

**O DIEŤATI,
JAZYKU,
LITERATÚRE**

***ON CHILD,
LANGUAGE
AND LITERATURE***

***Ročník VII
2019/2***

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

Časopis pre otázky rozvíjania komunikačnej a literárnej kompetencie

vedecký recenzovaný časopis

2019, roč. VII, č. 2

REDAKCIA:

šéfredaktor: doc. PaedDr. Martin Klimovič, PhD.

redaktori: Mgr. Iveta Gal Drzewiecka, PhD., Mgr. Eva Gogová, PhD., Mgr. Marta Kopčíková, PhD.,

Mgr. Juraj Kresila, PhD., Mgr. Juraj Lukáč, PhD., Mgr. Danka Lešková, PhD.,

Mgr. Radoslav Rusňák, PhD., doc. Mgr. Katarína Vužňáková, PhD., Mgr. Dávid Dziak, PhD.

sadzba: Peter Szombathy

REDAKČNÁ RADA:

prof. PhDr. Marie Čechová, DrSc., Česká republika

doc. PhDr. Ivana Gejgušová, PhD., Ostravská univerzita, Ostrava, Česká republika

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

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

prof. Dr. Jarmila Hodoličová, Univerzita v Novom Sade, Srbsko

dr hab. Jolanta Karbowniczek, prof. Ignatianum, Akademia Ignatianum, Krakow, Poľsko

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

prof. PaedDr. Ludmila Liptáková, CSc., Prešovská univerzita, Prešov

doc. PhDr. Luba 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, Česká republika

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

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

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

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

EDITOR ČÍSLA:

Mgr. Radoslav Rusňák, PhD.

Časopis je registrovaný v medzinárodnej databáze CEEOL (Central and Eastern European Online Library)

ADRESA REDAKCIE:

O dieťati, jazyku, literatúre, Katedra komunikačnej a literárnej výchovy Pedagogickej fakulty

Prešovskej univerzity, Ulica 17. novembra 15, 080 01 Prešov, tel. +421 51 7470 531 (530),

e-mail: odjl@pf.unipo.sk

<http://www.unipo.sk/pedagogicka-fakulta/katedry/kklv/odjl>

VYDAVATEĽ: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity v Prešove

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

IČO VYDAVATEĽA: 17 070 775

TLAČ: Centrum excelentnosti sociohistorického a kultúrohistorického výskumu, Prešov

PERIODICITA: 2x ročne

DÁTUM VYDANIA PERIODICKEJ TLAČE: December 2019

JAZYK: slovenský, český, anglický

OBÁLKA: Mgr. Iveta Gal Drzewiecka, PhD.

EV 4805/13

ISSN 1339-3200

OBSAH/CONTENTS

ÚVODNÍK/EDITORIAL

SLOVO O PRVÝCH STRETNUTIACH DIEŤAŤA S KNIHOU

A word on first encounters of a child with books

Radoslav Rusňák5

ŠTÚDIE/STUDIES

K TEÓRII A TERMINOLÓGII (VERBÁLNO-) OBRAZOVÝCH NARATÍVOV A ICH POETOLOGICKÝM ŠPECIFIKÁM

Remarks on theory and terminology of (verbal-) visual narratives and the aspects of their poetics

Dominika Petáková.....7

KVĚTA PACOVSKÁ A JEJÍ REFLEXE POHÁDEK BRATŘÍ GRIMMŮ

Květa Pacovská and her reflections on the fairytales of the Grimm brothers

Svatava Urbanová20

REKONŠTRUKCIA MENTÁLNEJ DIMENZIE PRÍBEHU V RECEPCII TEXTOVO-OBRAZOVÝCH NARATÍVOV (NA PRÍKLADE OBRAZOVÝCH KNÍH O. LAVIEHO A W. ERLBRUCHA MEDVEĎ, KTORÝ TAM NEBOL A S. TANA STRATENÁ VEC)

Reconstruction of conceptual dimensions of story in reception of text-pictorial narratives (the case of the Bear who wasn't there by O. Lavie and W. Erlbruch, and the Lost thing by S. Tan)

Iveta Gal Drzewiecka32

PRINCÍP KOMIKY V KOMIKSOCH JURAJA MARTIŠKU

The essence of humour in comic books by Juraj Martiška

Peter Karpinský46

ODBORNÉ ČLÁNKY/ARTICLES

PREČO SPIEVAŤ DEŤOM USPÁVANKY?

Why sing lullabies to children?

Terézia Kulíková.....61

TRADIČNÁ AJ INVENČNÁ MONIKA KOMPANÍKOVÁ

Traditional and inventive Monika Kompaníková

Viera Žemberová71

PERSONIFIKOVANIE SMRTI V OBRÁZKOVEJ KNIŽKE AKO KULTÚRNA METAFORA

Personification of death in a picture book as cultural metaphor

Radoslav Rusňák75

DISKUSIE/DISCUSSIONS

AKO DOBROVOLENE „POZASTAVIŤ NEDÔVERU“ VO VEDECKÚ METODOLÓGIU.

RADOSŤ Z (META)SPEKTÁKLU

How to “stop scepticism” over a scientific method, without any hesitation.

A pleasure from the (meta)spectacle

Danka Lešková 82

RECENZIE/REVIEWS

ROZPRÁVANIE O HĽADANÍ INÉHO SVETA

[HUDEC, Marek, 2018. *Prosté rozprávky. Sériá 1.* Ilustrácie Martin Kolčák.

Bratislava: Tatran. 161 s. ISBN 978-80-222-0968-7.]

Storytelling about looking for another world

Viera Žemberová 86

VÝNIMOČNÍ OBYVATELIA JEDNÉHO DOMU

[BODNÁROVÁ, Jana, 2019. *Sabínkine prázdniny (Grétko, teta a podivní obyvatelia jedného domu.* Bratislava: Perfekt. 80 s. ISBN 978-80-8046-926-9.]

Exceptional residents of one house

Dávid Dziak 89

ODBORNÉ AKTUALITY/RECENT NEWS IN THE FIELD

MEDZINÁRODNÁ VEDECKÁ KONFERENCIA SWS VENOVANÁ UMENIU

A HUMANITNÝM VEDÁM VO FLORENCII

SWS international scientific conferences on arts & humanities in Florence

Radoslav Rusňák 92

ÚVODNÍK/EDITORIAL**SLOVO O PRVÝCH STRETNUTIACH DIEŤAŤA S KNIHOU****A WORD ON FIRST ENCOUNTERS OF A CHILD WITH BOOKS**

Vážení čitatelia, milé kolegyně a kolegovia,

český literárny vedec a kritik Otakar Chaloupka svojho času konštatoval, že to, čo dieťa nepozná, nemôže ani vedome očakávať; neznamená to však, že to nepotrebuje. V kontexte jeho myšlienky by sme zrejme potrebovali veľkú dávku fantázie, aby sme si vedeli predstaviť zrelého a kultivovaného čitateľa, ktorý by v ranom detstve nemal ani minimálny kontakt s literatúrou. Kardinálny problém vytvorenia si trvalého vzťahu s literárnym umením totiž spočíva v tom, že ho nemožno načrtnúť ako jednoduchú rovnicu. Rovnako k literatúre nevedie ani žiaden vydláždený chodníček, ktorý by bolo možné dieťaťu jednoducho vyznačiť na mape. Takto to skrátka nefunguje. Lebo literatúru sa nedá naučiť mať rád. Nejde totiž o proces učenia. Každé umenie (slovesné, výtvarné, hudobné, dramatické atď.) si možno zamilovať iba tým, že jeho účinky dieťa zakúsi na vlastnej koži. Naostro a s plnou intenzitou. Literárne umenie si síce najprv vynúti pomoc dospelého interpretátora (rodiča, staršieho súrodenca, učiteľa), no neskôr sa už dieťa rado osamostatní, lebo (pred)čitateľská prax (a skúsenosť) je svojím spôsobom sebecká. Túži po intimite.

Kultivovaný čitateľ preto môže začať rásť až s prvými knižkami. Tieto prvé stretnutia dieťaťa s knihou spadajú do obdobia predškolského veku a považujú sa za skrytú kultúrnu potrebu každého človeka. Ide o tzv. obdobie „vpečatenia“ (Chaloupka). Prvé knižky, ktoré sa v živote každého dieťaťa objavajú, nemožno v žiadnom prípade prirovnať ku knihám v rade ďalších kníh. Vytyčujú totiž smer vzťahu k čítaniu, a to buď pozitívnym, alebo negatívnym smerom. A ak sa miesto v psychických potrebách dieťaťa, rezervované pre literatúru, nezaplní, dynamiky detského vývinu je neúprosna – dieťa si ho vyplní náhradnými aktivitami a už nikdy sa ku knihe nevytvorí taký vzťah, aký mal šancu vzniknúť.

Väčšina dospelých si pri téme prvých kníh určených pre deti v ranom veku nepochybne predstaví obrazové naratívy – väčšinou subtilne knižky, ukrývajúce jednoduché a krátke príbehy s bohato zastúpenými ilustráciami a obrázkami, dráždiacimi fantáziu detského (pred) čitateľa. Skutočnosť, že mnoho detí dokáže recepcne interagovať s rôznymi druhmi obrazov a ilustrácií už v relatívne ranom veku, však určite neznamená, že dekodovanie a porozumenie ilustráciám a obrazom je jednoduché. Je skôr výsledkom toho, že súčasná detská kultúra deťom poskytuje nebývalo bohatú možnosť naplno si zažiť vizuálny kontakt s artefaktmi výtvarného umenia v rôznej (a to i poklesnutej) forme – tak v leporelách a obrázkových knižkách, ako aj v televízii, kine, reklame, na potlačí tašiek, postelnej bielizni a pod. Veď prečo by sa z detí nemohli stať sofistikovaní interpreti obrazov a ilustrácií ešte predtým, než budú schopné po prvýkrát prisúdiť význam písanému slovu?

Nie je náhoda, že témou druhého čísla siedmeho ročníka nášho časopisu sú práve obrazové naratívy. Pod týmto pojmom si môžeme predstaviť skutočne širokú škálu literárnych výrazových foriem, medzi ktorými má svoje miesto tak obrázková knižka (bilderbuch), ako aj obrazový album, leporelo, bohato ilustrovaná kniha či komiks. Je nepopierateľné, že v súčasnosti badať na trhu detskej knihy kvantitatívny nárast tohto typu literatúry pre najmenších a týka

sa nielen domácej tvorby, ale aj tvorby v slovenskom, resp. českom preklade. A platí ešte jeden fakt. Medzi všetkými menovanými literárnymi formami je skutočne tenká hranica.

Práve do tejto demarkačnej zóny medzi obrazovými naratívmi sa pokúšajú nasledujúce štúdie i odborné články vstúpiť, a to so spoločným cieľom: rozšíriť literárnoteoretický i literár-nokritický diskurz aj o nové a doteraz nevyslovené aspekty, ktoré sa spolupodieľajú na polyfo-nickej forme obrazových naratívov, pre ktoré sa konštitutívnym prvkom stáva práve vzťah me-dzi obrazom a textom.

Obrázkové knižky, obrazové albumy, leporelá, komiksy či bohato ilustrované knižky si našu odbornú pozornosť určite zaslúžia. Už len preto, že medzi prvými knižkami raného det-stva môžu detskému recipientovi ponúknuť taký typ vizuálno-verbálneho potešenia, s ktorým sa v iných žánroch literatúry pre deti a mládež určite nestretné.

Radoslav Rusňák

editor čísla

ŠTÚDIE/STUDIES

K TEÓRII A TERMINOLÓGII (VERBÁLNO-) OBRAZOVÝCH
NARATÍVOV A ICH POETOLOGICKÝM ŠPECIFIKÁMREMARKS ON THEORY AND TERMINOLOGY OF (VERBAL-) VISUAL NARRATIVES AND
THE ASPECTS OF THEIR POETICS

DOMINIKA PETÁKOVÁ

Abstrakt

Štúdiá predstavuje sondu do problematiky interdisciplinárneho charakteru – obrazových naratívov a obrazových kníh vo všeobecnosti. Obrazová kniha je umelecké dielo, v ktorom sa môžu realizovať prvky viacerých umení (výtvarné umenie, slovesné umenie, film či divadlo). Zastrešuje viaceré podoby – komiksy, obrazové albumy, obrázkové knihy/bilderbuchy, grafické romány – a zohľadňuje sa v nej aspekt naratívnosti či nenaratívnosti. Fikčný svet, ktorý prináša, sa realizuje spojením verbálneho a vizuálneho diskurzu, ale jestvujú aj tzv. knihy bez slov, v ktorých slovo absentuje (pričom sa pripúšťa existencia tzv. skrytého verbálneho textu ako scenára). Čítanie a interpretovanie daných obrazových kníh je v mnohých ohľadoch špecifické; prepájanie interpretácií jednotlivých zložiek – elementov vizuálneho a verbálneho média knihy konštituuje integrovaný význam.

Kľúčové slová: naratív, obrazová kniha, verbálny text, vizuálny text, čítanie

Abstract

The paper deals with an interdisciplinary issue of visual narratives and picture books in general. A picture book is a form of art which combines several art forms (visual arts, literature, movies, drama). Picture books have several subgenres: comic books, visual albums, visual-verbal narratives, and graphic novels. Furthermore, picture books distinguish between narrativity and non-narrativity. Picture books bring in a world of fiction the composition of which is a combination of verbal and visual text, however, there are also silent books in which words are completely absent (although the existence of the so-called hidden text such as script is implied). The reading and interpretation of picture books differs from other types of narrative in many respects due to the fact that the interpretation of the verbal and the visual makes an integrated whole.

Key words: narrative, picture book, verbal text, visual text, reading

1 ÚVOD DO PROBLEMATIKY

Poznávanie sveta, ako aj snaha o jeho opísanie, vysvetlenie či zaznamenanie pochádza už z dávnych čias, keď ľudia využívali na toto zobrazenie maľby na stenách jaskýň, plátno či fresky. Ikonické, reflexné, mimetické zobrazovanie predstavovalo najvernejší odraz skutočnosti. Bolo relatívne zrozumiteľné každému, bez ohľadu na to, odkiaľ človek pochádzal. Táto „zrozumiteľnosť“ nachádza zdroj práve v podstate zobrazenia – priamo odráža zrakové vnímanie sveta. Slovom Jacquesa Aumonta (2010) – vizuálna perцепcia je forma vzťahu človeka k svetu, ktorý ho obklopuje. Vzťah človeka k vizuálnej reprezentácii sveta okolo neho sa prejavuje v existencii nástenných malieb starých desiatky tisíc rokov (jasky-

ne Lascaux, Rouffignac či Niaux vo Francúzsku, Altamira v Španielsku). Toto prehistorické umenie sa považuje za prejav symbolického myslenia prostredníctvom obrazov, gest, tvarov, kognitívnej kapacity človeka žijúceho stotisíc rokov pred n. l. (Miyagawa, Lesure, Nóbrega 2018). Vyjadrovanie obrazom a jeho naratívny potenciál však možno sledovať už v papyrusových zvitkových knihách ako prvých knižných formách z obdobia staroveku či v Biblii pauperum zo 14. – 15. stor. (tzv. biblii pre chudobných, resp. tých, ktorí nevedeli čítať), v ktorej dominovali naratívne ilustrácie výjavov zo života svätých (porov. Baleka 1997).

Tlačená kniha a ilustrácie v nej nadobúdajú v poslednom období nové komunikačné kvality (Tokár 2000). V súčasnosti tieto kvality stále pretrvávajú, silnejú a pretavujú sa do kníh, ktoré operujú práve s vizuálnou zložkou, a to buď výlučne, alebo v spojení so slovesným prejavom. Ide o synkretické až hybridné umelecké diela, ktoré sa vyznačujú mnohoznačnosťou a komplexnosťou. Predkladaná štúdia je preto postavená na interdisciplinárnom prístupe k problematike, čo si vyžaduje spracovanie poznatkov semiotiky, lingvistiky, literárnej vedy, umenovedy, psychológie a taktiež ich odvetví. Zaujímá nás najmä aspekt naratívности ako kritérium označenia *obrazový naratív*, pomer verbálnej a vizuálnej zložky, ich usporiadanie, fungovanie v rámci textu; okrem toho sa zameriame aj na kompozičné špecifiká a spôsob čítania a interpretovania tohto umeleckého diela, aby sme priniesli relevantné závery ozrejmujuce poetologické aspekty obrazových kníh a obrazových naratívov. V štúdiu poukazujeme okrem iného na terminologické záležitosti, na nepresnosť istých pojmov, a snažíme sa poskytnúť vlastný náhľad na otázky pomenovávania fenoménu obrazových kníh (event. obrazového naratívu) a ich podob.

2 METODOLOGICKÉ VÝCHODISKÁ

Literárna veda ani umenoveda na Slovensku zatiaľ nedisponujú početnými teoretickými poznatkami o obrazovom naratíve ako takom. V kontexte svetovej literatúry a literárnej teórie, intermediálnych a umenovedných oblastí sa za posledné desaťročia objavilo viacero konferencií, sympózií, štúdií, publikácií, zborníkov a celkovo výskumov týkajúcich sa obrazových kníh. Avšak aj na Slovensku sa uskutočnili už dva ročníky konferencie s medzinárodnou účasťou, ktorá je zameraná na obrazové knihy¹.

Výskum problematiky je založený na spracovaní sekundárnych, teoretických zdrojov relevantných pre danú vedeckú oblasť a na aplikácii zistených informácií pri analýzach a interpretáciách vybraných textov, ich formálnej aj sémantickej výstavby. S ohľadom na rozsah štúdie prinášame najmä teoretické poznatky, avšak uvádzame argumenty a závery na základe vlastnej analýzy prečítaných textov. Keďže ide o synkretické umelecké diela, je nevyhnutné zohľadniť kritériá vzťahujúce sa nielen na literárnu teóriu, ale aj na semiotiku a princípy výtvarného umenia, dramatiky či filmu. Ako sme uviedli už vyššie, skúmame vzťah verbálnej a vizuálnej zložky, techniku ilustrácie a všetko, čo s ňou súvisí (farby, tvary, kontúry, orámovanie atď.). Nevynecháme ani kompozičné súvislosti, tie sú však špecifické pre jednotlivé podoby obrazového naratívu.

¹ 30. augusta 2015 sa v Bratislave uskutočnila konferencia s názvom *Vidíme rozlične alebo Ako čítať obrázkové knihy* (organizačne zastrešená IBBY inštitútom Bratislava). 5. septembra 2017 prebehla ďalšia konferencia s podobným tematickým zameraním – *Nakukni poza obrázok, čo vidíš?* Aj v októbri tohto roku sa konajú *Medzinárodné konferencie o čítaní* (22. a 23. október 2019).

3 (OBRAZOVÝ) NARATÍV

Slovník literárnej teórie (2006) poskytuje definíciu narácie ako rozprávania, ako základného slohotvorného postupu epiky, formu sprostredkovanosti sujetovo-fabulačných a dejovo-tematických estetických funkcií epických štruktúr. Gérard Genette (2003; 2007) pracuje s pojmom *rozprávania* (v českom preklade *vyprávění*), pričom ho chápe ako naratívnu výpoveď, prehovor, ktorý zahŕňa prenos udalostí; postupnosť, vzťahy, reťazenia, protikladnosti či opakovania; udalosť, ktorá sa týka samotného faktu, že niekto niečo rozpráva, čiže akt rozprávania. Gertrudis „Mieke“ Balová (1997) hovorí o tzv. *naratívnom systéme* (abstraktnom), ktorý pozostáva z *naratívnych textov* (konkrétnych). Naratívny text pritom definuje ako „*text, v ktorom je príbeh rozprávaný prostredníctvom určitého média, akým je jazyk, obraz, zvuk, stavba alebo kombinácia niektorých z médií*“ (s. 5; vlastný preklad). Na základe vyššie uvedeného si dovoľujeme konštatovať, že aj iné médiá či formy umenia, napr. obraz, video, hudba a i., môžu figurovať ako naratívy – pokiaľ spĺňajú podmienky naratívnosti, resp. im môžeme tento aspekt prisúdiť. Definíciu obrazového naratívu na základe interpretácie viacerých kníh tohto typu nachádzame aj u Svatavy Urbanovej (2011) – ide o „*naratívni žánr, (...) syntetický model s transformácií znakov. (...) stávajú sa útočiskom ilustrátorských aktivít a udržiavajú si pozíciu artefaktu, v nŕmž jsou fikční světy budovány modelově, pomocí znakov (orálních, textových, vizuálních) a ikon (symbolicky)*“ (s. 32).

Kľúčovým slovom v tejto problematike je *príbeh* ako sled či reťazec udalostí. Lubomír Doležel, ktorého *Heterocosmica* (2003) hovorí o existencii tzv. naratívneho textu a naratívnych svetov; text pritom definuje ako súbor inštrukcií pre čitateľa, podľa ktorých prebieha rekonštrukcia fikčného sveta. Naratívne svety pozostávajú zo statických predmetov a osôb, zasahuje v nich prírodná sila a dochádza k interakciám – sémantiku interakcie L. Doležel považuje za jadro sémantiky naratívu. Bohumil Fořt (2005), ktorý tak ako aj L. Doležel operuje aj s pojmom možný svet, tvrdí, že tento svet je neoddeliteľný od jazyka, ktorý ho konštruuje. Shlomith Rimmon-Kenanová (2001) zasa hovorí o naratívnej fikcii, čo je podľa jej slov rozprávania určitého sledu fiktívnych udalostí.

Obrazový naratív po rozšírení definícií naratívu o vizuálny aspekt teda možno chápať takto: je to forma vizuálneho alebo vizuálne-verbálneho sprostredkovania sujetovo-fabulačných a dejovo-tematických estetických funkcií; výpoveď či prehovor prenášajúci isté udalosti; predstavuje taktiež reťazenie a vzťahy naratívnych prvkov; je to akt rozprávania slovom a obrazom alebo len obrazom; text, v ktorom je príbeh rozprávaný prostredníctvom vizuálneho alebo verbálno-vizuálneho média; vizuálny alebo vizuálno-verbálny naratívny text, ktorý je súborom inštrukcií pre čitateľa, podľa ktorých prebieha rekonštrukcia naratívneho (fikčného) sveta; vizuálna alebo vizuálno-verbálna naratívna fikcia, ktorá predpokladá existenciu príbehu, textu a samotnej narácie. Obrazový naratív predstavuje systém znakov. Umberto Eco (2009) pripomína, že je možné „*za ‚promluvy‘ považovať jakoukoliv produkci signálů*“ (s. 191). S uvedeným súvisí aj tvrdenie Jiřího Kulku (2008), ktorý chápe všeobecne umenie ako určitý druh medziľudskej komunikácie prameniacej zo znakovkej podstaty.

4 SLOVO A OBRAZ. TEXT

Uvedenú dvojicu médií môžeme vyčleňovať ako verbálne (slovné/slovesné) a vizuálne. Niektorí odborníci z oblasti tejto problematiky označujú slovesnú zložku ako *text* (napr. William John Thomas Mitchell 2016), čo je pochopiteľné, ale dovoľujeme si nesúhlasiť s týmto označením. Text sa vymedzuje ako formálne a obsahovo ucelený komunikát, ktorý sprostredkúva komplexnú myšlienku a je odrazom mimojazykovej skutočnosti²; ide o širšie chápanie pojmu. Z uvedeného vyplýva, že text nemožno definovať ako prejav či komunikát výlučne verbálny.

Slovo a písaný text sú považované za komunikačne dominantné, no akoby sa zabúdalo na to, že aj písaný text je vizuálnym prvkom jazyka. „*Písaný text zvyčajne nebýva čitateľom prvotne nazeraný ako vizuálny, ale ako jazykový prejav*“ (Drzewiecka 2013, s. 12). Navyše W. J. T. Mitchell (1987) tvrdí, že obrazy majú byť chápané ako druh jazyka. Ako námietka proti vnímaniu obrazu ako prvoplánového a jednoduchého môže poslúžiť teória nemeckého filozofa, semiotika a estetika Maxa Benseho, ktorý vo svojej *Teorii textů* (1967) skúma čitateľnosť a štruktúru textov – nielen verbálnych. Hovorí, že „*obraz, a tedy i obrazový element z materiálního hlediska [je] vybudován konstruktivně složitěji nežli text, případně slovo*“ (Bense 1967, s. 43). Toto konštatovanie je výsledkom vnímania obrazu cez pomyselnú mriežku. Ak by sme ju priložili na obraz, rozložil by sa tak na množstvo elementov, z ktorých každý má svoju príznakovú hodnotu.

Na definovanie vzťahu verbálneho a vizuálneho textu v obrazovej knihe používa Lawrence R. Sipe (1998) niekoľko obrazných pomenovaní, napr. interferencia, tektonické dosky či duet. Zároveň hovorí o synergickom vzťahu, ktorý sa prejavuje vo vedomí čitateľa pri čítaní obrázkovej knihy. Pod pojmom synergia myslí „*produkciu dvoch a viacerých činiteľov, substancií a pod., ktoré v spojení dosahujú lepší účinok, ako je spojenie ich účinkov samých osebe*“ (Sipe 1998, s. 98; vlastný preklad). Konštatuje však, že môže dôjsť aj k významovému odklonu ilustrácií od verbálneho textu – navrhuje označiť tento vzťah ako deviaciu (resp. divergenciu) a oproti tomu stavia vzťah kongruencie. Výsledný efekt teda závisí od spojenia verbálneho a vizuálneho textu, ale aj od percepcie ich interakcie.

Silvia Blezza Picherleová (2009) vyčleňuje dva typy vzťahov medzi obrazom a verbálnou zložkou. Buď je to symetrická alebo komplementárna interakcia, t. j. buď medzi obrazom a slovom existuje vyvážený pomer, proporcionalita, alebo jedna zložka rozširuje, dopĺňa význam druhej zložky (vizualizácia napísaného ako rozšírenie verbálnej zložky alebo verbálny text dopĺňajúci obraz). V súvislosti s touto problematikou možno uvažovať o označeniach ako *verbálno-vizuálny naratív* (resp. *vizuálno-verbálny*), ak sú obe zložky v rovnocennom vzťahu.

Ak je v obrazovej knihe prítomný aj verbálny text, často vystupuje ako redundantný a na pochopenie významu celého naratívu nie je potrebný. Niekedy je však význam konštituovaný oboma zložkami rovnako, keď je potrebné interpretáciu postupne skladat' na základe slova a obrazu. Analýzy obrazových kníh českého autora Petra Sisa³ poukazu-

² Pre porov. pozri Findra 2013; Mistrik 1997.

³ Porov. tvorivé modelovanie verbálneho textu nielen po obsahovej, ale najmä formálnej stránke v autorových knihách *Ptačí sněm* (Praha: Labyrint 2016), *Strom života. Kniha o životě přírodovědce, geologa a myslitele Charlesa Darwina* (Praha: Labyrint 2015), *Pilot a Malý princ. Život Antoina de Saint-Exupéry* (Bratislava: Slovart 2014) či *Múr. Ako som vyrastal za železnou oponou* (Bratislava: Slovart 2007).

jú na fakt, že aj s verbálnym textom sa dá graficky funkčne pracovať, tvarovať ho, meniť jeho typ, využívať ako rámec či vkladať priamo do ilustrácií (čím sa posilňuje subjektívny charakter textov). Špecificky uňho pôsobia aj často využívané denníkové zápisky či texty v komiksových bublinách. Veľká časť Sísovej tvorby je faktografická, čo si prítomnosť verbálneho textu vyžaduje.

5 PROBLÉM NÁZVOSLOVIA V SKÚMANEJ OBLASTI

Viacero pojmov z oblasti obrazovej literatúry a obrazových naratívov je vágnych a existujú v niekoľkých variantoch. Z uvedenej problematiky vyplýva ambivalentnosť slovného spojenia *obrazová kniha*, resp. *obrázková kniha*. Obrázková kniha evokuje knihu s obrázkami, čo je síce prislúchajúce označenie, ale domnievame sa, že pomenovanie dostatočne nevyjadruje podstatu a komplexnosť tohto fenoménu. V zahraničných odborných prácach figuruje názov *picturebook* (v nemčine *Bilderbuch*), čo pri doslovnom preklade znamená obrázková kniha. S. Blezza Picherleová (2009) diferencuje dva typy kníh s obrazovou zložkou. Prvým sú *ilustrované knihy* (angl. *illustrated books*), v ktorých ilustrácia je len doplnkom k už existujúcemu verbálnemu textu a nepredstavuje nevyhnutný kľúč k porozumeniu a interpretácii textu, resp. neprináša nové informácie. Druhým typom je *obrázková kniha* (z angl. *picturebook*), v ktorej obraz a verbálny text predstavujú neoddeliteľnú jednotu a ktorých usúvzťažnosť je bázou porozumenia a interpretácie knihy. V slovenskom názvosloví sa však pojmy *ilustrovaná kniha* a *obrázková kniha* „zlievajú“ a neponúkajú dostatočnú diferenciáciu. V angličtine je nápomocná aj slovotvorba: možno tam narábať s označením *picturebook* a *picture book*, pričom prvé z nich podčiarkuje podstatu spojenia obrazu a slova. Obrazovú (či obrázkovú) knihu, resp. to, čo tento pojem pre nás predstavuje, možno označiť termínom *obrázkový album*, ako to vo svojich prácach uvádza Svatava Urbanová. Pojem je prevzatý z frankofónnej oblasti (*album illustré*), kde toto označenie pomenúva špecifický artefakt s predpísanou štruktúrou a formou. Okrem toho sa zaužívalo aj označenie *bilderbuch*, pochádzajúce z nemčiny, ktoré charakterizuje práve knihu, v ktorej sa príbeh rozpráva obrazom (resp. v súhre s verbálnym prejavom). Podľa S. Urbanovej záleží pri označovaní jednotlivých kníh na spracovanej téme, adresnosti, ale hlavne na kritériu, či ide o obrazový naratív alebo nie. Obrazový album je podľa nej kniha-artefakt, umelecké dielo (porov. Urbanová 2014).

6 PODOBY OBRAZOVÝCH NARATÍVOV

Na základe vyššie uvedených východísk a argumentov sme sa rozhodli nasledovne: pre pojem zastrešujúci knihy, ktoré operujú s vizuálnym textom, používame termín *obrazová literatúra* alebo *obrazové knihy*; pojmom *obrázková kniha* alebo *bilderbuch* označujeme knihy určené detským čitateľom (zvolené slovo *obrázková* s jemným štylistickým príznačkom diferencuje toto označenie v porovnaní s obrazovou knihou); *obrazový album* pomenúva knihy-artefakty, a teda umelecké diela. Ako *ilustrovanú knihu* označujeme knihu, v ktorej ilustrácia je len doplnkom k už existujúcemu verbálnemu textu a nepredstavuje nevyhnutný kľúč k porozumeniu a interpretácii textu, resp. neprináša nové informácie

(podľa S. Blezza Picherleovej). Pre knihy bez slov, pozostávajúce len z obrazovej zložky, je vhodné označenie „*nemá kniha*“ (analogicky s nemým filmom), „*tichá kniha*“ (na základe angl. *silent book*) či „*kniha bez slov*“ (angl. *wordless book*). V populárnej aj odbornej sfére sa čoraz častejšie stretávame s pojmom *grafický román* (z angl. *graphic novel*), no tu zas vystupuje do popredia žánrové zaradenie a opäť spracovaná téma. Navyše toto slovné spojenie sa často používa ako synonymum komiksu či inej formy obrazového naratívu.

Podrobnejší popis jednotlivých podôb sa nachádza v ďalších častiach štúdie.

6.1 KOMIKS

Hoci táto naratívno-vizuálna podoba (Karpinský 2014) jestvuje už od konca 19. storočia⁴, jej postavenie medzi umeleckými dielami býva často zaznávané a degradované, v dnešnej dobe – i keď už v oveľa menšej miere – sa stále považuje za literárny brak či gýč a upiera sa mu umelekosť. Anna Mikušťáková-Zelenková podotýka, že kvalitný, umelecký komiks sa po r. 1989 vymanol zo „*subkultúry*“, pričom prestal byť spájaný len s oblasťou literatúry pre deti a mládež; aj v českom prostredí sa odvtedy chápe ako výtvarno-slovesný umelecký artefakt (Urbanová a kol. 2004). Podľa Scotta McClouda je komiks „*zámerná juxtaponovaná sekvencia kreslených a jiných obrazů, určené ke sdělování informací nebo k vyvolání estetického prožitku*“ (2008, s. 9). Pripomína však, že definíciu možno časom obmieňať, pretože ide o neustály proces vývoja komiksu. U A. Mikušťákovskej-Zelenkovej (1993) sa stretávame so stručnou definíciou komiksu ako „*štruktúrne na seba nadväzujúceho toku obrázkov s textovou zložkou*“ (s. 39). V komikse sú v symbióze zložky literatúry, výtvarného umenia (resp. grafiky), divadla (dramatiky) a filmu.

Pascal Lefèvre hovorí: „*Komiks musí navodiť dojem celej sekvencie udalostí tým, že prezentuje len niektoré dôležité kroky*“ (2000, s. 5; vlastný preklad). Autor takisto konštatuje, že jedným z predpokladov správneho čítania komiksu je uvedomenie si jeho fragmentárnej povahy. Pri čítaní komiksu je veľmi dôležité sekvenčné vnímanie. Týmto sa odlišuje od iných obrazových médií, v ktorých sa častejšie vyskytujú celoplošné obrazy, ktoré sú vnímané simultánne a ako celok. Sekvenciu v komikse formálne utvárajú tzv. komiksové obrazové polia – sú najmenším prvkom narácie v komikse, pričom ich sekvencia je základnou jednotkou narácie. Pri čítaní komiksu je dôležité vnímať jednak jeho mikrokompozíciu (týkajúcu sa jedného obrazového poľa) a jednak makrokompozíciu (usporiadanie obrazových polí na istom priestore); (porov. Lefèvre 2000). Základným prvkom komiksového poľa je postava⁵.

Martin Foret označuje komiks ako kód, nie ako žáner či médium, ako sa v niektorých vedeckých diskurzoch zvykne označovať – „*kód tedy determinuje způsob užití znaků, repertoár zvýznamnění (kódování/dekódování významu), techniku a způsoby čtení. (...) u komiksu je podstatný právě specifický komiksový kód, který s kódy [výtvarnými, narativními, literárními, rétorickými, žánrovými a i.] pracuje jako se subkódy a strukturuje je podle*

⁴ Scott McCloud (2008) zachádza v tejto súvislosti ešte ďalej do histórie, konštatuje, že už pred tisíckami rokov jestvovali naratívne sekvencie obrazov, ktoré boli vo svojej podstate komiksami (tu má autor na mysli jaskynné maľby z prehistorických dôb).

⁵ Porov. Karpinský (2014) – považuje postavu aj za hlavný tematický prvok komiksu; Kotrla, Urbanová (1996) – postava je hlavným nositeľom deja.

vlastných pravidiel“ (Foret 2012, s. 92). Domnievame sa, že analogicky s týmto tvrdením možno za kód považovať aj ostatné podoby obrazových kníh.

6.2 OBRÁZKOVÁ KNIHA/BILDERBUCH/OBRÁZKOVÝ ALBUM/GRAFICKÝ ROMÁN

Situácia obrázkových kníh/bilderbuchov či obrazových albumov je v porovnaní s komiksom o niečo zložitejšia. To vyplýva z ich hybridného charakteru – kým komiks má relatívne presne vymedzené štruktúrne špecifiká, tieto knihy sú v tomto smere oveľa „rozptýlenejšie“. Často kombinujú viaceré techniky a črty, napr. komiksu či filmu. Lawrence R. Sipe vo svojej štúdii (2001) ponúka niekoľko definícií obrázkových kníh. John W. Stewig, ktorý hovorí o „*obrázkovej knihe príbehov*“, ju definuje ako knihu, „*v ktorej obrázky a príbeh sú rovnako dôležité. Tieto dve zložky spoločne formujú umeleckú jednotu, ktorá je silnejšia, ako by bola každá zložka osamote*“ (Sipe 2001, s. 24; vlastný preklad). Na tomto mieste nájdeme aj ďalšiu, špecifickejšiu definíciu, pochádzajúcu od Kennetha Marantza: „*Obrázková kniha, na rozdiel od ilustrovanej knihy, je považovaná za jednotku, totalitu, ktorá spája všetky zložky v sekvencii, v ktorej vzťah medzi týmito zložkami – obal, predsádka, technika tlače, obrázky – je kľúčovým pre porozumenie*“ (ibid.).

V odborných prácach slovenských literárnych vedcov sa zväčša stretávame s označením obrazová/obrázková kniha či bilderbuch, podobne je to aj v českom kontexte. O niečo špecifickejšie však vyznieva termín Svatavy Urbanovej (2014) *obrázkové albumy* – čes. (obrázkové) alba. Autorka sa inšpirovala termínom z frankofónnej oblasti – ide o obrazové knihy, ktoré sú graficky aj ilustračne náročne spracované a ktoré prepájajú slovo a obraz; zároveň ide o knihy väčšieho formátu (porov. Urbanová 2010). Pre ich vysokú umeleckú úroveň ich označuje ako „*knihy-artefakty*“. „*V obrazových albech se zvyšuje denzita (hustota) symbolických a metaforických významů, dbá se na kontinuitu sémantických a syntaktických znaků. (...) Obrazová kompozice nabývá v albech na jiných a neopomenutelných významech, protože součástí obrazového rozvrhu se stává text, který v kompozici nepozbývá na své účinnosti, navíc je umocněn ikonografičností*“ (ibid., s. 75).

Vhodnejším typom obrazového naratívu, ktorý by bol určený detskému čitateľovi, je tzv. *bilderbuch*. Milena Rosová uvádza, že sa táto obrázková kniha považuje za „*jeden z integrovaných žánrů literatury pro děti a mládež*“ (Urbanová, Rosová 2005, s. 225), zároveň však konštatuje, že žánrové hľadisko sa pri jeho vymedzovaní chápe skôr ako pomocné a že dôležitejší je komunikačný rozmer. Rovnako dodáva, že táto podoba knihy je určená najmä detskému čitateľovi, pripúšťa však významovú viacplánovosť, ktorá môže posúvať hranicu adresnosti bilderbuchov. V porovnaní s obrázkovým albumom je bilderbuch menej náročný na interpretáciu, hoci sa pri ňom nevylučuje spracovanie vážnych (napr. existenciálnych) tém ani kvalitné umelecké spracovanie. Jeho podoba však umožňuje jednoduchšie prijatie aj pochopenie danej témy dieťaťom, ktorého skúsenostný komplex je do istej miery obmedzený.

Iniciátorom zavedenia pojmu *grafická novela/grafický román* (angl. *graphic novel/graphic story*) je historik Richard Kyle, ktorý ho prvýkrát spomenul vo svojej eseji (1964) zameranej na novoobjavujúce sa podoby obrazových kníh. Kyle sa snažil pomenovať nové médium, ktoré už viac nebolo komickým žánrom, nezobrazovalo banálne ani vtipné situácie, ale čoraz vážnejší obsah a témy určené starším čitateľom. Vyznačovalo sa vyššou

mierou autenticity, realizmu a narastajúcou umeleckou hodnotou. Diferenciácia podľa nášho názoru spočíva v podstate slova román. Román ako epický žáner sa – často nepresne – označuje ako „*rozsiahly epický útvar*“. Kritérium rozsahu nemusí byť vždy smerodajné, preto je potrebné obrátiť sa na komplexnejšiu a výstižnejšiu definíciu. Tú ponúka napr. Michal Harpán (2004): „*Jeho najvšeobecnejšie žánrové vlastnosti možno hľadať v rovine postáv a v rovine kompozície. Fabula románu môže byť široko rozvetvená, čo v podstate závisí od tematického zamerania, postavy sú individualizované, (...) usúvzťažnené so svetom reality, a kompozícia je (...) dostatočne elastická, aby mohla poviazať komplexnosť románového diaľnia*“ (s. 222). Grafický román sa často používa synonymne s komiksom alebo obrazovými albumami či bilderbuchmi.

Ako sme uviedli v kapitole o problematike názvoslovia a terminológie, pomenovanie obrazová kniha teda navrhujeme používať ako zastrešujúci pojem pre knihy s obrazovou zložkou, pod ktoré bude spadať:

- Obrazový album – obrazová kniha, ktorá je tematicky a sémanticky náročnejšia, určená adresátovi na vyššom stupni psychického a kognitívneho vývinu, náročnejšie spracovaná po grafickej a ilustračnej stránke. Je to umelecký artefakt s interpretačnou hĺbkou, esteticky na najvyššej úrovni.
- Bilderbuch/obrázková kniha, ktorá obsahuje naratívnu obrazovú zložku, je však menej náročná na interpretáciu, hoci môže spracovávať vážne témy. Je určená (predovšetkým, ale nie výlučne) detskému adresátovi.
- Grafický román/grafická novela – v závislosti od literárneho žánru románu či novely. Ide o knihy väčšieho rozsahu, predovšetkým však s komplexnejšou dejovou líniou, množstvom postáv – analogicky s románom písaným písmom. Sú to texty určené predovšetkým starším čitateľom (adolescentom a dospelým), v ktorých je príbeh rozprávaný primárne obrazom.

