**Literárna komunikácia**

# Charakteristika a jednotlivé súčasti literárnej komunikácie

Literárny text ako základ literárneho procesu je len jedným z jeho článkov. Sám osebe nemá význam, podľa Františka Mika[[1]](#footnote-1) (1982, s. 35) „povahu textu možno odvodzovať len z jeho vzťahu ku komunikácii, ktorej je nástrojom“. Literárny proces má teda povahu komunikačného aktu.

 Pod *literárnou komunikáciou* budeme rozumieť zvláštny druh nepriamej komunikácie medzi autorom a čitateľom, ktorej predmetom je literárny text.­ Kým bežná komunikácia je zameraná predovšetkým operatívne, pragmaticky, hlavnou funkciou tej literárnej je *estetická*. Nepriamy charakter literárnej komunikácie vyplýva jednak z toho, že medzi jej účastníkmi – autorom a čitateľom – je časová a priestorová dištancia, jednak z toho, že v umeleckej literatúre autor využíva na podanie správy nepriame, nelineárne postupy. Anglický teoretik E. M. Forster v knihe *Aspekty románu[[2]](#footnote-2)* uvádza, že výsledným pocitom čitateľa je „niečo esteticky kompaktné, niečo, čo spisovateľ mohol ukázať priamo, ibaže keby to bol ukázal priamo, nikdy by sa to nestalo krásnym“.

 Pri charakteristike literárnej komunikácie sa literárna veda opiera o pojmy z oblasti teórie informácie. František Miko (1973, s. 243) chápe literárnu komunikáciu ako „sám proces kódovania a dekódovania textu, no nie ako psychologické fenomény, ale ako špecificky semiologické, jazykové a štylistické javy“. Kódovanie a dekódovanie textu predpokladajú subjekty týchto činností – *autora* (vysielateľa, expedienta) a *čitateľa* (príjemcu, percipienta). Ako však upozornil Lubomír Doležel[[3]](#footnote-3), nejde o jednoduchý, mechanický prevod informácie spočívajúci v jej odoslaní a prijatí, keď príjemca pasívne dekóduje text, ale o interakciu, pri ktorej autor aktom písania konštruuje fikčný svet a čitateľ v akte čítania ho spracúva, a tak rekonštruuje. Zároveň zdôrazňuje komplementaritu oboch aktov. Podobne Stanislav Rakús chápe komunikačnú estetiku vo vzťahu k literárnemu dielu ako „jednotu a kompatibilitu produkčných a recepčných procesov, ako tvorivú spätosť autora a múzického čitateľa“ [[4]](#footnote-4). Jeho téza, že autor len spolovice tvorí dielo, z druhej ho dotvára čitateľ, vyjadruje okrem podstatnej vlastnosti dobrej literatúry, danej neschopnosťou jazyka uchopiť najhlbšie ľudské emócie, aj osobitý rys tohto druhu komunikácie, ktorý vyplýva zo vzájomných predpokladov autora a čitateľa.

 K tomuto horizontálnemu pohybu od autora k čitateľovi pristupujú na vertikálnej rovine ďalšie prvky – *tradícia* a *realita*, vytvárajúc tak základný model literárnej komunikácie[[5]](#footnote-5):

 Tr

 a

 A T P

 b

 R

A – autor, T – text, P – príjemca (čitateľ), Tr – tradícia, R – realita

a – operatívno-pragmatická os, b – odrazovo-ikonická os

Ako naznačuje schéma, jednotlivé prvky literárnej komunikácie vstupujú do rozmanitých vzťahov, ktoré majú vplyv na výsledný text i na jeho konkretizáciu vo vedomí čitateľa.

 **Autor** (z lat. auctor – pôvodca) je v literárnej komunikácii východiskovým článkom komunikačného reťazca, pôvodcom textu určeného na recepciu. Je súčasťou mimotextovej ontológie a v texte je prítomný prostredníctvom kategórií lyrického subjektu, rozprávača alebo postavy. Jeho postavenie v komunikačnom procese oscilovalo od romantickej koncepcie génia cez pozitivistické zdôrazňovanie biografických súvislostí až po postštrukturalistickú skepsu k tejto kategórii, ktorú Foucault nahradil autorskou funkciou a Barthes odsunul do úzadia tézou o „smrti autora“.

 Autor ako východiskový článok literárneho procesu zhmotňuje svoje myšlienky, nálady alebo pocity do textu prostredníctvom autorského zámeru, ten však nemusí mať nevyhnutne podobu jasnej, ucelenej predstavy. Začiatok tohto procesu výstižne pomenoval slovenský básnik Miroslav Brück: Sadám si pred čistý papier a som zvedavý sám na seba. Najčastejšie autor čerpá z vlastnej životnej skúsenosti, ktorú pretvára do konečného tvaru svojou imagináciou, no podnetom na textovú reakciu sa preňho môže stať aj iný text, ako dosvedčuje časté vyrovnávanie sa postmodernej literatúry s tradíciou vo forme paródie, pastiša alebo palimpsestu.

 Na prvý pohľad autor literárneho textu disponuje neobmedzenou slobodou. Voľnosť však v jeho prípade neznamená ľubovoľnosť. Keďže autorovým cieľom by mal byť zmysluplný tvar, nie chaos, musí sa riadiť vnútornou logikou zvoleného postupu. Svedčí o tom skúsenosť ruského spisovateľa Leva Nikolajeviča Tolstého, ktorý sa pri písaní jednej prózy pokúsil o takúto ľubovoľnosť v narábaní s postavami, ale ony sa mu – podľa jeho slov – rozutekali na svoje miesto.

 Nie každý text má svojho jasne určiteľného autora. Platí to predovšetkým o folklóre, ale aj o niektorých textoch zo starších období literárnych dejín, ktorých autori zostali pre nás do dnešných čias anonymní alebo prinajmenšom neistí. Napokon aj Homérovi sa vzhľadom na zlomkovité informácie z jeho života autorstvo dvoch najvýznamnejších starogréckych eposov *Ilias* a *Odysea* tradične len pripisuje.

 Zvláštnym prípadom autorstva sú tzv. autorské dvojice. Zo svetovej literatúry sú azda najznámejšou takouto dvojicou ruskí klasici humoru Iľja Iľf a Jevgenij Petrov. Svoju metódu tvorby charakterizovali takto: „Čokoľvek píšeme – román, fejtón, hru alebo úradný list, všetko píšeme spolu, nevzďalujúc sa jeden od druhého, pri jednom stole.“[[6]](#footnote-6) V našej literatúre vydali spoločnú knihu poviedok *Sekerou a nožom* prozaici Peter Pišťanek a Dušan Taragel. Ich spolupráca, ako prezradil Peter Pišťanek, mala trocha iný charakter: „Mal som napísanú poviedku, no nevedel som, ako ju ukončiť. Zaniesol som ju Taragelovi a ten sa do nej s vervou pustil. Trochu pozmenil môj text a dopísal druhú polovicu. Poviedku potom opäť posunul mne. Ja som jeho text upravil a niečo som dopísal na začiatok. Tak sme si poviedku niekoľkokrát poposúvali a tu je výsledok.“[[7]](#footnote-7)

 Prítomnosť autora v jednotlivých literárnych druhoch býva rôzna. V lyrike zvyčajne vyjadruje svoj postoj k realite bezprostredne, s využitím kategórie lyrického subjektu, v epike najmä cez rozprávača, prípadne niektorú z postáv, kým v dráme autor stojí mimo deja a jeho zámer sa uskutočňuje prostredníctvom výpovedí postáv. Ani to však – tak ako mnohé v literatúre – neplatí bez výnimky. Autor môže zámerne mystifikovať a svoj postoj k svetu vyjadriť štylizovaním sa trebárs aj do subjektu opačného pohlavia. Príkladom je básnická zbierka Michala Habaja *Pas de deux*, ktorá vyšla pod gynonymom, teda ženským pseudonymom Anna Snegina, prevzatého z básnickej skladby Sergeja Jesenina. Aj preto nie je vhodné toho, kto sa nám z textu prihovára – či už je to lyrický subjekt, rozprávač alebo postava – stotožňovať s empirickým autorom.

 Z dejín literárnovedného myslenia je známych viacero autorských typológií. Jedna z nich, vychádzajúca zo starého latinského príslovia „Poeta nascitur, non fit“ (Básnik sa nestáva, ale rodí), delí básnikov podľa miery talentu na dva typy:

 1. *poeta natus* (rodený básnik), čerpá z prirodzeného talentu, ktorým je obdarený, píše ľahko, často využíva improvizáciu – príkladmi sú Ovídius, Arthur Rimbaud, Ján Smrek.

 *2. poeta doctus* alebo *poeta eruditus* (básnik učený, erudovaný), impulzom tvorby uňho býva často lektúra a vzdelanie, bol ideálom autora v období humanizmu – patrí sem napr. Vergílius, T. S. Eliot, E. B. Lukáč.

 Iná typológia rozoznáva typ *posadnutého, automatického, obsesívneho* či *prorockého* básnika, oproti ktorému vymedzuje typ *cvičeného, zručného* a*zodpovedného remeselníka*.Prvý typ vedie od primitívneho básnika, šamana, cez romantika, expresionistu až k surrealistovi, druhý typ profesionálneho autora predstavuje básnika renesancie cez klasicizmus až k novoklasicizmu.

 Nemecký básnik a dramatik **Friedrich Schiller** (1759 – 1805) pri vymedzení vzťahu súdobého umenia a antiky rozdelil básnikov, ktorých nazval strážcami prírody, na *naivných* a *sentimentálnych.* Naivní básnici predstavujú harmonickú jednotu ducha a prírody, odrážajúcu sa aj v ich diele. Ako príklad uvádza antických autorov, zvlášť Homéra, ale zaraďuje k nim aj Danteho či Shakespeara. Sentimentálni básnici sú Schillerovi súčasníci, autori novej, disharmonickej doby, keď jednota ducha a prírody už nejestvuje a oni sa ju usilujú priblížiť idealizovaním abstrahujúcim od prírody.

