sa pohrávajú s evokatívnym potenciálom maliarskych štruktúr, sú silne ovplyvnené českou plagátovou tvorbou. Pippi v podaní ilustrátorky a karikaturistky **Boženy Plocháňovej-Hajdučíkovej** (1929) v neskoršom vydaní *Slávnosti u Pippi Dlhej Pančuchy* (1985) je skôr obyčajným, trochu roztopašným dievčatom, nie silnou a svojhlavou „superhrdinkou“. Autor ilustrácií slovenského vydania, v ktorom vyšli všetky tri časti trilógie spoločne (*Pippi Dlhá Pančucha*, 1985), v tom čase čerstvý absolvent VŠVU **Peter Klúčik** (1953), tento ideovo-výchovný rozpor riešil únikom do polohy fantazijného realizmu a pre minimálne jednu generáciu slovenských čitateľov (terajších tridsiatnikov) vytvoril rovnako ikonický obraz hlavnej hrdinky ako autorka ilustrácií švédskeho originálu. „Barokové“ kresby stvárnujúce dobrodružstvá Pippi a jej priateľov sú plné fantazijných detailov, ktoré prerastajú do bujnejúceho ornamentu. Autor k nim pridáva množstvo humorných detailov, ktoré pokračujú v rozprávaní vlastného príbehu a zvýrazňujú nonsenseový rozmer predlohy A. Lindgrenovej. Aj keď sa Klúčikova hravá imaginatívnosť vzdáľuje od Nymanovej civilného, tak trocha surového a rebelského výrazu, cítiť z nej podobný druh živelnosti a vitality.

5 ILUSTRÁCIE FANTAZIJNÝCH PRÍBEHOV S FILOZOFICKÝM PRESAHOM

Azda najznámejšou modernou filozofickou rozprávkou je *Malý princ* (vo fr. orig. *Le Petit Prince*, 1943) **Antoina de Saint-Exupéryho** (1900 – 1944), ktorý vo väčšine prekladov vyšiel spoločne s pôvodnými ilustráciami autora. K slovenskému publiku sa Exupéryho jednoduché obrázky dostali v roku 1986. V prípade medzinárodne úspešného fantazijného príbehu s filozofickým presahom od nemeckého spisovateľa **Michaela Endeho** (1929 – 1995) *Dievčatko Momo a stratený čas* (v nem. orig. *Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte*, 1973) však slovenský čitateľ možnosť vidieť pôvodné ilustrácie autora nemal. Napriek tomu, že s rastúcou popularitou a opakovanými prekladovými vydaniaми bola kniha postupne mnohonásobne ilustrovaná výtvarníkmi z rôznych krajín sveta, pôvodné vydanie s Endeho ilustráciami je unikátne tým, že umožňuje celostný náhľad do tvorivého konceptu autora. Ilustrácie M. Endeho sú (čo sa týka vyjadrovacích prostriedkov) pravdepodobne najúspornejšie spomedzi všetkých ilustračných spracovaní tohto príbehu. Leitmotív strateného času, existenciálna symbolika, narážky na konzumizmus, kult produktivity a efektivity v technologickej spoločnosti, odcudzenie

a neosobnosť moderných veľkomiest, ktoré charakterizujú literárny príbeh, sa objavujú aj v Endeho ilustráciách a spolupodieľajú sa na filozofickom posolstve literárneho diela nasmerovanom skôr k dospelému publiku, ktoré je však schopný (aj vďaka ilustráciám) intuitívne vnímať i detský čitateľ. Aj keď M. Ende (podobne ako A. de Saint-Exupéry) nebol profesionálnym ilustrátorom a jeho ilustrátorské ambície spomínaným titulom končia, v oblasti výtvarného umenia nebol ani úplným laikom. Orientácia vo výtvarnom umení i vlastný výtvarný názor autora sa rozvíjali pod vplyvom jeho otca, surrealistického maliara Edgara Endeho, s ktorým často diskutovali o umení a obrazoch.

Predmetné ilustrácie disponujú surreálnou zmesou reality a fantázie prepletenej metaforami a symbolickými odkazmi, podobne, ako literárne rozprávania. Príbeh strateného času sprevádzajú tri celostranové a dvadsaťpäť menších ilustrácií. Už text sám disponuje sugestívnymi opismi architektúry a miest, na ktorých sa odohráva dej, núka sa živej vizualizácii v predstavách čitateľa. Autorove ilustrácie sú po výtvarnej stránke skôr strohé a svojim pedantným kresebným poriadkom a starostlivo vedenými linkami šrafúry miestami pripomínajú spôsob, akým boli ilustrované knihy v „storočí pary“. Táto trochu melancholická vizuálna retrospektíva sa mieša s triezvou vecnosťou a snahou o objektivitu a názornosť ilustračného obrazu.

Voľba štylistických prostriedkov a symbolika figuratívnych obsahov je nie náhodou celkom zjavne inšpirovaná metafyzickou maľbou, ktorá sa rozvinula v časoch prvej svetovej vojny v Taliansku¹⁰ ako protireakcia na futurizmus oslavujúci výdobytky technologického pokroku, no rovnako aj nemeckou medzivojnovou novou vecnosťou, ktorá zavrhuje prvky subjektívnej expresivity v umení a orientuje sa na sociálne témy. Sprievodné ilustračné obrazy sú na prvý pohľad nápadné optickým realizmom a výraznou perspektívou, ktorej konštrukcia vychádza z mimetickej paradigmy klasického umenia. Zámerné využitie zmesi magickej časopriestorovej motiviky metafyzickej maľby, ostrej optiky novej vecnosti a surrealistického iluzionizmu v ilustráciách slúži M. Endemu ako podpora existenciálnych motívov románu. Architektúra vyľudnených mestských ulíc vo svojom mysterióznom pokoji, tichu a monumentálnej nehybnosti stelesňuje fenomén moderných spoločností – odcudzenie (obr. 4).

Menšie ilustrácie sú koncipované ako záhadné, strohé zátišia¹¹ s minimom kumulatívne usporiadaných figuratívnych prvkov so symbolickým významom. Zväčša predstavujú zdôraznenie a obrazové zdvojenie časti textu, názorne vizualizujú opisné pasáže. Napriek tomu, že M. Ende nebol profesionálnym výtvarníkom, z interikonických presahov jeho ilustrácií je badateľná dobrá orientácia v oblasti vizuality i premyslená obrazová podpora príbehu.

Príbeh dievčatka Momo u nás vyšiel s ilustráciami **Luby Končekovej-Veselej** (1942) pod titulom *Hodinový kvet* (1979). Jej akvarely väčšmi zdôrazňujú emocionálnu rovinu príbehu. Disponujú lyrickou melanchóliou a ich snová malebnosť a krehká citovosť sú protipólom pevnej, vecnej kresby a racionálnej výstavby pôvodných ilustrácií. Sociálno-kritický podtón a ideový kontext Endeho ilustrácií možno až príliš pripomínať v tom

10 Michael v čase vzniku príbehu žil so svojou manželkou v blízkosti Ríma.

11 Pripomeňme znenie slova „zátišie“ v iných jazykoch – nem. „Stilleben“ („tichý život“), tal. „natura morta“ („mŕtva príroda“).

čase zakázaný typ orwellovského vizionárstva a antiutópie, a tak bol tento rozmer príbehu prostredníctvom zmenenej ilustračnej koncepcie knihy potlačený. Filozofický román, v slovenskom vydaní maskovaný za „detské“ ilustrácie a veľký knižný formát, neoslovoval dospelé publikum; pôsobil ako radový, trochu obskúrný fantazijný príbeh určený deťom.



Obr. 4 Celostránková ilustrácia Michaela Endeho z knihy *Dievčatko Momo a stratený čas* (Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte, 1973)

ZÁVER

Pohľad do domácej praxe vo vydávaní ilustrácií v slovenských prekladoch cudzojazyčnej literatúry pre deti a mládež v 60. – 80. rokoch 20. storočia, ktorý načrtáva táto štúdia, problematiku vzťahu domácej a zahraničnej, k domácim čitateľom importovanej ilustrácie v jej šírke ani hĺbke nevyčerpáva; skôr len otvára ďalšie otázky v doposiaľ málo preskúmanej oblasti ilustračnej tvorby preberanej spoza hraníc. Napriek snahe identifikovať povahu zahraničného ilustračného importu, otvorenou a málo preskúmanou oblasťou naďalej zostáva napr. otázka výchovného vplyvu importovaných ilustrácií na detského čitateľa. Edičná voľba prekladov publikovaných s pôvodnými ilustráciami však naznačuje napr. to, ako bolo v tom čase chápané dieťa a jeho miesto v spoločnosti či ako boli vnímané možnosti jeho formovania prostredníctvom ilustrácie a umenia všeobecne.

Porovnaním originálnych a domácich ilustrácií vybraných titulov sme sa snažili poukázať na špecifiká národných kultúrnych prostredí, ktoré našli svoj odraz v ilustráciách. Konkrétne ilustračné prejavy neimplikujú iba osobnosť ilustrátora, nie sú iba výrazom jeho osobných umeleckých a morálnych hodnôt a postojev, ale odrážajú aj sociokultúrnu a umeleckú realitu danej doby, dobový vkus, módu či technologické de-

terminanty knižnej tvorby. Ilustrácia je napokon v mnohých prípadoch zodpovedná za obchodný úspech či neúspech knihy.

Vývoj v slovenskej ilustrácii 60. – 80. rokov poukazuje na preferenciu maliarsky či graficky bohatých výrazových prostriedkov a remeselne precízneho spracovania ilustrácie, ktorých cieľom bolo fixovať fantazijnosť, emocionalitu či dejovú líniu literárnej predlohy. Pri bližšom skúmaní povahy ilustrácií v slovenských prekladoch detských kníh možno badať podobnú tendenciu voľiť skôr perceptuálne ilustračné obrazy, ktoré vyvolávajú zmyslovo založený estetický zážitok čitateľa (ilustračná produkcia bývalých východných krajín). Naproti tomu v anglofónnych, frankofónnych či germánskych krajinách bola uprednostňovaná ilustrácia „rýchlejšej spotreby“, skratkovitejší výraz a expresívna sila výtvarnej myšlienky, ktoré vychádzali z tvaroslovia časopiseckej a humoristickej kresby.

Poznámka: Príspevok je čiastkovým výstupom grantového projektu VEGA č. 1/0153/12 *Svetová literatúra pre deti a mládež v slovenskom preklade po roku 1960*.

LITERATÚRA

- BODE, A., 1987. Detský hrdina v nemeckej knihe pre deti v rokoch 1850 – 1950. In: Horváthová, A. (ed.) BIB '87. Zborník SNG. Bratislava: SNG. S. 59 – 61.
- DRUKER, E., 2007. The animated still life. Ingrid Vang Nyman's use of self-contradictory spatial order in Pippi Longstocking. In: Barnboken. Journal of children's literature research. Roč. 30, č. 1 – 2, s. 57 – 67. Dostupné na internete: <http://www.barnboken.net/barnboken/index.php/clr/article/view/48> [02-09-2014]. ISSN 2000-4389.
- GALEOTO, M., 2013. Ingrid Vang Nyman e l'illustrazione moderna. Dostupné na internete: <http://broedizioni.blogspot.it/2013/11/ingrid-vang-nyman-vulcanica-come-pippi.html> [25-08-2014].
- HOLEŠOVSKÝ, F., 1977. Ilustrace pro děti: tradice, vztahy, objevy. Praha: Albatros.
- KÅRELAND, L., 1987. Vývoj detských hrdinov vo švédskych knihách pre deti počas obdobia 1941 – 1986. In: Horváthová, A. (ed.) BIB '87. Zborník SNG. Bratislava: SNG. S. 25 – 32.
- TOKÁR, M., 2009. Piliere modernosti. Ilustračná tvorba pre deti pred rokom 1960. In: Bibiana. Revue o umení pre deti a mládež. Ročník XVI., č. 3, s. 36 – 48. ISSN 1335-726.
- WOJNAR, I., 1987. Vizuálne umenie ako obraz a interpretácia postavenia človeka. In: Horváthová, A. (ed.) BIB '87. Zborník SNG. Bratislava: SNG. S. 21 – 24.

KONTAKT

Mgr. Iveta Gal Drzewiecka, PhD.

Kabinet výskumu detskej reči a kultúry

Pedagogická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

Ul. 17. novembra 15, 080 01 Prešov

iveta.drzewiecka@unipo.sk

ODBORNÉ ČLÁNKY/ARTICLES

SMIECH PRE DETI Z DIVADELNÉHO SVETA (KOMEDIÁLNE ŽÁNRE V PREKLADOVEJ DRÁME PRE DETI A MLÁDEŽ V 80. ROKOCH 20. STOROČIA)

THE LAUGH FOR CHILDREN FROM DRAMATICAL WORLD (THE COMEDIC STYLE OF
TRANSLATING DRAMA FOR CHILDREN AND YOUTH IN 80-TIES OF 20TH CENTURY)

ADELA MITROVÁ

1 ÚVOD

V rámci svetovej literatúry pre deti a mládež v slovenskom preklade mal žáner drámy len okrajové postavenie. V nadväznosti na 70. roky 20. stor. si v 80. rokoch jediný dominantný vydavateľ dramatickej spisby pre deti a mládež, akým bola na Slovensku LITA (Slovenská literárna agentúra) vo vydávaní prekladových drám pre deti udržiavala kvantitatívne rovnaký ráz. Z dostupných archívnych materiálov sa dozvedáme, že za ôsme desaťročie vyšlo 49 nových prekladových drám pre deti a mládež a 2 reedície textov zo 60. rokov, ktoré vydala vtedajšia DILIZA (Slovenské divadelné a literárne zastupiteľstvo). V 80. rokoch teda v priemere vychádzalo 5 nových preložených hier ročne, čo je síce malé percento, ale LITA vyberala na preklad a vydanie v tzv. rozmnožených rukopisoch v pomere viac kvalitných hier než v minulých desaťročiach. Z hľadiska žánrovosti prevažovali komediálne ladené hry pre deti a mládež. V našom príspevku upozorníme na tri z nich, ktoré svojou kvalitou „vyčnievajú z radu“.

2 NINA GERNETOVÁ: ROZPRÁVKA O MALEJ KVAPKE

V roku 1983 vydala LITA slovenský preklad ruskej hry pre deti od *Niny Gernetovej* (preklad B. Sauerová). *Rozprávka o malej kvapke* je bábková hra s pesničkami pre malých divákov, v ktorej autorka rovnocenne spája všetky divadelné výrazové zložky – slovo, pohyb, hudbu, rovnako i výtvarnú stránku do umelecky pôsobivého diela. N. Gernetová je známa ruská autorka, viaceré jej diela pre deti boli preložené do slovenčiny (LITA vydala aj jej bábkovú hru s pesničkami na motívy arabských rozprávok *Aladinova čarovná lampa*, 1971). Protagonistkou *Rozprávky o malej kvapke* je antropomorfizovaná postava padajúcej dažďovej Kvapky. Keďže sa zatúla a oddelí od svojich sestier, cíti sa osamelá. Otázka protagonistky „Čo má robiť ten, kto zostal sám?“ (Gernetová 1983, s. 6) je vnútorným dramatickým konfliktom a hýbateľom vonkajšieho dramatického deja. Leitmotívom hry je putovanie. Kvapka na svojej ceste svetom postupne stretáva Drozdíka a Drozdičku, Motýľa, Žabku, Myšičika, Veveričku, ale aj Dubáka, Húsenicu a iné postavy živočíšnej i rastlinnej ríše. Mnohé stretnutia končia sklamaním, pretože ju spočiatku iné postavy nechcú prijať. Dramatický problém, ktorý sa stáva vnútor-

nou motiváciou konania protagonistky, nastáva v situácii, v ktorej sa Kvapka dozvie, že nechtiac ublížila pri páde z neba Motýľovi, ktorému zmáčala krídlo, nemôže lietať a hanbí sa ukázať iným. Kvapku to trápi a chcela by Motýľovi pomôcť.

Text Rozprávky o malej kvapke má množstvo autorských poznámok výtvarného rázu, v úvode napr. detailný opis predstavy výtvarnej realizácie obrazu dažďa a dúhy, ktorý je rovnocenne doplnený o zvukové efekty a hudbu:

„Priezračná opona, ktorú vytvára úzky trblietavý pás dažďa. Veselá hudba tancujúcich dažďových kvapiek. Do hudby sa miešajú vzdialené jemné zvuky podobné zvončekom. Striedavo sa vzdalujú, približujú a nakoniec sa zlievajú do zvučnej zborovej piesne....Dvíha sa dažďová opona: prestalo pršať. Na modrej oblohe vidieť trblietajúcu sa dúhu. Z nej ako zo zasneženého vrška sa spúšťajú jedna za druhou sestričky kvapôčky. Sú jemnulinké, priezračné, majú na sebe krištáľové čiapočky a pláštiky. Dúha sa na jednom konci schováva za scénu a na druhom konci sa opiera o vršok, z ktorého tečie potôčik. ...“ (Gernetová 1983, s. 3)

Expozícia prostredníctvom výtvarných a hudobných prostriedkov vytvára atmosféru a estetický divadelný obraz, ktorý pôsobí na zmysly malých divákov a vtáhuje ich do deja.

Ako sme už uviedli, dielo N. Gernetovej sa vyznačuje invenčnými divadelnými nápadmi, najmä v oblasti výtvarných predstáv. Napr. aj v tvorivom využívaní hry na proscéniu a výtvarných možností bábkového divadla. Medzi prvý a druhý obraz vsunula autorka krátku scénu na proscéniu, ktorá svojím komickým efektom a hutnosťou pôsobí ako divadelná anekdota. V skutočnosti v nej autorka exponuje základný motív, ktorý je hýbateľom deja:

„Pomaly prichádza Kvapka. Pred ňou je vetvička zo stromu. Na vetvičke sedí veľká chlpatá húsenica a s chrupom obhrýza listy. Obhryzené stonky ostanú žalostne trčať. Kvapka (chvíľu sa pozerá na Húsenicu). Povedz, aj ty si sama?

Húsenica. Mhm.

Kvapka. A ty vieš, čo treba robiť, keď je niekto sám?

Húsenica. Mhm.

Kvapka. Povedz, čo?

Húsenica. Žuvať.

Kvapka. To pomáha?

Húsenica. Mhm.

Kvapka. A keď ti ublížia?

Húsenica. Žuvať... žuvať, žuvať.

(Kvapka na ňu znova mlčky hľadí. Potom smutne mávne rukou.)

Kvapka. Nie. To nepomáha. (Odíde.)

