UNIVERZITA PAVLA JOZEFA ŠAFÁRIKA V KOŠICIACH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA SLOVAKISTIKY, SLOVANSKÝCH FILOLÓGIÍ A KOMUNIKÁCIE

CESTY (K) TEXTU
INŠPIRÁCIE FRANTIŠKA MIKA

IVETA BÓNOVÁ, MARIÁN GLADIŠ (EDS.)

Cesty (k) textu
Inšpirácie Františka Mika

Iveta Bónová – Marián Gladiš
(eds.)

Košice 2017

Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie
Filozofická fakulta Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach

Cesty (k) textu
Inšpirácie Františka Mika

EDITORI PUBLIKÁCIE
PhDr. Iveta Bónová, PhD.
PhDr. Marián Gladiš, PhD.

RECENZENTI
prof. PhDr. Ján Gbúr, CSc.
prof. PaedDr. Jana Kesselová, CSc.

JAZYKOVÁ REDAKTORKA
PhDr. Iveta Bónová, PhD.

TECHNICKÝ REDAKTOR
PhDr. Marián Gladiš, PhD.

Za obsah publikovaných príspevkov zodpovedajú ich autori.

© 2017 Univerzita P. J. Šafárika v Košiciach, Filozofická fakulta

Všetky práva sú vyhradené. Toto dielo (ani žiadnu jeho časť) nie je možné reprodukovať, ukladať do informačných systémov ani inak rozširovať bez predchádzajúceho súhlasu majiteľov autorských práv.

ISBN 978-80-8152-503-2 (TLAČENÁ PUBLIKÁCIA)
ISBN 978-80-8152-504-9 (E-PUBLIKÁCIA)
UMIESTNENIE: https://unibook.upjs.sk/sk/34-slovakistika
DOSTUPNÁ OD: 20. júna 2017

Cesty (k) textu

Inšpirácie Františka Mika

OBSAH

Na úvod (Iveta Bónová) 7

JAZYKOVEDNÝ BLOK

Ján Sabol: *Reč a hudba* 13
Marianna Sedláková: *Komunikačný pohľad na jazykový štýl (Od epiky k lyrike i k dráme)* 23
Iveta Bónová: *František Miko aj frazeológ (vedec aj didaktik)* 43
Lena Ivančová: *Mikova koncepcia výskumu frázovania a rytmickej štruktúry textu* 49
Eva Frühaufová: *Komplexná analýza slohových prác z hľadiska výrazových kategórií* 57

LITERÁRNOVEDNÝ BLOK

Marián Andričík: *František Miko a umelecký preklad* 67
Lukáš Šutor: *Prvý plán umeleckého diela cez výrazové kategórie Františka Mika* 75
Lenka Regrutová: *Pohľady Františka Mika na detskú prózu* 83

MEDIÁLNOVEDNÝ BLOK

Juraj Rusnák: *Médiá ako lokalizovaný manuál: úvahy o trendoch vo vývoji mediálnych textov* 93
Ján S. Sabol: *Niekoľko poznámok k aplikovaniu Mikovej teórie lyrického a epického vo filmovom texte* 107
Marián Gladiš: *Profesor Miko a médiá – profesor Miko v médiách* 113

Záverečné slovo (Ján Sabol) 121

NA ÚVOD

O osobnosti univerzitného profesora Františka Mika, DrSc., bolo právom, najmä po roku 1989, popísaného veľmi veľa. Veď každý, kto sa venuje jazyku a literatúre minimálne v zemepisných šírkach západoslovanského priestoru, pozná jeho tvorbu, no predovšetkým brilantnú výrazovú koncepciu štýlu. Našou ambíciou v úvode predkladaného zborníka nie je suplovať slovník jazykovedcov, ani v komplexnosti podať celistvý pohľad na jeho život a profesionálne pôsobenie, ale pripomenúť si výnimočného človeka – vedca, ktorý svojím postojom, vkladom a výsledkami ovplyvnil a ovplyvňuje nielen celé generácie bádateľov, ale aj vedecké uvažovanie vôbec.

Výnimočnosť profesora Františka Mika podčiarkujeme jedným z nekonvenčných, ale výstižných atribútov, ktorý mu prisúdil Jozef Mlacek.

Slovenský frazeológ svoj medailónik, ktorý písal pri príležitosti vzácnych deväťdesiatych narodením univerzitného profesora Františka Mika, DrSc., a ktorý si jubilant už nestihol prečítať, lebo jeho životnú niť natrvalo prerušila síce prirodzená, ale vždy prekvapivá smrť, z pochopiteľných príčin zmenil na pôsobivý, subjektívne ladený nekrológ vydaný na stránkach Jazykovedného časopisu (2010, s. 101 – 111). V ňom okrem iného uvádza:

... profesor František Miko sa nezmazateľne zapísal do dejín nášho lingvistického výskumu aj do rozvoja viacerých príbuzných disciplín... a už v samotnom názve príspevku ho oxymoronom označil za ***tichého revolucionára našej vedy***.

František Miko a ***revolucionár****? Pre každého, kto mal možnosť čo len raz sa osobne s ním stretnúť, spojenie priam nepredstaviteľné. V osobných kontaktoch skôr tichý, distingvovaný, nevýbojný,*

skôr počúvajúci ako hovoriaci, nikdy nie hlučnejší pán, to sa naozaj ťažko spája s prototypom revolucionára a revolučnosti. Keď však poučení zaiste nie až marxistickým chápaním revolúcie ako zmeny kvantitatívnych príznakov na novú kvalitu sledujeme a pozorne vnímame jednotlivé práce tejto osobnosti z rozličných sfér, ktorých sa dotýkajú, všade nám vychodí poznanie, že sa tu zásadným spôsobom mení, inovuje pohľad na príslušnú problematiku, že sa mení priamo paradigma celého prístupu k danej problematike, že tu v každom príslušnom prípade ide naozaj priam o revolučnú zmenu v ponímaní daných vedných disciplín.

Prečo práve ***tichý*** *revolucionár vedy*?

Motivácia onoho slova t i c h ý v uvedenom spojení je však aj trochu hlbšia, súvisí napríklad aj s istými kvalitami Mikovho vlastného idiolektu (špecificky v danom smere vyznieva najmä jeho príznakové uplatňovanie príslovky t i c h o alebo adjektíva t i c h ý, teda napr. ticho predpokladajme, ticho pripusťme, s tichým predpokladom...), ďalej s jeho uprednostňovaním metódy tzv. malých krokov vo výklade či interpretácii a predovšetkým s faktom, že pôvodca naznačených nových koncepcií v jednotlivých disciplínach vedel aj pri svojom vnútornom presvedčení o pravdivosti a výhodnosti vlastných prístupov k riešeným otázkam v diskusii plne rešpektovať aj iné postoje, pravda, za predpokladu, že preukazovali istú fundovanosť a konzistentnosť.

A prečo práve *tichý revolucionár* ***vedy***?

Uprednostnenie slova veda *pred slovom jazykoveda..., nie je tiež nijako náhodné. Mierime tým na skutočnosť, že Mikova tvorba sa ani zďaleka neuzatvára priestormi jazyka a jazykovedy, že ona zasiahla – a tiež výrazne inovačným či až revolučným spôsobom – aj viaceré príbuzné spoločenské vedy, predovšetkým literárnu vedu (...), ale veľmi zreteľne napríklad aj umenovedu, knihovedu, kultu-*

rológiu, semiotiku, translatológiu, novinovedu a ďalšie disciplíny, pre ktoré sa stala osobitná výrazová koncepcia štýlu a textu priamym východiskom ich súčasného vývinu u nás aj vo viacerých zahraničných školách.

V predkladanom zborníku dopĺňame charakteristiku obsiahnutú v invenčne a presvedčivo formulovanom názve nekrológu *Tichý revolucionár našej vedy František Miko* súborom tematicky rôznorodých príspevkov (z oblasti štýlu, zvuku, translatológie, frazeológie, didaktiky...) venovaných tejto významnej osobnosti slovenskej vedy pri príležitosti nedožitých deväťdesiatych piatych narodenín.

Iveta Bónová

JAZYKOVEDNÝ BLOK

Reč a hudba

Ján SABOL

FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITA PAVLA JOZEFA ŠAFÁRIKA V KOŠICIACH

1. Naša úvaha mieri do priestoru špecifických, ale vnútorne prepojených semiotických sústav – reči a hudby (obrazne povedané „hudby“ reči a „reči“ hudby), a to aj na pozadí podnetov F. Mika (1985; 1993; 1994). Najprv niekoľko východiskových teorém z našich všeobecnolingvistických a semiotických zistení o vymedzení a fungovaní semiotických podstát. Ide predovšetkým o východiskovú tézu, že semiotickým pozadím akusticko-auditívneho (fónická reč) a opticko-vizuálneho (grafická reč) typu komunikácie sú dva základné znakové princípy: ikonicko-symbolický a arbitrárny (Sabol, 2004). Ikonicko-symbolické (motivované) znaky (ako vývinovo staršie) sa vyznačujú symetriou („korešpondenciou“) medzi formou a obsahom (forma je motivovaná vonkajšou skutočnosťou), arbitrárne (nemotivované) znaky charakterizuje (zdedená) symetria, ale predovšetkým asymetria („nekorešpondencia“) medzi formou a obsahom (forma nie je motivovaná vonkajšou skutočnosťou); súčinnosť a protipohyb týchto dvoch základných typov znakov tvorí jednu zo semiotických podstát jazykovej sústavy.

1.1. „Echo“, „tonalita“ uvedených dvoch základných semiotických princípov (ikonicko-symbolického a arbitrárneho) prenikajú skrz-naskrz celou jazykovou sústavou, ale aj ďalšími znakovo „iniciovanými“ a kreovanými systémami (napr. hudbou). Stali sa totiž „podnecovateľmi“ a symptómami takých základných binárnych opozícií (vytvárajúc prienikové množiny medzi nimi), k akým pat-

ria (prvý príznak sa dominantne uplatňuje v „zóne“ ikonicko-symbolického princípu, pre druhý je dominantným pozadím arbitrárny princíp): **asociatívnosť** (napr. pri štýlotvornom procese ide o fázu **selekcie** tematických prvkov) a **lineárnosť** (napr. pri generovaní textu v diferencovaných komunikačných situáciách tento „činiteľ“ garantuje jazykovo-syntaktické spracovanie tematických prvkov; je to teda os **kompozície**. Na póle asociatívnosti dominantne stojí **metaforický** princíp, realizácia podobnosti, na póle linearity zasa **metonymický** princíp, stvárnenie prvkov podľa priľahlosti. Tieto opozície ďalej „tieňujú“ binárne protiklady **paradigmatickosť** (utvárajúca na základe asociatívnosti štruktúru príslušného systému; porov. paradigmatické vzťahy foném) proti **syntagmatickosti** (linearite, horizontalite; porov. stvárňovanie fonetických korelátov foném v aktuálnej realizácii reči) a **simultánnosť** (voľný, asociačný princíp spájania prvkov) proti **sukcesívnosti** (tendencia k lineárnemu radeniu prvkov). Simultánnosť pomáha kreovať „ikonickosť“ ako (dominantný) znakový princíp **poézie** (vrátane hudobnosti verša; pozri v 3) a sukcesívnosť zasa „arbitrárnosť“ ako (dominantný) znakový princíp **prózy**. Uvedené dva základné semiotické princípy v týchto dvoch základných formách literatúry dômyselným spôsobom regulujú aj kooperáciu všeobsiahlych univerzálnych kategórií – **priestoru** a **času**. Priestor sa dominantne zrkadlí na ikonicko-symbolickom, „stacionárnom“ pozadí – je to skôr „konštantná“ doména poézie/lyriky; čas sa ťažiskovo prikláňa k arbitrárnej, „dynamickej“ semiotickej štruktúre – hlási sa cezeň skôr „premenlivý“ princíp prózy, napr. v makrokompozičnej zóne rozprávania. Na osi asociatívnosti sa v komplexnom komunikačnom oblúku ocitá hľadisko **percipienta**; lineárny, sukcesívny tok jazykových prvkov „rozohráva“ **expedient**. Od ikonicko-symbolického znakového princípu sa pri vzniku a fungovaní motivovanosti

(pozri nižšie) dominantne odvíjajú odrazové gramatické kategórie, arbitrárny semiotický princíp je zasa dominantným pozadím pre klasifikačné gramatické kategórie (Sabol, 2004; tam aj odkaz na ďalšie naše štúdie). Od ikonicko-symbolického a arbitrárneho semiotického pozadia sa odráža ďalšia, a to jedna z centrálnych binárnych opozícií, stojaca na jednej z ich najvyšších „hladín“, „priečok“, a to vďaka svojej univerzálnosti a zásahu do paradigmaticko-syntagmatickej podstaty a pragmatického fungovania jazykových jednotiek: **motivovanosť** (zóna ikonicko-symbolického semiotického princípu) – **nemotivovanosť** (zóna arbitrárneho semiotického princípu). Pri motivovanosti (v širokom zmysle slova) ide o tvorbu a používanie znakových jednotiek, v ktorých je forma aktivizovaná, stimulovaná „priamym“ odleskom skutočnosti, a to v rozsiahlych intralingválnych, intrakomunikačných, extralingválnych a externolingválnych kontextoch premietajúcich sa do kreovania a uplatňovania formy inšpirovanej „reflexmi“ uvedených okolností; pri nemotivovanosti ide o opačné tendencie ako pri motivovanosti; je to relatívna nezávislosť znakovej formy od obsahu (podrobnejšie Sabol, 2010).

1.2. Hľadajúc – osobitne semiotické – paralely reči a hudby, treba sa najprv pristaviť pri protiklade dvoch podsystémov fónickej roviny – segmentálneho a suprasegmentálneho. Súčinnosť a protipohyb segmentálnej a suprasegmentálnej sústavy možno uviesť nasledujúcimi diferencovanými, ale čiastočne aj prienikom spojenými javmi (podrobnejšie Sabol, 2012a; 2013):

a) **artikulácia** (segmenty) **– modulácia** (suprasegmenty); modulačné charakteristiky suprasegmentálnych javov svojím vyšším stupňom „všeobsiahlosti“, vychádzajúcej z prirodzených daností tvorby hlasu (a slabiky ako nositeľa všetkých suprasegmentov)

a jeho vlastností viac tieňujú ikonicko-symbolickú „tonalitu“, ako to možno pozorovať v segmentálnom podsystéme;

b) **sukcesívnosť** – **simultánnosť**; segmenty sa tvoria sukcesívne, lineárne, syntagmaticky, suprasegmenty sa tvoria naraz, súbežne, simultánne (v pozadí sú „echá“ dvoch základných semiotických podstát: ikonicko-symbolickej – pri suprasegmentoch a arbitrárnej – pri segmentoch; porov. v 1.1);

c) **fonotaktilná diferencovanosť** – **fonotaktilná afinita**; na základe tendencie k fonotaktilnej diferencovanosti segmentov a k fonotaktilnej afinite suprasegmentov možno naznačiť aj vzťah medzi účastníkmi komunikačného aktu (expedient sa v komplexnom komunikačnom oblúku ocitá na póle sukcesívnosti, hľadisko percipienta zasa na osi asociatívnosti; z toho plynie aj stupeň účasti komunikantov v príslušnom semiotickom priestore; porov. 1.1. a podrobnejší výklad v našej štúdii, 2012a, s. 62 – 63);

d) **fonologicko-dištinktívna funkcia** – **štylizujúca funkcia**; pri segmentoch sa dominantne uplatňuje fonologicko-dištinktívna funkcia, pri suprasegmentoch štylizujúca funkcia (porov. Sabol, 2012a, s. 63 – 64); vzhľadom na semiotické pozadie uvedených funkcií azda možno vysloviť myšlienku, že štylizujúca funkcia, „prístupnejšia“ k príznakovejšiemu využívaniu zvukovej formy (v para- a extralingválnom kontexte), otvára ikonicite väčší manévrovací priestor ako fonologicko-dištinktívna funkcia (viazaná na intralingválny „areál“); štylizujúcu funkciu výrazne podporuje aj kvalitatívna modulácia hlasu (timbre, farba hlasu), ktorá približuje zvukovú realizáciu reči k hudobnej štruktúre.

2. Ukazuje sa, že semiotické prepojenie reči a hudby garantujú v zvukovej sústave jazyka najmä suprasegmenty. Modulačnú zložku zvukovej reči možno totiž do značnej miery porovnať s kreovaním prvkov hudobnej štruktúry. Jednotky oboch semiotických

priestorov (reči a hudby) sa bytostne prepájajú cez oblasť spoločných, ľudsky univerzálnych javov s dominantou ikonicity. Osobitne treba v týchto súvislostiach pripomenúť pauzu/ticho/mlčanie (jav, ktorý má špecifické semiotické vyznenie v hudobnej a textovej štruktúre), tempo, rytmus, intenzitu hlasu, hlasový register a melódiu (hoci vlastne všetky suprasegmenty). Treba zároveň upozorniť na tendenciu k monotónnosti hlasového registra osobitne v recitačnom timbri (ale napr. aj v liturgických textoch), čo je črta semiotického poľa hudby (napr. pri držaní tónu v jednej línii v recitatíve). Táto tendencia môže konotovať „stálosť, trvalosť toho, o čom text hovorí“ (Miko, 1985, s. 36; porov. aj autorovo konštatovanie: „Veršová intonácia svojím timbrom tichého lyrického pátosu konotuje od začiatku perspektívu pozitívneho ideálu.“ – ibid., s. 45). Aj ňou sa zbližujú charakteristiky oboch uvedených semiotických štruktúr – hudby a reči (osobitne v poézii a v liturgii; podrobnejšie v našich poznámkach v štúdii Konečný – Sabol, 2004).

2.1. Pohybujeme sa teda v spoločnom, ale aj osobitom priestore dvoch znakových sústav: hudby/spevu a jazyka/textu. Z ich funkčného „protipôsobenia“ (javy „najrukolapnejšie“ vnímame v kontraste, zo skúmanej „zóny“ porov. napr. opozície tón – akord, znenie tónu/tónov – ticho/pauza, vysoký – hlboký tón, tón – šum, vokál – konsonant, prehovor – mlčanie), ale najmä súžitia sa prejavuje funkčné spolupôsobenie (aj napr. s tendenciou k homeostáze) oboch základných semiotických princípov: ikonicko-symbolického a arbitrárneho. Pri jemnejšom kompozično-sémantickom rozbore hudobnej/spevnej štruktúry možno v jej protikladných zložkách pozorovať diferencovanejšie preskupenie (z hľadiska dominantnosti/subdominantnosti) ikonicko-symbolického a arbitrárneho princípu (a) hudba: aa) sólo – ab) orchester; b) spev: ba) individuálny –

bb) zborový; aa, ba – dominantne sukcesívnosť, subdominantne simultánnosť; ab, bb – naopak; pravda, východisková simultánna modulácia tónu sa realizuje aj v sólových kreáciách hudby a spevu).

2.2. Prevrstvovanie ikonicko-symbolického a arbitrárneho znakového princípu je svojrázne (hoci aj do istej miery ekvivalentné, „paritné“, zjavné) v hudbe/speve a v reči/texte: celkovo – trochu zjednodušene – sa dá konštatovať, že napríklad na pozadí jednej z binárnych opozícií vymedzovaných podľa dominantnej „účasti“ jedného z dvoch uvedených semiotických princípov – *simultánnosti* a *sukcesívnosti* (pozri v 1.1.) je hudba viac ikonicko-symbolická štruktúra než reč.

Hudobná štruktúra vzhľadom na dominantne simultánnu realizáciu zložiek tónu/tónov (trvanie a jeho rušenie – časová modulácia; intenzita – silová modulácia; melódia – tónová modulácia, frekvenčný rozmer zvuku) predstavuje paralelu k suprasegmentálnym javom v reči (na rozdiel od prvkov segmentálneho podsystému, pri ktorých je rozhodujúca línia sukcesívnosti, syntagmatickosti – porov. v 1.2.). Od simultánnej, paradigmatickej realizácie suprasegmentov sa odvíja napríklad suplementárnosť zložiek intonácie a ich intenzívna súčinnosť (porov. dvojice a trojice suprasegmentov: prízvuk a rytmus; prízvuk a dôraz; kvantita a prízvuk; melódia a hlasový register; tempo a pauza; pauza, dôraz a melódia atď.). V hudobnej (a spevnej) štruktúre sa však – na rozdiel od reči – inak (a to dištinktívne, relevantne, v oveľa vyššej miere) funkčne uspôsobuje kvalitatívna modulácia: farba, timbre (od farby sólového spevu až po napr. komplexné vyznenia organovej hudby či inštrumentáciu hudobných nástrojov v orchestri). Treba však pripomenúť, že na vyššom stupni abstrakcie sa v prienikovej množine paralingválnych a extralingválnych fónických prvkov reči (pravda,

v realizácii signálových korelátov foném a prozodém) kreuje v špecifických komunikačných aktoch tzv. reprodukčný (imitatívny), recitačný, rituálový, religiózny, registrový, reportážny a reklamový timbre (podrobnejšie Sabol – Zimmermann, 2014, s. 123 – 128), ktoré – posilňujúc ikonicko-symbolickú „tonalitu“ zvukového podložia textu – účinne spolupracujú s príslušnými segmentálnymi a suprasegmentálnymi prvkami.

2.3. Spoločná alebo veľmi blízka realizačná, akustická a percepčná „plocha“ hudby a suprasegmentálnych javov sa potvrdzuje aj historicky. Hoci je reč „vlastne vývinovo novšia forma semiózy ako hudba“ (Miko, 1994, s. 100), medzi obidvoma semiotickými štruktúrami je prepojenie, príbuznosť, „spriaznenosť“ práve cez staršiu vrstvu reči – cez jej „prozódiu“ („intonácia, zmeny sily, rytmu, výšky a zafarbenia hlasu“ – ibid.; spoločnú históriu prozódie a hudby špecificky vytvára najmä „všeobsiahly“ rytmus). Široké historické súvislosti a podnety porovnávacej jazykovedy sa stali východiskom inšpiratívnych Mikových pozorovaní o prozodickej tvári súčasnej slovenčiny, ktorú charakterizuje hudobnými termínmi: legato (poco espressivo) – moderato, poco allegretto (1993).

3. Jedno z najvýraznejších semiotických prepojení „hudby“ reči a „reči“ hudby možno pozorovať vo veršovej štruktúre. Potvrdzujú to charakteristické črty poézie (v porovnaní s prózou): a) jazykovo-semioticky ide o vlastnosť simultánnosti, ktorá stojí na póle „ikonickosti“ a je jedným zo základných znakových príznakov poézie (vrátane hudobnosti verša); b) syntakticko-konštrukčne možno pri poézii vymedziť vlastnosť diskontinuálnosti ako „vyznenie“ jej horizontálno-vertikálnej štruktúrovanosti; c) suprasegmentálno-melodicky ide o tendenciu k monotónnosti (pri suprasegmentoch daných tónovou moduláciou artikulačného prúdu – melódii a hlasovom registri) smerujúcej k semiotickému „poľu“ hudby; d) podľa

dominancie kreátora rytmicko-intonačnej štruktúry ide o dominantne fónické členenie textu (základným je prvý rytmický prúd – pohyb od slabiky k taktu; podrobne Sabol, 2012b; tam aj ďalšia lit.). Niektoré zásadné námety pri hľadaní paralel medzi veršom a hudbou (sem by sme zaradili aj naše uvedené náčrty základných jazykovo-semiotických charakteristík poézie) predkladá aj F. Miko (1985) so sugestívnou otázkou o hudobnosti lyriky: „jazykový či hudobný charakter verša?“ (s. 18), pričom vyslovuje potrebu rešpektovať „integrálny hudobný charakter“ poézie (s. 10). Jedným z centrálnych problémov jeho úvah je „fakt intonačného vyrovnávania a fakt významu“ (s. 23) premietnuté do vzťahu veršovej a vetnej intonácie: „Veršová intonácia je vo verši totožná s tým, čo prekonáva vetnú intonáciu, ktorá tu pritom ostáva ako neprekonaný zvyšok.“ (s. 22). Semioticko-ikonické závery o verši v Mikovej koncepcii majú charakter axióm: „Verš je isté dotváranie prozódie jazyka.“ (s. 27); „Verš vzniká estetickým umocnením prozódie... (s. 31). Semiotická „poistka“ našej úvahy nás však intenzívne upozorňuje na súčinnosť sémantiky a zvukovej štruktúry (vo vzťahu symetrie a asymetrie medzi designátorom a designátom) tak v jazykovej ako aj hudobnej štruktúre (k vzťahu intonácie vety a intonácie verša porov. Sabol, 1981).

4. Špecifickým problémom vzťahu hudby/spevu a reči je prienik hudobno-spevnej štruktúry do verša a vice versa, čo možno pozorovať pri zhudobňovaní básnického textu alebo pri vkladaní textu do hudobnej skladby. Tieto väzby možno v ďalšom výskume doplniť a novo presvetliť aplikovaním teoreticko-metodologických impulzov semiotiky osobitne na pozadí binárnych opozícií vymedzených cez „priezor“ ikonicko-symbolickej a arbitrárnej semiotickej podstaty, odvíjajúcej sa od vzťahu symetrie a asymetrie medzi for-

mou a obsahom jazykovo-semiotických a hudobno-semiotických štruktúr.

LITERATÚRA

KONEČNÝ, A. – SABOL, J.: *Hudobno-textové semiotické podložie nicejsko-carihradského a apoštolského vyznania viery v latinskom a slovenskom jazyku*. In: Modlitba ako výskumný fenomén duchovný (teologický), pedagogický, jazykovokomunikačný, literárny, literárnohistorický a etnologický. Zborník materiálov z vedeckej konferencie s medzinárodnou účasťou (Ružomberok 17. – 18. september 2003). Disputationes Scientificae Universitatis Catholicae in Ružomberok, 4, 2004, č. 2 – 3. Red. V. Kováčová. Ružomberok: Katolícka univerzita 2004, s. 142 – 152.

MIKO, F.: *Verš v recepcii poézie*. Nitra: Pedagogická fakulta, Vedeckovýskumné pracovisko literárnej komunikácie a experimentálnej metodiky 1985. 131 s. (štúdia na s. 7 – 49).

MIKO, F.: *Prozodická tvár súčasnej slovenčiny*. In: Studia Academica Slovaca. 22. Prednášky XXIX. letného seminára slovenského jazyka a kultúry. Red. J. Mlacek. Bratislava: STIMUL – Centrum informatiky a vzdelávania FF UK 1993, s. 147 – 152.

MIKO, F.: *Význam, jazyk, semióza. Metodologické reflexie*. Nitra: Vysoká škola pedagogická 1994. 143 s.

SABOL, J.: *Z problematiky vzťahu intonácie a významu.* In: Jazykovedné štúdie. 16. Materiály z vedeckej konferencie o sémantike (Smolenice, 14. – 17. januára 1980). Red. J. Ružička. Bratislava: Veda 1981, s. 101 – 105.

SABOL, J.: *Semiotické pozadie komunikačných sústav*. In: Súčasná jazyková komunikácia v interdisciplinárnych súvislostiach. 5.

medzinárodná konferencia o komunikácii. Ed. V. Patráš. Banská Bystrica: Fakulta humanitných vied, Pedagogická fakulta 2004, s. 30 – 36.