 Francúzsky psychológ **Théodule Ribot** (1839 – 1916), ovplyvnený Schopenauerom a Nietzschem, vydelil dva typy autorov podľa druhu tvorivej imaginácie:

 1. *plastický* – charakteristický pre umelca ostrého videnia, ktorý využíva jasné obrazy, zasadené v priestore, a strohú, racionálnu imagináciu. Má externý charakter, je primárne inšpirovaný pozorovaním vonkajšieho sveta a vzbudzuje dojem reality. Prejavuje sa hlavne v poézii transformujúcej akustické obrazy do vizuálnych (parnasizmus).

 2. *difluentný* – je subjektívnejší, vychádza skôr z vlastných vnútorných zážitkov a emócií, pocit uňho prevláda nad zmyslovým dojmom. Využíva neurčité obrazy,

pracuje s evokáciou, sugesciou a voľnými asociáciami. Jeho text býva difúznejší a nemá stabilný stred. Takýto autor kladie dôraz skôr na hudobnosť a afektívnu imagináciu – príkladom je romantický alebo symbolistický básnik.

 Napokon typológia, ktorú spomína **Stanislav Rakús[[8]](#footnote-8)** (1940 – ), delí autorov na *architektonický* a *sochársky* typ. Kým architektonický si všetko dopredu vytvorí vo svojom vnútri a na papier dáva viac-menej hotový tvar, sochársky sa k nemu dopracúva postupne, v styku s textom tým, že ho ustavične prepracúva, hľadá najvhodnejšie riešenia a často máva viacero variantov textu, z ktorého napokon vyberie najvhodnejší. Práve Rakús-prozaik je typickým sochárskym typom autora, cizelujúcim svoje prózy do konečnej podoby aj niekoľko rokov.

 S kategóriou autora ako úvodného článku komunikačného reťazca úzko súvisí aj otázka tzv. *inšpirácie* – duševného stavu spúšťajúceho proces tvorby. V staroveku sa spájala s Múzami, v kresťanskom myslení zasa s Duchom svätým. V moderne sa inšpirácii často pripisuje charakter neosobnosti, akoby dielo „bolo napísané“ cez autora. Dejiny literatúry zaznamenávajú aj mnohé umelé pokusy o jej vyvolanie rozličnými stimulantmi alebo rituálmi. Známe sú experimenty s návykovými látkami (Charles Baudelaire, William Butler Yeats, beatnici a pod.). Fridricha Schillera podnecovala k písaniu vôňa zhnitých jabĺk v zásuvke stola, u Honoré de Balzaca bol zasa podobným stimulom mníšsky háv.

 Jedným z faktorov naviazaných na účastníkov literárnej komunikácie je aj *skúsenostný komplex*, ktorý František Miko (1970) charakterizoval ako súbor životných poznatkov, názorov a skúseností tak autora, ako aj čitateľa. Ich spoločný prienik umožňuje zmysluplnú komunikáciu, rozdiely medzi nimi zasa môžu viesť k rozdielnej interpretácii textu, čo dosvedčuje aj Rakúsov výrok, že „autor nemusí vedieť o všetkom, čo je v jeho texte“[[9]](#footnote-9).

 **Príjemca** (recipient, čitateľ) završuje proces literárnej komunikácie tým, že práve v jeho vedomí nadobúda text ako estetický objekt celistvosť. Povedané slovami Františka Mika: text sa stáva dielom až v procese recepcie – jeho čitateľskej konkretizácie. Výraznejší záujem o otázky vzťahu diela a čitateľa sa v teórii literatúry začal prejavovať od 60. rokov 20. storočia, najvýraznejšie u predstaviteľov vyššie spomínanej nemeckej recepčnej teórie. Zároveň interdisciplinárny prístup ku kategórii čitateľa viedol k sformovaniu dvoch subdisciplín – psychológie čitateľa a sociológie čitateľa. Psychológia čitateľa skúma psychické dispozície pri percepcii literárneho diela alebo otázky čitateľskej kompetencie. V Čechách sa touto problematikou zaoberal psychológ Milan Nakonečný v knihe *Psychologie čtenáře* (1965), na Slovensku napríklad Rudolf Lesňák v knihe *Literatúra medzi ľuďmi* (1977). Sociológia čitateľa sa pozerá na čitateľa ako na produkt prostredia. Skúma, aký vplyv na vznik a rozvoj čitateľstva majú vonkajšie spoločenské podmienky, najmä prostredie, v ktorom čitateľ žije. Skúmajú sa aj čitateľské záujmy a návyky v rozličných profesných skupinách (najmä prostredníctvom dotazníkovej metódy).

 Aj pri kategórii čitateľa jestvuje viacero typológií. Jednu z nich uviedol do slovenskej literárnej vedy **Ján Števček[[10]](#footnote-10)** (1929 – 1996), ktorý rozoznáva tri typy čitateľa:

 1. *naivný* – stotožňuje literárne dielo so skutočnosťou

 2. *sentimentálny –* kladie dôraz na emocionálne prežívanie diela, dekóduje text na zmyslovom pozadí

 3. *diskurzívny* – vníma dielo ako fikciu a vyrovnáva sa s celou jeho významovou skutočnosťou, je partnerom autorovi, dotvára dielo.

 Ako produktívna pri skúmaní procesu literárnej komunikácie sa javí teória talianskeho literárneho teoretika a semiotika **Umberta Eca** (1932 – ) o troch zámeroch: *zámere autora (intentio auctoris), zámere textu (intentio operis)* a*zámere čitateľa (intentio lectoris),* ktorá sa usiluje byť odpoveďou jednak na teórie absolutizujúce pôvodný zámer autora, jednak na pragmaticky zamerané teórie dávajúce čitateľovi slobodu v používaní textu (Richard Rorty). Podľa Eca[[11]](#footnote-11) „umelecký text obsahuje medzi svojimi základnými analyzovateľnými vlastnosťami isté štrukturálne znaky, ktoré podporujú a vyvolávajú interpretačnú preferenciu.“ Eco pracuje s termínmi *empirický* a *modelový* autor, resp. *empirický* a *modelový* čitateľ (v dialógu s Iserovým termínom *implicitného čitateľa*, charakterizovaným v kapitole Recepčná teória). Pod empirickým autorom chápe konkrétneho, reálneho autora stojaceho mimo textu, nositeľa *autorského zámeru* (*intentio auctoris*), kým modelový autor je skôr textovou stratégiou, nositeľom *zámeru textu* (*intentio operis*), vyzývajúcim potenciálneho čitateľa k interpretačnej aktivite. Práve konkrétneho, reálneho čitateľa, adresáta tejto výzvy, nazýva empirickým čitateľom. Ten, pravda, nemusí túto výzvu prijať a môže si text interpretovať „po svojom“, trebárs v rozpore s jeho zámerom. Má však aj možnosť stať sa modelovým čitateľom, ktorého text anticipuje a ktorý je akýmsi jeho ideálnym čitateľom. Modelový čitateľ sa pozerá na textuálnu stratégiu ako na systém inštrukcií zameraných na vytváranie možného čitateľa, ktorého tvar je určovaný textom a v rámci textu, môže byť z neho predpokladaný nezávisle od empirického čítania, ba dokonca i pred empirickým čítaním.

 Eco okrem toho rozlišuje medzi *sémantickým* a *semiotickým* (estetickým, kritickým) čítaním textu. Sémantické čítanie je také, pri ktorom „stojí pred lineárnou manifestáciou textu a vypĺňa ju určitým významom“[[12]](#footnote-12). Sémantický čitateľ (nie nepodobný Števčekovmu naivnému) číta prvoplánovo a zameriava sa najmä na dejovú líniu, je zvedavý na to, ako sa príbeh skončí. Na vyššej úrovni stojí semiotický čitateľ. Semiotické (kritické) čítanie je metajazykovou aktivitou, ktorá sa usiluje opísať a vysvetliť, ako text funguje, ako je napísaný a na základe akých formálnych dôvodov produkuje danú reakciu. Mnohé literárne texty produkujú dvojakého modelového čitateľa – sémantického i semiotického. Príkladom môžu byť práve Ecove romány: *Meno ruže* možno čítať na sémantickej úrovni ako detektívny príbeh, na kritickej úrovni však vstupujú do hry širšie kultúrno-historické, filozofické a teologické súvislosti.

 Ecovmu pojmu semiotického čitateľa je blízky termín Stanislava Rakúsa *múzický čitateľ*, ktorý je rovnako čitateľom vyššej úrovne, Rakús však tvrdením, že nielen autor, ale aj čitateľ sa rodí, zdôrazňuje isté vrodené dispozície na tento typ čítania, ktoré nie sú dané každému. **Jonathan Culler**[[13]](#footnote-13)(1944 ­– ) zasa nazýva špecifickú schopnosť čitateľa čítať text ako literatúru *literárnou kompetenciou*, analogicky s termínom Noama Chomského *lingvistická kompetencia.*

 Dôležitou súčasťou literárnej komunikácie ovplyvňujúcou tak jej produkčnú, ako aj recepčnú fázu, je **tradícia**, ktorá sa vzťahuje na všetky tri súčasti operatívno-pragmatickej osi. Nijaké literárne dielo nevzniká vo vzduchoprázdne a autor ním chtiac-nechtiac vždy nejakým spôsobom – či už afirmatívne alebo polemicky ­– nadväzuje na to, čo už bolo napísané. Výsledok jeho autorskej stratégie vykazuje istý vzťah k tradícii (každý sonet sa už implicitne tým či oným spôsobom vzťahuje na tradíciu tejto básnickej formy vo svetovej literatúre, môže napr. afirmatívne nadväzovať na štruktúru talianskeho, petrarkovského sonetu alebo sa naopak môže prikláňať k forme anglického, shakespearovského sonetu, alebo sa ich môže pokúsiť nejakým spôsobom modifikovať). U čitateľa môže poznanie alebo neznalosť tradície vplývať na charakter dekódovania diela. Tradícia podľa T. S. Eliota predpokladá *historické vedomie* – „schopnosť vnímať nielen minulosť minulosti, ale aj jej prítomnosť“[[14]](#footnote-14). Literatúru totiž musíme vnímať nielen v synchrónnom, ale aj v diachrónnom smere. Uvedomovanie si súvislostí medzi jednotlivými literárnymi epochami, smermi a dielami môže čitateľovi interpretáciu uľahčiť. Tu zohráva úlohu aj *literárne vzdelanie autora a čitateľa*. Dobrá orientácia autora v literatúre ešte nemusí byť zárukou plnohodnotného estetického výkonu, takisto však vplýva na charakter literárnej komunikácie. Veľká disproporcia medzi literárnym vzdelaním autora a čitateľa môže mať za následok to, že čitateľ dielo odloží s konštatovaním, že mu nerozumie.