(Húsenica nahlas chrúme listy.)“

(Gernetová 1983, s. 8)

Pozitívom tejto hry je kreovanie presvedčivých typov postáv: odvážna a úprimná Kvapka, lakomý Dubák, mnohé aj s komickým akcentom, ako napr. pažravá Húsenica utáraný Vrabček a i., vďaka čomu môžu vznikať mnohé komické situácie. Na skutoč-

nosť, že je hra určená pre vekovo mladšie publikum nasvedčuje aj jednoduchá fabula, nielen naznačený typ postáv. Vyvrcholenie deja nastáva v dramatickej situácii, v ktorej Kvapôčka zachráni Myšiačika pred Hadom (prostredníctvom zázračnej čiapočky s mračnami). Nielen že s ňou chce ostať vďačný Myšiačik, ale prijme ju do rodiny aj jeho Mama Myš. Hoci Kvapka má svoj domov, trápi ju svedomie. Keď jej Mama Myš poradí, že chyby treba naprávať a pomôcť, odchádza späť za Motýľom. Peripetia má znova podobu putovania a hľadania. Keď Kvapka pomôže Veveričke zbierať žalude pre deti a daruje jej aj vodu (teda niečo zo seba), Veverička jej z vďačnosti daruje štetec, ktorým domaluje Motýľovi farby na krídle. Rozuzlenie má klasickú podobu rozprávkového šťastného konca. Motýľ je znova šťastný a šťastie nachádza aj protagonistka. Už sa necíti sama, našla uspokojivú odpoveď na svoju bytostnú otázku, ktorú vyjadruje zamľčaný podtext repliky: „Teraz už aj viem, čo treba robiť, keď zostaneš sám!“ (Gernetová 1983, s. 25)

Pozitívom bábkovej hry Rozprávka o malej kvapke je dobre napísaný sujet, dialógy, invenčná divadelnosť a presvedčivé typy postáv. Ide o umelecky a hodnotovo kvalitné dramatické dielo pre deti, ktoré ponúka myšlienku dobra (pomáhať druhým) nie explicitne, ale prirodzene zo sujetu, v podtexte. Dielo N. Gernetovej (za podmienky aj kvalitnej inscenačnej realizácie) kultivuje estetické cítenie dieťaťa, uspokojuje jeho túžbu po hre a príbehu, ale tiež vychováva prostredníctvom pozitívneho príkladu bez akéhokoľvek prvoplánového didaktizmu.

3 BORIS APRILOV: VAJÍČKO

Komická, ale väčšmi groteskne orientovaná je zvieracia rozprávková hra s pesničkami bulharského autora *Borisa Aprilova* s názvom *Vajíčko* (1984, preklad V. Prokešová). Slovenskému publiku ponúkla LITA už v predchádzajúcom desaťročí preklad jeho bábkovej hry *6 pinguínčiat* (1971), ktorá tiež vykazuje známky grotesky. Bábková hra *Vajíčko* je určená pre najmenšie publikum. Napriek jednoduchosti nie je prvoplánová a vďaka majstrovskému pozorovaciemu autorovmu talentu, ktorý sa pri tvorbe pretavil do komických zvieracích typov postáv a komických situácií, v nej môže aj dospelý divák nájsť paralelu so životom ľudí.

Autorské poznámky B. Aprilova sú formulované nielen ako inštrukcia pre čitateľa a tvorcov, ale sú literárne, niektoré pôsobia takmer ako malé prozaické útvary. Sujet je adekvátny vekovej kategórii adresáta, je jednoduchý, tvorí ho len jedna dramatická situácia, ktorá sa rozohráva. Personifikované postavy Perko a Sliepka čakajú na vyliahnutie kuriatok. Tie sa jedno po druhom liahnu až do situácie, keď má prísť na rad posledné, piate kuriatko, ktoré sa nie a nie vyliahnúť. Autor jednoducho a pritom účinne stupňuje dramatické napätie a situácie konštruuje tak, aby vyznievali komicky, pointuje ich do komických gagov. Posledné vajíčko „si dáva načas“ a tak si rodičia myslia, že bude niečo výnimočné, prinajmenšom génus alebo kohútik, čo aj s pýchou dávajú najavo okoliu. V snahe dieťaťu pomôcť, postupne každá z postáv (Sliepka, Perko, Vrana, moriak Morko, somár Marko i Koza) vymýšľa spôsoby, ako škrupinu vajíčka „naťuknúť“. Dramatický problém je postavený na situácii nemožnosti rozbitia vajíčka. Funkciou každej z reťaze následných situácií, v ktorých jednotlivé postavy pomáhajú

rodičom i vajíčku, je stupňovanie napätia a vytvorenie komického efektu (verbálnymi i pohybovými prostriedkami). Ako prvý pomáha sebavedomo otec Perko a pokríví si zobák. Z fyzického defektu postavy autor vyťaží jednoduchú verbálnu komiku. Od toho momentu má Perko defekt reči a čím väčší ho to hnevá, tým väčší pôsobí komicky:

„Perko. Vykivil tom ti tobák.

Sliepka (vystrašene). Ale čo teraz?

Perko. Tiko. Nit. Tehat nemotem vytlovit tlovo titel.

Sliepka (znepokojene, zadivené). Čo?

Perko. Titel.

Sliepka. Čo je to?

Perko. Tlovo titel.

Sliepka. Aha, slovo sysel, nemôžeš ho vysloviť.

Perko. No. (Kuriatka sa chichocú.) Tieto kuhente ma dhátdia.

Sliepka. Čože? Ktože?

Perko. Tieto.

Sliepka (nervózne sa obráti ku kuriatkam). Nebudete Perka znervózňovať!

Perko. Ony ta mi tmejú. Vykivil ta mi tobák a pheto ta mi tmejú.“

(Apríl 1984, s. 11)

Pomoc Moriaka vyznieva podobne (vykľbi si zobák), aj pomoc Somára, ktorý si udríe kopýtko. Obe situácie sú kreované na rovnakom opakovanom princípe. Snaha rozbiť vajce sa následne stupňuje „brutálnosťou“ technik, ktoré postavy aplikujú, a tým aj komikou až ku groteskným situáciám. Smiech vyvoláva nečakaný moment prekvapenia. Keď Vrana zhodí vajce z výšky, namiesto vajca sa rozbije kameň. Ďalší pomocník, Koza, namiesto reálnej fyzickej pomoci prednesie dlhé „odborné“ dohováranie vajcu, ako napr. „Všetko, čo je určené na vyliahnutie, vyliahnúť sa musí. Slnko vychádza a zachádza, mesiac rastie a stráca sa, takisto všetko, čo je určené na vyliahnutie, musí sa vyliahnúť...“ (Apríl 1984, s. 19) a keďže nič nedosiahne, upadne do mdlôb. Pointa jednoaktovky, ktorou bábková hra Vajíčko je, prichádza vo chvíli, keď sa všetky zvieratá mimo javiska venujú krieseniu Kozy a prilieta Motýľ, ktorý sa vajca nežne dotýka krídlami a dlhoočakávané piate kuriatko sa vyliahne. Autor však neostal nič dlhý svojmu rukopisu vytvárať neočakávané komické pointy a v závere ešte využíva osvedčenú metódu zámeny postáv. Po návrate dospelých a zistení, že piate kuriatko sa už vyliahlo bez ich pričinenia, sa nikto z nich nedozvie, ktoré to je, pretože sú všetky rovnaké a kuriatka si z nich robia žarty a nechcú to priznať. Záverečný obraz autor harmonizuje do žánrového obrázku kvočky, ktorá vezme pod svoje krídla všetky kuriatka.

4 ALEXANDER KANEVSKIJ: ROZPRÁVKA O BOJ-BOJOVI HRDINOVI A BAJ-BAJOVI LENIVCOVI

V 80. rokoch vysokými kvalitami vyniká dielo ruského autora *Alexandra Kanevského Rozprávka o Boj-Bojovi hrdinovi a Baj-Bajovi lenivcovi* (1986) v preklade Mirona Sisáka. Na rozdiel od predchádzajúcich hier nie je zvieracia a nie je určená najmenšej vekovej kategórii. Navyše je inšpirovaná motívmi vietnamských ľudových rozprávok.

Kanevského bábková hra v 5 obrazoch je však dielom, do ktorého autor vnáša prvky ruskej ľudovej slovesnosti a spája ich s modernými elementmi, ktoré nevyznievajú rušivo, ale tvoria kompaktný celok. Žánrovo teda nie je vyhranená, možno ju charakterizovať ako bábkovú komediálnu rozprávkovú hru na motívy ľudových rozprávok s fantazijskými a modernými prvkami.

Rozprávka o Boj-Bojovi hrdinovi a Baj-Bajovi lenivcovi má pútavú zápletku a rozprávkový sujet, precízny jazyk i kompozíciu, ktorá je kondenzovaná, s presnými dejovými zlomami korešpondujúcimi s členením obrazov. Jediný nadbytočný prvok by mohol byť rozprávač, ktorý je prítomný len akusticky ako komentátor diania v expozícii a závere, čo však možno chápať ako rezíduum ruských ľudových rozprávok s tradičným incipitom a epilógom. Hlavnými postavami sú antagonisticky kreovaní bratia: odvážny, pracovitý a obetavý Boj-Boj a lenivý a utilitárny Baj-Baj. Obaja žijú so svojím Starkým na brehu mora v krajine, ktorú tyranizuje trojhlavý Drak. Bábková hra vyniká divadelnosťou, symbiózou slova a pohybu a rovnocenným využívaním verbálnych, pohybových a výtvarných prostriedkov. O detailnej predstave autora o inscenovaní dramatického textu v bábkovom divadle svedčia aj početné autorské poznámky s invenčnými realizáčnymi nápadmi. Expozíciu tvorí tragikomická situácia, v ktorej sa Starký snaží pohnúť Baj-Baju k tomu, aby mu pomáhal, zatiaľ čo Boj-boj odišiel na lov rýb. Očakávajú totiž Draka a ak mu nič nedajú, podľa zákona zožerie hlavu rodiny – teda Starkého. Dramatické až tragické situácie v texte (napr. hrozba smrti) sú stváňované s nadľahčením a s humorom, čo korešponduje so žánrovosťou a zameraním na detského adresáta. Tragické Kanevskij premieňa na komické bez toho, aby znevažoval morálne hodnoty (neneguje opozitum dobro – zlo). Negatívne postavy sú šťastie kreované komicky, zlo sa demaskuje a degraduje smiechom. Drak, ktorý si vymyslel hrôzostrašný zákon je zosmiešňovaný napr. tak, že každá z troch hláv Draka má odlišný charakter alebo (zlo) zvyky (jedna je intelektuálka, iná fajčiarka, ďalšia neznáša fajčenie). V 1. obraze v dramatickej situácii spisovania dohody medzi Drakom a Boj-Bojom tretia hlava puntičkársky trvá na bodke. Komická situácia paroduje správanie na úradoch:

„Tretia hlava. Môžeš nám to dať písomne?

Boj-Boj. Nech sa páči! (Napíše potvrdenie a odovzdá ho Drakovi.)

Tretia hlava (slabikuje). Nedali ste tam bodku.

Boj-Boj. Tak si ju tam daj sám.

Tretia hlava. To nie. Vašu bodku mojím písmom? To sa nesmie. (Boj-Boj napíše bodku.)

Prvá hlava. Čakajte nás presne o mesiac!“

(Kanevskij 1986, s. 7 – 8)

Komicky vyznieva aj v podstate hrôzostrašné konanie Draka. V skutočnosti ani nechce ľudí jesť, pretože ho od nich páli záha a radšej by jedol ryby. Boj-Boj teda získa odklad, vymyslí si zámienku a spíše s Drakom dohodu, že mu o mesiac vystrojí hostinu a ak to nesplní, Drak zje namiesto Starkého jeho. Boj-Boj je tradičným rozprávkovým hrdinom so vznešeným cieľom, ktorý vykoná klasický hrdinský čin, chce sa obetovať namiesto svojho blízkeho a podnikne cestu, aby zachránil nielen seba a Starkého, ale všetkých ľudí v krajine. Musí nájsť štvorhranný meč, ktorý je ukrytý v džungli, aby ním

zabil Draka a všetkých tak oslobodil. Komplikácie nastanú vtedy, keď na cestu vezme aj brata Baj-Baja. Komickému stvárneniu podlieha aj rozporuplná postava Baj-Baja. Najprv sa správa ako lenivý, egoistický, ustráchaný a bezcharakterný človek, ale v závere sa ukáže, že je vynaliezavý a svedomie mu nedá, aby nechal brata zabiť. Komický efekt nesie napr. situácia, v ktorej sa Baj-Baj správa neprimerane. Boj-Boj vesluje bez pomoci brata na miesto, kde majú chytať ryby:

„Boj-Boj. Sme na mieste. Začneme ťahať siete.

Baj-Baj (ožije). Áno? Tak sa musím na prácu pripraviť. (Vyberie kefkú na zuby, čistí si zuby. Nahýna sa cez okraj člna do mora, naberá vodu do úst, vyplachuje si ich, vodu vyplúva späť do mora.)“

(Kanevskij 1986, s.9)

Boj-Boj vyloví nádhernú rybu, v skutočnosti princeznú Žblnk-Žblnk, dcéru Morského vládcu Salamandra. Boj-Boj ju pustí na slobodu, ale odmenu si vyberie Baj-Baj; odchádza namiesto svojho brata do podmorského kráľovstva na návštevu a Boj-Boj pokračuje v boji o záchranu Starkého a ľudí v krajine. Nájde zázračný meč a odsekne Drakovi dve hlavy. Drak sa dá na útek, ale Boj-Bojovi sa vyhráza. Následne sa prostredníctvom kompozičnej metódy strihu divák ocitne v podmorskom svete, v ktorom si Baj-Baj užíva status hosta, pojedá vybrané lahôdky, ale prekvapivo sa ukáže aj jeho vynálezcovský talent (stroj na konzervy). Keď príde na obed k podmorskému vládcovi Salamandrovi Drak a dozvie sa, že ich hosť je Baj-Baj, brat jeho oponenta, zneužije ho na svoj plán zneškodniť a zabiť Boj-Boja. Baj-Baj síce dá podľa dohody placku s uspávacím práškom svojmu bratovi, ale potajomky mu prezradí, aký má Drak plán a vymyslí dokonca spôsob, ako Draka vystrašiť, aby omdlel a Boj-Boj ho mohol nerušene bodnúť do srdca (použijú topánku obra, ktorú nechajú padnúť pred Drakom).

Tendencia Kanevského harmonizovať vzťahy sa ukáže pri kreovaní harmonického záveru. Zlo je napravené, ale nie násilným spôsobom, ako to často býva v tradičných ľudových rozprávkach s vážnym akcentom. Hrdina Boj-Boj teda napokon nezabíja, ale daruje Drakovi život, keďže ho prosil o milosť a sľúbil, že bude papierovým šarkanom, ktorý sa bude hrať s deťmi. V závere teda autor nič neostal dlžný komickému naturelu. Komédia par excellence vrcholí komickým šťastným koncom. Z rozprávkového hrôzostrašného Draka sa stáva papierový šarkan na hranie, ktorého bratia Boj-Boj a Baj-Baj spoločne vypustia na oblohu.

Ako sme už uviedli, A. Kanevskij na jednej strane vychádza z tradícií ľudových rozprávok, no na druhej ich vo svojich komédiách zámerne popiera, paroduje či inovuje. Moderné prvky, ktoré autor používa v hre na vytvorenie nielen, ale zväčša komického efektu, sú originálne a divadelne invenčné, takže divák má možnosť sledovať komické obrazy s výpovednou hodnotou hodnou briskného humoristu, akým Kanevskij bezpochyby je. Napr. v 3. obraze objavenie sa orientačných cedúl v džungli a bleskového telegramu:

„(Popri nich ‚plávajú‘ stromy, liany. Zjaví sa cedulka s nápisom Džungľa, potom Hlboká džungľa a nakoniec Najhlbšia džungľa.)

Starký. Tu kdesi by to malo byť.

(Hromy a blesky. Zablysne sa a priamo pred nich sa do zeme zapichne cikcakovitý blesk. Boj-Boj ho vytrhne zo zeme a nájde na ňom telegram.)

Boj-Boj. Bleskový telegram! (Číta.) „Ďalej ani krok, lebo vás zahlušíme. Bozkáva Drak.“ Nuž, vpred!...“ (Kanevskij 1986, s. 12 – 13)

Podobne komicky prostredníctvom vnesenia prekvapivých prvkov je kreovaná aj následná scéna boja, nie tradične rytiersky, ale v ázijskom štýle karate:

„Gorila. Prišli ste si po vlastnú smrť? (Rehoce sa.) Hneď si to s vami vybavím! (Skočí na Boj-Boja. Ten ju však privíta karatistickým úderom a Gorila klesne na zem. Nový skok, nový úder a to sa opakuje niekoľkokrát za sebou. Nakoniec porazená Gorila s plačom uteká preč.)

Gorila. Ja sa nehrám! (Uteká.) Ty si športovec, karatista... Keby som to bola vedela, nedala by som sa nahovoriť!...“

(Kanevskij 1986, s. 13)

Komických obrazov je v hre množstvo. Detský, ale aj dospelý divák ocení jednoduché a efektne divadelné obrazy typu: z reproduktora v nečakanej situácii vylezie slimák, prípadne rozcvička Morského vládcu a jeho bleskové chudnutie pred očami divákov, ktoré má podobu komického gagu. Výtvarné efekty s bábkou pri zväčšovaní a zmenšovaní brucha, ako ich autor uvádza v poznámkach, sú rovnako vhodné aj pre akciu herca v činohernom divadle:

„(Morský vládca odhodil kabátik od pyžamy a veľmi starostlivo cvičí všetky cviky. Po každom cviku sa mu zmenšuje brucho. Na konci cvičenia je už neobyčajne štíhly. Je nadšený. Vyskočí a spadne, lebo sa zamotá do pyžamových nohavíc, ktoré sa na ňom tiež neudržia. Drží si ich obidvoma rukami, chce urobiť ešte jeden krok, ale opäť sa zamoce a spadne.)

(Kanevskij 1986, s. 16)

Na dosiahnutie komického efektu Kanevskij využíva všetky divadelné prostriedky, verbálnu i nonverbálnu komiku, princíp kontrastu, moment prekvapenia, hyperbolu i nadľahčenie. Jazyk je dynamický, repliky sa vyznačujú živou hovorovou rečou a vtipom. Na rozdiel od bábkovej hry Vajíčko B. Aprilova, v ktorej do značnej miery prevažuje verbálna komika, v Kanevského texte možno badať prevahu fyzického konania a situačnej komiky. A. Kanevskij je známy ruský spisovateľ - humorista, autor drám a komédií a hier pre deti a mládež a „pre jeho štýl je príznačné humorné zafarbenie konfliktov a chápaný prístup ku konaniu postáv“ (Sisák, In: Kanevskij 1986, s. 24), čo sa potvrdilo aj pri nápaditej bábkovej hre o Boj-Bojovi.