SABOL, J.: *Semiotická hladina motivovanosti v jazyku*. In: Slovo – Tvorba – Dynamickosť. Na počesť Kláry Buzássyovej. Ed. M. Šimková. Bratislava: VEDA 2010, s. 44 – 49.

SABOL, J.: *Semiotické pozadie segmentov a suprasegmentov*. In: Jazykoveda v pohybe. Autorky a autori venujú k životnému jubileu prof. PhDr. Oľge Orgoňovej, CSc., a prof. PhDr. Jurajovi Dolníkovi, DrSc. Ed. A. Bohunická. Bratislava: Univerzita Komenského 2012 (a), s. 59 – 68.

SABOL, J.: *O problematike vzťahu poézie a prózy*. In: Studia Academica Slovaca. 41. Prednášky XLVIII. letnej školy slovenského jazyka a kultúry. Ed. J. Pekarovičová, M. Vojtech. Bratislava: Univerzita Komenského 2012 (b), s. 225 – 232.

SABOL, J.: *Vzťah segmentov a suprasegmentov v zvukovej sústave.* In: V priestoroch jazyka a literatúry. Zost. I. Hajdučeková. Košice: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, Filozofická fakulta 2013, s. 11 – 22.

SABOL, J. – ZIMMERMANN, J.: *Akusticko-auditívna komunikácia*. Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Šafarikianae. 82. Monographia. Košice: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, Filozofická fakulta 2014. 167 s.

Komunikačný pohľad na jazykový štýl
(Od epiky k lyrike i k dráme)

Marianna SEDLÁKOVÁ

FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITA PAVLA JOZEFA ŠAFÁRIKA V KOŠICIACH

Návrat k možnej komunikačnej charakteristike štýlu má korene v našich starších prácach z problematiky prirodzených komunikačných kanálov v medziľudskej komunikácii. V nimi inšpirovaných neskorších úvahách o komunikačnom aspekte literárnych druhov[1] sme dospeli k názoru, že literárne druhy možno charakterizovať i z hľadiska komunikácie, z čoho logicky vyplynulo, že potvrdením takéhoto chápania literárnych druhov (následne i žánrov) by mohlo byť analogické rozčlenenie praktických komunikátov rôznych jazykových štýlov. Dá sa však predpokladať, že medzi estetickými a praktickými textami, špeciálne v ich komunikačnom členení, sa prejaví značná miera asymetrie. Napriek tomu pracujeme s literárnymi termínmi lyrickosť/lyrický vo vzťahu ku komunikátom subjektívnym, v ktorých sa dá z psychologického hľadiska vytušiť istý stupeň neistoty alebo hľadania; epickosť/epický a dramatickosť/dramatický vo vzťahu ku komunikátom, pre ktoré je typická objektívnosť a v ktorých z psychologického hľadiska vanie pocit rovnováhy a istoty, ba až istej direktívnosti, ako to uvádzame v nasledujúcej tabuľke.

[1] Sedláková, 2004.

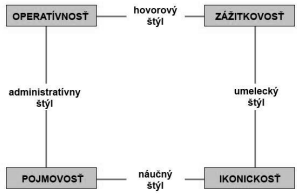
TABUĽKA: **Súvislosť jazykových štýlov a literárnych druhov s komunikačným zámerom autora**			
komunikačný zámer (prevládajúci pocit autora)	hľadanie (neistota)	výmena informácií // zaznamenávanie informácií	nájdenie (istota)
jazykový štýl	***umelecký*** hovorový	***hovorový*** publicistický rečnícky ***administratívny***[2]	***náučný*** administratívny publicistický rečnícky
žánre všetkých jazykových štýlov	subjektívne	objektívno-subjektívne	objektívne
literárny druh	LYRIKA	EPIKA	DRÁMA

Štýly uvedené v tabuľke na prvých miestach tučnou kurzívou sme pôvodne z nami vymedzeného komunikačného hľadiska považovali za základné, ostatné za odvodené. Až konfrontácia s Mikovou výrazovou štruktúrou, v ktorej na základe kombinácie štyroch vlastností (pojmovosti, operatívnosti, zážitkovosti, ikonickosti) presvedčivo vyčleňuje štyri základné štýly, nás primala uvažovať o komunikácii prostredníctvom textu širšie aj z vývinového hľadiska. Vrátili sme sa k dvom základným funkciám jazyka – komunikačnej a poznávacej, ktoré sme si nanovo komunikačne definovali. *Komunikačnú funkciu* jazyka, prejavujúcu sa v rečových komunikátoch smerom k ľuďom ako komunikačným partnerom vyrovnane pri získavaní i odovzdávaní informácií, by sme mohli priradiť

[2] Zvýraznenie administratívneho štýlu spôsobila následná konfrontácia s odbornými textami F. Mika, najmä jeho výrazovou štruktúrou.

k tzv. *horizontálnej komunikácii* aj v zmysle synchrónnosti a *poznávaciu funkciu* jazyka, prejavujúcu sa v rečových komunikátoch ako komunikačnú smerom k univerzu, najmä pri získavaní, ale aj odovzdávaní informácií (smerom hore) na jednej strane (v lyrike a lyrických či lyrizujúcich žánroch) a najmä pri odovzdávaní, ale aj získavaní informácií (smerom dole; v dráme, dramatických či dramatizujúcich žánroch), by sme priradili k tzv. *vertikálnej komunikácii* (z „priestorového" hľadiska – človek a to, čo ho prevyšuje) vrátane diachrónneho pohľadu (z hľadiska času). Týmto dvom komunikačným funkciám by sme z Mikovej výrazovej štruktúry[3] mohli priradiť **operatívnosť** ako interpersonálnu komunikačnú funkciu (horizontálnu) a **ikonickosť** ako funkciu súvisiacu s poznávaním. Mikova **zážitkovosť** by potom odrážala v zmysle vývinu medziľudskej komunikácie iba jej ústny stupeň (pred vznikom písma), v ktorom išlo najmä o odovzdávanie informácií zoči-voči (tu by hrala hlavnú rolu **zážitkovosť**), a písomná komunikácia, v ktorej sa k výmene informácií pridružila aj funkcia ich zaznamenávania či už fyzicky na papier, alebo fiktívne – vedomé a zámerné zaznamenávanie do pamäti (k čomu by sme mohli pričleniť Mikov

[3] Prevzaté z internetu 7. 5. 2017 (podľa F. Mika, 1969, s. 33) http://pdf.truni.sk/e-ucebnice/sjvpv1/data/752c594d-98dc-48ab-b03d-d5f220104b2b.html?ownapi=1#



termín **pojmovosť**)[4]. Ilustrovať sa to dá na tom, že do základného komunikačného zámeru, za ktorý považujeme partnerskú výmenu informácií (zvýraznený stĺpec v našej tabuľke) sa dostali (až) dva základné štýly spojené operatívnosťou, ktoré od seba najvýraznejšie delí práve forma ústnosti (hovorový štýl) oproti písanosti (administratívny štýl). Podobne sa vedľa seba v „dramatickej" skupine štýlov ocitli dva základné štýly spojené pojmovosťou, odrážajúcou nadobudnuté ľudské poznanie a potrebu jeho uchovania (náučný/vedecký a administratívny/rokovací), ktoré inklinujú viac k písomnosti, reprezentujúce dve odlišné komunikačné orientácie. Jednu smerom k univerzu (vertikálna komunikácia) predstavuje vedecký štýl, prostredníctvom ktorého človek stále hľadá a nachádza (!), a druhý administratívny, komunikačne vertikálny. Podobné vzťahy sú medzi umeleckým a hovorovým štýlom v rámci „lyrickej" skupiny štýlov, prostredníctvom ktorých človek hľadá a nenachádza (!) odpovede na svoje otázky. Umelecký smer reprezentuje vertikálnu komunikáciu smerom k univerzu, hovorový – vertikálnu smerom k ľudským komunikantom. Vedecký a umelecký štýl spája ikonickosť/obraznosť, pomocou ktorej človek dokáže aj prestupovať hranice jazyka smerom k novému poznaniu.

Pri zbežnom pohľade na žánre vecných štýlov, ako sú spracované v slovenskej štylistike, predpokladáme, že v praktických komunikátoch výrazne prevládajú také, ktoré sú svojou komunikačnou symetrickosťou zhodné s prózou či epikou. Tým by sa fylogeneticky potvrdzovala **priorita komunikačnej funkcie jazyka**. V procese vývinu sa totiž komunikácia formovala cez slohové postupy od jednoduchej informácie, cez rozprávanie, opis až k výkladu, refle-

[4] Uvedomujeme si, že pôvodné Mikove pojmy neodrážajú nami prezentované súvislosti, a tak sa na prvý pohľad naša analógia môže zdať mätúca.

xii[5]. Tento postup, ktorý sa dá potvrdiť i ontogenézou kognitívnych a komunikačných zručností u jednotlivca, zároveň odráža aj súbežný vývin ľudského poznávania (**poznávacia funkcia jazyka**) s komunikáciou.

Z neumeleckých žánrov sa nám do „lyrickej" skupiny praktických komunikátov z aktuálnych žánrov ponúkla najmä modlitba a vnútorný monológ, ktoré by boli charakterizované ústnosťou[6]/nepísanosťou, súkromnosťou, neoficiálnosťou, nepripravenosťou, monologickosťou,[7] ba v špecifických prípadoch aj expresívnosťou. Uvedené žánre by sa podľa základných zhodných charakteristík mohli zaradiť do hovorového štýlu.[8] Z historických (čiastočne i aktuálnych) žánrov, ktoré si nateraz netrúfame záväzne priradiť ku konkrétnym funkčným štýlom, by sem mohli patriť rôzne typy náboženských obradov (pre tie by oproti skôr zmieneným bola charakteristická prevažne ústnosť, verejnosť, oficiálnosť, monologickosť/dialogickosť, pripravenosť). Lyrická pieseň, ktorá má stále svoje miesto aj v náboženskej komunikácii, najmä v komplexnejších žánroch rituálového charakteru, ako sú napríklad bohoslužby či omše, spája umelecký štýl s praktickými žánrami obradného cha-

[5] „Štýl je výber a usporadúvanie s ohľadom na funkciu a prostredie, slohový postup je odraz myšlienkového postupu" (Mistrík, 1964, s. 147).
[6] Natoľko, nakoľko za ústny možno považovať vnútorný monológ. Skôr by sa sem hodila charakteristika nie písomnosť.
[7] Pôvodne sme uvažovali o spojení explicitná monologickosť, ktoré sa nám z komunikačného uhla pohľadu zdalo prijateľnejšie, keďže predpokladáme, že oba spomínané žánre sú „makrokomunikačne" dialógom, či s Bohom, so samým sebou, so svojím druhým „ja" a pod. V takom prípade by sme však popierali existenciu monológu vo všeobecnosti, čomu sa vlastne až tak veľmi nebránime, no zatiaľ ho ani nepresadzujeme.
[8] Hoci pre objektívnosť treba uviesť, že modlitba sa ako žáner môže vyskytnúť aj v umeleckom či inom štýle, ak by sme vyčlenili ako samostatný štýl náboženský; súkromné modlitby však sú a väčšinou navždy ostávajú tajomstvom.

rakteru. Samotný rituál je osobitným druhom komunikátu, ktorý v náboženskej komunikácii „pôsobí nielen horizontálne (v zmysle upevňovania sociálnych, psychologických a kultúrnych väzieb medzi ľuďmi), ale aj vertikálne: ‚zduchovňuje' ľudský svet a presvetľuje ho transcendentálnym prežívaním viery".[9] Napriek svojej zjavnej dramatickej „povrchovej štruktúre" je v samom dôsledku komunikačne lyrická. Ako napríklad časté súkromné rituály (do ktorých prerástli isté stereotypy), aby uistili človeka v správnosti jeho konania. Počítame s tým, že výpočet žánrov tohto komunikačného druhu nie je konečný aj preto, že sa im v našej odbornej literatúre ešte nevenovala dostatočná pozornosť.[10]

Z druhej asymetrickej komunikačnej skupiny praktických komunikátov („dramatickej" proveniencie), ktoré by mohli mať predobraz v Božích prikázaniach, ale aj v rôznych náboženských dogmách (napr. predstavách o stvorení sveta), sa nám na prvý pohľad ponúkol najmä moderný žáner projektu (akéhokoľvek charakteru – i projekt budovy, scenáre a pod.). Teda také komunikáty, v ktorých autor komentuje a opisuje (svoje) praktické (tvorivé) činy, pričom sám vystupuje v úlohe stvoriteľa. Z tohto pohľadu by scenár predstavoval návod – projekt a jeho realizáciou by bolo divadelné predstavenie (jedinečné alebo reprízované). Takýto obsah má i člove-

[9] Rusnák, 2001, s. 51. Toto členenie sme analogicky dali do súvisu s naším členením komunikácie smerom k ľudským partnerom (horizontálne) a smerom k univerzu (vertikálne). Uvedený citát podporuje i naše členenie komunikácie, preto sme sa rozhodli pre interpersonálnu komunikáciu používať termín *horizontálna komunikácia* a komunikáciu smerom k univerzu sme nazvali *vertikálnou komunikáciou*.

[10] Bratislava: Slavistický kabinet SAV 1997: O prekladoch Biblie do slovenčiny a do iných slovanských jazykov; Prešov: Fakulta humanitných a prírodných vied PU 2001: Text a kontext v náboženskej komunikácii; Banská Bystrica: Univerzita Matej Bela 1999: Text modlitby a jej literárne, jazykovo-štylistické a spirituálne parametre. To len pokiaľ ide o náboženskú komunikáciu.

kom prakticky nerealizovaný projekt – vedecká teória, ktorá „opisuje a vedecky dokazuje prirodzený materiálny svet“.[11] Možno niekde na pomedzí druhov (komunikačne „epického“ a „dramatického“) by mohli byť jednoduché pracovné návody, ktoré nepripúšťajú žiadnu diskusiu a len potenciálnu možnosť vlastného tvorivého vstupu percipienta. Možno by sem mohli patriť i politické programy a vízie. Svojím obsahom by sem určite patrili aj zákony, ktorých hlavnou úlohou je regulovať (tvoriť pravidlá existencie) spoločnosti. Uvedené žánre by sa radili prevažne do náučného, publicistického a administratívneho štýlu, najmä tých s prívlastkom objektívny, ako to schematicky zjednodušene vyjadrujeme v tabuľke.

Väčšina žánrov, ktorými sa zaoberá klasická štylistika, patrí do najpočetnejšej (epickej či prozaickej) skupiny symetrickej komunikácie, v ktorej žánre (najmä umelecké, ale aj praktické) sa pohybujú na osi medzi subjektívnosťou a objektívnosťou nielen podľa naturelu autora (a pod vplyvom rôznych štýlotvorných činiteľov), no najmä z hľadiska vývinu ľudského poznania. Na úsvite tejto skupiny textov stojí obyčajné rozprávanie, ktoré pod vplyvom rôznych vyššie načrtnutých okolností prerástlo do rozprávky; pôvodne ako obyčajné rozprávanie jednotlivca, ktoré postupom času naberalo na obraznosti z individuálnej, no najmä kolektívnej skúsenosti.

Žáner ľudovej rozprávky je z komunikačného hľadiska skutočne osobitým fenoménom. „Je totiž málo takých jazykovo-štylistických útvarov, v ktorých je tak dômyselne prepletená kompozícia so slovom, tak citovo zvnútornený a prepletený výraz, v ktorých by sa reč prevtelila do takého čarovného obrazu ako v nej.“[12] Dlhodobá

[11] Svet už stvorený, ktorý sa ale môže vydávať (a často aj vydáva) za človekom práve tvorený či už vytvorený.
[12] Sabol, 1998, s. 55.

kryštalizácia ústneho podávania spôsobila čosi také, ako sa deje pri vzniku frazeologizmu. Aj texty ľudových rozprávok, podobne ako frazeologizmy, môžeme naozaj z komunikačného hľadiska skúmať tak, ako skúmajú historici skameneliny.[13] V rozprávkach sú petrifikované obrazy poznávania dávnej minulosti[14] a dá sa predpokladať, že v takom duchu, ako komunikácia sama je pre človeka biologicky životne dôležitým fenoménom (aby prežil jedinec i rod), je možné prijať i myšlienku D. Podrackej, že rozprávka vznikla tiež pod hrozbou smrti. „Rozprávania sa ujímali zväčša starci... sediaci okolo ohniska, starci, ktorí pre komunitu boli už nepotrební a stávali sa príťažou. Hľadajúc svoju starecku rolu v spoločenstve, museli siahnuť po skúsenostiach a informáciách nadobudnutých počas života. V nomádskych časoch museli zaostať za kočujúcou karavánou, putujúcou za pastviskami s čerstvou trávou, osamieť so smrťou a prijať svoj údel... pri usadlejšom spôsobe života objavili starci svoj nový status: začali rozprávať, aby ich komunita nevylúčila zo svojho stredu, aby ich nezjedla alebo nezabila; museli rozprávať o živote, aby oddialili vlastnú smrť.“[15] Museli operatívne, ale najmä zážitkovo sprostredkúvať „svoje informácie“, na ktoré sa opakovaním navrstvovalo stále viac kolektívnych informácií až nadobudli charakter ikonickosti, alebo – ak nešlo o umelecké žánre – k pojmovosti. Ak sa chceme dozvedieť niečo podstatné z historickej reflexie našich predkov, stačí siahnuť po rozprávkach a do-

[13] „Není bez zajímavosti, že Nikiforovovo gramatické schéma postav, dějů a kompozičního uspořádaní pohádek předběhlo o plných čtyřicet let ‚strukturální model prvků‘, který v knize Strukturální sémantika (1966) vytvořil francouzský lingvista A. J. Greimas. Šmahelová, 1999, s. 339.

[14] Ako dôkaz by sme mohli uviesť i analýzu L. Šutora (spolu s D. Burdovou, 2014), v ktorej sa dopracoval k indoeurópskym a stredoázijským nomádskym koreňom slovenských ľudových čarodejných rozprávok (tamže, s. 2015). Alebo aj naše staršie práce z frazeológie.

[15] Podracká, 2002, s. 5.

zvieme sa napríklad aj to, že naši predkovia vnímali optický (vizuálny) komunikačný kanál ako konkrétnejší oproti akustickému (auditívnemu) komunikačnému kanálu, ale že bol pre nich abstraktnejší akustický komunikačný kanál, prostredníctvom ktorého sa informácie šírili rýchlejšie a ľahšie[16] na základnú komunikáciu prijateľnejší, čo mohlo byť i jedným z rozhodujúcich činiteľov ovplyvňujúcich fakt, že sa základný ľudský komunikačný kód vyvinul na báze zvuku[17]. D. Podracká vyťažila z obrazovej analýzy slovenských ľudových rozprávok veľa informácií aj o ľudských hlasoch a hudbe. „Zlatá muzika nie je nijako opísaná (spredmetnená), každý si ju môže predstavovať, ako chce. Je však Božou mierou, podobenstvom anjelskej hudby, po ktorej túžia všetky bytosti, ktoré nie sú úplne ľuďmi.“[18] Pri troške smelosti si môžeme u D. Podrackej overiť aj vlastnú ambíciu hľadať v rozprávkach a v samotnom jazyku dôkazy na čokoľvek[19], i na spôsoby medziľudskej komunikácie. Rozprávky sú dôkazom toho, že vykryštalizovaný žáner sám pôsobí ako znak. „Ľudové rozprávky si v rámci umeleckej literatúry zachovávajú osobitý význam. Sú pre ne charakteristické špecifické druhy postáv a situácií, vďaka ktorým je tento druh rozprávania vo všeobecnosti ponímaný ako archetyp prózy vôbec.“[20] Znaková štruktúra rozprávok a mýtov je svojou archetypálnosťou jazykovo stvárneného ľudského poznania v centre pozornosti nielen

[16] Sedláková 1999.
[17] Tým najrozhodujúcejším bol pravdepodobne fakt nezávislosti na svetle a možnosti komunikácie i popri práci.
[18] Podracká, 2002, s. 59.
[19] Podracká, 2002, s. 277 – 278.
[20] Briškár, 2005, s. 6.

v dielach jazykovednej semiotiky,[21] ale i iných spoločenskovedných disciplín, ako je napríklad psychológia[22] alebo filozofia.[23]

Je samozrejmé, že v procese vývinu spoločnosti, a teda i ľudského poznania, sa aj komunikácia čoraz viac posúva od subjektívnosti k objektívnosti, alebo lepšie od individuálnej človečenskosti k bohorovnosti, teda aj od princípu stvorenca k princípu stvoriteľa, od neistoty k istote. Ak je pre princíp stvorenca príznačné hodnotenie vecí ako subjektívny pohľad na spoznávaný svet, pre princíp stvoriteľa je zasa typické vydávať (väčšinou v zhode s vlastným presvedčením) individuálne poznanie za pravdu „vyššieho princípu“. Takejto interpretácii literárnych druhov či štylistických žánrov by zodpovedali aj jazykové prostriedky príznačné pre jednotlivé literárne druhy a žánre. Čím väčšia miera neistoty, subjektivity, tým sa autor viac uchyľuje k obraznosti, pretože pomenúva veci a javy (ešte) individuálne, ba často ešte ani všeobecne (verejne) nepomenované. Výstižná individuálna metafora sa tak môže stať všeobecne prijímanou frazémou, frazeologizmom, ba dokonca i vedeckým termínom (napr. princíp motýlích krídel[24]), aby sme sa v zjednodušovaní držali hraničnosti. Lexikalizácia metafory sa týmto procesom stala jedným zo slovotvorných prostriedkov rozširovania slovnej zásoby jazyka. Je preto zákonité, že vedci objavujúci nové javy často využívajú žáner eseje na predstavenie svojich objavov. Naopak, vysoká miera istoty vo vecných štýloch (najmä

[21] Propp, 1999; Hagége, 1998; Sabol 1978, 1991, 1998.
[22] Jung, 1992.
[23] Casirer, 1996.
[24] Tento obraz prvýkrát použil E. Lorenz v roku 1979 na svojej přednáške “Predictability: Does the flap of a butterfly’s wings in Brazil set off a tornado in Texas?”, ktorú predniesol na zasadaní Americkej asociácie pre pokrok vo vede vo Washingtone, USA. Termín sa používa ako popularizačný ekvivalent tzv. Lorenzovho efektu.

v praktických žánroch) sa opiera o presnú zaužívanú terminológiu a jednoznačné formulácie.

Paradoxná situácia sa vyvinula v posledných rokoch napríklad v jazyku zákonov[25] a právnych noriem, ktoré sa stávajú nezrozumiteľnými pre bežného občana, ktorého spoločenské fungovanie regulujú. Podľa niektorých právnikov však práve neurčitosť právnych pojmov a formulácií umožňuje, že právne poriadky „fungujú uspokojivo, no za podmienky, že sú interpretované schopnými interpretmi".[26] Znamená to, že sú (boli) zámerne štylizované tak, aby mali viacero možných interpretácií? Neporušuje sa aj takto „zneužívaním" jazyka (základného nástroja myslenia, dorozumievania a ukladania poznatkov človeka) jeho primárna komunikačná funkcia? A takéto „komunikačné" deformácie sa nedotýkajú len administratívnych textov.

Na vážne žánrové posuny publicistických (a teda spoločensky mienkotvorných) textov týmto smerom upozornil aj J. Findra v štúdi *Text v ohrození*, kde píše o zámernej manipulácii s faktami (ich výberom a usporiadaním) a nazýva ju kompozičnou kamuflážou. V súčasnej spoločenskej situácii, keď na občana z každej strany číha manipulácia textami reklám, keď sa politici učia, ako povedať čo najmenej, alebo čo najmenej jasne..., sú takéto textové kamufláže, bohužiaľ, bežné. Otázka je však, či sa takto orientovaná komunikácia nevzďaľuje svojmu pôvodnému poslaniu.

S ľudskou komunikáciou sa naozaj čosi deje. Už len nové komunikačné technológie sa nedajú prehliadnuť, čoraz viac sa šíria

[25] Prekvapujúce je, že v základnej učebnicovej štylistickej literatúre sme sa nikde nestretli so štylistickou charakteristikou zákona – v demokratickej spoločnosti obzvlášť dôležitého a frekventovaného žánra. Prvou lastovičkou iniciačného charakteru je charakteristika legislatívnych textov skôr z hľadiska teórie ako naozajstnej komunikačnej praxe (Mistrík, 1993, s. 79).
[26] Imrichová, 2004, s. 138.

a žánrovo členia. Takže charakterizovať ich globálne vlastnosťami *písomnosť, verejnosť, oficiálnosť, pripravenosť a monologickosť* (Findra, 1998, s. 100) už nestačí, alebo skôr sa táto charakteristika viaže len k jednej forme internetovej komunikácie.[27] Napríklad chat, najmä možnosť vybrať si komunikanta a oddeliť sa od verejnej komunikácie vo virtuálnych miestnostiach – uchýliť sa do dialogického súkromia – popiera verejnosť i monologickosť. Rovnako ťažko je na adresu chatu hovoriť o oficiálnosti. Podobne je to i v komunikácii prostredníctvom SMS správ. Najdiskutabilnejšou sa nám však zdá kategória písomnosti. Písmo totiž vzniklo z potreby prekonať bariéru času a vzdialenosti a tieto vlastnosti charakterizovali písomnú komunikáciu až do vzniku informačno-komunikačných technológií (IKT). IKT však obe tieto závažné bariéry preklenuli a my sa nazdávame, že práve preto (napriek tomu, že ľudia v IKT komunikujú väčšinou prostredníctvom písma[28]) sa do tejto komunikácie dostávajú prvky charakteristické pre ústnu (rečovú) formu: nepripravenosť, dialogickosť, súkromnosť. V nadužívaní diakritiky napríklad vidíme tendenciu suplovať expresívnu funkciu suprasegmentov v reči. Používanie emotikonov nie je, podľa nášho názoru, ničím iným ako nahradením gestikulácie a mimiky pri priamom kontakte a pod. Takéto texty potom nesú i ďalšie znaky hovorovosti, akými sú napríklad situačnosť, tendencia k stručnosti, ale aj všeobecnosť a približnosť vo vyjadrovaní. Ako-

[27] Širší žánrový záber IKT a ich štylistickej charakteristiky s dôrazom na videokonferenčný dialóg podáva štúdia Kesselovej – Dirnera – Franka – Murína, 2004, kde sa na s. 85 píše: „Špecifikum internetových textov možno vymedziť pomocou konfigurácie binárnych opozícií synchrónnosť – asynchrónnosť, jednosmernosť – viacsmernosť, neanonymnosť – anonymnosť, možnosť zdieľania – nemožnosť zdieľania, vizuálnosť – nevizuálnosť, auditívnosť – neauditívnosť, ktoré sa na rozdiel od predchádzajúcich textovomodelových vlastností realizujú vo vyhranenej podobe“. Tam i iná literatúra k problematike.
[28] Ktoré, vďaka tomu, že je hláskové, stále evokuje zvukovú formu komunikácie.

by už neplatilo staré známe *mať niečo na papieri...* To, čo platilo pre písomnú komunikáciu predtým, bolo novými nosičmi, kde sa text ľahko vymaže i sám, úplne prehodnotené. Takýmto prístupom aj písaný text akoby strácal na vážnosti.[29] Tieto prevratné zmeny v ľudskej komunikácii, ktoré len zdanlivo (virtuálne) zmenšujú vzdialenosti medzi ľuďmi, pretože novými komunikačnými technológiami niekedy ľudia komunikujú len pre samotnú komunikáciu, iluzívne sa zbavujú samoty, kamuflujú, často sa so spolukomunikantmi zahrávajú (napriek menám a zverejneným „profilom" na chate), komunikujú vlastne väčšinou anonymne, a aj tým idú proti pôvodnému poslaniu partnerskej komunikácie. Parafrázujúc J. Findru, nazdávame sa, že v ohrození je nielen text, ale aj prirodzená ľudská komunikácia. Symptómy sú zatiaľ pozorovateľné „len" na jazykovom štýle. Pozorujeme to rovnako v „praktických", ako aj umeleckých komunikátoch[30]. Upozorníme tu len na širokú literárno-kritickú diskusiu na stránkach Romboidu okolo textov napríklad P. Maczovszkého a T. Horvátha, ktorým, podľa nášho názoru, nemožno uprieť umeleckosť v tom zmysle, že zrelatívňujú hodnoty, vyvolávajú otázky. Sú „len", a to nielen podľa nášho názoru, v klasickom zmysle slova málo komunikatívne, demonštrujú síce autorskú schopnosť narábať so slovom, no tá je však najmä prejavom samoľúbej hry a manipulácie s čitateľom. Fakt, že formálne ide o text prozaický/poetický, komunikačne sa posúvajúci k textom „dramatickým", by bolo literárne len prejavom známeho druhového synkretizmu. Samovoľná manipulácia s textom (tak aj so svetom), rovnako ako vo vyššie spomínaných praktických komunikátoch,

[29] Hoci len zdanlivo, pretože drobným písmom napísané dôvetky zmlúv a informačných letákov nestrácajú právnu platnosť!
[30] Sedláková, 2004.

odzrkadľuje spoločenskú situáciu, v ktorej sa človek cíti čoraz silnejším pánom tohto sveta.