 Rozpoznateľný vzťah textu k inému textu, akýsi pomyselný dialóg textu s inými textami či už minulými alebo súčasnými pomenúva teória literatúry termínom *intertextualita*, pričom na ňu nahliada tak zo širšej, ako aj z užšej perspektívy. Širšie poňatie intertextuality ako nevyhnutnej vlastnosti každého textu, ktorej sa nijaký text nemôže vyhnúť a ktorý vidí v texte sieť citátov, časť všeobecnej kultúrnej textúry, vychádza z úvah ruského teoretika **Michaila Bachtina** (1895 – 1975): podľa neho má každý prehovor dialogický charakter (Bachtin hovorí o „dialogickej orientácii slova“). Spoločenská povaha jazyka spôsobuje, že naša reč v sebe nesie stopy prehovorov iných. „Živá výpoveď, ktorá uvedomele vznikla v istom historickom okamihu a v určitom sociálnom prostredí, nemôže sa vyhnúť tisíckam živých dialogických nití, utkaných sociálno-ideologickým vedomím okolo daného predmetu výpovede, je aktívnym účastníkom tohto dialógu“ (Bachtin, 1973, s. 28). O prienik Bachtinových myšlienok do západnej literárnej teórie sa zaslúžila najmä francúzska teoretička bulharského pôvodu **Julia Kristeva** (1941 – ), ktorej sa pripisuje zavedenie termínu *intertextualita*. Kristeva rozšírila Bachtinovo chápanie dialogickosti slova na celý text a tvrdí, že literárna štruktúra sa vždy buduje vo vzťahu k nejakej inej štruktúre. Literárne slovo podľa nej nie je nejakým bodom, ustáleným zmyslom, ale pretínaním textových plôch, a teda každý text sa buduje ako mozaika citácií. Tento názor zastával aj Roland Barthes, ktorý vo svojej slávnej eseji *Smrť autora* (1968) spochybnil autonómnosť autorského subjektu a intencionality a vystúpil s predstavou textualizovaného subjektu.

 Užšie chápanie intertextuality vymedzil francúzsky naratológ **Gérard Genette** (1930 – ), ktorý na vyjadrenie strešného pojmu vyjadrujúceho možné vzťahy medzi textami zaviedol termín *transtextualita*, pričom intertextualita je jedným z jej piatich módov a rozumie ňou faktickú prítomnosť jedné­ho textu v inom texte, pričom sem zaraďuje aj alúziu, citát a plagiát.

 Otázky tradície, intertextuality, vzájomného vplyvu diel a medzikultúrneho prenosu rozpracoval v teórii *literárnej transdukcie[[15]](#footnote-15)* česko-kanadský teoretik **Lubomír Doležel** (1922 –)[[16]](#footnote-16), opierajúc sa o výskumy Pražskej školy, Jiřího Levého a teóriu fikčných svetov. Transdukcia v jeho ponímaní zahŕňa procesy existencie literárneho diela a jeho aktívneho spracovania príjemcom v podobe nového textu (čítaného alebo písaného).

 **Realita** ako posledný člen ikonicko-odrazovej osi literárnej komunikácie, ktorý Haman (1999, s. 51) nazýva aj repertoárom životných skúseností alebo životnou empíriou, funguje vo vzťahu k autorovi ako zásobáreň materiálu, ktorý spracúva, vo vzťahu k príjemcovi zasa ako verifikačný činiteľ tematickej roviny textu. Vzťah medzi textom a realitou, ktorý predstavuje odveký predmet záujmu teoretikov literatúry, je pomerne zložitý. Už Platón a po ňom Aristoteles vymedzili spojitosť literárneho textu s fyzickým svetom na základe koncepcie *mimézis* v zmysle tvorivého napodobnenia reality.[[17]](#footnote-17) Tento vzťah však nemožno chápať ako priamočiary, mechanický, pretože referenčnosť literatúry, ako zdôrazňujú viacerí postštrukturalistickí teoretici (Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette), je len iluzívna a literatúra vyvoláva nanajvýš *dojem* zobrazenia reality, preto sa hovorí o tzv. *referenčnej* alebo *mimetickej ilúzii*. Genette (2007, s. 9) navrhuje prekladať termín *mimézis* ako *fikcia* a spája ju s naratívnou a dramatickou literatúrou, pričom na poéziu, pre ktorú je charakteristický dôraz na formálne rysy (napr. verš), vzťahuje termín *dikcia*.

Literárna metakomunikácia

Literárna metakomunikácia (druhotná, odvodená literárna komunikácia) je zvláštnym prípadom literárnej komunikácie, pri ktorej primárny komunikačný proces

 *autor A1 – komunikát (prototext[[18]](#footnote-18)) – príjemca P1*

sa stáva východiskom nového komunikačného procesu:

 *príjemca 1 (autor A2) – komunikát o pôvodnom komunikáte (metatext) – príjemca P2.*

 Teóriu literárnej metakomunikácie rozpracoval v 70. rokoch 20. storočia predstaviteľ Nitrianskej školy **Anton Popovič** (1933 – 1984). Funkciou metakomunikácie je podľa neho rozvíjanie, resp. popieranie invariantných vlastností prototextu. Ten môžu prijímať rôzne druhy príjemcov: realizuje sa napr. v kontexte čitateľa (či už sémantického alebo semiotického), literárnej vedy (štúdia), kritiky (recenzia), prekladu (umelecký preklad), umeleckej literatúry (adaptácia, paródia, ale aj epigónske dielo) a pod. Po príjme sa primárny komunikačný pohyb Autor – Text – Príjemca stáva začiatkom odvodeného, metakomunikačného procesu. Príjemca 1 sa tak stáva Autorom 2; výsledok jeho činnosti – metatext (druhotný, odvodený text) – je modelom prototextu, nadväzuje naň alebo z neho vychádza.

 V rámci metakomunikačnej aktivity autora metatextu prevládajú buď operácie *metajazykové*, slúžiace predovšetkým na výklad východiskového textu, alebo *metakreačné,* ktorých cieľom je predovšetkým svojbytná výpoveď. V literárnovednej komunikácii prevládajú metajazykové operácie, pričom metakreačné prvky sú tu potlačené, v umelecky tvarovanom metatexte je to naopak. V preklade ako zvláštnom druhu metatextu bývajú metajazykové a metakreačné zložky približne vyrovnané. Iným príkladom spojenia oboch druhov operácií je poviedka argentínskeho spisovateľa Jorgeho Luisa Borgesa *Pierre Menard, autor Quijota*, v ktorej fiktívny autor Pierre Menard si dá predsavzatie, že v inom čase a priestore napíše znova knihu, ktorá už jestvuje – Dona Quijota, nie však Cervantesovho, ale Menardovho. Borgesov text má charakter literárnokritickej analýzy a zároveň fikcie.

 Vzťah medzi textami sa môže týkať jednotlivých prvkov textu (alúzia), ale metatext môže nadväzovať na viac zložiek zo štruktúry primárneho textu (román Thomasa Manna *Jozef a jeho bratia* napríklad spracúva ucelený biblický príbeh).

 Popovič[[19]](#footnote-19) rozlišuje viacero druhov metatextu:

 1. *autorský* – výsledok nadväzovania, ktorého tvorivým subjektom je sám autor. Realizuje sa súhlasne (afirmatívne) alebo nesúhlasne (kontroverzne).

 2. *druhotný* – sekundárny, odvodený, ktorého prototextom nie je pôvodný text, ale už existujúci metatext (tzv. preklad z druhej ruky, teda nie z originálu, ale z už jestvujúceho prekladu do iného jazyka)

 3. *intencionálny* – vyjadrujúci zámer autorského subjektu v nadväzovaní na rozdiel od neintencionálneho metatextu. Indikátorom vzniku intencionálneho metatextu je primárne vzťah subjektu k realite, indikátorom vzniku neintencionálneho metatextu je vzťah subjektu k tradícii (prevzatie náhodných prvkov, alúzia bez udania prameňa).

 4. *afirmatívny* – súhlasne, nepolemicky nadväzujúci metatext

 5. *kontroverzný* – nesúhlasne, polemicky nadväzujúci metatext.

 Zvláštnym druhom metatextu je tzv. *kvázimetatext*, pod ktorým sa rozumie rekonštrukcia stratenej alebo chýbajúcej časti textu, literárny falzifikát alebo predstieranie originality, vydávanie vlastných textov za nevlastné. Príkladom rekonštrukcie textu môže byť rekonštrukcia divadelnej inscenácie po jej stiahnutí z repertoáru divadla, klasickou ukážkou literárneho falzifikátu je falošný druhý diel Dona Quijota, ktorý v r. 1614 uverejnil istý Alfonso Fernández do Avellaneda (ide o pseudonym, identita autora nie je známa), čím podnietil Miguela de Cervantesa napísať pravý druhý diel románu. Za predstieranie originality alebo aj literárnu mystifikáciu môžeme pokladať knihu Dušana Taragela *Vražda ako spoločenská udalosť*. V nej Taragel predstiera preklad dvojice fiktívnych autorov, ktorý uvádza slovami: „Autormi pripravovanej knihy sú Joseph P. Guterman a Paul H. Colohnatt, dvaja bývalí profesionálni vrahovia, ktorí momentálne sedia v Sing Singu, známej to americkej väznici, kde si odpykávajú súhrnný trest v trvaní 345 rokov (Guterman) a 572 rokov (Colohnatt). Na texte pracovali spoločne, a pretože žiadne vydavateľstvo neprejavilo o ich dielo záujem, uverejnili ho na internete (adresu z pochopiteľných dôvodov nezverejňujeme). Samozrejme, že keď sa dvaja profesionálni vrahovia pustia do písania, chýba tomu akákoľvek literárna úroveň, takže Dušan Taragel ako prekladateľ robí čo môže, aby sa to ako tak dalo čítať. Myslí si, že Slovensko je mimoriadne vhodnou krajinou, v ktorej by mal vyjsť prvý preklad.“[[20]](#footnote-20)

 V súčasnosti naša teória literatúry (napr. Žilka, 2006) do oblasti metakomunikácie zaraďuje len tzv. metatextové nadväzovanie, ku ktorému patria vedecké a publicistické texty. Samostatne vyčleňuje tzv. adaptačné nadväzovanie, ktorého výsledkom je umelecké dielo – napr. filmové spracovanie románu.