Kým N. Gernetová inklinuje väčšmi k miernej komédii v podtexte s vážnym posolstvom, rozprávková hra B. Aprilova tenduje ku groteske, bábková hra A. Kanevského narába aj s grotesknými, aj s parodickými princípmi. Komediálne žánre, ktoré sme vybrali na interpretáciu z prekladových drám pre deti a mládež v 80. rokoch majú odlišné žánrové odtienky. Všetky tri (Rozprávka o malej kvapke N. Gernetovej, Vajíčko B. Aprilova a Rozprávka o Boj-Bojovi hrdinovi a Baj-Bajovi lenivcovi A. Kanevského) sú

kvalitným príspevkom a obohatením pôvodnej dramatickej spisby pre deti, určenej na divadelné javiská na Slovensku.

Okrem uvedených diel sú z 80. rokov hodné povšimnutia a inscenovania aj ďalšie komediálne ladené hry: Tri želania s krídelkami (1980) – bábková hra s pesničkami zo života detí známej českej spisovateľky Hany Doskočilovej; ďalej konverzačná rozprávková hra Ako sa kráľ chcel dostať na Mesiac (1984) nemeckého autora Joachima Knautha; dagestanská bábková hra na motívy orientálnej slovesnosti Hovoriaci džbán (1985) autora Achmedchana Abu – Bakar (vl.m. Abakarov); Bábkový kráľ (1988) – dramatizovaná paródia na rozprávku Cisárovo nové šaty s politickou satirou v podtexte od poľskej poetky Urszuly Koziolovej; srbochorvátska dobrodružno-fantazijná bábková hra Loď so zelenou bradou (1988) od Maja Djurovića a i.

Prekladová dráma pre deti a mládež predstavuje v 80. rokoch širokú škálu žánrov (komediálne žánre sa javia ako dominantné) a ako ukazuje doterajší čiastkový výskum, divadelníci na Slovensku mali možnosť vyberať z kvalitnej ponuky dramatických textov.

Poznámka: Príspevok je čiastkovým výstupom grantového projektu VEGA č. 1/0153/12 *Svetová literatúra pre deti a mládež v slovenskom preklade po roku 1960*.

LITERATÚRA

- APRILOV, B., 1984. Vajíčko. Bratislava: LITA. 23 s.
- GERNET, N., 1983. Rozprávka o malej kvapke. Bratislava: LITA. 25 s.
- HOŘÍNEK, Z., 2003. O divadelní komedii. Praha: Scéna. 263 s. ISBN 80-86102-31-9.
- KANEVSKIJ, A., 1986. Rozprávka o Boj-bojovi hrdinovi a Baj-Bajovi lenivcovi. Bratislava: LITA. 24 s.
- MITROVÁ, A., 2010. Dráma v žánrových a tematických premenách po roku 1960. In: Stanislavová, Z. a kol. Dejiny slovenskej literatúry pre deti a mládež po roku 1960. Bratislava: LIC, s. 170 – 220, ISBN 978-80-8119-026-1.
- SLIACKY, O., 2007. Dejiny slovenskej literatúry pre deti a mládež do roku 1960. Bratislava: LIC. 271 s. ISBN 978-80-89222-32-2.
- STANISLAVOVÁ, Z. a kol., 2012. Žánrové, poetologické a axiologické aspekty prekladov literatúry pre deti a mládež I : kontext 60. rokov 20. storočia [elektronický zdroj]; [Recenzenti Ondrej Sliacky, Brigita Šimonová]. - 1. vyd. - Prešov: Prešovská univerzita v Prešove. 187 s. ISBN 978-80-555-0697-5.

RESUMÉ

The aim of our contribution is to introduce to the translation drama for children and youth to the Slovak language in 80-ties of 20th century, published by LITA – Slovak literary agency. We focus on the comedic style and present an interpretations of three dramas for children: the puppet play with songs „Fairy story about little bead“ by Nina Gernet, an animal fairy-tale play „Egg“ by Boris Aprilov and the puppet play „Fairy story about the Boj-Boj hero and Baj-Baj buck-passer“ by Alexander Kanevskij. It is demonstration of high class dramas, that were translated to the Slovak language in 80-ties of 20th century.

KONTAKT

Mgr. Adela Mitrová, PhD.

Kabinet výskumu detskej reči a kultúry

Pedagogická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

Ul. 17. novembra 15, 080 01 Prešov

adela.mitrova@unipo.sk

KARAFIÁTOVI BROUČCI V SLOVENSKOM PREKLADE

KARAFIÁT'S BEETLES IN SLOVAK TRANSLATION

JÁN GALLIK

1 Úvod

Dnes už kultové dielo českého evanjelického kňaza Jana Karafiáta s oficiálnym názvom *Broučci pro malé i velké děti*, ktoré bolo po prvýkrát vydané anonymne a vlastným nákladom v roku 1876, sa môže po stotridsiatich ôsmich rokoch popýšiť rekordným množstvom reedícií (len v českom jazyku evidujeme približne sto vydání), prekladov do svetových jazykov (napr. do angličtiny, nemčiny, ruštiny či poľštiny) i audiovizuálnych spracovaní (zvukové nahrávky, animované filmy, rozhlasové hry). Karafiátova rozprávka však nemala hneď po svojom prvom vydaní na „ružiach ustlať“, pretože vyšla len v podobe malého zošitka s chýbajúcimi ilustráciami. Dobová kritika i čitateľská verejnosť si ho výraznejšie všimla až zásluhou priaznivej recenzie novinára Gustava Jaroša, ktorú publikoval v periodiku Čas roku 1893. Vyzdvihol v nej najmä autorov nevšedný sloh, jednoducho čitateľný a zrozumiteľný detskému príjemcovi, citlivé odhalenie drobného duševného života dieťaťa a jeho zbližovania s prírodou. Jana Karafiáta dokonca prirovnal k českému Andersenovi. Taktiež zaujímavou kuriozitou je, že Karafiátovo dielo sa v ruskom preklade z roku 1947 dočkalo výrazných ideologických skreslení. Všetky pasáže, ktoré boli úzko spojené s náboženskou dikciou, boli vynechané alebo výrazne pozmenené. Napríklad ranná a večerná modlitba, ktorá sa v texte často objavuje, bola považovaná za pesničku, svätajánske mušky boli označené len za pohanský symbol uctievaný v minulosti všetkými slovanskými národmi a Boh, ktorého Karafiát považoval za Pána a Vládcu nad všetkým, bol nahradený neosobným kolektívnym duchom.

2 BROUČCI V SLOVENSKOM PREKLADE

Aj napriek rôznym okolnostiam bola knižka, patriaca právom do zlatého fondu českej literatúry, viackrát preložená i do slovenského jazyka. Do roku 1949 vyšla dokonca pod dvomi názvami, konkrétne *Chrobáčikovia* (Matica slovenská, 1949) i *Chrobáčiky* (pražské vydania z rokov 1921, 1924 a bratislavské z roku 1948). Po roku 1990 slovenskí prekladatelia a vydavatelia taktiež nezaháľali, a tak dodnes evidujeme približne päť vydání Karafiátových *Chrobáčikov pro malé i velké děti*. V knižničných fondoch sú dostupné vydania z roku 1990 (Bratislava: Genezis), 2004 (evanjelický Transcius), 2006 (dokonca v Braillovom písme, vydané levočskou Slovenskou knižnicou pre nevidiacich Mateja Hrebendu), pričom v súčasnosti sú na predajných pulkoch vydania z rokov 2008 (jeho súčasťou je aj bábkové divadielko, ktoré si deti vytrihnú a zložia) a 2010, ktoré vyšlo v pražskom Ottovom nakladateľstve, bohato ilustrované Ľubou Suchalovou. A práve toto dosiaľ posledné vydanie *Chrobáčikov* v slovenčine bude predmetom našej analýzy.

Z recepcného pohľadu je veľmi zaujímavé, že Karafiátova knižka má stále svojich percipientov, a to aj v súčasnej dobe, v ktorej by autorova kresťanská rigorózná dikcia mohla čitateľom výrazne prekážať. V základnom komunikačnom reťazci *autor – literárne dielo – prijímateľ* sa totiž dnes stále viac zdôrazňuje práve recepcné hľadisko čitateľa, vyzdvihujúc nadovšetko estetickú kvalitu, ktorá iniciuje vo vedomí príjemcu kvalitný emocionálny zážitok. Hoci *Chrobáčky* v kontexte vývinu českej a slovenskej spirituálnej tvorby pre deti a mládež znamenajú mnoho, v komparácii so súčasnými nárokmi na kvalitu literárneho diela, a to tak u bežných príjemcov, ako aj u odbornej literárnej kritiky, by nemuseli obstať. Súčasné diela, nárokuje si na primát v oblasti spirituálno-religióznej tvorby, sa totiž vyznačujú predovšetkým náročnou symbolikou, ornamentálnosťou a noetickým presahom, čo je síce z estetického hľadiska výborné, avšak riskujú, že neprekročia detsky nedokonalú skúsenosť, pričom dieťa môže stratiť motiváciu čítať z dôvodu nenaplnenia žánrového očakávania. Samozrejme, pri *Chrobáčkoch* asi nikto neopomenie fakt, že dielo bolo napísané pred viac ako storočím, teda konkrétne v dobe, keď sa v literatúre pre deti a mládež kládol dôraz najmä na výchovnú užitočnosť textu. Pretože didaktický utilitarizmus, resp. Františkom Mikom vhodnejšie povedané *didakticko-výchovný zreteľ*, t. j. termín, ktorý uviedol vo svojej publikácii *Hra a poznanie v detskej próze* (1980), je v danom diele evidentne prítomný. Zmienенý termín používal František Miko pri riešení starého sporu o úžitkovosti a umeleckosti literatúry pre deti a mládež, pričom ho v spektre výskumu menovanej oblasti prezentoval ako formu poznania, pretože ani „*umelecká náročnosť detskej slovesnosti neznačí opustenie jej didakticko-výchovnej primeranosti*“ (Miko 1980, s. 92). Taktiež by bolo azda prismeľé označiť Karafiátov text za triviálne prvoplánový, hoci plytší estetický zážitok je pre súčasného príjemcu badateľný. Tak či onak, v konečnom vyznení možno súhlasiť s tvrdením Zuzany Stanislavovej, že i takýmto textom nemožno „*uprieť istý podiel (popri rozvíjaní technickej čitateľskej zručnosti) aj na utváraní hodnotovej hierarchie detí v oblasti morálnych kategórií. Ibaže v takomto prípade sa formatívny vplyv realizuje priamočiarejšie, jednostrannejšie, teda chudobnejšie, než je pre skutočné umenie typické. Viac či menej presvitajúca didaktickosť a evidentná sémantická jednoznačnosť oslabujú intenzitu emočnej penetrancie; pretože tá oblasť tvorby, ktorú označujeme ako umelecká literatúra, je (v umení pre deti rovnako ako v umení pre dospelých) charakteristická mnohoznačnosťou a nepriamočiarosťou*“ (Stanislavová 2013, s. 9).

Vyvstáva teda otázka, čím môže dnešné vydanie, resp. vydania Karafiátových *Chrobáčikov* upútať tak detského, ako i dospelého príjemcu, ak tiež berieme do úvahy známy fakt, že literatúra pre deti a mládež má byť rovnako pútavou a zaujímavou aj pre dospelého čitateľa. V prvom rade treba tvorcom slovenského prekladu z roku 2010 (z českého originálu preložila diela Mária Fúriková) kvitovať zainteresovanie bohatej ilustračnej bázy, ktorá je v knižke obsiahnutá vo výraznej symbióze s predkladaným textom. Ilustrácie Luby Suchalovej sú pre príbeh z ríše hmyzu skutočne kvalitným obohatením, zobrazujú svätotójske mušky, lienky, ale aj vtáky, štvornohé zvieratá (čierny kocúrik, biela mačička) či ďalšie súčasti prírody i rekvizity zo života ľudí modernou pestrofarebnou kresbou. Chronológia Karafiátovho príbehu, usúvzťažnená s kolobehom ročných období, je založená na zobrazení životnej púte hlavného

hrdinu Svätójanka, ktorý je od malička vychovávaný a vedený k plneniu dôležitého životného poslania svätójánskych mušiek, a to svietiť ľuďom v noci. Táto skutočnosť je zvlášť budovaná na báze religióznej oddanosti a poslušnosti Božej vôli. Toto tvrdenie dokazuje konštatovanie Svätójankovho otca, ktorý vysvetľoval zvedavému hrdinovi, prečo musia svätójánske mušky ľuďom svietiť, keď spia: „Nuž, môj milý, tak to musí byť, to Pán Boh tak chce, veď aj ty poletíš s oteckom a budeš pekne svietiť. Len choď a už sa lietaj“ (Karafiát 2010, s. 8). Tento religiózny aspekt, často obsiahnutý v dielach detskej literatúry z konca 19. storočia, nie je ničím zvláštny. Veď tematizácia náboženskej výchovy dieťaťa i cez prizmu biblických príkladov, nabádajúcich k poslušnosti Boha a rodičov, sa ťahla od zrodu literatúry určenej (nielen) deťom a mládeži. Jana Kolářová v štúdiu s názvom *Několik pohledů na tematizaci dítěte a výchovy v literatuře pozdního humanismu* uvádza viacero diel, v ktorých autori pripomínajú detskému čitateľovi rôzne príklady poslušnosti, odvolávajú sa často „na biblické příběhy formou exemplu či alespoň přirovnání. Biblický text je pevnou argumentační oporou pro moralizující literaturu obecně, která v pozdním humanismu předjímá už v některých rysech barokní homiletiku“ (Kolářová 2012, s. 15). V tomto zmysle je preferovaná i fungujúca rodina ako opora „pro všechny její členy, jako zdroj vzájemné lásky a požehnání pro život“ (Kolářová 2012, s. 14). Aj pre Chrobáčikov je morálne zdravá činnosť rodiny a rodinná súdržnosť, založená na dôslednom dodržiavaní Božieho zákona, primárnou prioritou. Svätójankov otec – hlava rodiny – je prísny, ale spravodlivým rodičom, ktorý je pre svojho syna zároveň živým príkladom toho, ako treba Boha poslúchať. V časti príbehu, v ktorom Svätójanko vyvádza detské huncútstvo a nechce poslúchať, mu mamička dáva za príklad práve poslušnosť otca: „Musíš poslúchať. Vidíš, ako otecko poslúcha. – Otecko? A kohože poslúcha? – Nuž Pána Boha. Veď vieš, že každé ráno letí z domu a celý deň je vonku až do noci, a hoci ho krídelká bolia, na druhý deň zase letí, len aby bol poslušný“ (Karafiát 2010, s. 10). V tejto súvislosti mamička poukazuje aj na poslušnosť ďalších členov rodiny: krstného otca, krstnú mamku a ich dcéru Majku. Motív poslušnosti vystupuje do popredia napríklad i v pravidelnej rannej modlitbe – „Ó, náš Bože milý, / z postele sme vstali / a pekne ťa prosíme, / daj, nech sa ťa bojíme, / bojíme a poslúchame / a pritom sa radi máme“ (Karafiát 2010, s. 6) – či v časti príbehu, keď má Svätójanko po prvýkrát letieť svietiť ľuďom spoločne s ostatnými svätójánskymi muškami. A aj tu má rodinná súdržnosť svoje opodstatnenie, a to v konkrétnom prehovore Svätójankovho otca: „No či ty budeš dobrý a či budeš stále pekne svietiť, ako to Pán Boh chce? Veľmi by ma bolelo a bol by som veľmi smutný, aj mamička, aj krstný otecko a my všetci, keby si pekne neposlúchal“ (Karafiát 2010, s. 35). V Karafiátovej rozprávke je tak obraz Svätójankovho detstva i dospievania ukotvený v pevne zomknutom rodinnom kruhu a širšej susedskej pospolitosti, „která dává hrdinovi dostatečnou podporu pro to, aby zdárně prošel všemi úskalími a objevil smysl života v akceptování role, jež mu byla v přírodním koloběhu určena“ (Šubrtová 2011, s. 102). Preto aj súčasné vydania Chrobáčikov môžu nielen v detskom príjemcovi upevniť presvedčenie, ktoré vyslovila Zuzana Stanislavová v jednej z kapitol publikácie *Ěthos a poésis* v umeleckej tvorbe, analyzujúc zobrazenie hodnoty rodiny v pôvodnej či prekladovej tvorbe pre deti a mládež, že napriek všetkému, čo zasahuje do zdravého fungovania rodiny, môžeme aj v 21. storočí vnímať „túto spolo-

čenskú „bunku“ ako najvýznamnejšiu súčasť sociálneho priestoru, v ktorom človek žije“ (Stanislavová 2013, s. 23).

Oddanosť Bohu, zverenie svojho života do Božej vôle a na Božích zákonoch postavená rodinná spolupatričnosť nebola napokon typická len pre diela z obdobia neskorého humanizmu, baroka, klasicizmu, romantizmu či literatúry z konca 19. storočia. Ako dôkaz nám môže poslúžiť veršovaná rozprávka českého katolíckeho spisovateľa Václava Renča s názvom *Perníková chaloupka*, ktorá prvýkrát vyšla spoločne s ilustráciami Jiřího Trnku v roku 1944. V Renčovej veršovanej rozprávke si možno – popri notoricky známom príbehu – hneď v úvodných strofách všimnúť dôraz, ktorý kladie na spirituálno-transcendentnú ukotvenosť svojho diela: „Byl táta s mámou, chudí byli / a chudé lidi Pán Bůh živý. / Dvě děti se jim narodily / a rostly jako v lese dříví. // (...) Předvěřem, včera jako dnes / živil je Bůh a černý les“ (Renč 2012). Tento náboženský aspekt je ešte zjavnejší v dramatickom závere rozprávky, keď sa vo vyhrotenej situácii (ježibaba chystá veľkú lopatu, aby obe deti upiekla) Jeník a Mařenka spoliehajú na Božiu pomoc v úpenlivej prosbe: „Ach, Pane Bože, odpusť hříchy! / Je zle a má být ještě hůře. // Tu anděl dětem vnukne nápad. / Ne a ne sednout na lopatu, / jako když nedovedou chápat. / Hned na tu stranu, hned zas na tu. // Babizna vzteky poskakuje. / „Nemehla, kéž vás čerti snědí!“ / A hned jim sama ukazuje, / jak se to na lopatě sedí. // Hop, děti! – Než by řekl švec, / pohltí babu rudá pec“ (Renč 2012).