Na záver zosumarizujeme, že konkrétne texty, a teda abstarahujúco i žánre všetkých jazykových štýlov možno, podľa nášho názoru, popri doterajších klasifikáciách diferencovať aj z komunikačného hľadiska, podľa toho, či sú: 1) prostriedkom hľadania (z psychologického hľadiska prejavom istého druhu neistoty), a preto ich v zhode s psychologickým postojom expedienta, berúc do úvahy literárnodruhové terminologické tradície možno nazvať „subjektívno-lyrizujúcimi" (SL) jazykovými žánrami a štýlmi. Sem by patril výsostne umelecký štýl a jeho žánre (samozrejme v rôznej miere a číro schematicky: najviac lyrika; menej epika; najmenej dráma) a subjektívne žánre hovorového štýlu ako modlitba a vnútorný monológ, ktoré sú výsostne súkromné a zviditeľňujú sa len prostredníctvom umeleckej literatúry alebo náboženskej komunikácie. 2) Ak sú texty prejavom partnerskej komunikácie (zoči-voči) v hovorovom štýle, partnerskej výmeny informácií (za také považujeme i beletrizované životné skúsenosti v „menej umeleckej" epike), mohli by sme ich nazvať „epizujúcimi" alebo aj „prozaizujúcimi", najlepšie „partnersky prozaizujúcimi" (PP) jazykovými štýlmi (žánrami). Zo štýlov by sem patril výsostne hovorový štýl a niektoré objektívno-subjektívne žánre publicistického, rečníckeho (administratívneho[31]) štýlu. 3) Ak sú komunikáty dokumentovaným výsledkom ľudského poznania (z psychologického hľadiska prejavom nadobudnutej istoty – dominancie), mohli by sme ich pracovne nazvať „dramatizujúcimi" alebo „objektivizujúcimi", najlepšie „dominantne – dramatizujúcimi" (DD) jazykovými štýlmi

[31] Tu máme na mysli napríklad viditeľné (napríklad farebným obalom) roztriedenie spisov na vybavené a nevybavené, pričom sme si plne vedomí, že ide o periférny „žáner" zasahujúci do para a extralingválneho priestoru.

(žánrami). Sem by sme výsostne zaradili náučný a administratívny štýl a objektívne žánre publicistického a rečníckeho štýlu. V každom prípade centrálnymi a z vývinového hľadiska pôvodnými sú PP štýly a žánre, takže v zhode s F. Mikom môžeme konštatovať, že cesta štýlov viedla od epiky k lyrike, ale rovnako od epiky aj k dráme, divergentne, podľa dominujúceho komunikačného zámeru autora.

Súčasný technický a spoločenský vývin sa odzrkadľuje vo vzniku nových interpersonálnych komunikačných žánrov ako dôsledku vzniku nových komunikačných technológií (IKT), najmä nezastaviteľným zrastaním akustického a optického komunikačného systému, čo sa prejavuje nielen prenikaním znakov parajazykovej komunikácie (mimiky, gestiky, ale i modulácie) do písomnej komunikácie niektorých „dialogických" žánrov realizovaných prostredníctvom IKT, ale aj žánrovými posunmi starších typov komunikátov najmä umeleckej literatúry.[32] Vďaka spoločenskému vývinu sa produkciou textov možno celé ľudstvo, iste však jeho vysoké percento patriace do tzv. západnej kultúry, vychýlilo z rovnovážneho stavu reprezentovaného podľa našej terminológie prevahou textov charakteristických PP komunikačnými vzťahmi do prevažujúcej produkcie textov komunikačne založených na DD. Nám vlastnou náchylnosťou k jazykovým hrám ponúkame aj inú interpretáciu akronymických skratiek. **SL = pomalý** (na základe anglického *slow*) – spomaľujúci pohľad na ľudské bytie v zhode so životným modom BYŤ podľa E. Fromma. **PP = pružne primeraný** ľudskému životu, v ktorom sú mody BYŤ a MAŤ v rovnováhe. **DD = dynamicky dravý**, v ktorom prevažuje modus MAŤ (Fromm, 1976).

[32] Ako sme to ukázali na próze T. Horvátha v štúdii z r. 1989.

Texty založené na SL komunikačných vzťahoch patrili vždy k menšinovým žánrom (aspoň tie, ktoré sa akýmkoľvek spôsobom zviditeľnili a neostali len súkromným textovým, niekedy iste aj umeleckým, tajomstvom jednotlivca), preto pravdepodobne v tlačenej podobe nemajú veľkú šancu kvantitatívne konkurovať textom z opačného pólu komunikačnej triády. V záujme hľadania stratenej komunikačnej rovnováhy si dovolíme odbočenie. Archetypom textov dnešnej poézie sú totiž piesňové texty, ktoré tvoria prienikovú množinu jazyka smerom k hudbe – zvukovému fenoménu iných (všeobecnejších) komunikačných parametrov, ako je jazyk. Aj keď sa z piesne do dnešných čias vyvinuli rôzne lyrické a lyricko-epické žánre, pôvodný žáner spievaného textu, v ktorom je hudobná a slovesná časť rovnocenná sa zachoval a dodnes žije najmä v svojej pôvodnej určenosti, na priamu komunikáciu medzi speváko[33] a jeho poslucháčmi. K úvahám na túto tému nás inšpiroval rozhovor so známym pesničkárom Jaromírom Nohavicom,[34] ktorému ako jednému z mála českých textárov vyšiel výber (tých poetickejších) textov ako básnická zbierka v prestížnom českom vydavateľstve.[35] Napriek tomu sa autor všemožne bráni označeniu básnik, ba dokonca vyjdeniu zbierky nepripisuje žiaden väčší význam, podľa neho sú takto vydané texty (ako celá poézia) len zdeformovanou pesničkou.[36] Jeho hlavným záujmom je komunikovať s obecenstvom a deliť sa s ním o svoje poznanie prostredníctvom piesní. Ak by sme sa pokúsili žánrovo diferencovať Nohavicove texty, vlastne piesne, našli by sme v nich všetky tri komunikačné póly od výsostnej lyriky, cez prózu – niekedy až v novinárskom duchu, až

[33] Igricom, minesengrom, trubadúrom... pesničkárom.
[34] Beseda sa konala na univerzitnej pôde FF UPJŠ v Košiciach 29. 10. 2010.
[35] Praha: Torst 2010.
[36] Parafrázujeme jeho vyjadrenia.

po drámu, často v komediálnom šate. Aj preto by sme ho nemohli označiť za lyrika v pravom zmysle slova, z jeho textov cítiť duševnú i duchovnú rovnováhu, ktorá sa prejavuje i žánrovým rozptylom. Keď si vybavíme atmosféru jeho posledného koncertu, musíme konštatovať, že šlo v prvom rade o silný kolektívny komunikačný zážitok. Nemohol by byť tento spôsob čoraz masovejšej komunikácie účastníkov živých koncertov vyvažovaním vyššie konštatovanej komunikačnej nerovnováhy šíriacej sa svetom?

LITERATÚRA

BRIŠKÁR, J.: *Elementárne situácie v literatúre*. Levoča: Modrý Peter 2005.

CASIRER, E.: *Filosofie symbolických forem. I. Jazyk*. Praha: OIKOYMENH 1996.

CASIRER, E.: *Filosofie symbolických forem. II. Mystické myšlení*. Praha: OIKOYMENH 1996.

ČERNÝ, J.: *Dějiny lingvistiky*. Olomouc: Votobia 1996.

ECO, U.: *Šest procházek literárními lesy. Přednášky na Harvardově univerzitě*. Olomouc: Votobia 1997.

FINDRA, J.: *Jazyk, reč, človek*. Bratislava: Q111 1998.

FINDRA, J.: *Štylistika internetových textov*. Slovenská reč, 62, 1997, s. 257 – 267.

FROMM, E.: *Mít nebo být?* Praha: Nakladatelství Naše vojsko 1976.

HAGÈGE, C.: *Člověk a řeč*. Praha: Karolinum 1998.

IMRICHOVÁ, M.: *Jazyk právnych textov*. In: Slovenčina na začiatku 21. storočia. Na počesť profesora Ivora Ripku. Zborník. Ed. M. Imrichová. Prešov: PU v Prešove, Fakulta humanitných a prírodných vied 2004, s. 135 – 140.

JUNG, C., G.: *Archetypy a kolektívne nevedomie*. I. a II. časť. Košice: Knižná dielňa Timotej 1992.

KESSELOVÁ, J. – DIRNER, A. – FRANKO, F. – MURÍN, P.: *Komunikačná funkcia slovenčiny v nových informačných technológiách (na materiáli videokonferenčného dialógu)*. In: Slovenčina na začiatku 21. storočia. Na počesť profesora Ivora Ripku. Zborník. Ed. M. Imrichová. Prešov: PU v Prešove, Fakulta humanitných a prírodných vied 2004, s. 78 – 87.

KLIMÁČEK, V.: *GUnaGU. Príbeh jedného divadla*. Levice: Koloman Kertész Bagala L.C.A. Publishers group 2004.

MIKO, F.: *Estetika výrazu*. Bratislava: SPN 1969.

MIKO, F.: *Od epiky k lyrike*. Bratislava: Tatran 1973.

MISTRÍK, J.: *K otázke štýlov, postupov a útvarov v systematike štylistiky*. Slovenská reč, 29, 1964, č. 3, s. 144 – 151.

MISTRÍK, J.: *Štylistika*. Bratislava: SPN 1985.

MISTRÍK, J.: *Juristické texty*. In: Text a kontext. Prešov: Univerzita P. J. Šafárika 1993, s. 78 – 81.

NOHAVICA, J.: *Chtěl jsem jí zaspívat*. Praha: Torst 2010.

PATRÁŠ, V.: *„Iné čítanie“ elektronicky determinovaných textov*. In: Odborová didaktika v príprave a v ďalšom vzdelávaní učiteľa materinského jazyka a literatúry. Ed. E. Príhodová. Ružomberok: Filozofická fakulta KU v Ružomberku 2010, s. 347 – 361.

PODRACKÁ, D.: *Jazyky z draka. Mytológia slovenských rozprávok*. Martin: Matica slovenská 2002.

PROPP, V. J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Praha: Nakladatelství H&H 1999.

RUSNÁK, J.: *O znakovej štruktúre sakrálnych a svetských komunikačných rituálov*. In: STUDIA PHILOLOGICA, *VIII*, Text a kontext v náboženskej komunikácii. Prešov: Fakulta humanit-

ných a prírodných vied PU v Prešove 2001, s. 47 – 52.
SABOL, J.: *Čaro jazyka slovenských ľudových rozprávok*. Kultúra slova, 12, 1978, s. 201 – 207.
SABOL, J.: *Jazykové a kompozičné osobitosti slovenskej ľudovej rozprávky*. In: Studia Academica Slovaca. 20. Prednášky XXVII. letného seminára slovenského jazyka a kultúry. Red. J. Mistrík. Bratislava, Alfa 1991, s. 249 – 257.
SABOL, J.: *Gén ľudovosti slovenčiny a slovenskej literatúry ako „ohlas" romantizmu.* Verbum, 9, 1998, s. 53 – 62.
SABOL, J.: *Výraz, význam, semióza*. In: Výraz a význam v jazyku. Materiály z vedeckej konferencie s medzinárodnou účasťou organizovanej pri príležitosti životného jubilea prof. PhDr. Jána Sabola, DrSc., na Filozofickej fakulte a Fakulte humanitných a prírodných vied Prešovskej univerzity 16. – 17. Septembra 1999. Prešov: PU v Prešove, Filozofická fakulta 2008, s. 8 – 13.
SABOL, J.: *Semiotické parametre štýlu*. In: Komunikácia a text. Zborník materiálov z vedeckej konferencie s medzinárodnou účasťou organizovanej pri príležitosti životného jubilea doc. PhDr. Františka Ruščáka, CSc., v dňoch 15. – 16. novembra 2001 v Prešove. Prešov: Náuka 2003, s. 29 – 33.
SEDLÁKOVÁ, M.: *Sluchový a zrakový systém ľudskej komunikácie v dvoch slovenských ľudových rozprávkach*. Slovenská reč, 64, 1999, č. 4, s. 209 – 213.
SEDLÁKOVÁ, M.: *K jazykovo-komunikačnému aspektu literárnych druhov*. Na próze T. Horvátha Zverstvo. In: Zborník z vedeckého seminára s medzinárodnou účasťou K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989. Ed. M. Součková. Prešov: FF PU v Prešove, s. 218 – 230.
SEDLÁKOVÁ, M.: *Pokus o komunikačný pohľad na jazykový štýl*. In: STUDIA FILOLOGICA, XII, Prešov: Fakulta humanitných

a prírodných vied PU v Prešove 2004, s. 14 – 21.
ŠMAHELOVÁ, H.: *Folkloristické dílo V. J. Proppa*. In: Vladimír Jakovlevič Propp, Morfologie pohádky a jiné studie. Praha: Nakldatelství H&H 1999, s. 337 – 350.
ŠUTOR, L. – BURDOVÁ, D.: *Genóm slovenskej ľudovej čarodejnej rozprávky.* Košice: UPJŠ v Košiciach 2014.

František Miko aj frazeológ (vedec aj didaktik)

Iveta BÓNOVÁ

FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITA PAVLA JOZEFA ŠAFÁRIKA V KOŠICIACH

F. Miko patrí k ojedinelým osobnostiam, pri menách ktorých medzi označenie literárny vedec a jazykovedec možno bez väčšieho uvažovania v zmysle rovnocennosti dať znak ekvivalencie a konjunkcie. F. Miko ako jeden z prvých uplatňuje vo svojom vedeckom bádaní, spontánne a celkom prirodzene, prístup, v lingvistike neskôr nazývaný komunikačno-pragmatickým obratom. V oblasti lingvistiky sa venuje nielen (zámerne nepoužívame predložkové spojenie popri iných disciplínach: textike a štylistike, syntaxi, fonetike a fonológii, aby jeho záujem nevyznel okrajovo), ale aj frazeológii.

V roku 1989 v Bratislave v SPN vyšla príručka monografického charakteru *Frazeológia v škole*, ktorou F. Miko ako vedúci autorského kolektívu a zároveň tvorca teoreticko-metodickej časti zásadným spôsobom obrátil sústredenejšiu pozornosť na otázky frazeológie v pedagogickom procese. Vychádzal pritom z faktu, že frazéma je obrazným, ale paradoxne, veľmi presným, stručným, výstižným a jasným prostriedkom, ktorým jeho používateľ pomenúva daný, zväčša komplikovaný, moment ľudskej existencie a zároveň k nemu zaujíma, resp. vyjadruje vlastný postoj, hodnotí ho. Obraznosť vnímal ako „alternatívu vyjadrovania vôbec“ (Miko, 1993, s. 268). Zrod frazeológie chápal ako reč problémových životných situácií, pretože v nej sa, podľa neho, zrkadlí skutočnosť, že život sa s človekom nemazná a že sa treba k nemu stavať čelom.

Pregnantným vecným, morálnym, citovým a expresívne angažovaným uchopením situácie, nesúcim v sebe aj pečať súhlasu generácií, javí sa frazéma ako nekompromisná, rezolútna výpoveď, pred ktorou niet uhnutia, na ktorú niet repliky, ktorá sa musí prosto prijať (Miko, 1989).

S ohľadom na živosť, bohatstvo, múdrosť a nadčasovosť frazeológie F. Miko využíva jej jazykovo-kultúrny, kultúrno-semiotický, antropologický a národno-etnický aspekt vo výchovno-vzdelávacom procese.

F. Miko vypĺňa toto vákuum jednoznačným odôvodnením, že v školskej praxi zatiaľ absentuje diferencovanejšie spracovanie spisovnej frazeológie v závislosti od veku žiakov, od adekvátnej explikatívnosti, od primeranosti a vhodnosti použitia, od pojmového roztriedenia a tiež v závislosti od výchovných cieľov. Jedným z primárnych cieľov uvedenej práce bola selekcia frazém a ich archisém podľa vhodnosti pre jednotlivé ročníky a stupne škôl. Frazémy v heslovej a indexovej časti príručky boli zoradené podľa uplatňovaného postupu – buď od semaziologicky od frazeologickej jednotky k jej archiséme, alebo naopak, onomaziologicky od konkrétnej situácie po uplatnenie adekvátnej frazeologickej jednotky. Je teda nesporné, že F. Miko, „podkutý“ silným teoreticko-metodologickým podložím, sa angažuje aj v oblasti didaktiky.

Preto sa pristavme pri základných a zároveň, vo frazeologickej oblasti pertraktovaných východiskových, nie vždy jednoznačných teoreticko-metodologických otázkach, ktoré v rámci teoretickej prípravy boli nevyhnutnosťou pri riešení vytýčenej didaktickej úlohy. Za najdôležitejšie F. Miko pokladal pochopenie komunikatívnej podstaty frazémy. Tá sa z potenciálnej roviny „kódu“ pri výpovedi konkrétneho subjektu o nejakej skutočnosti transformuje do aktuálnej roviny „správy“. Predstavuje hybridný útvar, ktorý sa z hľa-

diska funkcie javí ako pomenovacia jednotka, z hľadiska štruktúry ako jednotka syntaktická. Pomenovací (lexikálny) charakter frazémy podporuje jednotný význam, ktorý sa nedá zredukovať na obsah jednotlivých komponentov, aj keď nie každý typ frazeologickej jednotky sa dá interpretovať priamo, so zreteľnou medzislovnou štruktúrou (porovnajme *strúhať kyslú tvár* – tvárit' sa nepríjemne, ale *tvári sa, akoby nevedel do troch narátať* – predstierať nevedomosť). Na druhej strane, to, že frazéma (aj keď jednoslovná) má v sebe implicitne prítomné niečo, čo charakterizuje vetu ako výpoveď o skutočnosti, podčiarkuje jej vetný charakter.

K obligatórnym atribútom frazeologizmov podľa J. Mlacka (1984) patrí ustálenosť, obraznosť, nerozložiteľnosť významu a expresívnosť. F. Miko za najvlastnejší kvalitatívny príznak pokladá obraznosť a zároveň z neho vyvodzuje dôsledky. Za predpokladu, že sa obraznosť tradične chápe ako metafora, ide o „obrazné pomenovanie“, ktoré sa rodí v momente rečového aktu. Lenže metafory nie sú vždy záležitosťou jedného slova, „preto by bolo primeranejšie hovoriť nie o obraznom ‚pomenovaní‘, ale o ‚obraznom vyjadrení‘.“ (tamtiež, s. 17). Používateľ frazémou cez ustálený obraz konkrétnych javov (najčastejšie metaforického a metonymického charakteru) lapidárne a pregnantne vyjadruje svoj postoj k skutočnosti (funkcia frazémy realizovaná prostredníctvom pragmatického vzťahu medzi frazémou ako semiotickým útvarom a komunikantom), k ťažko zachytiteľnej životnej situácii (predmet vyjadrenia, denotát). Pri objasňovaní uvedených skutočností v školskej praxi autor zdôrazňuje, že je relevantné rozlišovať význam obrazu od vlastného významu naznačovaného konkrétnou naliehavou situáciou. Kým význam obrazu je prostriedkom, vlastný význam vyplývajúci zo situácie je cieľom.

Ďalším uzlovým bodom pri explikácii frazém (aj vo vysokoškolskej praxi) je diferencia medzi reprodukovateľnosťou frazém ako jednej z jej vlastností a otázkou jej vzniku. Ak hovoríme o reprodukovateľnosti frazém, máme na mysli ich dispozičnosť. T. j. pri pomenovaní istej skutočnosti máme vo svojom jazykovom vedomí k dispozícii frazému v podobe „hotového prefabrikátu“ ako jednu z možných realizácií obrazného vyjadrenia. To, ale neznamená, že frazémy nevznikajú. Rodia sa rovnako, ako zanikajú. Prirodzene, obrazné vyjadrenia viazané na istý typ situácie sa musia ustáliť, musia byť používané, musia sa dostať do vedomia používateľov. V okamihu potreby musia získať výpovednú podobu. Ak sa nevyskytujú situácie, ktoré využitie danej frazémy potenciálne podmieňujú, frazeologická jednotka môže zaniknúť. „Frazémy umierajú, frazematickosť je večná.“ (Miko, 1993, s. 272).

Práve konkrétnosť a naliehavosť situácie môže byť vhodným motivačným činiteľom v didaktickej praxi. Žiaľ, takéto situácie na vyučovacích hodinách vznikajú zriedkavo, sú skôr simulované ako prirodzené. Aj napriek tomu pre učiteľa vytvárajú možnosti výchovného pôsobenia. Zaujímavou skupinou frazém z hľadiska morálky sú tzv. laxné frazémy, ktoré bývajú nástrojom kritiky, „akoby aprobovali morálne neprípustný postoj k životným faktom, oportunizmus, bezzásadovosť: *bližšia košeľa ako kabát*, *z cudzieho krv netečie...*“ (Miko, 1995, s. 80). Teda frazeologické jednotky nie sú len obrazným vyjadrením postoja, ale aj poznaním označovanej reality, majú hlbšiu gnozeologickú hodnotu. Ich súbor tak predstavuje systém kultúrnych, poznávacích a etických hodnôt.

F. Miko vo vzťahu k vyučovaciemu procesu zdôrazňuje ešte dvojpólovosť frazeologickej obraznosti. Na jednej strane frazeologickej figuratívnosti stojí „nízka“ expresívnosť, na druhej strane jej kultivovanosť, ušľachtilosť. Nepotierajúc v človeku jeho „priro-

dzenosť“, nevníma ho však ako protiklad „nižšieho“ a „vyššieho“. Expresívnosť je prejavom subjektu, kultivovanie reči prejavom hlbšieho poznania objektu. Používateľ frazémy si v závislosti od aktuálnej komunikačnej situácie môže voliť adekvátny obraz s diferencovanou mierou expresivity. Vnútorne je zaangažovaný do hodnotenia označovanej skutočnosti výberom obrazu, ale aj jeho zvukovým stvárnením. Nielen eufemistická podoba frazém, ale aj expresívne využitie suprasegmentov pri jej fónickej realizácii môžu pri posudzovaní daného javu umocniť pozitívne, ale aj negatívne konotácie.

Rovnako na celkové vyznenie situácie s využitím frazémy môže vplývať aj jej výber v závislosti od spisovnosti. Jadro frazeológie tvoria ľudové frazémy, ktoré sa v niektorých prípadoch môžu prekrývať so spisovnými (*nevedieť kam z konopí*), v niektorých sú pokladané za nárečové, krajové (*oduť gamby*). Okrem nich v súlade s Horeckého stratifikačnou teóriou národného jazyka F. Miko radí frazémy do spisovnej sféry, sféry štandardu a sféry subštandardu, pričom podčiarkuje najmä štandardné obrazné vyjadrenia, pretože ich expresívnosť nie je taká pritlmená ako pri frazeologizmoch z knižnej a kultúrnej oblasti. Otázku spisovnosti rieši zo štylistického hľadiska a z výchovného hľadiska, najmä vo vzťahu k etickej únosnosti vyjadrovania.

Pri komplexnom pohľade na frazeológiu ako samostatnú disciplínu, ako aj pri frazeologických jednotkách predstavujúcich národný a kultúrny fond F. Miko presahuje rámec systémovej lingvistiky. Svedčia o tom okrem iného aj heslá, ktoré spracoval do terminologického slovníka (1995), napr. etnická špecifickosť frazémy, frazéma ako estetický fakt, frazéma ako fakt kultúry, funkčná komplexnosť frazémy, intelektuálne frazémy, naliehavosť situácie ako

zdroj frazém, sémiotická frapantnosť frazémy, životné univerzálie frazém...

Mikov nadhľad a šírka záberu, ktorou mapuje a „rozpitváva“ frazeologickú problematiku, potvrdzuje (okrem iného) aj názov jedného z jeho príspevkov (1993) *Frazéma obraznosť/obraznosť frazéma*. Použil v ňom chiazmus (štylistickú figúru so zrkadlovou výmenou slov), ktorý, parafrázujúc samotného autora, nevyužil ako exibičný ornament, ale ako „obraz“ hĺbkového prelomu v chápaní problému. Frazémy nie sú zmeravené nerasty, „muzeálne“ relikty, ale sú to dejiny poznania a uvažovania našich predkov. F. Miko frazeológiu chápe v širších súvislostiach, akoby sa na prvý pohľad zdalo, pretože má všeobecnejší metodologický zmysel, ktorý súvisí s ambivalenciou vedeckého poznania, s protikladom „reality“ a „racionality“ myslenia (tamtiež, s. 273).

Prosto, človek sa intuitívne frazémou vracia k podstate vecí...

LITERATÚRA

MIKO, František a kol.: *Frazeológia v škole*. Bratislava: SPN 1989.

MIKO, František: Frazeológia ako obrazná alternatíva vyjadrovania. In: *Aspekty literárneho textu*. Nitra: Pedagogická fakulta v Nitre 1989, s. 97 – 123.