7 NEMÉ KNIHY

V kontexte obrazových kníh, v ktorých sa predpokladá dominantná obrazová zložka (vizuálny text), nemožno opomenúť tzv. „*nemé/tiché knihy*“ či knihy bez slov (z angl. *silent books/wordless books/letterless books*). Rozhodli sme sa aj pre prívlastok „*nemá*“, pretože tu vidíme istú analógiu s nemým filmom – je to kniha, ktorá neobsahuje verbálnu zložku a disponuje len vizuálnym diskurzom, neznamená to však, že neexistuje niečo ako pracovný scenár. Niektorí autori však konštatujú, že verbálny diskurz je prítomný aj v knihe tohto typu, ale je „*skrytý*“; porov. napr. Urbanová, Rosová (2005) – verbálna časť „*môže byť v krajnóm prípade nerealizovaná (...), vnímaná ako skrytý text*“ (s. 225).

Zatiaľ nie príliš početné výskumy v oblasti obrázkových kníh bez slov ukazujú, že pojem *silent book* sa začal využívať približne pred desiatimi rokmi. V súčasnosti ho zväčša nahrádza *wordless book* (porov. Terrusi 2018). Ticho, ktorým táto kniha oplýva, má svoju funkciu – je spájané s meditáciou a rozjímaním ako spôsobmi recepcie a nazerania na text (ibid.). „*Ticho v knihe bez slov taktiež znamená načúvanie iným jazykom – znakom, farbám, vizuálnym sekvenciám a tvarom; v čase, ktorý sa spomaľuje, a v priestore samoty, kde sú možné a prípustné rôzne príbehy*“ (ibid., s. 4; vlastný preklad; zvýr. D. P.).

Obrazové knihy bez slov, ktoré majú naratívny potenciál, predstavujú pre adresáta možnosť vlastného verbalizovania príbehu, a to pod dohľadom čitateľa. Sú preto dostupnejšie aj pre nečitateľov (deti v predčitateľskom veku, resp. ľudí s dyslexiou alebo inými poruchami tohto typu). Spomenutý potenciál formuje autor knihy naratívnymi technikami – vytvára dynamiku, zápletku, akciu; filmovými technikami – strih, montáž, práca s perspektívou, pričom musí zvoliť aj správne výtvarné techniky.

8 ŠPECIFIKÁ ČÍTANIA A INTERPRETÁCIE

Obrazový naratív si vyžaduje špecifickosť čítania a interpretácie. Recipovať obrázkovú knihu je možné aj bez zvládnutia techniky čítania (čo sa týka detí v predčitateľskom veku či osôb s dyslexiou), keďže tu dominuje vizuálny text. Okrem toho vnímanie vizuálnych podnetov je človeku najvlastnejšie – „*vizuálna percepcia patrí medzi najpoznanejšie formy vzťahu človeka k svetu, ktorý ho obklopuje, ktorý vníma, alebo si ho v predstave utvára*“ (Tokár 2013, s. 5). L. R. Sipe (1998) hovorí o tzv. *teórii dvojitého kódovania* (angl. *dual coding hypothesis*), ktorej podstata spočíva v tom, že poznávanie je formované dvoma súvzťažnými štruktúrami – jednou na spracovanie verbálnej a jednou na spracovanie vizuálnej informácie. Čitateľ si teda pri čítaní a interpretácii konštruuje integrovaný význam. Interpretáciu možno chápať aj ako odhaľovanie princípov a elementov fiktívneho sveta. Vstupovať do fiktívneho sveta obrazovej knihy znamená spolupracovať s autorom/ilustrátorom a dotvárať tento svet. V estetike sa hovorí o tzv. pôsobení umeleckého diela, ktoré smeruje do intrapsychickej sféry jeho príjemcu, pričom spôsobuje zmeny v individuálnom, ale aj spoločenskom správaní (Liba 1987). Ďalšou teóriou, ktorá tvorí základ Sipeových úvah, je *teória transmediácie*, ktorá hovorí o prenášaní obsahu z jedného znakového systému do druhého. Recepčia a percepcia obrazového naratívu je podľa našej mienky oveľa subjektívnejším aktom. Obraz a jeho sugestívna sila intenzívnejšie priťahujú príjemcovu pozornosť a on ako aktívny článok komunikačného procesu si vo svojej mysli konštituuje význam.

Aj v knihe s dominantným obrazom si všímame kompozíciu a architektoniku textu, no s istými odlišnosťami – napr. kategória rozprávača obrazového naratívu je špecifická – Smiljana Narančić Kovačová (2015) konštatuje, že v obrázkovej knihe musíme rozlišovať dva texty – verbálny a vizuálny. Zároveň hovorí o multimodalite rozprávania/rozprávača v obrazovej knihe, ktorá formuje dynamiku naratívu. L. R. Sipe (2001) uvádza, že každá zložka takejto knihy, či už je to jej veľkosť, tvar, väzba či typ papiera, predstavujú špecifické znaky, ktoré vo veľkej miere prispievajú k významu a interpretácii knihy. K týmto znakom patria aj techniky výtvarného umenia, ako sú farby a ich odtiene, línie, tvary, textúra atď. Dôležitá je aj horizontalita a vertikálna ilustrácií, fragmentárnosť obrazu či typ sekvencie obrazovej narácie. Z hľadiska charakteristík obrázkovej knihy vystupuje do popredia aj jej formát.

Keď čítame obraz, zvlášť ilustráciu s naratívnym potenciálom, musíme si všímať niekoľko aspektov. Kompozícia je usporiadanie prvkov do celku a J. Kulka (2008) ju hodnotí ako dôležitý estetický faktor podieľajúci sa na psychologizácii príjemcu umeleckého diela. Ak hovoríme pri literárnom diele o hlavných kompozičných kategóriách, ako je rozprávač, postava, čas, priestor, musíme ich tvarovanie zohľadňovať aj v rámci obrazovej zložky.

O zobrazení postavy, o jej charakteristike, vonkajšej, ale aj vnútornej prostredníctvom obrazu píše Jan Klimeš (2015). Uvádza, že najviac možno vyčítať z očí, rúk a celkovej posturiky tela – ide o demonštračné gestá vyjadrujúce aj interakciu s inými postavami. „*Každý postoj, každé gesto, každá souhra očí musí být v souladu s tím, jaký má postava vyjadřovat charakter*“ (s. 239). Kategóriu času si v obrazovo-verbálnom naratíve možno vyvodit práve z verbálnej zložky, o čosi komplikovanejšie to môže byť v prípade vizuálnej zložky diela. Napriek tomu, že obraz sa oproti literatúre, pre ktorú je charakteristický čas a pohyb v čase, vymedzuje ako umenie zobrazujúce priestor a operujúce s priestorom, vizuálna narácia narába s časovým aspektom – ak sa pozrieme na definíciu narácie ako sledu udalostí, ktorý predpokladá realizáciu v čase. Všetky uvedené kompozičné kategórie, ktoré je nutné zohľadňovať a interpretovať jednotlivo, aby sa dosiahol výsledný efekt, spája využitá ilustračná technika. Je veľmi dôležité, či autor vizuálnej zložky využil akvarelovú techniku (jej príznakovosť spočíva vo vode ako báze⁶), olejomaľbu, perokresbu, linoryt, techniku gvašu a pod., resp. môže využiť aj ich kombináciu.

Na základe našej čitateľskej skúsenosti konštatujeme, že pre správnu a čo najkomplexnejšiu interpretáciu je nevyhnutné si pri obrazových knihách všimnúť už obálku knihy, prednú aj zadnú, predsádku na začiatku a na konci (keďže často text významovo rámcuje a prináša kľúčové informácie) a formát. Spolu s titulom knihy sú to elementy, ktoré majú anticipačný charakter, resp. približujú tematické zameranie knihy. Predná a zadná predsádka kníh sa od seba často líšia, rámcujú tak daný text, niekedy dopovedajú či umocňujú atmosféru diania, ako napr. v prípade knihy Pavla Čecha *O malíři* (Havlíčkův Brod: Petřkov 2019) alebo Petra Sísa *Pilot a Malý princ*. Ďalej je dôležité všimnúť si symboliku – tak ako vo verbálnych textoch. Obraz poskytuje priestor na prácu s koloritom – na vyjadrenie atmosféry prostredia (porov. Klimeš 2015), ale môže značiť aj vnútorné prežívanie postavy či bližšie ju definovať. Farebné ladenie môže byť kompozičným, ale aj motivickým prvkom. Veľmi výpovedný je aj štýl ilustrácie; či ide o malé, fragmentárne komiksové obrazové polia, alebo veľkoplošné až dvojstranové ilustrácie či napr. rozkladacie strany (napr. Petr Sís: *Strom života*); akú výtvarnú techniku autor využíva, či kladie dôraz na detail a či tento detail vysúva do popredia, alebo ho „maskuje“ v kompozícii samotného obrazu, včleňuje do výjavu na ilustrácii.

Čas je prítomný v samotnej podstate narácie, a teda sledu udalostí. Môže byť však vyjadrený prostredníctvom istých procesov (starnutie človeka, ale aj miesta či mesta alebo inou zmenou), prírodných úkazov (dážď, vietor a pod.) alebo explicitne, zobrazením hodín. Často sa však v súvislosti s plynutím času spracúva motív putovania a cesty; časté je to napr. u Sísa – cesta ako cieľ, cesta životom v jeho biografiách a autobiografii, cesta za slobodou, motív je spracovaný ale aj v knihe Slavky a Fera Liptákovcov *Dierožrút* (2012). S priestorom sa často operuje s cieľom vyjadriť kontrast alebo protiklad, poprípade, ako sme uviedli vyššie, na opis vnútorného prežívania postavy.

Obrazové naratívy svojou synkretickou povahou a umeleckosťou poskytujú výborný priestor na spracúvanie náročných tém, akými sú smrť či celkovo existencia, filozofických,

⁶ Za vhodný príklad využitia leitmotívu vody v obrazovom naratíve považujeme obrazový album talianskeho ilustrátora Alessandra Sannu *Řeka* (Praha: Labyrint 2015). Voda je prítomná v akvareloch, v názve knihy, ale aj jednotlivé príbehy, ktoré sa odohrávajú v štyroch ročných obdobiach, sú „popretkávané“ motívom a symbolikou vody. Navyše v nadväznosti na kategóriu času jeho plynutie je tu vyjadrené okrem striedania ročných období plynutím vody (v rieke, v rôznych skupenstvách – dážď či sneh, vytváraním kruhov na hladine a pod.).

alegorických a symbolických príbehov (*Ptačí sněm; Dierožrút*). Svojou simultánnou povahou obraz dovoľuje na malom priestore kumulovať množstvo elementov, ktoré participujú na vytváraní naratívu, poskytujú množstvo interpretačných kľúčov; tento fakt potvrdzuje konštatovanie Maxa Benseho o nazeraní na obraz ako štruktúru obrovského množstva prvkov, ktoré treba dešifrovať a priradiť im miesto a význam v rámci celku. S tým súvisí aj deklarovaná komplexnosť percepcie a interpretácie obrazovej knihy a obrazového naratívu; často nestačí jedno či dve čítania, je potrebné sa neustále k obrázkom a textu vracieť, hľadať súvislosti, ktoré často tkvejú v tých najmenších a najnenápadnejších detailoch.

9 ZÁVER

Problematika obrazových naratívov sa javí ako nevyčerpatelný zdroj inšpirácií a novovznikajúcich otázok, tak na úrovni teoretického spracovania, ako aj v konkrétnych knižných podobách. Obrazový naratív je médiom, v ktorom sa prepája slovesné umenie s výtvarným, miestami aj filmovým umením. Záujem nielen laickej čitateľskej verejnosti, ale aj odborníkov a vydavateľstiev o takéto knižné formy je svedectvom vysokej umeleckej a estetickej kvality a potenciálu obrazových kníh. Aj naše analýzy poukázali na fakt, že ide o inovatívne formy literatúry/umenia, synkretické až hybridné diela, ktoré je potrebné kriticky hodnotiť z viacerých hľadísk.

Aj knihy tohto typu adresované detskému príjemcovi (ako to je napríklad v prípade kníh slovenskej autorky Kataríny Macurovej) sa môžu vyznačovať komplexnosťou a množnosťou, čím predstavujú väčšiu výzvu nielen pre detského, ale aj staršieho a skúsenejšieho čitateľa. Čaro týchto kníh, najmä však tzv. tichých alebo nemých kníh, spočíva v tom, že čitateľ sa stáva spoluautorom, spolupracuje na utváraní fiktívneho sveta, tvorí si vlastný príbeh, alebo dopĺňa už ten jestvujúci.

LITERATÚRA

- AUMONT, J., 2010. *Obraz*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění. ISBN 978-80-7331-165-0.
- BALEKA, J., 1997. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha: Academia. ISBN 80-200-0609-5.
- BALOVÁ, M., 1997. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated. ISBN 0-8020-0759-7.
- BENSE, M., 1967. *Teorie textů*. Praha: Odeon.
- BLEZZA PICHERLEOVÁ, S., 2009. Illustrated narrative: a new way of reading. In: *Preparing pupils and students for the future. School Libraries in the picture, 38th Annual Conference IASL*. Zillmere, QLD, Australia: International Association of School Librarianships, s. 1 – 11.
- ČÍLEK, V., 2014. *Labyrinty světa aneb o cestách ze zmatků světa do ráje srdce*. Praha: Albatros. ISBN 978-80-00-03704-2.
- DOLEŽEL, L. 2003. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0735-2.
- DRZEWIECKA, I., 2013. *Grafopoetika. K estetickým a poetologickým aspektom grafickej vizualizácie básnického textu*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Pedagogická fakulta. ISBN 978-80-555-0782-8.
- ECO, U., 2009. *Teorie sémiotiky*. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-0157-7.
- FINDRA, J., 2013. *Štylistika súčasnej slovenčiny*. Martin: Osveta. ISBN 978-80-806-3404-9.

- FORET, M., 2012. Nejistá medialita komiksu. In: M. FORET, P. KOŘÍNEK, T. PROKŮPEK a M. JAREŠ, eds. *Studia komiksu: možnosti a perspektivy*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, s. 85 – 96. ISBN 978-80-244-3327-1.
- FOŘT, B., 2005. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host. ISBN 80-7294-165-8.
- GENETTE, G., 2003. Rozprava o vyprávění (Esej o metodě). In: *Česká literatura*. Roč. 51, č. 3, s. 302 – 327.
- GENETTE, G., 2007. *Fikce a vyprávění*. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR. ISBN 978-80-85778-00-7.
- HARPÁŇ, M., 2004. *Teória literatúry*. Bratislava: TIGRA. ISBN 80-88869-36-6.
- KARPINSKÝ, P., 2014. *Poetika komiksu v texte a kontexte*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove. ISBN 978-80-555-1157-3.
- KLIMEŠ, J., 2015. *Hledání významu v umělecké narativní ilustraci*. Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita. ISBN 978-80-210-8059-1.
- KOTRLA, P. a S. URBANOVÁ, 1996. *Comics 2*. Ostrava: Scholaforum.
- KOVAČOVÁ, S. N., 2015. *One Story and Two Narrators: The Picturebook as a Narrative*. Záhreb: Artresor. ISBN 978-95-380-1204-4.
- KULKA, J., 2008. *Psychologie umění*. Praha: Grada Publishing. ISBN 978-80-247-2329-7.
- KYLE, R., 1964. Future of "Comics". In: *Wonderworld* [online], s. 3 – 4. Dostupné z: <http://www.vulture.com/2015/10/will-eisner-graphic-novels-paul-levitz.html>
- LEFÈVRE, P., 2000. Narration in Comics. In: *Image & Narrative* [online]. Roč. 1, č. 1. ISSN 1780-678X. Dostupné z: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/pascaldefevre.htm>
- LIBA, P., 1987. *Čitateľ a literárny proces*. Bratislava: Tatran.
- MCCLOUD, S., 2008. *Jak rozumět komiksu*. Praha: BB/art. ISBN 978-80-7381-419-9.
- MISTRÍK, J., 1997. *Štylistika*. Bratislava: SPN. ISBN 80-08-02529-8.
- MITCHELL, W. J. T., 1987. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press. ISBN 0-226-53229-1.
- MITCHELL, W. J. T., 2016. *Teorie obrazu*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-3202-5.
- MIYAGAWA, S., C. LESURE a V. A. NÓBREGA, 2018. Cross-Modality Information Transfer: A Hypothesis about the Relationship among Prehistoric Cave Paintings, Symbolic Thinking, and the Emergence of Language. In *Frontiers in Psychology*. Roč. 9, s. 1 – 14. ISSN 1664-1078.
- MÜLLER, R. a P. ŠIDÁK, eds., 2012. *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2048-2.
- RIMMON-KENANOVÁ, S., 2001. *Poetika vyprávění*. Brno: Host. ISBN 80-7294-004-X.
- SIPE, L. R., 1998. How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships. In: *Children's Literature in Education*. Roč. 29, č. 2, s. 97 – 108.
- SIPE, L. R., 2001. Picturebooks as aesthetic objects. In: *Literacy Teaching and Learning: An International Journal of Early Reading and Writing*. Roč. 6, č. 1, s. 23 – 42.
- TERRUSI, M., 2017. Silent Books. Wonder, Silence and Other Metamorphosis in Wordless Picture Books. In: *Proceedings of International and Interdisciplinary Conference IMMAGINI? Brixen, Italy*. s. 879 – 991. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/323505765_Silent_Books_Wonder_Silence_and_Other_Metamorphosis_in_Wordless_Picture_Books
- THE HOLY BIBLE, 2013. Salt Lake City: The Church of Jesus Christ of Latter-day Saints. ISBN 978-1-59297-679-9.
- TOKÁR, M., 2000. *Kapitoly z teórie knižnej ilustrácie*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove. Pedagogická fakulta. ISBN 80-88722-91-8.
- TOKÁR, M., 2013. *Zobrazenie v maľovanom čítaní*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove. ISBN 978-80-555-0878-8.

- URBANOVÁ, S. a kol., 2004. *Sedm klíčů k otevření literatury pro děti a mládež 90. let XX. století (Reflexe české tvorby a recepcie)*. Olomouc: Votobia. ISBN 80-7220-185-9.
- URBANOVÁ, S., 2010. *Figury a figurace*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostrave. ISBN 978-80-736-8859-2.
- URBANOVÁ, S., 2011. Obrázkový narativ a jeho proměna v současné české knize pro děti. In: M. ANDRIČÍKOVÁ, ed. *Fenomén přeměny v umění pro děti a mládež*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Pedagogická fakulta, s. 32 – 44. ISBN 978-80-555-0489-6.
- URBANOVÁ, S., 2014. Alba – nový knižní fenomén. In *Studia Slavica XVIII/1*, s. 75 – 82.
- URBANOVÁ, S. a M. ROSOVÁ, 2005. *Žánry, osobnosti, díla (Historický vývoj žánrů české literatury pro mládež – antologie)*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostrave – Filozofická fakulta. ISBN 80-7368-046-7.
- VALČEK, P., 2006. *Slovník literárnej teórie A – Ž*. Bratislava: Literárne informačné centrum. ISBN 80-89222-09-9.
- ZELENKOVÁ, A., 1993. Niekoľko poznámok ku „gramatike“ komiksu. In: *Romboid*. Roč. 28, č. 6, s. 33 – 43.

Kontakt

Mgr. Dominika Petáková, PhD.

Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach, Filozofická fakulta

Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie

Šrobárova 2, 040 59 Košice

petakovadominika@gmail.com

KVĚTA PACOVSKÁ A JEJÍ REFLEXE POHÁDEK BRATŘÍ GRIMMŮ

KVĚTA PACOVSKÁ AND HER REFLECTIONS ON THE FAIRYTALES OF THE GRIMM BROTHERS

SVATAVA URBANOVÁ

Abstrakt

Květa Pacovská (1928) je světově proslulá ilustrátorka a autorka dětských knih. Její hledání tvarových a významových podobností ústí do překvapivých figur s bohatou obrazotvorností. V knize *Svět pohádek bratří Grimmů* (1984) zpracovala textově a ilustračně čtyři německy psané příběhy, které jsou svižnými parafrázemi známých pohádek. V „silent books“ *Popelka bratří Grimmů* (2012) posunula proslulý příběh do nové společensko-komunikační roviny. Pohybujeme se v abstraktním prostoru s aluzivními symboly časoprostorovými, předmětnými a vztahovými: podílí se na fantazii zvolenou barevností, otáčející se kola kočáru a hodinové ručičky na ciferníku, zvířecí pomocníci zastupují tajemné síly, střevíc je spojen s Popelčinou identitou. Moderní reflexe látky v podobě obrazového narativu si udržuje vysokou úroveň výtvarné kvality a otevírá nový interpretační prostor.

Klíčová slova: Květa Pacovská, textový narativ, obrazový narativ, silent books, Popelka bratří Grimmů, moderní výtvarné postupy

Abstract

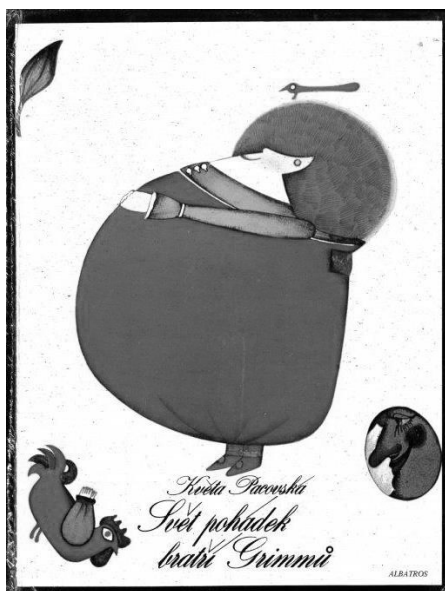
Květa Pacovská (1928) is a world-renowned illustrator and the author of children's books. Her search for spatial and interpretative similarities culminated in surprising, fantasy-laden compositional elements. In the book *Svět pohádek bratří Grimmů* (*The World of Fairy-tale of the Grimm Brothers*, 1984), she works textually and visually with four German language stories, which are witty paraphrases of the well-known fairy-tale. In the “silent books” *Popelka bratří Grimmů* (*The Cinderella of the Grimm Brothers*, 2012), she shifts the celebrated story to a new social-communication level. This takes place in an abstract space with allusive symbols of time-space, objects and relations: they partake in fantasy-laden colourfulness; in spinning wheels of a pushchair; in moving a watch dial round a clock face; animals ready to offer help to others symbolize magical powers; the high-heeled shoe is associated with Cinderella's identity. The contemporary reflection of the ideas explored in the form of illustrated narrative maintains a high level of artistic quality and lends itself to a new interpretative space.

Key words: Květa Pacovská, textual narrative, illustrated narrative, silent books, Cinderella by the Grimm brothers, modern artistic approaches.

1 ÚVOD DO PROBLEMATIKY

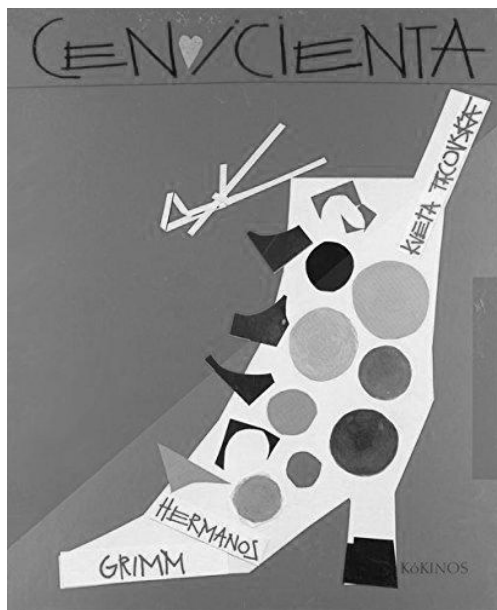
Květa Pacovská (1928) je světoznámou a uznávanou výtvarnicí a tvůrkyní obrázkových knih, které se staly meritem uměleckých hodnot. Začneme knihou *Svět pohádek bratří Grimmů* (1984), vydanou v českém nakladatelství Albatros. Sledujeme-li, kterými vývojovými fázemi v knižní tvorbě pro děti prošla, vidíme, že začínala obdobně jako jiní ilustrátoři. Její rukopis byl rozpoznatelný. Z geometrických barevných tvarů, které rozprostřela na bílou plochu papíru, skládala Pacovská podobu jednotlivých předmětů, jejichž působí-

vost je umocněna pohybem, multiplikací nebo záměnou měřítek podle principu hry (Stehlíková 1979, s. 42). Postupovala od ilustrací drobných žánrových útvarů dětského folkloru (*Malovaná říkadla*, 1983) k pohádkám a dalším druhovým formám. Připomeňme knihy Sandburga: *Pohádky z bramborových řádků* (1965); Hanzlíka: *Sněhová hvězdička* (1966); Hofmana: *Hodina modrých slonů* (1969); Endeho: *Děvčátko Momo a ukradený čas* (1979); Heviera: *Nevyplazuj jazyk na lva* (1986). Naposled u nás vydané to byly ilustrace k britským pohádkám převyprávěným Pavlem Šrutem. Dostaly název *Kočičí král* (1989) a v roce 1992 za ně Pacovská obdržela Cenu H. Ch. Andersena.



Naše studie vznikla z potřeby alespoň částečně zaplnit mezeru v českém literárním a výtvarném teoretickém kontextu; zvolili jsme postup, kdy se zaměříme na konkrétní dílo Květy Pacovské, žákyně kubistického malíře a grafika Emila Filly. Neztratilo nic na své výjimečnosti, přitom zmíníme teoretická úskalí při pojmenování různých obrázkových knih a obrázkových narativů, neobejdeme problémy terminologické i recepční, násobené u Pacovské složitou vydavatelskou praxí. Zatímco v knize *Svět pohádek bratří Grimmů* se představuje vžitý ilustrativní postup u knih pro děti a výtvarná složka zde není stěžejní, ale spíše umocňující, neboť si autorka sama vybrala čtyři pohádky z německy psané knížky, kterou objevila v antikvariátu a jejíž texty přeložila a volně převyprávěla, obrazové pojetí knihy o *Popelce* ve vydání s názvem *Popelka bratří Grimmů* (2012) svědčí o výrazném tvůrčím posunu, k němuž došlo nejen v autorčině umělecké tvorbě, ale celkově v dějinách obrázkových knih. *Popelka*, jak jí budeme říkat, již představuje samostatný obrazkový narativ, který obstojí dokonce bez užití tištěného textu. Zastupuje narativ s textem „skrytým“ (Urbanová, Rosová 2005), „silent books“, němou/tichou knihu, jak se před deseti lety začalo říkat, třebaže dnes mezinárodně terminologicky převažuje anglické sousloví silent books/wordless books/letterless books.

Popelka vyšla na začátku druhého decénia v nakladateľství KÓKINOS v Barceloně a Madridu, odkud jsou knihy pro děti distribuovány do Španělska a do zemí Latinské Ameriky a zbytku světa. Jméno Pacovské se v průběhu let stalo pojmem a s jejími knižními díly, grafickými a ilustrativními počiny se zájemci mohou setkat na všech kontinentech, vycházejí v různých jazykových mutacích. V Paříži a Frankfurtu, kde působí evropská nadace „Fondation M. von Cronenbold“, najdeme celé kolekce autorčiných obrazů a objektů. Květa Pacovská se ve světových galeriích dostává po bok Paula Klea, Joana Miró, Vasilu Kandinského, Hanse Arpa, Leóna Pascala aj. U nás její knihy nevycházejí, tři desetiletí se jako autorka obrazových knih a autorských projektů prezentuje mimo Česko (Pacovská 2006). V posledním desetiletí se spíše vystavují grafiky a papírové plastiky. O to spíše nabyla na výjimečnosti nedávno konaná výstava v Obecním domě v Praze (2019), která dostala název *Ptáci*. Zájemcům o její život a dílo bylo představeno rozkládací leporelo zobrazující extravagantní pestrobarevné ptáky. Kniha se stala Grafikou roku 2018 a obdržela Cenu Vladimíra Boudníka.



2 OBRÁZKOVÉ ZPRACOVÁNÍ

Vraťme se k *Popelce*, neboť tato obrázková/obrazová kniha je založena na aluzích a nikoliv na iluzivních až realistických přístupech. Překvapuje svou nepodbíživou a intelektuálně zpracovanou představivostí, která nemá mnoho společného s realistickou tendencí knih určených malým dětem (např. s leporely). Představuje abstraktní větev obrázkových knih, které se ve výtvarném projevu vyznačují tím, že volí spíše redukci, nikoliv však minimalizaci. Autorka oprošťuje vizuální sdělování od dekorativních postupů, které by mohly překážet, potlačuje barvy viděné v realitě a zvýrazňuje nosnou červenou, černou a bílou spojenou

s expresí, v tomto případě také s reminiscencí na příběh mediálně různě zprostředkovaný. Vnímatel ovšem není receptivně ochuzen, naopak obraz je oproštěn od předmětů, které by mohly odvádět pozornost. Stránky přímo vybízejí k interakci a komunikaci se čtenářem (dětským a dospělým), u něhož se očekává, že příběh o pronásledované a doceněné dívence zná a tahy tužky nebo štětce ho nutí k přemýšlení, proč je tomu jinak právě v této knižní podobě. Pacovská se nedrží pevné syžetové osnovy, vždyť jen my známe mnoho variant této pohádky. Vnímatel nemusí zjišťovat, co autorka z pohádky o Popelce bratří Grimmů vybrala a pojala za své. Nejde o doplňování obrazu textem, ostatně na stránkách neexistuje rovnováha, chybí textová a obrazová provázanost, jako tomu bývá v některých jiných knihách Květy Pacovské. Např. v *Malém květinovém králi – Der kleine Blumenkönig* (1991) nebo *Půlnoční hře – Mitternachtspiel* (1992). U *Popelky* nezbyvá než zapojit vlastní fantazii a objevovat hermetické fáze v kontrastech forem i řešení barev. Je pozoruhodné, jak jsou výjevy „organizovány“ a myšlenkově propojovány, zda vidíme nejdříve příčiny, nebo již sledujeme důsledky. Mohou napomáhat předcházející recepční zkušenosti s vyprávěním o Popelce, mohou se přenášet dřívější zážitky, které mohou pozitivně ovlivnit vnímání i mentální obraz narativu, avšak přiznáváme, že zde sehrávají svou roli čtenářské nebo divácké kompetence. Obrázkové knihy Květy Pacovské nikdy nejsou triviální, svou moderní formou zpracování a zvolenou výtvarnou technikou zaujmou všechny věkové kategorie, ale ani zvolené motivy nejsou zjednodušené a prvoplánové. Na první pohled se zdá, že je tomu jinak v abecedářích nebo dalších publikacích, ale nikdy se nezůstává jen u pedagogické pomůcky, neslouží pouze k určování barev, tvarů a čísel (*Eins, fünf, viele*, 1990; *Grün, rot, alle*, 1994; *Rund und Ecking*, 1994).

V *Popelce* malé recipienty jistě upoutají zvířecí pomocníci, myšáci v rolích Popelčiných lokajů nebo kočího. Působí sympaticky, avšak jsou zde spíše vykonávajícími a sekundujícími postavkami, které patří k důvěrně známému domácímu prostředí, navíc se dovedou tiše pohybovat v noci. K výkonu funkce si je vybrala Pacovská a nikoliv bratři Grimmové. Tato obrázková kniha o Popelce zaujme zejména ty děti, který si něco ze známého příběhu zapamatovaly odjinud. Pak se budou ke knize vracet, s oblibou si na obrázky ukazovat a domýšlet děj. Když najde mezi dospělými poučeného zprostředkovatele a budou si nad obrázky společně povídat, je to nejlepší postup. V tomto ohledu se nabízí srovnání s aktuální situací při recepci současných českých obrázkových knih, neboť se nevyhýbají složité problematice, např. strachu ze tmy, osamění, nemoci, smrti v rodině, handicapu, hledání vlastní identity apod. Obrázkový narativ o Popelce ve výtvarném zpracování Květy Pacovské vyžaduje přihlédnutí k diskurzu (estetickému, sociálnímu, psychologickému, výchovnému apod.). Nestačí povrchní vizuální vjem a hodnocení typu „líbí – nelíbí“, ale upozornění na zvláštnost poetiky, na možnost uvidět něco netradičního, možná zašifrovaného, neboť lze akcentovat interakci mezi obrazem a významem, začátkem a koncem, všimnout si, co se vyjadřuje barvou, které symboly jsou zastoupeny. Každý detail dovoluje znovu a znovu zapojovat vnímatelovu fantazii a vizuální zkušenost posouvat do dalších významových vrstev.

Pacovská zkracuje a vypouští řadu obvyklých motivů a postav, nedodržuje komplikované triády, ale nikdy neopomíná ty nejdůležitější momenty spojené se sbližováním a vzdalováním. Sama určuje architektoniku a geometrické tvary, které jsou podstatné pro vyjádření evaluace a proměny světa a vztahů lidí. Přitom vychází ze vztahů Popelky k sobě a

okolí. Nemusela se vyrovnávať s rôznymi výklady dnes již světoznámého archetypálního pohádkového příběhu, spíše hledala formu a umělecké prostředky k vyjádření proměny. Pacovská zřetelně poučená právě na moderních arteficiálních postupech (včetně kubismu) se posunuje dále. Koncentruje se na problémy objemu a prostoru, na barvu a barevné plochy, které mohou vyjasnit tíživý objem osudu a pomohou k vymizení Popelčina „prázdného“ prostoru a jeho zaplnění láskou. Přibývají kolečka a srdíčka různých barev, na nečekaných místech se setkáváme s veselou hrou tvarů a perforací. Jednou jsou umístěny nad hlavami postav, jindy na botkách, ale zpravidla se vztahují k nadlehčení. Nedochází zde k jednotě objektu a prostoru z perspektivy subjektivní percepcie, ale k mnohosti, otevřenosti, různosti v procesu osvojení si světa. Popelka se musela rozhodnout k cestě tam (na zámek – do neznáma), s pokorou a respektem ctít tajemství a dodržet příkaz k cestě zpátky. Ani dvanáctá hodina není statickým bodem, naopak dynamickým tokem, zcela určitě spojeném s vědomím i podvědomím.

Autorských podnětů a průsečíků textových a netextových obrazových narativů se znakovými strukturami, v nichž mimo zjevných významových plánů nalézáme hlubší sémantiku, je v díle Pacovské nespočet. Nejen proto, ale také právě proto se zapsala do světových dějin umění. V pojetí Pacovské se ovšem nejedná o simultánní opakování známého a osvědčeného, jak je tomu ve všech možných variantách pohádky o Popelce. To „jiné“ spatřujeme ve způsobu, jak se autorka zmocnila perspektivní projekce a jak vybízí k opakované komunikaci mezi čtenářem a autorem, zprostředkovatelem – recipientem, vyprávěným a zobrazovaným. Ikonou se nadále stává půvabná dívka. Její postavení ovšem nepřipomíná pohádkovou cestu současných celebrit, neboť tato Popelka nám připomíná nekonečnost. Nikoliv nadarmo nese životně rekapitulující obrazová kniha Květy Pacovské název *Nekonečno*, 2007. Vyšla rovněž ve Španělsku, a to na počest autorčiných osmdesátin, přitom jejím klíčovým motivem se stává číslo osm – zobrazené naležato. Dodejme, že autorka v ní vyjadřuje pocit štěstí, že se nachází v mnohotvárném výtvarném světě, proměnlivém, avšak ne tak zcela proměněném.

Kompozice autorských knih pro děti od Květy Pacovské jsou vždy promyšlené, novátorské, plné fantazie a imaginativnosti. Nenapodobuje se v nich, ale zobrazuje, vybízí k fantazii a kreativité, proto mohou děti volně zacházet se segmenty, sestavovat jejich vizuální elementy a dokonaleji ohmatávat a poznávat tvary. V některých se uplatňuje dvojí nebo třetí dimenze a fantazijní postavy spatříme při otevření okénka v podobě výřezů, nabízejí se nekonečné paralelní nebo diferencované možnosti s hledáním fantazijně-asociativních a geometricko-nonfigurativních typů, neboť vidíme obraz, jindy odlesk obrázku v zrcadélku apod. Otvírají prostor plný sytých barev někdy až fauvistických, geometrických tvarů, z kterých je vše složeno, přitom disponují magií, která je blízká hře dětí. O umělecké hodnotě autorčiných obrazových vyjádření v knižní podobě nebo volné grafické tvorbě není pochyb, směřovaly vždy k experimentu a hledání nových cest. Sledujeme-li umělecké zaujetí od autorčiných tvůrčích začátků až po současnost, třebaže se od sebe odlišovaly poměrem volné fantazie a imaginace, k přísné kresebné konstrukci, najdeme shody a rozdíly.

3 DRUHOVÉ VYMEZENÍ, FORMOTVORNÉ SLOŽKY, OBLÍBENÉ SYMBOLY

Žánrově a formálně by její knižní autorské projekty mohly patřit mezi obrazové/obrazkové knihy, které jsou nejdříve ve frankofonních zemích považovány za alba, nový knižní fenomén, jemuž se věnuje stále větší pozornost (Urbanová 2016). Jak jsme již zmínili, *Popelku* vydalo nakladatelství v Barceloně a Madridu, tedy v katalánštině a španělštině. Má formát 29,5 cm x 24,5 cm, přibližně A4, pevnou vazbu a je použit kartonový papír. Vnějšíkově odpovídá vžitým představám o tzv. albech, avšak čítá jen 32 stran a nikoliv 48 – 64, jak se většinou u tohoto formátu uvádí. Dlužno říci, že se od tohoto požadavku postupně upouští. Psaný text se objevuje v *Popelce* jen při uvedení názvu a jména autorky. Ani zde se nesetkáváme s číslováním stran, avšak svým způsobem lze domyslet pokračování. Na obalu i v závěru knihy dominuje zobrazení střevíčku, přitom odlišnost spatřujeme v detailech. Na začátku jsou ozdobeny barevnými kolečky, na konci jsou navíc další tvary a také klikyháky, které mohou připomínat pokus něco napsat, ale také ony jsou částečně překryty bílou vystřiženou ploškou. Kniha je polygraficky vypravena jako umělecká, proto se prodává zásadně v knihkupectvích a svou náročností se jen stěží může dostat mezi produkty alternativní produkce (např. komerční brožované výtisky).

Pohádka o Popelce nikdy nepatřila do okruhu tzv. dětských pohádek, tedy je na mediátorech/čtenářích, aby si k příběhu našli svou cestu, akceptovali vizuální znakový systém – byli vizuálně gramotní, protože obojí ve velké míře může přispět k pochopení mnoha dalších významů. Knižní zpracování *Popelky* se vzdaluje od konvenčních ilustračních zobrazení mnohdy tak stereotypních až triviálních a kýčovitých zpracování. Známý příběh o Popelce podává autorka svým vlastním, nezaměnitelným stylem, a to v duchu teorie obrazu charakterizovaného jako „inscenované sebepoznání“ (Mitchell 2016). Jestliže se zbavíme předsudků, že se jedná jen o čáry, linie, geometrické tvary a barvy, a pochopíme, že uvažuje o „obrazovosti obrazu“ (Petříček 2009), pak nejen zjistíme, že její zpracování je navzdory již uvedené abstrakci „nepohádkově realisticky příznakové“ (Čechová – Plesník 2016, s. 57) a nese v sobě hluboký filozofický smysl. Můžeme tak postupně měnit úhel pohledu na dívčí hrdinku, způsob vidění a uvažování o poslání příběhu.

V knize *Popelka bratří Grimmů* je důležité nejen rozhodnutí zvolit vertikální formát, neboť příběh je zaměřen na hlavní postavu, ale také uplatnění horizontálního obrazu, aby se tak vyjádřila dlouhá cesta (putování), kterou hrdinka podstupuje. Otáčející se kola vozu připomínají kola života, kruhem je vyjádřen rovněž ciferník hodin, neboť se vše musí odehrávat ve vymezeném čase. Jinak kouzlo přestane působit. Kompozičně je kniha řešena v podobě dvoustran. Zleva přijíždí vůz pro Popelku, v závěru vidíme, jak z knihy odjíždí. Barevný útržek, z něhož je vytvořena postava kočího, ale také ochranné štíty, které myšáci drží, nás naplňují nadějí, že je Popelka pod záštitou vyšších sil.

Interpretační otevřenost alba o Popelce se vztahuje k číslu 12. Tehdy končí čas kouzla. Grafické vyvedení čísla má nádech „retra“, přitom dvanáctka bývá umístěna na černém i červeném podkladu, aby se rozlišila cykličnost, první a druhá polovina dne, ale také předěl životního příběhu. Popelka musí projít proměnou nejen fyzicky (od naivní dívenky k mladé sebevědomé ženě), ale také metafyzicky. Život se skládá z řady barevných plošek, na sobě naskládaných cihlíček, které v textových variantách mohou korespondovat s něčím rozvíjejícím se. V nitru dívky se probudí touha překročit práh domu, který není domovem, poznat nepoznané, tušené a snově vytoužené. Najde v sobě odvahu přát si změnu

v podobě barevného, úsměvného světa a vstoupit do zakazovaného prostoru. Dům, kde je dívka zavřena, zastupuje v obrazovém narativu pouze okenní rám, z nenávisti rodinných příslušnic vidíme jen nepřátelsky zvednuté obočí někoho, kdo ani nestojí za to, aby byl zobrazen.