# **Semiotický charakter literárneho diela**

Literárne dielo okrem svojej ontologickej podstaty (je samým sebou, autonómnym svetom tvoreným jazykom) má aj semiotický aspekt, je *znakom*, odkazuje, poukazuje na niečo. Ak znak na niečo odkazuje, hovoríme o *reprezentácii* alebo *referencii*. V semiotike sa znak chápe ako vec alebo, jav, ktorý je na základe istej konvencie nositeľom myšlienkového obsahu. Americký matematik a filozof, zakladateľ modernej semiotiky **Charles Sanders Peirce** (1839 – 1914) rozlíšil tri druhy znakov:

 1. *index* – založený na princípe vzťahu (napr. šípka, dym ako index ohňa, Robinson Crusoe z indexu – stopy chodidla – vyvodil prítomnosť ľudskej bytosti na ostrove). Vyjadruje vzťah, smer alebo odkaz na niečo. Podobnú funkciu v literárnom texte spĺňa metonymia. Základom spojenia predmetu a znaku je tu kontakt.

 2. *ikon* – založený na princípe podobnosti, teda metafory, pričom podobnosť môže byť materiálna alebo štruktúrna (portrét, mapa, piktogram). Mapa sa tvorí na podobnom princípe ako metafora v básnickom texte. Základom spojenia predmetu a znaku je tu podobnosť.

 3. *symbol* – nezávisí ani od podobnosti, ani od vzťahu, ale vzniká na základe konvenčného označenia tak, že sa k pôvodnému významu znaku priraďuje jeden alebo viac abstraktných významov. Symbol preto charakterizuje *dvojitá referencia* alebo *podvojný denotát* (kríž, holubica, lev, semafor, uniforma). Základom spojenia predmetu a znaku je tu konvencia priradenia. V Kraskovej básni *Topole* symbol topoľa nestráca svoj pôvodný, denotatívny význam, ale zároveň asociuje aj osamelosť lyrického subjektu.

 Ako uvádza Roman Jakobson vo svojej štúdii *Hľadanie podstaty jazyka*[[21]](#footnote-21), jeden z najdôležitejších rysov Peircovej semiotickej klasifikácie tkvie v rozpoznaní, že rozdiel medzi tromi základnými kategóriami znakov je len rozdielom miesta v rámci relatívnej hierarchie. Peirce tvrdí, že je neľahké, ak nie nemožné nájsť príklad absolútne číreho indexu alebo taký znak, ktorý bol indexovosti úplne zbavený. Preto hovorí o prevahe jedného z faktorov nad ostatnými, nie o jeho absolútnej prítomnosti. Typický index – prst ukazujúci istým smerom – nadobúda v rôznych kultúrach rôzny význam, napríklad ukázať na nejaký predmet prstom v niektorých juhoafrických kmeňoch znamená prekliať ho.

 Znak v ľudskej spoločnosti funguje ako prostriedok komunikácie, literárnu nevynímajúc. Nikdy nejestvuje osamote, vždy ho musíme vnímať ako prvok istého systému. Graféma „C“ síce v systéme našej abecedy označuje hlásku „C“, v azbuke je však grafickým znakom hlásky „S“. Podobne grafému „B“ viažeme v latinke na hlásku „B“, ale v azbuke zastupuje hlásku „V“. Inak ich preto prečítame v slove „CIBUĽA“, inak v slove „MOCKBA“. Príjemca musí na dešifrovanie znaku poznať kultúrny kód (v tomto prípade azbuku). Práve neznalosť príslušného kultúrneho kódu môže niekedy pri interpretácii symbolu spôsobovať komunikačné problémy, pretože ten istý symbol môžu rôzne kultúry vykladať rôzne. Anton Popovič[[22]](#footnote-22) uvádza príklad, ako rozlične sa chápe prirovnanie dievčenskej tváre k mesiacu u Uzbekov a u Rusov. V prvom prípade má pozitívne konotácie a znamená krásu, v druhom naopak, konotuje hlúposť, čo dokladá verš z Puškinovho *Eugena Onegina*: „Krugla, krasna licom ona, kak eta glupaja luna.“[[23]](#footnote-23) Podobne môže komunikáciu napríklad ovplyvniť rozdielne chápanie farebnej symboliky v rozličných kultúrach.

 Naviazanosť významu znaku na kultúrne konvencie podčiarkuje taliansky semiotik a literárny teoretik **Umberto Eco** (1932 – )[[24]](#footnote-24), keď tvrdí, že významom znaku môže byť len *kultúrna jednotka*. Aj literárne dielo ako znak je zviazané so svojím kultúrnym kontextom a pri jeho interpretácii ho musíme zohľadňovať. Zvlášť tento aspekt vystupuje do popredia pri jeho preklade do iného jazyka, ktorý nemožno chápať ako číry prenos informácie z jednej jazykovej sústavy do druhej, ale treba pri ňom zohľadňovať práve semiotické okolnosti.

 Výraznou mierou do výskumu semiotiky literatúry prispel rusko-estónsky semiotik a kultúrny historik **Jurij Michajlovič Lotman** (1922 – 1993), zakladateľ tzv. Moskovsko-tartuskej školy, ktorý skúmal rozličné kultúrne systémy zo štruktúrno-semiotického hľadiska. Podľa Lotmana sú prirodzené jazyky tzv. *primárnymi modelujúcimi systémami*. Jazyk umenia, kultúry, náboženstva, mýtu a pod. je *druhotným modelujúcim systémom* alebo komplexnejším jazykom založeným na prirodzenom jazyku. Podľa Lotmana je text znakom, vzniká síce v prirodzenom jazyku, a preto sa delí na slová – znaky všeobecného jazykového systému, ale nad prirodzeným jazykom funguje „druhotný systém“, jazyk umenia, ktorý má svoj odlišný kód, a preto sa v texte v závislosti od použitého kódu rozlišujú rôzne znaky. Poznávanie/dekódovanie textu má tri fázy: prijatie komunikátu, voľba alebo vypracovanie kódu, ktorým sa bude text čítať/dekódovať, konfrontácia textu a kódu. Úskalia prijímateľa v poznávaní textu rieši Lotman analogicky k lingvistickej (Jakobson) dichotómii kódov v procese komunikácie. Systémy „autora“ a „čitateľa“ sú síce odlišné, ale v literárnej komunikácii funguje jednotný kultúrny kód, ktorý vo vedomí každého účastníka komunikácie spája tieto odlišné prístupy obdobne, ako užívateľ prirodzeného jazyka spája vo svojom vedomí analytické a syntetické jazykové štruktúry.

 Lotman zaviedol termín *semiosféra* (analogicky s termínom biosféra), pod ktorým chápe súbor najmenej dvoch komunikujúcich sémantických prostredí, akýsi semiotický priestor nevyhnutný na existenciu a fungovanie jazykov. Mimo semiosféry nejestvuje komunikácia ani jazyk. Podľa Lotmana nevyhnutnou podmienkou fungovania semiotických mechanizmov je ponorenosť do semiotického priestoru.

 Výhodou skúmania literatúry ako znaku je na jednej strane možnosť lepšie ju odlíšiť od neumeleckých textov, na druhej strane takýto pohľad na literatúru zabraňuje hľadieť na ňu ako na čisto formálnu konštrukciu.

Poetika

Poetika (z gr. techné poiétiké, lat. ars poetica – básnické umenie, zručnosť písania umeleckých diel) je najstaršou zo subdisciplín teórie literatúry. Už v staroveku sa ňou označovala praktická náuka, ktorá mala poskytnúť začiatočníkom návod na písanie literárnych textov podľa istých pravidiel. Dnes sa poetika vymedzuje dvojako:

 a) v širšom zmysle ako súčasť teórie literatúry, ktorá sa zaoberá otázkami výstavby umeleckého diela, skúma literatúru zvnútra (Josef Hrabák ju nazýva aj literárnou morfológiou); patrí sem jazykovoštylistická, tematická a kompozičná rovina výstavby textu

 b) v užšom zmysle ako súbor noriem platných pre konkrétneho autora alebo literárny štýl (poetika Ivana Kraska, poetika symbolizmu a pod.).

 Dalo by sa povedať, že práve poetika je oblasťou záujmu ecovského semiotického čitateľa, ktorý sa usiluje opísať a vysvetliť, ako text funguje, ako je napísaný, na základe akých formálnych dôvodov produkuje danú reakciu. Ruská formálna metóda chápala poetiku ako náuku skúmajúcu poéziu ako umenie (Viktor Žirmunskij), nazývala ju aj vedou o básnickom umení a kládla na roveň dejín výtvarných umení, dejín hudby a divadla. Niekedy sa poetika vymedzuje aj mimo oblasti literatúry ako náuka o básnickej funkcii jazyka vo všeobecnosti (spomeňme Jakobsonove výskumy jazyka reklamy).

 Hoci poetika tvorí ústrednú súčasť teórie literatúry, nie je náležité ju s ňou stotožňovať, keďže, ako bolo vyššie spomenuté, súčasťou výskumu teórie literatúry sú okrem otázok výstavby literárneho diela aj problémy literárnej komunikácie, druhov a žánrov alebo medziliterárnych vzťahov.