MIKO, František: Frazéma obraznosť/obraznosť frazéma. In: *Frazeológia vo vzdelávaní, vede a kultúre*. Zborník materiálov z II. medzinárodnej frazeologickej konferencie. Nitra: Vysoká škola pedagogická Fakulta humanitných vied 1993, s. 268 – 274.

MLACEK, Jozef: *Slovenská frazeológia*. Bratislava: SPN 1984.

MLACEK, Jozef – ĎURČO, Peter a kol.: *Frazeologická terminológia*. Bratislava: Stimul 1995. Dostupné aj na: http://www.juls.savba.sk/ediela/frazeologicka_terminologia

Mikova koncepcia výskumu frázovania a rytmickej štruktúry textu

Lena IVANČOVÁ

FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITA PAVLA JOZEFA ŠAFÁRIKA V KOŠICIACH

Rozsiahlosť inventára výrazových prostriedkov jazyka a množstvo funkčných alternatív ich selekcie a kompozície (ovplyvnené rozličnými kombináciami subjektívnych a objektívnych štýlotvorných činiteľov) umožňujú vytvárať nespočetné kvantum textov. Na pozadí obrovského variačného potenciálu možno i jednoduché texty pokladať za unikátne konštelácie prvkov zložitého systému, a teda za zložité jazykovo-tematické konštrukcie. Ich analýza a interpretácia, zohľadňujúca bilaterálnu podstatu jazykových jednotiek, si okrem lingvistickej erudície vyžaduje i literárnovednú, filozofickú, osobitne axiologickú, semiotickú, historickú atď. fundovanosť.

F. Miko vo svojich vedeckých prácach potrebnú širokospektrálnu erudovanosť preukázal. Možno to dokumentovať jednou z dominánt jeho vedeckých teórií – sústavou výrazových kategórií, ktorú vytváral v rozhodujúcej miere ako jazykovedec (východiskom sú jazykové funkcie), ale aplikoval ju prostredníctvom hĺbkových analýz formálno-sémantickej súdržnosti jednotlivých komponentov textu najmä pri interpretácii literárnych diel. Jeho pohyb medzi jazykovedou a literárnou vedou sa premietol aj do zásadných štúdií o problematike frázovania a rytmu v próze. Mikova priam minuciózna práca pri nachádzaní významovo-výrazových relácií v štruktúrach textu nepochybne tvorila dôležitý, ba nutný predstupeň jeho neskoršie rozvinutej interpretačnej metódy.

Prvé východiská frázovania načrtol F. Miko v štúdii *K emfaticko-emocionálnej stránke vety v spisovnej slovenčine* (1958), v ktorej skúmal predovšetkým funkciu dôrazu ako syntaktického vetotvorného prvku v súvislosti s aktuálnym členením výpovede a s polohou v rámci vety. Po rozbore konkrétnych typizovaných viet načrtáva zákonitosti intonačného stvárnenia vety v závislosti od sémantickej štruktúry. Vetný prízvuk, čiže dôraz realizovaný zvukovo a slovosledom, pokladá za hlavný prostriedok vyjadrenia dôležitosti a naliehavosti v spisovnej slovenčine a súhlasí s tvrdením F. Daneša (1954, s. 94), že ho možno označiť za záväzný prostriedok vyznačenia výpovedného jadra. Intonáciu a pauzu nepokladá za záväzné prostriedky členenia na východisko a jadro, ich hlavnú úlohu vidí v členení vety na vetné úseky – v tzv. frázovaní, pričom nevylučuje možnú identitu s aktuálnym významovým členením (Miko, 1958, s. 4 – 5). Odvolávajúc sa na zvučné mená českej a slovenskej fonetiky, F. Miko explikatívnym spôsobom popisuje emfázu (má citový ráz), automatizovaný (vo vete nechceme nič osobitne vyzdvihnúť) i zmocnený dôraz (zveličený v rámci jedného slova), analyzuje dôsledky jeho vypustenia i dôsledky nefunkčnej viacdôrazovosti (s. 6 – 21). Skúmanie dôrazu považuje F. Miko za osobitne dôležité pre štylistiku a rečovú prax.

Na naznačenú potrebu hlbšieho skúmania reagoval o pár rokov neskôr publikovaním výsledkov rozsiahleho výskumu v štúdii *Rytmus v próze* (1963). Začiatok štúdie patrí komparácii existujúcich teórií, ktoré detailne predstavuje a zároveň konfrontuje. Všíma si a hodnotí predovšetkým základné rytmické jednotky, s ktorými pracovali O. Zich, A. M. Peškovskij, B. V. Tomaševskij, V. Mathesius či J. Hrabák. Ich výkladom vytýka, „že sa neopierali o podrobnejší a všestrannejší výskum rozmanitejšieho materiálu“ (s. 11).

Vzhľadom na to, že rytmus slovných taktov je zaistený samotným jazykom (jeho predpoklady sú dané v slovnej zásobe) a že rytmus viet podlieha závislosti od významového plánu, najviac možností na rytmizovanie poskytuje podľa F. Mika stredný rytmický plán – plán vetných úsekov, „lebo skladba je najviac ‚v moci' hovoriaceho" (s. 13). Najzrejmejší dôkaz prirodzenej rytmickosti reči vidí v prirodzenej tendencii vyrovnávať slabičnú nerovnosť taktov tempom výslovnosti, t. j. v izochrónnosti taktov.

Podrobný výklad venuje F. Miko funkcii rytmu – veľmi názorne a jednoducho vysvetľuje, že elementárnou funkciou akéhokoľvek členenia je uľahčiť zvládnutie homogénnych prvkov; zjednotením niekoľkých (vždy pod jedným dominujúcim) sa rad prvkov zjednoduší na rad skupín, a teda nie je potrebné vynakladať osobitné úsilie na každý prvok (s. 12).

V štatisticko-výkladovej časti, ktorá nasleduje po podrobnom teoretickom výklade, F. Miko zisťuje a interpretuje hodnoty, ktoré nadobúda rytmická usporiadanosť vo vybraných textoch slovenskej umeleckej prózy, vždy v približne 7-stranových ucelených úryvkoch z diel M. Kukučína, J. G. Tajovského, J. Jesenského, Ľ. Ondrejova, M. Rázusovej-Martákovej a V. Mináča. Vo viacerých prípadoch pridáva na porovnanie aj údaje z odbornej literatúry – z Dejín Slovenska, z textov A. Mráza a A. Matušku, ako aj údaje z poézie – z textov A. Sládkoviča a Š. Žáryho.

Vo svojej štúdii potvrdzuje prevahu zostupných taktov v slovenčine (ich podiel činí 87,0 – 91,2 %); upozorňuje na vyššie percento vzostupnosti na začiatkoch úsekov v porovnaní so stredmi a koncami; dokazuje, že v slovenčine prevláda snaha po podvojnej rytmizácii (prozaický rytmus má zvyčajne dve rytmické centrá), ako aj fakt, že pre prirodzený rytmus reči je charakteristický daktylsko-trochejský a trochejsko-daktylský rytmus, pričom v menej rytmic-

kých odborných textoch dochádza k poklesu trochejov a k vzostupu štvor- a viacslabičných taktov. F. Miko pracuje s množstvom čísel, štúdia obsahuje 60 tabuliek a množstvo ďalších netabuľkových hodnôt. Všíma si priemerné dĺžky taktov v textoch, priemerné taktové dĺžky úsekov, rozptyl týchto priemerov; rytmické konfigurácie taktov v úsekoch, rytmické konfigurácie úsekov, ich počet a zastúpenie; rytmický spád viet; súvis dĺžky taktu a jeho polohy vo vete; rozsah vety podľa počtu úsekov atď. (s. 16 – 61).

Pri viacerých hodnotách F. Miko uvádza, že nemajú štatistický význam, no pre prípadné ďalšie výskumy tejto problematiky sú aj takéto závery veľmi užitočné.

V štúdiách *Expresívny živel v Hečkovom Červenom víne* (1965) a *K syntaxi avantgardnej prózy* (1966) F. Miko detailne analyzuje o. i. rytmické tendencie v románe F. Hečka a v próze Tri gaštanové kone M. Figuli.

Princípom členenia vety na vetné úseky, teda frázovaniu, venuje F. Miko osobitnú štúdiu *Frázovanie v slovenčine* (1968). Frázovanie podľa neho nepatrí ku gramatickej stavbe vety, realizuje sa v rámci reči na úrovni „parole“. Po ozrejmení základných pojmov (vetný úsek, úsekový predel, úsekový dôraz a slovný takt), opierajúc sa o výskumy V. Mathesia, E. Paulinyho, V. Uhlára, F. Daneša, okrajovo J. Mistríka a J. R. Tukumceva, sa venuje predovšetkým otázke fakultatívnosti frázovania (pripúšťa, že pri frázovaní nemožno vylúčiť istú mieru subjektivity) a hierarchii činiteľov, ktoré ho podmieňujú.

Za základný princíp frázovania pokladá F. Miko v zhode s E. Paulinym tzv. rozmerový rytmus (tendencia vyrovnávať vetné úseky), ktorý sa prejavuje jednak preferovaním dvojtaktových a trojtaktových úsekov a jednak vyhýbaním sa jednotaktovým, štvortaktovým a päťtaktovým úsekom. Postup pri frázovaní hodnotí ako

perspektívno-retrospektívny – sleduje sa najprv, čo je vpredu, potom sa ide naspäť (s. 123). Pravidlá frázovania detailne popisuje aj s množstvom príkladov. Za prvoradé považuje identifikovať dvojčlenné atributívne syntagmy a rešpektovať podľa možnosti trojčlenné syntagmy. Zvyšky potom možno voľne deliť na dvojtaktové (v slovenčine ich je okolo 50 %) a trojtaktové úseky. Prirodzene, niekedy sa nemožno vyhnúť jedno-, štvor- či päťtaktovým úsekom.

Problematiku frázovania a rytmu v próze zavŕšil F. Miko v spoluautorstve s matematikom G. Černým štúdiou *Rytmus a vetná stavba v próze* (1968). Autori v nej ponúkajú exaktný komplexný pohľad na skúmanú problematiku. Nastoľujú zásadnú otázku vzťahu syntaktickej stavby k tendenciám rytmu v umeleckej próze, pokúšajú sa zasadiť rytmus do celkových štruktúrnych a komunikačných súvislostí – hľadajú styčné body medzi generovaním vety a technikou štylizácie pri utváraní rytmu. Pracujú s množstvom slovenských próz, v ktorých analyzujú mieru rytmickosti. Použitím štatistického pravidla 3sigma členia texty na relatívne homogénne podsúbory. Využitím Pearsonovho chí-kvadrát testu zisťujú, že ich súbor sleduje Gaussovo normálne rozdelenie, na základe čoho určujú mieru korelácie. Priemer približne štyri dvojtaktové úseky na dva nerytmické úseky sa v príznakových textoch mení na päť dvojtaktových úsekov na dva nerytmické úseky (s. 289).

Autori si ďalej všímajú koreláciu medzi počtom zhodných prívlastkov a počtom dvojtaktových úsekov. Hypotéza, že zhodné prívlastky zvyšujú rytmickosť textu sa „vo svetle matematiky“ úplne neguje – čím vyššia je rytmickosť v texte, tým menej majú na nej účasť zhodné prívlastky. Dochádzajú k záveru, že prívlastok nie je v literatúre iba nejaký nedôležitý prívesok, funguje v prvom rade komunikačne a štylisticky. Autori s vyššou rytmickosťou využívajú

na jej vytváranie radšej „neprvoplánové“ prostriedky hlbšej roviny vetnej štruktúry (s. 291).

Hoci v úvode štúdie autori tvrdia, že v lyrizovanej próze sa rytmické tendencie stávajú súčasťou tvarovej stratégie, ich štatisticky verifikovaný záver vyznieva omnoho skeptickejšie: „Ukazuje sa teda, že aj keď vplyvom lyrických impulzov z tematickej a lexikálnej roviny ožíva expresívna stránka vety a začína sa hodnotiť rytmus frázovania, nedotýka sa to nijako výrazne rytmického impulzu tak, aby to viedlo k nápadnejšiemu zvyšovaniu dvojtaktových úsekov, resp. k znižovaniu rytmicky nepriaznivých úsekov. Lyrizácia teda má za následok len číru estetickú aktualizáciu rozmerového rytmu bez zreteľnejšieho tvarového úsilia. Svedčí to o odolnosti epického žánru voči deformačným tendenciám lyrizačných postupov – v lyrizovanej próze ide o ‚hru na pokraji rytmu‘.“ (Černý – Miko, 1968, s. 290).

Aj keď možno povedať, že štúdiou v spoluautorstve *Rytmus a vetná stavba v próze* (1968) F. Miko problematiku rytmu uzavrel (pozri Dvonč, 1987, s. 667 – 687; 1997, s. 355 – 358; 1998, s. 380 – 382; 2003, s. 257), v mnohých ďalších štúdiách si v rámci interpretačnej analýzy všíma i rytmickú štruktúru skúmaných diel.

Mikova koncepcia výskumu frázovania a rytmickej štruktúry textu je pre slovenskú lingvistiku, ale aj literatúru po kvantitatívnej (množstvo preskúmaných textov) i kvalitatívnej stránke (použité metódy výskumu) veľmi významná. F. Miko neostal na rovine pozorovaní, potenciálnych tendencií a dojmov, ale usiloval sa svoje postrehy exaktne podložiť. Aj nepotvrdené hypotézy so skromnosťou a úctou pred vedou publikoval, pričom všestranne ozrejmil príčiny núkajúcich sa mylných predstáv. Výsledky jeho výskumov v oblasti frázovania a rytmu v próze sú zásadné, v nadväzujúcich

výskumoch ich využili viacerí poprední slovenskí jazykovedci (napr. J. Sabol), ale aj literárni vedci (napr. F. Štraus).

Problematiku frázovania a rytmickej štruktúry textu možno pokladať za jednu z ťažiskových profilujúcich zložiek Mikových výskumných úsilí.

LITERATÚRA

ČERNÝ, Gabriel – MIKO, František: Rytmus a vetná stavba v próze. In: *Rytmus a metrum*. (Litteraria. 11.) Red. O. Čepan. Bratislava: Vydavateľstvo SAV 1968, s. 267 – 296.

DANEŠ, František: Výslovnost a přednes vět a souvislých textů. In: *O mluveném slově*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1954, s. 89 – 113.

DVONČ, Ladislav: *Slovenskí jazykovedci. Súborná personálna bibliografia slovenských slovakistov a slavistov (1925 – 1975)*. Martin: Matica slovenská 1987.

DVONČ, Ladislav: *Slovenskí jazykovedci. Súborná personálna bibliografia slovenských slovakistov a slavistov (1976 – 1985)*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV 1997.

DVONČ, Ladislav: *Slovenskí jazykovedci. Súborná personálna bibliografia slovenských slovakistov a slavistov (1986 – 1995)*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV 1998.

DVONČ, Ladislav: *Slovenskí jazykovedci. Súborná personálna bibliografia slovenských slovakistov a slavistov (1996 – 2000)*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV 2003.

MIKO, František: K emfaticko-emocionálnej stránke vety v spisovnej slovenčine. In: *Jazykovedný časopis*, 9, 1958, s. 3 – 21.

MIKO, František: Rytmus v próze. In: *Literatúra a jazyk*. (Litteraria. 6.) Red. O. Čepan. Bratislava: Vydavateľstvo SAV 1963, s. 5 – 61.

MIKO, František: Expresívny živel v Hečkovom Červenom víne. In: *Z historickej poetiky*. 2. (Litteraria. 8.) Red. O. Čepan. Bratislava: Vydavateľstvo SAV 1965, s. 24 – 75.

MIKO, František: K syntaxi avantgardnej prózy. In: *O literárnej avantgarde*. (Litteraria. 9.) Red. O. Čepan. Bratislava: Vydavateľstvo SAV 1966, s. 165 – 193.

MIKO, František: Frázovanie v slovenčine. In: *Jazykovedný časopis*, 19, 1968, s. 117 – 133.

Komplexná analýza slohových prác z hľadiska výrazových kategórií

Eva FRÜHAUFOVÁ

FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITA PAVLA JOZEFA ŠAFÁRIKA V KOŠICIACH

Výrazová sústava, ktorej autorom je František Miko (1969; 1971), zohľadňuje paradigmatický aspekt, ktorý sa vyznačuje systémovým usporiadaním prvkov a vzťahov medzi nimi, a syntagmatický aspekt, ktorý sa vyznačuje štruktúrnou organizáciou prvkov jednotlivých jazykových rovín jazykového prejavu. Obsahuje približne 50 elementárnych výrazových kategórií. Každá z týchto kategórií sa vyznačuje dominantnou funkciou v niektorom funkčnom štýle, ale navzájom sa nevylučujú. Vždy však jedna prevláda, resp. je nadradená (napr. operatívnosť je nadradená subjektívnosti, subjektívnosť expresívnosti, expresívnosť emocionálnosti atď.) a zároveň je založená na princípe binárnosti (napr. *operatívnosť – ikonickosť, subjektívnosť – sociatívnosť, pojmovosť – zážitkovosť* a pod.).

F. Miko (1972) vymedzil zo sústavy ako systému výrazových kategórií tie, ktoré sa môžu uplatňovať v slohovej výchove na strednej škole a ich základnou štýlovou opozíciou je operatívnosť a ikonickosť.

Vytvoril tak program na možnosť komplexnejšieho pohľadu na študenta cez analýzu množstva parciálnych aspektov vlastností reči. Komunikačný a vyjadrovací aspekt reči Miko (1970) označuje cez vzťah inklúzie operatívnosť – ikonickosť. Text môže byť operatívny, alebo operatívny s oslabenou ikonickosťou, alebo „čisto“ ikonický (Miko, 1970).

V didaktike slohu nachádzame len dve didaktické využitia výrazových kategórií v procese hodnotenia žiackeho textu spracované na základe Mikovej štúdie (1972) uverejnenej v práci *Teória vyučovania materinského jazyka* (V. Betáková – J. Jacko – K. Zelinková, 1984) a v práci *Didaktika materinského jazyka* (V. Betáková – Ž. Tarcalová, 1980). Z hľadiska systému výrazových kategórií Miko ponúka niekoľko možností ich vyžitia pri hodnotení detských textov na základe analýzy slohových prác žiakov 3. ročníka. Zisťuje mieru uplatnenia vybraných výrazových vlastností. Vychádza z komunikačného postoja a z komunikačnej funkcie textu a výberovo hodnotí len niektoré kategórie zo svojho systému. Opiera sa len o kategóriu ikonickosti s vyznačením horizontálnej (komunikačnej) a vertikálnej (vyjadrovacej) osi zameranej na ambivalentné kategórie rozvíjajúce ikonickosť, a to v protiklade pojmovosť – zážitkovosť.

Pojmovosť

1. Podľa Betákovej a Tarcalovej (1980) prvou základnou vlastnosťou, ku ktorej sa dostáva dieťa po vstupe do školy, je súvislosť výrazu.
   a) V prvom štádiu deti spájajú vety v súvislom prejave výrazom „potom a potom“.
   b) V druhom štádiu používajú – konkrétne časové určenia v poradí, ako v skutočnosti idú za sebou, napr. ráno, na obed, večer.
2. Šírkou výrazu sa tu myslí rozsah práce.
3. Vecnosť, detailnosť výrazu spočíva v tom, že okrem bežnej zásoby slov sa v texte zriedka vyskytujú aj detaily, ktoré poukazujú na pôvodnú osobnú skúsenosť (našli sa tu slová ako *hŕba*, *nakupovať*).

4. Zomknutosť výrazu. Ide o to, či sa text skladá z jednoduchých viet bez zomknutých konštrukcií (nezomknutý, uvoľnený výraz) alebo zo súvetí. Na prvom stupni prevládajú jednoduché vety.

Zážitkovosť

1. Betáková a Tarcalová (1980) zážitkovosť výrazu vidia v osobnej účasti podávateľa a prijímateľa prejavu, keď je podávateľ osobne, napríklad citovo, zainteresovaný na prejave, pričom zážitkovosť postupne prerastá do subjektívnosti výrazu (napr. potom sa vozíme na aute, spadol som na hlavu).
2. Aktuálnosť výrazu je schopnosť textu vyvolať bezprostrednú, najmä časovú prítomnosť zobrazeného.
3. Kontrast výrazu je dôležitý prvok, ktorým sa dramatizuje téma tým, že sa postaví nejaký konflikt, o ktorého riešenie potom ide. Miko považuje za najdôležitejšie výrazové vlastnosti na 1. stupni ZŠ súvislosť, šírku a vecnosť.

Naznačený postup pri analýze tak umožňuje diferencovane pristupovať k textu dieťaťa. Rozpracovaná koncepcia výrazových vlastností podľa Mika (1972) pre stredné školy naznačuje možnosti rečovej komunikácie, v ktorej boli zohľadnené (na rozdiel od prvého stupňa ZŠ) už obidva aspekty komunikácie: operatívnosť a ikonickosť znova s vyznačením horizontálnej (komunikačnej) a vertikálnej (vyjadrovacej) osi.

Operatívnosť je orientovaná na komunikáciu, na kontakt s príjemcom, a ikonickosť na zobrazenie mimojazykovej skutočnosti. K operatívnosti sa pripája opozícia sociatívnosť (úsilie o rešpektovanie príjemcu) a subjektívnosť (uprednostňovanie aspektu hovoriaceho). Ikonickosť sa podľa funkčného aspektu systému v texte, resp. podľa funkcie textu, rozčleňuje, rovnako ako u žiakov zá-

kladnej školy, na pojmovosť a zážitkovosť a ďalšie ambivalentné kategórie.

V obidvoch prípadoch ponúkajú výrazové vlastnosti hodnotiacu líniu, v rámci ktorej môže učiteľ určovať základné charakteristiky štylistických schopností žiakov a študentov v oveľa širšom spektre štylistického posudzovania použitého jazykového prostriedku a zisťovať mieru účinnosti použitej výrazovej kategórie. Zatiaľ to však učitelia nevyužívajú, pretože určovanie niektorých výrazových kategórií je dosť komplikované vzhľadom na to, že nie sú presne vymedzené, často sa prelínajú a závisia od individuálneho vnímania javu.

Na analýzu sme si vybrali študentov strednej a vysokej školy, ktorí v rámci rozprávacieho slohového postupu dostali tému *Moje vysnívané auto*. Možno konštatovať, že v aktuálnych slohových prácach názov a slohový postup naznačili študentom výber a usporiadanie obsahovo-tematických zložiek v jazykovom prejave s ohľadom na komunikačný zámer súvisiaci s uplatňovaním výrazových kategórií. Uplatňuje sa tu aj opis ako sprievodná obsahovo-kompozičná zložka v rozprávaní. Náplňou nášho sledovania bola opozícia operatívnosti a ikonickosti a vzťah medzi ich hierarchicky podradenými kategóriami.

Operatívnosť sa prejavovala úsilím o priamy kontakt medzi hovoriacim (autorom) a príjemcom (poslucháčom, čitateľom, využívajúc 1. a 2. osobu zámenných a slovesných tvarov). Zároveň predstavovala opozíciu ku kategórii ikonickosti. Ikonickosť bola zväčša zameraná na samotnú realitu, čím sa pri štylizácii uprednostnením 3. slovesnej a zámennej osoby zvyšoval význam zobrazovacieho aspektu reči.

Študenti vo svojich prácach využívali operatívnosť v kontraste s kategóriou ikonickosti, ktorú využívali pri opise uplatňovanom

v rozprávacom slohovom postupe ako sprievodnej obsahovo-kompozičnej zložke rozprávania (Findra, 2004), keď sa zameriavali na konkrétny opis auta.

Využívajúc ikonickosť, v textoch žiakov sa prelína 3. zámenná a slovesná osoba:

1. *Malo by byť v čiernobielej farbe. Farba by sa mala vynímať v čiernom prevedení na streche až po stredové stĺpiky dverí. Biela farba by bola od dverí až po nárazníky.*

Operatívnosťou sa pri štylizácii uprednostnením 1. a 2. slovesnej a zámennej osoby zvyšoval hodnotiaci prvok zobrazovacieho aspektu reči.

2. *Obul by som ju jednoznačne na elektróny typu BBS s roztočom 19. Dopasoval by som na ne pneumatiky rozmeru 195 na 60 R19. Elektróny by som dal hneď po obutí na preleštenie a pochrómovanie.*

V ďalšom odseku je to znova ikonickosť, ktorá, aj napriek tomu, že ide o rozprávanie, prevláda takmer vo všetkých textoch.

3. *Výkon tohto auta je pri objeme 1.9 TDI 115KW 195 konských síl. Pri objeme 2.2 TSI je jeho výkon 165 KW 255 konských síl. Pri objeme 1.9 TDI je kombinovaná spotreba 8,2 l/100 km. Pri objeme 2.2 TSI je kombinovaná spotreba 13,5 l/100 km.*

Takéto striedanie kategórií nepôsobí rušivo. Ku každej z nich sa pripája elementárna opozícia vystihujúca funkčný zámer textov. Pri operatívnosti sa na jednej strane zdôrazňuje a uprednostňuje aspekt hovoriaceho, čím dochádza ku stupňovaniu operatívnosti (oznamu alebo výzvy) a pripája sa subjektívnosť, a na strane ikonickosti sa zase prejavuje určitosťou (veľa adjektív), vecnosťou (množstvo substantív), ktorá sa stupňuje až do detailnosti výrazu.

Základ operatívnych vlastností textu sprevádzaných subjektívnosťou „*Moje vysnívané auto*“ tvorí enumeračný rad znakov

a vlastností, ktorými študent charakterizuje svoje vysnívané auto. Enumeratívnosť je v prácach prezentovaná cez tzv. výpočtovú líniu opisu, ktorá sa následne rozvinula do postupnej línie.

Miera subjektívnosti opisu auta sa pohybuje medzi dvoma pólmi. Tak napríklad opis auta s nižším alebo nulovým stupňom subjektívnosti, ktorý študent zachytáva cez presný popis výkonov, elektrónov, pneumatík, napr. *Výkon tohto auta je pri objeme 1.9 TDI 115KW 195 konských síl./Obul by som ju jednoznačne na elektróny typu BBS s roztočom 19./pneumatiky rozmeru 195 na 60 R19.* Vyšší stupeň subjektívnosti odráža študentovu predstavu, resp. študent poskytuje čitateľovi dojem, ktorý opisované auto vyvoláva, napr.: *Malo by byť v čiernobielej farbe. Farba by sa mala vynímať v čiernom prevedení na streche až po stredové stĺpiky dverí. Biela farba by bola od dverí až po nárazníky.* V hĺbkovej rovine sa subjektívnosť študentov prejavila jednak vo výbere znakov a vlastností auta, jednak v ich hierarchizácii a tiež v ich konkrétnom stvárnení v práci. Hĺbková rovina sa navonok prezentovala cez povrchovú rovinu, ktorej nositeľmi subjektívnosti boli podstatné mená a prídavné mená. Auto je opisované v bohato rozvitých jednoduchých vetách, ale aj v súvetiach. Študenti uplatňujú väčšinou priraďovanie, realizované v jednoduchých zlučovacích súvetiach a v parataktických štruktúrach zložených súvetí. Napr.: *Ale najlepšie je, aby malo aj všetky bezpečnostné predpisy, aj aby malo veľké zrýchlenie a tempomat, a aby všetko fungovalo a blýskalo sa, ako má.* Dojem priraďovania umocňuje enumeratívny charakter viacnásobných a postupne rozvitých vetných členov.