Následne by sme mohli na základe príbehu Karafiátových *Chrobáčikov* upriamiť pozornosť – okrem už spomínaných skutočností – na viacero motívov, ktoré rozvíjajú jeho dejovú líniu. Napríklad na Svätajankove spoznávanie sveta potom, ako začal spolu s oteckom a krstným oteckom svietiť ľuďom, na prekonávanie vlastného strachu z doteraz preňho neznámych Božích tvorov (stretnutie s hájnikom, chrústom, sovou, kohútom, hlásnikom, s poslušnými deťmi, chodiacimi pravidelne na svätú omšu a i.), na Svätajankove huncútsva, svadbu s Majkou či na neustále sa opakujúci motív úcty a chvály Boha, ktorý najvýraznejšie zaznieva v pravidelnej večernej modlitbe: „Pane Bože dobrý, milý, / vo večernej tejto chvíli / v ochranu sa ti dávame, / chválu a česť ti vzdávame“ (Karafiát 2010, s. 45). No azda najzaujímavejším aspektom v Karafiátovej rozprávke je fenomén smrti, ktorého priame zobrazenie v literatúre pre deti a mládež nie je celkom bežným javom. V *Chrobáčikoch* však musia literárni hrdinovia i detskí percipienti akceptovať smrť ako nutné ukončenie života, ktorému sa nemožno vzoprieť. „Je to především silná víra, která pomáhá smrt vyrovnaně přijmout, nezbavuje však pozůstalé práva na truchlení – vždyť rozkvetlá chudobka na místě, kde leží pochovaný brouček, symbolizuje trvalou vzpomínku, je jakousi poetickou paralelou náhrobku“ (Šubrtová 2011, s. 102). Ku koncu rozprávky tak postupne zomiera Svätajankova mamička, krstný otec, otecko, krstná mamka a napokon i rodinná priateľka Janka. Veď poslušný „postoj k životu nutně zahrnuje i poslušný postoj ke smrti. Karafiát se tak nezpronevěřil žánrovému kodexu pohádky, neboť smrt je v jeho textu přirozeným koncem, projevem boží vůle, tedy koncem šťastným a jediným možným“ (Šubrtová 2011, s. 102). Napokon však životný kolobeh v úplnom závere rozprávky prináša opätovnú radosť zo života, keď sa Svätajankovi a Majke narodia malé svätajánske mušky: „A mali sa radi. Otecko svítil, mamička gazdovala, májušky jej pomáhali a svätajánkovia sa učili lietať. Veď už to celkom pekne vedeli“ (Karafiát, 2010, s. 107).

3 ZÁVER

Karafiátova rozprávka tak aj po jeden a pol storočí svojej existencie má i dnes čo povedať (nielen) detskému príjemcovi. A jedným z hlavných dôvodov môže byť práve jej religiózny morálno-etický kód, ktorý do súčasného marazmu kultúrnych hodnôt priamo vnáša vedomie toho, prečo musia v rozprávke i v reálnom *živote* platiť isté pravidlá. Výchova k zodpovednosti, poslušnosti, vzájomnej úcte či spolupatričnosti by totižto mali byť hodnotami s trvalou platnosťou, trochu pateticky povedané, pokiaľ bude svet svetom a človek človekom.

LITERATÚRA

- GALLIK, J., 2014. Spiritualita v slovenskej literatúre pre deti a mládež. Nitra: UKF. ISBN 978-80-558-0430-9.
- KARAFIÁT, J., 2010. Chrobáčky pre malé i veľké deti. Praha: Ottovo nakladatelství. ISBN 978-80-7360-956-6.
- KOLÁŘOVÁ, J., 2012. Několik pohledů na tematizaci dítěte a výchovy v literatuře pozdního humanizmu. In: Bohemica litteraria, roč. 15, č. 1, s. 7 – 18. ISSN 1213-2144.
- MIKO, F., 1980. Hra a poznanie v detskej próze. Bratislava: Mladé letá.
- RENČ, V., 2012. Perníková chaloupka. Praha: STUDIO trnka. ISBN 978-80-87678-05-3.
- STANISLAVOVÁ, Z., 2013. Éthos s poésis v umeleckej tvorbe. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity. ISBN 978-80-555-0978-5.
- ŠUBRTOVÁ, M., 2011. Svět hmyzu v české literatuře pro děti. In: Bohemica litteraria, roč. 14, č. 2, s. 101 – 113. ISSN 1213-2144.
- TOMAN, J., 1999. Dětské čtenářství a literární výchova. Brno: Akademické nakladatelství CERM. ISBN 80-7204-111-8.

RESUMÉ

The aim of research paper titled *Karafiát's Beetles in Slovak Translation* is to highlight the importance and benefits of the author tales written by Czech Lutheran priest Jan Karafiát. The tale was published anonymously the first time, was not illustrated and was published own expense in 1876 with the official name *Broučci pro malé i velké děti*. Since then, the tale was published in a number of reissues (only in Czech language about a hundred editions), even on sound carriers and the tale became an incentive for the creation of several cartoon tales and radio plays. Also, a fairy tale has been translated into several foreign languages (into English, German, Russian and Polish. Even in the Slovak language *Chrobáčikovia* or *Chrobáčky pre malé i veľké deti*, the fairy tale was published several times. In the science article is the subject of analysis the latest edition of *Chrobáčky* in Slovak language from 2010, which was published in Praha in Otto's publisher. The latest edition illustrated Ľuba Suchalová.

KONTAKT

PhDr. Ján Gallik, PhD.

Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr

Fakulta stredoeurópskych štúdií Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Dražovská 4, 949 74 Nitra

jgallik@ukf.sk

SPEVOBÁJE A SPEVOKVETY ROBERTA DESNOSA VO FELDEKOVOM PREKLADE

THE BOOK OF ROBERT DESNOS SPEVOBÁJE A SPEVOKVETY (STORYSONGS AND
FLOWERSONGS) IN THE TRANSLATION OF LUBOMÍR FELDEK

MARTIN KLIMOVIČ

1 Úvod

Poézia francúzskeho básnika Roberta Desnosa pre dospelých mala spočiatku všetky znaky francúzskeho surrealizmu: v snahe odhaľovať nové poznávacie oblasti experimentoval s hypnotickým spánkom, tvoril básne-koláže, rozhlasové montáže, hlavolamy ako prejav nesúhlasu s tradíciou a rutinou vo vtedajšej poézii. Skúsenosť s II. svetovou vojnou (Desnos bol za účasť na hnutí Odporu väznený v rôznych pracovných táboroch, v poslednom – v Terezíne – niekoľko dní po skončení vojny na následky choroby aj umiera) ho však priviedla k pochopeniu, že „*musí setrvať na pevné pôde predmetného sveta, ktorý je treba učiniť ľudským svetom pro člověka*” (Cigerová 1979, s. 162). Z predvojnového surrealistického spôsobu tvorby pre dospelých do jeho básní pre deti a mládež prenikol príklon k asociácii ako zdroju myšlienkového uchopenia sveta¹. Intelektuálna a zvuková asociácia tematizujúca prírodné motívy sa stáva riadiacim princípom Desnosovej poézie pre deti. Táto hra je sprevádzaná vysokou mierou obraznosti, imaginatívnosti, čo si vyžaduje aktívnu participáciu čitateľa. Prírodzene, výpomoc od personifikácie básne významne približuje k adresátovi a poskytuje mu tak vodiace siluety, ktorými sa môže pri poznávaní reality riadiť. Cieľom príspevku je predstaviť a interpretovať Desnosovu zbierku básní pre deti *Spevobáje a spevokvety na spievanie podľa akéhokoľvek nápevu* (1983, vyd. Mladé letá, prel. Lubomír Feldek, il. Miroslav Cipár, 70 s.).

Desnosove básne pre deti vyšli po prvýkrát v Paríži v roku 1945 až po jeho smrti (30 básní s názvom *Spevobáje na spievanie podľa akéhokoľvek nápevu*, fr. *Chantefables*); v tom istom roku vyšla aj druhá zbierka (*Spevokvety*, fr. *Chantefleurs*). Slovenský preklad zbierky, ako uvádza sám prekladateľ v doslove (Feldek 1983), vychádza z 3. kompletneho vydania *Spevobájí a spevokvetov* z roku 1975. Vtedy už zbierka obsahovala nielen básne vydané v roku 1945, ale aj ďalšie, v rukopisnej pozostalosti nájdené básnické texty. Desnos sa tak slovenskému čitateľovi v 80-tych rokoch predstavuje vo vyše 80-tich básňach. Ešte pred interpretovaním básní sa však pristavíme pri vzťahu medzi autorom, pôvodným textom, prekladateľom, prekladom a adresátom. Nemáme ambíciu teoreticky vysvetliť všetky translatologické nuansy tohto procesu, chceme sa iba priblížiť k odpovedi na otázku, ktorá sa núka od samého začiatku: Keď čítame slovenský preklad *Spevobájí a spevokvetov* z roku 1983, čítame ešte Desnosa, alebo už Feldeka? V danom

1 V jednej z úvah o poézii Desnos píše: „*Nad automatizmom je vedomí, nad poezií báseň, nad poezií, ktoré se poddávame, je poezie, kterou vytváříme, nad svobodnou poezií svobodný básník*” (podľa Cigerová 1976, s. 559).

roku mal totiž Feldek všetky svoje zásadné básnické zbierky pre deti vydané, celých 25 rokov patril k ústredným postavám poézie pre deti. K tejto otázke nás tiež priviedli Feldekove eseje a odborné texty o preklade, ktoré boli v tom čase publikované. Zároveň tak trochu neohrabane zahmlievame fakt, že neznalosť francúzskeho originálu a vôbec francúzskeho jazyka môže byť vážnym nedostatkom v snahe interpretovať Desnosovu poéziu.

2 FELDEKOV PRINCÍP PREKLADU: PREKLAD PRINCÍPU

Nie vždy máme príležitosť nakuknúť do kuchyne spisovateľa či prekladateľa. Našťastie Lubomír Feldek viackrát prezradil, ako pri prekladaní postupuje, čo je jeho základným prekladateľským princípom². V texte *Ako prekladám básne pre deti...* publikovanom v časopise *Zlatý máj* označuje preklad pre deti za zvláštny typ prekladu a hovorí:

„Ak prekladáme pre deti, pôsobí na nás vedomie, že adresát nebude nikdy zvedavý, v akom vzťahu je preklad k pôvodine. Náš detský adresát bude vždy preklad vnímať ako autonómne umelecké dielo. Preňho je príliš abstraktnou úlohou vnímať čosi ako preklad čohosi iného. (...) Všetko sa uňho väčšinou začína i končí tým, že prijme alebo odmietne text básne” (Feldek 1976, s. 439).

Vo svojej básnickej a prekladateľskej praxi dochádza Feldek k záveru, že nad prekladom textu má vládnuť preklad princíp (Feldek 1976, s. 440). To, čo má prekladateľ predložiť adresátovi, majú byť nie slová v originálnom jazyku, nie doslovný význam, ale to, čo text s adresátom robí, aké myšlienkové postupy uňho vyvoláva, k akej asociácii ho vedie. „Nemá sa prekladať slovo, ale slovné spojenie, veta, hádzanie iskry, asociácia. To je základná jednotka” (Feldek 1958).

Pri uvažovaní o prekladateľských postupoch Feldek rozlišuje tri základné:

- a) povedať inými slovami to isté (nazýva to metonymickou metódou),
- b) povedať inými slovami podobné (metaforická metóda),
- c) povedať inými slovami iné (autorská metóda) (Feldek 1977, s. 48).

Pomer uplatňovaných prekladateľských postupov sa od diela k dielu mení. Prvý postup plní najmä informatívnu funkciu prekladu, tá dominuje v prekladoch znalcov cudzích literatúr a cudzích jazykov. Druhý postup plní najmä estetickú funkciu, ktorá dominuje v prekladoch básnikov. Tretí postup je podľa Feldeka prítomný vždy, keď čokoľvek k originálu pridávame alebo z neho uberáme. Ak tretí postup zasiahne makroštruktúru textu, potom dochádza k zániku prekladateľa. O preklade princípu Feldek nakoniec uvažuje takto:

„Ale čo je to preklad princípu? Jestvuje vôbec? Či nie je princíp z rodu tých vecí, ktoré nepatria nikomu, pretože patria všetkým? Či hovoríme o preklade vtedy, keď vidíme, ako nejaký princíp preberá jeden básnik od druhého?” (Feldek 1977, s. 59).

Ak sa teraz pozrieme na nastolenú otázku z úvodu, zdá sa nám, že pri čítaní zbierky *Spevobáje a spevokvety* sa autorské a prekladateľské stiera, nemožno viesť jasnú hranicu. Napokon, vydavateľstvo (a či Feldek) sa v zbierke priklonilo k slovíčku, ktoré je

2 A. Valcerová hodnotí Feldekov vklad do prekladateľskej praxe a poetiky ako najvýraznejší spomedzi prekladateľov po roku 1945 (2006, s. 158).

asi najbližšie k pravde: „Podľa jazykovej interpretácie Anny Blahovej prebásnil *Lubomír Feldek*” (s. 5; zvýraznil M. K.). S vierou, že medzi pôvodným textom a translátom bola vytvorená „*sémantická kontinuita*” (Fišer 2009, s. 22), čiže medzi Desnosovým originálom a Feldekovým prekladom bola zachovaná informačná a funkčná (v tomto prípade estetická) spojitosť (ibid., s. 181), pozrime sa teraz bližšie na jednotlivé básnické texty, aby sme odkryli najvýraznejšie charakteristiky zbierky.

3 INTELEKTUÁLNA A SENZUÁLNA HRAVOŠŤ FELDEKOVHO PREBÁSŇENIA

Zbierka Roberta Desnosa pozostáva z vyše 80-tich básní, ktoré nezostávajú nič dlžné svojmu názvu. Sú to texty, ktoré sú svojou poetikou naklonené prírode, prírodným javom a zákonitostiam, no pohľad na prírodu nie je folklórny. Desnos v jednotlivých básničkách ponúka témou i kompozíciou Feldekovi priestor na uchopenie reality v jej hravej, asociatívnej, imaginatívnej podobe. Približne dve tretiny zbierky tvoria básne o okrasných i liečivých rastlinách, ostatné ponúkajú opis väčších i menších zvieracích tvorov. V niektorých je príroda lyricky opísaná vo svojej rozmanitosti, s apelom na ľudský zrak i čuch, ako napríklad v básni *Ruža*:

*Ruža ružová a ruža biela
s ružou čajovou.
Lámem konáriky z ružového tela,
slnko svieti májovo.
Ruža ružová a ruža biela
s ružou zo zlata.
Ružu, ktorá bdela,
trhá moja ruka, vôňou uspatá.*

Autor i prekladateľ však v básňach nezostávajú v strohejšej opisnej polohe, pridáva sa k nim aj ďalší atribút. Viacerým básňam nechýba dialogickosť (prihováranie sa kvetom v básňach *Snežienka*, *Kukučina*, *Konvalinka*, alebo rozhovor kvetu so zvieratami v básni *Veronika*), poľudšťovanie (napr. v básni *Archangelika* sa fakt, že opisovaná liečivá bylina slúži aj na medicínske účely, spracúva tak, že archangelika nemá rada samotu, preto nás ponúka posedením pri čaji; v básni *Begónia* zas sama kvetina beží do paláca, aby sa mohla vystaviť do okna). Cit pre kompozíciu krátkeho rýmovaného útvaru, nápaditosť v rýmových riešeniach, zmysel pre rytmus, no najmä vynaliezavú asociatívnosť podporenú metaforickými obrazmi a humorným podaním témy dokladajú obaja, autor i prekladateľ, prakticky v každej básni. Pozrime sa napríklad na 6-veršovú báseň

*Mesačnica:
Pozrite sa na mesačnicu!
Pripomína námesačnicu!
Smejte sa, veď predsa od kvetu
nemusíte čakať odvetu!*

Okrem kalambúru v prvých dvoch veršoch (čo zaznamená zrak a sluch) zaujme, ako sa s čitateľom básnik hrá. Pripodobnením mesačnice k námesačnici ho vyzýva k smiechu, veď na tom nič nie je zasmiať sa. No vzápätí v posledných dvoch veršoch básne

prichádza obrat, ktorý znamená vtiahnutie čitateľa do dôsledkov svojho konania (pri-
pomínáme, že to autor vyzýval k smiechu):

Smiali ste sa na mesačníci?

Aj z vás budú námesačníci!

Báseň Veronika spracúva motív stretu býka s bylinou veronikou, ktorá sa mu stane
pokrmom, takto:

Stretla býka veronika

neďaleko rieky.

„Veronika, ty si pekná!“

„Býk, aj ty si pekný!“

Beda kvetu veroniky –

býk bol ako iné býky.

Beda kvetom veroník –

každý býk je iba býk.

Posledné štyri verše ukazujú na jazykovú vynaliezavosť, ktorá vychádza zo zmeny
kategórie čísla vyvolanej potrebou rozšíriť tento jeden konkrétny príklad stretu veroni-
ky a býka na všetky ostatné takéto strety. Nenápadná gramatická zmena v 5. (*beda kvetu*
veroniky) a 7. verši (*beda kvetom veroník*) otvára možnosť pointovať báseň zovšeobec-
nením.

Nielen v gramatike sa skrýva tajomstvo jazykovej vynaliezavosti textov. V básni
Orgován sa funkčne uplatňuje gradácia viažuca sa na vôňu kvetu orgovánu, to všetko
pomocou jediného rýmu (monorýmu). Pointu ponúka hlásková stavba slova *orgován*
a jeho rýmová dvojica poetizmus *van*:

Môj prvý biely orgován –

vietor v ňom zahral na organ.

Môj druhý biely orgován –

zavoňal mne tak ako vám.

Môj tretí biely orgován –

už nie je z neho ani van.

Gramatika jazyka, presnejšie gramatický rod, je v básni *Narcis a narciska* nielen ja-
zykovým prostriedkom inovujúcim básnické stvárnenie, ale dokonca zdrojom témy.
Štyri otázky sformulované vo veršoch, tri z nich sa pýtajú na rod narcisu, v závere kon-
štatovanie s náznakom odsúdenia:

Aká je tu kolíska,

ružová, či modrá?

Si narcis, či narciska?

Si dobrý, či dobrá?

Si ona, si on?

Také čosi stať sa môže

iba narcisom!