Pacovská vstupuje do fikčního děje in media res. Víme, že Popelka touží dostat se na zámecký ples a je vyslyšena, žene ji touha po neznámém světě, kam se dostane jen za cenu vlastní proměny. Vidíme ji bíle oděnou a nevтіravě líbeznou, spíše zaplavovanou ostychem než sebevědomím. Jako kdyby se vysmekla ze staré kůže a prošla procesem obnovy a znovuzrození. Jak vypadala před metamorfózou, to nevíme. V provedení Pacovské chybí pomocníci, kteří vypomůžou k získání šatů, jako je tomu u jiných zpracování. Není podstatné, zda odrážejí záři hvězd, měsíce a slunce. Na magičnosti nabývá až zrcadlení lásky – stříbrná plocha s postavou dívky.

Z celé garderoby nás ve zpracování Pacovské nutně zaujme botka – střevíček, jenž zaujímá centrální pozici a objevuje se také na obálce knihy, opakovaně vstupuje do kompoziční struktury, jeho náčrty najdeme v závěru knihy, dokonce na záložce. Botky jsou atypické, spíše šněrovací nebo s háčky, jak je známe z předcházejících knih Květy Pacovské (např. z *Kočičtího krále*). Jako kdyby tím autorka naznačovala svou dávnou oblibu v obutí svých fantazijních postav, které se vydávají na cestu. Připomeňme, že u Charlese Perraulta se jednalo o střevíček křišťálový, u bratří Grimmů o zlatý, v Číně, odkud pohádka rovněž může pocházet, byl kožešinový. Vyznačoval se velikostí, byl malý a roztomilý, čekal na svůj pár a správnou nožku své nositelky. Střevíc souvisí s hrdinčinou identitou, není jen doplňkem převleku. V různých ilustrovaných knižních vydáních spatříme Popelčin střevíček na schodišti, v rukou prince nebo dvořanů. Krásnou nožku se střevíčkem na vysokém podpatku obdivujeme v provedení mnohem novějším, neboť světově proslulý ilustrátor Roberto Innocente, který se vrátil k Perraultovu zpracování, v roce 1983 překvapil. Vydal v Londýně knihu s ilustracemi Popelky vystupující z černé limuzíny, v moderních šatech a la model dvacátých let, ve střevíčkách na vysokých podpatcích. Ani u Pacovské nechybí odkaz na tuto moderní ilustrativní verzi a vedle skic botek, jak je známe z její Popelky, se objeví na záložce náčrt módního střevíčku baťovského stylu. V její *Popelce* figurují botky bílé a černé s barevnými kolečky. Autorka ráda zobrazuje kruh, který považuje za znak trvání, protože v něm údajně nerozpoznáme začátek ani konec.

Poselství pohádky Květy Pacovské působí univerzálně, nekomerčně, moderní adaptace upoutá neotřelostí, svým odkazem k moderní tvorbě a jejím postupům. Možná právě proto, že autorka měla na mysli retrospekci a anticipaci jako průběžný pohyb nad obrázky, opakovaně podněcuje k novému skládání vjemů a domýšlení a ujasňování si, co vidíme a čemu sami přikládáme důležitost. Recepte se může podobat hře. Znájí se určité konfigurace, ale podivujeme se nad možnými konstelacemi, hledají se kódy (záblesky, stopy), kterých bychom se chytili. Autorka spoléhá na nedokonalé fungování čtenářovy paměti, ale také na to, že si každý recipient ukládá získané a spolehlivě k nim najde cestu i něco později, důležité je, aby vznikaly impulsy. A tak zobrazovaný zámek nám svou konstrukcí připomíná stavbu složenou z dětských kostek, třebaže předobrazem mohl být obrázek věrně zobrazovaného středověkého zámku, Popelčin střevíc zase připomíná botku s pestrou tkaničkou různých panáčků, s nimiž si děti hrají a kteří se dostávají do autorčiných jiných knih. Všechno dohromady se může poskládat do souvislejšího rámce a vykrytalizovat

v něco, co bude následovat. Obrazový narativ *Popelky* v provedení Květy Pacovské nás vede Iserovou cestou, kdy je možné scelovat různé čtenářské retrospekce i anticipace (Iser 1978).

Obrázky Pacovské se vyznačují svou nápadnou, výraznou barevností. V *Popelce* je zvláště výrazně uplatněna barva plochy černé a bílé, černé a červené. Dále jsou důležité škály barev jako tahy štětce, neboť tak člověk vnímá svět, v němž žije. Podle Baleka „každá barva má svůj vlastní příběh, úděl však mají společný. Souvztažnosti barev mezi sebou zdaleka nejsou jen optické, fyziologické, fyzikální, psychologické a jiné“ (Baleka 1999, s. 48). Vedle temperamentně vedených bílých a černých čar, které souvisejí s pohybem kočáru nebo vyrůstají z figurativních prvků, nás překvapí menší červené plochy na oděvu myšího lokaje. Neakcentují jeho důležitost v barevném pohádkovém světě, ale možná se tak zdůrazňuje spontánní radost zvířecích pomocníků, podílníků na slavném dívčím vzestupu. Opakované sekvence se kupodivu více dotýkají emocionality hrdinky než dějových zvratů. Zbarvení výjevů souvisí s tajemstvím proměny, kouzlem a záhadou, se smutkem i radostí, nadějí a láskou. Kontrastem černé a bílé se stává červená, která je spojována s láskou a životem, s jeho opravdovostí. Její škála je rovněž různorodá. Nechybí ani barva purpurová, královská barva králů a královen, císařů a císařoven, evokující vznešenost a důstojnost. V těchto barvách je také vyveden pohádkový zámek.

4 DOSTUPNOST KNIH, AUTORČINO PŮSOBNÍ V ZAHRAŇÍČÍ

Nebudeme vypočítávat instituce, fondy a nadace, které v zahraničí podporovaly a podporují vznik exkluzivních a cenově náročných knih Květy Pacovské. Knižní vydání, o něž se opíráme, jsou z produkce německé, francouzské a španělské. Aby mohly přicházet na knižní trh a byly nejen kupovány galeriemi, muzei, vědeckými knihovnami a sběrateli, ale dostávaly se k běžnému uživateli, musí být sponzorovány. Ukazuje se, že na dnešním knižním trhu se někdy až příliš podléhá marketingové strategii, podceňuje se věhlas autora v zahraničí, přitom právě umělecká díla tohoto typu mohou bořit bariéry jazykové a kulturní (Čeňková 2018). Polysystémová teorie, k níž bychom se rádi uchýlili, nám tady vázne. Nemůžeme aplikovat sociokulturní aspekty literární komunikace, jak je rozprostrírá Even-Zohar ve své stati *Papers in Culture Research* (Even-Zohar 1990) a navazuje tak na tradici tzv. dynamického strukturalismu. U knižních děl Květy Pacovské narážíme na dva stěžejní problémy: nejsme s to správně je zasadit do recepčního rámce, do širších kontextových souvislostí, neboť postrádáme přehled o genezi a distribuci jednotlivých knih. Není snadné dohledat potřebná data o dalších vydáních, nevíme s úplnou přesností, kdy a kde byla *Popelka* prezentována apod. Domníváme se však, že souhlas se zpracováním příběhu vzešel z iniciativy KIKÓSU, byl nakladatelskou zakázkou. Na základě teorie systému Siegfrieda J. Schmidta a jeho publikace *Přesahování literatury* (Schmidt 2008) se nám tak rozšiřuje kategorie institucí o vztahové komponenty. Pro zpracování pohádky o Popelce platí proces nadnárodní a nadčasové produkce, při níž se viděné ani nepotvrzuje, ani nevylučuje. Producentům se ponechává široký komunikační prostor, hlídají se licence a autorská práva. Autorka se světovou prestiží má v českém kulturním kontextu současné literatury pro děti a mládež ozvláštněnou pozici, neboť její dílo v podstatě přímo neovlivňuje fantazijní svět současných českých dětí, plně neiniciuje aktivity tuzemských ateliérů vysokých škol zaměřených na ilustraci. Její umělecký vklad se však stále více přiznává,

připomíná se, že na počátku 90. let působila na Univerzitě umění v Berlíně a koncem století na Kingston University ve Velké Británii, kde spolu se studenty vytvořila *Knihu o bodu* (Čeňková 2018). Na její ilustrace rádi vzpomínají čeští a slovenští čtenáři střední a starší generace, avšak běžnému současnému dětskému čtenáři knihy Pacovské neotevívají cestu k umění, které se vžilo pod označením vysoké. Pokusíme-li se o zobecnění, můžeme říci, že

1. v nich dochází k proměnám funkcí. Nemyslí se jimi estetická funkce, ta vždy dominuje, ale spíše zaujetí a herní uplatnění obrazů a znaků v ilustrativní a autorské knižní tvorbě. Pacovská nás někdy zve na společnou cestu skrze čísla a písmena abecedy, evokuje vžité symboly, piktogramy a grafické znaky, které se prostorově variují, zvětšují se, množí nebo kumulují tak, že se stávají překvapivě interaktivně i percepčně různobarevné. Zaujme nejen spojením textové a obrazové složky, ale také smyslem pro avantgardní kombinace výtvarných technik a práci s různými materiály. Dominují útržky barevných papírů, fotografií, tiskovin, celofánových zrcadélek, koláže, plasticita ve výstavních prostorových objektech. Mohou posilovat jak funkci fantazijní a kreativní, tak kognitivní. Vektorové vždy míří od čtenáře k cíli. Pacovská stále více tenduje od knižní ilustrace k samostatnému obrazovému narativu, od mnohosti forem k jednoduchému příběhu, od kontrastních forem na obrazové ploše k zjednodušení a kondenzaci.
2. Za druhé se mění nakladatelské strategie a dochází ke změnám v oblasti materiální produkce. Tím, že autorka stále více inklinovala k prostorové trojrozměrnosti a nabízela plastičtější zobrazování obrazů, stávaly se její papírové a prostorové projekty graficky náročnější a již na přelomu 80. a 90. let hledala nakladatele. Nakonec navázala spolupráci s německým nakladatelstvím Otto Maier Verlag v Ravensburgu, později s nakladatelstvím Michel Neugebauer v Salcburku, dále pařížským Seuil a dalšími. Její knihy vycházejí především v zahraničí a tam jsou mezinárodně oceňovány. Jen výčet cen by zabral několik stran. Knižní objekty dovolují dívat se, dotýkat, manipulovat s jednotlivými částmi, měnit perspektivy, sestavovat nové. Vizuálně obrázky Pacovské opakovaně překvapují svou podnětností a mnohdy anticipují další vývoj umění. Její díla mají daleko k banalitě nebo sentimentalitě, nikdy nebyla nazvaná bilderbuchem, třebaže jsou vydávána v Německu a jsou mnohdy určena dětem do dvou let. Z hlediska formy a účinku jsou textově úsporná (slova figurují přímo v obrazech), jsou otevřená „netextovosti“, avšak to neznamená, že nedisponují verbálním znakovým systémem. Společným znakem je použití jednoduchého materiálu, kterým zůstává hmatatelný papír. Nepřekvapuje multimediální směřování (*Alphabet*, 1996) s transakční strukturací (Urbanová 2010; Duran 2007), které ovšem byly výsledkem spolupráce s týmem kompetentních zahraničních specialistů. Sama autorka nevyužívá při své umělecké tvorbě virtuálně-vizuální projekce a počítačové umění sleduje spíše zpovzdálí.

5 ZÁVĚR

Autorské knihy a knižní ilustrace Květy Pacovské těží z výbojů české meziválečné výtvarné tvorby, jsou založeny na originalitě a promyšlené struktuře spojené s geometrií tvarů, bohatou barevností a prostorovým viděním. Působí novátorsky a zasahují do důležité kreativní sféry, kterou ve frankofonní oblasti specialisté označují jako alba. Její dílo obsahuje jak klasické knižní ilustrace umocňující textovou složku, tak knihy založené na textově-obrazovém narativu. Jen ojediněle představuje posun od klasické papírové knihy k elektronické podobě. Autorka spíše usiluje o otevřenost zvolené formy a herní interakci, umožňuje, aby si dětská čtenářská některé obrázky sami kombinovali s jinými, otevřeli malá okénka a vytvářeli odlišné situace, setkávali se s různými postavami a předměty, kombinovali barvy apod.

Textově-obrazové narativy z její tvůrčí dílny dovolují četné reorganizace při „čtení stran“. Nevynucuje se lineární postup zleva doprava, tvoří se spíše nové a stimulující interakce s výsledky mnohdy významově podmanivějšími než jinde. Trvalý zájem o její tvorbu není náhodný, způsobuje jej každá expozice nebo nakladatelský počín, neboť nikdy nepostrádají originalitu a hlubší filozofický rozměr, nechybí v nich významová podnětnost. Knihy a výstavy vytvářejí prostor pro opakované setkávání a společnou komunikaci dospělých a dětí. Obě strany vnímatelů se k příběhům v podobě obrázkových narativů rády vrací. Knihy podněcují děti k zájmu o moderní umění a získávají sympatie svou „zhmotnělou filozofií minimalismu“ (Charvátová 2018). Vyznačují se hravostí (viz performance s berlínskými studenty *„Hra pro bílou barvu“*) a tím, že vedou k přirozenému rozlišování autentické umělecké tvorby od komerce. Autorka do svých originálních alb vkládá svůj výtvarný názor, zúročuje malířský a grafický um, nabízí klíč k symbolům a jejich významům, protože ve svých námětech chce zdůraznit, nakolik lidská komunikace závisí na znacích ve formě psaných či obrazem vyjadřovaných atributů, v nichž rozpoznáme odrazy předmětů, konání a pojmů ve světě kolem nás. Snad vlna, na které plujeme v současné české autorské obrázkové knize, donese nejmladší generaci něco z autorských obrázkových knih naší „první dámy dětské fantazie“ (Charvátová 2018).

LITERATURA

- BALEKA, J., 1997. *Výtvarné umění. Výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia. ISBN 80-200-0609-5.
- BALEKA, J., 1999. *Modř – barva mezi barvami*. Praha: Academia. ISBN 80-200-0718-0.
- BETTELHEIM, B., 2000. *Za tajemstvím pohádek*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 80-7106-290-1.
- COLOMER, T., 1996. El Álbum y el texto. In: *Peonza (Revista de Literatura Infantil y Juvenil en Cantabria)*. Roč. 3, č. 39, s. 27 – 31. ISSN 1130-8370.
- COLOMER, T., 2000. Texto, imagen, imagonación. In: *CLIJ (Cuaderno de Literatura Infantil y Juvenil)*. Roč. 23, č. 30, s. 7 – 17. ISSN 01214-4123.
- ČECHOVÁ, M. a L. PLEŠNÍK, 2011. Archetypálně a vývinové premeny rozprávky o Popoluške. In: M. Andričíková, ed. *Fenómén premeny v umení pre deti a mládež*. Prešov: Prešovská univerzita, s. 169-179. ISBN 978-80-555-0490-2.
- ČECHOVÁ, M., 2016. *Osnovné tematické algoritmy v slovesnom umení (s intersemiotickými a interdisciplinárnymi presahmi)*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. ISBN 978-80-558-1115-4.

- ČECHOVÁ, M. a L. PLESNÍK, 2016. *Tematické algoritmy a existenciálne stratégie v oceánu príbehov*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. ISBN 978-80-558-0983-0.
- ČEŇKOVÁ, J., 2018. Neuvěřitelné životní jubileum Květy Pacovské. In: *Tvar. Občedník živé kultury*. Roč. XXIX, č. 17, příloha Triangl, č. 2. ISSN 0862-657 X.
- DURAN, T., 2002. *Leer antes de leer*. Madrid: ANAYA. ISBN 978-84-6671-727-4.
- DURAN, T., 2007. El álbum: un modelo se narratología postmoderna. In: *Revista de Literatura. Especial Álbum Ilustrado*. Barcelona: Centro de Comunicación y Pedagogía, č. 230, s. 31 – 38. ISSN 1136-7733.
- EVEN-ZOHAR, I., 1990. Polysystem studies. In: *Poetics today*. Roč. 11, č. 1, s. 75-83. ISSN 03335372.
- GARZO, M. G., 2014. Quién le dio a Cenicienta su vestido? In: *CLIJ (Cuaderno de Literatura Infantil y Juvenil)*. Roč. 27, č. 258, s. 27 – 37. ISSN 0214-4123.
- GONZÁLES, D. L. a ZAPARÍN, 2005. Entusiastas de fusión. Aproximaciones al lenguaje de los álbumes. In: *CLIJ (Cuaderno de Literatura Infantil y Juvenil)*. Roč. 18, č. 178, s. 7 – 14. ISSN 01214-4123.
- GOMBRICH, E. H., 2003. *Los usos de la imágenes. Estudios sobre la función del arte y la comunicación visual*. Madrid: Debate. ISBN 968-16-6955-X.
- CHARVÁTOVÁ, P., 2018. Ilustrátorka Květa Pacovská. První dáma dětské fantazie. Dostupné: <http://www.pav-lacharvatova.cz>
- ISER, W., 1978. Narrative Strategies as a Means of Communication. In: KUBÍČEK, T., HRABAL, K. a P. A. BÍLEK. *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2012, s. 2017 – 2014. ISBN 978-80-7272-592-2.
- JUNG, C. G., 2000. *Představy spásy v alchymii (Psychologie a alchymie II)*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka. ISBN 80-85880-21-0.
- KLIMEŠ, J. 2015. *Hledání významu v umělecké narativní ilustraci*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. ISBN 978-80-210-8059-1.
- MITCHELL, W. J. T., 1987. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press. ISBN 0-226-53229-1.
- MITCHELL, W. J. T., 2016. *Teorie obrazu*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-3202-5.
- PACOVSKÁ, K., 2006. El arte libro ilustrado y yo. In: *Peonza. Especial - El Arte y el Álbum ilustrado*. Roč. 13, č. 75/76. ISSN 0333-5372.
- PEONZA, E., 2004. *Cien libros para un siglo*. Madrid: Anaya, s. 234-235. ISBN 84-667-2722-1.
- PETŘÍČEK, M., 2009. *Myšlení obrazem. Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*. Praha: Herrmann a synové. ISBN 978-80-87054-18-5.
- SCHMIDT, S. J., 2008. *Přesahování literatury*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. ISBN 978-80-85778-59-5.
- STEHLÍKOVÁ, B., 1979. *Současná ilustrace dětské knihy*. Praha: Odeon, s. 42-43. ISBN 01-525-79.
- STEHLÍKOVÁ, B., 2010. *Příběh české ilustrované dětské knihy 1900-2000*. Písek: Sladovna Písek, s. 68-69. ISBN 978-80-254-8249-0.
- STANTON, P., 2007. La arquitecta de libros. Entrevista a Kveta Pacovská. In: *CLIJ (Cuaderno de Literatura Infantil y Juvenil)*. Roč. 20, č. 207, s. 7 – 16. ISSN 0214-4123.
- TEJERINA, L. I., 2008. Un modelo de análisis del álbum. In: *CLIJ (Cuaderno de Literatura Infantil y Juvenil)*. Roč. 21, č. 2015, s. 44 – 52. ISSN 01214-4123.
- URBANOVÁ, S., 2010. *Pohyby/ Movimientos*. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity, s. 15-26, 85-93. ISBN 978-80-7368-753-3.
- URBANOVÁ, S., 2014. Alba – nový knižní fenomén. In: *Studia Slavica*. Roč. 18, č. 1, s. 75 – 82. ISSN 1803-5663.

Kontakt

prof. PhDr. Svatava Urbanová, CSc.

Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta

Katedra české literatury a literární vědy

Reální 5, 701 03 Ostrava

svatava.urbanova@osu.cz

REKONŠTRUKCIA MENTÁLNEJ DIMENZIE PRÍBEHU V RECEPCII TEXTOVO-OBRAZOVÝCH NARATÍVOV (NA PRÍKLADE OBRAZOVÝCH KNÍH O. LAVIEHO A W. ERLBRUCHA *MEDVEĎ, KTORÝ TAM NEBOL* A S. TANA *STRATENÁ VEC*)

RECONSTRUCTION OF CONCEPTUAL DIMENSIONS OF STORY IN RECEPTION OF TEXT-
PICTORIAL NARRATIVES (THE CASE OF *THE BEAR WHO WASN'T THERE* BY O. LAVIE
AND W. ERLBRUCH, AND *THE LOST THING* BY S. TAN)

IVETA GAL DRZEWIECKA

Abstrakt

V štúdií sa zaoberáme recepciou rekonštrukciou mentálnej dimenzie príbehu manifestovaného textovo-obrazovým naratívom. Riešenie problematiky demonštrujeme prostredníctvom analyticko-interpretáčného prieskumu obrazových kníh *Medveď, ktorý tam nebol* (2016; text O. Lavie, ilustrácie W. Erlbruch) a *Stratená vec* (2013; text a ilustrácie S. Tan), ktoré predstavujú typ filozofujúcej, na kognitívne spracovanie príjemcom náročnej naratívnej fikcie. Vzhľadom na naratívnu primárnosť a superioritu jazyka, na druhej strane špecifiká a limity narativity obrazu načrtávame, aké osobité funkcie má vizuálna zložka textovo-obrazového naratívu v odvodzovaní a dourčovaní textom nevypovedaných mentálnych stavov a akcií postáv, a zároveň ako vedie v recepcio-interpretáčnych procesoch svojho príjemcu k uchopeniu celkového zmyslu textu.

Kľúčové slová: textovo-obrazový naratív, mentálna dimenzia príbehu, recepcia, interpretácia

Abstract

The paper deals with an interpretative reconstruction of the conceptual dimension of a story which features text and illustration. The analytical-interpretative method was used to analyse the illustrated books *The Bear Who Wasn't There* (2016, written by O. Lavie; illustrated by W. Erlbruch) and *The Lost Thing* (2013, written and illustrated by S. Tan) which may be difficult for the cognitive faculties of a reader to perceive due to the philosophical nature of the narratives. Given the priority and the superiority of the language on the one hand, and the specifics and limits of the illustrated narrativity on the other, the paper outlines the specific functions that the illustration of text-pictorial narratives performs in inferring and determining the characters' mental states, which are implicit in the text. At the same time, the paper deals with how it leads the reader to grasping the overall sense of the narrative.

Key words: text-pictorial narrative, conceptual dimension of a story, reception, interpretation

1 ÚVOD DO PROBLEMATIKY

V aktuálnom transdisciplinárnom priestore sú naratívy reflektované ako kognitívny nástroj, fundamentálny spôsob, akým človek organizuje svoju skúsenosť a utvára (konštruuje) modely reality (Herman 2010). V danom kontexte možno uvažovať aj o metakognitívnej a sociokognitívnej role fikčných naratívov v živote človeka. V súvislosti s možnosťami au-

toprojekcie príjemcu do situácie fikčných postáv sa diskutuje o ich význame pre učenie, emocionálny, morálny a axiologický rozvoj ľudského jednotlivca (napr. Walton 1997; Currie 1995), resp. o ich funkciách pri utváraní tzv. sociálneho mozgu, teórie mysle¹ a empatie (bližšie Kesner, Horáček 2016). Skutočnosť, že recepcná imerzia do umeleckých (literárnych, obrazových, filmových a pod.) fikcií posilňuje schopnosť uvažovať v mentalistických „obrazoch“ iných ľudí, rovnako (meta)reprezentovať vlastné duševné stavy a poznávacie procesy, potvrdzuje i empirická evidencia súčasných kognitívno-psychologických výskumov (ibid.).

V štúdiu sa zameriavame na textovo-obrazové naratívne fikcie, ktoré sa v detskej literatúre príznačne spájajú s médiom obrazovej knihy (picture book, bilderbuch). Naším cieľom je preskúmať ich metakognitívne a sociokognitívne aspekty vo vzťahu k naratívnym špecifikám, ktoré vyplývajú z intermediálnej kooperácie literárneho a výtvarného jazyka. Vychádzame z transmediálneho chápania naratívu a kognitívnonaratologického rozlišovania medzi amediálnym príbehom (*medium-free story*) ako mentálnym konštruktom a diskurzom (*discourse*), ktorý je vonkajšou znakovou reprezentáciou, resp. manifestáciou príbehu v určitom médiu (bližšie Ryan 2010). Pokúšame sa zodpovedať otázku, ako je v procesoch recepcie na základe štrukturálnych daností textovo-obrazového naratívu rekonštruovaný² fikčný svet (s ohľadom na ciele štúdie predovšetkým jeho mentálna dimenzia), a vytypovať, aké špecifické funkcie v týchto procesoch zohráva vizuálna zložka „dvojkanálového“ textovo-obrazového média.

Riešenie danej problematiky demonštrujeme prostredníctvom analýzy a interpretácie obrazových kníh *Medveď, ktorý tam nebol* (2016; text Oren Lavie, ilustrácie Wolf Erlbruch) a *Stratená vec* (2013; text a ilustrácie Shaun Tan). Ich textové zložky sú obsahovo celistvé a súdržné (koherentné) do takej miery, že umožňujú rekonštruovať fikčný (príbehový) svet a komunikovať zmysluplný záver narácie i samostatne. Z hľadiska procesov porozumenia sú však náročné na vyvodzovanie mentálnych stavov a akcií postáv, predovšetkým motívov ich konania. Preto predpokladáme, že vizuálna zložka textovo-obrazových naratívov v procesoch recepcie plní funkciu vizuálnej podpory a/alebo regulácie pri utváraní a overovaní interpretačných domnienok o skutočnostiach, ktoré nie sú v texte explicitne vyjadrené, čím spoluutvára zmysel naratívu a recipienta vedie k jeho interpretačnému uchopeniu.

2 TEORETICKÉ VÝCHODISKÁ

Za naratív nemožno považovať akúkoľvek sekvenciu koherentných, časovo a príčinne usporiadaných opisov udalostí (reprezentáciu diania); „*príbehovosť si vyžaduje, aby skutočné alebo fiktívne postavy vyvíjali v istom čase istú cielene zameranú činnosť. Plne rozvinutý naratív obsahuje prvotný stabilný stav, zahrňajúci legitímne usporiadanie vecí, vrá-*

¹ Teória mysle, niekedy nazývaná „mentalizácia“ alebo „čítanie mysle“, je „schopnosť vytvárať predstavy o mentálnych stavoch (myšlenkách, znalostech, intencích či emóciách) jiných osob“ (Nekovářová et al. 2016, s. 169), prisudzovať mentálne stavy sebe a iným (Premack, Woodruff 1978), teda (mentálne) reprezentovať (zároveň rekonštruovať) ich či svoje vlastné mentálne reprezentácie. Táto schopnosť je považovaná za kľúčovú pre sociálnu kogníciu a spoločenské pôsobenie človeka.

² Rekonštrukciou fikčného sveta máme na mysli recepcné procesy, ktoré vedú k mentálnej simulácii fikčného naratívu na strane príjemcu. Sú riadené štrukturálnymi danosťami naratívu a zároveň príjemcovými mentálnymi predispozíciami.

tane obvyklých prianí a presvedčení postáv, ďalej rozpor, ktorý usporiadanie naruší, pokusy znovunastoliť počiatočný normálny stav, potom nový, často zmenený stav, a nakoniec zhodnotenie, ktoré načrtáva morálny odkaz príbehu.“ (László 2011, s. 4). Podobným spôsobom naratív definuje Marie-Laure Ryan(ová) (2007), ktorá hovorí o troch sémantických a jednej formálno-pragmatickej podmienke (resp. dimenzii) naratívu:

1. naratív je o svete obývanom individualizovanými existenciami (*priestorová dimenzia*);
2. tento svet je situovaný v čase a podlieha signifikantným zmenám, ktoré sú zapríčinené nie vždy predvídateľnými fyzickými udalosťami (*časová dimenzia*);
3. niektorí účastníci udalostí sú inteligentní konatelia s mentálnym životom a emocionálnymi reakciami na stavy tohto sveta, pričom niektoré udalosti sú zámerné činnosti týchto konateľov a sú motivované identifikovateľnými cieľmi a plánmi (*mentálna dimenzia*);
4. sekvencia udalostí formuje unifikovanú kauzálnu reťaz a vedie k určitému záveru, pričom výskyt aspoň niektorých udalostí musí byť pre príbehový svet potvrdený ako fakt; príbeh musí recipientovi komunikovať niečo zmysluplné (*formálna a pragmatická dimenzia*).

Fikčný svet³ je vždy a nutne ontologicky neúplný a obsahuje konečný počet entít. Podľa Lubomíra Doležela (2003; podobne napr. Eco 2010; Iser 2001; Ryanová 2015; Ronenová 2006) je fikčný svet tvorený tromi oblasťami:

- určenou oblasťou – explicitne vyjadrenými fikčnými faktami v danosti literárneho textu (resp. iného znakového média);
- podurčenou oblasťou – implikovanými skutočnosťami, ktoré je možné z textu (resp. iného znakového média) vyvodit’ (inferovať);
- medzerami – tým, čo nie je vyjadrené, o čom sémantická štruktúra naratívu neposkytuje nijaké informácie.

Recepciu a interpretáciu fikčného naratívu teda možno chápať ako rekonštruovanie fikčného sveta – nielen jeho existentov a udalostí (časovej a priestorovej dimenzie príbehu), ale aj logicko-kauzálnych vzťahov a zmyslu diania. Zásadnú rolu pritom zohráva rekonštrukcia mentálnej dimenzie príbehu. Text nemôže reprezentovať príbehový svet v jeho úplnosti (napr. vymenovať všetky vlastnosti postáv a objektov, vyčerpávajúco opísať udalosti, postulovať jeho fyzikálne zákonitosti; v rámci mentálnej dimenzie detailne zachytiť zložitú sieť myšlienok, zámerov, postojov, pocitov postáv). Fikčný svet si preto „vypožičiava“ vlastnosti reálneho sveta: recipient doň projektuje svoje znalosti o realite, čerpá z „encyklopédie aktuálneho sveta“ (Eco 2010) a robí len tie „úpravy“ (korekcie), ku ktorým ho text (resp. znaková štruktúra iného média) priamo inštruuje (ibid.; podobne Ryanová 2015, ktorá toto pravidlo nazýva „princípom minimálnej odchýlky“).

³ Diegetický svet, v ktorom je lokalizovaný príbeh predstavený v literárnom texte alebo v „textúre“ iného znakového média.

Obidva skúmané textovo-obrazové naratívy sa bez recepcnej identifikácie mentálnej dimenzie príbehu javia ako séria náhodných (epizodických) udalostí. Zároveň ich charakterizuje množstvom nedourčených miest (medzier), ale aj diskrepancií medzi reáliami, explicitne či implicitne vyrozprávanými/vyobrazenými „faktami“ fikčného sveta a tým, čo čitateľ vie o skutočnom svete.⁴ Ontologická odlišnosť referenčného (skutočného) a fikčného (diegetického) sveta čitateľovi sťažuje mapovanie a orientáciu v príbehu, vyvoláva recepcné zneistenie, ktoré informácie sú vzhľadom na kauzalitu udalostí relevantné, čím u neho zároveň zvyšuje potrebu interpretačnej kooperácie.

3 MEDVEĎ, KTORÝ TAM NEBOL

V obrazovej knihe *Medveď, ktorý tam nebol* (2016) predstavuje text O. Lavieho⁵ sebestačný literárny naratív, v princípe nezávislý od výtvarného, geneticky sekundárneho komponentu knižného vydania. Ako sa však pokúsime naznačiť, sprievodné ilustrácie W. Erlbruch⁶ výrazne uľahčujú pochopenie abstraktného literárneho jazyka, kompenzujú obmedzenú možnosť recepcného rekonštruovania priestorovej dimenzie literárneho príbehu a navádzajú čitateľa k interpretácii jeho metaforického významu.

3.1 LITERÁRNY PRÍBEH O CESTE K POZNANIU

Príbeh sa začína Svrbením, ktoré sa začalo škrabať o strom, až sa premenilo do podoby medveďa. Ten zo svojho vrečka vyťahuje lístok s otázkou: „Si ty Ja?“⁷ Pri hľadaní odpovede mu majú pomôcť tri rovnako absurdné indície: „1. Som veľmi milý medveď. 2. Som šťastný medveď. 3. A som aj fešák.“ Medveď sa vydáva na cestu Úžasným lesom, ktorý mu poskytuje mnoho popudov k premýšľaniu. Stretáva sa s dobráčkou Pohodlnou Kravou a vychudnutou Lenivou Jaštericou. V priateľskom rozhovore s nimi na svoje prekvapenie zisťuje, že sa poznajú takmer odjakživa, a že je najmilším medveďom, akého kedy stretli. Ako kráčaľ ďalej, „niekedy písal rýchlejšie, ako vykračoval, inokedy vykračoval hlasnejšie, ako písal, ale väčšinou šiel a písal rovnako, pretože to bol najlepší spôsob napredovania. Keď sa už písanie končilo, Medveď sa ocitol vedľa komickej postavičky.“ Bol to premúdrelý Substitučný Tučniak, zamestnaný premýšľaním o Všetkom a o Ničom (niekedy „aj dva razy“). V ich vzájomnom spore o podstate kvietkov Medveď prichádza k poznaniu, že „sú viac Nádherné, ako ich je 38“, čím sa mu potvrdilo, že je aj šťastným medveďom. Práve v čase, keď sa pri Kompasovníku ukazujúcim do ôsmich svetových strán rozhodoval, či ísť smerom na Obed alebo Raňajky, spoza stromu sa vynorila Taxi Korytnačka. Ponúkla mu zvezenie, Medveď však váha: „Práve som prišiel [...] ja som vlastne prišiel spoza seba“. Korytnačka sa začuduje; aj ona odtiaľ prichádza, ale nikde ho tam nevidela. Medveď vraví, že je na ceste Dopredu. Podľa Korytnačkiných slov je to „veľmi obľúbené miesto. Zdá sa,

⁴ M.-L. Ryanová (2015) takéto naratívy označuje ako nemimetické.

⁵ O. Lavie (nar. 1976) je pôvodom izraelský pesničkár, hudobný skladateľ, dramatik, divadelný režisér, pôsobiaci v Európe a v Spojených štátoch amerických. Analyzované dielo je jeho knižná prvotina.

⁶ W. Erlbruch (1948) je významný nemecký ilustrátor, nositeľ prestížnej ceny H. Ch. Andersena.

⁷ Obrazové knihy zvyknú byť bez paginácie, preto pri citáciách z textov oboch analyzovaných kníh čísla strán neuádzame.

že dnes tam chodia všetci“. Je to ale ďaleko na cestu pešo, a tak presvedčí Medveďa, aby sa s ňou zviezol. Idú pomaly, pretože to „je jediný spôsob, ako sa niekam v tomto lese dostať“, a blúdia, lebo blúdenie je „súčasť cesty Dopredu“. V cieli Medveď prichádza k domčeku postavenému okolo Škrabkovníka – stromu, o ktorý sa na začiatku príbehu škrabalo Svrbenie. Na jeho dverách je nápis „DOM MEDVEĎA, KTORÝ TU NEBOL (Prosím vstúpte potichu, možnože spí)“. Vnútri domu sa Medveď priateľsky zhovára so svojím odrazom v zrkadle. Príbeh sa končí jeho posledným zistením: „Niektoré Medvede vyzerajú presne ako medvede. Keď žmurknú v zrkadle ako náš Medveď, Medveď v zrkadle žmurkne na odpoveď.“

Medveďa a jeho cestu Úžasným lesom možno interpretovať ako stelesnenie „svrbiacej“ zvedavosti – nepokojnej mysle, ktorá si uvedomila nielen vlastnú schopnosť poznávať (a tým aj utvárať) svet, ale zároveň aj príležitosť spoznať a tvoriť seba samú cez svoje bytie vo svete. Príbeh predstavuje poznanie ako cestu, ktorá nie je komfortná, ale húštinatá a pomalá, no prináša pocit šťastia a naplnenia – a to aj vtedy, keď vieme, že sme zabľúdili alebo nikdy nedôjdeme na jej koniec. V záverečnom „dialógu“ (vnútornom monológ) Medveďa so svojím odrazom v zrkadle je obsiahnutý vnútorný pokoj sebazpoznania a seba prijatia (potvrdenie tretej indície: „A som aj fešák.“). Ako je však zrejmé z prerozprávaného textu, táto interpretácia by nebola možná bez prenosu za konkrétne jednotliviny príbehu, odkrývania metaforických významov jeho existentov a udalostí.

3.2 MEDZEROVITOSŤ A APORETICKOSŤ LITERÁRNEJ NARÁCIE

Minimalistická próza sa sprvoti javí ako sled pôvabných, ale absurdných, časovo nadväzujúcich, ale vzájomne nesúvisiacich epizód, ktoré sú zavŕšené mätlúcim záverom. Príbeh je projektovaný ako prúd subjektívnych zážitkov Medveďa, ktorý spoznáva okolitý svet, čím súčasne objavuje aj svoju vlastnú identitu. Pri doslovnom čítaní sa vnútorná (myšlienková) línia príbehu môže ľahko stratiť v empirii fikčného sveta – v zdanlivo náhodných stretnutiach postáv, ich podivnom konaní a „nepravdepodobne“ vyznievajúcich rozhovoroch. Hoci je motív Medveďovej cesty zrejmý, literárny text explicitne neobjasňuje význam jeho zážitkov vo vzťahu k zodpovedaniu existenciálne znepokojivej otázky „Si ty ja?“.

Čitateľské očakávanie imitatívneho naratívneho postupu, a teda aj hladkej mentálnej simulácie príbehu, je naštrbené už v titule a v úvode príbehu. Tajomný názov knihy avizuje pútavú hru s významovou viacznačnosťou a logickými protirečeniami. Východisková absencia protagonistu na vzdialenom, bližšie neurčenom mieste však zároveň zneisťuje situovanosť príbehu a koordináty jeho fokalizácie, čím sťažuje čitateľovi počiatočnú imerziu do sveta fikcie. Podobne dezorientujúci efekt má úvodná prezencia archaického princípu či entity Svrbenia, ktorého existenciálne ukotvenie zostáva nerozhodnuteľné aj kvôli pnutiu medzi jazykovými kategóriami jeho pomenovania (abionymum, abstraktum v „neprirodzenom“ strednom rode) a jeho príbehovou aktivitou naznačujúcou životnú podstatu bytosti (pociťovanie svrbenia, škrabanie sa o strom, fyzický rast a premena na medveďa).⁸ Podobne ambiguitný, apelatívno-propriálny spôsob vymedzenia existentov

⁸ Neobvyklý propriálny zápis abstraktného substantíva evokuje kánon zápisu prapôvodín presahujúcich bežnú skúsenosť človeka (kozmoným, teoným – prírodných síl, božstiev, posvätných podstát a pod.), čím zároveň skúsenému čitateľovi naznačuje subžáner filozoficko-symbolickej rozprávky.

fikčného sveta a s tým súvisiacu osciláciu medzi abstraktným (generickým, kategoriálnym, prototypickým) a konkrétnym (jednotlivým, individuálnym) nachádzame v pomenovaniach postáv a objektov (*Pohodlná Krava, Lenivá Jašterica, Substitučný Tučniak, Taxi Korytnačka, Nádherné kvietky*), v toponymách (*Úžasný Les*, miesto *Dopredu*), v názvoch svetových strán (*Východ, Západ, Sever, Juh, Dobro, Zlo, Obed a Raňajky*). Zvlášť nápadné je ortografické striedanie veľkého a malého začiatočného písmena v referencii k hlavnej postave (*medved/ Medved*), ktoré indikuje jej podvojnú, resp. dvojedinú identitu a vyvoláva interpretačnú potrebu hľadania vzorca a zmyslu tohto striedania.⁹

Diskurzívna rovina literárneho naratívu o svete príbehu viac zamlčuje ako prezrádza, je obsahovo medzerovitá a plná rozumových rozporov. Existenty príbehu sú opísané veľmi stroho, dozvedáme sa o nich iba skromnú sumu zdanlivo nepodstatných informácií (napr. o Jašterici sa spomína len to, že bafkala fajku a „bola lenivá čo i len sedieť sama. Niekedy sa jej podarilo spadnúť samej od seba, ale to len na krátke vzdialenosti.“). Nedovysvetlené zostávajú aj udalosti a akcie postáv, ktoré sa často dejú „z ničoho nič“ (napr. emergency domu na mieste, z ktorého Medved pôvodne vyšiel), v rozpore s čitateľovi známymi fyzikálnymi a logickými zákonitosťami (napr. úvodná premena metafyzickej prapôvodiny na zvieraci bytosť; postava Kravky, ktorá je charakterizovaná ako „veľká mäkučká pohovka, čo bola na nerozoznanie od kravky [...] Vlastne to zároveň bola dobráčka pohovka, s ktorou sa dalo dobre vyjsť“). Časopriestorovú imerziu do príbehu sťažujú aj diskrepancie reálií fikčného a skutočného sveta, napr. osem svetových strán, v ktorých sú hybridne prepojené kategórie smerovej (*Východ, Západ, Sever, Juh*) a hodnotovej orientácie (*Dobro, Zlo*) s biologickými potrebami Medveda (*Obed, Raňajky*). Rovnako mätúce je zamieňanie, resp. prelínanie jazykových kategórií času a priestoru („o nejaký čas, asi tak o štvrt na Tam, kde to bolo“) či deiktické alogizmy („Si ty ja?“; „Tu je Dopredu.“), ktoré sa vzpierajú možnosti uchopenia v zmyslovo-konkrétnej predstave. Ontológia fikčného sveta je tak udržiavaná v neustálej aporickej nerozhodnosti, neriešiteľných rozporoch medzi zmyslovo-názorným a logicko-abstraktným myslením, jazykovou reprezentáciou sveta a svetom samotným.