Dĺžka dvojčlennej vety je podmienená frekvenciou jednotlivých druhov syntagiem. Vety, v ktorých sa nominálne determinatívne syntagmy navrstvovali na predikáciu, boli predĺžené a zároveň boli aj syntakticky zložitejšie. Takto si študent vybudoval opisné vety,

ktorých náročnosť sa zvyšovala aj počtom jej členov. V niektorých textoch pri potlačení slovesa vo vete dosiahli študenti dynamizáciu založenú na kumulovaní statických prvkov. Takýto text bol syntakticky vybudovaný na jednočlenných menných vetách. Text ako celok pôsobil dynamicky, pričom nositeľom dynamickosti bola stručná jednočlenná veta. Napr.: *Moje auto by vyzeralo asi takto. Veľké. Luxusné. Bezpečné. Čierne. Biele. Malo by mať veľké biele disky od značky O. Z. Kožený interiér. Veľmi výkonné audio. Bezpečnostné predpisy.*

Pokiaľ ide o využívanie viet podľa zložitosti (jednoduchá veta – jednoduché súvetie – zložené súvetie), vety textov sú variabilné. Vedľa seba sa vyskytla jednoduchá veta (*Moje auto by malo byť veľké a luxusné*), jednoduché súvetie (*Keď to auto už budem mať, tak Vám napíšem viac*) aj zložené súvetie (*Ale najlepšie je, aby malo aj všetky bezpečnostné predpisy, a aby všetko fungovalo, ako má*). Touto emocionálno-estetickou diferenciáciou viet sa študenti pokúšali vyrovnať s faktom, že rozprávanie, ktoré malo byť dominantným slohovým postupom, im uniká do úzadia.

Vo všetkých textoch sa ikonickosť so svojimi ambivalentnými výrazovými vlastnosťami, (projekciu výrazovej kategórie v texte nazýva Miko (1970) výrazovou vlastnosťou, resp. výrazovou líniou textu), v našom prípade sa sukcesívnosťou, koherenciou, vecnosťou a detailnosťou posilňovala pojmovosť výrazu.

Malo by byť v čiernobielej farbe. Farba by sa mala vynímať v čiernom prevedení na streche až po stredové stĺpiky dverí. Biela farba by bola od dverí až po nárazníky. Elektróny by šli hneď po obutí na preleštenie a pochrómovanie. Interiér by bol v kombinácii čiernej a červenej koži. Do kufra auta by šla decentná hudba. Do výbavy by išlo rádio s výkonom 4 x 50 W so zabudovanou GPS navigáciou.

Pri pokuse o komplexnú analýzu prác sme zistili, že výrazové kategórie nám ponúkajú obrovské možnosti objektívneho posúdenia slohových prác, ktoré nám pomôžu spoznať aj navonok skryté schopnosti študentov. Keď to porovnáme s oficiálnymi kritériami hodnotenia slohových prác, zistíme, že Mikove výrazové kategórie nám umožňujú preskúmať nielen povrchové, ale aj hĺbkové štruktúry študentských textov. Komplexná analýza všetkých príslušných kategórií v danom texte si však vyžaduje veľa času a priestoru.

LITERATÚRA

FINDRA, Ján: *Štylistika slovenčiny*. Martin: Osveta 2004.

MIKO, František: *Estetika výrazu. Teória výrazu a štýl*. Bratislava: SPN 1969.

MIKO, František: *Text a štýl*. Bratislava: Smena 1970.

MIKO, František: *Od epiky k lyrike*. Bratislava: Tatran 1973.

MIKO, František: *Štýlové konfrontácie. Kapitolky z porovnávacej štylistiky*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1976.

MIKO, František: *Teória vyučovania slovenského jazyka*. Bratislava: Alfa, vydavateľstvo technickej a ekonomickej literatúry 1972.

MISTRÍK, Jozef: *Štylistika*. 3. vyd. Bratislava: SPN 1997.

NIŽNÍKOVÁ, Jolana: *Praktická príručka slovenskej skladby*. Prešov: Slovacontact 1994.

LITERÁRNOVEDNÝ BLOK

František Miko a umelecký preklad

Marián ANDRIČÍK

FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITA PAVLA JOZEFA ŠAFÁRIKA V KOŠICIACH

František Miko sa sám nikdy nepasoval do pozície teoretika prekladu a nevníma ho tak ani literárna veda. Napriek tomu – trúfame si povedať – je jeho translatologické dielo úctyhodné. Dôkazom toho je v Nitre vydaná antológia jeho prác o preklade s názvom *František Miko: Aspekty prekladového textu*, ktorú edične pripravili Mária Valentová a Miroslava Režná. Dvadsaťštyri prác o rozličných aspektoch umeleckého, ale aj odborného prekladu pokrývajúcich časové obdobie zhruba od konca 60. do polovice 90. rokov 20. storočia je dôkazom toho, že teória prekladu zďaleka nebola pre Františka Mika len okrajovou či epizódnou záležitosťou. Treba však povedať, že vo svojich úvahách o umeleckom preklade sa Miko dôsledne vymedzuje voči špekulatívnym teóriám vzdialeným reálnej prekladateľskej praxi a teóriu prekladu chápe ako organickú súčasť literárnej vedy.

Je pritom pozoruhodné, ba azda až paradoxné, že František Miko napriek svojej slušnej jazykovej vybavenosti nepatril k aktívnym prekladateľom umeleckej literatúry, rovnako ako ďalší dvaja azda najvýznamnejší teoretici prekladu v bývalom Československu – Jiří Levý a Anton Popovič.

V podloží všetkých Mikových štúdií o umeleckom preklade nájdeme príklon k tzv. prekladateľskému optimizmu, teda viere k možnosti prekladu. Voči poststrukturalistickej skepse, voči stálosti významu a voči zdôrazňovaniu rozdielov medzi jazykmi

a kultúrami (najmä filozofi a lingvistike – Potebňa, Leibniz, Herder, Humboldt, Whorf, Sapir) Miko stavia kategóriu výrazových univerzálií, umožňujúcu porovnávať štylistickú situáciu v jazyku originálu so situáciou v jazyku prekladu, a tým aj hľadať výrazové ekvivalenty. „Naša viera v preložiteľnosť umeleckého diela sa opiera o predpoklad homogénnosti ľudskej povahy“ (Miko, 2011, s. 31). Inými slovami, Miko vychádza nie z toho, čo ľudí a kultúry rozdeľuje, ale z toho, čo ich spája. Jeho prístup k literatúre ako takej môžeme nazvať antropocentrickým – zážitkové poznanie spájajúce sa s literárnym textom ho hodnotí „z hľadiska človeka, jeho situácie vo svete a jej perspektív“ (Miko, 2011, s. 164). Miko argumentuje, že „v ľudskej rase a ľudskej kultúre jestvuje istý izomorfizmus, ktorý umožňuje – napriek rozličným jazykovým či subjektívnym modifikáciám a kompenzáciám – dosiahnuť reálnu ekvivalenciu. V pozadí tohto izomorfizmu je reálna skúsenosť, že ľudia sú tak či onak schopní spolu komunikovať a rozumieť jeden druhému“ (Miko, 2011, s. 257). Komunikačný pohľad na proces prekladu sa odráža v téze o objektivite estetických znakov, a teda objektívnosti funkcie či „zmyslu“ vysielanej správy (Miko, 2011, s. 37, s. 48). Tým sa Miko polemicky stavia novopozitivistickému chápaniu zmyslu ako subjektívnemu a argumentuje jeho semiotickým charakterom a overenými sociálnymi predpokladmi každej semiózy (Miko, 2011, s. 224). Jedným z kritérií objektivity – podľa Mika – je pritom „zhoda nezávislých zistení a vývodov (kritérium logickej koherencie)“ (Miko, 2011, s. 197), vysvetliteľný izomorfizmom v ľudskej rase a kultúre (Miko, 2011, s. 257). Komunikáciu objektivizuje, a tým zmysel odôvodňuje aj sociálny štatút jazyka. Problém reálne jestvujúcej variability zmyslu – či už na úrovni čitateľov alebo kultúr – Miko vysvetľuje princípom „pružnosti podstaty“ (Miko, 2011, s. 238), ktorý súzvučí s mikovsko-popo-

vičovským konceptom invariantu. Jeho vymedzenie však, napriek viere v jeho existenciu, pokladáme za problematické, zvlášť v takých textoch, aké predstavuje moderná lyrika. Nechceme na tomto mieste riešiť spor prekladateľského optimizmu a prekladateľského pesimizmu, resp. robiť arbitra zástancom jedného či druhého prístupu, pretože sa nazdávame, že v tomto prípade je najlepším arbitrom sama prekladateľská a vydavateľská prax.

Teória prekladu bola pre Františka Mika okrem iného priestorom na aplikáciu jeho modelu výrazovej sústavy literárneho diela. Na analýze deviatich slovenských a českých prekladov Rimbaudovej básne *Májové koruhvy*, ale aj prekladov poézie Desnosa, Majakovského či Adyho metodologicky ukázal možné praktické uplatnenie svojej výrazovej sústavy v oblasti kritiky umeleckého prekladu. Pohyb vo „vnútornom priestore prekladového textu“ (Miko, 2011, s. 186) však nie je doménou len teórie či kritiky prekladu pri konfrontácii prekladu s originálom, ale týka sa aj samých prekladateľov. Operácie v prvej, interpretačnej fáze práce totiž smerujú k podrobnej analýze štýlu prekladaného textu, jeho výrazových vlastností, pričom – ako zdôrazňuje sám Miko – „prekladateľ pracuje s výrazovou sústavou intuitívne“ (Miko, 2011, s. 54), jeho analýza zväčša nemáva pojmový charakter, čo môžeme potvrdiť z vlastnej prekladateľskej praxe. Miko zároveň vyzdvihuje interpretačnú fázu ako rozhodujúcu pre umelecký preklad: „Umenie prekladu je potom predovšetkým umením interpretácie. Schopnosť rešpektovať cieľový jazyk je isto veľmi dôležitá, no ak sa na ňu pozeráme z hľadiska preložiteľnosti, jej dôležitosť sa vyjavuje iba dodatočne.“ (s. 46). Voči dôležitosti interpretácie v preklade zaiste nemožno namietať, druhá veta však akoby relativizovala úlohu reprodukčnej fázy prekladu, v ktorej sa do cieľového jazyka zhmotňujú výsledky interpretačnej fázy a ktorá býva často najťažšia.

Od času publikovania Mikovej azda najznámejšej translatologickej štúdie *Preklad ako hra na ekvivalenciu* (pôvodne *Slovenské pohľady*, 1971, č. 8) sa jednou z kľúčových otázok jeho výskumu stala otázka ekvivalencie, resp. totožnosti v preklade. Pristavme sa pri týchto dvoch pojmoch. O ekvivalentnosti prekladu voči originálu možno podľa Mika hovoriť vtedy, „ak sa pri výmene jazyka, ktorá je náplňou prekladu, zachováva *štýl* originálu“ (Miko, 2011, s. 194, podč. M. A.). Ak štýl chápeme ako istú konfiguráciu výrazových kategórií textu, ako nadstavbovú súhru jazyka a témy, môžeme tak robiť len na pozadí kontextu východiskovej, resp. cieľovej kultúry. Narušenie tej-ktorej výrazovej kategórie v preklade môže mať niekedy dôvod aj inde než v osobe prekladateľa alebo odlišnostiach jazykov. Braňo Hochel (1990, s. 70n) pri výskume slangu v preklade spomína vplyv tzv. „vydavateľských úzov“ na konečnú podobu prekladového textu a dokladá to prekladom básne anglického autora Rogera McGougha, v ktorej je vulgárny výraz originálu nahradený slovenským spisovným, bezpríznakovým výrazom, so zdôvodnením, že náhradu „primárnym významovým a štylistickým ekvivalentom náš úzus vylučuje“. S odstupom vyše dvoch desaťročí a na pozadí vývinu pôvodnej slovenskej literatúry môžeme konštatovať, že autorská (a sčasti i recepčná) tolerancia k subštandardnej zložke jazyka sa značne zvýšila, navyše so zmenami vo vydavateľskej oblasti (transformácia tzv. kamenných vydavateľstiev, marginalizácia úlohy redaktora, resp. takmer anulovanie funkcie jazykového redaktora) sa oslabil vplyv spomínaných vydavateľských úzov. Hodnotenie štýlovej ekvivalencie prekladu McGoughovej básne by zrejme muselo rátať s čiastočnou zmenou rieky, do ktorej text vstupuje, teda recepčnej situácie.

Otázny sa javí pojem totožnosti v preklade a jeho potreba v translatologickej terminológii. V štúdii *Teória výrazu a preklad*

[2] Miko píše, že totožnosť je „primárnym cieľom, resp. postulátom prekladu“ (Miko, 2011, s. 40) a v práci *Hranice prekladu lyrického textu* dodáva, že „totožnosť dvoch textov je vlastne totožnosťou ich zmyslu“ (Miko, 2011, s. 223). So zreteľom na rozdiel v recepčných podmienkach oboch textov i pri teoreticky dosiahnuteľnej štruktúrnej identite sa však núka otázka, či takúto totožnosť vôbec možno dosiahnuť. Skepticky sa k tomu stavia napr. Ján Zambor, keď tvrdí, že „totožnosť v preklade je romantizmom (2000, s 99), a pred totožnosťou uprednostňuje skôr mikovskú „hru na ekvivalenciu“. Pripomeňme, že podobne skeptický postoj zaujíma k pojmu totožnosti (identity) v preklade aj západná translatológia (Venuti, Frawley). O totožnosti Miko hovorí aj v súvislosti s vlastným konceptom imagenu, keď pre zmysluplnú komunikáciu požaduje totožnosť čitateľovho imagenu s autorským, vzápätí však – vedomý si individuálnych limitov a interpretačného rozptylu pri recepcii textu – túto požiadavku dáva postupne napĺňať neukončenej množine „jednotlivých čitateľských imagenov“ (Miko, 2011, s. 279). Tu sa vynára niekoľko otázok. Nemôže text priniesť čitateľovi relevantný estetický zážitok aj pri disproporcii jeho imagenu s autorským? Čo s prípadmi, keď sám autorský imagen má hmlisté kontúry (autor má pocit, že je len zapisovateľom „čohosi“ a preňho samého je výsledný text prekvapením)?

Z hľadiska literárnej komunikácie a metakomunikácie je zaujímavé Mikovo chápanie originálu ako jedného z množiny vlastných variantov, medzi ktoré zaraďuje aj preklad. Subverzia „romantickej“ predstavy hotového diela by však podľa nášho názoru mala vnímať tieto varianty hierarchizovane, pretože nie všetky autorské, redakčné či editorské varianty možno postaviť na jednu úroveň. V opačnom prípade by strácal opodstatnenie pojem kanonizovaného textu. Okrem toho sa tu znova vynára otázka variantnosti

a invariantnosti prekladu. Ak je preklad variantom variantu, o jeho invariantnosť sa možno usilovať len vo vzťahu k danému variantu. Možný konflikt tvarovej a významovej zložky textu – zvlášť pri poézii – pritom toto úsilie značne sťažuje. V otázke riešenia tohto konfliktu sa Miko rozchádza s Jánom Ferenčíkom, ktorý presadzoval zásadu uprednostňovania významu pri kolízii významovej a formálnej totožnosti (Ferenčík, 1984, s. 55), kým Miko (2011, s. 62) tvrdí: „V prípade konfliktu sa dáva prednosť výrazovej zložke. Keď nadobúdajú prevahu tvarové zretele, najmä zvukové – býva to v poézii –, rozhodujúce sú jednoznačne výrazové zretele, t. j. sémantické a gramatické zretele musia ustúpiť pri presadzovaní rytmických a eufonických požiadaviek.“ K tejto problematike sme zaujali postoj pri skúmaní slovenských prekladov Poeovho *Havrana*, keď sme vyslovili požiadavku jednoty ekvivalencie všetkých zložiek textu (bližšie pozri Andričík, 2004). Uplatnením postupov substitúcie, kompenzácie či aktualizácie sa k tomuto ideálu podľa nášho názoru možno priblížiť aj bez nevyhnutnosti tej či onej zložky textu.

Ak sa na translatologické dielo Františka Mika pozrieme z hľadiska slovenskej a svetovej teórie prekladu a literárnej vedy všeobecne, vzpiera sa jednoznačnému zaradeniu, už aj preto, lebo je originálne, osobité, mnohostranné, a pritom konzistentné, a keďže pokrýva takmer tri desaťročia Mikovej tvorivej činnosti, celkom prirodzene sa doň premietol aj vývinový aspekt v podobe niektorých korekcií. Ozýva sa v ňom štrukturalistické východisko, triezvy pohľad na úlohu scientizmu vo vývine literárnej vedy, ale aj blízkosť k fenomenológii (potvrdzuje ju odkaz na Husserla i samostatná štúdia *Fenomenológia čítania a dielo* so svojou koncepciou imagenu, nie vzdialenou Ingardenovmu pohľadu na literárne dielo), ba nájdeme v ňom aj myšlienky zaznievajúce zo súčasných teórií

(napr. skoposu). František Miko ovplyvnil svojou teóriou výrazovej sústavy i kontinuálnym záujmom o otázky umeleckého prekladu viacerých významných slovenských teoretikov prekladu (Popovič, Vilikovský, Hochel a i.). Trúfame si tvrdiť, že bez neho by slovenská translatológia nebola tam, kde je dnes.

Podnetov, ktoré ponúkajú na uvažovanie translatologické práce Františka Mika, je veľa. V tomto príspevku sme sa zamerali len na niektoré z nich. Zároveň sme si položili niekoľko otázok, na ktoré budeme hľadať odpovede v našich ďalších výskumoch.

LITERATÚRA

ANDRIČÍK, Marián: *K poetike umeleckého prekladu*. Levoča: Modrý Peter 2004.

FERENČÍK, Ján: *Kontexty prekladu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1984.

HOCHEL, Braňo: *Preklad ako komunikácia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1990.

MIKO, František: *Aspekty prekladového textu*. Eds. Mária Valentová a Miroslava Režná. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa 2011.

VENUTI, Lawrence: *The Translation Studies Reader*. London: Routledge 2000.

ZAMBOR, Ján: *Preklad ako umenie*. Bratislava: Univerzita Komenského 2000.

Prvý plán umeleckého diela cez výrazové kategórie Františka Mika

Lukáš ŠUTOR

FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITA PAVLA JOZEFA ŠAFÁRIKA V KOŠICIACH

Hovorenie o prvom pláne predpokladá semiotickú stratifikáciu textu. Vertikálne rozdelenie na tematické roviny je výsledkom teoretickej schematizácie, pomáha pochopiť zložitosť umenia cez relatívne parciálne procesy signifikácie. Implicitne s nimi rátal aj František Miko. S rozdelením na prvý a druhý plán, aj keď zväčša len intuitívnym, sa stretávame predovšetkým v literárnej kritike. Nám poslúži pri uvažovaní nad najzložitejšou otázkou, ktorú si kladie literárna veda a umenoveda vôbec, otázkou hodnoty diela.

Pod prvým plánom rozumieme vyvolanú zmyslovú konkrétnosť, ktorá pri konfigurácii základných tematických zložiek – ako je subjekt výpovede, priestor, čas a postava – neprekračuje hranice názornosti. Pohybuje sa v základnom kódovaní významov, teda predovšetkým vo sfére denotácie vyvolávajúcej senzuálnu predstavu (konotácie tu vystupujú len na úrovni konvenčných významov). Nič nie je prvému plánu vzdialenejšie ako abstrakcia a zovšeobecňovanie, pretože zosobňuje jedinečnosť v dialektickom vzťahu časti a celku. Fikčný svet prvého plánu je ľahko zostaviteľný a sémanticky pomerne uzavretý celok, ktorý v rámci svojej názornosti dovoľuje interakcie základných tematických zložiek, tak ako ich rozoznávame v o niečo zložitejších semiotických procesoch – napr. v zostavovaní situácií a ich dejových realizácií či v odhaľovaní tenoru metafory. Aj v rámci prvého plánu (ako semioticky relatívne uzavretého priestoru) môžeme sledovať ďalšie stratigrafické procesy. Ich horná hranica je daná zmyslovou jedinečnosťou a monosémantickou jednoznačnosťou, za ktorými sa roztvára druhý plán

diela. Zdola ich zdanlivo ohraničuje jazyková rovina, zdanlivo preto, lebo netvorí čosi výlučné, ale je súčasťou prvého tematického plánu, rovnako ako je prvý plán prirodzenou súčasťou druhého plánu. Vyššia znaková rovina sa realizuje vždy cez nižšiu, tým je zároveň zabezpečená neustála súhra formy a obsahu, v úplnom zábere to znamená prepojenosť najnižšieho jazykového nosiča na najvyšší designát axiologicko-ideovej roviny diela. Pomyselné teoretické hranice, ktoré nám umožňujú vstup do zložitého narastania významu v procese semiózy, nie sú z hľadiska celého literárneho systému ustálené ani vždy rovnako ostré, pričom najväčšie vychýlenia sledujeme v genologickom priestore. V sujetových textoch (epika, dráma) sa hranica medzi prvým tematickým plánom a jazykovou rovinou zdá jednoznačnejšia, vnímanie jazykovej roviny ustupuje pri percepcii do úzadia a našu pozornosť si primárne získava prvá tematická rovina, teda v užšom zmysle slova prvý plán. Naproti tomu sa v lyrických textoch na vnímaní zmyslovej konkrétnosti jazyková zložka podieľa oveľa intenzívnejšie. Rozhranie medzi prvým a druhým plánom je v celom literárnom systéme zreteľnejšie, pričom dôvod je jednoduchý, ide tu o rozdiel v kvalite textu. Každý text s estetickou ambíciou vytvára prvý plán, nemusí ale automaticky produkovať vyššie semiotické roviny.

Druhý plán sa potom realizuje ako tematická nadstavba na pregnantne vymodelovanom fikčnom svete. Okrem ďalej pokračujúcej signifikácie v intenciách priamočiareho rozširovania významu o rozmer všeobecného je jedným z najpodstatnejších znakov druhého plánu sémantická roztvorenosť. Jej široký záber sa realizuje cez neporovnateľne bohatšie konotačné polia významov. Tieto polia sa aktivizujú napojením sa na kontext. Naznačíme len niekoľko spôsobov napojení najznámejších významových množín na sémantickú štruktúru textu: literárny kontext sa napája predtextovými operáciami, antropologicko-kultúrny kontext vstupuje nadtextovým napájaním, mytologicko-archetypálny kontext funguje ako podtextové podložie, pre psychologický kontext sa najvhodnejšie ukazujú medzitextové priestory a napokon zatextovosť môžeme vnímať ako sémanticky otvorenú problémovosť napojenú na kontext alternatív-

nych riešení. Tento model si svojou obraznosťou nenárokuje byť presným, skôr ilustračným naznačením možností obohacovania sémantiky textu v druhom pláne. Aby synaptické väzby medzi textom a kontextami mohli nastať, musí do textu vstúpiť poučený diskurzívny čitateľ, najlepšie s múzickým cítením. Aj najumeleckejšie dielo sa naivnému čitateľovi odhalí len vo svojej zúženej prvoplánovej podobe. Nárok na čitateľa, aby vstúpil s textom do tvorivého dialógu, sa podmieňuje zapojením zložitejších mentálnych aktivít, predovšetkým racionálno-analytického charakteru, ako sú dištancia a prikladanie rozmanitých signifikačných kódov. Pre úplnosť doplníme, že bezprostrednosť vnímania, ktorá prevláda pri percepcii prvého plánu, je napojená predovšetkým na afektívne centrá. Schopnosť okamžite vyvolať emocionálnu reakciu robí prvý plán príťažlivým, a tým percepčne samostatným, tento fakt nám opätovne potvrdzuje oprávnenosť uvažovať o prvom a druhom pláne textu.