Básne nie vždy ponúkajú odpovede, skôr nabádajú čitateľa, aby sám bol aktívny. Báseň *Orchidea a sirôtka* si kladie otázku, prečo sa sirôtka takto volá, keď má oboch rodičov nažive. V básni *Fialka* sa zas básnik pýta:

*Frajerôčka moja z Filakova,
prečo si ty taká fialová?
Fialová ako fialôčka,
filakovská moja frajerôčka?*

Humornosť a vtip je v ďalších básňach dosahovaný aj inými stratégiami. Napríklad v básni *Nezábudka* sa kvietku raz prihodí, že zabudne. Báseň je preto pointovaná veršom: *Ach, nezábudka! Chyba v mene!* V básni *Zimozeleň a prvosienka* sa obe rastliny do seba navzájom zahľadia a vyberú do lesa na prechádzku. Báseň sa končí veršami:

*Snivý zimozeleň
viedol prvosienku...
Teraz čakajme len
na verejnú mienku.*

Humorné uchopenie témy dovoľuje ponúknuť čitateľovi logické rozpory, ktoré treba rozlúsknuť, aby sa ukázala poetika básnického vyjadrenia. V básni *Lotos* je to dosiahnuté vodou, ktorá bude po daždi mokrá:

*Hľa, lotos a žabka!
Prší, prší, kvapká.
Plače hroch: „Ach, škoda,
bude mokrá voda!“
No lotos má čiapku
pre seba aj žabku.
Prší, prší, kvapká.*

V poslednej uvedenej básni nachádzame veľmi výrazne zastúpený princíp v Desnosovej poézii. Ide o funkčné opakovanie slova, verša, niekedy aj dvoch po sebe idúcich veršov. Takto sa dosahuje udržanie atmosféry básne, umocňuje sa emocionálny účinok. Texty sú akoby doplnené refrénmi – sú to skutočne spevobáje a spevokvety (básne *Pakôň gnu*, *Jazmín*, *Jabloňový kvet*, *Iskerník*, *Morský koník* a iné). Opakovanie býva niekde doplnené minimálnymi úpravami slovosledu, čím sa vytvárajú nové možnosti rozvíjania témy básne. Napríklad v básni *Medveď* sa spracúva motív sobáša medveďa so súhvezdím Veľká medvedica. V prvých dvoch strofách básne sa lyrickými obrazmi naznačuje priepastný rozdiel medzi prízemným medveďom a akoby na piedestáli postavenou nedosiahnuteľnou medvedicou:

*Veľký medveď medík velebí –
sedí poviazaný do lepkavých šnúrok.*

*Veľká medvedica sedí na nebi –
v tom belasom kraji hviezd a búrok.*

V ďalších veršoch sa však utvára priestor na funkčné využitie opakovania s minimálnou jazykovou obmenou. Tým sa dosahuje vtipná pointa, pripravená pripodobnením s „voľnočasovými aktivitami“ nezadaných mužov (verš *chodiť na med cez ulicu*), potom frazémou a napokon schovaná do básnického okazionalizmu *medvedina*:

*Keď si vezme medveď medvedicu,
nebude viac chodiť na med cez ulicu!
Keď sa vezme medveď s medvedicou,
nebude už mávať bzukot pod čapicou!
Nebude už píjať medovinu,
nevyvedie ten už medvedinu!*

Mladické nerozvážnosti po sobášii už medveďovi nehrozia, lebo viac nebude parou (verš *nebude už mávať bzukot pod čapicou*). Vo Feldekovom prebásnení Desnosa sme sa takto posunuli k ďalšej významnej méte prekladu, a to k využitiu frazémy ako aktualizáčného prostriedku v jazyku prekladu. Frazému *mať pod čapicou* Feldek rozrušuje slovom *bzukot*. Podobne postupuje aj v iných básňach. Napríklad v básni Štuka nahrádza vo frazéme slovo *zlato* názvami riek, ktoré by chcela štuka preplávať:

*Darmo si ty dravá,
nie je všetko Dráva,
Dunaj, Tiber, Sáva,
čo sa blyští...*

Dlhšie básnické útvary sú koncipované ako minipríbehy: najprv sa nastolí istá východisková situácia, ktorá prinesie zmenu, aby sa cez peripetie došlo k humornému rozuzleniu, napríklad ako v básni *Klokan*:

*Dobre sa mal klokan, keď bol kráľom skokanov.
Keď doskákal, stal sa skokan kráľom klokanov.
Trónil doma pri žene a sedel pri decku
nahnevaný, že nemá nič vo vrecku.
Zato jeho žena mala plné vrecko!
Nosila v ňom dva kľúče – a jedno decko.*

*Povedal si jedného dňa ten kráľ klokanov,
že sa musí znova vrátiť medzi skokanov.
Skákal skokan v Austrálii, skákal v Nemecku,
nahnevaný, že nemá nič vo vrecku.
Zato jeho žena mala plné vrecko!
Nosila v ňom jedno decko, dva kľúče – a druhé decko.*

4 O ŤAVÁCH, SOVÁCH A BÁSNENÍ

Desnos a Feldek operujú celým spektrom rozličných básnických prostriedkov. Na princípe opakovania sú založené básnické anafory (básne *Begónia*, *Kozí list*, *Morský rak*, *Kručinka*) a epanastrofy (*Fialka*, *Begónia*), rytmus sa funkčne narúša tam, kde sa žiada buď pointovať, alebo ozvláštniť text, podčiarknuť význam. Niektoré básne sú aliterač-

né, efekt sa dosahuje kumulovaním podobných hlások (básne *Motýľ*, *Lama*, *Pajazmín*). Nie je núdza o kalambúry a rýmové echá, vnútorné rýmy (*Kukučka*, *Pajazmín*), exotické rýmy (*Rezeda*), no nájdeme tu i v detskej poézii málo využívané tautologické rýmy (báseň *Gardénia*). Metaforickosť, hyperbola a snovosť výrazu dotvárajú kolorit zbierky neprehliadnuteľnými asociačnými hrami s čitateľom (žirafa je v básni hlavou nad vankom, putujúcim stromom, vzdušným kríčkom; v inej básni sa pri bylinke menom králik za zvukov fanfár zrazu ocitajú francúzske kráľovné Margaréta Burgundská a Margaréta Navarská; inde zas veľrybia mama káže svojim unaveným deťom oprieť si hlavu v brázde vody). Zaujímavosťou tiež je, že všetky názvy básní sú v základnom, nominatívnom tvare. Pri ich čítaní však platí, že nie sú len pre zábavu; čitateľ sa z nich veľmi veľa dozvedá o skutočnom živote rastlín a živočíchov, o ich vlastnostiach, o pôvode mien a pod. Dalo by sa povedať, že zbierka *Spevobáje a spevokvety* je poetickou encyklopédiou či atlasom fauny a flóry, prirodzene, s uvádzaním iba tých znakov prírody, ktoré sa ponúkli autorovi a prekladateľovi na básnické spracovanie.

Uvedenému charakteru sa trochu vymykajú dve básne, v ktorých možno nájsť latentné odkazy na umenie skladať verše. Ide o básne *Ťava* a *Sovy*. Nemožno povedať, že tieto básne nespádajú do tematického alebo kompozičného rámca celej zbierky, sú však povšimnutiahodné z iného dôvodu.

V básni *Ťava* sa básnenie nazýva trpením, pretože básnik sa musí hrbíť nad knihami. Sem Desnos „prepašoval“ aj významné meno francúzskeho surrealizmu – Apollinaire:

*Ťava sa hrbí nad dunami,
tak ako básnik nad knihami.
Ach, ťava-básnik, básnik-ťava!
Aj také volačo sa stáva.
Si básnik a či ťava? Trp,
keď si si zadovážil hrb!*

*To prirovnanie, čiže prímer
je pre vás, básnik Apollinaire!
Vo vašich básňach, plných šťavy,
sa vyskytujú štyri ťavy.
Si ťava a či básnik? Trp,
keď si si zadovážil hrb!*

Báseň *Sovy* nastoľuje otázku, odkiaľ sú slová, ktoré dáva básnik do textu. A text v posledných veršoch ponúka aj odpoveď (všimnime si, ako si prekladateľ pripraví situáciu na pointu využitím geografických názvov začínajúcich na *hu-*, čo o verš neskôr využije ako citoslovce):

*Kde sa berú tieto reči?
V Humennom, či v Hustopeči?*

*Hu! Hu! Hu!
V básnikovom brlohu!*

5 ZÁVER

Brloh, z ktorého na svetlo slovenského sveta literatúry pre deti a mládež vyšli v roku 1983 Desnosove verše, je plný všelijakých nápadov. Invencia autora a prekladateľa sa nedá presvedčivo zhrnúť do niekoľkých strán. Zbierku *Spevobáje a spevokvety na spievanie podľa akéhokoľvek nápevu* považujeme za významný autorský a prekladateľský počin, ktorý by nemal ostať zabudnutý v zaprášených policiach knižníc, ale ktorý si treba z času na čas, aj bez speváckeho talentu, nôtiť, húst alebo aspoň hmkať.

LITERATÚRA

- CIGEROVÁ, V., 1976. Robert Desnos. In: Fischer, J. O. a kol. Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol. 2. Praha: Academia, s. 557 – 560.
- CIGEROVÁ, V., 1979. Odboj a změna funkce poezie. In: Fischer, J. O. a kol. Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol. 3. Praha: Academia, s. 155 – 172.
- FELDEK, L., 1976. Ako prekladám básne pre deti... Zlatý máj, 1976, roč. XX., č. 7, s. 439 – 441.
- FELDEK, L., 1977. Z reči do reči. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- FELDEK, L., 1983. Doslov. O Robertovi Desnosovi a jeho veršoch. In: Desnos, Robert, 1983. *Spevobáje a spevokvety na spievanie podľa akéhokoľvek nápevu*. Bratislava: Mladé letá, s. 65 – 67.
- FIŠER, Z., 2009. Překlad jako kreativní proces. Teorie a praxe funkcionalistického překládání. Brno: Host. ISBN 978-80-7294-343-2.
- VALCEROVÁ, A., 2006. Hľadanie súvislostí v básnickom preklade. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove. ISBN 978-80-8068-546-0.

RESUMÉ

The poetry of French surrealist poet Robert Desnos in a book *Spevobáje a spevokvety (Storysongs and Flowersongs)* tends to association, intellectual and sensual playfulness. The aim of the text is to introduce and interpret his poetry for children using Feldek's translation of the principle. It means not to translate the words, verses or poems but to bring the feeling from the poetry to the audience, to translate an association. In this sense, there are examples of poetics with language analogies, metaphors, semantics and humor in the rest of the contribution.

KONTAKT

PaedDr. Martin Klimovič, PhD.

Katedra komunikačnej a literárnej výchovy
Pedagogická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove
Ul. 17. novembra 15, 080 01 Prešov
martin.klimovic@unipo.sk

AXIOLOGICKÉ ASPEKTY („ZABUDNUTÉHO“ PREKLADU) NEKONEČNÉHO PRÍBEHU

AXIOLOGICAL ASPECTS OF („FORGOTTEN“ TRANSLATION OF) A NEVER ENDING STORY

PETER NAŠČÁK

1 Úvod

Svetoznámy Nekonečný príbeh je jeden z mnohých prípadov, keď sa dobrý príbeh dostal k širokej verejnosti prostredníctvom filmového spracovania, zatiaľ čo knižná predloha zostala (aspoň u nás určite) dlhšie nepoznaná. Jednou z príčin tejto skutočnosti môže byť fakt, že vo filme Wolfganga Petersena z roku 1984 divák nenájde obvyklé „based on the book“, pretože Michael Ende nebol s adaptáciou svojho príbehu spokojný, a tak si neželal zverejnenie svojho mena v titulkoch. Vo viacerých zásadných faktoch sa totiž verzie líšia. Čo je však podstatnejšie, kniha a jej už takmer zabudnutý príbeh sa dostáva k nášmu čitateľovi v slovenskom preklade Eleny Diamantovej a Jany Kantorovej-Bálikovej (pasáže vo veršoch) až po neuveriteľných tridsiatich štyroch rokoch. Paradoxnosť situácie zvyšuje informácia na obálke o tom, že kniha už bola preložená „do viac ako 35 jazykov a predalo sa osem miliónov výtlačkov“. To, že si táto próza zaslúži pozornosť našej čitateľskej verejnosti (aj po takom čase), dokazuje nasledujúci pokus o jej interpretáciu a definíciu prítomných hodnôt.

2 NEKONEČNÝ PRÍBEH V SLOVENSKOM PREKLADE

Pôvodný názov znie v nemčine *Die unendliche Geschichte: Von A bis Z*, pričom podtitul sa v slovenskom preklade neuvádza, a tak môže čitateľovi v prvom momente uniknúť zaujímavosť, že ilustrované začiatkové kapitálky dvadsiatich šiestich kapitol sú zoradené písmená abecedy (služí ku cti vydavateľovi, že tu dodržal ich pôvodnú ilustrovanú podobu, ako aj dvojfarebné písmo, rozlišujúce dva príbehové časopriestory – hoci miesto červenej a zelenej zvolil červenú a modrú). Tento princíp začiatku kapitol vychádza z pôvodného nemeckého originálu, avšak s jedným rozdielom – české a slovenské vydania sem zaradili aj písmeno CH. Uvedené skutočnosti avizujú formálnu precíznosť, nekonvenčnosť, ale aj prehľadnosť (najmä epizodické konštituovanie textu na kapitoly s názvom anticipujúcim nový/klúčový priestor, postavu, alebo motív). Inšpiráciu českým prekladom dokumentuje história mena bieleho draka šťastia. V pôvodnom nemeckom vydaní vystupuje pod menom Fuchur, v anglickej verzii (aj vo filme) je už Falcor, zatiaľ čo v českom preklade knihy aj filmu sa použil skrátený tvar Falco. Elena Diamantová si (azda pre popularnosť) vybrala túto českú verziu mena.

Keďže kniha v prvom rade vypovedá o dôležitosti snívania a bezhraničnej fantázií, tento leitmotív sa hyperbolicky využíva vo všetkých plánoch textu.

Jedným z najzaujímavejších aspektov knihy je *koncepcia postáv*. Na čele príbehu stoja iba tri ľudské postavy, pretože majoritné postavenie patrí fantastickým bytostiam.

Z ľudských postáv tu okrem *protagonistu*, asi desaťročného Bastiána, čitateľ spoznáva majiteľa antikvariátu Karola Konráda Koreandra, ktorý vystupuje vo funkcii *sprostredkovateľa* čarovného predmetu (v zmysle Proppovej klasifikácie). Treťou postavou je Bastiánov otec, hoci hypoteticky by sa dalo hovoriť aj o postave už tragicky zosnulej matky Bastiána, ktorá je hlavným *spúšťačom nedostače*. Tieto navzájom prepojené postavy sú nositeľmi ústredných myšlienok a všetky vystupujú v *prvom pláne textu*, označenom červenou farbou, v časopriestore, ktorý má predstavovať reálny súčasný svet. Začnime začiatkom, pretože tu sa postupne objavajú (priamo alebo sprostredkovane) všetky spomenuté postavy a odhalí sa ich základná príznakovosť. Príbeh šartuje symbolickým stretnutím mladého školáka Bastiána Baltazára Buxa (s troma „béčkami“) s po-starším majiteľom antikvariátu Karolom Konrádom Koreandrom (s troma „káčkami“). Postupne sa odhalí, že stretnutie vôbec nebolo náhodné a „uvádzací“ Nekonečného príbehu majú mnoho spoločného.

Bastián je v úvode typickým príkladom *postmoderného antihrdinu*, outsidersa s viacerými fyzickými aj psychickými hendikepmi (opisuje sa ako tučný bledý chlapec s nohami do x, nešikovný a bezbranný, často hovoriaci sám so sebou, polosirota s fóbiou z učiteľov a detí, ktorí ho šikanovali, a zo školy, ktorá mu pripadala ako väzenie), ktorý navyše „svoju *vydedenosť*“ *spečatil krádežou*“ (Miklušičáková 2013, s. 12). Jeho naoko jediná devíza, vášeň ku knihám a predstavivosť – „*možno to bolo jediné, v čom bol dobrý*“ (Ende 2013, s. 25), ktorá sa znásobí tragickou smrťou matky a následnou otcovou apatiou, je vlastne determinovaná týmto outsiderstvom, pretože umožňuje únik z bezútešnej reality do fantázie bez hraníc. Príznak „knihomolstva“ akcentuje Bastiánovo priezvisko *Bux*, anticipujúce anglické slovo *books*, no predovšetkým ponúka interpretáciu postavy v zriedka videných súvislostiach. Bastián by mal z tohto aspektu predstavovať *hyberbolizovaný prototyp čitateľa dobrodružnej literatúry*, ako aj celého procesu čítania tohto typu beletrie, pretože práve on „*obluboval napínavé alebo veselé knihy, alebo také, pri ktorých mohol snívať (...)* a kde si mohol kadečo domýšľať“ a napokon aj prelievať „*trpké slzy, lebo sa skončil úžasný príbeh a on sa musel rozlúčiť s postavami, s ktorými zažil množstvo dobrodružstiev, ktoré miloval a obdivoval, o ktoré sa strachoval, s ktorými dúfal a bez ktorých sa život zdal prázdny a nezmyselný...*“ (Ende 2013, s. 24 a 9). Michael Ende tak cez postavu nenápadne a originálne upozornil na funkciu (dobrodružnej) literatúry pre deti a mládež, na jej dôležitosť. Na to, čo všetko môže mladému čitateľovi ponúknuť, čím ho môže obohatiť a zmeniť – tak, ako sa zmenil protagonista. Bastián totiž v druhej polovici knihy podľahne viacnásobnej premene. Vstupom do Fantázie, plnej splnených želaní, si vďaka amuletu „*pričaruje*“ všetky hrdinské vlastnosti, po akých túžil v reálnom svete a ktoré boli opakom jeho ľudského ja. Tesne pred návratom do ľudského sveta, pri prameni so živou vodou, však o tieto schopnosti opäť prichádza, aby napokon vstúpil do ľudského sveta zmenený skúsenosťou z nespočetných dobrodružstiev a skúšok charakteru. Tentokrát už natrvalo.

Protagonista svojím príchodom do Nekonečného príbehu (druhej roviny textu), zároveň odchodom z reálneho sveta (zo školy, domova a v druhej časti príbehu aj z prvej roviny textu) a následným návratom do veľkej miery zapríčiňuje pozitívnu zmenu ďalšej postavy – svojho už jediného *rodiča*, ktorý sa napokon rozhodne zbúrať komunikačnú

bariéru, zbaviť sa apatie voči synovi a okolitému svetu. Hoci postava priamo zasahuje do deja až v úplnom závere knihy, má v texte nenahraditeľnú funkciu (je spúšťačom hrdinovho úteku na povaly školy, kam sa skrýl zo strachu pred priznaním sa ku krádeži knihy), no súčasne je príkladom *typu známeho z modelu ľudovej rozprávky*. Rodič môže byť rámcujúcou postavou príbehu, lokalizovanou v úvode a závere, ktorá často býva pôvodcom odchodu hrdinu. Hrdina sa v závere vracia niečím obohatený k rodičom. Táto schéma sa aplikuje aj v našom texte, hoci už má postmoderný punc – otec/rodič zapríčiňuje hrdinov odchod nevedome.