Mentálnu dimenziu príbehu, ktorá je pre konštitúciu jeho zmyslu kľúčová, charakterizuje rafinovane medzerovité dávkovanie obsahov vedomia jednotlivých postáv – ich myšlienok, emócií, presvedčení, motívov konania a pod. Rozprávanie je extrospektívne (vedené „okom kamery“), rozprávač sa často obmedzuje len na strohé a nehodnotiace, „objektívne“ konštatovanie prítomnosti mentálnych stavov a prebiehajúcich skúsenostných akcií („zamyslel sa“, „chvíľu uvažoval“, „vtedy si pomyslel“, „načúval viacerým druhom ticha“ atď.). O vnímaní postáv a ich reflektovaní vonkajšieho a vnútorného sveta sa čitateľ dozvedá prevažne z dialógov, avšak myšlienkové procesy, ktoré predchádzajú ich výrokom a úsudkom v replikách, musí rekonštruovať sám.

Príznačná medzerovitosť všetkých dimenzií príbehu si od čitateľa vyžaduje neustále prehodnocovanie hypotéz o „faktoch“ fikčného sveta. Nemožnosť ich definitívneho recepcio-interpretačného dourčenia je nepochybne súčasťou naratívnej stratégie, ktorou autor upriamuje pozornosť čitateľa k jeho vlastnému vnútru a „premýšľaniu o myslení“. Vedie ho k reflektovaniu kognitívnych procesov, rôznych zdrojov a perspektív myslenia, epistemologickej roly jazyka, aktívneho postavenia poznávacieho subjektu a pod.

⁹ Práve tento moment môže čitateľa nasmerovať ku gnozeologickej problematike a pre interpretáciu kľúčovému rozlíšeniu medzi objektom a subjektom poznávania, nerefektívnym a reflektívnym vedomím a pod.

3.3 FUNKCIA VÝTVARNEJ ZLOŽKY NARATÍVU

Aby obraz reprezentoval nejakú udalosť alebo činnosť, nemusí ju priamo zobrazovať, dokonca si nevyžaduje ani „prítomnosť“ konajúcej postavy; stačí, ak k určitej akcii nepriamo (napr. indexicky) odkazuje. Ak ho máme považovať za naratívny, táto akcia¹⁰ musí byť zacielená (*goal-directed*), resp. ako taká identifikovateľná príjemcom obrazu (Nanay 2009). „Čítať obraz naratívne“ znamená identifikovať postavy, ich interpersonálne vzťahy, činnosti, ktoré vykonávajú aktuálne i v predchádzajúcom čase, dôvody a dôsledky ich konania, ich reakcie na zmeny (bližšie Ryan 2012). Naratívna interpretácia statického obrazu si teda (podobne ako text) vyžaduje vyplňanie informačných medzier a inferovanie skutočností, ktoré sú vzhľadom na reprezentovanú (nie nutne vyobrazenú) intencionálnu akciu relevantné.

V danom kontexte izolované ilustrácie W. Erlbruchu samy osebe nedisponujú signifikantnejším stupňom narativity. Výtvarná zložka knihy má charakter série monofázických ilustračných obrazov, ktoré bez predošlej znalosti textu neumožňujú rekonštruovať príbeh ani len vo forme vágnej osnovy. Postavy síce vykonávajú isté činnosti, avšak zo samotných obrázkov nie je možné zistiť dôvody (motívy, zámery, ciele) ani dôsledky ich konania (zmeny fikčného sveta). Ilustrátor sa sústreďuje na vyobrazenie kľúčových momentov deja opísaných literárnym textom (pomyselné rozdvojenie Medveda, siahnutie do vrečka s lístkom, cesta lesom, stretnutie s postavami, zapisovanie postrehov, jazda na Korytnačke, príchod k príbytku, pohľad do zrkadla atď.), ale významnejšie nerozširuje jeho naratívny obsah – nereprezentuje nijaké príbehovo signifikantné skutočnosti (existenty či akcie), o ktorých by sa text priamo či nepriamo nezmiňoval. V tomto zmysle ho teda v rozprávaní nealternuje („štafetovo“ nestrieda), ani diegeticky nerozširuje (nepridáva ďalšie komponenty príbehu).

M.-L. Ryan(ová) (2012) uvádza, že na rozdiel od priestorovej a formálno-pragmatickej dimenzie, časová a mentálna dimenzia príbehu sú od jazyka vysoko závislé; artikulovať abstraktné kategórie, formulovať propozície, hypotetické stavy (podmienkové vety), myšlienkové koncepty, vyjadriť časové a kauzálne vzťahy a napokon i modelovať ľudskú myseľ je schopný explicitne a bez ambiguity iba jazyk (ten je však v prípade Lavieho textu zámerne nejednoznačný). Obrazová reprezentácia v tomto smere síce nie je bezmocná,¹¹ ale je v podstatne väčšej miere odkázaná na interpretáciu príjemcu.

Erlbruchove ilustrácie nedokážu vyobraziť Medvedovu myseľ, ale môžu sprostredkovať jeho „bytie vo svete“ – spôsob, akým prežíva rozličné senzorické a vnútorné skúsenosti, a ako interaguje s okolím. Ich zmyslovo-konkrétna figuratívnosť usmerňuje čitateľskú predstavivosť, ktorá v texte naráža na abstraktné koncepty, náročné mentálne operácie a nerozriešiteľné aporetické spory. Senzuálne bohaté obrazové výjavy z Medvedovho „blúdenia tajomnými húštinami nepoznaného lesa“ vyvažujú racionalitu a strohosť literárneho rozprávania, zároveň slúžia ako výdatný obrazový materiál pre samostatné recepčné objavovanie metaforických paralel medzi elementami príbehu a témou poznávania.¹² Tým, že účinkujú v

¹⁰ Akciami sa myslia nielen fyzické, ale aj mentálne činnosti postáv.

¹¹ Obraz môže k týmto skutočnostiam referovať iba nepriamo (napr. vnútorné stavy postáv možno vyjadriť výrazom tváre, ich interpersonálne vzťahy gestami či proxemikou, myšlienky a reč použitím komiksových bublín, jazykové kategórie vkladáním písomných inskripcí a pod.).

¹² Napr. všadeprítomná iritujúca zrnitosť a farebný „šum“ ilustrácií predstavuje vizuálnu analógiu, zároveň aj funkčnú perцепčnú podporu „svrbiacej“ zvedavosti a túžby po poznaní.

prospech priestorového ukotvenia príbehu, umožňujú čitateľovi, aby s Medveďom fascinujúci príbeh poznania empaticky spoluprežil (obr. 1). Významne tak zvyšujú možnosti čitateľskej imerzie do príbehu, pretože za daných okolností je lepšie „krásu kvietkov na vlastné oči vidieť“, ako čítať, že „*Kvietky sú viac Nádherné, ako ich je 38.*“



Obr. 1: Detail ilustrácie W. Erlbrucha z knihy *Medveď, ktorý tam nebol* (2016), na ktorej protagonista príbehu premýšľa, či stromy a kvety rastú aj vtedy, keď sa nedíva.

4 STRATENÁ VEC

Stratená vec (2013) je autorskou obrazovou knihou svetoznámeho austrálskeho ilustrátora a spisovateľa S. Tana (1974). Jej textovú zložku je takisto možné čítať ako samostatný text. Oproti knihe analyzovanej v predošlej kapitole sa však Tanov textovo-obrazový naratív vyznačuje semioticky významnejšou, priestorovo dominantnou obrazovou zložkou. Rozsiahle scenérie veľmi živo a podrobne vykresľujú reálie fikčného sveta (priestranstvá, výzor, akcie postáv a pod.). V kompozícii obrazových výjavov sa uplatňujú výrazové prostriedky prevzaté z komiksu, filmu či divadla (záber, pohyb kamery, strih, fázovanie pohybu, gestika, mimika, scénografia a pod.) a polyfázické radenie obrazov do časovo-kauzálnych sekvencií. Obrazové „opisy“ a mikronarácie významne rozširujú literárne rozprávanie, v tomto prípade tak možno hovoriť o obrazovom rozprávaní (*story telling*) v silnom zmysle slova (bližšie Ryan 2012).

4.1 PRÍBEH O NEVIDITEĽNÝCH „VECIACH“

Rozprávačom príbehu je mladý muž so zvláštnou záľubou, ktorou je zbieranie a triedenie vrchnákov od fliaš. V spomienkach sa vracia k zdanlivo bezvýznamnej príhode spred niekoľkých rokov a rozpráva o tom, ako našiel istú „stratenú vec“. Retrospektívny obrazový výjav vťahuje príjemcu knihy do zvláštného a neosobného sveta: pri výhľade na pobrežnú pláž aglomerácie, ktorá svojimi mohutnými strohými stavbami, betónovými múrmi a skodorodovanými rúrami pripomína skôr industriálnu zónu než útulné mestečko, pozornosť rozprávača upútalo čosi povalujúce sa v piesku medzi relaxujúcimi ľuďmi a slnečníkmi. Dalo by sa očakávať, že sa jeho rozprávanie bude týkať nejakého drobného, podľa všetkého aj banálneho a bezcenného predmetu, to však okamžite spochybni rozprávačova poznámka: „[...] *tá vec vyzerala skutočne divne – mala smutný, stratený pohľad. [...] Nerobilo to takmer nič. Len to na pláži sedelo, akoby tam vôbec nepatriło.*“ Rozprávanie o veci ako o živej bytosti síce môže zostať sprvu nepovšimnuté (aj v hovorovej reči je personifikovanie bežné), „očividný“ rozpor s čitateľskou kogníciou „stratených vecí“ však ustanovuje vyobrazenie, ktoré v rozprávaní preberá funkciu vonkajšieho opisu tohto nálezu. Vec pripomína nádobu – kovovú kanvu či kotol sýtočervenej farby prekvapivo impozantných, neprehliadnuteľných rozmerov. Z jej početných otvorov vytŕčajú ladne sa vlniace chápadlá, klepetá a tykadlá, ktoré naznačujú jej organický pôvod.

Ako sa v ďalšom texte (paralelne aj v sekvencii obrázkov) potvrdzuje, ide nielen o živú a cítiacu, ale aj spoločenskú bytosť: „*Keď som sa veci prihovoril, správala sa priateľsky. Hrali sme sa spolu až do večera.*“ Zápletku príhody však tvorí záhada „neviditeľnosti“ stratenej veci; napriek jej priateľskej povahe, veľkosti a exotickému vzhľadu si ju na pláži nikto nevšimol, nikomu nechýba a jej zjavná opustenosť nebudí v okolí nijaké pocity, súcit, empatiu ani snahu pomôcť. Mladík si ju teda odvádzal k sebe domov. V pátraní po tom, odkiaľ vec pochádza a komu patrí, mu nevie pomôcť ani kamarát, ktorý sa k (celej) veci stavia lakonicke, ani rodičia, ktorí jej nevenujú pozornosť: sú zaneprázdnení čítaním novín a pozeraním televízie, iba zaprotestuujú, že má špinavé chodidlá a môže prenášať choroby. Rozprávač ju zatiaľ ukryje v kólni a po jej majiteľovi ďalej pátra v novinovej inzercii. Namiesto oznamu o stratenom domácom miláčikovi však nachádza iba inzerát Federálneho úradu harabúrd a rároh, ktorý sľubuje elegantné riešenie pre „*pochybné artefakty neznámeho pôvodu*“ a „*veci, čo nikam nepatria*“. Na druhý deň sa tam teda spoločne s vecou vyberú, v obrovskej sivej budove bez okien ho však pri vypisovaní formulárov pani, ktorá na úrade upratuje, nenápadne upozorní: „*Ak vám na veci naozaj záleží, nemali by ste ju tu nechávať [...] Na toto miesto sa chodí na veci zabúdať, nechávať len tak, zakrývať stopy.*“ Podáva mu kartičku s tajomným symbolom a mladík netušiac, čo zvláštna šípka symbolizuje, vychádza spolu so stratenou vecou von z budovy. Pri pozornejšom pátraní v uliciach mesta objavujú tento symbol všade navôkol – na chodníku, na orientačných tabuľkách, na múroch budov a napokon aj na bzučiaku zastrčenom „*v tmavej medzierke neznámej uličky*“. Po zazvonení sa pred nimi otvára brána do surreálneho priestoru pripomínajúceho arénu monumentálneho starorímskeho amfiteátra. Osídľuje ho bizarná komunita hybridných tvorov podobných veci z pláže, ktoré sa tu zdajú byť šťastné. Vec sa k nim pridáva a muž sa vracia domov triediť vrchnáky od fliaš, čím sa jeho rozprávanie minulých udalostí končí.

4.2 STRATEGICKÉ POPRETIE ZMYSLU V LITERÁRNEJ NARÁCI

Rozprávač sa v závere snaží čitateľa presvedčiť o anekdotickom charaktere príbehu: „*To je všetko. Tak sa to stalo. Nič výnimočné, nič hlboké, ja viem, ale nič také som nesľuboval. A nepýtajte sa ma, aké je z toho ponaučenie.*“ Na (predstieranej) extradiegetickej úrovni naratívnu bezobsažnosť príhody (absenciu jej zmyslu) potvrdzuje aj vydavateľský doslov (de facto autorský paratext) na zadnej záložke obálky knihy: „*Zrejme sa z tejto záložky chcete dopátrať, o čom vlastne táto kniha je. [...] Pomôže vám prečítanie tejto knihy, aby ste v niečom svoju prácu zlepšili? To sotva. Len sa pozrite na túto záložku, podľa všetkého je nanič, nemá potrebné informácie, čistá strata času.*“ Tieto (fikčné) tvrdenia možno chápať ako súčasť naratívnej stratégie, ktorou sa autor snaží vyprovokovať čitateľskú zvedavosť a zvýšené recepčné úsilie pri rekonstrukcii zmyslu narácie.¹³ Zároveň nimi naznačuje jej interpretačný rámec: dystopický príbeh sa týka fenoménov pragmaticky a výkonnostne orientovanej spoločnosti – nedostatku času, zautomatizovaného prežívania, nezáujmu o to, čo sa človeka bezprostredne netýka a z čoho nie je nejaký úžitok. „Stratená vec“ tak môže reprezentovať všetky „stratené existencie“ – osoby, ktoré sa vymykajú z výkonnostných, vzhľadových či iných noriem, a preto sú takouto spoločnosťou marginalizované, vnímané ako nedôležité, bezcenné a nepotrebné (bližšie napr. Capek 2018; Leontieová 2018). V ďalších vrstvách metaforického významu však príbeh poukazuje na celé spektrum moderných strát: na stratenú individualitu a autenticitu moderného človeka, zautomatizovaný spôsob života, ahedonické prežívanie, neschopnosť empatie a ľudskosti, nevšímavosť, ignoranciu a pod.

4.3 ROZPRÁVANIE OBRAZOM

Subjektívneho rozprávača charakterizuje všímavosť voči „odvrhnutým“ veciam – zbe-rateľský koníček, z ktorého spočiatku pramení aj jeho bádateľský, egocentricky motivovaný záujem o unikátnu vec z pláže. Jeho opis minulých udalostí je však vecný až lakonický; po celý čas im nepripisuje väčšiu dôležitosť, a preto ich ani hlbšie nevysvetľuje a neinterpretuje. V spomienkovom rozprávaní svoju „záchrannú“ akciu racionalizuje, zdôvodňuje ju len málo a skôr pragmatickými než citovými pohnútkami. Určitý nesúlad čitateľského a diváckeho zážitku z prezentovaného príbehu však vyvoláva otázku, či nemôže ísť o re-trospektívne skreslenie spomienok postavy, ktorá po magicky zvláštnej príhode nanovo upadla do bezútešne sivej životnej rutiny; v kontraste s jej emocionálne málo zúčastneným, „konštatujúcim“ slovným vyrozprávaním príhody sa totiž príjemca knihy stáva očitým svedkom mladíkovej dojemne entuziastickej starostlivosti o „nález z pláže“.

Okrem dourčenia diegetického priestoru (ilustračnej konkretizácie industriálne ne-osobnej architektúry mesta, uniformnej masy jeho obyvateľov, zvláštneho výzoru stratenej veci atď.) zásobujú obrazové mikronarácie diváka množstvom vizuálnych dát, ktoré sa tý-kajú mentálnej dimenzie príbehu. V rozprávaní stroho opísané situácie rozvíjajú eidetic-ky živé obrazy, ktoré jasne indikujú empatické a prijímajúce správanie protagonistu voči

¹³ Skúsený čitateľ identifikuje nespoľahlivosť rozprávača, pretože vie a očakáva, že pod povrchom konkrétnych udalostí opísaných naratívom býva nejaký hlbší a abstraktnejší obsah, ktorý možno aplikovať do reálneho sveta.

stratenej veci. Možno na nich pozorovať ich spoločné zážitky a sociálny („interpersonálny“) spôsob interakcie – zábavné hry (humorné apertovanie kovovej rúrky, zahrabávanie stratenej veci do piesku, stavanie piesočného hradu) či prechádzanie ulicami mesta (neohrabane mohutná, no zároveň krehko a nestabilne pôsobiaca vec nasleduje muža, ktorý ju na jednom z obrázkov vedie ako malé dieťa za zvonček zavesený na jej klepete, obr. 2). Objavuje sa na nich mnoho ďalších, textom nevypovedaných, no pre stotožnenie stratenej veci (teda aj interpretáciu zmyslu príbehu) podstatných skutočností. Zo „žánrových výjavov“ vypovedajúcich o každodennom živote spoločnosti je zrejmé, že stratená vec nie je neviditeľná sama osebe, ale kvôli nevšímavosti ľudí, ktorí sa večne niekam náhlia, sú pohltení prácou alebo zahľadení do seba. Chutia jej vianočné ozdoby, „živí“ ju teda sviatočné a radostné chvíle prežité s najbližšími.



Obr. 2: Detail z obrazovej knihy S. Tana *Stratená vec* (2013), na ktorej je vyobrazená dvojica protagonistov na ceste domov

Na prehĺbenie recepcnej imerzie a na možnosť interpretačného uchopenia príbehu vplývajú i ďalšie charakteristiky výtvarnej zložky naratívu, napr. emocionálne a symbolické hodnoty farebnosti (desaturovaný, fádne sivohnedý kolorit mesta a jeho obyvateľov¹⁴, z ktorého vyčnieva pestrofarebnosť stratenej veci či Piťovej košeľe; nežné pastelové tóny „iného“ sveta za bránou so bzučiakom atď.). Výrazne príznakové je impresívne narábanie s atmosférou a nasvetlením scén, dynamické striedanie perspektív, z ktorých je nazeraný príbehový svet, obmieňanie veľkostí a formátov obrazových záberov, variabilné priestorové rozmiestňovanie a radenie do sekvencií (z časovo-kauzálného aspektu nie vždy celkom jednoznačných). Vždyprítomný opar na oblohe kontrastuje so zdrojom svetla blízko hori-

¹⁴ Mestskú komunitu tvorí masa „bezduchých“ jedincov, ktorí v pracovných oblekoch a uniformách strácajú svoju individualitu.

zontu, ktorý vrhá dlhé, ostro ohraničené tieňe vzbudzujúce dojem nadreálnosti, sklúčenia a existenciálnej hrozby. V reakcii na široké panoramatické pohľady striedané scénami nazeranými z vtácej perspektívy či z podhľadu môže divák takmer fyzicky pociťovať závraty a malosť individuálnej existencie, vnímať odcudzenosť a pod. Jeho empatický prienik do myslí postáv (uchopenie mentálnej dimenzie príbehu) podporujú obrazy videné „očami“ rozprávača (pozorovanie pohybu prchavých obláčikov na oblohe, stránka s novinovou inzerciou, pohľad zo železničného vagóna do ulice mesta).

Na základe textovo-obrazovej kooperácie si možno domyslieť i to, že rozprávač i jeho všestranný, umelecky aj filozoficky založený kamarát Piťo si napokon zvolili štandardnú, konformnú a komfortnú životnú dráhu: Piťo, ktorý v spomienkach rozprávača stojí v pestrej vzorovanej košeli pred maliarskym stojanom s abstraktným plátom, sa podľa textu pohľadnice na zadnej obálke knihy dal na štúdium strojáriny. Generálna apatia napokon ovládla aj samotného rozprávača, ktorý čitateľa už na začiatku upozorňoval, že všetky svetové, smiešne aj hrôzostrašné príbehy zabudol. Túto hrozivú víziu napokon potvrdzuje i celková vizuálna koncepcia knihy: obrazové „okná“ so živým výhľadom do nezvyčajných minulých udalostí rámcujú kolážové podklady z textov, grafov a schém učebnice mechaniky, symbolizujúce monotónnu a zmechanizovanú prítomnosť, v ktorej už nie je ani stopa po emóciách a ľudskosti.

5 ZÁVER

Obidve skúmané knižné diela predstavujú „filozofujúci“ typ naratívnej fikcie (Stanislavová 2017, s. 149 – 151), pre ktorú je recepcné uchopenie mentálnej dimenzie príbehu zásadné. Hoci možno konštatovať naratívnu primárnosť a superioritu jazyka nad ostatnými semiotickými médiami (Ryan 2012), schopnosťou „rozprávať príbehy“ disponujú aj iné, predovšetkým vizuálne, kinetické a akustické, príp. zmiešané znakové modality. Médium determinuje druh informácie, ktorá ním môže byť prenášaná, jazyk a obraz teda umožňujú vyjadriť iné aspekty (jedného) príbehu.

Vizuálna zložka oboch analyzovaných textovo-obrazových naratívov nepredstavuje iba recepcnú oporu tvorby čitateľských predstáv, ale aj konštitutívny element celkového zmyslu narácie. Jej zmyslová konkrétnosť zahŕňa sumu významovo pregnantných naratívnych elementov, ktoré posilňujú príjemcovo zapojenie do príbehu, a to nielen jeho priestorovú, ale aj časovú a emocionálnu imerziu (bližšie Ryanová 2015). Rekonštruovanie mentálnej dimenzie príbehu je v priebehu recepcie regulované a modifikované semiózou figuratívnych prvkov, ale aj významovo a interpretačne „rozostrených“ nefiguratívnych prostriedkov výtvarnej expresie. Výhodou statického obrazu je to, že jeho príjemca má veľa času na hľadanie naratívne signifikantných detailov (Ryan 2012), ktoré umožňujú inferovať mentálne stavy a akcie postáv (ich emócie, uvažovanie, motiváciu, ciele, plány a pod.) a dávajú fyzickým zmenám fikčného sveta koherenciu a pochopiteľnosť.

Poznámka: Príspevok je čiastkovým výstupom z riešenia grantových projektov VEGA 1/0095/18 *Umelecká hodnota, trivialita, brak a gýč v literárnej, výtvarnej a hudobnej tvorbe pre deti a mládež* a APVV-15-0071 *Človek s hendikepom v literatúre pre deti a mládež*.

LITERATÚRA

- CAPEK, S., 2018. Protagonisti príbehov Shauna Tana a rôzne odtiene ich "inakosti". In: GAL DRZEWIECKA, I. a S. BRESTOVIČOVÁ, eds. *Človek so znevýhodnením (postihnutím, hendikepom) v literatúre pre deti a mládež a v inkluzívnej edukácii: zborník príspevkov z vedeckej konferencie s medzinárodnou účasťou*. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, s. 261 – 287. ISBN 978-80-555-2044-5.
- CURRIE, G., 1995. The Moral Psychology of Fiction [online]. In: *Australasians Journal of Philosophy*. Roč. 73, č. 2, s. 250 – 259 [cit. 2019-08-18]. ISSN 1471-6828. Dostupné z: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00048409512346581>
- DOLEŽEL, L., 2003. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0735-2.
- ECO, U., 2010. *Lector in fabula: Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1828-1.
- GAL DRZEWIECKA, I., 2019. *Medveď, ktorý tam nebol* (recenzia) [online]. Dostupné z: <https://www.uletsknihou.sk/recenzie/medved-ktory-tam-nebol-1044> [cit. 2019-09-10]
- HERMAN, D., 2010. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln a London: University of Nebraska Press. ISBN 978-0803273429.
- ISER, W., 2001. Apelová štruktúra textů. Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy. In: SEDMIDUBSKÝ, M., M. ČERVENKA a I. VÍZDALOVÁ, eds. *Čtenář jako výzva: výbor z prací Kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, s. 39 – 61. ISBN 80-86055-92-2.
- KESNER, L. a J. HORÁČEK, 2016. Empatický mozek a mysl. In: HORÁČEK, J. et al. *Mozek a jeho člověk, mysl a její nemoc*. Praha: Galén, s. 183 – 194. ISBN 978-80-7492-283-1.
- LÁSZLÓ, J., 2011. Naratívna psychológia – vedecké skúmanie individuálnej a skupinovej identity. In: *World Literature Studies*. Roč. 20, č. 2, s. 3 – 18. ISSN 1337-9275.
- LEONTIEVOVÁ, T., 2018. *Shaun Tan: Stratená vec* (recenzia) [online]. Dostupné z: <https://www.uletsknihou.sk/recenzie/stratena-vec-1031> [cit. 2019-09-10]
- NANAY, B., 2009. Narrative Pictures [online]. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Roč. 67, č. 1, s. 119 – 129 [cit. 2019-09-28]. ISSN 1540-6245. Dostupné z: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/j.1540-6245.2008.01340.x>
- NEKOVÁŘOVÁ, T. et al., 2016. Sociální mozek a teorie mysli. In: HORÁČEK, J. et al. *Mozek a jeho člověk, mysl a její nemoc*. Praha: Galén, s. 169 – 182. ISBN 978-80-7492-283-1.
- PREMACK, D. a G. WOODRUFF, 1978. Does the Chimpanzee Have a Theory of Mind? In: *Behavioral and Brain Sciences*. Roč. 1, č. 4, s. 515 – 526. ISSN 0140-525X.
- RONENOVÁ, R., 2006. *Možné světy v teorii literatury*. Praha: Host. ISBN 978-80-729-4180-3.
- RYAN, M.-L., 2007. Toward a Definition of Narrative [online]. In: HERMAN, D., ed. *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 22 – 36 [cit. 2019-09-10]. ISBN 9781139001533. Dostupné z: <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-narrative/45E41A6D74F9CB697D9668AC46D88397>
- RYAN, M.-L., 2010. Narrative [heslo]. In: D. HERMAN, M. JAHN a M.-L. RYAN, eds. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London a New York: Routledge, s. 344 – 348. ISBN 0-415-77512-4.
- RYAN, M.-L., 2012. Narration in Various Media [online]. In: HÜHN, P. et al. *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University [cit. 2019-09-10]. Dostupné z: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media>
- RYANOVÁ, M.-L., 2015. *Narativ jako virtuální realita: imerze a interaktivita v literatuře a elektronických médiích*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2507-4.
- STANISLAVOVÁ, Z., 2017. Zahraničná poézia a próza pre deti a mládež v slovenských prekladoch od 60. rokov minulého storočia po súčasnosť. In: STANISLAVOVÁ, Z. a I. GAL DRZEWIECKA. *Text a ilustrácia v prekladovej tvorbe pre deti a mládež na Slovensku (od 60. rokov 20. storočia po súčasnosť)*. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, s. 11 – 166. ISBN 978-80-555-1958-6.

WALTON, K., 1997. Spelunking, Simulation, and Slime: On Being Moved by Fiction. In: HJORT, M. a S. LAVER, eds. *Emotion and the Arts*. Oxford: Oxford University Press, s. 37 – 49. ISBN 9780195111057.

PRAMENE

LAVIE, O., 2016. *Medveď, ktorý tam nebol*. Ilustrácie Wolf Erlbruch. Z angl. originálu *The Bear Who Wasn't There (And The Fabulous Forest)* preložil Ján Gavura. Slniečkovo, o.z. ISBN 978-80-89314-32-4.

TAN, S., 2013. *Stratená vec*. Ilustrácie autor. Z angl. originálu *The Lost Thing* preložil Ján Gavura. OZ Slniečkovo. ISBN 978-80-89314-26-3.

Kontakt

Mgr. Iveta Gal Drzewiecka, PhD.

Prešovská univerzita v Prešove, Pedagogická fakulta

Centrum výskumu detskej reči a kultúry

Ul. 17. novembra 15, 080 01 Prešov

iveta.drzewiecka@unipo.sk

PRINCÍP KOMIKY V KOMIKSOCH JURAJA MARTIŠKU

THE ESSENCE OF HUMOUR IN COMIC BOOKS BY JURAJ MARTIŠKA

PETER KARPINSKÝ

Abstrakt

Autor sa v príspevku venuje analýze princípu komiky v komikse Juraja Martišku *Starosti kráľa Michala*. Pri analýze vychádza z vymedzenia komiky podľa H. Bergsona a V. Boreckého. Autor konštatuje, že základným výstavbovým prvkom komiky v diele J. Martišku sa stáva hyperbola, ktorou autor upozorňuje na morálne chyby svojich postáv, ale vďaka (mimickej, gestickej, posturickej) hyperbole vnáša komický efekt aj do inak štandardne nekomických situácií. Ďalším prostriedkom budovania komického v texte je situačná komika, ktorá je postavená na momente prekvapenia, nesplneného očakávania, vyplývajúceho z porušenia stereotypov, narušenia kontinuity a vytvorenia kontrastu medzi očakávaným a „reálnym“. Autor príspevku na záver konštatuje, že komiks Juraja Martišku z hľadiska budovania komiky, ako aj jej využitia v prospech detského recipienta i sprostredkovania záverečného morálneho posolstva, predstavuje zaujímavý a podnetný pikto-verbálny text.

Kľúčové slová: komiks, humor, komika, Juraj Martiška, situačná komika, jazyková komika, komika charakteru, karikatúra, hyperbolizácia, inverzia

Abstract

The paper examines the intrinsic nature of humour in the comic book *The Worries of King Michael* by Juraj Martiška. The paper draws on the definitions of comic book by H. Bergson and V. Borecký and argues that hyperbole is a key compositional element on which Martiška's comic books depends. By virtue of this, Martiška relays moral failures of his characters. Owing to the use of various forms of hyperbole (facial expressions, gesture, posture), Martiška's comic book induces comic effects even in stories with non-humorous situation. Furthermore, the paper examines situational comedy as another compositional element that imparts humour to Martiška's comic books. Situational comedy is based on a moment of surprise; on a disappointed expectation occasioned by challenging stereotypes; a break in continuity; and on the making of contrast between the expected and the "real". Finally, the paper arrives at a conclusion that the analysed comic book by Juraj Martiška is thought-provoking due to both the compositional elements through which humour is conveyed and the value and/or a moral lesson that the story implies.

Key words: comic book, humour, Juraj Martiška, situational comedy, language comedy, caricature, hyperbole, anastrophe

1 DIELO A TVORBA JURAJA MARTIŠKU

Juraj Martiška¹ predstavuje výraznú osobnosť slovenskej výtvarnej a ilustračnej tvorby. Podľa Viery Anoškinovej (2012) „*patrí ku strednej generácii slovenských ilustrátorov*“.

¹ Juraj Martiška sa narodil 2. apríla 1969 v Ružomberku. Po absolvovaní Strednej školy umeleckého priemyslu v Kremnici (1983 – 1987) pokračoval (1989 – 1995) v štúdiu na Katedre malby Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave (odbor malba u prof. L. Hološku a prof. J. Bergera). Venuje sa ilustrácii detských kníh, spolupracuje s viacerými slovenskými vydavateľstvami ako grafický dizajnér, ale venuje sa aj voľnej maliarskej tvorbe.

Jeho ilustračná tvorba je veľmi krehká a zároveň má v sebe jemne humorné prvky. Postavy štylizuje takým spôsobom, aby čo najlepšie dotvorili charakter ilustrovaného textu. Ilustrácie tvorí tak, aby boli pre detského čitateľa čo najpríťažlivejšie. Využíva jednoduchú kresbu, ktorú dopĺňa jemnou pastelovou farebnosťou. Jeho práca s farbou je veľmi kultivovaná a dotvára tak celkový príjemný a nevťeravý dojem z ilustrácií. “V. Anoškinová Martiškovu ilustračnú tvorbu hodnotí ako vysoko kvalitnú, pričom je, podľa nej, pre autora typická „výrazná kresba a výrazovo pôsobivá kompozícia, využívanie jednoduchých tvarov a kontrastu detailu a celku. Ilustrácie pôsobia veľmi dynamicky a temperamentne. Zároveň citlivo a kultivovane pracuje s farbou. Vďaka technike, ktorú používa (prevažne akvarel a akryl), dosahuje vo svojich ilustráciách jemnosť a krehkosť, často kontrastujúcu so sýtou farebnosťou” (2013, s. 28). J. Martiška doposiaľ ilustroval niekoľko desiatok kníh² a za mnohé z nich získal významné ocenenia.³

Popri knižnej ilustrácii sa autor venuje aj tvorbe komiksov.⁴ V roku 1990 pre časopis *Ver* vytvoril komiks *Ostrov Samar* (text B. Vass), v rokoch 1992 – 1993 v časopise *Svetlo*

² Napríklad diela B. Ferrera: *Zdravas, Mária* (2016), *Večera v raji* (2017), *Otče náš* (2017), *Ladovec a piesková duna* (2016), *Ludia, ktorí lietali* (2015), *Vždy príde ďalší deň* (2014), *Hviezdy vidno v noci* (2013), *Nebo v našom dome* (2011), *Kolko stojí zázrak?* (2009), *A kvety jednoducho kvitnú* (2008), *Šimonove sandále* (2008); *Pastierova flauta* (2006), *Ale veď máme krídla* (2006), *Život je všetko, čo máme* (2004), *Tajomstvo červených rybičiek* (2003), *Niekedy stačí jeden lúč* (2003), *Kruhy na vode* (2002), *Vie to iba vietor* (2002), *Je tam hore niekto?* (2001), *Spev svrčka* (2000), *Vôňa ruže* (1999); R. Jadroňa: *Víla Jarmilka* (2019); T. Revajovej: *Rok Sivka ohniváka* (2018); H. Marčekovej: *Ako sa Otko potkol o Fidlubuma* (2018); D. Hlavatej: *Rozšantená abeceda* (2018); V. Hájkovej: *Krámek pana Smítka* (2018); P. Valacha: *Ztracený aeroplán* (2016); M. Hlušikovej: *Len sa teš, Pampúch* (2017), *Starovek pod lupou* (2018); M. Kšajtovej: *Zuzanka v Dalekoširoku* (2017); R. Matúškovej: *Slovenskí zbojníci* (2017), *Povesti a iné zvesti o hradoch a zámkoch* (2015); J. Navrátila: *Kráľ s gitarou* (2015); A. Zöllnerovej: *Chlapec a červený dom* (2016); J. Kollára: *Keď ťa chytím, tak ťa zjem!* (2017); Z. Karlíka: *Poddan a Čmuchaľ* (2016), Z. Kulišikovej: *Čáry-máry fuk!* (2016); V. Šikulu: *Prázdniny so strýcom Rafaelom* (2014); M. Sanigu: *O prírode veselo i vážne* (2014); J. Milčáka: *Starec, ktorý lietal* (2014); J. Holuba: *Vzbura strašidiel* (2015), *Kolko váži Matilda* (2013), *Jak se zbavit mstivý Soni* (2011), *Zádušní mše za hraběnkou* (2011); M. Lazárovej: *O medvedíkovi bez mena* (2012); J. Bodnárovej: *Dievčatko z veže* (2011); S. Antalovej: *Ako vyzerajú číselka* (2011); P. Dobšínského – O. Sliackého: *Zaklata hora* (2010); M. Šurinovej: *Záhada čarovného vajíčka* (2015), *Krajinka s koníkom* (2010); A. Gregušovej: *Červík Ervín* (2009); C. Collodiho: *Pinocchiove dobrodružstvá* (2008); P. Dobšínského: *Braček jelenček* (2008); H. Ch. Andersena: *Rozprávky* (2008); E. Rihariovej: *Malý tučniak* (2008); L. Suballyovej: *My deti z Trávníkov* (2009), *Kľúčik od trinástej komnaty* (2007); J. Luscoňa: *Služba Bohu a ľuďom* (1997); J. Slovák: *Ružové kráľovstvo* (1997); K. Maya: *Winnetou VI* (1997), *Vianoce* (1995).

³ Napr. Najkrajšie knihy Slovenska 2009 – *Červík Ervín*, Najkrajšia detská kniha jesene 2009 – *Ako začať zbierať známky*, Najkrajšie knihy Slovenska 2010 – *Krajinka s koníkom*, Najkrajšia detská kniha jesene 2010 – *Dievčatko z veže*, Najkrajšie knihy Slovenska 2011 – *Ako vyzerajú číselka*, Najkrajšia detská kniha leta 2013 – *Kolko váži Matilda*, Najkrajšia detská kniha jari 2014 – *Prázdniny so strýcom Rafaelom*, Najkrajšia detská kniha jari 2015 – *Záhada čarovného vajíčka*, Najkrajšia detská kniha jesene 2016 – *Chlapec a červený dom*, Najkrajšie knihy Slovenska 2017 – *Keď ťa chytím, tak ťa zjem!*, Najkrajšia detská kniha leta 2018 – *Ako sa Otko potkol o Fidlubuma*, Najkrajšia detská kniha jesene 2018 – *Starovek pod lupou: malá encyklopédia pre deti a ich zvedavých rodičov*, Najkrajšia detská kniha jesene 2018 – *Rok Sivka ohniváka*, v roku 2012 získal Čestnú listinu IBBY za ilustrácie knihy *Krajinka s koníkom* a v roku 2013 Cenu Ludovíta Fullu za ilustračnú tvorbu pre deti a mládež.

⁴ Juraj Martiška v rozhovore s Ondrejom Sliackym vysvetľuje svoju inklináciu k tvorbe autorského komiksu: „U nás sa na komiks pozerá ‚zhora‘ ako na niečo úpadkové, nekultúrne. Myslím si, že je to spôsobené tým, že nemáme tradíciu. Už úplne iná je situácia v Čechách. Tam má svojich tvorcov aj fanúšikov – a nie málo. Pred dobrým a kvalitne urobeným komiksom klobúk dolu. Komiks môže byť dobrý alebo zlý, jednoduchý až povrchný. Ten dobrý je náročné urobiť, niekedy aj zdĺhavé. [...] Autorských komiksov som urobil niekoľko. Keď ho píšem sám, mám trochu slobodnejšie ruky, lebo si môžem text prispôbiť. To pri inom libretistovi môže byť problém. Ale robil som aj také, predovšetkým do už zaniknutého časopisu *Skaut*. Inak – komiks som pre jeho náročnosť

publikoval komiksový seriál *Slovania* (text L. Švandtnerová), v tom istom časopise vychádza v rokoch 1993 – 1994 jeho prvý autorský komiks *Veľký priateľ*, v rokoch 1994 – 1995 nasleduje seriál *Starosti kráľa Michala*, na ktorý v rokoch 1997 – 1998 nadväzuje komiks *Dobrodružná cesta kráľa Michala na ostrov pokladov*, medzi tým v rokoch 1996 – 1997 tiež v časopise *Svetlo* publikuje komiksový seriál *Vesmírni Pútnici* (text J. Kupka), v roku 1998 uverejnil v tom istom časopise autorský minikomiks *Petrova veľká noc*, od roku 2000 do 2001 publikuje komiks *Hurá do boja!* a v rokoch 2001 – 2002 komiks *Jonáš*, oba komiksy sú autorské a rovnako ako predchádzajúce vychádzajú v časopise *Svetlo*. Okrem spomínaných komiksových seriálov autor tvoril menšie komiksy pre časopis *Včielka*, minikomiksy s biblickou tematikou pre časopis *Svetlo* (v roku 2006 bol časopis premenovaný na *AHA*). Popritom takmer desať rokov publikoval i komiksy v skautskom časopise *Skaut* (neskôr bol časopis premenovaný na *Explorer*).

V roku 2018 vyšlo vo vydavateľstve Perfekt súborné vydanie troch Martiškových autorských komiksov pod názvom *3 x komiks* (kniha obsahuje komiksy *Starosti kráľa Michala*; *Dobrodružná cesta kráľa Michala na ostrov pokladov* a *Hurá do boja!*).

Komiksová tvorba, hoci sa v porovnaní s ilustrátorskou tvorbou zdá byť v rámci Martiškovho diela kvantitatívne sekundárnou, je badateľná v mnohých aspektoch autorovej práce, ako na to upozorňuje V. Anoškinová: „*Rukopis Juraja Martišku je nezameniteľný aj preto, že vo svojich ilustráciách často používa až komiksové prvky*“ (2013, s. 28).

V našej štúdii sa budeme venovať analýze Martiškovho komiksu *Starosti kráľa Michala*, ktorý vyšiel v spomínanej publikácii, pričom sa zameriame na konštituovanie princípov komiky⁵ v danom komiksovom diele.