František Miko vo svojej koncepcii systému výrazových kategórií pracoval s vlastnou vnútornou znakovou stratifikáciou umeleckého textu, čoho stopy vidíme v jej schéme (1978, s. 88 – 89). V bloku zážitkových kategórií, v ktorom sa budeme nateraz pohybovať, sledujeme okrem naznačenia kľúčových dominánt beletristického diela aj ich hierarchizáciu, a to dvojakým smerom. Prvý konkretizuje nadriadenú kategóriu, buď jej intenzifikáciou, alebo pridaním nového (špecifikujúceho) príznaku či viacerých príznakov, čím sa ďalej diferencuje jej funkcia, tento princíp je dominantný v celej sústave. Druhý smer radenia výrazových kategórií zohľadňuje semiotické procesy odzrkadľujúce stupne kvality textu. Prvý má tendenciu byť zobrazovaný v horizontálnom vetvení, druhý vo vertikálnom. Tieto procesy nevnímame ako samostatné; špecifický príznak, ktorý vytvára novú výrazovú kategóriu, môže byť zároveň aj tou kvalitou, ktorá rozhoduje o zvýšenej hodnote diela, v tom prípade Miko uprednostňuje vertikálne radenie. Príklad na špecifikáciu nadradenej kategórie bez vplyvu na hodnotu textu je horizontálny rad: *zvláštnosť – bizarnosť – groteskosť*. Iný rad *markantnosť – sila – drastickosť* autor nezaradil horizontálne, hoci

ide o podobný prípad, domnievame sa, že tu zohrali úlohu grafická možnosť schémy (horizontálne pole už bolo obsadené), a predsa len sekundárny dôraz na vertikálne zachytenie semiotickej stratifikácie kvality v zmiešaných prípadoch. Aby autor oddelil výrazové kategórie, ktoré majú axiologický charakter, od tých, ktoré sa dostali do vertikálneho členenia pod „tlakom" grafiky, použil pomlčku. Sú to tieto výrazové kategórie: samotná *zážitkovosť*, *markantnosť*, *kontrast* a *miera*. Takto radené za sebou tvoria postupnú špecifikáciu, smerujúcu k umeleckej kvalite textu cez znakové roviny. Najvšeobecnejšia a najnižšia je podľa Mika zážitková rovina, nasleduje ju estetická a nakoniec umelecká rovina. Zážitkovú rovinu charakterizuje predovšetkým výrazová kategória *zážitkovosti*. Autor ju charakterizuje ako *„životnú konkrétnosť"* (1978, s. 118), ktorú približuje doplnením nasledujúcich kategórií. *Dejovosť* je základný spôsob zážitkového osvojovania si sveta, má široký gnozeologický význam, preto môže stať tak blízko *ikonickosti*. Je tým ale vynechaný veľký okruh textov nesujetového charakteru aj základný imanentný znak celej literatúry. Ako tichý protiklad (chýba jeho schematické znázornenie v zážitkovom bloku) je uvádzaná *subjektívnosť* so všetkými svojimi rozvíjajúcimi výrazovými kategóriami, ako ich nachádzame v operatívnej časti. Miko tento jav nazýva *„ikonicitou subjektu"*. Za východiskový literárny druh považuje teda epiku (svedčí o tom aj názov knihy *Od epiky k lyrike*, ale aj jasne formulované tézy o vzniku lyrickej situácie hatením sujetu atď.). Základnou zážitkovou kategóriou pre lyriku tak ostáva subjektívnosť. Z jej rozvíjajúcich kategórií spomenieme len v literárnej vede najviac vyťažené: *expresívnosť* a *pátos*. Drámu zo svojho uvažovania vynecháva. Ďalšou výrazovou kategóriou napojenou priamo na *zážitkovosť* je *aktuálnosť*, pod tou rozumie autor *„časovú, priestorovú a vecnú bezprostrednosť zobrazovaného"*. Ako problémová sa z hľadiska zatriedenia javí kategória *markantnosti*. Tá stojí, ako sa domnievame, v Mikovej stratigrafii medzi dvomi rovinami. Riešenie nám ponúka autor v rozvíjajúcich kategóriách. *Markantnosť* ako jediná z bloku týchto kategórií má vidlicovité rozdelenie do kategórie *zvláštnosti* a kategórie *typickosti*. Považuje ich za

dialektické protiklady rovnakou mierou napĺňajúce svoju nadradenú kategóriu. Tú časť *markantnosti*, ktorá ju reprezentuje cez *zvláštnosť*, radíme do nižšej, zážitkovej roviny, *typickosť* potom už do estetickej roviny. Nazdávame sa, že je to (opäť z dôvodu grafického obmedzenia) vo vertikálnom radení v schéme naopak. Podobné prehodenie, s rovnakým vysvetlením, je v ďalších *markantnosť* rozvíjajúcich kategóriách: v *sile* a vo *figuratívnosti*. *Sila markantnosti* dosiahnutá intenzitou výrazu nemá podľa nás dostatočnú nosnosť na vyjadrenie estetickej hodnoty, na rozdiel od *figuratívnosti*, kde umiestňuje autor napr. aj trópy. *„Zvýraznenie javov a vecí charakteristickými znakmi“* (1978, s. 116), ako definuje Miko *markantnosť*, je v kategórii *sily* menej esteticky invenčné, čo naznačuje aj ďalšia ju rozvíjajúca kategória *drastickosť*. Javí sa to tak pri porovnaní hľadania prislúchajúcich vonkajškových podobností v prípade metaforických a vnútorných súvislostí v prípade metonymických trópov. Do estetickej roviny Miko jednoznačne umiestňuje výrazovú kategóriu *kontrastu*. Cez ňu pomenúva tak významné literárne procesy, ako je problémovosť či napätie. Využívanie tenzívno-detenzívneho vyrovnania ako súčasť psychologickej stratégie diela považuje Miko za kľúčový estetický proces. Vyšší stupeň epického spracovania témy vníma ako prechod od deja k sujetu. *„Kontrastne (konfliktne) stavaný dej sa volá sujet“* (1973, s. 51). V epike sa sujet prekrýva s Mikovým chápaním estetického priestoru. V lyrickom texte je rovnaká úroveň spracovania témy dosiahnutá v subjektívnom rozmere riešenia konfliktu, ktorý vzniká po kladení prekážok jeho objektívnemu, teda sujetovému riešeniu.

Poslednou výrazovou kategóriou naznačujúcou stratifikačný pohľad na literárny znak je *miera*. V mikovskej koncepcii znamená prienik do najvyššej, umeleckej roviny. Jej dôležitosť prezrádza aj to, že ju v schéme uvádza celú s veľkými písmenami. Sám autor ale priznáva, že ju v tejto pozícii vníma skôr intuitívne. Na jej vysvetlenie používa synonymá *„harmónia“* a *„symetria“* celku (1973, s. 58). Chápe ju ako integrujúcu funkciu, zapájajúcu všetky zložky textu. Súhlasí to s predchádzajúcim tvrdením, že vyššie roviny sto-

ja, ale zároveň sa aj realizujú cez nižšie roviny a sú tak dialekticky napojené na formu. Z toho plynie aj Mikova téza: jeden obsah sa rovná jednej forme, dodajme, že na najvyššej úrovni, ktorá je vždy ikonická, a teda aj jedinečná. Oveľa jasnejšie slúži autorovi *miera* na diferenciáciu iných výrazových kategórií, konkrétne pri *tragickosti* a *komickosti*, intenzifikačným vzťahom napojenej na *absurdnosť*. Tie držia *mieru* napoly ešte v estetickej rovine.

Výrazovou kategóriou *miery* završuje František Miko stratifikačný pohľad na hodnotové roviny diela. Porovnajme ho s pohľadom ponúknutým v úvode príspevku. To, čo sme vykreslili ako prvý plán diela, zahŕňa v sebe prvé dve Mikove roviny (zážitkovú, estetickú), umelecká rovina je tak totožná s druhým plánom. Najväčšiu pozornosť Miko venuje zážitkovej rovine, v rámci ktorej je najviac rozvíjajúcich subkategórií, čo vyplýva aj zo samotnej podstaty javov, na tejto úrovni výstavby textu sa tematické zložky ukazujú ešte do značnej miery ako autonómne a pomerne jasne uchopiteľné, vždy sa tu autor môže bezprostredne oprieť o jazykovú rovinu a o jej metódy skúmania. Vyššiu rovinu (estetickú) potom vníma v čistej podobe dominantne cez jednu kategóriu. O to väčšiu pozornosť venoval komentáru jej funkčnosti. Najvšeobecnejšie sa Miko vyjadroval k umeleckej rovine, ide o najzložitejší jav, berúci do úvahy všetky ostané zložky textu. Náznakové formulovanie problému umeleckej hodnoty diela je prirodzený dôsledok Mikovej dôslednej metodiky, ktorá sa opiera o exaktné postupy verifikácie. V tomto smere bádania sa – pokiaľ je nám známe – nepodarilo nikomu uspokojivo zodpovedať otázku, v akej premennej je zakódovaná kvalita umeleckého textu. Prirodzený dosah výrazových kategórií kladieme práve pred zodpovedanie tejto otázky. O niečo konkrétnejšiu odpoveď dostaneme pri koncepte druhého plánu, naše priúzke úvodné naznačenie si na to rozhodne nenárokuje, ukazuje len zlomok cesty uvažovania axiologicky orientovanej literárnej vedy.

V aplikačnej rovine konštatujeme, že systém výrazových kategórií je jedným z najoriginálnejších diferenciačných modelov, s akým sa môžeme, nielen v našej filologickej proveniencii, stret-

núť. Jeho univerzálne využitie v celej slovesnej sfére, ba i mimo nej, je nenahraditeľnou pomocou v interdisciplinárnych problematikách, napr. v médiológii.

Pri axiologických rozboroch zameraných na literárne subsystémy sme zistili, že pri kvalitatívnom roztriedení na vysokú a nízku literatúru i pri ďalšej diferenciácii na oddychovú a gýčovú produkciu sa ako výpovednejšia osvedčila dichotómia medzi prvým a druhým plánom. Keď takzvanú nízku literatúru stotožníme predovšetkým s prvým plánom a za vysokú považujeme tú, ktorá má okrem neho aj druhý plán, javí sa binárny model užitočnejší. Využiteľnosť rozdelenia prvého plánu, tak ako nám to ponúka Miko, vidíme v detailnejšej analýze oddychovej literatúry, kde aj tradične poklesnuté žánre ako detektívka či horor môžu byť hodnotené v širokom kvalitatívnom rozpätí. Pri tomto type produkcie nie je ťažké nepočítať s druhým plánom, lebo ho samotný text nenavodzuje. Komplikovanejšia situácia je pri gýčovom texte, ten nás chce presvedčiť, že má aj druhý plán. Kontextové sýtenie sémantického priestoru − zachytené v definícii druhého plánu − dáva nám istý návod pri umeleckých súdoch. Ale ani Mikovu výrazovú kategóriu *miery* nemôžeme zoči-voči gýču zbaviť konkrétneho využitia, pretože nás upozorňuje najmä na jeho nemiestnosť. Vytrhnutie zo širších súvislostí patrí medzi momenty demaskovania gýča. Pomocné v tomto uvažovaní nám môžu byť aj výrazové kategórie popisujúce generatívny proces. Clement Greenberg pomenoval rozdiel medzi gýčom a avantgardou ochotou obnažovať postupy vzniku textu, čo v prípade avantgardy spôsobuje odhalenie „koreňov“, v prvom pláne vyvoláva dojem aj akejsi neukončenosti. Opačne, gýč sa svoj pôvod snaží zo všetkých síl zakryť sústredením všetkej pozornosti na povrchovú štruktúru, exponovaním efektových postupov. V obsahovej polohe je to voľba námetu, v mikovskej koncepcii zastúpená vstupnou výrazovou kategóriou *tematickosti*. A predovšetkým je to forma, napojená najsilnejšie na prvý plán, reprezentovaná výrazovými kategóriami *sukcesívnosti* a jej skrytou opozíciou *simultánnosti* ústiacimi do *textovosti*. Najviac oslabené sú v gýčovom texte potom *hĺbka štruktúry* a *variabilita* spolu s ich nadradenou kategó-

riou *analytickosti*. Pri uvažovaní nad operatívnym blokom sa pri nízkej literatúre dostáva do popredia analýza *sociatívnosti*. Vychádzanie v ústrety percipientovi na úkor možnej kvality textu pozorujeme v rovine zatextovej otvorenosti (v tomto prípade uzavretosti) diela a ponúkaním hotových, predinterpretovaných výrazov. Zužovanie sémantických perspektív patrí k ďalším identifikátorom odhaľovania gýčovej kamufláže.

Inšpiráciu pre analýzu axiologickej stratifikácie literárneho systému nenachádzame len v častiach, kde by sme ich predovšetkým očakávali, v ikonicko-zážitkovom bloku, ale v celom semiotickom zábere Františka Mika. My sme systém výrazových kategórií vyčerpávali len jednostranne a aj pri takej zložitej otázke, ktorú sme si položili na začiatku, sme našli oporu v uvažovaní o kvalite umeleckého diela. Najväčší prínos Františka Mika vidíme v univerzálnom zábere jeho teórie, produkujúcom popritom aj dostatočnú hĺbku pre špeciálne textové rozbory.

LITERATÚRA

GREENBERG, Clement: Avantgarda a kýč. In: *Labyrint revue. Umění a kýč*, č. 7 – 8/2000.

MIKO, František: *Od epiky k lyrike*. Bratislava: Tatran 1973.

MIKO, František – POPOVIČ, Anton: *Tvorba a recepcia*. Bratislava: Tatran 1978.

Pohľady Františka Mika na detskú prózu

Lenka REGRUTOVÁ

FILOZOFICKÁ FAKULTA
PREŠOVSKÁ UNIVERZITA V PREŠOVE

Cesta k poznaniu a skúmaniu textu smerovala u F. Mika aj do oblasti detskej tvorby. Vo svojej knihe *Hra a poznanie v detskej próze* (1980) poukazuje na špecifické aspekty literatúry pre deti. Vyzdvihuje najmä základný znak, ktorým sa oddeľuje umenie detí a dospelých, a tým je detský aspekt (bližšie pozri Kopál, 1970). Jeho podstata sa vyčerpáva v úrovni a charaktere „gnozeologických (predpokladaná zložka) a spoločenských (cieľová kvalita) dimenzií detskej psychiky" (Miko, 1980, s. 16).

V procese sebarealizácie (človeka vo svete, sveta v človeku) zohráva dôležitú úlohu aj fantázia, ktorú autor spája s únikom z „nedokonalej reality", ako aj s jej „tvorivým doplňaním". Zároveň jej prítomnosť v diele môže spôsobiť utvrdenie príjemcu textu voči realite. Osvojovanie kódu a jeho využitie vychádza z paradigmatického a syntagmatického typu poznania (v praxi dochádza k uplatneniu obidvoch typov), v ktorom svoje miesto nachádza aj fantázia. Voľba poézie a prózy sa spája s voľbou rozličného priestoru na jej uplatnenie (relatívne najväčší v poézii), pričom v epike možno hru fantázie rozvinúť prostredníctvom entropie spojenej s témou, postavami, prostredím a pod. Ide o posilnenie zážitkovosti, keď sa isté fakty pretvárajú, hyperbolizujú, dochádza k zosilneniu bezprostrednosti zobrazovaného (aktuálnosť výrazu) a stupňovaniu markantnosti (výrazné znaky vecí). Narácia sa tak postupne oslobodzuje od priamej dokumentárnosti a príbeh sa „zo zábavy mení na poznanie". (Miko, op. cit., s. 26, 27, 66, 94, 95) Potvrdzuje sa tým skutočnosť, že v procese utvárania osobnosti sa fantázia stáva integrálnou súčasťou detského sveta a nadobúda svoj osobitný zmysel.

Pri otázke úžitkovosti a umeleckosti detskej prózy F. Miko (op. cit., s. 38 – 59) pracuje s pojmami poznanie (pragmatická hodnota) a životný problém (umelecká hodnota), zároveň pripomína podstatu epického deja a jeho sujetových foriem (zdroj sujetu – poznanie) – „smerovanie konania postavy k riešeniu nejakého životného problému (objektívnou cestou)“. Literatúra sa považuje za jednu z foriem vplyvu na rast dieťaťa, preto za optimálny stav možno pokladať nepriame pôsobenie didakticko-výchovného zreteľa prítomného v umeleckom obraze. Na základe vybraných textov slovenských autorov (M. Ďuríčková, J. Pavlovič, N. Tanská, R. Moric, V. Šikula, O. Feldeková a iní) F. Miko v uvedenej publikácii vyzdvihuje (v pozitívom zmysle) obnovu, rehabilitáciu, emancipáciu detského aspektu (tzv. inovačná vlna literatúry pre deti a mládež od zač. 50. rokov 20. st.), spojenú s obdobím neustáleho pohybu, zmeny, obnovením vzťahu s aspektom dospelých, ako aj preferovaním umeleckého pred didaktizmom.

Sebarealizácia autorského subjektu v detskej tvorbe sa spája s potrebou rovnocennosti komunikantov, ktorú zaisťuje využitie kódu detskej literatúry (korešponduje s detským aspektom) spoločného pre autora aj detského príjemcu. Kvalita výsledného textu napokon závisí od samotného talentu a využitia priestoru daného umeleckého kódu. Autori v dielach často využívajú charakteristické črty detskej reči – deminutíva, citoslovcia, eufonické, rýmové hry, istá miera naivity v pomenovaní a pod. Umelecká sebarealizácia autora v detskom kóde patrí k jedným z najzávažnejších otázok estetiky literatúry pre deti a mládež, ktorú v potrebnej miere reflektuje (na pozadí konkrétnych príkladov) aj F. Miko (bližšie pozri Miko, op. cit., s. 113, 178 – 214). Východiská jeho uvažovania o detskej próze spojené s intencionalizáciou možno aplikovať aj do iných oblastí tvorby pre deti (výtvarnej, rozhlasovej, televíznej, filmovej a pod.).

V textoch autorov pre deti sa nachádza aj rozličný prístup k tradícii (často dochádza k inovácii pôvodného textu – využívajú sa rozličné prostriedky: oxymoron, persifláž a pod.), pričom za najstarší „živý kameň a zdroj tradície“ sa považuje ľudová roz-

právka, v ktorej možno zaznamenať „vševládnosť výmyslu“ (priestor, čas, postavy, prostriedky; Miko, op. cit. s. 208), poskytujúceho neobmedzený priestor na využitie fantázie.

Univerzálny charakter, nevhodnosť ľudovej rozprávky na výchovné účely v praktickom zmysle slova v minulosti znemožňovali začleniť uvedený žáner ľudovej slovesnosti do detského čitateľského fondu. Vedomie o jej estetickej a ideovej hodnote podnietilo autorov k úpravám a ľudová rozprávka sa postupne začala začleňovať do kontextu detskej literatúry (Sliacky, 2007, s. 32, 33, 141). Pri jednotlivých úpravách zohrával dôležitú úlohu vzťah autora k prototextu, pričom vznikali adaptácie, montáže, rekonštrukcie, individualizácie či imitácie. Úpravám vydaných rozprávkových textov (predovšetkým zbierky P. Dobšinského) sa venovali M. Ďuríčková, A. Habovštiak, O. Sliacky, P. Glocko, Ľ. Feldek, Š. Moravčík a iní (bližšie pozri Stanislavová, 2010, s. 116 – 121).

F. Miko (1980, s. 106 – 113, 220) osobitne vyzdvihuje autorskú tvorbu M. Ďuríčkovej s charakteristickým prvkom tzv. „mäkkej kadencie“ (umiestnenie dôrazného slova na predposledné miesto, uplatnenie aj v ľudových rozprávkach), ktorá podľa neho zodpovedá žensky „eukozmickému“ ideálu a v otázke jej vzťahu k tradícii ju nazýva „autorkou rázcestia“, keďže v jej tvorbe možno zaznamenať syntézu tradičného a nového, detského aspektu a aspektu dospelých.

Tvorivosť a citlivý prístup k tradícii uplatnila M. Ďuríčková aj v procese transformácie slovenskej ľudovej rozprávky do rozhlasového prostredia. Vybrané východiskové literárne texty (prevažne zo zbierok P. Dobšinského) upravila pre potreby rozhlasu a do programovej štruktúry Slovenského rozhlasu boli zaradené ako rozprávka na dobrú noc. Uvedená relácia je určená predovšetkým detským poslucháčom predprimárneho a primárneho vzdelávania, pričom jej základnou funkciou je dieťa upokojiť a pripraviť na odpočinok (Mrlian, 1990, s. 280). V prípade rozprávky na dobrú noc tento útvar často zastupuje úlohu rodiča – večerné čítanie pred spaním, čomu je prispôsobené aj sukcesívne radenie jednotlivých pásem (zvučka s identifikujúcou a rámcovou funkciou, jeden interpret

zvukovo realizuje prehovory rozprávača a účinkujúcich postáv, absencia ruchov – zvuky imitatívneho charakteru). Intencia ľudovej rozprávky mieriaca na detského príjemcu si v danej forme vyžaduje zmeny v štruktúrnej (zmena dvoch znakových systémov) aj ideovotematickej rovine diela (aktualizácia, individuálna konkretizácia, skracovanie, eliminovanie, selekcia a pod.). Naznačené východiská procesu intersemiotickej transformácie (Osolsobě, 1992) možno demonštrovať na príklade textu P. Dobšinského (1973, s. 179 – 188) *Kráľ času*, ktorý do rozhlasovej podoby upravila M. Ďuríčková (čas vzniku 2005, zdroj: prepis textu z archívu Slovenského rozhlasu).

Ide o typ čarodejnej rozprávky, pričom prítomnosť čarodejných bytostí (kráľ času), predmetov a javov (premena žeravého uhlia na zlaté dukáty) môže poslucháčovi pomôcť oddeliť realitu od fiktívneho rozprávkového sveta. Rozprávka sa v procese akusticko-auditívnej rozhlasovej komunikácie akoby navracala k svojej pôvodnej forme (vo svojej pravej funkcii patrí rozprávková narácia k orálnemu typu). V. Marčok (1978, s. 133 – 134) zdôrazňuje dôležitosť ústneho tradovania vplývajúceho na podobu rozprávkových príbehov, pričom cieľom je „dosiahnuť najväčší možný účinok pomocou čo najmenšieho množstva ľahko spájateľných, zapamätateľných a obmieňateľných prostriedkov“. Uvedené špecifiká rozprávkového textu rešpektovala aj M. Ďuríčková, pôvodný text upravovala s ohľadom na zachovanie základných znakov textu ľudovej slovesnosti. V edícii *Prostonárodných slovenských povestí III*, ktorá v tomto prípade tvorí prototext rozhlasového textu, možno zaznamenať umelý slovosled (zvratné zámeno nasleduje vždy za slovesom – vplyv na slovosled celej vety). Podľa E. Paulinyho (1990, s. 310) to súviselo s teóriou matičných rokov „v súvislosti s rustifikujúcimi smermi v našom spisovnom jazyku“. Rozhlasová verzia vybranej rozprávky je zvukovo realizovaná prirodzeným slovenským slovosledom (*„Z plameňa vyzdvihol sa starý človek so šedivou bradou...“* – P. Dobšinský; *„Z plameňa sa vyzdvihol starý človek so sivou bradou...“* – M. Ďuríčková). Kvantitatívna požiadavka rozhlasového textu v podobe vopred limitovanej minutáže (v prípa-

de rozprávky na dobrú noc ide o pomerne krátke texty; minutáž *Kráľa času* 00:08:57:827) si vyžiadala zmeny v tematickej rovine textu, keď dochádza k skracovaniu, eliminovaniu, kondenzovaniu. V prospech dynamizácie rozhlasový text v istých prípadoch (dlhý úsek rozprávača) využíva zaradenie prehovoru postavy, ktorý je v literárnom texte zakomponovaný do textu rozprávača, a pásmo rozprávača zas pomáha posúvať dej dopredu. V procese narácie dochádza v čarodejných rozprávkach k nastoleniu viacerých problémov, po vyriešení počiatočného nešťastia je nastolená ďalšia forma istého nedostatku; nové nešťastie V. J. Propp (1969) nazval novým chodom. Tento jav možno pozorovať aj v literárnom spracovaní rozprávky *Kráľ času*, ktoré pokračuje nastolením nového nešťastia mladšieho brata (*„Ale to ich šťastie netrvalo dlho.“* – P. Dobšinský) a jeho putovaním za vyslobodenie ženy od stríg a strigôňov. Auditívna forma sa končí zavŕšením počiatočného nešťastia v podobe nadobudnutého majetku chudobného brata a jeho pokojného života so ženou (*„Žil si ticho a statočne so svojou ženičkou a žije možno dosiaľ, ak ešte neumrel.“* – M. Ďuríčková). Uvedená eliminácia rozhlasového textu nemá žiaden vplyv na samotnú percepciu, keďže percipient sa dočká šťastného konca. V slovenskej ľudovej rozprávke možno v pôvodných verziách zaznamenať aj prvky násilia, drastickosti (*„Ten* (kráľ času) *ho schytil, mäso z neho* (bohatý brat) *driapal a jedol.“* – P. Dobšinský), ktoré sa pre potreby rozhlasového textu určeného prevažne detskému poslucháčovi zmierňujú (*„Ten ho schytil a stratil sa s ním v plameni.“* – M. Ďuríčková), prípadne vynechávajú. Vplyv na utváranie žánru slovenskej ľudovej rozprávky mal aj kresťanský kontext, ktorý možno pozorovať aj v jazykovej rovine textu (explicitne sa spomína osoba Boha – *„Poručeno pánu bohu! Padol na kolená a ďakoval pánu bohu, že ho tak podivným spôsobom požehnal a pomohol mu zo všetkej biedy. Hospodáril z pomoci božej, ako najlepšie rozumel.“* – P. Dobšinský). Vo vybranom titule v úprave M. Ďuríčkovej môžeme kresťanský princíp zaznamenať len vo výstavbe rozprávky (princíp spravodlivosti, mravnosti, boj dobra a zla), na úrovni lexiky dochádza k vynechaniu uvedených prehovorov (*„Hospodáril*

ako najlepšie vedel." – M. Ďuríčková). Ústnosť, orálna tradícia rozprávkového žánru sa v konkrétnych textoch, okrem iného, prejavuje kontaktom s publikom, prítomným aj v rozhlasovej podobe (*„môžete si pomyslieť, ako mu bolo"*). Rozprávač tak často vystupuje v úlohe svedka rozprávanej udalosti, čím sa zvyšuje miera dôveryhodnosti a posilňuje subjektívnosť rozprávacieho slohového postupu. Percepcia ľudovej rozprávky v uvedenej podobe ponúka priestor na využitie obrazotvornosti detského príjemcu, pričom zároveň ide o jednu z foriem poznania znakov ľudového naratívneho žánru, ktoré dieťaťu môžu pomôcť pri interpretácii autorskej podoby rozprávok rozličného charakteru. Akusticko-auditívny typ komunikácie zároveň stavia dieťa do pozície aktívneho príjemcu, a tým ho istým spôsobom približuje, oboznamuje s aspektom dospelých. Aj v prípade tvorby a príjmu rozhlasovej rozprávky tak možno uvažovať o spojení „hry a poznania".

Otázky, ktoré vo svojej knihe nastolil F. Miko, sú aktuálne aj v súčasnej dobe masmédií, keď sa dieťa stretáva (prevažne v produkcii elektronických médií) s rozličnou úrovňou textovej kvality. Popkultúrne žánre vo veľkej miere obľúbené aj u detského publika (seriály, sitkomy, reality šou, animované filmy) často potláčajú spomínaný detský aspekt a dieťa je nútené konfrontovať sa vo svete a tvorbe dospelých bez možnosti uplatnenia prirodzenej detskosti, fantázie, naivity a iných vlastností spojených primárne s tvorbou pre deti. K danému stavu prispieva aj absencia pôvodnej súčasnej slovenskej produkcie najmä v jej audiovizuálnej podobe. Osobitné postavenie a dostatočný priestor pre detského príjemcu predstavuje tvorba a vysielanie jednotlivých rozhlasových okruhov RTVS (prínosom je aj internetové rádio Junior), ktoré v dostatočnej miere reflektuje potreby (napr. aj prostredníctvom rozprávky na dobrú noc) a možnosti dieťaťa rozličného veku. Napriek tomu možno hovoriť o úbytku detských poslucháčov, ktorí svoju pozornosť obracajú prevažne na audiovizuálne žánre. Naďalej však pretrváva potreba pomoci zo strany dospelých a zvyšuje sa miera dôležitosti selekcie textov, vplývajúcich na formovanie osobnosti príjemcov aj v úlohe budúcich potenciálnych tvorcov.

LITERATÚRA

DOBŠINSKÝ, P.: *Prostonárodné slovenské povesti III*. Bratislava: Tatran 1974.
KOPÁL, J.: *Literatúra a detský aspekt*. Bratislava: SPN 1970.
MARČOK, V.: *O ľudovej próze*. Bratislava: Mladé letá 1978.
MIKO, F.: *Hra a poznanie v detskej próze.* Bratislava: Mladé letá 1980.
MRLIAN, R. a kol.: *Encyklopédia dramatických umení Slovenska. 2. diel: M – Ž.* Bratislava: Encyklopedický ústav SAV a Veda, vydavateľstvo SAV 1990.
OSOLSOBĚ, I.: *Mnoho povyku pro semiotiku.* Brno: Nakladatelství „G“ hudba a divadlo 1992.
PAULINY, E.: *Pavol Dobšinský a slovenská ľudová rozprávka*. In: Dobšinský, P.: Zakliata hora. Tatran 1990. s. 305 – 314.
PROPP, V. J.: *Morfológia rozprávky*. Z ruského originálu preložila Nadežda Čepanová, 1. vyd., Bratislava: Tatran 1969.
SLIACKY, O.: *Dejiny slovenskej literatúry pre deti a mládež do roku 1960*. Bratislava: Literárne informačné centrum 2007.
STANISLAVOVÁ, Z. a kol.: *Dejiny slovenskej literatúry pre deti a mládež po roku 1960*. Bratislava: Literárne informačné centrum 2010.