**Vzťah poetiky a interpretácie**

Francúzsky postštrukturalistický teoretik Tzvetan Todorov v knihe *Poetika prózy* (2000, [1968]) uvádza, že na rozdiel od interpretácie jednotlivých diel sa poetika neusiluje o pomenovanie ich zmyslu, ale o poznanie všeobecných zákonov, ktoré riadia zrod každého diela. Tieto zákony hľadá vo vnútri samej literatúry. Predmetom poetiky teda nie je literárne dielo samo osebe, ale literárny diskurz. Poetika sa nezaoberá skutočnou literatúrou, ale možnosťami literatúry, literárnosťou textu. Inými slovami, poetika sa nezaoberá tým alebo oným fragmentom diela, ale abstraktnými štruktúrami, ktorým sa hovorí „opis“, „dej“ alebo „narácia“. Medzi poetikou a interpretáciou jestvuje komplementárny vzťah: pojmy poetiky sa definujú na základe analýzy a interpretácie konkrétnych diel a naopak, pri analýze a interpretácii využívame nástroje, ktoré vypracovala poetika. Ak hovoríme o sonete a jeho hlavných typoch, hovoríme tak na základe skúmania konkrétnych sonetov takých autorov ako Giacomo de Lentini, Francesco Petrarca, Edmund Spenser, William Shakespeare či Clément Marot. Zároveň pritom pracujeme s kategóriami, ktoré vypracovala poetika: verš, rytmus, rým, kvarteto a pod. Todorov súčasne poukazuje na zaujímavý paradox, že dejiny literárneho výskumu charakterizuje masívna nerovnováha v prospech interpretácie. „Koľko vykladačov, ktorí nám objasňujú zmysel tej-ktorej bájky, pripadá na jedného Lessinga, opisujúceho jej zákony!” [[25]](#footnote-25)

**Druhy poetiky**

Normatívna (proskriptívna) poetika – vyžaduje dodržiavanie istých záväzných noriem, ktoré sú kodifikované vo forme ustálených požiadaviek na tvorbu. Formovala sa už v antike (Horácius), významnú úlohu zohrávala v renesancii (Scaliger) i v klasicizme (Boileau). Rezíduá normatívnej poetiky v 20. storočí vidieť v prístupe marxistickej literárnej vedy, ktorá stanovila isté základné znaky pre diela socialistického realizmu.

*Deskriptívna (opisná) poetika* – skúma druhy použitých prostriedkov v literárnych dielach synchrónne, bez ohľadu na vývinové aspekty. Jej základy položil Aristoteles v *Poetike* tým, že opísal typické znaky tragédie, komédie a eposu. Hojne ju využívali aj predstavitelia ruskej formálnej metódy.

*Historická poetika –* je relatívne mladá, keďže vznikla až koncom 19. storočia. Jej základným znakom je to, že spája dva základné prístupy k literárnemu dielu: *štrukturálny (systémový, synchrónny) a historický (vývinový, diachrónny)*. Stret statického a dynamického prvku umožňuje historickej poetike skúmaťslohové formácie (smery, prúdy) adruhovú diferenciáciuliteratúry (lyrika, epika, dráma) v jednotlivých etapách a v historických obdobiach jej vývinu.

*Generatívna poetika (literárna gramatika)* – chápe sa ako odvetvie textovej gramatiky, stojí na pomedzí lingvistiky a teórie literatúry, využíva lingvistické postupy pri výskume estetických parametrov slovesných štruktúr (napr. rým sa opisuje prostredníctvom lingvistických kategórií fonémy a morfémy).

*Komunikačná poetika* – skúma literárne dielo z perspektívy literárnej komunikácie. Zdôrazňuje pôsobenie diela v spoločenskej sfére a jeho znakovú podstatu. U nás sa spája s pôsobením Nitrianskej komunikačnej školy.

**Stručné dejiny a medzníky poetiky**

Vymedzenie a obsah poetiky sa v priebehu literárnych dejín menili. Začala rozvíjať už v antike spolu s rétorikou a stojí na počiatku dnešnej literárnej vedy. Ako prvý v európskych dejinách sa systematicky otázkami poetiky už vo 4. st. pr. Kr. zaoberal **Aristoteles** vo svojom rovnomennom diele *Poetika,* pričom základ literárneho umenia videl v napodobňovaní – *mimézis,* okrem toho sa v nej venoval aj otázkam žánrov, najmä eposu a tragédie, čím položil základy genológie. Chápanie poetiky ako praktickej náuky písania básnických diel je zrejmé z veršovaného listu rímskeho básnika tzv. zlatého, augustovského veku rímskej literatúry **Horácia (Quinta Horatia Flacca)** *Ad Pisones (Ars Poetica, Básnické umenie)* z 1. st. pr Kr. Toto dielo je známe svojím duálnym chápaním funkcie poézie, ktorá má poskytovať úžitok i potešenie. Normatívne chápanie poetiky ako istého návodu na básnickú tvorbu prešlo aj do stredoveku a renesancie. Horáciov odkaz rozvíjal stredoveký anglický teoretik a rétorik **Galfridus de Vino Salvo** (Geoffroi de Vinsauf), ktorý vo svojom rozsiahlom básnickom spise *Poetria nova (Nová poetika)*, pochádzajúceho z prelomu 12. a 13. storočia a obsahujúceho okolo 2000 veršov v hexametroch, chápal poéziu ako súčasť rétoriky a poetiku ako súbor predpisov a praktických rád. Dôraz kládol na imitatívne cvičenia a znalosť rétorických figúr. Jeho spis ovplyvnil mnohých autorov, okrem iného aj Geoffreyho Chaucera. Z renesančných poetík sa najznámejšou stala kniha *Poetices libri septem (Sedem kníh poetiky)* z r. 1561, ktorej autorom bol taliansky teoretik a kritik **Julius Caesar Scaliger** (Giulio Cesare della Scala) a pokúsil sa v nej rétorické pravidlá stanoviť pre kompozíciu prózy. Výrazným príkladom normatívnej poetiky v období klasicizmu je veršovaný spis francúzskeho teoretika **Nicholasa Boileaua** *Ľ Art Poetique (Básnické umenie)* z r. 1674, ktorý v súlade s dobovým klasicistickým kánonom požadoval od básnikov rešpektovanie zákonov výstavby umeleckého diela, prísnej logiky, poriadku a dôrazu na všeobecné. V 18. storočí sa niektorými otázkami poetiky zaoberala novovzniknutá vedecká disciplína estetika a záujem o ne prejavovali vo svojich dielach aj viacerí filozofi ako **Gotthold Ephraim Lessing** alebo **Georg Wilhelm Friedrich Hegel**.Silný impulz na konštituovanie poetiky romantizmu skúmaním básnického jazyka priniesli na prelome 18. a 19. storočia svojimi teoretickými názormi aj napriek vzájomným rozporom anglickí básnici **William Wordsworth** a **Samuel Taylor Coleridge**. 19. storočie sa nieslo v znamení pozitivizmu – ten kládol dôraz nie na výstavbu diela, ale na vonkajšie okolnosti a vplyvy, ktorým autor podliehal. V druhej polovici 19. storočia stagnujúcu poetiku ovplyvnilo literárnovedné myslenie v Rusku, najmä názory filológa, folkloristu a historika **Alexandra Nikolajeviča Veselovského**. Ten oproti normatívnej poetike postavil historickú poetiku založenú na vzájomnom typologickom porovnávaní historických faktov. Veselovskij študoval javy časovo a miestne síce odľahlé, ale spojené analogickými sociálnymi podmienkami, napr. archaickú grécku poéziu, starogermánsku a indiánsku poéziu. Svoje myšlienky formuloval v dielach *Historická poetika* a *Poetika sujetov,* v ktorých sa sústredil na tieto hlavné témy: a) prvopočiatočný synkretizmus a vývin žánrov, b) postavenie básnika a spoločenská funkcia poézie, c) vývin básnického jazyka, d) poetika sujetu. Ako folklorista Veselovskij vychádzal z dôkladného poznania obradov, kultov, mýtov a náboženstiev. Historická poetika podľa neho musí rešpektovať nielen folklórny, ale aj písomný materiál, čiže vychádzať zo slovesnosti ako takej. Charakterom svojho bádania, sústredením sa na morfologickú stránku literatúry Veselovskij predznamenal neskoršiu **formálnu metódu** v ruskej literárnej vede, prvý z tzv. objektivistických smerov v literárnej vede; ďalšími boli český a francúzsky **štrukturalizmus** a anglo-americká **Nová kritika** so svojím záujmom o tvarové aspekty diela. V 60. rokoch 20. storočia mali na vývin chápania poetiky vplyv názory francúzskeho postštrukturalistického teoretika **Rolanda Barthesa**, zvlášť jeho teória o „smrti autora“. Z francúzskych postštrukturalistov sa otázkam poetiky venoval aj **Tzvetan Todorov** vo svojej knihe *Poetika prózy*. Významné miesto vo výskume poetiky prózy, zvlášť žánru románu, patrí ruskému literárnemu vedcovi **Michailovi Michailovičovi Bachtinovi** a jeho teórii polyfónneho románu.

 V dejinách nášho literárnovedného myslenia sa počiatok skúmania morfologických otázok umeleckej literatúry spája s obdobím slovenského národného obrodenia a teoretickými prácami **Pavla Jozefa Šafárika** a **Jána Hollého** týkajúcimi sa prozódie[[26]](#footnote-26). Neskôr k nim pribudol **Ľudovít Štúr** svojím komparatívnym výskumom slovanských ľudových piesní[[27]](#footnote-27). Osobnosťou so širokým literárnovedným záberom bol **Štefan Krčméry**, ktorý do oblasti poetiky prispel priekopníckou prácou o prozódii štúrovských básnikov[[28]](#footnote-28). Záslužnú prácu na poli historickej poetiky vykonal štrukturalista **Mikuláš Bakoš** publikáciou *Vývin slovenského verša* (1939)[[29]](#footnote-29)a neskôr aj monografickou prácou o tejto disciplíne[[30]](#footnote-30). Z celej plejády našich literárnych vedcov posledných desaťročí, ktorí sa systematicky venovali otázkam poetiky, si pozornosť zaslúži **František Miko** (*Od epiky k lyrike*, *Verš v recepcii poézie*, *Umenie lyriky*), **Anton Popovič** (*Poetika*/*Teória umeleckého prekladu*), **Viliam Turčány** (*Rým v slovenskej poézii*), **Nora Krausová** (*Rozprávač a románové kategórie*, *Poetika v časoch za a proti*), **Peter Zajac** (*Pulzovanie literatúry*, *Tvorivosť literatúry*), **Stanislav Rakús** (*Poetika prozaického textu*), **Zoltán Rédey** (*Pragmatika básnického tvaru*) a ďalší. Osobité miesto v poetologickej literatúre patrí básnikovi **Jozefovi Urbanovi** a jeho esejisticky ladenej publikácii *Utrpenie mladého poeta* (1999) s pragmatickým zameraním a určenej mladým autorom. Z blízkeho českého kontextu sa u nás s najväčším ohlasom stretli **Josef Hrabák**, **František Všetička**, **Miroslav Červenka**, **Daniela Hodrová**, z poľských teoretikov to boli napr. **Michal Głowiński** alebo **Janusz Sławiński**.