2 PRINCÍP KOMIKY

Princíp komiky⁶ či komického predstavuje komplexný problém, ktorý je možné vnímať na úrovni literárnej, prípadne vo všeobecnosti umelecko-estetickú, jazykovú, filozofickú, psychologickú i sociologickú⁷ a zároveň daný princíp reprezentuje súbor viacerých aspektov, ako je samotná komika alebo humor, smiech, komickosť/smiešnosť, irónia, absurdita, vtip, žart, paródia, satira a ďalšie. Vladimír Borecký vymedzuje komiku v jej globálnosti ako „*specifický prejav diskurzu jakožto výrazu postoje k světu*“ (2000, s. 25). Pričom v psychologickú rovňinu sa práve tento diskurz opiera o postojovú štruktúru, zjednocujúcu rozumovú, afektívnu a hodnotiacu zložku osobnosti, vďaka čomu sa komika realizuje v rôznych nuansách, v ktorých dominujú štyri základné orientácie: irónia, humor, absurdita a naivita⁸ (Borecký 2000, s. 25).

nerobil už niekoľko rokov. Možno v budúcnosti“ (Sliacky 2013, s. 36).

⁵ Komika je prítomná nielen v autorových komiksoch, ale predstavuje výrazný aspekt jeho ilustračnej tvorby. „*Svoje ilustrácie tvorí tak, aby boli pre detského čitateľa čo najpríťažlivejšie. Jeho tvorba je plná pozitívnych emócií a, samozrejme, humoru*“ (Anoškinová 2013, s. 28).

⁶ Pojem komika (smiešnosť) je prebratý z latinčiny *komikos*, pôvodne sa pojem významovo viazal ku komédii (latinské *comoedia*, grécke *komedia*) a až neskôr získal figuratívny výraz smiešneho (komického).

⁷ O rôznych aspektoch komiky pozri napríklad Borecký (2000).

⁸ Niektorí teoretici ako základné prostriedky komiky vymedzujú len humor, satiru a iróniu a napr. Tibor Žilka (2011) ako prezentáciu komiky v texte vníma iba humor a satiru.

Iróniu podľa Boreckého (2000) možno charakterizovať ako umenie povedať niečo bez toho, aby to bolo skutočne vyslovené a irónia spočíva v tom, že sa hovorí opak toho, čo sa v skutočnosti myslí. Za vážnosťou sa skrýva výsmech, žart, pohrdanie, kritika. Irónia nemusí byť vždy komická, ale je často využívaná na vytvorenie komického efektu. Tibor Žilka (2011) iróniu definuje podobne, ako nepriame pomenovanie, posun významu do opačného pólu, pričom vlastným významom ironického výrazu je jeho protiklad.

Humor podľa Jozefa V. Bečku možno vnímať ako duševnú dispozíciu, ktorá je podľa povahy jednotlivých ľudí buď trvalejšia, alebo len chvíľková a spočíva v schopnosti „*vidieť věci s jejich komické stránky nebo hledat na věcech jejich komickou stránku, nebo ještě lépe, vykládat věci s jejich komické stránky*“ (Bečka 1946). Prostriedkom humoru teda nie je priamo komika, ale komický výklad alebo chápanie javov.

Naivita, jednoduchosť či prostota je spätá s neskúsenosťou, nevzdelanosťou, simplexnosťou, infantilnosťou subjektu a často je sprevádzaná výtvormi bezprostrednej hravosti, spontánnosti, samoúčelnosti, ale aj nezmyselnosti (nonsensu).

Absurdita, či absurdná komika tiež pracuje s nezmyslom, no ten nie je produktom neznalosti a náhody, ale je vytvorený zámerne a predstavuje istú metaforu sveta, pričom tvorca absurdity si je vedomý jej nezmyselnosti (Borecký 2000). Takáto forma komiky operuje s nelogickosťou, iracionalitou či nezmyslom, odporujúcim stanoveným logickým zákonom a bežnej realite.

Podľa Henriho Bergsona (1993) môže komickosť vychádzať z postáv, napr. z ich charakterových vlastností, výzoru, ich verbálneho prejavu alebo zo situácie, v ktorej sa dané postavy ocitajú – v takom prípade uvažujeme o rôznych typoch komiky vymedzených podľa dominantného znaku, teda o charakterovej, situačnej alebo slovnej komike. Komickým sa môže stať čokoľvek/ktokoľvek, čo/kto sa vymyká ustálenej šablóne spoločenských noriem, pravidiel a zaužívaných konvencií, ako aj osobným názorom, presvedčeniam či očakávaniam (Gogová 2014).

Komika charakteru je podľa Bergsona budovaná na troch základných princípoch:

- A. Prvou nevyhnutnou podmienkou existencie komiky je prítomnosť ľudskej sféry, ktorá vychádza z istej neschopnosti osoby prispôbiť sa spoločnosti a z prezentovania určitých zvláštností, ktoré sa vymykajú bežným konvenciám a spoločenskému konzervativizmu. Izolovanosť, nespoločnosť, inakosť v porovnaní s väčšinou predstavujú istý komický aspekt. Do tejto kategórie možno zaradiť fyzickú i morálnu „osobitosť“. Z hľadiska fyzického aspektu Bergson uvažuje o komickom vzhľade, resp. o komike škaredosti. Z morálneho hľadiska môže byť komická istá vlastnosť, ktorá je v protiklade s morálkou. V oboch prípadoch je však pri zobrazovaní fyzických i morálnych vlastností prítomná hyperbola, vďaka ktorej sa nedostatok stáva viditeľný. „*Ošklivosť tedy zvětšíme, přivedeme ji až k ohyždnosti a uvidíme, jak se od ohyždného dostaneme k směšnému*“ (Bergson 1993, s. 23).
- B. Druhou podmienkou je tzv. „momentálna necitlivosť srdca“ (Bergson 1993, s. 17), čo spôsobuje chápanie situácie ako „bezbolestnej“. Súcit či náklonnosť k subjektu alebo objektu komickej situácie tvoria závažné prekážky vnímania danej situácie ako komickej.

C. Treťou podmienkou je „mechanická tuhosť“ (telesná i mentálna) či zotrvačnosť spojená s istým typom obsesie a automatizmu. Napätie a pružnosť totiž podľa Bergsona (1993) predstavujú základné životné sily, no ich absencia signalizuje isté varianty šialenstva, ktoré sa môžu zdať komické.

V prípade slovnej komiky je potrebné podľa H. Bergsona (1993) rozlišovať medzi komikou, ktorú jazyk vyjadruje, a komikou, ktorú jazyk vytvára. Prvý typ komiky je preložiteľný z jedného jazyka do iného, druhý typ komiky je de facto nepreložiteľný.

Podobne, ako to bolo pri komike charakteru, je príčinou slovnej komiky stuhlosť v jazyku, čo sa odráža napríklad vo využívaní a zneužívaní fráz: „*Komické slovo získame tehdy, vložíme-li absurdní myšlenku do formy vžitě fráze*“ (Bergson 1993, s. 35). Komický účinok možno dosiahnuť, keď pochopíme výraz doslovne, hoci bol použitý v prenesenom zmysle, ide teda o nemetaforické či nemetonymické chápanie metafor a metonymie.

Ako súčasť slovnej komiky Bergson vníma aj opakovanie, inverziu, prípadne transpozíciu, ktoré však môžu byť aj súčasťou situačnej komiky.

Spomínané opakovanie je základným výstavbovým princípom klasickej komédie, pričom situácie (situačná komika) sú tým smiešnejšie, čím sú opakované scény komplikovanejšie a čím prirodzenejšie pôsobia (Bergson 1993).

Iný typ situačnej komiky, ktorý viac-menej s opakovaním môže súvisieť, je situácia s efektom snehovej gule (Bergson 1993), keď sa komické udalosti nabaľujú jedna na druhú, resp. môže ísť o efekt domina, keď jedna komická udalosť vyvoláva ďalšiu.

Inverzia predstavuje obrátenú situáciu, v ktorej dochádza napríklad k výmene rol (zlodej je okradnutý, resp. ten, ktorý chystá pascu, je do nej polapený).

Ako komické vnímame i nedorozumenie: „*Situace je komická vždy, když se objevuje ve dvou absolutně časově nezávislých sledech udalostí a když ji lze najednou definovat ve dvojím zcela odlišném smyslu*“ (Bergson 1993, s. 49).

3 KOMIKA V KOMIKSE⁹ J. MARTIŠKU

V rámci analýzy spomínaného komiksu Juraja Martišku sa pokúsime o čiastočné aplikovanie Bergsonom postulovaných princípov komiky, osobitne sa teda budeme venovať komike charakteru postáv, slovnej i situačnej komike.

Komiku charakteru budeme interpretovať na rovine fyzickej i psychickej, s prihliadnutím na tzv. komiku profesie, gestiku a mimiku zobrazovaných postáv a karikovanie¹⁰ ich vonkajších i vnútorných vlastností.

⁹ Pomenovanie komiks (*comic strip*, *comics*) z etymologického i vývinového hľadiska súvisí so slovom *comic*, teda humorný a vzniká v období raného štádia kreovania komiksu (koniec 19. stor. – začiatok 20. stor.), keď základnou tematickou náplňou komiksov publikovaných v novinách a časopisoch bol humor. Pozri napr. výklad pojmu *comic strip* v *Cambridge Academic Content Dictionary*, kde sa zdôrazňuje zábavnosť/humornosť týchto primárnych pikto-verbálnych útvarov: „*a short series of funny drawings with a small amount of writing, often published in a newspaper*“ (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/comic-strip>). V niektorých prípadoch boli takéto komiksy vďaka svojmu humornému obsahu označované ako *The Funnies*.

¹⁰ Existuje viacero definícií a vymedzení karikatúry, väčšina z nich sa však zhoduje v tom, že je to kresba, resp. text zdôrazňujúci charakteristické vizuálne či duševné vlastnosti osôb, vecí, udalostí a pod., s cieľom spravidla zosmiešniť ich (podrobnejšie pozri napr. Valter 2014). Zároveň je pre karikatúru typická hyperbolizácia výrazu,

Ústrednými postavami analyzovaných komiksov sú kráľ Michal, kastelán Pišta, kráľovná, princezná Mariška, zbojníci Kubo, Maťo a Teofil. Z hľadiska komiky charakteru je možné na všetky spomínané postavy čiastočne aplikovať Bergsonom vymedzenú komiku profesie, no zároveň aj pocit sklamaného očakávania. V prípade kráľovského páru a ich dcéry očakávame prítomnosť istých atribútov, ktoré sa s ich „profesiou“, resp. postavením¹¹ spájajú, teda vznešenosť, dôstojnosť, múdrosť, smelosť, spravodlivosť, moc, bohatstvo a pod. Postava kráľa/kráľovnej obvykle vytvára istý archetyp, typologický rámec,¹² s ktorým sa často pri budovaní textu a priori počíta. Porušenie takéhoto očakávania (sklamanie očakávania) pôsobí na recipienta príznakovo a v texte môže vytvárať tragický alebo komický konflikt.

V prípade Martiškovho komiksu sú kráľ, kráľovná i princezná zobrazení ako postavy, ktoré nie sú v súlade so spomínaným očakávaním. Kráľ Michal je v opozícii k predpokladanému kráľovskému bohatstvu chudobný, v zámku nemá žiadnych sluhov (jeho moc je obmedzená),¹³ je nešikovný,¹⁴ čo neguje obraz jeho dôstojnosti a vznešenosti, bojí sa vlastnej manželky (smelosť je len iluzórna), celkovo tak vytvára len akúsi karikatúru postavy kráľa. Podobne je to aj s kráľovnou a princeznou, pri ktorých by sa tiež očakávala vznešenosť, dôstojnosť, krása, elegancia, no obe sú zobrazené ako moletné ženy. Kráľovná je panovačná a nepriemná, princezná zas prostoduchá. Aj v tomto prípade môžeme uvažovať o karikatúrach¹⁵ pôvodných archetypov a komika sa tu dosahuje spojením nesúrodých vecí a javov (vysokého a nízkeho) na báze kontrastu očakávané a prezentované, prípadne vďaka prekvapeniu, ktoré z daného nesúladu vyplýva.

Analogickú situáciu môžeme nájsť aj pri postavách zbojníkov. Z hľadiska očakávania predpokladáme, že zbojníci budú krutí, zlí, nebezpeční, zákerní, strašidelní a pod., no v konečnom dôsledku sa ukáže, že sú len nešikovní, vystrašení a kráľovi Michalovi

zjednodušovanie a využívanie telesných symbolov, za ktorými sa však skrýva výsmech z povahových defektov.

¹¹ Kráľ – „najvyšší predstaviteľ monarchie, vládca; titul panovníka“ (Jarošová, Buzássyová 2011, s. 783).

¹² Bergson uvažuje o istom hotovom (štandardizovanom) rámci profesie v prípadoch špeciálnych povolaní: „Každé špeciálne povolanie dáva tým, kto se v něm uzavírají, určité psychické návyky a určité zvláštnosti charakteru, jimiž se navzájem podobají, nebo jimiž se navzájem od jiných liší“ (1993, s. 79). Takýto rámec však môže byť vytváraný nie len interne, ale aj externe – mienkou spoločnosti a následnou typizáciou charakterových črt predstaviteľov daného „povolania“.

¹³ Kráľ: „Poviem ti, tá moja žena....!!! Vieš, čo si vymyslela?! // Vraj mám vytiahnuť na trestnú výpravu proti zbojníkom a exemplárne ich potrestať... A teba pošle, aby si mi to pripomenul... Veď mi to sama povedala. // A to, že zmizol voz so šperkami, je jej chyba! Keby sa mi bola zdôverila, dal by som jej sprievod!!!“

Kastelán: „A nedal, lebo nijaký nemáme!“

Kráľ: „Ako to...? Tak by som jej dal vojakov, aby to všetko strážili a sem priviezli...“

Kastelán: „Aj tak by si jej ich nedal, lebo len hlupák by tu ostal... Česť výnimkám!“

Kráľ: „Ešte raz to zopakuj! Zo-pa-kuj toó!!! Zopakuj to!“

Kastelán: „Nemáme nijakých vojakov ani poddaných, som tu len ja sám, chápeš?“ (Martiška 2018, s. 8).

¹⁴ Pri sadaní si na stoličku padá, resp. v brnení sa zošmykne zo schodov a pod.

¹⁵ Kornel Földvári vo svojich článkoch o karikatúre uvádza: „Nemožno poprieť, že deformácia je naozaj jedným, dokonca najviditeľnejším prostriedkom karikatúry. [...] V pokrivenom svete deformácie narovnáva deformované, usiluje sa dopátrať podstaty. Nastavené krivé zrkadlo uhládza skrkvané, umožňuje prečítať voľným okom nedešifrovateľné. [...] Tak ako niektorým pravdám porozumieme, až keď ich postavíme na hlavu, krivé zrkadlo prináša pohľad do temných kútov, jeho optika preniká cez pavučiny neukojiteľných ambícií, komplexov i zlého svedomia“ (2006, s. 17 – 18). Aj v našom prípade sa autor vďaka karikatúre snaží odhaliť negatívne vlastnosti a javy, zviditeľniť ich a vysmiať, hoci to robí spôsobom vhodným a pochopiteľným pre detského recipienta.

sa po krátkom boji sami vzdajú, vyberú sa s ním na zámok, aby tam potrestali kráľovnú a princeznú.¹⁶

Vlastnosti postáv sú (väčšinou negatívne) hyperbolizované, aby boli „viditeľné“ a získali tak charakter smiešnosti až absurdnosti.

Karikatúra vnútorného charakteru postáv je adekvátne realizovaná i na úrovni ich fyzického zobrazenia. Juraj Martiška úmyselne zjednodušene a zároveň hyperbolizovane zobrazuje niektoré neestetické fyzické znaky postáv, vďaka čomu tieto znaky karikuje¹⁷ a oni následne pôsobia na recipienta komicky.¹⁸

Pravdepodobne najvýraznejšie je hyperbolizácia psychických i fyzických nedostatkov realizovaná v postave princeznej, ktorá je škaredá, moletná, nemotorná a hlúpa, resp. naivná. V danej postave sa kondenzujú znaky komiky vymedzené Bečkom i Bergsonom.

Princeznina naivita spôsobí, že nedokáže dostatočne odčítať a interpretovať signály konkrétnej situácie a to, že sa na ňu zbojníci prekvapene pozerajú, chápe ako prejav ich náklonnosti.¹⁹ Rozdiel medzi reálnym vyznením situácie²⁰ a tým, ako ju interpretovala postava, vytvára komický efekt a komickú zápletku – princezná začne koketovať so zbojníkom Teofilom. Teofil jej zámerom nerozumie, a tak sa urazená princezná najprv zbojníkom, potom aj kráľovi pomstí²¹ a následne sa odsťahuje do veže.²²

Komika na úrovni fyziológie postavy je vybudovaná na základe jej neobrátanosti, princezná často padá, potkýnajúc sa o koberec, prah pri dverách či pošmyknúc sa na rozliatej kaši.²³ Postava vytvára dojem, akoby neovládala vlastné telo,²⁴ jej pohyby a gestá pôsobia chaoticky, absurdne a komicky.

Hyperbolizácia jej psychických a fyzických²⁵ nedostatkov však v komikse nie je samoučelná, pretože prináša isté posolstvo – princezná sa počas pobytu vo veži zmení,

¹⁶ Ukáže sa, že údajný voz plný zlata, ktorý podľa tvrdenia kráľovnej mali zbojníci ukradnúť, bol naplnený sladkosťami a tie zožral medveď. Kráľovná teda kráľa oklamala.

Kráľ: *Počkaj, Pišta! Takže vo voze neboli nijaké šperky, vzácne látky a iné veci?*“

Zbojník Kubo: *„Nie! Neboli! Chudák maco. Niekoľko dní sa nevedel pohnúť z miesta. Už nechce vidieť sladkosti ani za nič na svete...“*

Kráľ: *„Potom je voz s cennosťami vymyslená báchora! Žena ma zas oklamala! Ach, čo budem robiť!“ [...]*

Zbojník Teofil: *„A čo keby sme spoločne vyhnali zo zámku obidve tie strašidlá!“*

Kastelán: *„Aké strašidlá? Čo si to dovoľuješ?! To je moja kráľovná!“*

Kráľ: *„Dost!!! Dost! Nebudeme sa predsa hádať! Niečo už spolu vymyslíme“* (Martiška 2018, s. 25 – 26).

¹⁷ *„Umění karikaturisty spočívá v zachycení tohto sotva postrehnuteľného pohybu a tým, že ho zvětší, učiní ho viditeľným pro druhé“* (Bergson 1993, s. 24).

¹⁸ Možno len zopakovať Bergsonovo tvrdenie o hyperbole: *„Ošklivost tedy zvětšíme, přivedeme ji až k ohyzdnosti a uvidíme, jak se od ohydného dostaneme k směšnému“* (1993, s. 23).

¹⁹ *„Tak začudovane na mňa hľadeli, asi som sa im páčila. Ale nech si nemyslia, hm“* (Martiška 2018, s. 30).

²⁰ Zbojník Teofil: *„To bolo čo za stvorenie? Ledva som sa smiechu zdržal!“*

Zbojník Kubo: *„Tá kráska, to je princezná!“*

Zbojník Maťo: *„Princezná hovoríš?!!! A vieš, čo hovoríš?? Naozaj? // Môj otec by o nej povedali: V nej sa snúbi duševná kráska s krásou tela... priam zázračne! Haha-hahaháá-júchuchaáá“* (Martiška 2018, s. 31).

²¹ *„Nik ma nemá rád, fňuk! // Ale aby ste vedeli, dnes budete spať pod holým nebom. Zavriem dvere na závoru!“* (Martiška 2018, s. 35).

²² *„Tolká hanba! A neopätovaná láska tak bolí! Nechápu ma! // Radšej budem sama v zámockej veži, ako zas pocítiť výsmech. Tu budem snívať“* (Martiška 2018, s. 39).

²³ Pozri obrázok č. 1.

²⁴ Bergson (1993) takúto postavu opisuje ako človeka, ktorému prekáža jeho telo.

²⁵ Ekvivalencia v hyperbolizácii psychických a fyzických vlastností de facto umocňuje komický efekt postavy, pričom hyperbolizácia fyziognomických nedostatkov podčiarkuje morálne a charakterové nedostatky.

schudne (opeknie), stáva sa pracovitou a milou, následne aj Teofil pochopí, že ju tiež miluje a príbeh sa končí svadbou.

Princezná si pred premenou uvedomí, že je objektom výsmechu, čím de facto poruší základnú Bergsonovu premisu o komickosti neprispôsobivej postavy (princezná nepokračuje vo svojich komických snahách dvorenia sa Teofilovi, ale pokúša sa o zmenu). Sebareflexia postavy vzbudzuje u recipienta ľútosť, ktorá je podľa Bergsona (1993) nezlučiteľná s komičnom. Po reflexii svojich chýb a po telesnej a duševnej premene princezná prestáva byť v rámci príbehu komickou figúrou²⁶ a do popredia sa dostáva komika charakteru zbojníkov (Kuba a Maťa).²⁷

Mimiku, gestiku a posturiku vnímame ako vonkajšie prejavy jednotlivých postáv, cez ktoré dokážeme interpretovať vnútorný stav subjektu. Podľa Bergsona sa tieto prostriedky podieľajú na budovaní komiky v tom prípade, ak sa stávajú dominantnými, sústreďujú na seba pozornosť „*místo toho, abychom věnovali pozornost činům, soustředíme se na gesta*“ (1993, s. 67). Rovnako, ako v prípade zobrazenia vnútorných i vonkajších vlastností, je aj tu potrebná istá miera hyperbolizácie, aby boli mimické a gestické prejavy dostatočne výrazné, ba dokonca, aby tendovali k paródii skutočnosti (namiesto prirodzenej mimiky ku grimase).

Mimika²⁸ sa pri postavách najvýraznejšie prejavuje v prípade hraničných emócií (hnev, prekvapenie, smútok, radosť), pričom autor dominantne pracuje s tvarovaním úst, očí a obočia. Mimika postavy zvyšuje, podčiarkuje informáciu sprostredkovanú verbálnou zložkou komunikácie,²⁹ ale môže pôsobiť aj ako spochybnenie, relativizácia³⁰ vypovedaného. Ako sme spomenuli, autor hyperbolizuje mimiku postáv, čím vytvára karikatúru reálneho výrazu tváre. V prípade úsmevu sú ústa výrazne rozšírené, resp. ak ide o bujarý smiech dokorán otvorené, strach signalizuje zodvihnuté obočie a rozšírené oči i otvorené ústa, hnev je najčastejšie znázornený stiahnutým obočím, smútok skrivenými ústami a obočím a na umocnenie efektu smútku sú oči naplnené slzami. Explicitné vyjadrenie pocitu pomocou mimiky však nepôsobí redundantne, naopak znásobuje perlokučný efekt komickosti.

²⁶ „... komická postava je obyčejně komická přesně do té míry, pokud sama o sobě neví“ (Bergson 1993, s. 22).

²⁷ Obaja sa do zmenenej princeznej zaľúbia, no ich láska je povrchná, motivovaná len princezným vzhľadom: „*Vaše veličenstvo! Vaše veličenstvo! Aj my by sme chceli tú peknú, vašu dcéru, za ženu. Viete, to je tá druhá*“ (Martiška 2018, s. 42). Jedine zbojník Teofil ju miluje a miloval skutočne, a preto sa s ňou ožení on, ostatní dvaja zbojníci sú zahanbení.

²⁸ Mimika predstavuje výraz obličaja. Tvorí dôležitú časť neязыkovej, neverbálnej zložky komunikácie a odráža vnútorné psychické stavy, ktoré výraz tváre modelujú. Výraznú úlohu tu zohrávajú oči a ústa, ako aj priestor okolo nich (Slančová 2001).

²⁹ Napr. kráľ Michal sa nahnevá na svoju manželku a dcéru. Prehovor v textovej bubline sprostredkúva na sémantickej úrovni (dvojnásobné zdôraznenie zámena MY = pluralis majestatis, my = kráľ) i na úrovni formálnej (použitie výkričníkov, imperatívna modalita druhej vety) jeho hnev: „*My sme tu kráľom! My sa môžeme opovážiť! Len si choďte!*“ (Martiška 2018, s. 29), ale zároveň aj mimika tváre postavy signalizuje rozčúlenie a krik (stiahnuté obočie, prívreté oči, dokorán otvorené ústa).

³⁰ Napr. kráľovná hľadá manžela, ktorý sa pred ňou ukrýva a kastelán Pišta tvrdí, že o kráľovi momentálne nič nevie. Postava kráľovnej verbálne deklaruje, že tvrdeniu verí: „*No dobre, kastelánik. Verím ti, že tu ten lapaj nie je*“ (Martiška 2018, s. 15), no výraz kráľovniny tváre signalizuje skrytú hrozbu (stiahnuté obočie, výhrazný úsmev).

Podobne zvýraznené sú aj gestá³¹ postáv, pričom dominantou sa stávajú tzv. afektové gestá zvýrazňujúce a vyjadrujúce silné emocionálne rozpoloženie. Kráľ v hneve búcha päšťou po stole (gesto je sprevádzané onomatopoickým Bum! Bum!),³² kastelán Pišta sa odhodlane bije do prs,³³ princezná dvíha nad hlavu ruky, aby vyjadrila pocit radosti, unavený kráľ si teatrálnie utiera čelo a pod. Gestá sú opäť nápadné, exponujú vyjadrovaný pocit, citové rozpoloženie, stav a pod. Daná hyperbolizácia, karikovanie, ba až parodovanie gest vyvoláva efekt komického aj z toho dôvodu, že aj v reálnom živote nepatrične použité afektové gestá môžu v rámci komunikačnej situácie vyvolať efekt smiešnosti, prípadne trápnoti, keďže nie sú v súlade s komunikačnou normou.

Dôležitým komickým efektom, na ktorý sme upozorňovali pri opise charakteru postáv (človek, ktorému prekáža vlastné telo), je posturika.³⁴ Pomocou posturiky autor v príbehu vytvára gagy, teda výrazne komické akcie, ktoré svojou štruktúrou pripomínajú nemé grotesky, a vykresľujú postavu ako nešikovnú. Kráľ Michal v úvode príbehu oblečený v brnení padá zo schodov, následne sa postaví na stoličku, z ktorej tiež spadne, triáda padania je uzavretá, keď napokon spadne aj kastelán Pišta.³⁵ Gag s padaním je realizovaný aj pri postave princeznej, ktorá sa pošmykne na kaši rozliatej na dlážke, pričom ju predtým sama rozliala, gag v tomto prípade nevrcholí samotným pádom, ale princezniným konštatovaním: „*Ktorý blbec tu porozlieval túto kašu...!!!!*“ (Martiška 2008, s. 31). Princezná sa čuduje, ale recipient vie, že to bola práve ona, a tak samu seba označuje za „blbca“. Ako pohybový gag je realizovaný aj princeznin beh za milovaným Teofilom – postava namiesto toho, aby vykročila z brány zámku, opäť sa potkne a skočí „rybičku“ do snehu, pristanúc pri Teofilových nohách.

Iný typ posturiky je zas využívaný v prípade postáv zbojníkov. Tak ako sme to uvádzali v prípade komiky profesie, aj tu vzniká nesúlad medzi obsahom a formou. Zbojníci verbálne prezentujú svoju smelosť, no postavenie ich tela hovorí o opaku. Disproporcia opäť vyvoláva komický efekt, pretože recipient na základe posturiky dokáže odhaliť klamstvo a charakterový nedostatok (zbabelosť).

Aj v prípade zachytenia/znázornenia posturiky využíva Juraj Martiška hyperbolu, kroky postáv sú výrazné, prikrádanie sa je sprevádzané prehnane opatrnou chôdzou s vysoko zdvihnutými kolenami a prikrčeným chrbtom, hnev a radosť môžu byť podčiarknuté výskokom, pri behu je „pohybom“ vzduchu signalizovaná vysoká rýchlosť bežiaceho, rovnako je rýchlosť vyjadrená aj „znásobením“ pohybu nôh.³⁶

Komika posturiky je často prepojená aj so situačnou komikou, resp. gagy, ktoré sú vytvárané posturikou, sú súčasťou situačnej komiky alebo sa stávajú výstavbovým prvkom situačnej komiky.

³¹ „*Gestika znamená komunikáciu pomocou pohybov rúk, hlavy, vlastne ktorejkoľvek časti tela*“ (Slančová 2001, s. 35).

³² Pozri obrázok č. 2.

³³ „*Navrhujem, aby sme zabudli na hodnosti a spoločne – vo dvojici – udreli na nepriateľa*“ (Martiška 2018, s. 10).

³⁴ „*Posturika znamená celkové postavenie tela, t. j. jeho držanie a telesnú polohu, ktoré takisto odrážajú náš fyzický a psychický stav. Z posturiky sa dá vyčítať ústretovosť, priateľskosť alebo naopak negatívny postoj či celková neistota*“ (Slančová 2001, s. 35). K posturike môžeme viac-menej zaradiť aj premiestňovanie sa v priestore.

³⁵ Pozri obrázok č. 3.

³⁶ Pozri obrázok č. 2.

H. Bergson (1993) vymedzuje tri základné postupy situačnej komiky: opakovanie, inverzia a vzájomná spojitosť, pričom v rámci týchto typov by bolo možné vymedziť ešte ďalšie podtypy.

Ako sme už naznačili, jedným z dominantných postupov, ktorý Martiška využíva pri kreovaní komického sujetu, je záměna rol a s tým spojená inverzia,³⁷ resp. komika neočakávaného, prípadne sklamaného očakávania. Od zbojníkov očakávame, že budú zlí, no oni napokon pomáhajú pri upratovaní zámku, pri kráľovi predpokladáme, že bude smelý, ale on sa počas lovu na lupičov schováva pod voz. Ako komické sa ukazuje aj preberanie nových rol v interpersonálnych vzťahoch – zbojnícky kapitán Kubo odrazu k členom svojej skupiny pristupuje ako starostlivá matka.³⁸

Rovnako môžeme v príbehu nájsť aj postup trojnásobného opakovania istej scény, zároveň sa prvé dve opakovania končia vtipnou pointou:

Po tom, ako princezná opeknela, začnú o ňu prejavovať záujem všetci traja zbojníci. Kráľ sa teda rozhodne, že pytači musia uhádnuť, ktorá zo zahalených postáv je ich vyvolená.³⁹ Prví dvaja zbojníci (Kubo a Maťo) si zvolia zahalené postavy, ktoré sa vyznačujú štihlou (narážajú tak na predchádzajúcu moletnosť princeznej), keď však zložia závoj, zistia, že namiesto princeznej je tam metla. Teofil sa však rozhoduje srdcom, nevyberie si tú najtenšiu postavu, a tak získá skutočnú princeznú. Nájdienie metiel je na jednej strane prekvapujúci a komický moment založený na nenaplnenom očakávaní, keďže pytači očakávali princeznú, ale našli metlu (i spojenie vysokého a nízkeho). Zároveň je komika vybudovaná i na omyle, ktorý vyplýva z mechanického, povrchného vnímania sveta. Komika ústi do morálnej pointy, ktorá signalizuje potrestania morálneho defektu – povrchnosti.⁴⁰

Komiks predstavuje pikto-verbálny útvar⁴¹ a z toho hľadiska možno popri vizuálnej komike skúmať aj verbálnu, teda slovnú komiku, ktorá je realizovaná na viacerých úrovniach.

Prvý typ komiky, ktorá je vyjadrená verbálne, predstavuje nesúlad medzi reálnou udalosťou a jej neskorším opisom. Potom, ako sa kráľ Michal vybral na lov zbojníkov, stretol v lese zbojníka Maťu. Kráľ sa ho tak veľmi zľakal, až zbabelo ušiel domov. V zámku však túto udalosť farbisto opisuje komorníkovi, zdôrazňujúc svoje hrdinské správanie.⁴² Rozpor medzi „skutočnou“ udalosťou a jej opisom je pre recipienta jasný, uvedomuje si, že kráľ si vymýšľa, zveličuje a klame. Jeho lož je však neškodná, preto je základom komického efektu disproporcie, o ktorej sme už niekoľkokrát uvažovali.

Verbálna vs. situačná disproporcija alebo sklamané očakávanie sa objavuje aj v rámci pomenovania osôb. Podobne, ako to bolo v prípade charakteru, pri vznešenej postave kráľa

³⁷ „Tak se třeba smějeme, když obžalovaný napomíná soudce, když dítě poučuje rodiče, tedy tomu, co lze zařadit do rubriky „převrácený svět““ (Bergson 1993, s. 48 – 49).

³⁸ Zbojník Maťo: „Och! To je zima! To je zima!“

Zbojník Kubo: „Vidiš! Ráno som ti hovoril – obleč sa, a ty že nie!“ (Martiška 2018, s. 32).

³⁹ „A teraz, ctení pytači! Můžete si vybrat spomedzi panien, ktoré tu stoja pred vami. Vyberajte srdcom, lebo závoj vziať nesmiete“ (Martiška 2018, s. 43).

⁴⁰ „A náš príbeh je na konci. Dvaja posmešníci, Kubo s Maťom, zle obišli. Veď nie je dôležitý zovňajšok, to prvé zdanie, ale duchovná podstata každého... Lásku si lásku hľadá...“ (Martiška 2018, s. 45).

⁴¹ O komikse pozri viac Karpinský (2014).

⁴² „...A bol ich tam celý huf. Vyrútili sa na mňa, tak som ich rúbal... Iba traja ostali, keď som odchádzal...“ (Martiška 2018, s. 14).

očakávame aj vznešené meno, autor mu však dal prosté meno Michal,⁴³ v kráľovniných replikách dokonca Mišo. Rovnako aj kastelánovo meno má hypokoristickú podobu Pišta⁴⁴ a princezná je v niektorých prípadoch menovaná ako Marienka⁴⁵ či Mariša, prípadne Mariška. Naopak jeden zo zbojníkov je nositeľom neobyčajného mena Teofil,⁴⁶ čo oproti jeho druhom Kubo a Maťo pôsobí veľmi exoticky a vznešene. Bežné, obyčajné mená, často vo svojej hypokoristickej podobe v spojení s výsadným postavením ich nositeľov pôsobia na recipienta nepatrične, a teda komicky, keďže ide o spojenie dvoch nesúrodých a nerovnocenných entít (teda spojenie nízkeho a vysokého). Rovnako smiešne pôsobí aj spojenie exkluzívneho mena s neexkluzívnosťou jeho nositeľa.

Komika sa objavuje aj v scéne, keď zbojník Maťo prepadne v lese kráľa. Visiac dole hlavou na strome, namieri na kráľa pištole a vykrikuje: „*Ruky dole!*“ (Martiška 2018, s. 12). Recipient očakáva obvyklú výzvu: Ruky hore!, no obrátená pozícia hovoriaceho otáča aj celú perspektívu sveta vôkol neho, a tak pozícia hore sa stáva pozíciou dole. Efekt otočenia „sveta“ podčiarkuje aj otočenie textu prehovoru.

Komicky na recipienta môže pôsobiť aj nehomogénne použitie niektorých slov. V kvázi-historizujúcom príbehu a v replike pseudohistorickej postavy sa napr. vyskytujú slová zo súčasnej slovnej zásoby: penzia,⁴⁷ demokracia, volič, hlasovať,⁴⁸ byrokratická chyba⁴⁹ a pod.

Iný typ verbálnej komiky predstavuje slovná hra. Tento typ komiky Bergson (1993) považuje za nepreložitelný do iného jazyka, keďže je založený na hláskoslovných, gramatických či lexikálnych princípoch, ktoré sú vlastné len konkrétnemu jazyku. V analyzovanom komikse môžeme takúto slovnú komiku, resp. slovnú hru nájsť minimálne na dvoch miestach.

V prvom prípade ide o variáciu známeho slovenského príslovia Aká matka, taká Katka, ktoré kráľ zmení na Aká Katka, taká matka.⁵⁰ Narušenie petrifikovanej a ustálenej podoby frazémy pôsobí komicky o to viac, že postava kráľa zosobňuje/personalizuje metonymické vyznenie frazémy na vlastnú dcéru a vlastnú manželku.

Druhý prípad verbálneho humoru je vybudovaný na podobnosti či motivovanosti slov sud, súd, súdny, súdnosť. V prípade paronymie sud – súd, chce kráľ vykonať súd nad chy-

⁴³ Meno Michal pochádza z hebrejského Michael = Bohu podobný. Na Slovensku bolo, ale aj je toto meno pomerne rozšírené (napr. v roku 2007 patrilo medzi 10 najčastejších mien, ktoré rodičia dali novorodencom). Napriek svojej popularite však nepredstavuje prototypové kráľovské meno – medzi panovníckymi rodmi sa nám podarilo nájsť len jediného kráľa Michala I. (1921 – 2017), posledného rumunského vládcu.

⁴⁴ Meno Štefan z gréckeho Stephanos, čo znamená veniec víťaza, je síce menom viacerých kráľov, pápežov a kniežat, no hypokoristický tvar Pišta neguje predpokladanú vznešenosť mena.

⁴⁵ Tvar Marienka hypokoristikom mena Mária (z hebrejského Mirjam = milovaná Jahvem), podobne ako Mariša, Mariška. Meno obvykle patrilo medzi najrozšírenejšie mená na Slovensku a vyskytovalo sa často aj vo vznešených rodoch. V zdomácnenej podobe Mariša/Mariška v spojení s osobou princeznej však pôsobí komicky.

⁴⁶ Teofil z gréckeho theophilus = bohu milý je na Slovensku pomerne zriedkavým menom, a tak získava charakter istej exkluzivity.

⁴⁷ Zbojnícky kapitán vzdychá: „*Och, môj chrbátik. Mal by som sa šetriť, za chvíľu penzia...*“ (Martiška 2018, s. 19).

⁴⁸ Zbojník Maťo kričí na kapitána: „*Tak pozor, pozor!!! U nás je demokracia. Ja som slobodný volič, a tak hlasujem. Lebo...*“ (Martiška 2018, s. 20).

⁴⁹ Zbojníci sa bránia: „*To musí byť nejaká byrokratická chyba*“ (Martiška 2018, s. 23).

⁵⁰ „*Žena mi všetkých verných odohnala, vraj na nich vela míňam, že sú zbytoční a ibaže čo vela zjedia. // Niekedy sa mi vidí, že ona sama toho zje viac ako všetci, čo bývali kedysi na zámku... Aj dcéra – Aká Katka, taká matka, či ako to je*“ (Martiška 2018, s. 11).

tenými zbojníkmi⁵¹ a kastelán mu okrem stoličky ponúkne na sedenie aj súd. Následne sa ukáže, že to nie zbojníci, ale medveď vykradol kráľovnin voz, preto ho kráľ chce predvolať pred súdny tribunál. Nasledujúce repliky sa pohrávajú s rozličným významom adjektíva súdny: 1. súdny = týkajúci sa súdu ako právneho orgánu a jeho činnosti a 2. súdny = schopný rozumne usudzovať, rozumný, kritický, rozvážny.⁵² Vzniká teda slovná hračka, ktorá je vybudovaná na podobnosti (motivovanosti⁵³) adjektíva súdny, no zároveň na ich súčasnej sémantickej odlišnosti.

4 ZÁVER

Z hľadiska analýzy komiksu *Starosti kráľa Michala* sa ukázalo, že princíp komiky je v diele na úrovni charakteru postáv dominantne založený na ich telesnej a charakterovej karikatúre. Ján Valter v štúdiu *Teoreticko-historiografický úvod k dejinám karikatúry* uvažuje z hľadiska témy a obsahu o viacerých typoch karikatúry: politická, spoločenská, humoristická, poetická, portrétna, filozofická a propagačná, zároveň však dodáva, že toto delenie nie je striktné: „Pri takomto delení však musíme mať vždy na zreteli, že deliace čiary medzi jednotlivými kategóriami sú veľmi tenké a prestupné. Nikdy nejde o presnú kategorizáciu a vlastne ako pri všetkých štatistických nazeraniach na umenie sú prestupy medzi druhmi plynulé“ (2014, s. 87). V rámci analýzy Martiškovho komiksu môžeme uvažovať o prelínaní humoristickej⁵⁴ a spoločenskej karikatúry,⁵⁵ pričom humoristický aspekt karikatúry je orientovaný primárne na pobavenie recipienta a spoločenský aspekt kritizuje, paroduje morálne delikty postáv rozšírené v spoločnosti (tu napr. povrchnosť) a v závere prináša morálne posolstvo.

Základným výstavbovým prvkom karikatúry sa v analyzovanom diele stáva hyperbola, ktorou autor upozorňuje na morálne chyby svojich postáv, ale vďaka (mimickej, gestickej, posturickej) hyperbole vnáša komický efekt aj do inak štandardne nekomických situácií.

Situačná komika a komika charakterov zas buduje humor na momente prekvapenia, nesplneného očakávania, ktoré vyplýva z porušenia stereotypov, narušenia kontinuity a vytvorenia kontrastu medzi očakávaným a „reálnym“.

Gagy, ktoré sa vyskytujú v príbehu a sú súčasťou komických situácií, hoci neposúvajú dej a nie sú sujetotvorným prostriedkom, sa tiež spolupodieľajú na výslednom komickom efekte.