PRAMENE

Archív Slovenského rozhlasu

MEDIÁLNOVEDNÝ BLOK

Médiá ako lokalizovaný manuál: úvahy o trendoch vo vývoji mediálnych textov

Juraj RUSNÁK

FILOZOFICKÁ FAKULTA
PREŠOVSKÁ UNIVERZITA V PREŠOVE

Jedno z najznámejších televíznych interview v dejinách uskutočnil moderátor Bill Grundy 1. decembra 1976. Namiesto pôvodne ohlásenej britskej hudobnej skupiny Queen si Grundy v závere naživo vysielanej publicistickej relácie *Today Show*, vysielanej v Thames Television na ITV, pozval do štúdia začínajúcu punkrockovú skupinu Sex Pistols. Zjavne uvoľnený moderátor dvojminútový rozhovor s hlučnými muzikantmi a ich priateľkami nezvládol – pozvaní hostia si vykladali nohy na stôl, fajčili, pili, bavili sa medzi sebou a tancovali – navyše, svojimi neprofesionálne kladenými otázkami a nabádaním k agresivite Grundy vyprovokoval členov Sex Pistols k spŕške vulgárnych nadávok, ktoré dovtedy v televíznom éteri nezazneli.

Odozva na interview vysielané v hlavnom vysielacom čase bola ešte dramatickejšia ako samotný rozhovor – na druhý deň uverejnil najčítanejší britský denník Daily Mirror veľký článok o škandále v televízii pod názvom *Špina a zúrivosť* (*The Filth and the Fury*), v ktorom ostro odsúdil nielen správanie sa punkrockových rebelov, ale aj diletantský záver samotnej televíznej relácie. Odmietavo reagovali vzápätí aj ostatné médiá a iný britský denník The Guardian na tretí deň po incidente priniesol informáciu o tom, že vedenie Thames Television nazvalo inkriminované interview „neospravedl-

niteľne nedbalou žurnalistikou“ (*inexcusably sloppy journalism*)[37] a rozviazalo s Grundym pracovný pomer.

Vlna, ktorú v ten večer vyvolala spomínaná relácia, zasiahla potom aj zahraničné médiá (americký mienkotvorný denník Los Angeles Times v nasledujúcich piatich dňoch trikrát venoval pozornosť dianiu okolo Sex Pistols – porov. Harris, 2002, s. 71), spôsobila vypovedanie už dohodnutej nahrávacej zmluvy Sex Pistols s firmou EMI a mala aj závažné spoločensko-politické konzekvencie: hrubosť, s akou punkeri reagovali na podpichovačné Grundyho poznámky, ich provokatívne, zreteľne asociálne správanie a úmyselne vyzývavé oblečenie (aj s nacistickými symbolmi) sa v tom čase stali jednou z ústredných tém politických debát v britskom parlamente: „*Ak chce populárna hudba zničiť naše inštitúcie, mala by byť zničená skôr, než k tomu dôjde,*“ povedal poslanec Marcus Lipton 27. mája 1977.[38]

Príbeh o mediálnej ouvertúre punkového hudobného hnutia dokumentuje, že kultúru možno skúmať nielen ako súhrn produktov (teda všetkých materializovaných výsledkov činnosti človeka), ale predovšetkým ako komplex procesov vytvárania, šírenia a spotreby „manuálov“, ktorými ľudia žijú. Kultúra v tomto zmysle predstavuje „*...tú časť vonkajšej skutočnosti, ktorú spoločenské vedy znázorňujú analytickými modelmi...*” (Lawless, 1996, s. 38). Intenzívne šírenie týchto univerzálnych kultúrnych modelov – vzorcov, prostredníctvom ktorých člen kultúrneho spoločenstva (re)definuje svoju pozíciu vnútri kultúry, možno pozorovať aj v najdynamickejšie sa rozvíjajúcej sa oblasti medziľudskej komunikácie – v prostredí tvorby a spotreby dnešných masmediálnych textov. Šírenie

[37] Grundy Banned. The Guardian, 3. 12. 1976. Viac na: http://www.guardian.co.uk/theguardian/1976/dec/03/greatinterviews

[38] Kalendář punkový (aneb punk zvenku). Rock a pop, XX, 1991, č. XX, s. 17.

správ, povestí, naratívov, symbolov, teda toho komunikačného prúdu, ktorý Lawless nazýva *modelom difúzie* (tamtiež, s. 38 – 39) je dnes, domnievam sa, v rozhodujúcej miere zabezpečované práve prostredníctvom masových médií. Mediálne udalosti, ktoré sprevádzali reakcie verejnosti na vystúpenie Sex Pistols v sledovanej televízii, odhaľujú dva závažné dôsledky pre fungovanie medziľudskej komunikácie v súčasnej dobe: demonštrujú 1) silnejúci záujem médií o emocionálny pôdorys informácií a 2) schopnosť médií tieto informácie ďalej mutovať. Obom indíciám sa vo svojom príspevku ešte budem venovať, na tomto mieste však pripomínam ešte jednu zaujímavú skutočnosť: frontálne ťaženie médií proti tvoriacej sa novej subkultúre v 2. polovici 70. rokov dokumentuje posun hraníc citlivosti spoločnosti na porušovanie komunikačných noriem. Reakcia verejnosti na konfliktné úkazy komunikačnej prevádzky bola pred takmer štyridsiatimi rokmi citlivejšia ako dnes – v súčasnom (aj v slovenskom) mediálnom priestore možno bez ťažkostí identifikovať viaceré programy, v ktorých hostia nešetria vulgárnym slovníkom, erotickými narážkami a hrubozrnným humorom a ktoré napriek svojej zjavnej kontroverznosti pokračujú v stále nových variáciách.

Médiá ako zážitkový manuál: terminologické východiská

Širokospektrálne mediálne „pokrytie“ tvoriaceho sa punku dokumentuje, domnievam sa, že sprostredkovateľské gesto masových médií má dnes skôr *ambientný* než kognitívny charakter: mediálne obsahy dnes najmä vypĺňajú komunikačný priestor – už nielen na diskotéke, politickom mítingu, na športovom zápase alebo kastingu modeliek, ale aj v kaviarňach a obývačkách domácností. Dalo by sa povedať, že vytvárajú sieť metainformácií, vďaka ktorej generuje-

me databanku nielen pre konverzačné témy, ale aj pre svoje stravovacie návyky, prispôsobujeme im svoje predstavy o obliekaní, o cestovaní, o životnom štýle. Vo všeobecnosti teda najmä vďaka masovým médiám vytvárame popkultúrne modely trávenia voľného času. Extenzívny záujem súčasnej populárnej kultúry o „rebelov v medziach zákona" navyše vygeneroval interpretov hudobného priemyslu, z ktorých sa viacerí formálne hlásia k odkazu pôvodnej punkovej vzbury, ale skôr obohacujú repertoár súčasného popkultúrneho mainstreamu: nahrávajú úspešné platne, nakrúcajú videoklipy a preberajú ceny za komerčné zisky.

Mediálnu iniciatívu smerujúcu k extenzívnemu vypĺňaniu komunikačného priestoru ako jeden zo základných trendov podoby súčasnej komunikácie možno demonštrovať aj na vytváraní mediálnej udalosti o smrti hokejistu Pavla Demitru v septembri 2011: jej dôsledkom bolo oslabovanie intenzity, hĺbkovej dimenzie informácie a posilňovanie jej extenzity, šírky. Fakticita podávanej informácie postupne klesala, narastala jej emocionálna potencia: analýzy možných príčin pádu lietadla v Jaroslavli preto postupne vystriedali nielen prepisy výkrikov členov posádky tesne pred tragédiou, ale aj neoverené informácie o smrti rodinných príslušníkov obetí po oznámení tragickej správy.[39] V mediálnej dekáde s Pavlom Demitrom bolo možné pozorovať vznik množiny *emomém* – prvkov štandardizovaného manuálu vytvárania, šírenia a spracovania emocionality v médiách (v tomto prípade najmä rutinného vkladania „povinnej" expresivity do spravodajských textov, ale aj tvorby stereotypov reakcií mediálneho publika na stratu obľúbeného hokejistu). Produkciu emomém je možné, prirodzene, identifikovať aj v dávnejších časoch mediálnej produkcie, jej dnešná sofistikovaná

[39] PROCHÁZKOVÁ, P.: Posledné slovo pilota z Jaku bolo Andrjucha! http://www.sme.sk/c/6062559/posledne-slovo-pilota-z-jaku-bolo-andrjucha.html

podoba však nadobúda stále komplexnejšiu povahu (príkladom môže byť postupné emocionálne „formátovanie“ spravodajstva o útoku na Svetové obchodné centrum alebo o dobytí Iraku spojeneckými vojskami, o čom som písal už dávnejšie – porov. Rusnák, 2010). Mediálne *emomémy* ako kultúrne entity par excellence potom anticipujú, akým druhom štandardizácie bude tá či ona spoločnosť dávať prednosť, resp. akými pravidlami bude transformovaný skutočný svet na svet mediálnej reality. Výsledkom takejto metamorfózy sú mediálne sprostredkované situácie predvídateľných emocionálnych reakcií publika: v prípade takzvanej *Demitriády* napríklad spoločné zapaľovanie sviečok pred zimnými štadiónmi na Slovensku po oznámení tragédie.[40]

Od textov k textúram: niekoľko poznámok o hodnote textu

Oba dôležité trendy, sprevádzajúce vývoj masovej komunikácie po incidente v televíznom štúdiu pri prvom (a, pravda, aj poslednom) interview punkrockovej skupiny Sex Pistols – teda silnejúca komodifikácia emócií a ich extenzívne šírenie – výrazným spôsobom ovplyvnili charakter produkcie, šírenia a najmä spotreby sú-

[40] Okrem Bratislavy a Trenčína (Infoklub.sk: Smútok za Demitrom († 36): V Bratislave zapaľujú stovky sviečok. http://infoklub.sk/smutok-za-demitrom-%E2%80%A0-36-v-bratislave-zapaluju-stovky-sviecok/) sa zhromažďovali fanúšikovia Pavla Demitru aj v iných slovenských mestách: AhojKomárno.sk: Za Paľa Demitru sa sviečky budú zapaľovať aj v Komárne. http://ahojkomarno.sk/news/2011/09/08/za-demitru-s-budu-sviecky-zapalovat-aj-v-komarne/; Korzár Sme.sk: Na Pavla Demitru spomínajú aj na východe. http://korzar.sme.sk/c/6046858/na-pavla-demitru-spominaju-aj-na-vychode.html; Michalovské správy: Demitru si uctili aj Michalovčania. Na námestí zapaľujú sviečky. http://www.michalovskespravy.sk/clanok/192-demitru-si-uctili-aj-michalovcania-na-namesti-zapaluju-sviecky---

časných mediálnych textov. V tejto chvíli považujem za vhodné pristaviť sa pri samotnom obsahu pojmu *mediálny text*: pri uvažovaní o texte ako znakovej jednotke vymedzenej a určenej svojou komunikatívnou funkciou (porov. napr. Hirschová, 1989, s. 6 – 7) je termínom *mediálny text* tradične označovaný každý znakový kód, ktorý je šírený médiom, t. j. komunikačným kanálom – pripomínam pritom, že v širšej interpretačnej perspektíve možno za mediálny text považovať každý druh textu, ktorý je šírený „sprostredkovateľmi" umožňujúcimi prenos informácie v medziľudskej komunikácii (pre M. McLuhana sa mediálnym textom stávajú aj hry, architektúra, zbrane či peniaze – 1991, s. 218). Vzhľadom na charakter nasledujúcich úvah však v tomto príspevku budem termín *mediálny text* používať v užšom zmysle slova – ako text produkovaný a šírený masovými elektronickými médiami (predovšetkým rozhlasom, televíziou, filmom, resp. internetom). Komunikačné atribúty textu, o ktorých hovorí Hirschová, sú v mediálnej produkcii nepochybne naďalej dominantné, otázne však je, aká je hodnotová ambícia tejto produkcie, šírenia a, pravdaže, aj spotreby. Axiologické súradnice textu postrehol už dávnejšie F. Miko, ktorý v tejto súvislosti píše: *Len funkcia dokazuje hodnotu. Niet iného spôsobu hodnoty... Hodnota je abstrakciou funkcie a jej inkorporovaním do predmetu.* (Miko, 1973, s. 250). V tomto zmysle pokračuje v úvahách M. Marcelli, ktorý, odvolávajúc sa na R. Barthesa, konštatuje, že „*text v modernom zmysle, aký sa pokúšame dať tomuto slovu, sa zásadne odlišuje od literárneho diela: nie je to estetický produkt, ale prax označovania; nie je to štruktúra, ale štrukturácia; nie je to predmet, ale práca a hra; nie je to súbor uzavretých znakov obdarených zmyslom, ktoré by bolo potrebné znovu odhaliť, ale je to premiestňujúci sa objem trás; inštanciou textu nie*

je označovanie, ale signifikant v semiotickom a psychoanalytickom chápaní tohto termínu...“ (Marcelli, 2004, s. 523).

V zmysle týchto prístupov k textu ako *hodnote* vnímam skutočnosť, že emócie sa stali najdôležitejšou súčasťou komfortnej mediálnej prevádzky. To spôsobuje, domnievam sa, aj zásadnú premenu v tvorbe a distribúcii mediálnych obsahov: namiesto textov možno hovoriť skôr o *textúrach*, vzájomne poprepájaných tkanivách mediálneho textu, ktoré vďaka pestrým intervenčným zásahom (sociokultúrnym, ekonomickým, ale aj politickým či ideologickým) vykazujú výrazne difúzne vlastnosti (podobne ako textúry pôdy, potravín alebo textúry textílií). Za užitočné považujem v tejto súvislosti pripomenúť uvažovanie o textúrach v prostredí počítačovej grafiky, kde je textúra definovaná ako „*...predpis, ktorý opisuje správanie materiálu pri interakcii s lúčmi svetla; textúrou je obraz z reálneho sveta (múr, omietka, koža, látka, kovový povrch, piesok, celé budovy s oknami, tváre ľudí a zvierat, architektonické detaily...), ktorým „obalíme“ vygenerovaný objekt tak, aby sme dosiahli jeho maximálnu podobnosť so skutočnosťou...“* (podč. autor textu; Ftáčnik, 2011).

Mediálne textúry dnes: niekoľko konzekvencií

Prítomnosť mediálnych textúr, podľa mojej mienky, najrukolapnejšie dokumentuje premeny v súčasnej podobe mediálnej prevádzky: príbehy o rozchodoch celebrít, o rozlúčkach so známymi osobnosťami šoubiznisu, o trávení vianočných sviatkov ľuďmi zo spoločenskej periférie, ale aj o dramatických koncoch vlády afrických autokratických režimov sú konštruované na hranici reality a fikcie, pútajú svojou emocionalitou, extenzívnosťou a schopnosťou imitovať skutočný život. Domnievam sa, že extenzívne rozší-

rené a emocionálne ošetrené mediálne textúry ako polymorfné útvary najlepšie vyhovujú súčasnému charakteru populárnej kultúry, v ktorej sa jednotlivé, aj druhovo značne vzdialené druhy zábavy spoločnosti vzájomne homogenizujú a vytvárajú tvar unifikovanej „world culture“ (Ramonet, 1991). Typickým príkladom takto šírenej textúry môže byť televízna estráda, v ktorej striedanie jednotlivých vystúpení na jednej strane spestruje a dynamizuje zábavný program, na strane druhej „zlieva“ špecializované vrstvy obecenstva s relatívne vyhranenými záujmami, akými sú sledovanie divadelného predstavenia alebo opery, účasť na koncerte populárnej hudby a návšteva cirkusu do jedného univerzálneho masového publika. Ako jeden z prvých si túto premenu uvedomoval americký zabávač Ed Sullivan, keď vo svojom zábavnom programe umiestňoval vedľa seba nielen vystúpenia zaujímavých talentov americkej a svetovej populárnej hudby (tak uviedol v októbri 1956 na scénu šoubiznisu aj Elvisa Presleyho)[41] a rozličných kúzelníkov a akrobatov z cirkusu, ale aj ukážky klasického baletu (v roku 1962 takto americkému publiku predstavil Margot Fonteyn a Rudolfa Nurejeva v Labuťom jazere)[42] a árie z opier (Maria Callas vystúpila v Ed Sullivan Show v roku 1956 s áriou Vissi d’arte z opery Tosca).[43]

[41] The Ed Sullivan Show Presents Elvis Great Performances. http://www.edsullivan.com/products/elvis-the-great-performances-box-set/, pozri aj http://www.youtube.com/watch?v=rOvUdZgl7vo

[42] The Ed Sullivan Show Presents Ballet Legends. http://www.edsullivan.com/products/the-ed-sullivan-show-presents-ballet-legends/, pozri aj http://www.youtube.com/watch?v=sEsEWSIF5PE

[43] The Ed Sullivan Show Presents Great Moments in Opera. http://www.edsullivan.com/products/great-moments-in-opera/, pozri aj http://www.youtube.com/watch?v=7a5a3l0QCII

Homogénne tvary mediálnych textúr, ktoré sú stále častejšie určené *pre všetkých* než *pre niekoho*, rezignujú pritom na delikátnosť, na proporcionalitu, na mieru. V záujme posilňovania záujmu o emocionalitu je do ich tkaniva implantované napätie medzi krásnym a škaredým, medzi komickým a tragickým, medzi silným a slabým či medzi radosťou a žiaľom. Zreteľne takto fungujú programy s prvkami reality show: v programe *Slovensko hľadá SuperStar* tak popri hlavnej speváckej súťaži fungovalo panoptikum speváckych antitalentov, tzv. Hviezdna rota. Iným príkladom môžu byť aj športové prenosy: oslavy titulu hokejových šampiónov v roku 2002 sprevádzali okrem prenosov z víťazstva na ľade aj vulgárne skandovania hviezd v kabíne či ich rozpačitý spev na stretnutí s fanúšikmi v Bratislave, radostné dojatie trénera, hraničiace s plačom pri postupe futbalových reprezentantov na svetový šampionát striedali agresívne, až vulgárne prejavy na tlačových konferenciách po futbalových neúspechoch. Zaujímavé je sledovať prítomnosť disproporčného potenciálu mediálnych textúr v spravodajských mediálnych obsahoch: obrazy zakrvavenej tváre vodcu líbyjskej Džamaharíje, ktoré obehli mediálny priestor,[44] nasycovali euforicky budovaný obraz „radosti z oslobodenia" o násilný, až tragický prvok – podobne, ako pred viac než dvadsiatimi rokmi boli televízne pohľady na rumunskú spoločnosť pri nádychu slobody kontaminované zábermi na zastrelené telá prezidentského páru.[45]

Po druhé, extenzívny ráz textúr, ich schopnosť „vykryť (mediálny) priestor", je dôsledkom záujmu publika o postulovanie tzv. dekoratívnych médií (pravdaže, aj s rezignovaním na ich primárnu

[44] YouTube: Kaddafi Dead.
http://www.youtube.com/watch?v=TLxXzi6Co3U&feature=related
[45] YouTube: Ceausescu Execution ITN 1989.
http://www.youtube.com/watch?v=B8YiIBER9zw

informatívno-poznávaciu funkciu). Mediálne textúry sa tak stávajú skôr nepretržitým prúdom ako sledom izolovaných textov (na zjednocovaciu, prepájaciu funkciu textúr upozorňuje aj J. Mistrík – porov. 1997).[46] V tomto zmysle sú textúry skôr kulisou než primárnym zdrojom informácií: prvým zvestovateľom tohto trendu bolo zrejme preformátovanie programu komerčných rozhlasových médií na Slovensku pred desiatimi rokmi, keď sa najpočúvanejšie rozhlasové stanice zmenili na hudobné skrinky ponúkajúce „dvanásť piesní za sebou".[47] Úsilie formulovať „atmosféru", „náladu" (možno aj v úmysle vyradiť z medziľudskej komunikácie ticho pre jeho naliehavosť až dráždivosť)[48] dominuje – domnievam sa – v celom prostredí elektronických médií, čo vedie administratívnych správcov spravodajských serverov k permanentnému klonovaniu správ o emocionálnom vytržení spoločnosti zo smrti slávnej celebrity a bytových architektov k víziám tvorby tvaru obývačky ako „domáceho kina".

[46] J. Mistrík v tejto súvislosti píše: „Textúra je faktor, ktorý tvorí a zjednocuje text. V každom texte sú niekoľkoraké prostriedky, ktoré majú funkciu zjednocovať textové jednotky a spájať ich do jedného celku. A súbor týchto prostriedkov realizovaný v texte sa nazýva textúrou. Uvediem príklad: Mám vzácny obraz. Dostal som ho na narodeniny. Jednotkami tohto spojenia sú vety. Vzťah, ktorý je medzi nimi, sa vyjadruje pomocou slov obraz – ho, a to tak, že pomocou zámena ho sa druhá veta odvoláva na to, čo sa už spomínalo v predchádzajúcej vete. Tento vzťah tvorí textúru uvedených dvoch viet. Textúra sa realizuje aj inými jazykovými prostriedkami, napríklad synonymami, gramatickou zhodou, elíziou známeho výrazu atď., ale aj mimojazykovými prostriedkami, ako je grafická úprava, gesto, asociácia, situácia atď." (1997, s. 275).

[47] Takýto typ hudobného formátu (tzv. Soft AC) úspešne realizuje na Slovensku najmä komerčná rozhlasová stanica Jemné Melódie; pozri viac LiveMedia: Jemné Melódie.
http://www.livemedia.estranky.cz/clanky/slovenske-radia/test-jemne-melodie-.html

[48] O tomto fenoméne som písal pred dvadsiatimi rokmi ako o syndróme zámernej agresivity komunikačného prostredia, porov. Rusnák, 1996, s. 104 – 106.

A po tretie: mediálne textúry vznikajú a prežívajú ako spoločné dramaturgické dielo médií a publika. Publikum v tomto prípade nie je len prostým príjemcom, je spolutvorcom, najpresnejšie – je spotrebiteľom mediálnej udalosti – predvádza na futbalových štadiónoch spoločné mexické vlny, zápalisto diskutuje o dôsledkoch (ne)prijatia eurovalu pre Slovensko a zapaľuje sviečky pri spomienke na život hokejovej legendy... Podobne ako iné spoločné performancie aj mediálne textúry narúšajú relatívnu homogénnosť textu, lebo vznikajú spontánne, iniciatívou protichodných konštrukčných záujmov, navyše v záujme a pre záujem širokého publika. Na karnevalovom pódiu sa podľa tejto receptúry môžu objaviť nielen rozhovory Adely Banášovej, ale aj príprava štedrovečerného stola podľa Martinky z Turca,[49] nielen humoristické monológy Milana Lasicu, ale aj komentáre v podaní Laca Meliška.[50] Domnievam sa, že proces tvorby textúr ako disproporčného a ambientného mediálneho produktu je svojou interaktívnou a dramaturgickou povahou najrukolapnejším dôkazom o – povedané slovami F. Mika – dominancii *operatívnosti výrazu* (Miko, 1973, s. 261) v súčasnej mediálnej prevádzke.

LITERATÚRA

KNIŽNÉ A ČASOPISECKÉ PRAMENE:

BARTHES, R.: *L'aventure sémiologique*. Paris: Éditions du Seuil 1985.

[49] Pozri napr. YouTube: Martinka – Popoluška z Turca. http://www.youtube.com/watch?v=6yxPIRGo0j0

[50] Viac napr. Necyklopédia: Meliško. http://necyklopedia.wikia.com/wiki/Meli%C5%A1ko

HARRIS, J.: *UK Decay*. In: Q-Punk. Q Special Edition, 2002, s. 8 – 11.
HIRSCHOVÁ, M.: *Úvod do teorie textu*. Olomouc: FF UP 1989.
LAWLESS, R.: *Co je to kultura*. Olomouc: Votobia 1996.
MARCELLI, M.: *Text ako sieť, sieť ako text*. Česká literatura, 2004, č. 4, s. 521 – 527.
McLUHAN, M.: *Jak rozumět médiím. Extenze člověka*. 1. vyd. Praha: Odeon 1991.
MIKO, F.: *Od epiky k lyrike. Štylistické prierezy literatúrou*. Bratislava: Tatran 1973.
MISTRÍK, J.: *Štylistika*. Bratislava: SPN 1997.
RAMONET, I.: *Tyranie medií*. Praha: Mladá fronta 2003.
RUSNÁK, J.: *Textúry elektronických médií. Vývoj a súčasný stav*. 2., doplnené vydanie. Prešov: FF PU v Prešove 2010.