**Vzťah poetiky k iným disciplínam**

Ako súčasť teórie literatúry je poetika v úzkom vzťahu k ďalším vedným disciplínam, resp. ich súčastiam. V rámci literárnej vedy je to najmä *literárna história,* o ktorú sa opiera historická poetika, využívajúca diachrónne hľadisko skúmania. Ruský formalista Jurij Tyňanov v štúdii *Dostojevskij a Gogoľ. K teórii paródie* z r. 1921 tvrdí, že v raných Dostojevského dielach ako *Chudobní ľudia* či *Dvojník* sa silno odráža gogoľovská tradícia a že jeho štýl opakuje, variuje a kombinuje Gogoľov štýl. K tomu pristupuje v rámci samej teórie literatúry aj spolupráca s *literárnou komparatistikou*. Ak má poetika abstrahovať, formulovať všeobecné kategórie, nevyhnutne musí porovnávať jednotlivé diela, hľadať ich spoločné črty. Z lingvistických disciplín treba na prvom mieste spomenúť *štylistiku,* ktorú poetika využíva pri skúmaní jazykovo-štylistického plánu diela – slovníka, syntaxe, figúr a pod. Výskum zvukovej roviny básne a verzologických otázok sa zasa nemôže zaobísť bez poznatkov *fonetiky a fonológie*. Postavenie kvantity a prízvuku spoluurčuje možnosti verzifikácie v tom-ktorom jazyku, z oblasti suprasegmentálnych javov vystupuje do popredia dôležitosť intonácie ako hlavného organizačného princípu vo voľnom verši.

**Jazyk a štýl literárneho diela**

**Štýl z hľadiska komunikačnej štylistiky. Mikova výrazová sústava**

 *Pôsobenie literatúry je efemérny, ťažko uchopiteľný jav.*

 František Miko

Úsilie literárnej vedy uchopiť pojmovým jazykom obraz sveta zakódovaný v literárnom texte prostredníctvom znakového systému jazyka so sebou prirodzene prináša ťažkosti. Predmetom literatúry bývajú najvnútornejšie ľudské emócie, to, čím nás čitateľov literatúra zasahuje, má často neverbálnu povahu, je „medzi riadkami“ alebo v druhom pláne textu a vzpiera sa presným definíciám. Jedným z produktívnych rámcov, ktorými možno pomenovať charakteristické vlastnosti literárneho diela vo vzťahu k jeho recipientovi, je výrazová sústava literárneho diela, ktorú rozpracoval **František Miko** (1920 – 2010).

 Každý text sa skladá z istých prvkov, má istú stavbu, *štruktúru*, ktorá nie je samoúčelná, ale plní istú *funkciu*, ktorá je pri rôznych typoch textov rozdielna. Analýza literárneho diela teda znamená nielen analýzu jeho štruktúry, ale aj funkcie. Klásť priveľký dôraz na analýzu štruktúry literárneho diela by znamenalo zúžený lingvistický alebo štatistický prístup (napr. percentuálne podiely jednotlivých slovných druhov), na druhej strane priveľký dôraz na funkciu, teda na pôsobenie literárneho diela môže viesť k „dojmológii“, k recepčnému impresionizmu založenému na subjektívnosti. Keďže text ako semiotický fenomén je prostriedkom jazykovej komunikácie, jednou z úloh poetiky je pomenovať osobitosti využitia jazykových prostriedkov v ňom s ohľadom na jeho dominantnú estetickú funkciu. Tie možno zhrnúť zastrešujúcim pojmom *štýl*, ktorý Miko[[31]](#footnote-31) definuje ako „charakter funkcie závislý od spôsobu výstavby diela“. Odvolávajúc sa na dánskeho lingvistu **Louisa Hjelmsleva** (1899 – 1965), postuluje jednotu jeho funkcie a štruktúry. Z literárnoteoretického hľadiska sa pod štýlom rozumie špecifická výstavba textu realizovaná jazykovými a tematickými prostriedkami. Štýl charakterizuje opakovanie rovnakých alebo podobných jazykových či tematických zložiek. Na základe nich potom môžeme definovať štýl konkrétneho autora (Hemingwayov štýl), ale aj štýl istej literárnej skupiny alebo epochy (štýl symbolistov, barokový štýl a pod.).

 Štýl, ako podotýka Miko, nestačí vymedziť len jazykovo, pretože zasahuje aj tematický plán textu. Štýlová expresívnosť v rovine jazyka sa môže prejaviť narúšaním jazykových konvencií, môže sa však uplatniť aj v rovine témy – napr. nezvyčajnou kompozíciou alebo nápadným motívom. Mikova sústava sa pri charakterizácii jednotlivých jazykových prostriedkov opiera o termíny *výraz* (*výrazové pôsobenie, výrazová hodnota*). Charakter jazykového prejavu možno pomenovať rôznymi atribútmi: reč býva slušná, vulgárna, úctivá, slávnostná, text môže byť expresívny, figuratívny, vecný a pod., pričom tieto atribúty možno pokladať za výrazové kategórie jazykového prejavu. Štýl sa potom chápe ako jedinečná konfigurácia výrazových kategórií, ktoré dávajú špecifickú výrazovú štruktúru jazykovému prejavu. Rôzne texty obsahujú rôzne výrazové kategórie, ktorými sa od seba odlišujú – štýl teda možno definovať len na základe jeho odlišnosti od iných štýlov. Inventár výrazových kategórií je rovnaký, jednotlivé štýly sa však vyznačujú rôznymi kombináciami týchto výrazových kategórií.

 Výrazové kategórie sú určené vzájomnými opozíciami a spolu tvoria systém.[[32]](#footnote-32) Najvšeobecnejšími výrazovými kategóriami sú *operatívnosť* a *ikonickosť.*

 *Operatívnosť (akčnosť)* textu znamená orientáciu jazykového prejavu na operatívnu (činnostnú, pragmatickú) komunikáciu zameranú na príjemcu. Tri stupne jej uplatnenia v komunikácii predstavujú oznam, hodnotenie alebo výzva. Pri tejto výrazovej kategórii sa obmedzuje téma, preferuje prvá alebo druhá zámenná osoba a kontaktový vzťah (JA – TY, MY – VY). Ako príklad operatívnej komunikácie možno uviesť bežný každodenný rozhovor, žiadosť o prijatie do zamestnania alebo vojenský povel: „Páľ!“. Využíva sa hlavne v hovorovom, administratívnom a rečníckom štýle. Operatívny charakter textu signalizuje orientácia na prvú alebo druhú zámennú osobu (JA, TY) a hojnejšie využívanie modálnych prostriedkov jazyka (slovesný spôsob, modálne príslovky a častice). Podľa preferencie aspektu JA alebo TY sa operatívnosť delí na dve podkategórie: *subjektívnosť* a *sociatívnosť. Subjektívnosť* sa prejavuje prevažovaním autorovho JA v prejave. Bezpríznakovo sa prejavuje ako priame vstupovanie autora do komunikácie, v príznakovej, štylizovanej podobe sa dostáva aj do umeleckej literatúry: „v epike a dráme do reči postáv a napokon i do autorskej dikcie lyriky“[[33]](#footnote-33). Naopak, *sociatívnosť* vyjadruje ohľad na príjemcu jazykového prejavu, jeho postavenie, vek, vedomosti (hlavne v administratívnom a publicistickom štýle), v umeleckej literatúre sa využíva v tzv. detskom aspekte v literatúre pre deti a mládež; v literatúre pre dospelých možno vybadať zámer autora orientovať dielo na istý typ modelového čitateľa (U. Eco). Ďalšími podkategóriami operatívnosti sú *expresívnosť*, *afektovanosť*, *iracionálnosť,* *emocionálnosť* a *pátos*.

 *Ikonickosť* *(obraznosť)* textu je zameraná na *zobrazenie*, *vyjadrenie* skutočnosti prostredníctvom semiotického potenciálu jazyka. Výsledkom takto zameraného jazykového prejavu je obraz, model skutočnosti. Ikonickosť sa orientuje na tretiu zámennú a slovesnú osobu a zdôrazňuje sa pri nej téma. Najčastejšie sa uplatňuje v umeleckom, vedeckom a esejistickom štýle. Takisto sa delí na dve kategórie: *zážitkovosť* a *pojmovosť*. *Zážitkovosť* je kategória typická najmä pre umelecký štýl, *pojmovosť* pre vedecký štýl. Zážitkové slová si podľa Mika zachovávajú schopnosť, získanú v bežnej reči, vytvárať *pragmatické* *konotácie*, t. j. atmosféru životných situácií, keďže v centre záujmu literatúry je človek a jeho vzťah k svetu. Umelecký text primárne neodráža emócie autora, ale jeho úlohou je evokovať ich v čitateľovi, pomáhať mu uvedomovať si svoje bytie – a to sa deje prostredníctvom estetického zážitku. Zážitkovosť preto bude primárnou výrazovou kategóriou umeleckého textu. *Pojmovosť* na druhej strane charakterizuje exaktnosť a explicitnosť (prejavujúce sa v terminológii), ako aj logická syntax.

 Na základe týchto dvoch binárnych opozícií (operatívnosť – ikonickosť, zážitkovosť – pojmovosť) František Miko rozlíšil štyri základné funkčné štýly jazyka: hovorový (H), umelecký (U), vedecký (V) a rokovací (R). Z nich má osobité miesto práve umelecký štýl, ktorý ako jediný má potenciál využívať prvky všetkých ostatných štýlov. Dôležitú úlohu, pravda, zohráva kategória funkčnosti.

 H

R U U

 V

 operatívnosť zážitkovosť

 pojmovosť ikonickosť

Trojuholník s plnou čiarou pritom naznačuje prvotnú diferenciáciu, s prerušovanou druhotnú. Všetky ostatné známe štýly (administratívny, publicistický a pod.) sú podľa Mika len derivátmi týchto štyroch hlavných.

Poetiku ako súčasť teórie literatúry by sme teda mohli nazvať *teóriou umeleckého štýlu*.