⁵¹ „Pán kráľ, mierte na nich, ja sa obzriem po nejakom sedení. Veď bude súd“ (Martiška 2018, s. 23).

⁵² Kastelán: „Musíme ho okamžite predviesť pred súdny tribunál.“

Zbojník Teofil: „Oni sú blázni! Maco má ísť pred súdny...“

Zbojník Kubo: „Oni nie sú súdny, lebo nemajú súdnosť. Takže tribunál nie je!“ (Martiška 2018, s. 24). Aj v origináli je adjektívum súdny uvedené s „y“.

⁵³ Adjektívum súdny (rozumný) bolo z historického hľadiska výraznejšie späté s tvarom súd. Podľa Macheka bolo z pôvodného významu usudzovať, posudzovať odvodené slovo súd (s významom súdny tribunál) a z toho zase adjektívum súdny („= umějící souditi, přemýšleti“) (Machek 2010, s. 568).

⁵⁴ „Humoristická karikatúra – karikatúra, ktorá sa zaoberá iba humorným karikovaním bežných udalostí v živote človeka. Často sa o nej hovorí ako o vtip. V tejto veľmi širokej skupine sa prelínajú karikatúry s textom a v rovnakej miere aj karikatúry bez textu“ (Valter 2014, s. 87).

⁵⁵ „Spoločenská (komunálna) karikatúra či satira – v prípade, keď je politická udalosť karikovaná cez jej dopad na spoločnosť, mohli by sme hovoriť o spoločenskej karikatúre. Často sa spoločenská karikatúra označuje ako komunálny humor“ (Valter, 2014, s. 87).

Komiks Juraja Martišku z hľadiska budovania komiky, ako aj jej využitia v prospech detského recipienta i sprostredkovania záverečného morálneho posolstva, predstavuje zaujímavý a podnetný pikto-verbálny text.

Poznámka: Príspevok je čiastkovým výstupom grantového projektu VEGA 1/0095/18 *Umelecká hodnota, trivialita, brak a gýč v literárnej, výtvarnej a hudobnej tvorbe pre deti a mládež*.

LITERATÚRA

- ANOŠKINOVÁ, V., 2012. Juraj Martiška. In: *Digitálna Bibiana*. [online]. Bratislava: BIBIANA, medzinárodný dom umenia pre deti. [cit. 2019-09-18]. Dostupné z: <http://lib.bibiana.sk/author.php?id=00000003930>
- ANOŠKINOVÁ, V., 2013. Cena Ludovíta Fullu 2013 Jurajovi Martiškovi. In: *Revue Bibiana*. Roč. 20, č. 4, s. 28. ISSN 1335-7263.
- BEČKA, J. V., 1946. Komika a humor v jazyce II. In: *Naše řeč*, Roč. 30, č. 6 – 7. [online]. [cit. 2019-09-18]. Dostupné z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=3967>
- BERGSON, H., 1993. *Smích*. Praha: Naše Vojsko. ISBN 80-206-0404-9.
- BORECKÝ, V., 2000. *Teorie komiky*. Praha: Hynek. ISBN 80-86202-65-8.
- Definition of "comic strip" from the Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*. [online]. Cambridge University Press [cit. 2019-09-18]. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/comic-strip>
- FÖLDEVÁRI, K., 2006. *O karikatúre*. Bratislava: Koloman Kertész Bagala L. C. A Publishers Group. ISBN 80-89129-76-5.
- GOGOVÁ, L., 2014. Podoby komiky v situačných komédiách. In: J. RUSNÁK, L. REGRŮTOVÁ, eds. *Média a text 4*. [online]. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, s. 37 – 46. [cit. 2019-09-18]. Dostupné z: <https://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Rusnak2/subor/Gogova.pdf>. ISBN 978-80-555-1051-4.
- JAROŠOVÁ, A. a K. BUZÁSSYOVÁ eds. 2011. *Slovník súčasného slovenského jazyka. H – L*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied. ISBN 978-80-224-1172-1.
- KARPINSKÝ, P., 2014. *Poetika komiksu v texte a kontexte*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove. ISBN 978-80-555-1157-3.
- MACHEK, V., 2010. *Etymologický slovník jazyka českého*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 978-80-7422-048-7.
- MARTIŠKA, J., 2018. *3 x Komiks*. Bratislava: Perfekt. ISBN 978-80-8046-893-4.
- SLANČOVÁ, D., 2001. *Základy praktickej rétoriky*. Prešov: Náuka. ISBN 80-89038-04-2.
- SLIACKY, O., 2013. Majstre, mohol by som vás poprosiť alebo Záhrady Juraja Martišku. In: *Revue Bibiana*. Roč. 20, č. 4, s. 29 – 36. ISSN 1335-7263.
- VALTER, J., 2014. Teoreticko-historiografický úvod k dejinám karikatúry. In: *Štúdie o minulosti. Historia nova 7*. [online] Bratislava: Stimul, s. 84 – 97. [cit. 2019-09-18]. Dostupné z: https://fphil.uniba.sk/fileadmin/fif/katedry_pracoviska/ksd/h/Hino7f.pdf. ISBN 978-80-8127-099-4.
- ŽILKA, T., 2011. *Vademecum poetiky*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. ISBN 978-80-8094-963-1.

PRÍLOHA

Obrázok č. 1: MARTIŠKA, J., 2018. 3 x Komiks. Bratislava: Perfekt, s. 31. ISBN 978-80-8046-893-4



Obrázok č. 2: MARTIŠKA, J., 2018. 3 x Komiks. Bratislava: Perfekt, s. 29. ISBN 978-80-8046-893-4



Obrázok č. 3: MARTIŠKA, J., 2018. 3 x Komiks. Bratislava: Perfekt, s. 9. ISBN 978-80-8046-893-4



Kontakt

PhDr. Peter Karpinský, PhD.

Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta

Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií

Ul. 17. novembra 1, 080 01 Prešov

peter.karpinsky@unipo.sk

ODBORNÉ ČLÁNKY/ARTICLES

PREČO SPIEVAŤ DEŤOM USPÁVANKY?

WHY SING LULLABIES TO CHILDREN?

TERÉZIA KULÍKOVÁ

Narodenie dieťaťa, najmä prvorodeného, je veľká udalosť v živote každého rodiča. Prirodzene sa naň orientuje pozornosť celej rodiny. V najzraniteľnejšom období sú pre bábätko najdôležitejšími bytosťami rodičia, špeciálne mama. Piesne matiek – uspávanky – im pomáhali upokojiť a uspať dieťa už od nepamäti. Táto pôvodná funkcia bude počas existencie ľudstva vždy aktuálnou, no ukazuje sa, že tento až archaický piesňový žáner ponúka oveľa viac v rôznych aspektoch života človeka ako len svoj primárny účel.

1 DETI MAJÚ SVOJE PREFERENCIE

Pri komunikácii s dieťaťom sa (nielen) matka prirodzene prispôsobuje jeho schopnostiam a potrebám. Všimnúť si to môžeme rovnako vo verbálnej aj neverbálnej komunikácii – maznanie, úsmevy, fyzický kontakt, hojkanie, ubezpečujúce pohľady, verbálne nežnosti a mnohé ďalšie prejavy dieťa upokojujú, poskytujú mu pocit bezpečia a lásky, čím prispievajú k jeho somatickému a psychickému zdraviu a vývinu. V reči orientovanej na dieťa¹ intuitívne zvyšujeme posadenie hlasu a jeho rozsah, opakovane používame kratšie vety, frázy, onomatopoeje, deminutíva a detské slová, často kladíme otázky, hovoríme pomalšie a s dlhšími pauzami (Doja 2014; Slančová 1999; Trehub, Trainor 1998).

Takto modifikovaný register² dospelých v komunikácii s malým dieťaťom je pre prelingválnych poslucháčov atraktívny, a preto je rozšírený v rôznych jazykoch a kultúrach po celom svete. Potvrdzujú to aj viaceré štúdie, na ktoré vo svojej práci odkazujú Trehub a Trainor (1998). Podľa týchto štúdií deti výraznejšie reagujú na túto maznavú reč než na bežný spôsob komunikácie, a to aj v cudzom jazyku. Domnievajú sa, že vyšší hlasový register³ má za následok o niečo jasnejšiu kvalitu hlasu, čo pre nemlúvniatka predstavuje význam náklonnosti, zatiaľ čo pomalé tempo uľahčuje percepciu detskému prijímateľovi s obmedzenou lingválnou kapacitou. Na prirodzene vyšší hlas mamy bábätká reagujú z rovnakého dôvodu skôr ako na otca. Navyše, modulácia reči orientovanej na dieťa je oveľa melodickejšia (používame väčšie tónové intervaly) ako reč adresovaná dospelému.

¹ Termín „reč orientovaná na dieťa“, ekvivalentný anglickému *child directed speech*, vo svojej publikácii *Reč authority a lásky* navrhuje Daniela Slančová (1999, s. 25), čím špecifikuje a upresňuje skôr používaný nejednoznačný termín *detská reč*.

² Aj termín „register“ chápeme z komunikačného hľadiska tak, ako ho definuje Slančová (1999, s. 197): „situačne podmienený spôsob jazykového prejavu, spätý s konkrétnym druhom spoločnej činnosti ľudí“. Reč orientovaná na dieťa je jedným z nich.

³ Hlasový register ako nasadenie hlasu do istej výšky.

„Spevavá“ reč orientovaná na dieťa je v mnohom veľmi podobná piesňam, ktoré im spievame. Uspávanky a rôzne detské piesne a hry sa takisto vyznačujú univerzálnymi znakmi naprieč jazykmi – jednoduchou rytmikou, opakovaním krátkych fráz a jednoduchých viet, pomalším tempom, častými citoslovcami, emocionálne zafarbeným slovníkom atď. (Trehub, Unyk, Trainor 1993). V závislosti od žánru môžu byť sprevádzané rôznymi neverbálnymi prejavmi, napríklad hojdaním a hladkaním pri uspávanke, ktoré ukladajú dieťa k spánku, či aktivizujúcim tleskaním, šteklením, skákaním a tancom pri detských piesňach a hrách.

Ak sú si rečové a spevné prejavy dospelých voči deťom tak podobné, majú bábätká svoje preferencie? V štúdií (Nakata, Trehub 2004) venovanej porovnávaní spevu matky a jej rečového prejavu v registri reči orientovanej na dieťa pozorované detské subjekty reagovali odlišne, počas experimentu sledovali až dvakrát dlhšie audiovizuálnu reprezentáciu svojej spievajúcej matky. Ani otcovia by však nemali zanedbávať hudobné čísla pre svojich potomkov, v ďalšej štúdií totiž bábätká prejavovali väčšiu pozornosť pri počúvaní spevu otca ako matky – hoci pravdepodobným koreňom ich záujmu je zriedkavosť takéhoto javu (O'Neill, Trainor, Trehub 2001).

Vyšší záujem dieťaťa o spievanú formu prihovárania sa v prípade oboch rodičov môže byť kombináciou viacerých faktorov. Po prvé, ešte nehovoriace bábätko, ktoré síce rozlišuje formu, ale nie obsah komunikácie, je oveľa citlivejšie na emocionálnu stránku v hovorenom i spievanom prejave; vďaka fixovanej podobe piesne sa môže interpret pri speve viac sústrediť na expresívnosť výkonu, preto sú piesne pre deti zrozumiteľnejšie ako reč (Nakata, Trehub 2004; Doja 2014). Miera emocionálnosti je však istým spôsobom závislá od prítomnosti adresáta – respondenti viacerých experimentov hodnotili piesne spievané matkami v prítomnosti dieťaťa ako oveľa emocionálnejšie, láskavejšie a celkovo pútavejšie, ako tie isté piesne spievané v jeho absencii (Trainor 1996; Trehub et al. 1997; O'Neill, Trainor, Trehub 2001). Citový výraz navyše korešponduje s fyzickými prejavmi pocitov šťastia – kútky úst stiahnuté do úsmevu skracujú vokálny trakt, čím zvyšujú rezonančnú frekvenciu hlasu, na ktorú, ako sme už vyššie spomenuli, deti reagujú (Trehub, Trainor 1998). Aj preto používame pri speve a reči orientovanej na dieťa oproti klasickému spevu a reči v komunikácii dospelých v oboch prípadoch vyššiu polohu hlasu, pri speve o poltón a pri reči dokonca o tri až štyri poltóny⁴ (Nakata, Trehub 2004). Ďalším súvisiacim faktorom môže byť vrodená hudobná predispozícia (Trehub 2003) – predtým, ako sa deti naučia rozlišovať obsah správy, vnímajú jej formu na základe melodickej štruktúry a rytmických vzorcov (Trehub 2001), ktoré sú jednoznačne výraznejšie v spievanom prejave. Dôvodom sú zrejme akustické vlastnosti tónov v hudbe a reči: výška tónu v reči sa neustále mení, „klíše“, zatiaľ čo pri produkcii spevu je výška tónu diskretná, nespojitá; percepciu hudobnej melódie uľahčuje taktiež ustálený súbor tónových intervalov, ktorý v reči absentuje (Merrill, Larrouy-Maestri 2017).

Preferencie malých poslucháčov môžeme porovnávať aj medzi piesňovými žánrami. Viaceré experimenty preukázali, že bábätká reagujú lepšie na uspávanku ako na detskú alebo inú pieseň. Pozorovatelia štúdie (Trehub, Trainor 1998) hodnotili nemé videozázna-

⁴ Zaujímavý je v tomto prípade vzťah medzi spevom a rečou orientovanými na dieťa: po spočítaní rozdielov (spev dieťaťa + 1 poltón oproti normálnemu spevu a reč orientovaná na dieťa + 3 až 4 poltóny) je, paradoxne, hlas pri speve orientovanom na dieťa v nižšej polohe ako pri reči adresovanej dieťaťu.

my detí pri počúvaní uspávanky a detskej piesne v cudzom jazyku a podľa reakcií bábätiiek zhodnotili, že sa im viac páčili uspávanky. V inej štúdii deti pozornejšie reagovali na uspávanky ako na detské piesne, a to vokalizáciou, pohybmi a sústredenosťou na seba (Rock, Trainor, Addison 1999). Aj v experimentálnej štúdii zo Srí Lanky až 89 % detí nezostalo úplne ticho počas počúvania uspávanky (Nandakumara 2016). Namiesto toho aktívne pozorovali matku pri spievaní, a ak to ich vokálny trakt dovolil, snažili sa reprodukovat' výšku tónov, melódiu a rytmus uspávanky. Autorka vysvetľuje, že vyššia sústredenosť pri počúvaní uspávanky je spôsobená jej upokojujúcou kombináciou typických znakov (pomalé tempo, opakovanie, časté onomatopoeje, vyššia výška hlasu oproti klasickému spevu, spev často sprevádzaný hojdaním) a načasovaním, počas ktorého sa uspávanky spievajú. Dieťa je pred spánkom pokojnejšie, schopné venovať väčšiu pozornosť matke než okolitým vnemom.

2 POZITÍVNE ÚČINKY USPÁVANIEK

Upokojenie a uspatie dieťaťa nie je jediným želaným účinkom uspávanky. Popri tejto hlavnej funkcii má jej spievanie dokázané aj iné pozitívne vplyvy, a to nielen na dieťa, ale i na matku, prípadne iného interpreta.

Z fyziologického hľadiska sa bábätku počas počúvania uspávanky prispôsobujú dych a tep srdca pomalému rytmu piesne, stabilizuje sa hladina kyslíka v krvi a normalizuje sa hladina stresového hormónu kortizolu,⁵ preto pôsobia upokojujúco a uspávajúco (Kasapoğlu Akyol 2017; Shenfield, Trehub, Nakata 2003; Castro 2013). Zdravotné benefity spievania uspávanky matkou sú v praxi overené najmä u predčasne narodených detí alebo detí s veľmi nízkou pôrodnou váhou, v týchto prípadoch môžu byť dokonca život zachraňujúce (Shenfield, Trehub, Nakata 2003). Podobne aj s uspávkou spojené hojdanie dieťaťa môže prispieť k správnej činnosti jeho čriev (Castro 2013).

Pomalý a stereotypný rytmus spievania, podmienený funkciou piesne a nasýtený emocionálnosťou, je dôležitým činiteľom v ranej komunikácii s dieťaťom. To, že sa dieťa prispôsobuje rytmu a melódii piesne, znamená, že na neverbálnej úrovni rozumie emóciám a prejavu matky, venuje jej pozornosť, no najmä synchronizuje sa s ňou. Pohyby bábätko sa prispôsobujú rytmu, v akom sa mu matka prihovára rečou i spevom. Takéto rytmické spojenie komunikantov je znakom účinnej komunikácie medzi nimi. Tento jav sa nazýva interakčná synchronia (Rotten 2005; podľa Hudáková, Savková 2015) a môžeme ho pozorovať v pohyboch a gestách u detí i dospelých.

Efektívnosť komunikácie a následná interakčná synchronizácia sú najmä v ranom detstve dôsledkom silnej emocionálnej zložky prítomnej vo všetkých aspektoch komunikátu adresovaného dieťaťu. Ako sme už vyššie spomenuli, pri spievaní je jej podiel v prednese omnoho vyšší, vďaka čomu uspávanky efektívnejšie pomáhajú rozvíjať a upevňovať vzájomné puto medzi matkou a dieťaťom. Nemalú mieru na budovaní vzťahu zohráva aj osobný kontakt, dotyky a uistujúce pohľady počas hudobnej komunikácie matky s dieťaťom. Takáto nefalšovaná, podvedomo-úprimná a emocionálna komunikácia v ranom detstve

⁵ Počas experimentu (Shenfield, Trehub a Nakata 2003) hladina kortizolu počas počúvania uspávanky mierne stúpila u detí, ktoré ju pred počúvaním spevu matky mali nižšiu, a naopak, klesla pri iniciálne mierne vyššej hladine.

je kľúčová pre socializáciu a všestranný zdravý vývin dieťaťa. Jej absencia alebo narušenie (napríklad kvôli popôrodnej depresii) sa môžu prejavovať problematicky v rôznych oblastiach života jedinca, no najmä v komunikácii, ako upozorňuje Rotten (2005; podľa Hudáková, Savková 2015). Vzhľadom na významnú rolu takéhoto puta a vzťahu medzi matkou a dieťaťom na jeho optimálny fyzický a psychický vývin môžeme konštatovať, že uspávanka ako prostriedok budovania tohto vzťahu môže mať v dôsledku terapeutickú hodnotu (Doja 2014).

Spievanie uspávanky zlepšuje komunikáciu medzi matkou a dieťaťom nielen na neverbálnej úrovni, ale aj na tej verbálnej. Počúvanie uspávaniek od útleho detstva má nezanebateľný pozitívny vplyv na rozvoj jazykových a komunikačných kompetencií jedinca, či už ide o rozoznávanie hlások, osvojovanie jazykových štruktúr, rozoznávanie rýmov atď. (Castro 2013; Nandakumara 2016). Vplyv je badateľný najmä u najmenších, pretože reagujú najskôr na prozodické vlastnosti komunikátu (rytmus, melódia, intonácia a pod.), ktoré sú jednak atraktívnejšie, no i zreteľnejšie a jednoduchšie vnímateľné v piesňach. V reči sa prozódia neustále mení, ani tú istú frázu prirodzene nereprodukuje rovnakým spôsobom, zato vďaka akustickým vlastnostiam hlasu pri speve sú tieto vlastnosti fixované a pri opakovaní tej istej piesne ich bábätká ľahšie identifikujú. Až na pozadí intonácie, melódie a rytmu si osvojujú slová a ich význam (Nandakumara 2016), preto môžeme považovať uspávanku za neoceniteľného pomocníka v rozvoji reči a sluchovej percepcie dieťaťa.

Sluchová percepcia je dôležitá ako v komunikácii, tak aj v hudbe. Uspávanky ako prvé kontakty jedinca s hudbou rozvíjajú jeho hudobný sluch. Ako píše Castro (2013), deti, ktoré vyrastali na uspávkách stredného východu, dokážu v hudbe rozoznávať aj štvrt tóny na rozdiel od detí, ktoré vyrastali na uspávkách založených na celých tónoch a poltónoch, ako napríklad v Európe a Amerike. Z tohto pohľadu je uspávanka dôležitá aj v procese spoznávania vlastnej špecifickej kultúry. Môžeme ďalej konštatovať, že aj z umeleckého hľadiska uspávanky podporujú rozvoj estetického cítenia, dokonca by mohli istým spôsobom formovať hudobný vkus človeka.

Podobne textová zložka v sebe môže niesť množstvo kultúrnych, religióznych, morálnych, ba dokonca aj nacionálnych odkazov, či obsahovať magické formulky na ochranu dieťaťa (Emeksiz 2011; Elscheková 1987; Lomax Hawes 1974; Sarv 2013). Pravdepodobne najintímnejšími textami sú však tie improvizované. Slovám, ktoré mamy spievajú, deti ešte nerozumejú, a ony si to podvedome uvedomujú. Malý poslucháč ich nevyzradí, preto v nich môžu vyspievať hocičo zo svojho ženského videnia každodenného sveta: želania, radosti, manželské starosti, ale i bóle a nepravosti (Kasapoğlu Akyol 2017; Lomax Hawes 1974; Urbancová 1995-1996). V tomto prípade má uspávanka jasnú psychohygienickú funkciu.

Nórsky vedkyňa Lisa Bonnár (2014; 2015) skúmala význam uspávaniek z pohľadu rodičov. Desať matiek a desať otcov odpovedalo na otázky o tom, či a aké uspávanky svojim deťom spievali, ako tieto chvíle prežívali, aký to malo na nich i deti vplyv a mnohé iné. Mnohí rodičia videli ich význam nielen v spoločnom trávení času, vytváraním skutočne silného emocionálneho puta, pre mnohých to bol aj spôsob sebavyjadrenia a sebarealizácie, využitia psychohygieny, a dôležitý bol aj aspekt znovuobjavenia vlastnej kreativity hravou formou. Zaujímavé je, že vôbec nešlo o hudobníkov, ale o ľudí, ktorí samých seba hodnotili ako nie najlepších spevákov, no ani to ich neodradilo. Naopak, pravidelným spievaním

a vytvorením až rituálu pred spaním mali niektorí pocit, že sa aj ich hudobné a interpretačné schopnosti zlepšovali.

Je jasné, že spievanie uspávanky má mnoho pozitívnych účinkov z rôznych hľadísk pre rodičov i deti – sú pre nich zaujímavé, upokojujúce, prispievajú k zdravému vývinu jedinca, vytvárajú puto s rodičmi a pomáhajú mu v socializácii, rozvíjajú jeho komunikačné a hudobné schopnosti, estetické a umelecké cítenie, vytvárajú priestor pre psychohygienu rodičov atď. Pozitív, pre ktoré sa oplatí spievať deťom uspávanky, je skutočne mnoho.

3 KEDY S USPÁVANKAMI ZAČAŤ?

Ucho jedinca je kompletne vyvinuté už v 16. týždni tehotenstva. Počas druhého a tretieho trimestra už vníma a postupne reaguje na zvuky, ktoré ho aj po narodení efektívne upokojia ako tlkot srdca, či hlas mamy. Ucho však nie je výlučným a nevyhnutným orgánom dôležitým pre vnímanie zvukov z vonku – deje sa tak najmä cez kosť, ktorá slúži ako rezonátor. Percepcia v brušku je navyše dôležitá pre správny vývin plodu, až 70 % energie pre funkčnosť mozgu a všestranný rozvoj je prijatých cez akustické stimuly (Hudáková, Savková 2015). Viacerí odborníci sa zhodujú, že schopnosť auditívnej percepcie plodu je mimoriadne silná počas celého tretieho trimestra, dokáže si totiž zapamätať a aj rozoznať známe, často počúvané melódie (Hudáková, Savková 2015; Nandakumara 2016). Zanechajú však tieto melódie až takú silnú pamäťovú stopu, že si ich bábätká pamätajú aj po narodení?

Na uvedenú otázku sa pokúsili odpovedať vedci z Fínska (Partanen et al. 2013): 12 plodov počas tehotenstva opakovane počúvalo uspávanku *Twinkle Twinkle Little Star*. Po pôrode vedci porovnali ich mozgovú aktivitu počas počúvania tejto piesne s kontrolnou skupinou detí, ktoré uspávanku predtým nepočúvali. Pozorovanie odhalilo, že mozgová aktivita u detí, ktoré uspávanku počúvali už počas tehotenstva, bola silnejšia ako v kontrolnej skupine. Vedci v štúdií vyjadrili aj presvedčenie, že spievanie a reč podnecujú vývin mozgu dieťaťa na spoločnom mechanizme. Podobne dopadla aj štúdia Alexandry Lamontovej (podľa Hudáková, Savková 2015), podľa ktorej si deti až do jedného roka pamätajú, akú hudbu v brušku počúvali a preferujú ju.

So spievaním (nielen) uspávaniek je teda vhodné začať už počas tehotenstva. Po narodení sa dieťa vďaka známym zvukom rýchlejšie upokojí a ďalšie pozitívne účinky na bábätko môžu byť ešte silnejšie. Z začať spievať deťom uspávanky však nikdy nie je neskoro.

4 AKO A AKÉ USPÁVANKY SPIEVAŤ?

Dieťa nie je náročným poslucháčom. Nehodnotí umelecké vlohy interpreta, rozumie však emóci, ktorú chce komunikovať. Som tu, všetko je v poriadku, uisťuje známy a pokojný hlas, najčastejšie mamin.

Uspávanky môžeme považovať za univerzálny piesňový žáner. Najmä ich hudobný charakter je ľahko rozpoznateľný v kultúrach z celého sveta. Dokazujú to viaceré experimenty, v ktorých dospelí účastníci dokázali identifikovať uspávanky medzi inými piesňami, a to v rôznych, im neznámych, jazykoch (Elscheková 1987; Trehub, Unyk, Tra-

inor 1993; Trehub, Trainor 1998). Uspávanky hodnotili ako pomalé, monotónne, klesajúce a melancholické, ale nie smutné melódie, z ktorých cítiť silný citový vzťah interpreta, taktiež vyžarujú pokoj a pôsobia uvoľňujúco. Ďalšími charakteristickými znakmi sú už spomínané prieniky s rečou orientovanou na dieťa – časté onomatopoeje, vokály, repetície, detská lexika, deminutíva atď. Typické sú tiež motívy spánku a jeho privolávania, prírodné motívy ako noc, mesiac, hviezdy, slnko, kvety, rôzne zvieratá, či rozličné odkazy na jedlo. Výnimkou nie sú ani želania, aby dieťa vyrástlo, bolo zdravé a dobré, magické ochranné formulky, ale aj náboženské motívy.

Jednoduchá, pokojná, monotónna pieseň v pomalom a pravidelnom rytme upokojí dieťa tým skôr, čím lepšie ju už pozná. Dôležitá je preto pravidelnosť opakovania, možno až vytvorenia rituálu pred spaním. Intimita takýchto momentov je málokedy narušená vonkajšími pozorovateľmi, aj preto sú uspávanky veľmi často improvizovaným žánrom a ich zaznamenávanie bolo v prirodzených podmienkach o to zriedkavejšie, podobne ako tradovanie.

Pravdepodobne prvou slovenskou uspávkou, ktorá bola kedy vydaná v komplexnej znostovanej podobe, je *Raňajšia novinka* v Chrastekovom *Sborníku slovenských národných piesní, povestí, prísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier* (1870, s. 39). Dnes je v skrátenej podobe jednou z najznámejších uspávaniek pod názvom *Čierne oči choďte spať*. V originálnej verzii však ide o žánrové prelínanie uspávanky, regrútskej a ľúbostnej piesne.

95. Raňajšia novinka.

(J. Kollár „Nár. Zp.“ I. 356.)

Mierne *Pozn. *)*

Čierne o - či, choďte spať, čierne o - či, choďte spať, bo mu - sí - te

rá - no vstať, bo mu - sí - te rá - no vstať.

Čierne oči, choďte spať!
Bo musíte ráno vstať,
Ráno, ráno, ráničko,
Keď vychádza slniečko.
Už slniečko vychodí,
Má Milá sa prechodí,
Prechodí sa po rynku,
Donesie nám novinku;
Novinečku takovú,
Že na vojnu verujú.

Keď verujú, budú brať:
Škoda chlapcov na stokrát!
Dajú koňa i šaty,
I klobúčik rohatý,
Za klobúčik pentličku,
A ku boku šabličku.
A do ruky karabín,
Už ťa, Milá, zochabím;
Zostaň, Milá, komu chceš,
Už ty moja nebudeš!

*) Dľa poznámky p. J. L. Bellovej pôvodnejšie *g* než *gis*.

Redakcia.

Obr. 1: Čierne oči, chodte spať

Ďalším zaujímavým príkladom je uspávanka zachovaná medzi Slovákmi v srbskom *Jánošíku* (Mosnáková-Baglašová 2016, s. 15). Aj tú môžeme považovať za jednu z najstarších vzhľadom na zachovanie čistoty slovenčiny a jednoduchý opakovaný hudobný motív, ktorý patrí k staršiemu typu terctónálnej melódie. Text obsahuje ustálené, tzv. potulné strofy, ktoré sa v obdobných verziách spievajú na rôzne nápevy, ba dokonca aj obmenený text detskej hry (3. sloha).

Haja čičí búvaj

Uspávanka Zuzana Žiaková

Rubato ♩ = 50

Ha-já či-či bú - vaj, len sa ňe-na-dú - vaj.

Lep-šie ti je spa - ti a-ko nar-je-ka - ti.

*Haja čičí búvaj
ľem sa ňenadúvaj
ľepšie ti je spať
ako narjekatí.*

*Haja, haja, haja
pojdeme do hája
natrháme kvieťa
uložíme dieťa.*

*Haja čičí ňeplač
kúpime ti kľepač
ak ňebudeš plakať
budeme ti kľepať.*

Obr. 2: Haja čičí búvaj

Aby si mohli zaspievať aj otcovia, ponúka sa zemplínska uspávanka *Eulaj, ľulaj, ti mali spať* (Libera 2010, s. 7). V slovách *jit bi, pil bi tvuj kolisač* mužské označenie toho, kto sa dieťaťu venuje, jasne naznačuje vzťah otca, ktorý sa spomína aj v druhej strofe. V podobnej verzii otca (Hudáková, Savková 2015, s. 99) smädi za „pálenočkou“. Zaujímavosťou je aj spojenie s motívmi jedla všeobecne – hladný je on, otec/spevák, sústredí sa na seba; naopak, ak v intenciách jedla spievajú matky, sú žičlivé, nesústredia sa na seba, ale na to, čo dieťaťu dajú, pripravia (hoci by to častokrát možno reálne ešte nemohlo byť).

ĽUĽAJ, ĽUĽAJ, TI MALI SPAČ

2. Ľuľaj, ľuľaj, sinu mali,
pošol otec na rozhodí.
/:Hej, pošol, pošol rozhodovac,
hej, jak ma sina vihodovac:/

Obr. 3: Ľuľaj, ľuľaj, ti mali spač

Dnešní rodičia majú pri výbere piesní o niečo viac možností ako naši predkovia v minulosti. Ak nepoznajú tradičné uspávanky vďaka vlastnému rodinnému prostrediu, môžu si ich vyhľadať v rôznych spevníkoch, priamo prehrať na internete či prostredníctvom iných médií. Spracované sú už nielen tradičné (slovenské) ľudové uspávanky a ich umelecké variácie,⁶ ale i moderné, autorské uspávanky.⁷ V neposlednom rade môžu taktiež využiť vlastnú kreativitu pri improvizácii. Vzhľadom na uvedenú škálu možností (ktorá nemusí byť definitívna) by bolo určite zaujímavé venovať pozornosť synchronnému stavu tohto žánru na Slovensku, preskúmať preferencie matiek (či otcov) nielen pri výbere uspávaniek, ale aj spôsobe ich prezentácie deťom.

LITERATÚRA

- BONNÁR, L., 2014. *Life and Lullabies. Exploring the basis of meaningfulness in parents' lullaby singing* [online]. Oslo: Norges musikkhøgskole og Lisa Bonnár [cit. 2019-08-04]. ISBN 978-82-7853-089-4. Dostupné z: <https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/227479>
- BONNÁR, L., 2015. Lullaby singing and its human Bildung potential. In: *Nordic Research in Music Education*. Roč. 16, s. 327 – 378. ISSN 1504-5021. Dostupné z: <https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/2426741>

⁶ Napríklad Štefan Molota vydal dvoj-CD *Slovenské ľudové uspávanky* (2015), či Jozef Lupták a iní umelecky spracovali slovenské, ale i rusínske, moldavské či dokonca chorvátske *Uspávanky* (2015).

⁷ Rôzne autorské uspávanky pre deti naspievala známa dvojica Mária Podhradská a Richard Čanaky (2007), ale napríklad aj Katka Koščová v spolupráci so sestrou Veronikou a jej manželom Martinom Husovským (2013).

- CASTRO, R. L., 2013. *When the Cradle Falls: The Subversion, Secrets, and Sentimentality of Lullabies* [online]. [cit. 2019-08-12]. Dostupné z: https://works.bepress.com/lauren_castro/1/
- DOJA, A., 2014. Socializing Enchantment: A Socio-Anthropological Approach to Infant-Directed Singing, Music Education and Cultural Socialization. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Roč. 45, č. 1, s. 115 – 147.
- ELSCHEKOVÁ, A., 1987. Uspávanky a detské zabávanky na Gemerí (Ich psychofyziologická funkcia, hudobno-poetické skladby a typológia). In: J. BOLFÍK, ed. *Vlastivedné štúdie Gemera 5*. Rimavská Sobota: Gemerská vlastivedná spoločnosť v Rimavskej Sobote, s. 88 – 151.
- EMEKSIZ, A., 2011. ARE LULLABIES TO SLEEP? [online]. In: *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. Roč. 1, č. 2, s. 143 – 156. [cit. 2019-08-12]. Dostupné z: https://www.academia.edu/1750879/Are_Lullabies_to_sleep
- HUDÁKOVÁ, J. a V. SAVKOVÁ, 2015. *Uspávanka - folklórny žáner (aj do školy)*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity. ISBN 978-80-555-1463-5.
- CHRÁSTEK, M., 1870. *Sborník slovenských národných piesní, povestí, prísloví...* [online]. Viedeň: Matica slovenská [cit. 2017-10-01]. Digitalizované v rámci projektu DIGDA v 2013. Dostupné z: <http://mi.memoria.sk/index.html#v=zoom&i=9897&p=>
- KASAPOGLU AKYOL, P., 2017. From Tradition to the Future Universal Language of Love Lullabies. In: Z. BIALAS, H. ASLAN, M. A. IGBAY a H. ARSLAN, eds. *Recent Developments in Arts* [online]. [cit. 2019-08-14]. ISBN 978-839-43963-6-7. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/317170174_An_Imperial_Discourse_Usul-i_Mimari-i_Osmani
- KOŠČOVÁ, K., M. HUSOVSKÝ a V. HUSOVSKÁ, 2013. *Uspávanky* [CD]. Hudobné CD. ISBN 15730012.
- LIBERA, J., 2010. *Piesne zo Zemplína: I. zväzok uspávanky, na krstinách, detské hry, karičky*. Martin: Matica slovenská. ISBN 978-80-7090-973-7.
- LOMAX HAWES, B., 1974. Folksongs and Function: Some Thoughts on the American Lullaby. In: *The Journal of American Folklore*. Roč. 87, č. 344, s. 140 – 148.
- LUPTÁK, J., B. LENKO, M. COMENDANT a B. DUGOVIČ, 2015. *Uspávanky* [CD]. Real Music House. EAN 8588006338010.
- MOLOTA, Š., 2015. *Slovenské ľudové uspávanky* [kniha + CD]. Pavlík Records.
- MOSNÁKOVÁ-BAGLAŠOVÁ, K., 2016. *Detstvo našich predkov: z detského folklóru Slovákov v Jánošíku*. Báčsky Petrovec: Slovenské vydavateľské centrum. ISBN 978-86-7103-460-9.
- NAKATA, T. a S. TREHUB, 2004. Infants' responsiveness to maternal speech and singing. In: *Infant Behavior and Development*. Roč. 27, s. 455 – 464. DOI: 10.1016/j.infbeh.2004.03.002.
- NANDAKUMARA, U. A., 2016. Lullabies Enrich Child Linguistic Development. In: *Proceedings of the Second International Conference on Linguistics in Sri Lanka, ICLSL 2016, 25th August 2016* [online]. Department of Linguistics, University of Kelaniya, Sri Lanka, s. 72 [cit. 2019-08-02]. Dostupné z: <http://repository.kln.ac.lk/handle/123456789/14296>
- O'NEILL, C., L. TRAINOR a S. TREHUB, 2001. Infants' Responsiveness to Fathers' Singing. In: *Music Perception*. Roč. 18, č. 4, s. 409 – 425. DOI: 10.1525/mp.2001.18.4.409.
- PARTANEN, E., T. KUJALA, M. TERVANIEMI a M. HUOTILAINEN, 2013. Prenatal Music Exposure Induces Long-Term Neural Effects. In: *PLoS ONE* [online]. Roč. 8, č. 10, s. e78946 [cit. 2019-08-02]. Dostupné z: <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0078946>
- PODHRADSKÁ, M. a R. ČANAKY, 2007. *Uspávanky do postielky* [CD]. Tonada. ISBN R162000022.
- ROCK, A. M. L., L. J. TRAINOR a T. L. ADDISON, 1999. Distinctive messages in infant-directed melodies and play songs. In: *Developmental Psychology*. Roč. 35, č. 2, s. 527 – 534. DOI: 10.1037/0012-1649.35.2.527.
- SARV, M., 2013. Traditional Estonian lullabies. A tentative overview. In: L. LAINESTE, D. BRZOZOWSKA a W. CHŁOPICKI, eds. *Estonia and Poland: Creativity and tradition in cultural communication* [online]. Volume 2: Perspectives on national and regional identity. Tartu: ELM Scholarly Press, s. 161 – 176 [cit. 2019-10-02]. ISBN 978-9949-490-78-3. Dostupné z: https://www.academia.edu/15790984/ESTONIA_AND_PO

LAND_Creativity_and_tradition_in_cultural_communication._Volume_2_Perspectives_on_national_and_regional_identity

- SHENFIELD, T., S. E. TREHUB a T. NAKATA, 2003. Maternal Singing Modulates Infant Arousal. In: *Psychology of Music*. Roč. 31, č. 4, s. 365 – 375. DOI: 10.1177/03057356030314002.
- SLANČOVÁ, D., 1999. *Reč autority a lásky: Reč učitelky materskej školy orientovaná na dieťa - opis registra*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity. ISBN 80-88722-30-6.
- TRAINOR, L., 1996. Infant preferences for infant-directed versus noninfant-directed playsongs and lullabies. In: *Infant Behavior and Development*. Roč. 19, s. 83 – 92. DOI: 10.1016/S0163-6383(96)90046-6.
- TREHUB, S. E., 2001. Musical Predispositions in Infancy: An Update. In: *Annals of the New York Academy of Sciences*. č. 930, s. 1 – 16. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780198525202.003.0001.
- TREHUB, S. E., 2003. The developmental origins of musicality. In: *Nature neuroscience*. Roč. 6, č. 7, s. 669 – 673.
- TREHUB, S. E. a L. J. TRAINOR, 1998. Singing to Infants: Lullabies and Play Songs. In: C. ROVEE-COLLIER, L. P. LIPSITT a H. HAYNE, eds. *Advances in Infancy Research*. Greenwood Publishing Group, s. 43 – 77.
- TREHUB, S., A. UNYK, S. KAMENETSKY, D. HILL, L. TRAINOR, J. HENDERSON a M. SARAZA, 1997. Mothers' and fathers' singing to infants. In: *Developmental Psychology*. Roč. 33, č. 3, s. 500 – 507. DOI: 10.1037/0012-1649.33.3.500.
- TREHUB, S. E., A. M. UNYK a L. J. TRAINOR, 1993. Adults identify infant-directed music across cultures. In: *Infant Behavior and Development*. Roč. 16, č. 3, s. 193 – 211. DOI: 10.1016/0163-6383(93)80017-3.
- URBANCOVÁ, H., 1996. Uspávanky – piesne matiek. In: *Predškolská výchova*. Hliník nad Hronom: Reziliencia. Roč. 50, č. 9, s. 10 – 11. ISSN 0032-7220.

RESUMÉ

The objective of this article is to consider the reasons why lullabies should be sung to children. This is, however, fraught with difficulties and due to this, it necessitates an interdisciplinary literature review from disciplines such as psychology, medicine, education, language acquisition and communication, sociology, music and the arts, etc... By proving that lullabies are easier to perceive and therefore preferred to speech or other types of songs by very young children, the article assesses the benefits that lullabies bring to both children and parents. The article concludes with a suggestion when it is ideal to start with singing as a way of communication, and a presentation of a few examples of Slovak lullabies.