INTERNETOVÉ ZDROJE:

AhojKomárno.sk: Za Paľa Demitru sa sviečky budú zapaľovať aj v Komárne.
http://ahojkomarno.sk/news/2011/09/08/za-demitru-s-budu-sviecky-zapalovat-aj-v-komarne/
Čas.sk: Pohreb Michaela Jacksona († 50): Sledujte prenos z poslednej rozlúčky.
http://www.cas.sk/clanok/123253/pohreb-michaela-jacksona-50-sledujte-prenos-z-poslednej-rozlucky.html
FTÁČNIK, M.: Textúry.
http://www.sccg.sk/~ftacnik/IP-9.pdf
Infoklub.sk: Smútok za Demitrom († 36): V Bratislave zapaľujú stovky sviečok.

http://infoklub.sk/smutok-za-demitrom-%E2%80%A0-36-v-bratislave-zapaluju-stovky-sviecok/
Korzár Sme.sk: Na Pavla Demitru spomínajú aj na východe. http://korzar.sme.sk/c/6046858/na-pavla-demitru-spominaju-aj-na-vychode.html
LiveMedia: Jemné Melódie. http://www.livemedia.estranky.cz/clanky/slovenske-radia/test-jemne-melodie-.html
Michalovské správy: Demitru si uctili aj Michalovčania. Na námestí zapaľujú sviečky. http://www.michalovskespravy.sk/clanok/192-demitru-si-uctili-aj-michalovcania-na-namesti-zapaluju-sviecky---
Necyklopédia: Meliško. http://necyklopedia.wikia.com/wiki/Meli%C5%A1ko
nl: Rozlúčka s Pavlom Demitrom na Markíze! http://www.markiza.sk/clanok/564294-rozlucka-s-palom-demitrom-v-priamom-prenose-na-markize
PROCHÁZKOVÁ, P.: Posledné slovo pilota z Jaku bolo Andrjucha! http://www.sme.sk/c/6062559/posledne-slovo-pilota-z-jaku-bolo-andrjucha.html
red: Ďakujeme, kapitán. Slovensko sa lúči s Pavlom Demitrom. http://hnonline.sk/sport/c1-52859310-dakujeme-kapitan-slovensko-sa-luci-s-pavlom-demitrom
Sita: Vedenie súťaže bude predávať suveníry s logom Jaroslavľu http://hokej.sme.sk/c/6106371/vedenie-sutaze-bude-predavat-suveniry-s-logom-jaroslavlu.html
Smrť Pavla Demitru rozplakala Markizáka v priamom prenose! http://www.topky.sk/cl/1000040/1286404/Smrt-Pavla-Demitru-rozplakala-Markizaka-v-priamom-prenose-

ŠTEININGER, J.: Demitriáda.
http://www.kss.sk/udalosti/aktualne/338-demitriada.html
Topky.sk: Milenci Gáborík a Surovcová: Pavol Demitra zomrel, sme zdrvení!
http://www.topky.sk/cl/100313/1286427/Milenci-Gaborik-a-Surovcova--Pavol-Demitra-zomrel--sme-zdrveni-
YouTube: Causescu Execution ITN 1989.
http://www.youtube.com/watch?v=B8YiIBER9zw
YouTube: Kaddafi Dead.
http://www.youtube.com/watch?v=TLxXzi6Co3U&feature=related
YouTube: Martinka – Popoluška z Turca.
http://www.youtube.com/watch?v=6yxPIRGo0j0

Niekoľko poznámok k aplikovaniu Mikovej teórie lyrického a epického vo filmovom texte

Ján S. SABOL

FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITA PAVLA JOZEFA ŠAFÁRIKA V KOŠICIACH

Mikovo uvažovanie o fenoméne lyrického, epického, popr. lyrickosti a epickosti v literárnom texte sa stalo dôležitým, ak nie hlavným inšpiratívnym zdrojom pre naše uvažovanie nad aplikáciou druhových charakteristík a možností vymedzenia podobných druhových vlastností aj vo filmovom texte. V monografii *Lyrické prvky vo filmovej štruktúre* sme filozoficko-literárnoteoretické postupy v oblasti genológie literárnej vedy aplikovali na štruktúru filmového textu s detailnejším zameraním práve na lyrickú zložku. Keďže je dosť náročné vymedziť jednu samostatnú zložku len samu osebe, zvýrazňovali sme lyrické segmenty na pozadí epického, ale aj dramatického, pretože medzi jednotlivými zložkami (lyrického, epického a – dopĺňame a podotýkame – aj dramatického) existuje vo filmovom texte, ale – nazdávame sa – nielen vo filmovom, neustála korelácia, interferovanie, koexistencia. Väčšinou sa opozícia lyrické – epické spája paralelne s terminológiou prevzatou z psychológie, a to s pomenovaním tenzia a detenzia, ktorý súvisí s faktom využívania homeostázy u človeka, prirodzene, v literárnej teórii v používaní týchto pojmov nastáva určitý posun. Miko dodáva, že tenzia a redukcia tenzie sa v literárnom texte realizujú v dvoch jeho rovinách; v tematickej rovine ako konflikt a spôsob jeho riešenia a v tvarovej, formálnej rovine na úrovni zvukovej a rytmickej štruktúry textu. Ďalej dodáva: „Konflikt a jeho riešenie

v epike, t. j. tematická tenzia a detenzia sú v podstate analógiou životnej, široko chápanej stresovej situácie a jej objektívneho riešenia. Pritom treba poznamenať, že tzv. objektívne riešenie je len jedno z možných, je to vlastne adekvátne riešenie.“[51] Ak však prihliadneme na pomerne bohatú a komplikovanú štruktúru filmového textu, v ktorej sa paralelne strieda viacero významových, znakových rovín, môžeme pripustiť, že tento neustály proces percepcie a zároveň kreácie filmového textu sa v polohách tenzie – detenzie odohráva prakticky permanentne v každej z týchto rovín, či už na formálnej alebo významovej rovine filmového diela. Nastáva tu teda otázka, či paralelne s objektívnou realitou, ktorá akoby neustále plynula v rôznych obmenách a intenzitách psychickej tenzie a detenzie, sa neodohráva analogický tento princíp neustálej „konfrontácie“ týchto dvoch entít, a teda zároveň aj lyrického, epického, dodávame aj dramatického vo filmovom, ale aj v literárnom texte, v každom jeho okamihu a na každej úrovni štruktúry textu. Ak pripustíme tento argument, otvára sa nám otázka, či aj v takých segmentoch filmovej štruktúry, akými sú napr. filmová syntax alebo herecké gesto, môžeme dedukovať a zároveň aplikovať princípy literárnej teórie a psychológie v rovine tenzie a detenzie. A teda, ak pripustíme spomenutú tézu, že reálna skutočnosť, predkamerová realita prebieha neustále a v rôznych intenzitách medzi týmito dvoma pólmi tenzie a detenzie, potom by sme mali konštatovať, že aj kreovanie filmovej štruktúry a zároveň jej percepcia prebieha takisto neustále, v konfrontácii týchto dvoch entít, otázne je teda v akých a či vo všetkých rovinách filmového textu a v akej miere, poprípade akým spôsobom. Miko poukazuje na to, že lyrizácia prózy sa odohráva predovšetkým vo zvukovej rovine vety, jej rytmizá-

[51] Miko, F.: Od epiky k lyrike (štylistické prierezy literatúrou), s. 92.

ciou, frázovým členením, zároveň výstižne dodáva: „Rytmus je detenzívna subjektivita par excellence. Pravda, rytmus má aj iné funkcie. V rámci aktuálnosti a markantnosti výrazu pomáha evokovať chod témy a vlnenie subjektívneho diania. Pre svoju zmyslovú naliehavosť a vypuklosť pôsobí predovšetkým ako detenzívny činiteľ. V tom ďaleko predstihuje subjektívnu tematickú detenziu.“[52] Z danej Mikovej tézy môžeme dedukovať, že akékoľvek vybočenie z rytmizácie textu, vytvorením rytmickej asymetrie v určitom danom okamihu, vytvorí takáto skladba tenzné miesto, ktoré narušuje pôvodnú rytmickú symetriu. Tento predpoklad je dôležitý nielen v literárnych textoch s rôznou mierou lyrizácie, ale aj vo filmovej skladbe; rytmizácia predovšetkým formálnej roviny vytvára filmovú skladbu, ktorá je „chrbtovou“ časťou filmového diela. Táto rytmizácia a derytmizácia sa však nemusí odohrávať nevyhnutne len v rovine filmovej syntaxe, ale aj v iných rovinách filmovej štruktúry (napr. v motivickej, ako je to podobne v epike), preto samotný fenomén rytmizácie textu nevidíme len vo fónickej a skladbovej rovine umeleckého diela, ale aj v ďalších častiach textového, predovšetkým filmového materiálu. Tenzný princíp, teda prichádza v rytmizovanej skladbe v bode zlomu, jeho účinok na percipienta je vytvoriť intenzitu zážitku. A práve účinnosť tohto zlomu na percipienta môže mať charakter tenzie lyrickej, ale, a tu podotýkame, aj dramatickej (tu prichádza k otázke, či vôbec môžeme uvažovať v intenciách pojmov „lyrickej“ alebo „dramatickej“ tenzie oproti „epickej“ detenzii, prirodzene, že takéto adjektivizovanie pojmov schematizuje tento problém, ale, nazdávame sa, zároveň pomocne načrtáva definovanie týchto termínov v širšom rámci umeleckého diela). Paralelne by sme mohli v hovorovej reči poukázať na bežnú

[52] Tamže, s. 94.

komunikáciu medzi dvoma subjektmi, ich bežná hovorová reč má operatívny charakter, ako píše J. Lotman, bežná hovorová reč má blízko k jazyku prózy, akákoľvek zmena v operatívnom charaktere komunikácie, môžeme podotknúť a aplikovať Mikovu tézu, ktorá má svoj rytmizovaný charakter detenzie par excellence, môže vyznieť ako „cudzí" prvok, ako tenzný prvok, ktorý posúva rytmizovanú detenziu do tenznej polohy, ktorá podobne ako napr. vo filme, môže mať lyrický akcent (melanchólia, meditatívne ticho, spev, atď.), ale aj dramatický akcent (akcia, agresia, napätie, atď.). Ak vytvárame opozíciu lyrické – epické, musíme prihliadať aj na princíp dramatický, na ktorý sa často zabúda, akoby tento princíp bol z inej úvahovej roviny a v opozícii lyrické – epické jednoducho nemal svoje miesto. Akákoľvek informácia môže mať charakter viac či menej lyrický, viac či menej epický alebo viac či menej dramatický, ide len o mieru koherencie, interferencie v danom zvolenom okamihu.

Zaujímavo môžeme tento princíp lyricko-epickej konfrontácie s dramatickými segmentmi vidieť v ukážke filmu Johanka z Arcu v réžii Luca Bessona, v ktorej môžeme analyzovať konfrontáciu prozaickej priamočiarosti, akcentácie na konkrétne, hmatateľné útočiace na lyrické „slabiny" ikonického vnímania reality:

– *Boh ťa o niečo požiadal?*
– *Áno, veľakrát.*
– *Boh povedal: Potrebujem ťa, Johanko?*
– *Nie, ale dával mi znamenia.*

V tomto momente vstupujeme do teórie komunikácie vo vzťahu percipienta ku komunikátu, znaku, ktorý je ontologicky vnímaný a interpretovaný rozdielnym spôsobom buď ako znak, metafora,

teda môžeme azda povedať lyrickým spôsobom, alebo ako priame pomenovanie určovanej veci bez obrazného snímania reality, operatívnosťou, a teda prozaickým, „epickým“ spôsobom. V umeleckom priestore je však tendencia využívať často ikonické znakové štruktúry. Lyrický priestor však zároveň využíva aj znak, ktorý je často silne motivovaný. Lyrické a epické motívy však nenájdeme v látkovom priestore, ale sú „sui generis“ súčasťou vnútorného bytia človeka jeho nazerania na okolitú realitu, sú produktom individuálneho transferu skutočnosti do ľudskej výpovede, tak je potom možná existencia rôznorodej interpretácie toho istého znakového kódu, podobne ako to bolo v uvedenej ukážke. Práve lyrický princíp v tomto prípade dostáva konkrétny znak do nových komunikačných schém. To znamená, že poetický, lyrický princíp nenachádzame len v javoch a predmetoch existujúcich samých osebe, ale svoju konotačnú informáciu môžu obsahovať v kontexte s inými štruktúrami, inými javmi a predmetmi v tomto kontexte píše P. Mihálik: „Na jednej strane vstupujú do filmového diela významové prvky (znaky) a ucelené sémy ‚životného‘ pôvodu a na strane druhej sa v samom filmovom diele vytvárajú znakové situácie platné len pre dané filmové dielo.“[53] J. Lotman dodáva: „Socha hodená do trávy môže vytvoriť nový umelecký efekt vzhľadom na vznik vzájomného vzťahu medzi trávou a mramorom. Táto zvláštnosť sa spája, ako sme videli, so štruktúrnym princípom, ktorý určuje mnohoznačnosť umeleckých prvkov; nové štruktúry svojím vstupom do textu alebo do mimotextového pozadia umeleckého diela nerušia staré významy, ale vstupujú s nimi do nových sémantických vzťahov.“[54]

[53] Mihálik, P.: Kapitoly z filmovej teórie, s. 135.
[54] Lotman, J.: Štruktúra umeleckého textu, s. 95.

Zo semiologického hľadiska sa teda zdá, že lyrický princíp inklinuje ku konotácii, zatiaľ čo epický k denotácii. Náznakovosť lyrickej konotácie pritom znamená „priblíženie sa“ k označovanému predmetu nie cez priame pomenovanie, ale akousi „okľukou“, básnickým obrazom. Nazdávame sa však, že samotný znak, ale aj prostredie a z neho vyabstrahovaná téma (možno tu vysloviť hypotézu, že v látke téma nie je, téma je až výsledkom ľudskej empírie a duševnej činnosti) môžu „vyžarovať“ určité signály, ktoré určujú viac či menej lyrické, viac či menej epické.

LITERATÚRA

LOTMAN, Jurij Michajlovič: *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran 1990.

MIHÁLIK, Peter: *Kapitoly z filmovej teórie*. Bratislava: Tatran 1983.

MIKO, František: *Od epiky k lyrike. Štylistické prierezy literatúrou*. 1. vyd. Bratislava: Tatran 1973.

MIKO, František: *Umenie lyriky*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1988.

Profesor Miko a médiá – profesor Miko v médiách

Marián GLADIŠ

FILOZOFICKÁ FAKULTA
UNIVERZITA PAVLA JOZEFA ŠAFÁRIKA V KOŠICIACH

Dr. h. c. prof. PhDr. František Miko, DrSc., sa v masových médiách objavoval len zriedka. Azda aj preto, že nebol „popkultúrna celebrita“ v zmysle definície Daniela Boorstina – teda „osoba, ktorá je známa tým, že je známa“,[55] eventuálne „osoba, ktorej meno má väčšiu cenu ako jej služby“.[56] Profesor Miko neviedol búrlivý spoločenský život, nebol bohém, ktorý si plnými dúškami užíva svetských pôžitkov. Nikdy si nepotrpel na veľké – pritom mnohokrát prázdne a bezcenné – gestá, ktoré tak veľmi priťahujú pozornosť súčasných masových médií; a práve preto sme sa v našich médiách mohli stretnúť s jeho menom len sporadicky. Služby profesora F. Mika – parafrázujúc citát D. Boorstina – totiž mali vždy väčšiu cenu ako jeho meno, čo z neho robilo *necelebritu* prvej veľkosti.

Slovenské masové médiá – dokonca ani tie, ktoré si potrpia na označení *mienkotvorné*, či také, ktoré sa orientujú na intelektuálneho recipienta – si na profesora F. Mika nespomenuli ani pri príležitosti jeho okrúhlych deväťdesiatych narodenín, ktoré oslávil na

[55] „A celebrity is a person who is known for his well-knownness.“ In: BOORSTIN, D. J.: *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. 1961, s. 57.
[56] „A sign of a celebrity is often that his name is worth more than his services.“ In: BOORSTIN, D. J.: *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. 1961, s. 220.

sklonku svojho činorodého života 13. apríla 2010 – ako keby vôbec nebol, vôbec neexistoval.[57]

A tak jediným ucelenejším masmediálnym textom o tejto mimoriadne významnej a medzinárodne uznávanej osobnosti slovenskej lingvistiky a literárnej vedy nateraz ostáva dokumentárny film Tlačovej agentúry Slovenskej republiky (TASR) z cyklu *História sebavedomia*, ktorého režisérom a realizátorom bol náš kolega doc. Mgr. Ján S. Sabol, PhD., ArtD.[58]

Napriek tomu, že desaťminútový filmový medailón venovaný prof. Františkovi Mikovi, rodákovi z východoslovenských Lipian, vznikal v čase, keď bol ešte medzi nami,[59] hlavný protagonista v ňom – paradoxne – vystupuje v zdanlivo vedľajšej úlohe, v nenápadnej role akéhosi mĺkveho pozorovateľa či dokonca nezúčastneného diváka – azda aj vzhľadom na jeho v tom čase už pomerne chatrný zdravotný stav, no celkom určite pre jeho vrodenú, prirodzenú, dalo by sa povedať až symptomatickú skromnosť a *tichosť* (bližšie pozri *Na úvod*, s. 8). Preto nám o svojom veľkom a vzácnom učiteľovi a kolegovi v tomto filmovom dokumente podávajú plastický obraz poprední slovenskí jazykovedci a literárni vedci – Dr. h. c. prof. PhDr. Ján Sabol, DrSc., prof. PhDr. Stanislav Rakús, DrSc., a prof. PhDr. Karol Horák, CSc.; a mimoriadne cenné čriepky zo súkromného života predostiera divákom manželka profesora Františka Mika, pani Kornélia Miková.

Prečo teda – napriek tomu, že bol „naozajstná hviezda, človek s geniálnymi zábleskmi, jeden z najdôležitejších intelektuálov súčasnosti, jeden z najcitovanejších literárnych vedcov a mysliteľov

[57] V tejto súvislosti pripomíname všeobecne známu frázu, ktorá sa s obľubou používa v masmediálnom prostredí: „*Kto nie je v médiách, neexistuje.*“
[58] Štrnásta časť projektu *História sebavedomia* – venovaná prof. F. Mikovi – mala premiéru 22. júna 2010.
[59] František Miko skonal 13. novembra 2010 v Bratislave.

na Slovensku“ (S. Rakús) – prečo teda oňho domáce médiá akoby nejavili záujem? Divák nemal príležitosť vidieť ho v televízii, poslucháč nemal príležitosť vypočuť si ho v rozhlase, čitateľ nemal príležitosť prečítať si o ňom v denníkoch či časopisoch...

Odpoveď nachádzame v jeho filmovom portréte: profesor František Miko – aj keď skoncipoval základné teórie o komunikácii – sa komunikácii s médiami vyhýbal, dokonca ju zásadným spôsobom odmietal (S. Rakús). Možno preto, že „hovoril skôr *ticho* ako nahlas“ (K. Horák), a možno preto, že „viac hútal ako hútoril“ (J. Sabol).

V každom prípade všetko, čo povedal a napísal (a rozhodne toho nebolo málo, hoci v našich médiách o tom – žiaľ – nenájdeme takmer žiadnu zmienku), všetko, čoho sa František Miko v slovenskej jazykovede a literárnej vede dotkol, to všetko – obrazne rečené – pozlátil (J. Sabol), prinajmenej postriebril...

PRÍLOHA

FRANTIŠEK MIKO

Dokumentárny film Tlačovej agentúry Slovenskej republiky
z cyklu *História sebavedomia*

[PREPIS FILMOVÉHO DOKUMENTU]

- prof. PhDr. Stanislav Rakús, DrSc.:

Jeho dielo je plné sentencií, plné až aforistických výpovedí, napríklad pôsobil dosť dlhý čas na východnom Slovensku a vyslovil –

keď už bol v Bratislave a keď už bol zakladateľom nitrianskej literárnej školy – vetu, že „stred sveta je tam, kde sa maximálne tvorivo pracuje“. Som hlboko presvedčený, že má v tomto zmysle pravdu. Je to človek – ak by som parafrázoval to, čo povedal Alexander Matuška o Krčmérym – s geniálnymi zábleskmi, naozaj jeden z najdôležitejších intelektuálov súčasnosti. Naozajstná – aby som sa prispôsobil ľahkej, populárnej, hedonistickej kultúre a výrazovosti – je to hviezda. Napriek tomu, že mal deväťdesiat rokov, ani jeden z denníkov, ktoré sú určené pre intelektuálnych čitateľov, si to nevšimol.

- Kornélia Miková:

(Smiech.) Tak, vedeli sme dačo o sebe, ale veľmi málo, keď sme ešte boli malí – päť a pol roka je rozdiel medzi nami. Ale keď sme boli dospelejší, ja som mala už sedemnásť alebo sedemnásť a pol, môj muž prišiel z Bratislavy – myslím, že práve ukončil štúdium na filozofickej fakulte, no a stretli sme sa na ulici. Ja som bola kúpiť lístky do kina, pre mňa a pre sestru, pridal sa k nám manžel a takto sa to začalo. Bola to veľká láska, veľká láska...

- Dr. h. c. prof. PhDr. Ján Sabol, DrSc.:

Profesor František Miko bol mojím vynikajúcim vysokoškolským učiteľom. Prednášal nám súčasný slovenský jazyk, syntax a štylistiku – boli to prednášky na vysokej teoretickej úrovni, prinášali nový metodologický pohľad na jazykové javy, ale zároveň na seminárnych cvičeniach nám roztváral veľmi jemné metódy interpretácie, predovšetkým umeleckého textu.

- Kornélia Miková:

Jedného dňa prišiel náš miestny pán farár, Zlatohlavý sa volal, a hovorí môjmu otcovi, s ktorým si tykal: „No, Mikovci, môžete chystať svadbu,“ lebo prišlo z Ríma, že máme povolené sa zobrať, aj keď sme bratanec a sesternica, veľmi blízki. No a žijeme spolu už šesťdesiaty štvrtý rok. Neušla som od neho... *(Smiech.)* On je ináč dobrý, len dakedy ma tak troška pohnevá, lebo ma nechce poslúchať, však? *(Smerom k F. Mikovi.)*

- prof. PhDr. Karol Horák, CSc.:

S Františkom Mikom som sa stretol ako s vysokoškolským pedagógom, keď som študoval v Prešove na filozofickej fakulte v rokoch 1960 až 1965. Bolo to zrejme kedysi medzi tretím a štvrtým ročníkom, keď mal s nami štylistiku. Bol to veľmi distingvovaný učiteľ, ktorý hovoril skôr ticho ako nahlas, ale celý jeho systém výučby bol trochu iný ako u vtedajšej vysokoškolskej lingvistickej i literárnovednej časti učiteľov. Tam som sa vlastne zoznámil s jeho prvými – povedal by som – pokusmi o výrazovú koncepciu štýlu. Bolo to čosi úplne nové a iné vnímanie textu vrátane toho literárneho. Mnohému sme pravdepodobne ešte vtedy nerozumeli...

- Kornélia Miková:

A tak až po polroku prišiel a vtedy sme sa stretli. On si myslel, že ja ho už nechcem – to sme sa na jednom bále stretli, na Silvestra. Dajako mi tam tak zalichotil veľmi, že nevedel, že má takú sesternicu... No a potom už... už to tak išlo...

- prof. PhDr. Stanislav Rakús, DrSc.:

Miko zásadne – myslím si to, nikdy som sa o tom s ním nezhováral – zásadne odmietal nejakú mediálnu komunikáciu, i keď vytvoril a povedal základné slová o komunikácii. Nemal som to šťastie ho vidieť v televízii, nikdy, nemal som to šťastie počuť ho v rozhlase. Vyzerá to tak, ako keby – keďže sa tomuto vyhýbal – neexistoval. No pritom v oblastiach, v ktorých pracuje, patrí k tým ľuďom, ktorých nemožno obísť. Je to jeden z najcitovanejších literárnych vedcov a mysliteľov na Slovensku. Miko – aj keby už aktívne netvoril – tak jeho miesto je v budúcnosti.

- Kornélia Miková:

(Smiech.) No, ale ako manžel dobrý bol, ináč by som s ním nevydržala, nie?

- Dr. h. c. prof. PhDr. Ján Sabol, DrSc.:

Miko je skvelý teoretik, filozof jazyka a literatúry, vynikajúci metodológ, človek, ktorý obohatil slovenskú jazykovedu a literárnu vedu. Dá sa povedať – trošku obrazne – aj tak, že čoho sa v jazykovede a v literárnej vede dotkol, to pozlátil. Už sa o ňom povedalo aj to – trošičku využijúc aj východoslovenský dialekt, že viac hútal ako hútoril.

- Kornélia Miková:

On nikdy nie je za písacím strojom. Vždycky písal plniacim perom a potom ja som to prepisovala – on mi diktoval a ja som prepisova-

la na stroji. Chtiac-nechtiac, musela som. Nieže musela, ale chcela som mu pomôcť.

- prof. PhDr. Karol Horák, CSc.:

Bolo priam zázrakom, že v Nitre počas tých normalizačných sedemdesiatych a osemdesiatych rokov existovalo pracovisko literárnej komunikácie a toto pracovisko vlastne prichádzalo s úplne iným výkladom literárneho textu, s teóriou textu. Je priam neuveriteľné, že na toto pracovisko chodili konzultovať odborné problémy literárnovedného výskumu ľudia z celej Európy. Bola to určite predovšetkým zásluha koncepcie Františka Mika.

[KONIEC PREPISU FILMOVÉHO DOKUMENTU]

Názov filmu:	***František Miko***
Filmový cyklus:	*História sebavedomia*
Žáner:	dokumentárny film
Produkcia:	Tlačová agentúra Slovenskej republiky (TASR)
Réžia:	Ján S. Sabol
Realizácia:	Ján S. Sabol, Martin Štelbaský
Dĺžka filmu:	00:10:01
Premiéra:	22. júna 2010

ZÁVEREČNÉ SLOVO

Prof. PhDr. František Miko, DrSc., nositeľ čestného doktorátu Univerzity P. J. Šafárika v odbore vied o umení Dr. h. c. Theorias Artis Doctorem, bol literárnovedný a lingvistický mág a vizionár, otvárajúci priestory budúcnosti ako istoty slova/Slova, ktoré bolo na počiatku a bude naveky. Bol tichý a pokorný, ale teoreticky nekompromisný; prihováral sa pritlmeným hlasom, aby dával zaznieť myšlienke, požehnávanej bohmi múdrosti – ako sa už povedalo, využijúc pomenovanie z jeho rodného východoslovenského prostredia, viac hútal, než hútoril.

Bol hlbinný ako ponorná rieka, vyplavujúca zlaté zrnká poznania. Lebo všetko, čoho sa v jazykovede a v literárnej vede dotkol, pozlátil alebo aspoň postriebril.

Permanentný inšpirátor na prednáškach a v rozhovoroch... Pred jeho vysokoškolskými uvažovaniami sme ako jeho poslucháči priam zápasili o miesta v prvom rade, aby nám neušlo ani slovo, ani slabika.

Vo všetkom, skoro vo všetkom zlatoústy, lebo zvnútornený; vrcholne tvorivý, minuciózny interpretátor, ale aj dôsledný systematik, inšpirovaný textom a inšpirujúci metatextom neopakovateľného, brilantného myslenia, vediaci o kvalite velebného ticha a múdreho mlčania...

Vo svojej inauguračnej prednáške nám nechal odkaz cez upozornenie na tvorivé nasadenie nositeľa mena našej univerzity:

„*Ak sa Šafárik prebil cez notorické prekážky nášho bytia na pražské a slovanské fórum, pôsobili v tom na prvý pohľad prosté vlastnosti, ktoré boli organickým postulátom jeho doby: prísnosť a triezvosť myslenia, s legitímnou potrebou sa neustále kontrolovať, a upravovať a – humanistický ideál dejinnej perspektívy a ľud-*

skej práce. Končím prosto. To nám chýba do dnešných dní. V tom vidím historický odkaz P. J. Šafárika.“

Pridajme: Ak sa pozrieme na dielo prof. Františka Mika, tak tieto slová sa plne vzťahujú aj na jeho tvorivé posolstvo.

Ján Sabol

Poznámky:

NÁZOV PUBLIKÁCIE
Cesty (k) textu. Inšpirácie Františka Mika

EDITORI
PhDr. Iveta Bónová, PhD. ▪ *FF UPJŠ v Košiciach*
PhDr. Marián Gladiš, PhD. ▪ *FF UPJŠ v Košiciach*

RECENZENTI
prof. PhDr. Ján Gbúr, CSc. ▪ *FF UPJŠ v Košiciach*
prof. PaedDr. Jana Kesselová, CSc. ▪ *FF PU v Prešove*

VYDAVATEĽ
Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach
ODBORNÉ PORADENSTVO
Univerzitná knižnica UPJŠ v Košiciach
MIESTO VYDANIA
Košice
ROK VYDANIA
2017
NÁKLAD
70 ks
POČET STRÁN
124
ROZSAH
4,94 AH
VYDANIE
prvé
TLAČ
Equilibria, spol. s r. o., Košice

ISBN 978-80-8152-503-2 (TLAČENÁ PUBLIKÁCIA)
ISBN 978-80-8152-504-9 (E-PUBLIKÁCIA)

FILOZOFICKÁ FAKULTA

CESTY (K) TEXTU INŠPIRÁCIE FRANTIŠKA MIKA

ISBN 978-80-8152-503-2

9 788081 525032