Základná výrazová sústava:

 sociatívnosť pojmovosť

 ↑ ↑

 hodnotenie ← oznam ← OPERATÍVNOSŤ ↔ IKONICKOSŤ→ tematizácia

 ↓ ↓

 subjektívnosť zážitkovosť

# Jazyk literárneho diela a štylistické výrazové prostriedky

Jazyk, ako sme už uviedli, je základným a jediným stavebným materiálom literárneho diela. Logicky sa natíska otázka, či má umelecká literatúra svoj vlastný, imanentný inventár jazykových prostriedkov. Pri pohľade do výkladových slovníkov síce pri niektorých lexémach nájdeme štylistický kvalifikátor *po*e*t.* značiaci výraz z umeleckého štýlu, poetizmus, jednak sa však týka obmedzeného množstva výrazov ako *lkať*, *ľúby*, *paloš*, *peruť*, *pevec*, *stesk*, *vesna* a pod., jednak sa tieto výrazy spájajú so staršími vývinovými obdobiami a ťažko si ich predstaviť v modernej literatúre v inej než parodickej funkcii. Iná vrstva slov, ktoré sa spájajú predovšetkým s umeleckou literatúrou, spadá do oblasti tzv. lexikálnych okazionalizmov (príležitostných slov) a je výrazom jazykovej tvorivosti a virtuozity samých autorov. V slovenskej literatúre ju nájdeme napr. v tvorbe básnikov Sama Bohdana Hroboňa, Jána Ondruša alebo Jána Stacha, často sa vyskytuje aj v subsystéme detskej literatúry. Všeobecne možno povedať, že v oblasti lexiky umelecká literatúra nemá svoj vlastný inventár slov, ale väčšinou si ich „požičiava“ z bežného dorozumievacieho jazyka. Legitímne siaha aj do nespisovných vrstiev jazyka – sociálnych a teritoriálnych nárečí. Funkčne vie skĺbiť archaický výraz alebo tvar s tou najsúčasnejšou lexikou:

*volá kyborg: neutekajte*

*pred pohľadom mojich očú*

 (Michal Habaj: Letný deň: nostalgia)

 Podobnú otázku ako lexika vyvoláva aj syntax: Odlišuje sa syntax umeleckej literatúry od syntaxe iných textov (náučných, publicistických, administratívnych)? Ak áno, v čom je špecifická? V prvom rade treba zdôrazniť, že každé umelecké dielo je dielom *štylizovaným,* a teda aj narábanie so syntaxou je v ňom výsledkom štylizácie(autorov štýl môžeme nazvať úsporným, strohým, dekoratívnym, kvetnatým a pod.). Jazyk poézie nie je prirodzeným jazykom, hoci sa k nemu môže blížiť. Umelecký jazyk na rozdiel od jazyka náučných alebo publicistických žánrov, ktorý možno ľahšie definovať, aj v syntaktickej rovine využíva *všetky* možnosti, ktoré mu jazyk ponúka, vrátane defektných konštrukcií. Niektoré teórie pokladajú za jeden z charakteristických znakov syntaxe umeleckého štýlu *odchýlku* od gramatickej normy (*enallagé* alebo *enallaga*). Táto odchýlka môže mať v umeleckom diele rozličné podoby a často je ťažké odlíšiť jej zámerné použitie od chyby. Prístup autorov k syntaxi je podmienený aj historicky: syntax klasicistických autorov, ktorí sa usilovali o priezračnosť, jasnosť a harmóniu, ostro kontrastuje so syntaxou barokovej literatúry vyznačujúcej sa zložitosťou a dekoratívnosťou. Pri niektorých avantgardných smeroch (napr. dadaizmus alebo futurizmus) možno dokonca hovoriť o *asyntaktickosti*.

 V umeleckom texte majú miesto aj rozličné expresívne a defektné syntaktické konštrukcie:

*Atrakcia* – vzniká asimiláciou (prispôsobením) jedného tvaru druhému:

*Strýka Mikuláša nájde sedieť v hostinci. Je skôr širší ako dlhší.*

 (František Hečko: Červené víno)

*Parentéza (vsuvka)* – výraz alebo veta so samostatným významom včlenená do výpovede, ktorá prináša zo sémantického hľadiska vedľajšiu informáciu. Od ostatného textu sa najčastejšie oddeľuje pomlčkami. Zo syntaktického hľadiska býva hlavnou vetou, zo sémantického zvyčajne prináša doplnkovú myšlienku, takže je na úrovni vedľajšej vety:

*Nohu si handrami obviaže, nohu opuchnutú, ktorú jej – na žabu premenenú – pristúpil nebohý Metel.*

 (Stanislav Rakús: Jasanica)

*Keď zdvihol hlavu, mal čelo zrosené potom; akoby sa v ňom čosi v dusivých návaloch dvíhalo, a len čo mi prisunul ten zdrap, premkla ho triaška – nevdojak som vystrašene ustúpila – padol na kolená a bozkal mi okraj šiat.*

 (Stefan Zweig: Dvadsaťštyri hodín zo života istej ženy*[[34]](#footnote-34)*)

*Elipsa (výpustka)* – vynechanie časti výpovede, ktorá by sa v nej zo systémového hľadiska mala nachádzať, na porozumenie textu však nie je nevyhnutná, pretože z kontextu si ju možno domyslieť. Vynechávajú sa pri nej nepodstatné časti vety, zvyčajne slovesá:

*chcela zhriať si skrehlé údy,*

*ale vatra – popol samý.*

(Ivan Krasko: Stará romanca)

Rozlišujeme *ustálenú* a *aktuálnu* elipsu. Ustálená sa vyskytuje vo frazeologizmoch (*Hovoriť striebro – mlčať zlato*), aktuálna v umeleckých dielach. Niekedy je elipsa blízka neslovesnej nominálnej vete, vtedy však nejde o štylistický prostriedok.

*Kontaminácia* – vzájomné skríženie dvoch väzieb (nechápať tomu: nechápať to + nerozumieť tomu; záležať od niečoho: záležať na niečom + závisieť od niečoho). Kontamináciou dvoch syntagiem – frazémy *nepreložiť krížom slamy* a spojenia *preložiť do inej reči* – vznikol aj obraz z Válkovej básne Dejiny trávy[[35]](#footnote-35):

*Kto aspoň steblo trávy preložil*

*do ľudskej reči?*

 (Miroslav Válek: Dejiny trávy)

*Anakolút* – vybočenie z väzby, dnes sa už pokladá za štylistickú chybu, keďže v literatúre sa uprednostňuje prirodzená vetná stavba založená na aktuálnom členení vety. V próze sa môže použiť zámerne na charakterizáciu reči istej postavy a vtedy sa pokladá za súčasť poetiky autora:

Starý kaprál, keď sa vrátil domov,zamarilo sa mu, že boj vyhral.

 (František Hečko: Červené víno)

*Zato gardisti, čo ako prikazovali svojim tváram, aby zosuroveli, ako by sa patrilo, strojenosť táto bola vymätená strachom a priezračná.*

(Rudolf Jašík: Námestie svätej Alžbety)

*Inverzia* – obrátený slovosled; často sa vyskytuje ako postponovaný prívlastok najmä v poézii, keď jeho príčinou býva tlak rýmu:

*Čo muž? On môže byť bár sveta pánom,*

*rek, mudrc, tvorca v čele s vavrínom:*

 *keď vyžil sa – čo na ňom?*

 (Pavol Országh Hviezdoslav: Čo muž...)

*Hľa, luna bledá*

*tíško si sedá*

*za čiernu horu zvečera.*

 (Ivan Krasko: Hľa, luna bledá)

Inverzia bola obľúbená v antickej poézii a neskôr v klasicizme. V dnešnej literatúre sa v syntaxi preferuje prirodzený slovosled, preto sa inverzia už zväčša pociťuje ako zastaraný prostriedok a chápe sa ako rušivý moment. Jestvujú dva základné typy inverzie[[36]](#footnote-36):

 1.) prehodia sa dve slová:

*Po prstoch sa kradne dáždik tichý*

 (Milan Rúfus: Neskorá jeseň)

 2.) oddelia sa slová, ktoré k sebe významovo patria:

*v pokojnom lúči starootcovská*

*horela roľa*

 (Ivan Krasko: Otcova roľa)

*Majestátny plurál* (lat. pluralis maiestaticus) – označuje použitie plurálu namiesto singuláru. Jeho názov signalizuje historický pôvod – používal sa v reči vládcov, ktorí ním dávali najavo svoje postavenie. Gramaticky je mu podobný tzv. *autorský plurál* (lat. pluralis modestiæ) používaný vo vedeckej literatúre najmä z dôvodov skromnosti a naznačenia odstupu od empirického autora:

*V štúdii sme dospeli k týmto záverom*...

Ako ozvláštňujúci prvok sa niekedy plurál namiesto singuláru používa aj v umeleckej literatúre v pásme rozprávača:

*Mená zmeníme, aby sa nikto nehneval. Priateľ, ktorý nám vyrozprával tento*

*príbeh a ktorého meno skrátime iba na prvé písmeno zmeneného mena, už*

*prakticky nie je medzi živými, a ani vtedy, keď nám tento príbeh rozprával,*

*nebol už prakticky medzi živými, bol už iba so sebou, pre seba a pre príbeh.*

*Hovoril dlho a rozvláčne, zatiaľ čo my sme sa museli premáhať a znovu a znovu*

*sústreďovať, aby nám neunikal zmysel jeho slov...*

 (Balla: Jemný príbeh o rozprávaní príbehu o láske)

*Náš kufor je starostlivo ozdobený žiarivými nálepkami: „Nűrnberg“, „Stuttgart“, „Kőln“, – ba aj „Lido“, (ale tá je falošná). Máme počernú pleť, celú sieť purpurovočervených žíl, pekne pristrihnuté čierne fúziky a štetinaté nozdry. Dýchame sťažka cez nos a pokúšame sa lúštiť krížovku v emigrantskom časopise. Sme sám v kupé tretej triedy – sám, a preto sa nudíme.*

 (Vladimir Nabokov: Rezký chlapík[[37]](#footnote-37))

*Historický prézent* – použitie prítomného času namiesto minulého. Zmena je len formálna, pretože rovnako ako bezpríznakové préteritum, aj príznakový historický prézent označuje minulé deje. Ide o častý prostriedok hlavne v próze, kde sa používa na zdôraznenie časti deja, zvyšuje jeho emotívny účinok a sprítomňuje ho čitateľovi, ktorý akoby sa stával jeho bezprostredným svedkom:

*Hľa, tu je bútľavá vŕba. Vôkol nej krovie, prez ktoré Krt razí si cestu, idúc uzučkým chodníkom. Obzerá sa vpravo i ľavo, či nevidí niečo zlého, lebo všetci Adamovia v Adamovciach i všetky Evy povedajú, že tu žena bez hlavy mátava. Obzerá sa Krt, obzerá, či ju niekde nezazrie, no nikde nič.*

 (Martin Kukučín: Rysavá jalovica)

Zvláštnou a charakteristickou črtou umeleckého štýlu sú *figúry* – štylistické prostriedky, pri ktorých sa narúša bežný, zaužívaný spôsob vyjadrovania a ozvláštňujú text. Na rozdiel od trópov pri nich nedochádza k zmene významu, ale k jeho intenzifikácii (nejde teda o kvalitatívny významový posun ako pri trópoch, ale skôr kvantitatívny). Figúry sa vyskytujú na zvukovom, lexikálnom, syntaktickom pláne textu.