Kontakt

Mgr. Terézia Kulíková

Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach, Filozofická fakulta
Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie
Moyzesova 9, 040 11 Košice
terezia.kulikova@upjs.sk

TRADIČNÁ AJ INVENČNÁ MONIKA KOMPANÍKOVÁ

TRADITIONAL AND INVENTIVE MONIKA KOMPANÍKOVÁ

VIERA ŽEMBEROVÁ

Prozaička Monika Kompaníková (1979) svoju literárnu dielňu otvára bez zábran nekonvenčným pohybom v zázemí druhov a žánrov, ústretovo voči aktuálnej látke, akútnej tematike, čím vnáša do vedomia svojich čitateľov zreteľný osobný koncept hodnoty, významu, funkcie a tendencie literárneho textu a textu pre mladého čitateľa.

Prozaička neuviazla v zajatí tradície krásneho slova, emotívnej a mravnej invencie, či významu osnovanom na intencionálnom prístupe k problému dieťaťa v (ne)milujúcej a (ne)starostlivej rodine. V Kompaníkovej rozprávkach, príbehoch či piesňových veršovankách je svojským prístupom aj spôsobom zachytenia všetko akosi posunuté za horizont zvyčajných požiadaviek na čítanie pre mladého čitateľa. V druhovo a žánrovo otvorených textoch sa premyslene voči téme a problému venuje tomu, čo je aktuálne, akútne a naliehavé, ale recipročne už aj zovšednené v osobných, spoločenských, generačných vzťahoch tu a teraz.

Autorka si v pôdoryse svojich rozprávání uchováva rozpomienku/odkaz na schému dobrej, tradičnej rodiny. Sama ju vytvorila ako jej odraz z neúplnej rodiny, bez jej „pravého“ mužského člena. Keď sa tak ako v *Piatej lodi* (2011) objaví mužská postava, je neosobná, nepodstatná, nepersonalizovaná, funguje vo vedomí detského protagonistu ako partner, ktorý vyhľadáva jeho matku, no detský protagonista, ako jej dieťa, je mužskou postavou prehliadaný. V príbehoch súrodencov Emy a Timiho z *Konca sveta a čo je za ním* (2019) sa sociálny model rodiny opakuje, posilnila ho práca matky na dve zmeny, maličký byt, a tak sa detskou izbou stal voľný priestor pod strechou paneláku v blízkosti výťahovej veže. Súrodenci sa zoznámia s cudzím neupraveným mužom a Adam sa po večeroch, keď mama upratuje kancelárie na druhej strane mesta, stane ich priateľom, pomocníkom, sprievodcom po svete hmyzu a spojencom medzi cudzím, veľkým svetom a ich panelákom pri zastávke mestskej dopravy s názvom Koniec sveta.

Štylistika Moniky Kompaníkovej, odborná terminológia, vecnosť detailu vnášaná do súkolesia plynúceho času a ním iniciovaného vývinu vytvára v jej stratégii príbehový priestor pre takú postavu, ktorá sa zrýchleným dozrievaním, uponáhľaným dospievaním a navonok voči okoliu drsnejúcou samostatnosťou postupne vysúva z konvenčnej typovej a sociálnej society spolužiakov. Postava v *Piatej lodi* (2011) demonštrovanou odlišnosťou voči rovesníkom prekrýva svoju osamelosť, pocit prázdna, citovej ustrnutosti, straty cieľa, neistoty, krehkosti a zničujúcej nudy, najväčšími však obáv o svoju mamu Luciu. Navonok detinským, naivným a nezodpovedným zlomom v konaní pubertálnej osamelej Jarky, ktorý podnietila potreba chrániť slabších a menších, nezištne pomôcť žene s kočíkom ukončí situácia, keď maloleté dievča sa ujme opatery matkou opustených detí, ochrany odstrkovaného chlapca. Najskôr v takto vypätej polohe autorkinho vyrovnávania sa s realitou treba dôsledne sledovať, oceniť a hľadať porozumenie voči návodu, ako reálne, nesentimentálne a zodpovedne musí zodpovedný jedinec chrániť, pomáhať, sám dozrieť, a tak žiť svoj život dôstojne z vlastnej vôle.

Do reality a jej žitých pravidiel vnáša Monika Kompaníková vnútorný priestor žánru tak, aby žánrová konvencia neoslabilá mravný, emotívny a sociálny záber narátorky a žiadaným nazeracím spôsobom ho neodklonila od neliterárnej spoločenskej reality. Pohyby pri narúšaní pevných konvencií literárnych druhov a žánrov, odklon od vžitej tematiky a stvárňovania protagonistky vyvažuje autorka prepracovaným aktivovaním kategórie negácie tak, ako jej to poskytujú realie spoločenského života v sociálnych vzťahoch. Hybridizácia žánrov poskytla autorku príležitosť spájať realitu a fikciu presunmi do medziodborovej, mediálnej a sociokultúrnej dotykovej plochy spoločenského a rodinného života súčasníka. Napokon Monika Kompaníková⁸ vidí svoju prítomnosť v literatúre takto: „*písanie je zábava, nie je to vzduch, že by som bez toho nedožila do rána. Je to skôr nutkanie, ako keď sa ti chce hvizdať pod sprchou. Ja mám na písaní najradšej obracať slovíčka a hľadať ich správne poradie, aby mali tú farbu, akú majú mať, konštruovať vety. Páči sa mi, že moje postavy môžu beztriesne povedať a urobiť veci, ktoré by som sa ja sama neodvážila, alebo ktoré by som chcela zažiť, ale nejde to!*“

Aj preto Monika Kompaníková zvolila svoju autorskú stratégiu tak, aby sa dostala do efektívnych súvislostí toho, čo čitateľ sám pozná z neliterárnej skutočnosti. Jej dielo znamená tematický pohľad na problém, ktorý do života mladých ľudí vniesol autentickú rodinnú, personálnu, ekonomickú, citovú, mravnú a vzťahovú krízu, ktorá dávnejšie svojím priebehom prekročila zvyčajné rodinné nedorozumenia. V Kompaníkovej koncepcii sa nič a nikto nedá objasniť termínom puberta a mladosť; ako keby jej literárne postavy rozprávkového či príbehového sveta boli pripravené na závažný konflikt, do ktorého sa dostanú, spravidla nie svojím pričinením. Autorkina strohosť, ponornosť, psychologické porozumenie voči mysleniu, konaniu, emóciám jej maloletých a mladých postáv, obohacujú jej texty o poslanie výklad, náuku, príklad pars pro toto a imitovanú aplikáciu, ba viac, o akúsi všednosť či návod na to, ako sa vyrovnáť s takou žitou, poznanou situáciou; menšie či staršie dieťa osloví autorkin výklad podobenstva na neliterárnu realitu.

Po próze *Piata loď* (2011) oslovila svojich čitateľov autorskou rozprávkou knihou *Hlbokomorské rozprávky* (2013). Rozprávky sú estetickými a podnetnými vizuálnymi záznamami verbálneho personalizovania vody, chladu, premien svetla a farieb, zvyklostí v podvodnom živote. Vystupujú v nich odlišní obyvatelia vôd, bizarné literárne mená a rovnaké situácie ústredných rybích postavičiek, a tak „*Biba vie, že vyzerá smiešne, ale Bibe je úplne jedno, či je pekná alebo škaredá. Koniec koncov každý morský živočích je nejaký, jeden má papuľu príliš veľkú, jeden príliš malú a poniektorí nemajú žiadnu. Bibu viac trápi hlad.*“ (2013, s. 7). Ryba Biba má kamaráta hada: „*Hlbokomorský had Rado je na tom podobne ako ryba Biba. Krásy nepobral, plutvy nemá žiadne, len dlhé úzke telo neurčitej farby. A na konci chvosta jedno svetlo, ktoré sa v utorok pokazilo. Zablikalo a zhaslo.*“ (c. d., s. 11).

Ryba, had, hlboká voda, zvuk, svetlo – tak vznikol autorkin iniciálny reťazec, na ktorom sa umiestnia všetky spoločné skúsenosti podvodných postavičiek, ktoré napodobujú život ľudskej spoločnosti: dobré i zlé, ústretové aj ľahostajné reakcie na to, čo podvodné zvieratá musia denne riešiť. Kompaníková v *Hlbokomorských rozprávkach* zapojila do problému zvieratiek empatiu, súdržnosť, starostlivosť väčšieho o menšiemu tvora. Pritom sa účinne realizoval poznávací a vzdelávací zámer autorky. Do príbehov medzi rybou a hadom vo svete pod vodou autorka zakomponovala geografiu, zemepis konkrétnej lokality, biologic-

⁸ <https://litcentrum.sk/autor/monika-kompanikova>

ké a klimatické danosti a vlastnosti jednotlivých podvodných živočíchov a mnoho iných, užitočných a prirodzených informácií do takej miery, že knihu možno považovať za náučný text dávnejšej akcie „moje prvé čítanie“.

Do rozprávkového sveta, hoci iba naoko, vstupuje aj v mestskom panelákovom a sídliskovom prostredí v texte *Koniec sveta a čo je za ním* (2019), kde vykročenie za priestor poznávaný s rodičmi je pre postavy protagonistov cudzie, obávané a nepoznané. Inštrukcia pomáhať si a nebyť sám na svete sa rozvinula do príbehu matky s dvoma deťmi. Názov precízne naznačuje kompozičnú a tematickú líniu: ide o deti z paneláku pri konečnej zastávke mestskej hromadnej dopravy s názov *Koniec sveta*. Symboly, odkazy, aktivovanie čitateľových vedomostných a poznávacích asociácií a spoločenské podobenstvá sú posilnené želaním patriť k niekomu, cítiť zodpovednosť za niekoho. V príbehu súrodencov, chlapca a dievčaťa, sa emočný, sociálny a kontaktný priestor medzi známym a neznámym človekom doplní. Popri matke s dvoma prácami sa objaví výskumník Adam. Horizont nočného mesta a strecha paneláku s výtahovou vežou sú tým dostredivo využitým zázemím, s ktorým autorka aktívne počíta pri tvorbe významového rozmeru kontrastu medzi veľkým, rozľahlým priestorom cudzieho nočného mesta a pevnou väzbou udržiavanou naštrbenou rodinou s ustálenými emóciami matky a jej detí a s ich rešpektom k práci. Kompaníkovej detské postavy sú podobenstvom na ich neliterárnych súčasníkov, autorka posilňuje ich záujem o techniku, cibrenie zručností, primeranú odvahu, a ľudské ústretové a empatické stratégie, ktoré sú dnes také potrebné. Túto výbavu mentálneho a sociálneho typu postavy prenáša autorka z rozprávkového príbehu do sveta neliterárnej skutočnosti, v ktorej matka miluje svoje deti, deti milujú svoju mamu a spoločne sú ústretoví voči tomu, kto také zázemie nemá a možno ho hľadá.

Monika Kompaníková sa pridrža svojho konceptu čítania pre mladých čitateľov, a to znamená, že vkladá do textu a aj očakáva od neho viac ako iba príbehovú zručnosť, uvedomuje si podložie aktuálnych sociálnych zručností mladých ľudí a do funkcie svojich textov ukladá vzdelávanie a intelektuálnu zrelosť. Text *Kde je Ester N?* (2019) zúročuje svojou hybridnosťou naprieč druhom a žánrom, dotykom artistnej a vecnej spisby, literárnej estetiky a autentickej štylistiky textu postupy, ktoré nateraz vytvorila. Kompaníková ponúka čitateľom, ako aj vzdelávacím pracovníkom pôsobiacim vo viacerých humanitných predmetoch, dobrodružného sprievodcu priestormi, fondami, profesiami, dejinami Slovenskej národnej galérie. Samotný tematický skelet identifikovaný v realite, priestory verifikovateľnej galérie, vyvolávajú v autorkinom koncepte spor logiky a kauzality kompozičných jednotlivostí, ale oceniť treba vecnú stránku opisu, vysvetlenia a zdôvodnenia toho, prečo je to tak, profesijnú terminológiu, koncept systému a štruktúry galérie ako inštitúcie, jej priestorovú a profesijnú vybavenosť, akú si vyžadujú jednotlivé stránky umenia všade tam, kde sa spoločnosť rozhodla chrániť svoju minulosť, nedovoliť upadnúť do zabudnutia umenie predkov a naznačiť svoju účasť na kultúrnom cibrení mladej generácie. Autorka docenuje svoj zámer i tak, že vydanie jej literárno-náučných textov sprevádza v *Hlbokomorských rozprávkach* vedomostne spracovaný *Malý atlas hlbokomorských živočíchov* a v knihe *Kde je Ester N? zasa Katalóg diel*.

Tvorba Moniky Kompaníkovej prispieva k ambíciám autorov hľadať cesty k tomu, ako uviesť a etablovať do kultúrnej praxe fakt, že sa mladý čitateľ svojou osobnostnou a po-

znávacou výbavou, ako aj potrebnými zručnosťami zmenil. V tejto súvislosti má zmysel pripomenúť hravý, náučný, informačný a poučne kultivovaný smer medzi slovom, faktom a iniciáciou v texte, akým sa svojho času k svojim čitateľom vydala napríklad Jana Juráňová. Ukazuje sa, že čitateľ zostáva čujný na takto premyslenú ústretovosť autora voči raným krokom čitateľa do času, ktorý je taký dôležitý pre neskoršie vedomosti a zručnosti, počas náročnej a zrelej dospelosti.

LITERATÚRA

- KOMPANÍKOVÁ, M. *Autor o svojom diele*. Dostupné: <https://www.litcentrum.sk/autor/monika-kompanikova>
- KOMPANÍKOVÁ, M., 2011. *Piata loď*. Ilustroval Svätopluk Mikyta. Levice: K. K. Bagala. ISBN 978-80-9108-026-5.
- KOMPANÍKOVÁ, M., 2013. *Hlbokomorské rozprávky*. Ilustrovala Veronika Holecová. Bratislava: Artforum. ISBN 978-80-8150-027-5.
- KOMPANÍKOVÁ, M., 2019. *Kde je Ester N? Príbeh o tom, čo všetko sa dá stratiť a nájsť počas jednej noci v Slovenskej národnej galérii*. Ilustrovala Barbora Idesová. Bratislava: Slovenská národná galéria. ISBN 978-80-8059-217-2.
- KOMPANÍKOVÁ, M., 2019. *Koniec sveta a čo je za ním*. Ilustrovala Veronika Klímová. Bratislava: Artforum. ISBN 978-80-8150-264-4.
- KOMPANÍKOVÁ, M., 2019. *Toddler Punk. Ľulinove hudobné príbehy*. Text Monika Kompaníková, hudba Ľuboš Kuklíš, Oliver Rehák a Jozef Vrabel. Ilustrovala Bianka Török. Bratislava: Monokel. ISBN 978-80-972993-9-2.

RESUMÉ

The article deals with an interpretation of current literary works of Monika Kompaníková, a Slovak author of literature for children. In particular, the article zooms in on the prosed *Piata loď*, *Hlbokomorské rozprávky*, *Koniec sveta a čo je za ním*, and *Kde je Ester N?* In addition, the article includes a brief interpretation of an experimental book project called *The Toddler Punk. Ľulinove hudobné príbehy*, in which M. Kompaníková participated. This article also deals with the unconventional movement of M. Kompaníková's conveyed through literary types and genres, as well as her willingness to tackle topical issues of contemporary society. To this end, the author brings to the reader's consciousness her personal concept of values, meaning and function of the literary text. Her literary work lends itself to a changing image of the young reader and fits the contemporary society.

Kontakt

prof. PhDr. Viera Žemberová, CSc.

Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta

Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií

Ul. 17. novembra 1, 080 01 Prešov

viera.zemberova@unipo.sk

PERSONIFIKOVANIE SMRTI V OBRÁZKOVEJ KNIŽKE AKO KULTÚRNA METAFORA

PERSONIFICATION OF DEATH IN A PICTURE BOOK AS CULTURAL METAPHOR

RADOSLAV RUSŇÁK

Obrázkové knižky sa medzi dospelými bežne považujú za oblasť, do ktorej by mali prirodzene vstupovať najmä detskí čitatelia. A to i deti v tzv. predčitateľskom veku, ktoré sú pri recepcii týchto špecifických textov, spájajúcich výtvarné a slovesné umenie, odkázané na hlasovú interpretáciu dospelých (rodičov či učiteľov). Aj podľa literárnych vedcov je obrázková knižka (spolu s podobnými literárnymi artefaktmi, medzi ktorými je len tenká hranica: leporelo, bohato ilustrovaná kniha, komiks, obrazový album) nielen jedným z najfrekvencovanejších žánrov literatúry pre najmenších, ale aj žánrom exkluzívne rezervovaným práve detskému recipientovi (Nodelman, Reimer 2003, s. 274; Hunt 2005, s. 128; Provazník 2014, s. 23).

Je nepopierateľné, že v súčasnosti badať na trhu detskej knihy kvantitatívny nárast tohto typu literatúry pre najmenších a týka sa nielen domácej tvorby, ale aj tvorby v slovenskom, resp. českom preklade. Problémom, ktorého sa chceme v tejto chvíli aspoň sčasti dotknúť, je najmä otázka ťaživej a pre deti (i dospelých) menej komfortnej tematiky, ktorá sa aj prostredníctvom tohto literárno-výtvarného média môže recepcne „odkomunikovať“ s detským adresátom. Primárne máme na mysli ten typ obrazovej narácie, ktorá vo svojom vizuálnom sprostredkovaní príbehu pracuje s explicitným stvárnením postavy Smrti. Napriek tomu, že sa môžeme s jej vizuálnym stvárnením stretnúť vo viacerých dielach (napr. Wolf Erlbruch: *Kačka, Smrť a tulipán*; Michael Stavarč, Dorothee Schwab: *Děvčátka s kosou*; Elisabeth Hellend Larsenová, Marine Schneiderová: *Ja som Smrť*), bližšie sa zastavíme len pri diele Kitty Crowtherovej (*Návštěva malé smrti*).

Obrázková knižka Kitty Crowtherovej (*Návštěva malé smrti*) patrí medzi tie zaujímavé diela tohto typu literatúry, ktoré vo svojej významovej štruktúre približujú detskému adresátovi fenomén smrti. Volí si pritom najexplicitnejšiu možnú formu, a to priame vizuálne zobrazenie postavy Smrti,¹ ktorá má v príbehu dominantné sujetotvorné postavenie. Útla knižka, umelecky personifikujúca smrť ako hlavnú postavu príbehu, je pre detského (pred)čitateľa zaujímavá aj preto, že dieťa napriek svojim čitateľským očakávaniam a možno i túžbam zmeniť v príbehu niečo vo „svoj prospech“ (napr. odvrátiť smrť dievčátka Evelíny), necháva detského recipienta dotknúť sa práve faktu nemožnosti príbeh zmeniť.

1 OBRÁZKOVÁ KNIŽKA KITTY CROWTHEROVEJ *NÁVŠTĚVA MALÉ SMRTI*

Útla dielo belgickej spisovateľky je na slovenskom knižnom trhu dostupné zatiaľ iba v českom preklade. Belgická spisovateľka, ktorá z dôvodu vrodenej poruchy sluchu bola

¹ Pre jasné odlišenie všeobecného pojmu „smrť“, s ktorým v článku pracujeme, od personifikovanej postavy „Smrti“ v obrázkovej knižke, budeme hlavnú postavu Crowtherovej diela uvádzať s veľkým začiatočným písmenom ako vlastné meno – malá Smrť.

do svojich štyroch rokov nepočujúcou (pozri Moravčíková 2016, s. 134), má vo svojom texte dvojedinú úlohu: je autorkou tak textu, ako aj jeho sugestívnej ilustračnej zložky. Crowtherovej obrázková knižka je z radu tzv. minimalistických textov pre deti, v ktorých má ilustračná/obrázková zložka príbehu neopomenuteľnú sujetotvornú funkciu.

Fabula príbehu je primerane žánru striedma: spoznávame postavu malej Smrti, ktorej „povolaním“ je odprevádzať umierajúcich ľudí do kráľovstva mŕtvych. Napriek tomu, že sa prostredníctvom rozprávača čitateľ so Smrťou zoznamuje ako s milou, ostýchavou, no predsa trochu smutnou postavou, nie sú jej povahové črty navštevovanými ľuďmi oceňované: nikto sa s ňou nerozpráva, ľudia pri nej plačú a je im zima. Aj keď ich chce malá Smrť vo svojom kráľovstve mŕtvych zahriať ohňom z kozuba, jej počin u zosnulých ľudí vyvoláva zdesenie. Pripomína im to totiž pekelný oheň, a to malú Smrť veľmi trápi. Tento scenár odchodu ľudí zo sveta živých je v podstate nemenný až do času, keď malá Smrť po prvýkrát navštívi Evelínu.

Evelína je pomaly umierajúce dievčatko, ktoré v príchode malej Smrti vidí vykúpenie z choroby a neutíchajúcej bolesti, ktorá ju dovtedy sprevádzala (predpoklad terminálneho štádia smrteľnej choroby)². Príchod malej Smrti je preto zo strany dievčatka radostne očakávaný. Malá Smrť je jej neskrývanou radosťou nesmierne zaskočená a aj vďaka nej si uvedomí, že aj ona je vlastne tiež ešte dieťa. Evelínina radosť a detská spontánnosť Smrťou natoľko otrasie, že chvíľu odmieta uveriť, že Evelíne nie je pri nej zima a nepocituje ani pocit strachu. Úprimná radosť Evelíny je však nákazlivá a Smrť sa ňou nechá strhnúť – tak v detských hrách, ktoré Evelína pre malú Smrť vymýšľa (hra na skrývačku, hra bedmintonu, chodenie po rukách, preoblečenie sa Evelíny za malú Smrť), ale aj v rozhovoroch, cez ktoré si malá Smrť uvedomuje svoju vlastnú cenu – svojím príchodom sňala z Evelíniných pliec ťaživé bremeno bolesti. A vďaka tomu sa môže dievčatko opäť usmievať a jej krásny úsmev je pre Smrť veľmi oslobodzujúci. Uvedomí si, že nikdy si nepripadala taká živá, ako práve pri Evelíne. Idyla spoločne strávených chvíľ sa však pretrhne v momente, keď musí dievčatko opustiť kráľovstvo mŕtvych a vydať sa na cestu do nového života. Malá Smrť je odchodom jedinej kamarátky zarmútená, pretože jej odchodom sa do jej sveta mŕtvych dostáva znovu osamelosť a pocit nezmyselnosti všetkého. Smutné prechádzky po kráľovstve, počas ktorých si neustále šepká Evelínino meno, sa jedného dňa náhle skončia. Evelína sa v podobe anjela k Smrti nanovo vracia³ a zostáva s ňou už navždy. Odvtedy spolu, ruka v ruke, navštevujú umierajúcich ľudí, ktorí už viac nemajú z malej Smrti strach. Sprevdáza ju totiž anjel v podobe Evelíny.

² Čitateľ sa s dievčenskou hrdinkou príbehu stretáva v terminálnom štádiu choroby, ktorej pôvod síce nepozná, ale o jej závažnosti vypovedá množstvo medikamentov (flaštičiek i liekov), okupujúcich nočný stolík Evelíny. O intenzite predchádzajúcej bolesti, ktorú hrdinky denno-denne podstupovala (a pravdepodobne len liekmi potláčala), vypovedá jej radostný výkrik pri návšteve malej Smrti. Napriek mladému veku teda bola postava Evelíny na smrť ako finálne riešenie jej stavu vopred pripravená. Textovo aj ilustračne sa k čitateľovi dostávajú interpretačne relevantné indície o tom, že hrdinka je so svojím osudom nielen zmierená, ale vníma ukončenie svojho pozemského života ako očakávané vykúpenie z bolesti a choroby.

³ Svojím príchodom akoby Evelína vrátila malej Smrti láskavosť jej prvotnej návštevy, vďaka ktorej ju oslobodila od bolesti; Evelína recipročne zbavuje malú Smrť hlbokého smútku a pocitu nezmyselnosti.

2 PERSONIFIKOVANÁ SMŤ A KULTÚRNA METAFORA

Recepčno-interpretačný dopad Crowtherovej príbehu je neodmysliteľne spojený s jej ilustráciami, ktorých sujetový význam umocňuje fakt, že by mohli byť uverejnené aj autonómne bez textu. „Čitateľnosť“ a myšlienkové posolstvo samostatného obrázkovo-ilustračného príbehu by aj napriek absencii textovej zložky zostali plne zachované. J. Provazník (2014, s. 39 – 40), ktorý obrázkovú knižku belgickej autorky zaraďuje ku knihám založeným na interakcii text – obraz, vidí jej účinok v odlišnej funkcii, ktoré má textová a obrazová zložka pri rozprávaní. Obe línie sú podľa neho vybudované premyslene a vedené paralelne, pričom každá má v tomto „dialógu“ jasne vymedzenú rolu. V. Moravčíková (2016, s. 131) zas autorčinu stratégiu nazýva „*precíznou symbiózou ilustrácie a textu*“, pričom ilustrácie sú podľa nej nosnými piliermi textu a často vypovedajú viac než samotný stručný textový komentár.

Ilustrácie autorky sú detsky jednoduché, nekomplikované, a preto pre dieťa jasne čitateľné. Autorka to dosahuje najmä „pastelkovou technikou“, typickou pre detskú kresbu (obzvlášť zreteľná je hlavne pri vyfarbovaní čiernych priestorov). Ilustračný svet navyše Crowtherová zaplňuje rôznymi symbolmi, ktoré detského adresáta v horizontálnej rovine príbehu interpretačne nepreťažujú. Skôr naopak – kultúrne mu ukotvujú a dotvárajú atmosféru oboch svetov a zároveň mu podávajú pomocnú ruku pre pochopenie náročnejších textových obsahov pri hlbšej interpretácii či diskusii o príbehu s dospelým rodičom či učiteľom. Vo vertikálnej rovine navyše symbolickosť v ilustráciách otvára bohatý netextový priestor pre pohyb dospelého čitateľa, čo je zároveň neklamná indícia hodnoty tohto útleho diela pre deti.

Malá Smŕť je ilustračne personifikovaná do menej tradičnej podoby dievčaťa s drevenou, akoby posmrtnou maskou na tvári, no s tradičnou kosou v rukách a s rovnako tradične čiernym habitom s kapucňou. O tom, že ide naozaj o smrť, vypovedá nielen kosa, ale aj kostené články prstov na rukách a nohách. V tomto je Crowtherovej zobrazenie smrti blízke predstave dieťaťa v období od piatich do deviatich rokov. Z pohľadu vývinovej psychológie totiž dieťa v tomto období ešte stále nevníma smrť univerzálne⁴ a často si ju v detskom vnímaní personifikuje do podoby kostlivca.⁵

V kráľovstve mŕtvych je kozubová rímsa u malej Smrti ozdobená dvomi sovami a stena nad kozubovou rímou zas ozdobená rôznymi maskami, pripomínajúcimi drevené štylizované africké masky (jednu z nich má na tvári aj Smŕť). Tak sovy, ako aj masky, sú u autorky personifikované. Sčasti akoby pripomínali funkciu komentujúceho gréckeho chóru – zvlášť je to viditeľné pri komparácii dvoch scén: keď malá Smŕť pri ohni v kozube zohrieva vydeseného a skleslého starého pána – sovy i masky ilustračne „komentujú“ scénu štandardným „kamenným“ výrazom tváre sťa by neživej dekorácie; keď však malá Smŕť v kresle pri kozube hostí veselú Evelínu, sovy i masky ožívajú – sovie oči sa upierajú na Evelínu a ich zobáky navodzujú dojem úsmevu; úsmev je evidentný aj na dovtedy neživo vyzerajúcich visiacich maskách. Ak sú obrázkové knižky, ako tvrdí P. Hunt (2005, s. 131) významnými umeleckými formami, prostredníctvom ktorých integrujeme deti do našej kultúry, tak aj symbolika masiek a sov v príbehu reprezentuje v jednoduchom autorkinom výtvarnom podaní tzv. kultúrnu metaforu. Kým motív sovy je pre deti viac kultúrne čitateľný, motív masiek by sme mohli v obrázkovom príbehu nazvať spolu s E. Freemanovou a B. Lehmanovou (2001, s.

⁴ Dieťa si myslí, že aj keď ľudia okolo neho môžu zomrieť, ono nezomrie.

⁵ Antropomorfizácia a personifikácia smrti, vďaka ktorým smrť dostáva podobu kostlivca s kosou (teda tvar a vôľu), je oproti skutočnej podstate smrti pre dieťa v tomto štádiu vývinu upokojujúca.

43) unikátnou možnosťou pre detského recipienta mať vizuálnu skúsenosť s inou kultúrou. Tento typ internacionálnej skúsenosti s cudzou kultúrou by totiž len textové knižky dieťaťa nedokázali poskytnúť.

Zaujímavé je aj porovnanie izieb Evelíny a starého pána, metonymicky reprezentujúceho všetkých umierajúcich, ktorých do stretnutia s Evelínou Smrť navštívila. V izbe obidvoch umierajúcich sa nachádza jedna posteľ, stolík s rôznymi liekmi, lampa nad posteľou, sova a napokon aj umierajúca postava. Kým však starého pána Smrť prekvapí v spánku (starý pán je s útrpným spiacim výrazom obrátený chrbtom k prichádzajúcej Smrti) – akoby nečakane a pri zhasnutom svetle (svetlo reprezentuje len spln mesiaca, viditeľný cez odhrnutý záves v izbe), Evelína práve číta knižku, akoby na Smrť čakala, má zasvietené svetlo nad posteľou a k Smrti je obrátená s usmiateou tvárou. V jej prípade ide o skutočne očakávanú návštevu. Sova je v izbe umierajúceho pána obvyčajnou dekoráciou na skrini; u Evelíny obľúbenou plyšovou hračkou, o ktorej vzácnosti pre Evelínu vypovedá fakt, že sova-hračka s dievčatkom zdieľa i posteľ.⁶

Kultúrne ukotvené tradičné obrazy smrti sú ďalej reprezentované dominanciou čiernej farby, splnom mesiaca, neprehliadnuteľnou nočnou hrou s tieňmi, dvomi čiernymi labuťami na rieke, vedúcej do kráľovstva smrti (rieka spolu s loďkou štruktúrne evokujú spojenie s gréckou mytológiou – prevozníka Cháróna a rieku Acherón, resp. Styx) či starogréckym symbolom obťahujúceho sa hada okolo stĺpov, mytologicky reprezentujúcim nádej, zdravie a zdarné hojenie (dnes spojený najmä s lekárnictvom a farmaceutikou), symbolikou čiernej a bielej (čierna malá Smrť – biely anjel Evelína) a pod.

Ťaživosť námetu je neutralizovaná prvkami detskej nezbednej hry, ako aj šibalstvom (porovnaj Moravčíková 2016, s. 132), ktoré je čitateľné cez obrázkovo-príbehovú ilustračnú perspektívu príbehu: hranie bedmintonu a ďalších detských hier – typických pre detské ihriská – vo vznešenom priestore paláca malej Smrti; inak strašidelná kosa malej Smrti je Evelínou počas hry pretvorená do podoby usmiateho vtáka s krídlami a pod. Desivosť malej Smrti je potláčaná aj jej detským vekom – fyziognomicky ilustračne zachyteným, ale aj textovo vyjadreným,⁷ pozitívne naladeným zmýšľaním i charakterom (vľúdnosť, krehkosť, zraniteľnosť, starostlivosť, družnosť a pod.), tiež záľubou v optimistickom videní sveta a radosti zo smiechu, či silnom kamarátskom potenciáli, ktorý sa pri Evelíne naplno prejaví.

Aj grafické riešenie obrázkovej knižky, ktoré J. Provazník považuje za „tradičné“, prispieva k neutralizácii potenciálne problémovej tematiky. Tri štvrtiny stránky totiž v Crowtherovej prevedení zaplňa obrázok zachytávajúci jednotlivé fázy príbehu, pričom pod obrázkom sú vždy dva až tri riadky jednoduchého textu.⁸ Toto formálne riešenie je podľa neho založené na prehľadnom poriadku, ktorý pomáha spoluvytvárať pocit pokoja a bezpečia. Aj vďaka nemu nepôsobí stretnutie umierajúceho dievčatka s malou Smrťou depresívne.

⁶ Ak prijmem motiv sovy ako kultúrny symbol reprezentujúci múdrosť, pozíčné postavenie sov v dvoch rôznych izbách umierajúcich môže byť tiež chápaný ako paradox: apriórna múdrosť staroby nekorešponduje u starého muža s nevyrovnaním sa s nutnosťou zomrieť (sova je dekoráciou izby); na druhej strane malé dievčatko, ktoré má obmedzené životné skúsenosti, so sovou zaspáva (je na smrť pripravené; rozumie, ako sa veci majú a je so svojou situáciou plne uzrozmene).

⁷ Rovnako aj pomenovanie „malá“ Smrť evokuje nielen jej nedospelosť, ale vo vertikálnom význame adjektívum „malá“ konotuje aj jej nevelkosť, akoby zmenšenie či zdrobnenie, evokujúce ešte nie plnú silu smrti ako takej.

⁸ Podľa J. Provazníka (2014, s. 40) ide síce o jednoduchý, nie však primitívny text; vety sú síce prosté, no formulované sú citlivo.

Genéza priateľstva medzi oboma hlavnými hrdinkami sa do diela (cez kultúrny vzorec správania sa) veľmi jemne pretavila aj v kompozičnej rovine, a to cez rámcujúci princíp (tak v textovo-slovesnej, ako aj obrazovo-ilustračnej podobe): v textovom priestore sa dejová sekvencia prvého stretnutia dievčatka so Smrťou odráža v slušnom, no predsa len dištanchne pôsobiacom vykaní Evelíny malej Smrti („*Konečně jste tady!*“). Posledný dialóg Evelíny a Smrti sa už nesie v dôvernom priateľskom tykaní: „*Tak jsem si to přála, abych byla stále u Tebe.*“ V ilustráciách je priateľstvo, ktoré je vyvrcholením príbehu, predstavené cez tajomstvo: úvodná ilustrácia prezentuje usmiatu Smrť, hrajúcu bedminton s niekým, komu je vidieť len bosé nôžky a kúsok šiat – a ten niekto práve raketou odrazil košík k Smrti. Predposledná ilustrácia v príbehu už zachytáva na zemi položené bedmintonové rakety s košíkom v rovnakej miestnosti ako na začiatku – čitateľovi je už jasné, že bosé nôžky i šaty patrili Evelíne. Priateľstvo je v obrázkovej knižke znázornené aj cez posturiku a haptiku zobrazených postáv, ktoré rovnako zachytávajú aj kultúrne vzorce správania sa: zoznámenie Smrti s dievčatom je typom formálnej „návštevy“ – hoci zo strany Evelíny očakávanej. Usmiate dievčatko víta Smrť posadené v posteli; Smrť stojí neďaleko postele, jej tvár je vážna, obe sa na seba dívajú. Dve finálne ilustrácie oboch hlavných postáv ich zachytávajú už v inom postavení: 1. dívajúc sa z tváre do tváre, obe usmiate, sa dôverne držia za ruku, idúc rovnakým smerom – spoločne navštíviť ďalšieho umierajúceho človeka; 2. kľaciac na zemi, plece pri pleci, obe rovnako usmiate si spoločne čítajú z veľkej otvorenej knihy, každá držiac knihu zo svojej strany.

Napriek tomu, že v príbehu sa motív bolesti intenzívne prekrýva motívom priateľstva, implicitne si je čitateľ neustále vedomý skutočnosti, že príbeh veľmi jasne hovorí o smrti malého dievčatka, s ktorou sa v bežnom živote človek nikdy nedokáže úplne zmieriť. Prirodzene zraňujúcu fabulu autorka preto sujetovo zámerne nebalí do pozlátka sentimentu a rozprávač zostáva civilný aj pri mene hrdinky (pri mene Evelíny si nevolí deminutívny tvar). Otupenie traumatizujúceho motívu bolesti u dieťaťa je dosiahnuté aj fokalizačným sujetovým princípom: Evelínin príbeh sa pred čitateľom (terapeuticky) rozvinie z uhla pohľadu malej Smrti; rozprávač pozornosť čitateľa cielene odvádza od sústredenia sa len na postavu Evelíny (a s ňou spojenej bolesti a jej prechodu do kráľovstva mŕtvych), aby mu ponúkol identifikáciu s malou Smrťou, s jej pocitmi, minulosťou, vnútorným svetom a skúsenosťou. Smrť je pre Evelínu darom, a tak sa smrť k čitateľovi ako posolstvo aj dostáva.

Autorka čitateľovi ponúka tri svety (svet živých, kráľovstvo mŕtvych a tajomné a bližšie nešpecifikované miesto (nebo?), kde sa z Evelíny stane anjel), pričom prechod medzi prvými dvomi je plynulý. Práve posledné tajomné miesto (so štruktúrnou religióznou konotáciou) ponúka detskému čitateľovi saturujúci interpretačný variant šťastného konca, významovo korešpondujúci aj so židovsko-kresťanskou tradíciou európskeho spoločenstva na jednej strane, ktorý však nezabúda ani na najstaršie korene našej civilizácie späté s gréckou kultúrou a mytológiou: kráľovstvo smrti, prievozník cez rieku, starogrécky symbol hada a pod.

Svet súčasných detí je dnes v mnohom náročnejší a problematickejší než svet ich rovesníkov spred dvadsiatich či tridsiatich rokov. Napriek pochopiteľnej snahe dospelých ochrániť deti a ich kultúru od potenciálne traumatizujúcich tém, deti by na druhej strane

mali dostať šancu vidieť svet vo vekovo primeranej forme taký, akým on naozaj je – a to aj s jeho svetlými a temnými stránkami, s jeho radosťami i smútkom. Inak povedané, obrázková knižka s postavou personifikovanej Smrti v sebe môže ukrývať aj vzácnu schopnosť pripraviť dieťa na život nielen cez jeho svetlé stránky, ale aj tie ťažšie a tienistejšie. Navyše, kvalitná obrázková knižka ako súčasť literatúry pre deti by mala svojmu čitateľovi pomáhať vidieť aj to, čo sa v ňom už teraz nejasne odohráva, a lepšie si to uvedomovať.

Obrázkový príbeh Kitty Crowtherovej *Návšteva malého smrti* patrí k jednému z tých umeleckých príbehov s paralelným svetom slova a obrazu, ktorý detskému čitateľovi ponúkajú prežiť aj to (či práve to), čo už nemôže zmeniť, resp. ani dostatočne do hĺbky pochopiť. Je to spôsobené aj tým, že obrazový naratív nadobúda v znakovom zobrazení (slova i obraze) symbolický význam, ktorý M. Šubrtová (2007, s. 119) pomenováva ako metaforický vzorec – hoci ide o jednoduchý a priamy príbeh, je potrebné chápať ho v obraznom zmysle. Významový presah obrazu totiž prerastá tematický rámec a získava význam kultúrnej metafory, ktorej postupné dešifrovanie v procese ontogenézy je pre súčasné dieťa nevyhnutné.

Poznámka: Príspevok je čiastkovým výstupom z riešenia grantových projektov VEGA 1/0095/18 *Umelecká hodnota, trivialita, brak a gýč v literárnej, výtvarnej a hudobnej tvorbe pre deti a mládež* a KEGA 011PU-4/2018 *Umelecké stvárnenie straty, smrti a bolesti v literatúre pre deti a mládež*.

RESUMÉ

Picture books for children have recently experienced a sharp increase of their number in bookstores. This is a specific type of literature that targets very young (pre)readers which closely connects two forms of language, viz. literary and visual. This paper is a close analysis of the picture book titled *Návšteva malého smrti* (*The Visit from Little Death*) written by author and illustrator Kitty Crowther from Belgium. In particular, the paper zooms in on the unusual portrayal of the main character Little Death. As a result of this, Crowther's picture book carries connotations that lend themselves to specific culturally determined symbolic interpretations (associated with dying and death). In addition, the connotations are presented as a narrative story intertwined with text and illustration. An understanding of connotational overtones facilitates very young readers to better adapt to and accept the culture into which they were born and in which they will be growing up, searching for their own life fulfilment.

PRAMENE

CROWTHER, K., 2013. *Návšteva malého smrti*. Praha: Baobab. ISBN 978-80-87060-67-4.

LITERATÚRA

FREEMAN, E. a B. LEHMAN, 2001. *Global Perspectives in Children's Literature*. Needham (MA): Pearson. 136 s. ISBN 0-205-30862-7.

- HUNT, P., 2005. *Understanding Children's Literature (Second Edition)*. New York: Routledge, 2005. ISBN 978-0-415-37546-7.
- MORAVČÍKOVÁ, V. 2016. (De)tabuizácia smrti v literárnom zobrazení pre deti a mládež (kvalitatívna obsahová analýza vybraných diel). In: *(De)tabuizácia smrti v diskurzoch súčasného umenia*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, s. 127 – 150. ISBN 978-80-558-1098-0.
- NODELMAN, P. a M. REIMER, 2003. *The Pleasures of Children's Literature (Third Edition)*. Boston: Allyn & Bacon. ISBN 0-8013-3248-6.
- PROVAZNÍK, J., 2014. Obrázková knížka, její podoby a proměny. In: *Současnost literatury pro děti a mládež*. Ed.: Eva Koudelková. Liberec: FP TU, Katedra českého jazyka a literatury, Nakladatelství Bor, s. 23 – 60. ISBN 978-80-87607-26-8.
- ŠUBRTOVÁ, M., 2007. *Tematika smrti v české a světové próze pro děti a mládež*. Brno: Masarykova univerzita. ISBN 978-80-210-4413-5.