Poslednou z prvej roviny textu je opäť rámcujúca postava Karol Konrád Koreander, ktorého v úvode rozprávač zavádzajúco vykresľuje ako nevrleho pána s červenou tvárou, pripomínajúcou zlostného buldoga. Hoci má v príbehu málo priestoru, aj ona sa javí ako nemenej dôležitá. Nesie totiž príznak (funkciu) *sprostredkovateľa* čarovného predmetu (knihy so symbolom ORIN) a v závere aj významu a podstaty tzv. nekonečných príbehov – podľa neho „*každý skutočný príbeh je nekonečný*“ (Ende 2013, s. 421). S protagonistom nemá spoločné iba tri rovnaké iniciály v mene, ale aj status „*skúseného cestovateľa po Fantázii*“ (tamtiež). V zmysle rozprávkovej pointy tiež podlieha „šťastnej premene“, hoci jeho prvotný negatívny príznak bol iba štylizovaný – „*Buldodžia tvár pána Koreandra na malú chvíľku zmäkla, takže zrazu vyzeral mladý a priam pekný*“ (tamtiež).

Druhá rovina textu je, vzhľadom na základný príznak časopriestoru (Fantázia), presýtená *fantazijnými bytosťami* najrozmanitejších podôb. Ľudské postavy tu absentujú, hoci niektoré sa im viac či menej podobajú (napr. Atrej a detská kráľovná, stariec z Putujúcej hory, strieborný stariec Quérkobad, štvorica bohatierov a bojovníkov Hynrek, Hydorn, Hyzbald, Hykrión s princeznou Oglamár, hmloplavci Iskalčania, slepý baník). Autor kombinuje *mytologické bytosti rôznych kultúr* (bludička Blub, čierny kentaurus Cheirón, fauni, elfovia, gnómovia, búrkoví obri) a *čarodejné postavy ľudových rozprávok* (čarodejnica Xaida, drak šťastia Falco, drak Smarg, nočný škriatok Vušvuzul, piadimužík Ikuk, vlkolak Gmork, bradatí trpaslíci, divožienky, svietiace víly, modrý džin Iluán, vodníci s tučným bruchom, bosorky, upíry, strašidlá) s *celkom novými originálnymi* (kameňožrút Pjornrachcark, Igramul – Mnohoraká, Ujulála z Južnej veštiarne, Acharajci – Chechtavci, dáma Aiulóla, tieňoduch, sasafran, atramentovník, koboldi, trojnožci, flautovci, mlákovce, rozdvojník, trielko) či *mierne modifikovanými typmi* (ligotaví snežní duchovia, lesní duchovia, medené mravce, putujúce skaly, trpaslíci pustovníci Engyvuk a Urgla, štvorštvrtový trol temperamentník, kôroví trolovia, včelí škriatkovia, ohňový duch, čierni pancieroví obri bez tela). Samozrejme, nechýbajú *ozvláštnené zvieratá*, zväčša rozprávajúce, často vo funkcii jazdeckých bytostí, niekedy s čarovnými vlastnosťami (rozprávajúci kôň Artax, prastará múdra korytnačka Morla, opica Argax, farebný lev Graógramán, závodný slimák, múdra stará mulica Jicha, kohút v čižmách, jeleň vo fraku, vták fénix, netopier, ružový a modrý slon, vták gryf, lietajúci psi, okridlený kôň, rozprávajúci skarabeus a havran, hady – strážcovia živej vody). Ide o rozsiahlu panorámu (vyše 70 typov/rodov) postáv, ktorá hypertrofiou avizuje nekonečno. Participuje tak na leitmotíve príbehu – bezhraničnej fantázii. Ich pomenovania zároveň naznačujú dobre zvládnutý proces umeleckého prekladu (najmä problematic-

kých okazionalizmov). Dôležitú funkciu má Atrej z rodu zelenokožcov (trávnový ľud), odvážny lovec purpurových bizónov a byvolov. Ide o kategóriu *pomocníka*, ktorý najskôr nevedomky, potom priamo sprevádza Bastiána Fantáziou a pomáha mu dosiahnuť cieľ. Hoci je Bastiánovým rovesníkom, koncepčne tvorí jeho protipól – je odvážny, rozhodný, plný síl (bez hendikepu), zároveň je „synom všetkých“, pretože ho vychovávali „*všetky ženy a všetci muži spoločne*“ (Ende 2013, s. 42), keďže rodičov mu zabil bizón, zatiaľ čo Bastián je „synom nikoho“ (po matkinej smrti totiž duševne absentuje aj druhý rodič). Atrej predstavuje psychologicky plytkú postavu, pretože má zosobniť typ dobrodružného hrdinu s výraznou extrovertnou dispozíciou (v tomto prípade ide o odvahu, rozhodnosť a neochvejnú česťnosť).

Za najoriginálnejšie možno považovať *postavy s výrazným symbolickým pozadím* v špecifických priestoroch, ktorých frekvenciu autor zvyšuje v druhej časti knihy. Prvá časť príbehu graduje predovšetkým cez tri náročne koncipované bytosti: a) prastarú múdru korytnačku Morlu, ktorá hovorí sama so sebou a je apatická – „*Dost dlho sme žili. Priveľa sme videli. Tomu, kto toľko vie, už na ničom nezáleží, všetko sa večne opakuje.*“ (Ende 2013 s. 57); predstavuje jeden z mnohých kľúčov k tajomstvu; b) Ujulálu z Južnej veštiarne, ktorá nemá vizuálnu podobu, pretože je iba „hlasom ticha“, ktorý v rýmoch odpovie na každú otázku, ak sa položí rýmom; c) starca z Putujúcej hory, ktorý všetko, čo sa stalo, zapisuje do kroniky s názvom Nekonečný príbeh – to, čo čítame my v Nekonečnom príbehu, aj to, čo číta Bastián v Nekonečnom príbehu – a keď prečíta detskej kráľovnej a Atrejovi doteraz napísané udalosti, musí odznovu zapísať aj to, čo práve čítal, hoci to už bolo napísané, čím sa vytvára nikdy nekončiaci príbeh. Za originálnu bytosť druhej časti možno považovať ozrutného leva menom Farebná smrť Graógramán, ktorý je tragicky odsúdený na večnú samotu vo farebnej púšti Goab, pretože „nesie púšť v sebe“, a tak z nej nikdy nemôže vyjsť, navyše každú noc musí zahynúť (skamenieť), aby sa z púšte mohol stať večne rastúci nočný les Perelín (ten zase s úsvitom zaniká) – ide opäť o nekonečný cyklus. Sugestivitou sa vyznačujú napríklad Acharajci, Večne plačúci, najškaredšie bytosti celej Fantázie, ktoré plačú nad svojou škaredosťou a skrytí pod zemou svojimi slzami vymývajú nezvyčajné striebro, zároveň tým vytvárajúc aj slané jazero Murhu. Zložito komponované bytosti sa hromadia najmä v závere Bastiánovho putovania fantáziou. Stručne spomenieme, že ide napríklad o Meňavý dom s dámou Aiuólou, ktorá milotou a „plodnosťou“ symbolizuje matku (vyplňajúc prázdne miesto v živote hrdinu) či Baňu obrazov so slepým baníkom Yorom, dolujúcim zabudnuté ľudské sny, ktorý môže symbolizovať skromnosť a pracovitosť. Podobným príkladom je aj zlá čarodejníca Xaida, ktorá ovláda („vyprázdnené“) bytosti bez duše svojou vôľou. Postavy tohto typu rozprávajú v hádankách, predstavujú vždy jeden z kľúčov k tajomstvu príbehu, často nadobúdajú až alegorickú podobu (rozhodne k takým patrí aj detská kráľovná).

Podobnou metódou je realizovaný *plán prostredia*. Tri „pozemské“ miesta (antikvariát, školský podkrovný sklad a Bastiánov domov) sú zatiňované absolútnou dominanciou fantazijných priestorov v ríši Fantázie. V centre stojí Slonovinová veža, sídlo detskej kráľovnej, ktorú obklopujú desiatky najrozmanitejších krajín s príznakovými názvami. Cez Močiar smútku sa dej presúva k Mŕtvym horám, trom magickým bránam

vedúcim do Južnej veštiarne, či strašidelného mesta v Krajine svetiel, aby sa prvá časť skončila v Osudovom pohorí. Tieto mikrosvety spoznáva Bastián z knihy, ktorú ukradol v antikvariáte, no ďalšie sú už produktom jeho fantázie, pretože sa v nich nachádza on sám a tak, ako si ich v podvedomí predstaví, sa objavajú aj s verifikovanou minulosťou. Z nočného lesu Perelín a farebnej púšte Goab sa prostredníctvom originálne vymysleného Chrámu tisícich dverí dostáva do strieborného mesta Amargánt, z neho do zámku Hórok (vidiaca ruka) a hviezdneho kláštora Gigam. Symbolické vyznenie má najmä Staré kráľovské mesto, kde sú naveky uväznení ľudia z pozemského sveta, ktorí si vyčerpali želania a „vyprázdnili myseľ“, dôsledkom čoho nevedia nájsť cestu späť domov. Príbeh finišuje Bastiánovou cestou cez Hmlové more, pobyt v Meňavom dome a Bani obrazov Minroud až po poslednú „bránu“ Fantázie ORIN s dvoma hadmi a živou vodou. Špecifickú funkciu má Ničota, niečo medzi postavou a priestorom (v nonsensovom význame), ktorá predstavuje chorobu oboch svetov („bolia z nej oči“) a symbolizuje zlo (jej pomocníkom je Gmork). Charakterizuje ju najmä sugestívny opis trolov, ktorých napadla: „Prvý z nich nemal nohy ani spodnú časť trupu a pohyboval sa na rukách. Druhý mal v hrudi veľikánsku dieru, takže bolo cez neho vidieť. Tretí zase skackal na jednej nohe, lebo mu chýbala ľavá časť tela, akoby bol prerezaný napoly.“ (Ende 2013, s. 50). Každý z uvedených mikropriestorov príbehu tvorí prekážku či akúsi skúšku, ktorú musí hrdina (s pomocníkmi) zdolať, aby sa dopracoval k pravde o svete Fantázie, o podstate nekonečných príbehov a chorobe ľudského sveta, pričom táto pravda má byť zároveň liekom na jeho vlastnú bolesť. Na rozdiel od folklórneho modelu, kde sa takmer zákonite aplikuje koncept 3 úloh, v tejto rozprávke sa využívajú desiatky takýchto priestorových prekážok, najmä dôsledkom nepomerne väčšieho rozsahu textu.

Uvedené dva plány textu naznačujú *náročnú kompozíciu a postmoderné tendencie*. Nielen Bastián je postmoderným antihrdinom, ale aj spôsob, ktorým sa dostane ku kľúčovému (čarovnému) predmetu, pretože knihu s magicky pritažlivým názvom Nekonečný príbeh objaví celkom *náhodne*, útekem pred spolužiakmi do antikvariátu, a preto postmoderne. Postmoderná je aj komplikovaná kompozícia, ktorá využíva dve dejovo-časopriestorové línie/roviny s retrospektívami (cez vnútorné monológy protagonista) a s úvodno-záverečným rámcovaním. Základom je pôsobivá *intratextová hra*. My ako čitateľ č. 1 čítame Nekonečný príbeh č. 1, v ktorom sa Bastián ako čitateľ č. 2 dostáva k Nekonečnému príbehu č. 2 a začína ho čítať. Nechce uveriť tomu, že sa sám stane súčasťou tohto príbehu, a tak musí starec z Putujúcej hory, ktorý všetko zapisuje do Nekonečného príbehu č. 3, prečítať Atrejovi, hoci pôvodne Bastiánovi, o tom, čo my (čitateľ č. 1) čítame v Nekonečnom príbehu (č. 1) o Bastiánovi, o tom, ako si on číta svoj, hoci stále ten istý, Nekonečný príbeh – a tak to ide do nekonečna. Účinok takejto hry sa znásobuje striedaním dvoch (farebných) pásiem rozprávania (červenej a modrej), ktoré sa najprv prelínajú, potom spoja a napokon zase oddelia. Súčasne sa strieda aj rozprávač. V prvom pláne ide o personálny typ, v druhom o autorský. V oboch dominuje nenápadný a nezainteresovaný rozprávač, ktorý na seba neupozorňuje. Výnimku tvoria len miesta, do ktorých vstupuje cez opakujúcu sa formulku „*To je však iný príbeh a porozprávame ho inokedy*“, avizujúcu minimalizovanie digresíí. Gradačným prvkom je nepochybne časové lokalizovanie v 1. rovine textu, ktorá sa prezentuje cez zvone-

nie vežových hodín v blízkosti Bastiánovej školy a prerušuje plynulosť 2. roviny textu. Príbeh je tak časopriestorovo ohraničený. Začína približne o siedmej hodine ráno (veža bije prvýkrát o deviatej, keď už Bastián číta knihu) a prvú časť končí zvončením o polnoci, kedy sa Bastián premiestňuje do Fantázie, kde však čas trvá omnoho dlhšie (ide o mnoho dní, mesiace, možno roky). Vracia sa do pôvodného časopriestoru, keď veža odbije deväť hodín ráno nasledujúceho dňa. Toho dňa poobede príbeh končí. Textová hra implikuje aj používanie hrdinov „jedného veku“. Bastián, Atrej aj detská kráľovná (zlatooká vládkyňa želaní) majú fyzický vek približne desať rokov, čím autor zvýrazňuje vekovú adresnosť knihy.

Za azda najtypickejší a obzvlášť funkčne využitý postmoderný znak možno považovať erupciu dejovosti v spojení so žánrovou hybridizáciou, napríklad aplikáciu postupov populárnej literatúry. Kniha žánrovo najviac evokuje rozprávku (typológia postáv, boj dobra a zla, dejové schémy, symbolika, mravné posolstvo, čarovné predmety – kniha Nekonečný príbeh, zlatý amulet ORIN a iné), prípade fantasy (keďže hranice medzi týmito dvoma žánrami sú veľmi krehké), hoci využíva tiež prvky aj rozsah dobrodružného románu. Žánrovo-dejovú mozaiku navyše zefektívňuje dynamickým filmovým strihom.

V knihe sa otvárajú aj viaceré sociologické otázky. Strata schopnosti komunikácie medzi otcom a synom ako dôsledok tragickej udalosti v rodine, outsiderstvo prameniace z tejto skúsenosti, ale aj šikanovanie ako ďalší spúšťač negatívnych psychologických javov u mládeže. Zdôrazňuje sa potreba „živej vody“, ktorá sa dá chápať veľmi široko (napr. ako obnovenie schopnosti milovať, komunikovať a vnímať svet optimisticky či ako potreba umeleckej literatúry a čítania vôbec). Takým je koniec koncov celý príbeh a aj jeho pointa.

3 ZÁVER

Mnohovýznamové repliky, nekonečné symboly a alegórie vypovedajú o vysokej estetickej hodnote textu, ktorý si dokázal aj cez náročnú kompozíciu a originálne, ba priam experimentálne postupy, udržať silný, zhutnený dej, príťažlivý pre čitateľa akéhokoľvek veku. A ak tu používanie motívu nekonečna možno považovať za hyperbolické (azda najzrozumiteľnejšie vyjadrené cez symbol na amulete s názvom ORIN – ovál z dvoch hadov, ktorí si navzájom požierajú chvosty, čím predstavujú nekonečný kolobeh), možno aj o knihe hovoriť ako o „najfantazijnejšom“ (rozprávkovom) príbehu všetkých čias.

Poznámka: Príspevok je čiastkovým výstupom grantového projektu FPPV č. 21-2014 *Axiologické aspekty autorskej rozprávky po roku 2000*.

LITERATÚRA

- ENDE, M., 2013. Nekonečný príbeh. Bratislava: Ikar. ISBN 978-80-551-3502-1.
 PROPP, V., 1971. Morfológia rozprávky. Bratislava: Tatran.
 MIKLUŠIČÁKOVÁ, M., 2013. Michael Ende: Nekonečný príbeh. In: Knižná revue, roč. 23, č. 24, s. 12. ISSN 1210-1982.

RESUMÉ

The paper is an attempt to define a genre, and interpretation of a delayed translation (2013) of a book by a German author Michael Ende *Never Ending Story* (1979). The analysis of single textual fields (structure) aims to prove its high aesthetic standard and timeless validity. Rich original plot, characters, and symbolic setting, supported by the text's form, as well as its complex composition and polysemantic dimension have been achieved via (wanted or not wanted) postmodern orientation. Its aesthetic dominant lies in its intratextual game.

KONTAKT

Mgr. Peter Naščák, PhD.

Katedra slovenského jazyka a literatúry

Filozofická fakulta Univerzity sv. Cyrila Metoda v Trnave

Nám. J. Herdu 2, 917 01 Trnava

nascakpeter@gmail.com

DISKUSIE/DISCUSSIONS

REPREZENTANTI PREKLADOVEJ LITERATÚRY V UČEBNICIACH LITERÁRNEJ VÝCHOVY PRE ZÁKLADNÉ ŠKOLY

FOREIGN LITERATURE REPRESENTATIVES IN ELEMENTARY SCHOOL LITERATURE
TEXTBOOKS

ŠTEFAN ŠIMKO

Príspevok je pokusom o analýzu učebníc literárnej výchovy v 5. – 9. ročníku základnej školy a zaoberá sa súvislosťami týkajúcimi sa prekladovej literatúry, teda autorov, ktorí v spomínaných učebniciach reprezentujú prekladovú literatúru. Hodnotenie nemožno obmedziť na autorov reprezentujúcich intencionálne či neintencionálne literárne produkty 60. – 80. rokov 20. storočia, lebo sa nazdávam, že v prípade učebníc je nutný komplexnejší a univerzálnejší pohľad.

Ak prijmeme tézu, že učebnica literárnej výchovy je exkluzívnym výberom textov reprezentujúcich umeleckú kvalitu, pedagogicky, psychologicky a odborne vyselektovaných literárnych ukážok spĺňajúcich všetky podmienky pre percepciu istého veku prijímateľa, čitateľa, musíme predpokladať, že učebnica literárnej výchovy by mala odrážať stav literárnej produkcie istej doby, resp. času a približovať sa k ideálu týkajúceho sa umeleckého, humánneho, literárno-vedného rozmeru vybraných častí diel. A predpokladáme, že autor- zostavovateľ má záujem o vytvorenie knižky, ktorá má istú koncepciu zohľadňujúcu spomínané ciele.