Kontakt

Mgr. Radoslav Rusňák, PhD.

Prešovská univerzita v Prešove, Pedagogická fakulta

Katedra komunikačnej a literárnej výchovy

Ul. 17. novembra 15, 080 01 Prešov

radoslav.rusnak@unipo.sk

DISKUSIE/DISCUSSIONS

AKO DOBROVOLENE „POZASTAVIŤ NEDÔVERU“ VO VEDECKÚ
METODOLÓGIU. RADOŠŤ Z (META)SPEKTÁKLUHOW TO “STOP SCEPTICISM” OVER A SCIENTIFIC METHOD, WITHOUT ANY
HESITATION. A PLEASURE FROM THE (META)SPECTACLE

DANKA LEŠKOVÁ

V jednej zo svojich štúdií uvažuje Miroslav Marcelli o jave označenom termínom autoreferencia a obracia sa i na práce Rolanda Barthesa (Barthes 1964, podľa Marcelli 2003). Ten pripomína, že metajazyk literatúru udržuje pri živote práve vtedy, keď už nie je schopná vypovedať o svete, o posolstvách z vonkajšieho sveta, keď si je silno vedomá toho, že je náhle zbavená referentov a poslání.¹ Metareferencia sa nemusí týkať len literatúry ako takej, antiiluzívne prostriedky môžu (meta)reflektovať hoci aj metodológiu samotnej (literárnej) vedy. A tak (meta)reflektovať poznanie, že určitým spôsobom položená otázka dovoľí vzniknúť len istej odpovedi.²

VRABČÁCI

Vrabčáci byli zvědaví,
co všechno o nich věda ví –
i letěli to vyzvědět
až do Akademie věd.

A od té doby věda ví,
že vrabčáci jsou zvědaví.

(Frynta 1993, s. 161)

Autoreferencia nie je ani v literatúre pre deti novým pojmom.³ To, že je literárna pravda iba dohodnutou pravdou a nie realistickým, transparentným opisom skutočnosti dokonale korešpondujúcim so svetom, už nemusíme okrem recipienta neoboznámeného s inými technikami reprezentácie (neschopného inak zobrazenie dekodovať) nikomu autoreferenčne ukazovať. Podobne, ako je i fakt v konkrétnej metodológii len faktom vo svete istého spôsobu premýšľania, v krátkej poviedke Emanuela Fryntu *Potencionálna racionalita* je

¹ Ak sa na tomto mieste oslabí záujem čitateľa o diskusiu, je to pochopiteľné. Diskurz skoro zjavne smeruje k odmietnutiu všetkého, k bezbrehému relativizmu, nemožnosti poznať a k rozčarovaniu zo všetkého. No je to len jedna z možností ako naložiť s takýmto pocitom. Nemožnosť poznať ako negatívna skúsenosť môže byť nahradená potrebou prijatia tejto nemožnosti a premeny negatívneho postoja rozčarovania na aspekt hry s potešením.

² Diskusia je zámerne doplnená postrehmi z básní a krátkych próz Emanuela Fryntu z knihy jeho pozostalostí vydaných pod názvom *Závrtné pomyšlení* (1993). Použité citáty vecný jazyk diskusie duplikujú obraznejším diskurzom.

³ Tematizovanie odkrývania odlišnosti v chápaní fikčnosti a nefikčnosti (či odlišnosti rôznych fikčných ontológií) bolo prítomné už v moderne, v pokusoch surrealistov, u postmoderných spisovateľov, dokonca „[ž]onglování s ontologickými strukturami v literární fikci je široce rozšířená technika [už i] v pozdně renesanční a barokní literatuře, signalizovaná častým výskytem hry ve hře“ (Pavel 2012, s. 94).

postava profesora konfrontovaná s odlišnými postojmi v chápaní vizuálneho zobrazenia a jeho vzťahu ku skutočnosti:

„No, řekni, Dášo, nestyď se.“

„Přece my s ním mluvíme rozumně, pane profesore, manžel mu nedovolí nic to, a on si pořád vymejší. Takhle je hodný, to si nemůžu stěžovat, ale jako třeba teď dopoledne namaloval fialovou žirafu. Už ji tolikrát viděl ve skutečnosti, a nedá si říct. A říká ji Fridrich“ [...]

„V jedné věci máte docela pravdu: vy chcete po dítěti, aby je konsekventní intelekt postupně vyvedl z bludiště zrcadlových klamů a hybridní iracionality, již jsou ony nekontrolované představy. Je tomu tak, vždyť cesta k člověčenství ve smyslu kulturním, ne zoologickém, míří vskutku, abych to stručně shrnul – od žirafy fialové k žirafě skutečné a objektivní, s náležitou lokální barvou, a tím také od žirafy nepoznané k žirafě kapské, mramorované, síťované, krátce od bludu k vědě jako takové.“

(Frynta 1993, s. 44 – 45)

Pedagogické ciele (predovšetkým v literatúre pre deti a mládež) a rôzne neskrývané politické ambície sú v umení už viac-menej minulosťou. Ako možno ďalej z Barthesových a Marcelliho názorov vyčítať, umenie sa zrieka i „estetických“ poslaní. V ďalšej ukážke z poviedky E. Fryntu nazvanej *Sladká husopastka Jája* postava fiktívneho autora i proti svojmu presvedčeniu podľahne tvorbe populárnej spisby:

„Nad pestrými stránkami geologických map našich zemí, v nichž mu věda ukládala vyhledat krajinu hodnou jeho zájmu, náhle se před jeho užaslým zrakem počal vznášeti líbezný zjev sladké husopastky, mávající mu vrbovým poutkem vstříc u hejna žlutých housátek. Toto kouzelné zjevení bylo tak nevýslovně vábné, že mladý vědec podlehl. Zpronevěřiv se poprvé svému puzení k velehorským masívům, obrátil se na Českomoravskou pahorrorkatinu. Líbezný obraz ho zval vždy horroroucněji a on horrorepádem spěchal za preludem.“ [...]

„Poslyšte, tcháne,“ pravím mírně, „začal jste pěkně po svém způsobu, avšak nemohu se ubránit pocitu, že do vaší povídky se od jisté chvíle počaly dráti neotesané výrazy, protivící se vašim záměrům i vašemu klasickému vkusu.“

„Máš pravdu, Jáchyme,“ odušl tchán, „avšak jsem tou věcí také opovrhl a opustil ji zcela. Vystaven zhoubnému vlivu četby stejně nezralé jako nezdravé, podlehl jsem ve slabé chvíli módním výstřelkům. Avšak není mi ztěžko vyvarovat se podobných zrůdností napříště. Zamýšlím ušlechtilou romanci z dávných dob a znám již její název. Bude se jmenovat Kontesa Horrorentense.“

(Frynta 1993, s. 31 – 32)

Metaleptické uvažovanie sa môže stať u skúseného čitateľa dokonca i radosťou z istého druhu odkrývania, pomenovania javu. Marie-Laure Ryanová (2015, s. 177) používa napríklad termín *metanapínanosť*, aby ním označila kritické zaujatie príbehom ako slovesným artefaktom. Hovorí, že pri *metanapätí* sa čitateľov záujem neobracia k otázke, čo sa stane ďalej vo svete textu, ale k otázke, ako autor zvládne spojiť všetky vlákna príbehu a dať textu náležitú naratívnu formu. Označuje ním recepcný ponor do textu, ktorý nie je v pravom zmysle imerzný, skôr paradoxne interaktívny.⁴ V nasledujúcom úryvku nazvanom *Bidlo sa* konvencionalistický prístup k realizmu, k „(fiktívnej) skutočnosti“ ukáže ako veľmi nestály i na to, aby sa bolo možné oň (hoci fiktívne) literárne oprieť.

„Kdybyste vy mě pořád nevyrušovali v jednom kuse, to je vyrušování pořád, courání – já nevím, to aby měl člověk nervy ze železa. Přece, když píšu povídku, vidíte, tak mě nechte. To musíte za mnou pořád chodit nebo co? Ten si vzpomene tohle, ten támhleto, a já mám poslouchat vaše nesmysly a tady nápady mi utíkají. To mys-

⁴ Z tohto aspektu sa ako zaujímavé javí také (meta)vedecké reflektovanie literatúry pre deti a mládež, ktoré ponúka náhľad na literárnovedné skúmanie z viacerých vzájomne rôznych metodologických postojov a to na jednom konkrétnom texte, ako to robí napríklad R. McGillis (2018).

líte, že ty nápady kradu? Chytám to ze vzduchu asi podľa vás. Kolikrát vám to budu vysvetľovať. Nápad, to je krehká vec, to je východisko, z toho vyjdu, a jak mi to někdo zaplaší, je konec. To je ámen.[...]

Tak počkat: Na zahrádce máme bidlo. Ne. To je jako ze školního úkolu. Na zahrádce je bidlo, jež – ovšem, co jež? Nebudu dávat do první věty jež. To by chtělo nějaké tlustší sloveso, rozkládá se..., nebo prostírá se – co dělá bidlo? Bidlo se..., ano: Na zahradě nachází se bidlo. Zas mi řeknou, že je to germanizmus, on to není, ale řeknou mi to. Mohlo by se tyčit, ale to by muselo stát, to nejde. A proč ne – jest? Na zahradě jest bidlo. Jenže na čí zahradě, na naší. Na naší zahradě jest bidlo, to by šlo. Až na to jest. Bůh jest, a ne bidlo jest, to není bible. Takhle: [...] Majíce na zahradě bidlo, na zahradě určitě, ale kdo majíce? To je zmatek hned na začátku. Přechodník ne, začneme jednoduše: Na bidle v naší zahrádce – a jsme rovnou v ději. Ale to bidlo se tím zas nevypíchne, ta předložka ho zastře, a to bidlo je hlavní. Tak dobrá, předložku pryč, zbývá bidlo v naší zahrádce. A to by se mohlo přes někoho ozvláštnit. [...] Já tam dám kdokoli: Kdokoli pohlédl na bidlo v naší zahrádce. Nojo, ale že tam není odnikud vidět, to je horší. Přes ty keře. Přesuneme to do zimy a je to. Kdokoli přes holá křoviska na naší zahrádce zahlédl bidlo... Jestli toho tam není moc. [...] Kdokoli ne, proč kdokoli? Uděláme to lapidární. Na naší zahrádce je bidlo: Ne, prostě: Na zahrádce máme bidlo. To je ta věta. Na zahrádce máme bidlo. A je to. To je bronz, věta jak ulitá. Hotovo. – „Alenko, slyšíš mě? Copak si utekla? Už můžeš, už to mám. Už jsem to chytil. Už mi to nikdo nevěme. Pověď, co si chtěla?“

„Ty jsi tak na mě zlej, já jsem ti chtěla říct, že na zahrádce nám někdo ukrad bidlo.“

(Frynta 1993, s. 83–84)

Diskusia nechcela nijako znižovať vedecké skúmanie na poli (literárnej) vedy, či dokonca tvrdiť, že žiadne vedecké skúmanie nemá nijaký význam. Skôr skúsila s jej čitateľmi podiskutovať o tom, či je metodológia literárnej vedy tiež vedome (meta)reflektovaná, a ak áno, či to neznamená, že aj jej žánre (vedecké štúdie, odborné články, diskusie⁵) sú „meta-referenčne vzaté“ možnosťou hry s istými pravidlami. A ak aj človek (vedec) chvíľkami pociťuje, že je veda zbavená referentov a poslaní, nemusí to hneď znamenať pokles intenzity či straty jeho záujmu o literárnu vedu ako takú, ale naopak, priame (naivné) zaujatie nahradí totiž zvláštnym potešením z hry. A to môže paradoxne spôsobovať potešenie rovnakého typu, ako keď predstierame v literárnom texte, že tvrdenia sú pravdivé, hoci vieme, že nie sú a aj tak nás to môže (meta)skutočne tešiť.

Poznámka: Diskusia je čiastkovým výstupom z riešenia grantových projektov VEGA 1/0095/18 *Umelecká hodnota, trivialita, brak a gýč v literárnej, výtvarnej a hudobnej tvorbe pre deti a mládež*, APVV-15-0071 *Človek s hendikepom v literatúre pre deti a mládež* a KEGA 011PU-4/2018 *Umelecké stváranie straty, smrti a bolesti v literatúre pre deti a mládež*.

LITERATÚRA

FRYNTA, E., 1993. *Závrtné pomyšlení*. Praha: Český spisovatel.

MARCELLI, M., Autoreferencia ako svedectvo. In M.VALENTOVÁ, ed., 2003. *Semiotické modelovanie sveta v texte. Zošit prác o ikonickosti výrazu. K nedožitým sedemdesiatym narodeninám Antona Popoviča*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie. ISBN 80-8050-786-4.

McGILLIS, R., 2018. Rozkoš z nemožného: bez detí, bez kníh, jen teorií. In S. J. LUKAVSKÁ ed., 2018. *Dítěti vstříc. Teorie literatury pro děti a mládež*. Brno: Host, s. 189–205. ISBN 978-80-7577-413-2.

⁵ Na doterajšie diskusie v časopise *O dieťati, jazyku a literatúre* síce zatiaľ neprišli do redakcie žiadne písomné reakcie čitateľov, ale nemožno vylúčiť, že s nimi ich recipienti diskutovali v myšlienkach, takpovediac v duchu.

PAVEL, T., 2012. *Fikční světy*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2120-5.

RYANOVÁ, M.-L., 2015. *Narativ jako virtuální realita. Imerze a interaktivita v literatuře a elektronických médiích*. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2507-4.

Kontakt

Mgr. Danka Lešková, Ph.D.

Prešovská univerzita v Prešove, Pedagogická fakulta

Katedra komunikačnej a literárnej výchovy

Ul. 17. novembra 15, 080 01 Prešov

danka.leskova@unipo.sk

RECENZIE/REVIEWS

ROZPRÁVANIE O HEADANÍ INÉHO SVETA/STORYTELLING ABOUT
LOOKING FOR ANOTHER WORLD

[HUDEC, MAREK, 2018. *PROSTÉ ROZPRÁVKY. SÉRIA 1. ILUSTRÁCIE MARTIN KOLČAK*. BRATISLAVA: TATRAN. 161 s. ISBN 978-80-222-0968-7.]

Dostupné spoločenské a literárne povedomie o Markovi Hudecovi (zdrojom je prebal jeho debutu) napovedá, že vyštudoval žurnalistiku, pôsobí v redakcii denníka Sme, zúčastnil sa viacerých literárnych súťaží a *Prosté rozprávky* s podtitulom *Séria 1* sú jeho prozaickou prvotinou.

Kultivovaný čitateľ sa s umeleckým textom vyrovnáva lineárne, teda od prvej po poslednú stranu. Pri čitateľskom stretnutí s *Prostými rozprávkami* Marka Hudeca treba urobiť výnimku z prostého dôvodu: do personálne rozsiahleho *Podakovania* tým, ktorí podporili vznik a vydanie textu, pripojil podstatnú a pre porozumenie jeho autorskému konceptu, druhu, žánru a tematike rozhodujúcu informáciu: „a ďakujem vydavateľstvu Tatran, že dalo šancu môjmu experimentu“. Nosnosť výkladu pre obsah termínu *šanca* treba ponechať na vydavateľstve a autorovi, ale pre tých, čo si *Prosté rozprávky* prečítajú, sa dotykovým miestom medzi textom, autorom a čitateľom stane autorom vymedzené hodnotové „povedomie“ textu označené za *experiment*, ak pre nič iné, tak pre jeho mnohoznačnosť.

Názov *Prosté rozprávky* naznačuje popri iných podnetoch dve neprehliadnuteľné informácie. Prvá súvisí s literárnohistorickým kontextom adjektíva *prosté*, tá druhá má genologickú iniciáciu, odkazujúcu na (ľudovú, autorskú) rozprávku. Nezávisle od autorovej zámernosti alebo nezámernosti použitie adjektíva *prosté* v názve titulu znamená, že sa premyslene odkazuje na tradíciu ľudovej kultúry, možno na aktivitu slovenských romantikov či na erbové beletrizované vydanie Dobšinského povestí/rozprávok (*Slovenské povesti*, 1858/1861; *Prostonárodné obyčaje, povery a hry slovenské*, 1880; *Prostonárodné slovenské povesti*, 1880/1883). Za kultúrny, etnický a historický kontext termínu možno vykročiť „lúskaním“ možnosti obsiahnutých v sémantike slova *prosté* (podľa Pisarčíková a kol., *Synonymický slovník slovenčiny*, 1995, s. 579), či už ide o jeho rozpätie (pôvodné, jednoduché, prostoduché, naivné) alebo o výraz príležitosti, ako vyjadriť okolnosti súvisiace s rozprávaným dejom/príbehom (rovno, priamo, naproti, skrátka, iba).

Druhový a žánrový výskum (typológia) rozprávky, jej folklórnej aj autorskej morfológie, má dávnu tradíciu a rešpektované výsledky poznania, čo nebráni tomu, aby sa konali (experimentálne) rozlične motivované a zamýšľané pohyby smerujúce k hybridizácii pôvodného žánru jeho nasmerovaním k iným žánrom či k podnetom z iných literárnych druhov a médií.

Dejiny žánru rozprávka súvisia spravidla s etnickou, kultúrnou a emancipačnou situáciou spoločnosti, preto má tento žáner genézu v role svojho uskutočnenia: tam, kde sa rozpráva, budú tí, čo počúvajú. Popri informovaní a vzdelávaní rozprávka vo svojich dejinách nielen opakovaním šírila, ale prostredníctvom anonymného rozprávača aj tendenčne upravovala pôvodné udalosti, skúsenosti, zážitky vypočuté v rozprávaní (rozprávke). O možnom tematickom, kompozičnom a problémovom posune však rozhodli ad hoc

(nové) okolnosti rozprávania, napríklad kto, o čom, kedy a s akým zámerom rozprával (ne)literárnu, nie raz aj osobnú skúsenosť, lebo chcel informovať, poučiť a zaujať tých, ktorým sa rozprávalo. No a počúvajúc znova za iných okolností (roz)šírili ústrednú líniu rozprávania vo svojej tvorivej réžii, ale už v inej societe, na podnet iných okolností a určite so svojky vymedzenou tendenciou rozprávača.

Odbočenie do pamäti (ľudovej) rozprávky nebude nadbytočné, pretože pozorné vnímanie názvu Hudecovej prvotiny *Prosté rozprávky* naznačí i to, že podstatné bude rozprávanie, ale nie rozprávka, a že dôraz sa sústreďí do prozaického konceptu sémantiky termínu *prosté*. Marek Hudec sa so žánrom „netrápil“. Osvojil si jeho naračnú schému a problémovú podstatu, sústredil sa na úkon osobne a emotívne výrazne rozprávať vymyslený príbeh, zvyčajne z neskutočného sveta, ktorý ponúka neuveriteľné príhody. Alebo pôjde o prijatie žánru s vedomím nepravdivého rozprávania o bájných, krásnych a fantastických udalostiach (Pisarčíková, c. d., s. 617).

Autorská biografía Mareka Hudeca avizovaná na prebale jeho prvotiny vylučuje, že by si autor nebol istý morfológickými, sémantickými a genologickými možnosťami svojho textu. Postoj k naračnému a kompozičnému konceptu experimentu si poučený autor osvojil a súčasne ho modifikoval svojím poznaním a hodnotením ďalších autorských výstupov, teda predovšetkým tých z posledných desaťročí, ktoré estetiku, fikciu, víziu a kultúrnu „kombinatoriku“ príbehov reálnych a želaných úspešne využívajú od Andersena k Tolkienovi až po autorku potterovských príbehov; debutant by isto doplnil aj ďalšie iniciácie z prahu svojich rozprávok a prozaických skúseností.

Látkovým a tematickým podnetom sú osobné inklinácie mladého chlapca, školáka, ktorý má hlboký citový vzťah s rovesníkom Adamom. Okolnosti, ktoré sa postupne objasňujú ako príčina Adamovho ukončenia vzťahu, sa pohybujú medzi skutočnosťou a fikciou. Rozprávanie sa odvinie od citovej traumy z rozchodu, od overovania si citovej intenzity svojej roly vo vzťahu k rovesníkovi, zvýraznenia senzibility a zraniteľnosti mladých partnerov rovnakej orientácie, čo možno uložiť do dramatického organizovania krízy vyvolanej senzibilným zaobchádzaním s javom, ktorý v odmietnutom jednotlivcovi vyvolá bolesť, neistotu, krízu sprevádzanú stratou, osamelosťou, neprijatím nového vzťahového stavu a úsilím zvrátiť ho do pôvodného stavu. Epicentrum problému vzniká z prelínania reálneho odmietnutia partnera partnerom s víziami, snami, predstavami, zvukmi z mýtického sveta. Postavičky zabývané v rozprávkovom svete vertikalizujú zložitú situáciu osobnej „zrady“ pohybom medzi hore (realita) a dole (fikcia), čím nasmerujú rozhodovanie protagonistu po prah drámy/tragédie.

Kompozičné rozčlenenie textu na deväť prepojených epizód je riešené tak, aby sa vo vedomí rozprávača mohli prirodzene prepájať realita (bdenie) a fikcia (sen, predstava) dvoch kontrastných svetov. Dva príbehové priestory majú svoje parciálne textové časti, tie sú opatrené ďalšími názvami, do ktorých aktívne vstupujú dve tematické línie. Prvá vzniká z exteriéru, teda z listov (monológov) adresovaných (stratenému, utopenému, v bájnem svete schovanému) Adamovi. Listy sa napájajú na neliterárny kontext odkazmi na početné spoločenské, kultúrne, sociálne verifikovateľné reálie z informácií, ktoré rozprávač vytvára z aktualizovaných komponentov spoločenského a kultúrneho života „tu a teraz“. Svojím rozprávaním o vzťahu k Adamovi a s Adamom intenzívne exponuje osobné zážitkové, bytostné, subjektívne podložie. Druhá línia rozprávania má dôsledne subjektívny rámec,

ktorý rozprávača spája s osadenstvom fiktívneho sveta vďaka prelínaniu čarodejného, mýtického, bájneho, vizionárskeho odovzdávania, zobrazovania, približovania, dramatického reflektovania podôb a prejavov dobra a zla, reality a fikcie. Reagovanie, prežívanie, rešpektovanie vzťahu dvoch školákov vyjavuje nateraz decentný spor medzi spoločenskou normou a odklonom od nej.

Realie a realita rozvíjaná v *Prostých rozprávkach* súvisia s autorovým regiónom (Ružomberok, Tatry). Mýtický svet senzibilne, premyslene a dramaticky, no vždy s mierou vhodnou na vyrovnanie sa s partnerskou témou sprostredkúva osobné trasovisko školákov – chlapcov v krízovej situácii ich vzťahu, ktorej rozprávač chce porozumieť a zvrátiť vzniknutú situáciu. Svet emócií Marek Hudec nezneužíva, nesentimentalizuje, nemoralizuje, poznávanie sveta reality v citových a telesných traumách súčasníkov nerozbíja do kontrastu. Autor vlastne počíta s tým, že kultivovaný čitateľ má vedomosti o tematizovaných problémoch, má univerzálne informácie, prejaví porozumie a docení rozprávačský koncept poetiky a estetiky *Prostých rozprávok* ako kultivovaného spôsobu prepájania fikcie s inšpiráciami z umenia a bájneho sveta, teda že svojou mierou empatie podporí autorove rozprávky a rozprávania pre ich zrelosť, komornosť a výrečnosť.

Viera Žemberová

Kontakt

prof. PhDr. Viera Žemberová, CSc.

Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta

Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií

Ul. 17. novembra 1, 080 01 Prešov

viera.zemberova@unipo.sk

VÝNIMOČNÍ OBYVATELIA JEDNÉHO DOMU/EXCEPTIONAL RESIDENTS OF ONE HOUSE

[BODNÁROVÁ, JANA, 2019. *SABÍNKINE PRÁZDNINY (GRÉTKA, TETA A PODIVNÍ OBYVATELIA JEDNÉHO DOMU*. BRATISLAVA: PERFEKT. 80 s. ISBN 978-80-8046-926-9.]

Dvojdómá autorka Jana Bodnárová napísala ďalšiu výbornú prózu pod názvom *Sabínkine prázdniny (Grétko, teta a podivní obyvatelia jedného domu)* pre čitateľa na rozhraní mladšieho a staršieho školského veku. Poetikou nadväzuje na svoje predošlé texty, predovšetkým na prózy *Dievčatko z veže* (1999) a *Barborkino kino* (2001). Možno však hovoriť o istých konštantných témach a motívoch Bodnárovej, ktoré rozvíja v celej svojej tvorbe (nielen) pre deti a mládež, teda aj v najnovšej knihe. Reflektuje najmä témy dospievania, rodiny, medzigeneračných vzťahov, priateľstva či staroby, pričom funkčne variuje viacero recidívnych motívov, ako napríklad skupinu motívov z prostredia Francúzska a Východnej Ázie, skupinu motívov súvisiacich s umením, motív dvojčiek, dvojníčok, bábiky, veštenia, sna a mnoho ďalších: „*To mne sa snívalo, že mi ktosi nariadil poodmetať sneh z dvora tohto domu. Už ma všetko bolelo! Metla i lopata boli ťažké a snehu len pribúdalo. [...] Taká blbosť!*“ (s. 59). Bodnárová opäť verne modeluje dievčenskú hrdinku, jedenásťročnú Sabínku, ktorej život sa prelína so životom postáv autorkiných predošlých próz, napríklad s Ajkou a Barborkou (pozri Stanislavová 2008). Sabínka prichádza do nového prostredia, do pavlačového domu k tete, ktorá sa jej spočiatku javí ako „čudná a výstredná“ (s. 5), pričom konštatuje, že „*v skutočnosti ani nie je pokrvná*“ (s. 7). Autorka však plynulo kreuje pozitívny proces ich vzťahu a v závere Sabínka „úplne po prvý raz tuho objala tetu. Lebo jej chcela povedať, ako veľmi sa jej páčila hra“ (s. 80).

Rovnako si zachováva aj svoj poetický štýl písania, ktorý sa vyznačuje emotívnosťou, naratívnu ľahkosťou, funkčnou deskripciou a enumeratívnosťou, čím sa dotvára akási subtilná atmosféra jednotlivých jej textov: „*Alkovňou však prebehla s prižmúrenými očami a krkom stiahnutým medzi pleciami. Mala pocit, že pri stenách číhajú nejaké zvieratá. Veď jej čudná teta môže mať i skroteného hada! No keby sa lepšie pozrela, uvidela by len starý bicykel, lyže a korčule, dosku na žehlenie bielizne, nejakú truhlicu a starú skriňu*“ (s. 8). Spisovateľkin uvedený štýl písania sa odráža aj na zobrazení prostredia, ktorým je zväčša byt v malom meste, ktorý síce na prvý pohľad vyzerá čudne a nezaujímavo „*ako nejaká sivá mušľa*“ (s. 5), no keď mušľu roztvoríme, môžeme „*nájsť perlu*“ (tamže). Takéto „perly“ v sebe ukrýva pavlačový dom, ktoré Sabínka postupne nachádza v podobe jednotlivých obyvateľov domu, čo umožnilo Bodnárovej venovať sa viacerým témam, ktoré však ohraňuje témou medzigeneračného vzťahu, keďže v dome bývajú zväčša starší ľudia: „*múzeum z ľudí*“ (s. 39). Každý obyvateľ má premyslene svoju rolu v texte, preto dom pôsobí ako „*tajomné divadlo*“ (s. 21), ako ho pomenováva samotná protagonistka.

Autorka tematizuje viacero aspektov staroby ako výzor: „*Ja a fotiť sa? To už radšej nie!* [...] *Celkom mi stačí zrkadlo!*“ (s. 19), správanie: „*Táram! Snívam! To síce stará, ale moderná žena nemá robiť!*“ (s. 17), zdravie: „*Ešte chvíľu sa bavili o boľavých bedrách a kolenách*“ (s. 21) či záujmy: „*Len smelo vstúpte do môjho ateliéru. Do môjho sveta. Bez neho by som už voňal fialky odspodu*“ (s. 19), ktoré Sabínka reflektuje: „*Jej sa všetci starí ľudia zdali veľmi starí, a zároveň rovnako starí. Nevedela by odhadnúť, aký je medzi nimi vekový rozdiel*“ (s.

18), pričom sa často využíva jemný humor: „Čo to vravíte!? Do stovky nám ešte chýba pár rokov!“ (s. 20), čím sa implicitne môže formovať postoj recipienta k starším ľuďom. Podobne nepriamo sa cez estetický zážitok z tohto textu môže pozitívne podnecovať aj čitateľov vzťah k ľuďom s hendikepom, keďže najlepšou kamarátkou Sabínky sa stane Grétko, ktorá je na invalidnom vozíku: „*Sabínku to trochu zaskočilo. Roztvorila oči aj ústa. Bolo to ako taký úder do brucha. Sama nevedela, čo má povedať*“ (s. 31). Daný hendikep Bodnárová stvárňuje s jemnou ľahkosťou, Grétko je akýmsi anjelom pre susedov, „*porcelánová bábička tohto domu*“ (s. 34), ktorá je v istom protiklade k Sabínke, prirovnávaná k chlapcovi, „*divoška*“ (tamže), ale spája ich čisté priateľstvo. Téma hendikepu sa dotvára aj postavami ďalších dvoch susedov, a to bývalým vojnovým pilotom, ktorý je taktiež na vozíku: „*Moja milá kolegyňa!*“ [...] „*Pán generál ma tak volá, lebo obaja sme na vozíku*“ (s. 67), a železničiarom: „*Mne hovorí, že sme príbuzní. On nemá ruku a ja nemám nohy*“ (s. 48), pričom sa opäť decentne využíva humor: „*Toto je môj mercedes, čo ma rozváža po byte*“ (s. 70).

Život s hendikep však nie je jednoduchý a ani Bodnárová ho nezobrazuje bez ťažkostí. Originálne spracovala napríklad motív smútku Grétky, ktorá má na to vyhradené miesto: „*Sem rada chodím. [...] Posadia ma na túto lavičku za stromom, kde nikto z bytov nedovídi. Mám rada toto miesto. Tu môžem byť i smutná!*“ (s. 38). Grétkin smútok dotvára motívom mandaly, čo odkazuje (okrem iného) na trpezlivosť a nevzdávanie sa (nielen) v súvislosti s hendikepom. Podobne invenčne konkretizuje smútok jej mamy: „*Pani Hrebíčková [...] Možno urobí bábičku o tebe i pre teba. [...] mám doma štyri. Jedna je, keď som bola ešte batola. Tú urobila pre moju mamu. Aby nebola smutná, že som sa nenarodila celkom zdravá*“ (s. 44). Rovnako sa autorka nevyhýba ani ťažším témam, a to smrti, vojne, fašizmu, bitke či bezdomovectvu, avšak tematizuje to vyvážene a citlivo.

Text je premyslene prepletený aj rôznymi druhmi umenia (divadlo – teta je herečka, v závere idú na divadelné predstavenie *Odyseus*; film – idú do kina na *Stalinovu smrť*; hudba – rádio, gramofón, orgán, YouTube; spev – spievanie francúzskej pesničky, explicitný text piesne vo francúzštine, reálni česko-slovenskí speváci; tanec – tety so Sabínkou; maliarstvo – opisy obrazov v izbách; sochárstvo – opisy sôch v pavlačovom dome). Rovnako vyvážene sa pracuje aj s rôznymi zmyslami (zrak – vizualizácia priestoru; chuť – pečenie cviklovej bábovky a makového kvetu; čuch – vône izieb pavlačového domu; sluch – kúpenie andulky a jej trilkovanie, počúvanie a spievanie pesničky).

Jana Bodnárová svojimi prózami nastavuje latku slovenskej realistickej próze pre deti a mládež, čitateľ v nich dokáže nájsť „drahocenné perly“, ktoré nie sú zaobalené do „krikľavej mušle“ (Kellenbergerove tradičnejšie ilustrácie s dôrazom na detail (pozri Drzewiecka 2018) v knihe harmonizujú s Bodnárovej štýlom písania), ako to býva (marketingovým) zvykom v (nielen) súčasnej spoločenskej próze pre dospelujúcich.

Dávid Dziak

LITERATÚRA

DRZEWIECKA GAL, I., 2018. Maľovanie na bielych klávesoch. In: *Bibiana*. Roč. 25, č. 1, s. 4 – 8. ISSN 1335-7263.

STANISLAVOVÁ, Z., 2008. Jana Bodnárová. In: L. KEPŠTOVÁ, ed. *Slovenská detská kniha*. Bratislava: Literárne informačné centrum. ISBN 978-80-89222-57-5.

Kontakt

Mgr. Dávid Dziak, PhD.

Prešovská univerzita v Prešove, Pedagogická fakulta

Katedra komunikačnej a literárnej výchovy

Ul. 17. novembra 15, 080 01 Prešov

david.dziak@unipo.sk

ODBORNÉ AKTUALITY / RECENT NEWS IN THE FIELD**MEDZINÁRODNÁ VEDECKÁ KONFERENCIA SWS VENOVANÁ UMENIU A HUMANITNÝM VEDÁM VO FLORENCII****SWS INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCES ON ARTS & HUMANITIES IN FLORENCE**

V dňoch 22. – 25. októbra 2019 sa členovia výskumného tímu v grantovom projekte APVV-15-0071 *Človek s hendikepom v literatúre pre deti a mládež* zúčastnili na medzinárodnej vedeckej konferencii SWS International Scientific Conferences on Arts & Humanities „The Magic of the Renaissance“. Konferencia sa uskutočnila v priestoroch Palazzo Borghese v historickom centre krásnej talianskej Florencie.

Výskumný tím, tvorený časťou členov Katedry komunikačnej a literárnej výchovy a Centra výskumu detskej reči a kultúry Pedagogickej fakulty Prešovskej univerzity, sa na vedeckom konferenčnom podujatí aktívne podieľal vo viacerých sekciách v priebehu niekoľkých dní, a to tak prostredníctvom priameho vystúpenia v sekcii, ako aj formou posterových prezentácií. Takto v rámci konferenčného rokovania zazneli mnohé príspevky tvorivých pracovníkov z Pedagogickej fakulty PU v Prešove, venované tematike hendikepu v literatúre pre deti a mládež: *Visual Arts as a Theme in Slovak Non-fiction for Children* (prof. Zuzana Stanislavová, sekcia Literature & Poetry); *Artistic Rendition of Values in the Music of Roman Berger a Slovak Composer and Philosopher of Culture of the 20th Century* (doc. Zuzana Sláviková, sekcia Philosophy); *Actual Adaptations of the Diary of Anne Frank in Slovak Theatres* (dr. Adela Mitrová, sekcia Performing & Visual Arts); *Metatextual Theorem in Literary and Illustrative Portrayal of Physical Disability* (dr. Danko Lešková a dr. Iveta Gal Drzewiecka, sekcia Literature & Poetry); *Migrations as a Disadvantageous Human Factor and its Literary Portrayal for Children* (dr. Alexandra Brestovičová a prof. Zuzana Stanislavová, sekcia Literature & Poetry) a napokon aj príspevok *Variations of the Artistic Portrayal of the Handicap (Disability of the Lower Limbs) in the World Literature for Children and Young Adults* (dr. Radoslav Rusňák, sekcia Literature & Poetry).

Úspešné zapojenie tvorivých pracovníkov z Pedagogickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove na medzinárodnej vedeckej konferencii vo Florencii bolo znásobené špeciálnym ocenením dr. Alexandry Brestovičovej za jej pútavé a presvedčivé vystúpenie s konferenčným príspevkom *Migrations as a Disadvantageous Human Factor and its Literary Portrayal for Children* (v spolupráci s prof. Zuzanou Stanislavovou), ktorý odznel v sekcii venovanej Literature & Poetry.

Súčasťou kultúrneho programu, ktorý si organizátori konferencie pripravili pre všetkých prihlásených účastníkov, bola nielen prehliadka historického centra stredovekom dýchajúcej Florencie, spojená s možnosťou obdivovať umelecké klenoty talianskej renesancie (Galéria degli Uffizi s najväčšou zbierkou talianskeho a florentského umenia, Duomo (Santa Maria del Fiore) – štvrtá najväčšia katedrála na svete, Bazilika Santa Maria Novella, záhrady Boboli atď.), ale aj návšteva malého mestečka Vinci – rodného mesta slávneho talianskeho renesančného maliara, architekta, sochára a vynálezcu Leonarda da Vinci.

Radoslav Rusňák

Kontakt

Mgr. Radoslav Rusňák, PhD.

Prešovská univerzita v Prešove, Pedagogická fakulta

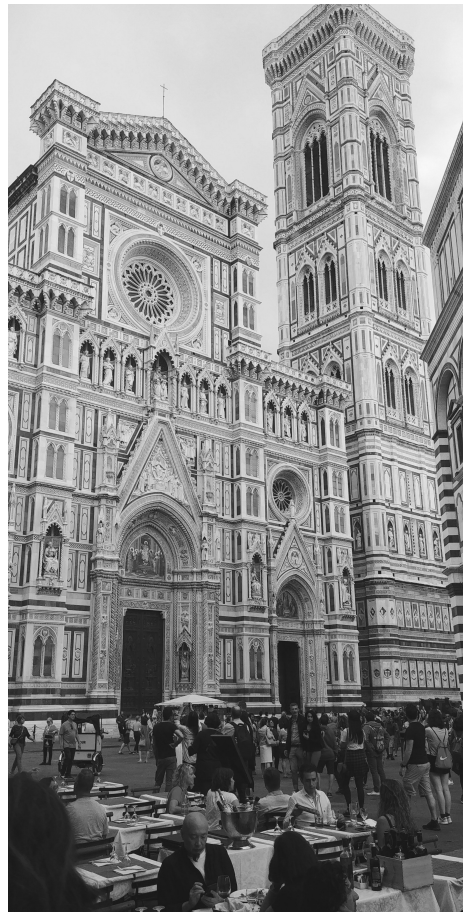
Katedra komunikačnej a literárnej výchovy

Ul. 17. novembra 15, 080 01 Prešov

radoslav.rusnak@unipo.sk



Foto: autor príspevku



VÝZVA NA PUBLIKOVANIE/CALL FOR PAPERS

Číslo 1/2020 časopisu *O dieťati, jazyku, literatúre* bude tematicky orientované na adaptácie, posuny, modifikácie a inšpirácie v literatúre pre deti a mládež. Štúdie, odborné články a recenzie súvisiace s tematikou redakcia prijíma do 28. februára 2020. V sekcii *Pokyny pre autorov* na webovej stránke časopisu sú k dispozícii šablóny vedeckej štúdie, odborného článku i recenzie.

The issue 1/2020 of the journal *On child, language and literature* will focus on adaptations, shifts, modifications and inspirations in children's literature. Studies, articles or reviews corresponding to the above theme should be submitted not later than 28th February 2020. The templates for a scientific study, scholarly article and review are available in the Guidelines for Author section on the journal's web page.

Číslo 2/2020 časopisu *O dieťati, jazyku, literatúre* bude tematicky orientované na edukačné a vývinové aspekty jazykových znalostí dieťaťa v prvom (materinskom) jazyku, ako aj v ďalších osvojovaných jazykoch. Štúdie, odborné články a recenzie korešpondujúce s danou tematikou redakcia prijíma do 30. septembra 2020. V sekcii *Pokyny pre autorov* na webovej stránke časopisu sú k dispozícii šablóny vedeckej štúdie, odborného článku a recenzie.

The issue 2/2020 of the journal *On Child, Language and Literature* will focus on educational and developmental aspects of child's (meta)linguistic knowledge in a first language(L1) or in other acquired languages. Studies, articles or reviews corresponding to the above theme should be submitted not later than 30th September 2020. The templates for a scientific study, scholarly article and review are available in the Guidelines for Author section on the journal's web page.

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

Časopis pre otázky rozvíjania komunikačnej a literárnej kompetencie

vedecký recenzovaný časopis

2019, roč. VII, č. 2

REDAKCIA:

šéfredaktor: doc. PaedDr. Martin Klimovič, PhD.

*redaktori: Mgr. Iveta Gal Drzewiecka, PhD., Mgr. Eva Gogová, PhD., Mgr. Marta Kopčíková, PhD.,
Mgr. Juraj Kresila, PhD., Mgr. Juraj Lukáč, PhD., Mgr. Danko Lešková, PhD.,*

Mgr. Radoslav Rusňák, PhD., doc. Mgr. Katarína Vužňáková, PhD., Mgr. Dávid Dziak, PhD.

sadzba: Peter Szombathy

EDITOR ČÍSLA:

Mgr. Radoslav Rusňák, PhD.

VYDAVATEĽ:

Vydavateľstvo Prešovskej univerzity v Prešove

SÍDLO VYDAVATEĽA:

Ulica 17. novembra 15, 080 01 Prešov

IČO VYDAVATEĽA:

17 070 775

TLAČ:

Centrum excelentnosti sociohistorického a kultúrohistorického výskumu, Prešov

PERIODICITA:

2x ročne

DÁTUM VYDANIA PERIODICKEJ TLAČE:

December 2019

JAZYK:

slovenský, český, anglický

OBÁLKA:

Mgr. Iveta Gal Drzewiecka, PhD.

EV 4805/13

ISSN 1339-3200