Oficiálne a jedine možné učebnice pre žiakov 5. – 9. ročníka zostavovali pre 5. ročník Jarmila Krajčovičová a Jela Krajčovičová, autorkou učebníc pre 6., 7., 8. a 9. ročník je Daniela Petříková. Učebnice vyšli v rokoch 2010 a 2011. Faktor, ktorý obmedzuje výber textov je žánrovosť. Tento princíp sa najlepšie podarilo dodržať v 5. ročníku, už v 6. ročníku je tento princíp narúšaný a ukazuje sa ako nie najvhodnejší. V kapitolách: Encyklopédie, Zo života detí, Dobrodružná literatúra, Zo života mladých ľudí, Literatúra faktu je výber určený viac témou, tematickým okruhom. Nazdávame sa, že pri vytváraní koncepcie učebnice literatúry je nutné určiť si, či žiakom predložíme texty ako súčasť literárno-teoretického komplexu, hľadáme v nich prvky istého útvaru, formy; alebo texty budú východiskom pre percepciu spoločenského, individuálneho a aj literárno-historického a teoretického aspektu, či zložka slovenského jazyka – literatúra/ literárna výchova má mať snahu motivovať žiakov k čítaniu, k prednesu, pochopeniu estetických kritérií, alebo sa má sústredene zaoberať čitateľskou gramotnosťou. Ale to musí byť zreteľné v učebnicovom výbere aj v štátnom vzdelávacom programe.

Bolo by ideálne, keby učebnice či čítanky (?) boli živým materiálom, ktorý ponúka možnosť aktualizovať literárne texty, texty, ktoré sú čitateľsky atraktívnejšie, umelecky

hodnotné v nadväznosti na literárnu produkciu a odbornú čitateľskú pripravenosť pedagógov.

Prekladová literatúra je v jednotlivých učebniciach reprezentovaná takto:

5. ročník sa zameriava na rozprávku, poéziu nonsensu, povesť, legendu, komiks a encyklopédie. Z 29 súvislých próz je 8 textov inojazyčnej literatúry. Autori: H.Ch. Andersen, K. Čapek, Jevgenij Speranskij, Jacopo de Voragine, V troch prípadoch útvary ústnej ľudovej slovesnosti pochádza z Írska, západnej Ukrajiny, Ameriky: indiánska rozprávka. Ako prekladatelia sú uvádzaní: Elena Chmelová, Jaroslav Kaňa, Margita Figuli, Eva Preložníková, Ján Mokoš. V 4 prípadoch sa prekladateľ neuvádza. Prekvapujúci je v jednom prípade zdroj textu od Jacopa de Voragine: Legenda o svätom Jurajovi, nakladateľstvo RPP Nemecko a učebnica náboženskej výchovy.

V 6. ročníku sa vyučujú: poézia – próza, balada, báj, detektívka, dráma a tematicky vybrané texty Zo života detí, Dobrodružná literatúra. Inojazyčnú literatúru zastupuje 14 prekladov, z toho sú 3 texty ústnej ľudovej slovesnosti bez uvedenia prekladateľa, zdroj neznámy. Prepoklad, že u M. Twaina, Dicka Kinga Smitha, Roberta Arthura nie je problém určiť prekladateľa sa nesplnil. Takže prekladateľov reprezentuje E. Feldek prebásnenie poľského originálu D. Naborowského bájak, Július Lenko preklad Krylovových bájak, Štefan Kýška, Darina Vargová a Daniel Hevier.

V 7. ročníku sa opakujú: okruhy poézia – pieseň, próza; dobrodružná literatúra; príbuda fantasy, detektívka, western, robinsonáda ako podžánre epiky a dráma. Až v tomto ročníku učebnica uvádza prekladateľov častí diel od R. Kiplonga, Jacka Londona, Gill Harveyovej, A.C. Doylea, Ricka Riordana, Thomasa Brezinu, Karla Maya, Liselotte Welskopfovej- Henrichovej, Daniela Defoa, Scotta O' Della. Iba traja zo spomínaných autorov reprezentujú súčasnejšiu intencionálnu literatúru.

8. ročník rezignoval na žánrové členenie, lebo ako okruhy učebnica uvádza pololudovú pieseň, poéziu, modlitbu, epickú poéziu, v próze: zo života mladých ľudí, dievčenský román, vedecko – fantastickú literatúru, dobrodružnú literatúru, denník, vedecko-populárnu literatúru a literatúru faktu. Pôvodných textov od Piesne piesní a po Sue Towsendovej je 14: a reprezentujú ich: A. S. Puškin, Sándor Petőfi, Reiner M. Rilke, Antoin de Saint – Exupéry, Lucy Maud Montgomeryová, Joe Alex, Jules Verne, William Kotzwinkle, Douglas Adams, Sue Towsendová, Louise Rennison, Eirik Newth.

V prípade predstaviteľov európskeho romantizmu nie je uvedený prekladateľ tak ako aj u Reinera M. Rilkeho.

9. ročník V poézii sa texty zameriavajú na reflexívnu a spoločenskú lyriku, z literárnych období na romantizmus. V epike dominujú úryvky z detektívneho, dobrodružného, historického, dievčenského, vedecko- fantastického románu. Dramatické útvary reprezentuje tragédia a komédia. Z 32 textov je 13 od neslovenských autorov: Adam

Mickiewicz, Friedrich Schiller, Tristan Corbière, Christian Jacq, Heinrich Stoll, Isaac Asimov, Rosenda Álvares, James A. Owen, Agata Christie, Victor Hugo, Charlotte Bronteová, Jacqeline Wilsonová, Wiliam Shakespeare. Výber je v prípade poézie určovaný historickým princípom, próza v kapitole „Epika a epické žánre“ je zmesou textov rôznorodej kvality a žánrov. Autorom výberu sa podarilo zabudnúť na prekladateľov niektorých textov.

Aby som sa čiastkovo dotkol tematického zamerania seminára: zo 49 textov reprezentuje literatúru v 60. – 80. rokoch 11 autorov. Dôvod je pochopiteľný: Okrem žánrového princípu autorka sa úzkostlivo držala historického princípu, ktorý obmedzuje zastúpenie autorov z poslednej tretiny 20 storočia a začiatku 21. storočia.. Otázkou k prijímateľovi textov - žiakovi je, či ho texty dostatočne oslovujú, motivujú k percepcii, interpretovaniu, vyjadreniu postojov a nakoniec aj k čítaniu. A ak...či výber textov zodpovedá estetickým kvalitám, či sme od kníh so sociálnym podtextom neprešli k literatúre z druhej strany brehu. Čo sa týka výberu textov, určite by bolo možné ponúknuť alternatívu aj umelecky hodnotnejšiu, komplexnejšiu, možno autorsky rôznorodejšiu. Napríklad: Johna Boyna, Johna Greena, Markusa Zusaka, Davida Almonda, Hansa Petersona, Boyce Franka Cottrella, Cartera Forresta, Jána Wericha a ďalších (Petr Sís, Einar Turkowski, Robert Winston, Daniel Penac, Jackie Frenchová, James Turber, Tove Janssonová, Brian Srelznick, Mikäel Ollivier, Jostein Gaardner, Ottfried Preusler, Nick Abadzis...) Pri výbere sa kládol dôraz na autorov, ktorí sú tradičnými nositeľmi overených umeleckých literárnych hodnôt z hľadiska zaraďovania do učebníc literatúry. Táto téza platí aj pri prekladaných autoroch detskej i „nedetskej“ literatúry. Často ide o predstaviteľov romantizmu a realizmu, ktorým nemožno uprieť dominantné postavenie z historizujúceho aspektu, no pri komponovaní učebníc sa zostavovateľka nevymaňala zo šablóna neponúka texty, ktoré vznikli v 70. a 80. rokoch 20. storočia a prinášajú objavnejšie odtabuizované témy, ktoré sú detskému čitateľovi bližšie. Pri hodnotení by sme mali uvažovať nad tým, či by nebolo vhodné do učebníc zaradiť aj texty v pôvodnom jazyku s prekladom, prípade texty slovanských autorov v pôvodnom jazyku s prekladom prípadne slovníkom. Určite by po stránke metodickej, pedagogickej, jazykovej i výchovnej vyučovacie hodiny dostali iný rozmer. K tomuto zamysleniu nás inšpiroval fakt, že najviac prekladov je z anglického jazyka: 26, z nemeckého 8 a z francúzskeho 6.

Z češtiny, ktorá by sa nemusela prekladať, sú iba dva, po tri z poľského a ruského jazyka.

Problémom učebníc literárnej výchovy pre 5. – 9. ročník základných škôl nie je výber zahraničných autorov, ktorých dielo je preverené časom. Ich základným problémom je nevyváženosť súvisiaca s historizujúcim pohľadom na literatúru pre deti a mládež, chýbajúca literárna a (pravdepodobne) aj čitateľská skúsenosť zostavovateľky pri výbere textov. Určite svoj podiel majú aj ďalšie faktory, o ktorých čosi vieme, tušíme. Istotne k nim patrí aj vydavateľská politika a podpora vydávania prekladov kníh určených detskému a tínedžerskému čitateľovi. Chýbajúca reprezentatívnosť, vekuprimeranosť, neošúchanosť, aktuálnosť odrážajúca rýchlejší psychický a sociálny vývoj detí, umelecká hodnota textov sa napokon odzrkadľuje v záujme o čítanie kníh a hľadaní únikových

zón v menej náročných záujmoch ako je čítanie kníh a literatúry vôbec. V školskej praxi aspoň čiastočne môže prebudiť záujem o knižnú kultúru a čítanie *mimočítankové* čítanie s ponukou, ktorá spĺňa kritérium pútavosti: teda otvárania tabuizovaných témy; aktuálnosti: korešpondovania veku čitateľa a jeho problémov, atraktívnosti: ak námet, spôsob a úprava textu komunikuje s očakávaniami a predpokladaným vkusom čitateľa, interaktívnosti: ak spôsob komunikácie s čitateľom je blízky mladšej generácii (napr. e-knihy), kniha (jej časť) na facebooku, internete, na DVD...

Dnešný svet je otvorený aj pre literatúru. Preto sa nenazdávam, že v prípade učebníc literatúry poučiť sa zo skúseností okolitých krajín by mal byť problém. Pri ideálnom stave by práve prekladatelia a spisovatelia mohli byť iniciátormi a odbornými poradcami pri vzniku učebníc literatúry.

LITERATÚRA

KRAJČOVIČOVÁ, J. 2010. Literárna výchova pre 5. ročník základných škôl, Združenie EDUCO. ISBN 978-80-89431-09-0.

PETRÍKOVÁ, D. 2010. Literárna výchova pre 6. ročník základných škôl, Združenie EDUCO. ISBN 978-80-89431-15-1.

PETRÍKOVÁ, D. 2011. Literárna výchova pre 7. ročník základných škôl, a 2. ročník gymnázií s osemročným štúdiom, Združenie EDUCO. ISBN 978-80-89431-15-1.

PETRÍKOVÁ, D. 2011. Literárna výchova pre 8. ročník základných škôl, a 3. ročník gymnázií s osemročným štúdiom. VKÚ, a.s. Harmanec. ISBN 978-80-8042-625- 5.

PETRÍKOVÁ, D. 2011. Literárna výchova pre 9. ročník základných škôl, a 4. ročník gymnázií s osemročným štúdiom, VKÚ, a.s. Harmanec. ISBN 978-80-8042-626- 2.

KONTAKT

PaedDr. Štefan Šimko

Mestský úrad

Školský úrad a oddelenie školstva, mládeže a športu

Štefánikovo nám. 1, 052 01 Spišská Nová Ves

stefan.simko@mestosnv.sk

RECENZIE/REVIEWS

ANALÝZA HODNÔT LITERATÚRY A SÚČASNÉHO ČÍTANIA

[NOVÁK, R., GEJGUŠOVÁ, I., KUBECZKOVÁ, O., HOMOLOVÁ, K., 2013.]

Hodnoty v literatúre a v súčasnom čtenárství. Ostrava: Ostravská univerzita. 136 s. ISBN 978-80-7464-476-4., 2013]

Kolektívna monografia *Hodnoty v literatúre a v súčasnom čtenárství* je úspešným pokusom vyjadriť sa k mnohým aktuálnym problémom súvisiacim s literatúrou a súčasným (najmä detským) čitateľstvom. Autori participujúci na jeho vzniku (Olga Kubeczková, Radomil Novák, Ivana Gejgušová a Kateřina Homolová) sú pracovníkmi Katedry českého jazyka a literatúry s didaktikou Pedagogickej fakulty Ostravskej univerzity v Ostrave a ich záujem o problematiku skúmania hodnôt v literatúre a ich sprostredkovávania aj prostredníctvom školského literárneho vzdelávania je dlhodobý. V monografii prezentujú výsledky svojho výskumu zameraného na súvislosti literárnej vedy a literárneho vzdelávania. Zostavovateľom monografie je Radomil Novák a úvodné slová ku knihe napísal Lucjan Klimsza.

Monografia má ambíciu kriticky reflektovať hodnoty literatúry sprítomňujúcej dobu, myslenie, človeka, spoločnosť – a najmä nachádzať a pomenúvať spôsoby, ako tieto hodnoty priblížiť detskému percipientovi. Publikácia pozostáva zo štyroch kapitol: Poezie pro děti a její umělecká hodnota (autorka Olga Kubeczková), „Hudební“ narativita jako základní hodnota literárního textu (autor Radomil Novák), Česká literatura 19. století a transfer jejich hodnot do literární výchovy na základní škole (autorka Ivana Gejgušová) a Hodnota čtení – čtení jako hodnota (autorka Kateřina Homolová).

Koncepcia monografie *Hodnoty v literatúre a v súčasnom čtenárství* vychádza z na prvý pohľad jednoduchého názoru, že detskému príjemcovi treba ponúknuť kvalitné a hodnotné texty. Najsilnejšou a najprirodzenejšou črtou literárneho diela je byť pre príjemcu (v školskom prostredí žiaka) podnetom na umelecko-estetický zážitok. Lebo akákoľvek recepcia (a z toho sa odvíjajúca interpretácia) je nemysliteľná bez zapojenia emócií a citov. Štyri kapitoly monografie ponúkajú štyri uhly pohľadu, resp. štyri spôsoby nazerania na skúmaný problém. Prvá kapitola je zamyslením sa nad tým, čo je umelecká hodnota autorskej poézie pre primárne detského adresáta. Olga Kubeczková sa zameriava na (výrazne kolísavú) umeleckú hodnotu hlavne súčasnej básnickej tvorby pre deti. Zdôrazňuje, že táto časť poézie si vyžaduje zodpovedný a tvorivý prístup s ohľadom na nároky a schopnosti detského percipienta. Umelecká hodnota súčasnej (českej) básnickej produkcie je rozdielna, prítomná je široká škála rôznych prístupov od hodnotnej literatúry až po produkovanie triviálnej literatúry a gýču. Detský príjemca je veľmi citlivý pozorovateľ (zároveň najbezbrannejší), preto práve literatúra jemu venovaná by mala spĺňať najprísnejšie umelecké kritériá. Okrem konkrétnych príkladov, ktoré Olga Kubeczková uvádza, oceňujem najmä záverečné zhrnutie prezentujúce pripomienky voči súčasnej poézii pre deti v oblasti témy a výrazu a snahu formulovať, z čoho by mali tvorcovia vychádzať. Radomil Novák sa v rámci svojho profesionálneho

zamerania venuje hlavne českej literatúre 20. storočia, najmä vzťahom medzi literatúrou a hudbou. Komparatívne a intermediálne skúmanie vzťahov literatúra – hudba je prítomné i v jeho predchádzajúcich dielach; skúmal v nich spoločné a odlišné znaky oboch umení v procese interpretácie, aby ukázal, ako sa hudba ako inšpiračný zdroj prejavuje priamo v básnických textoch. V poslednom období sa venuje problematike českej džezovej literatúry 20. storočia. Aj v monografii *Hodnoty v literatúre* a v súčasnom čtenářství sa vo svojej časti „Hudební“ narativita jako základní hodnota literárního textu zaoberá problematikou intermediality a prekračovaním hraníc medzi literatúrou a hudbou. Zameriava sa najmä na „hudobný“ spôsob narativity v literárnych textoch J. Škvoreckého, M. Kunderu, I. Hurníka a J. Hořca. Okrem využitia hudobných princípov rozprávania skúma aj ďalšie hudobné prejavy a prezentuje ich aj komparačne. Kapitola Česká literatura 19. století a transfer jejích hodnot do literární výchovy na základní škole, ktorej autorkou je Ivana Gejgušová, otvára druhú polovicu monografie. Táto časť monografie nesie už aj výraznejší aplikačný charakter v zmysle prenosu získaných poznatkov do školskej vzdelávacej praxe. Ivana Gejgušová sleduje, aké spoločenské a estetické hodnoty vymedzuje súčasná literárna veda pre literárnu tvorbu 19. storočia a spôsob, ako sú s nimi zoznamovaní žiaci základných škôl na hodinách literárnej výchovy, ktorým autorom a dielam daného obdobia je vo vyučovaní venovaná pozornosť. Dôležitou je aj otázka, nakoľko sú žiaci schopní komunikovať s vybranými ukážkami. Príspevok Ivany Gejgušovej je cenný tým, že autorka uvedenú problematiku sleduje dlhodobo a ponúka v ňom aj informácie o odbornej produkcii venovanej spoločenskému, historickému a kultúrnemu vývoju 19. storočia; čiže encyklopédie, biografie a memoáre využiteľné pri príprave učiteľov i priamo vo vyučovaní. Posledná časť kolektívnej monografie má názov *Hodnota čtení – čtení jako hodnota*, Kateřina Homolová sa v nej venuje problematike čítania najmä v období dospievania, kedy býva čítanie vystavené mnohým vonkajším i vnútorným tlakom. Pozitívne hodnotím najmä tú skutočnosť, že uvedená stať je reflexiou myslenia súčasného dospievajúceho človeka o hodnote čítania i o čítaní ako o hodnote. Autentické výpovede dospievajúcich respondentov majú veľkú výpovednú hodnotu.

Prítomná monografia je cenným príspevkom k skúmaniu aktuálnej situácie v českej literatúre, v čítaní (čitateľstve) a následne i v literárnom vzdelávaní. Pozitívne hodnotím jej presah do praxe, pretože spoločným menovateľom a spájajúcim motívom je zacielenosť na konkrétneho adresáta, a tým je detský (dospievajúci) príjemca literatúry. Pridanou hodnotou, ktorú monografia ponúka, je presah do praxe. Konkrétne interpretačné sondy, reflexie a návrhy riešení ponúkajú ďalšie podnety pre literárnych vedcov, študentov i učiteľov.

Eva Vítězová

KONTAKT

prof. PaedDr. Eva Vítězová, PhD.

Katedra slovenského jazyka a literatúry

Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave

Priemyselná 4, 918 43 Trnava

eva.vitezova@truni.sk

SPIRITUALITA V SLOVENSKEJ LITERATÚRE PRE DETI A MLÁDEŽ

[GALLIK, J., 2014. *Spiritualita v slovenskej literatúre pre deti a mládež*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. 177 s. ISBN 978-80-558-0430-9.]

Mgr. Ján Gallik, PhD. vo svojej vedeckej monografii *Spiritualita v slovenskej literatúre pre deti a mládež* spracúva problematiku spirituálnej motivácie slovenských prozaických textov adresovaných detskému príjemcovi. Hoci by sa na prvý pohľad mohlo zdať, že k tejto téme už bolo v poslednej dobe povedané všetko (resp. veľa), autor sa nás snaží presvedčiť (a väčšinou úspešne), že tomu tak nie je. Členenie monografie má svoju vnútornú logiku a príčinnosť, päť kapitol je radených nasledovne: Slovenská literatúra 20. storočia so spirituálnym posolstvom v reflexii literárnej kritiky, Žánre v optike spirituálnej orientácie, Fenomén modlitby a jej modifikácie v literatúre pre deti, Interpretačné a recepcné sondy do literárnej tvorby Daniela Pastirčáka a Literatúra pre deti so spirituálnym posolstvom v súčasnej recepcii.

Ján Gallik v rámci prípravy monografie i počas jej písania (vyplýva to najmä z prvej kapitoly) preštudoval veľké množstvo dostupnej literatúry, ktorá mu slúžila ako východisko k spracúvaniu danej problematiky máme tým na mysli monografie a štúdie Jozefa Melichera, Petra Libu, Ondreja Sliackeho, Viliama Oberta a ďalších relevantných autorov. Osobná zainteresovanosť do problematiky a snaha získať čo najviac vstupných poznatkov sa prejavila i v tom, že autor pracoval i s dokumentmi sekundárneho charakteru, napríklad s korešpondenciou Bor – Haranta. Pozitívne hodnotíme fakt, že nezaбудol nadväzovať na „klasiku“ teórie detského aspektu Františka Miku, ale zároveň je zorientovaný i v aktuálnej situácii skúmania (napr. z českých kolegov Milena Šubrtová). Všíma si i presah do iných foriem transformácie Pastirčákových rozprávok, konkrétne napr. ich spracovanie vo forme bábkového divadla v Starom divadle Karola Spišáka v Nitre.

Základnou metódou, ktoré je uplatnená v predkladanej práci, je metóda interpretačná. Nazdávame sa, že takáto forma je pri práci tohto typu jediná schodná. Dopĺňa ju literárnohistorický aspekt. Komparatívny prístup (spomenutý v prvom bode posudku) by prácu posunul na ešte vyššiu úroveň. Práca má dobrú a logickú koncepciu. Ciele si autor stanovil v úvode: „Ambíciou a cieľom vedeckej monografie s názvom *Spiritualita v slovenskej literatúre pre deti a mládež* je v intenciách literárnovednej tradície Nitrianskej školy preskúmať v novodobých spoločensko-kultúrnych podmienkach problematiku spirituálno-religiózne orientovanej slovenskej literatúry pre deti a mládež v 20. storočí s ideovým presahom do 21. storočia“. Ciele sa Jánovi Gallikovi podarilo naplniť tak, ako si ich stanovil. Pristúpil k písaniu monografie teoreticky dobre pripravený, zorientovaný v sledovanej problematike (svedčí o tom i početnosť bibliografických odkazov a bohatstvo prameňov, s ktorými pracoval). Uvedené dispozície vrátane schopnosti kritického čítania prejavil už v úvode práce, kde zaznamenáva stav výskumu sledovaného problému, resp. literárnu vedu a kritiku reflektujúcu slovenskú literatúru 20. storočia so spirituálnym posolstvom.

Mgr. Ján Gallik, PhD. má vysoké interpretačné kompetencie a zároveň primerané dispozície úspešne sa popasovať so syntetizujúcimi polohami, ktoré tvoria metodologickú bázu 3. a 4. kapitoly publikácie. Spracovanie témy spirituality v slovenskej literatúre pre deti a mládež má svoju literárnohistorickú aj teoreticko-interpretáciu dimenziu. Autor do práce organicky začlenil i problematiku recepcie spirituálne ladených textov u súčasného (nielen detského) čitateľa. V tom vidíme jedno z najväčších pozitív práce a zároveň prínos pre prax. Monografia je písaná kultivovaným spôsobom, oceňujeme jasnosť a odbornosť štýlu. Ján Gallik presne formuluje myšlienky a jasne pomenúva pojmovú podstatu vecí a súvislostí.

Monografia Mgr. Jána Gallika, PhD. Spiritualita v slovenskej literatúre pre deti a mládež prináša okrem riešenia problematiky spirituálno-religiózne orientovanej slovenskej literatúry pre deti a mládež v 20. storočí s presahom do 21. storočia aj nové pohľady na recepciu uvedených textov u súčasných percipientov, ale odpovedá i na otázku prínosu spirituálno-kresťanskej tvorby pre deti a mládež pre slovenskú literatúru a na jej umeleckú hodnotu. Je príslubom na pokračovanie v načrtnutej problematike v nasledujúcej vedeckej práci, najmä v zacielenosti na najaktuálnejšie dianie v kontexte slovenskej spirituálnej tvorby pre deti a mládež.

Eva Vitézová

KONTAKT

prof. PaedDr. Eva Vitézová, PhD.

Katedra slovenského jazyka a literatúry

Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave

Priemyselná 4, 918 43 Trnava

eva.vitezova@truni.sk

METAKOGNÍCIA AKO UKAZOVATEĽ RECEPCIE A POROZUMENIA TEXTU

[ZÁPOTOČNÁ, O., 2013. *Metakognitívne procesy v čítaní, učení a vzdelávaní*.
Trnava: Typi Universitatis Tyrnaviensis. 146 s. ISBN 978-80-8082-742-7.]

Je všeobecne známym faktom, že porozumenie akéhokoľvek textu dieťaťom, žiakom prítomným v procese školskej edukácie, ale napokon aj „poučeným“ dospelým, predstavuje viacúrovňový proces a okrem užšie vymedzených kognitívnych mechanizmov, súvisiacich s myslením a usudzovaním, doň významne zasahujú aj faktory metakognitívneho a nonkognitívneho charakteru. Ich spolupôsobením sa následne utvára primárna úroveň porozumenia textu, ktorá je, laicky povedané, „kľúčom“ k jeho potenciálnej interpretačnej nadstavbe. Ak by sme tento viaczložkový proces analyzovali hlbšie, zistíme, že práve jeho metakognitívna časť je, predovšetkým v porovnaní so znalosťou kognitívnych procesov, inšpiratívnym, no nedostatočne prebádaným „územím“. Prístup doň komplikuje do istej miery terminologická rozkolísanosť východiskového pojmu metakognícia, a na druhej strane množstvo rôznorodých empirických dát s ním spätých, vyžadujúcich si systematické a dôsledné spracovanie.

Analyzovať podrobnejšie oblasť metakognície s prihliadnutím na súčasný teoreticko-empirický diskurz je cieľom ostatnej monografie O. Zápotočnej: v súvislosti s profesijným zameraním autorky možno jej tematické zameranie zdôvodniť dvomi spôsobmi: ako ciele a sústredené prehĺbovanie znalosti o metakognícii prinášajúcej *poznávanie poznania*, zacielené predovšetkým na oblasť predprimárneho a primárneho vzdelávania. Práve v stanovenom vekovom rozpätí sa u detského recipienta, či už v školskej inštitúcii alebo mimo nej, utvárajú a formujú recepčné stratégie a návyky, precizované v neskoršom veku, a ako autorka vo viacerých kapitolách knihy presvedčivo ukazuje, dôležitým indikátorom porozumenia textu už v ranej fáze ontogenézy dieťaťa, je nielen „pasívne“ získavanie a zhromažďovanie informácií, ale aj ich postupné vedomé usporadúvanie a vyhodnocovanie, sprevádzané uvedomovaním si vlastného (meta)kognitívneho potenciálu. Dostávame sa tak v jej zisteniach k zmene chápania postavenia dieťaťa vo vzťahu k informáciám a podnetom, nadobúdanom v edukačnom procese, ale aj vo vzťahu k vlastnému psychickému rozpoloženiu a mentálnym dispozíciám. Takáto „konceptualizácia mentálneho sveta (začiatky chápania ľudskej psychiky, resp. všeobecný koncepcný vhlad do mysle iných) sa rodí už v útlo detstve, v ranných štádiách ontogenézy dieťaťa“ (s. 25). V kontexte doterajšieho výskumného zamerania autorku možno monografiu chápať aj ako parciálny príspevok k systémovému skúmaniu jednotlivých aspektov čitateľskej gramotnosti, ako ju prezentovala vo svojej predošlej monografii *Čitateľská gramotnosť a jej rozvoj v primárnom vzdelávaní*.

Ako sme už naznačili, autorka v knihe rozvíja koncept dieťaťa ako „aktívneho subjektu poznania“, ktorého vývin je súbežne determinovaný kognitívnymi aj metakognitívnymi faktormi. Jeho zákonitým završením je práve dosiahnutie primeranej úrovne (čitateľskej) gramotnosti v prostredí primárneho vzdelávania. Opierajúc sa o široké rozpätie teoretických modelov a rovnako aj empirických výskumov, koncept rozvíjania me-

takognície hierarchizuje práve vzhľadom na ontogenetickú podmienenosť vývinu dieťaťa. Prvé kapitoly knihy sa preto zameriavajú na predškolský vek, sledujúc spôsoby, akým v ňom dieťa reflektuje poznanie ako celok. V rámci tohto vekového vymedzenia autorka uvádza ako jeden z možných modelov metakognície teóriu introspektívneho myslenia, resp. „teórie mysle“, „*detského poznania, týkajúceho sa mentálnych stavov (napr. želaní, presvedčení, zámerov, myšlienok, pocitov a pod.)*, s cieľom zistiť, čo deti vedia o ich existencii a prejavoch na úrovni správania druhých ľudí“ (s. 24).

Sledujúc ďalej ontogenetickú os rozvoja metakognície, sa autorka v nasledujúcich častiach knihy posúva k dvom dôležitým okruhom výskumu, a síce regulácii poznania v mysli dieťaťa a (vonkajším) stimulom, ktoré jeho vedomie o nadobúdaní upevňujú. Prienikom oboch Vygotského teórií (modelu kognitívnej sebaregulácie, v ktorej dieťa svoje myšlienky verbalizuje bez interakcie okolia a kontradikčnej teórie zapojenia sociálnych vzorov v myslení, je jazyk, reprezentujúci základný element „uvedomovaného poznania“. Jeho význam v metakognícii autorku posúva k časti knihy, ktorá jej je evidentne najbližšia: k čítaniu detí, inak povedané, k elementárnym stratégiám recepcie textu. Berúc ohľad na opakovane zdôrazňovanú úlohu učiteľa v komunikácii so žiakom, v súvislosti s kognitívnym potenciálom detí mladšieho školského veku si autorka kladie zásadnú otázku, či v danej etape už možno hovoriť o vedomých metakognitívnych stratégiách, teda, či takýto žiaci uvažujú o tom, ako pri čítaní premýšľajú, alebo ich plne zamestnáva nácvik techniky čítania a na vedomý rozvoj metakognície pri ňom neostáva priestor. Dilemu, pred ktorou stojí aj samotná autorka, vystihuje rozpor nad tým „*či počiatočné učenie sa čítať skutočne stojí len na bazálnych kognitívnych funkciách a ich ,nácviku’, alebo sú to len isté stereotypné postoje, zavedené a rutinne používané edukačné postupy, ktoré z takýchto predstáv vychádzajú a udržuujú ich pri živote*“ (s. 50). Vzápätí si na túto polemickú otázku odpovedá konštatovaním, „*automatizácia (techniky čítania — pozn. L. S.) a mechanický nácvik, do ktorého sme investovali tolko času, dobré čitateľské porozumenie zďaleka nezaručujú*“ (s. 51).

Prezentovaným postojom k skúmaným otázkam autorka načrtáva ďalší zásadný problém dotýkajúci sa primárnej čitateľskej gramotnosti, ktorý však nemožno vyriešiť v prospech jednej z dvoch zvolených koncepcii a aj zaujať „kompromisné“ stanovisko medzi teóriou a praxou sa zdá byť zložité. Autorka konštruktívne kriticky reflektuje rutinnosť a nezáživnosť prístupu k rozvíjaniu čitateľskej gramotnosti zo strany zaužíwanej didaktickej praxe a na podklade rozsiahleho korpusu výskumov považuje za potrebné usmerňovanie čítania aj nadobúdaných vedomostí o ňom zo strany učiteľa. Akcentuje pritom dôležitosť nácviku metakognitívnych stratégií, ktorý by však nemal byť inštruovaný umelo, ale vyplynúť z prirodzeného dialógu učiteľa a žiaka. Za týchto podmienok sa u recipienta rozvíjajú kompetencie, charakterizované ako *metakognitívne uvedomovanie* a dieťa si prostredníctvom nich dokáže samé v sebe sformulovať odpoveď na otázku, akým čitateľom sa vlastne stáva. Proces čítania tým naplňa svoju podstatu, ktorou nie je mechanická reprodukcia slov a korekcia prípadných chýb, ale (odkazujúc na koncept M. M. Clayovej) snaha „*predovšetkým pochopiť význam textu (...) a úlohou písania význam tvoriť*“ (s. 54). Dodajme, že, ak sú tieto predpoklady, aj za pomoci metakognície splnené, vnímanie textu prestáva byť nudnou mechanickou činnosťou a mení sa na dobrodružstvo poznania. Jeho ideálom je podľa autorky dyadický model komunikácie

medzi učiteľom a žiakom, ktorý však musí byť realizovaný nanajvýš citlivo, s vedomím, že „akákoľvek intervencia do tohto obdobia má dlhodobé účinky, (...) ovplyvňuje spôsoby myslenia a reagovania na texty, postoj k textom vrátane sebaregulačných a motivačných aspektov čítania, ktoré sú v porovnaní so samotnými čitateľskými výkonmi vo vzťahu k celému ďalšiemu vzdelávaniu možno dôležitejšie.“ (s. 61). O. Zápotočná aj svojou najnovšou knihou potvrdzuje hlbokú erudíciu v oblasti výskumu gramotnosti, čo dokladá už spomínaným širokým korpusom citovaných štúdií, v prevažnej miere zahraničnej proveniencie. Len ako poznámku na okraj uvádzame, že vzhľadom na nevelký rozsah publikácie je ich skutočne veľa a pre menej skúseneho čitateľa tak môže jej usporiadanie pôsobiť trochu neprehľadne, to je však len otázkou zvyku.

I keď by sa tak na prvé čítanie mohlo zdať, nejde o publikáciu výlučne teoretického charakteru, na mnohých miestach v nej, okrem údajov získaných z empirických výskumov, možno nájsť aj praktické odporúčania pre prax. Rovnako zaujímavé sú však aj časti, kde sa „dostávajú k slovu“ samotní frekventanti výskumu, teda deti, alebo ak chceme žiaci, a to nielen prostredníctvom klasifikačných tabuliek, ale aj súvislých slovných výpovedí, aby reflexiou vlastných výkonov demonštrovali konkrétnu metakognitívnu aktivitu a súčasne jednotlivo pomenovali problémové segmenty práce s textom. Z tohto hľadiska považujeme za veľmi zaujímavé uvedené výsledky kvalitatívneho výsledky výskumu M. Belešovej realizovaného medzi žiakmi ZŠ, zameraného na hodnotiace postoje k vlastnému čítaniu a písaniu. V ňou zaznamenaných výpovediach preukazujú deti nielen (intuitívnu) vedomosť o svojom čítaní, ale uvedomujú si pritom aj svoje čitateľské rezervy. „Za pozornosť stojí už napr. fakt, že z jedenástich detí, ktoré Belešová sledovala, sa až deväť žiakov nedokázalo vyjadriť k otázke, týkajúcej sa porozumenia v čítaní, čo môže byť dôsledok toho, že škola s týmto pojmom v prvom ročníku operuje len veľmi málo. (...) Na druhej strane podstatne viac detí reagovalo na otázku týkajúcu sa neporozumenia textu, pričom dokázali reflektovať aj príčiny toho, prečo nerozumejú, či už to bola nepozornosť, lenivosť, zábudlivosť, alebo náročnosť textu.“ (s. 84).

Tematicky natoľko členitý materiál, akým je postavenie metakognície vo vzdelávaní dieťaťa, nemožno v rozsahu jednej monografie poňať komplexne, vzhľadom na pozitíva spomenuté vyššie však považujeme monografiu O. Zápotočnej za mimoriadne prínosný vedecký text, využitelný aj vo vysokoškolskej didaktickej praxi.

Lenka Szentesiová

LITERATÚRA

ZÁPOTOČNÁ, O., 2012. Čitateľská gramotnosť a jej rozvoj v primárnom vzdelávaní. Teoretické východiská a didaktické realizácie. Bratislava: VEDA. ISBN 978-80-224-1281-0.

KONTAKT

Mgr. Lenka Szentesiová, PhD.

Centrum výskumu v predprimárnej a primárnej pedagogike

Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

Šoltésovej 4, 813 34 Bratislava

framinka@gmail.com

O DIEŤATI, JAZYKU, LITERATÚRE/ON CHILD, LANGUAGE AND LITERATURE

Časopis pre otázky rozvíjania komunikačnej a literárnej kompetencie

vedecký recenzovaný časopis

2014, roč. II, č. 2

REDAKCIA:

šéfredaktorka: prof. PaedDr. Ľudmila Liptáková, CSc.

redaktori: PaedDr. Martin Klimovič, PhD., Mgr. Radoslav Rusňák, PhD., Mgr. Katarína Vužňáková, PhD.,
Mgr. Danko Lešková, PhD., Mgr. Juraj Kresila, PhD.

technická redaktorka: Mgr. Gabriela Felix

VYDAVATEĽ:

Vydavateľstvo Prešovskej univerzity v Prešove

SÍDLO VYDAVATEĽA:

Ulica 17. novembra 15, 080 01 Prešov

IČO VYDAVATEĽA:

17 070 775

PERIODICITA:

2x ročne

DÁTUM VYDANIA PERIODICKEJ TLAČE:

november 2014

JAZYK:

slovenský, český, anglický

OBÁLKA:

Mgr. Iveta Gal Drzewiecka, PhD.

Číslo vychádza s finančnou podporou grantovej agentúry VEGA v rámci riešenia projektu č. 1/0153/12 Svetová literatúra pre deti a mládež v slovenskom preklade po roku 1960.

EV 4805/13

ISSN 1339-3200