 Tibor Žilka[[38]](#footnote-38)rozlišuje štyri skupiny figúr:

 1.) *zvukové* – využívajú opakovanie hlások (aliterácia, paronomázia)

 2.) *slovné* – opakujú ten istý výraz bez zmeny (epizeuxa) alebo so zmenou (hendiadys); spolu možno tieto dve skupiny figúr nazvať *opakovacími*

 3.) *vetné* – vznikajú nezvyčajným spojením viet (asyndeton, polysyndeton)

 4.) *rečnícke* – vyjadrujú postoj hovoriaceho k adresátovi (rečnícka otázka, zvolanie).

 Josef Hrabák[[39]](#footnote-39) delí figúry do troch skupín:

 1.) *syntaktické* (asyndeton, polysyndeton)

 2.) *figúry vzniknuté hromadením hlások* (onomapotoja), *slov* (epizeuxa), *celých štruktúr* (paralelizmus) alebo *významu* (pleonazmus)

 3.) *rečnícke*.

## ***Opakovacie figúry***

Najčastejšie sa tento druh figúr vyskytuje v poézii. Princíp opakovania podľa Františka Mika „preniká celú stavbu básne“ a tvorí „samu podstatu lyrickej poézie“ [[40]](#footnote-40). Opakujúce sa prvky, ktoré by sme z hľadiska teórie informácie mohli pokladať za redundantné (nadbytočné), plnia v básni estetickú funkciu a sú príkladom zvláštnej, tzv. *lyrickej redundancie*. Na jazykovo-štylistickej rovine umeleckej literatúry sú výrazovým prostriedkom opakovania predovšetkým figúry založené na tomto princípe:

*Aliterácia* – opakovanie rovnakej hlásky alebo skupiny hlások na začiatku dvoch alebo viacerých susedných slov. Častá je v severských literatúrach, bohatú tradíciu má aj v anglo-americkej literatúre a uplatňuje sa aj v  slovenskej poézii:

*popraskali polmesiace plné krvi*

 (Ján Stacho: Nokturno)

 *žil som v žite a hromžil na hromy*

 (Pavol Suržin: Šašo v prstoch lásky)

*Onomatopoja (zvukomaľba)* – napodobňovanie zvukov prírody a pracovných zvukov (*kukučka*, *kikirikí*, *chichot, cŕŕŕn*). Pri onomatopoických výrazoch sa narúša arbitrárnosť jazykového znaku a uplatňuje sa v nich ikonicko-symbolický semiotický princíp. Častá je v detskej literatúre:

*Klip-klop, klopú kopytá.*

 (Tomáš Janovic: Jeleňvízor)

*Zrazu*

*ŠKRIP!*

*a brána začína sa otvárať*

 (Ľubomír Feldek: O hluchej babke a vnúčikovi Zlatúšikovi)

*Paronomázia* – hromadenie slov pochádzajúcich z jedného slovného základu:

*slavme slavně slávu Slávův slavných*

 (Ján Kollár: Slávy dcera)

*Ó, rozosmejte sa, smejaci!*

*Ó, zasmejte sa už, smejaci!*

*Čo smejú sa smiechmi, čo sa rozsmiechošia smejeselo.*

*Ó, zasmejte sa vysmejeselo!*

 (Velimir Chlebnikov: Zaklínanie smiechom[[41]](#footnote-41))

*Kalambúr* (slovná hra) – stavia na spojení zvukovo podobných alebo homonymných slov odlišného významu alebo na ich zámene. Slúži ako prostriedok jazykovej komiky, často sa využíva v detskej literatúre a aforizmoch. Niekedy sa dostáva aj do názvov básnických zbierok: Štefan Moravčík: Erosnička, Viliam Turčány: Srdce, DrSc.

*Stačí, keď raz prikývneš.*

*A potom už privykneš.*

(Tomáš Janovic: Déjà vu)

*Našinec a vašinec,*

*divožienky a šedivožienky,*

*Jarmila ujarmila,*

*Zdena brzdená,*

*kleptomanko*

*a nymfomamka,*

*a všetci sú jagocentrickí:*

*len to milujú,*

*len to rozmaznávajú:*

*svoje jago.*

 (Ján Ondruš: Zhovorčivý pán)

*V Zelenči sú myšky zelené,*

*v Ružomberku ružové,*

*v Modre modré*

*a z Londýna*

*prišla istá myš*

*a bola blondína*

 (Miroslav Válek: Myšky)

*Anagram* (prešmyčka) – vzniká preskupením písmen v slove alebo v slovnom spojení. Na princípe anagramu si vytvoril svoj pseudonym Pauvre Lelian (chudák Lelian) francúzsky básnik Paul Verlaine a použil ho v knihe *Prekliati básnici*.

*Nie, nie sú to stopy psoty*

 (Pavol Suržin: Pytliacky sneh)

*Akrostich* – začiatočné písmená po sebe idúcich veršov vytvárajú celé slovo, zvyčajne meno:

F*alošná krása, tak mnoho ma stojí!*

R*ozkoš tá zlá, sladkosť tá, plná kalu.*

A*ch, skôr dať železo hrýzť zubom svojim,*

N*ež lásku – zvem ju sestrou svojho zmaru.*

C*itu v nej niet, smrť následok jej daru,*

O*ch, v očiach neľútostných zrada zhára.*

I*us hľadal som, a našiel tvrdú skalu.*

S*kôr skazu má než spásu pre bedára.*

 (Francois Villon: Balada priateľke[[42]](#footnote-42))

*Palindrom* – druh slovnej hry, keď slovo, slovné spojenie alebo celý verš sa číta odpredu aj odzadu rovnako. Vo svetovej poézii ho uplatňoval napr. Velimir Chlebnikov. Viliam Turčány ho systematicky používa v názvoch svojich básnických zbierok: *Aj most som ja*, *Oheň z Neho*, *Rada a dar*, *V okraje jarkov*).

*Amen. Onemelo pole. Meno nemá.*

*Chýba život reči čertov i žabích*

*báb.*

*Cep. Oko. Pec.*

*Šok zory – rozkoš.*

*Sila vôní – Novalis.*

 (Štefan Moravčík: Aj naopak)

*Anafora* – opakovanie tých istých slov na začiatku veršov alebo viet:

*To je tá nami všetkými pestovaná ľalia veľkej krásy*

*To je tá fakľa s červenými vlasmi ktorú vietor nezahasí*

*To je ten ružový a bledý syn bolestiplnej panny*

*To je ten strom všetkými modlitbami stále obsypaný*

*To je tá dvojnásobná šibenica na ktorej sa česť a večnosť stretá*

*To je tá hviezda ktorá ma šesť ramien*

*To je ten boh čo v piatok zomiera a v nedeľu z hrobu odvaľuje kameň*

*To je ten Kristus čo na nebesia lepšie ako letci vzlieta*

*On drží výškový rekord sveta*

 (Guillaume Apollinaire: Pásmo[[43]](#footnote-43))

*Epifora* – je opakom anafory: slová sa opakujú na konci veršov alebo viet:

*nevesta sa díva z okna vedľa muškátu*

*slúžka tu zas šušká túžbu muškátu*

 (Rudolf Fabry: Tri sny)

*Nech kto jak chce o nich húta,*

*na každom je krv prischnutá,*

*srdca môjho krv prischnutá...!*

 (Ivan Krasko: Kritikovi)

*Epizeuxa* – opakovanie toho istého slova za sebou vo verši alebo vete:

*Stojí, stojí mohyla,*

*na mohyle zlá chvíľa*

 (Ján Botto: Žltá ľalia)

*Oblaky nízko sú, tak letia, letia...!*

*Žaluje zúfale žaloby márne*

*ktos‘ príliš úbohý z šíreho sveta,*

*že veril, že čakal, že starne, starne...*

 (Ivan Krasko: Zmráka sa...)

*Symploka (symploké)* – spojenie anafory sa epiforou, opakovanie slov na začiatku i na konci veršov alebo viet:

*čas babuliek, čas inovate a zemežlče čas,*

*čas narodenia, čas zím a krídel čas*

 (Rudolf Fabry: Čas)

*Epanastrofa* *(palilógia)* – kombinácia epifory a anafory, opakovanie slova z konca verša alebo vety na začiatku ďalšieho verša alebo vety:

*Horí ohník, horí na Kráľovej holi.*

*Ktože ho nakládol? – dvanásti sokoli.*

*Dvanásti sokoli, sokolovia bieli,*

*akých ľudské oči viacej nevideli!*

*Dvanásti sokoli, sokolovia Tatier,*

*akoby ich bola mala jedna mater,*

*jedna mater mala, v mlieku kúpavala*

 (Ján Botto: Smrť Jánošíkova)

*Anadiplóza* – pendant epanastrofy v prozaickom texte - opakovanie niektorého slova

z predchádzajúcej výpovede na začiatku novej výpovede:

*Obidvaja boli nízki a tuční a mali skoro navlas jednaké plešiny. Plešina pána rechtora tiahla sa vrchom hlavy, plešina pána farára spúšťala sa už nad uši.*

 (Janko Jesenský: Hríby)

*Koľko starostí mal môj otec so svojou vnučkou, sestrinou dcérou. Práve keď mala ísť do školy, zomrel. Hej, zomrel niekoľko dní pre začiatkom jej prvého školského roku.*

 (Rudolf Sloboda: Rozum)

*Epanadiplóza –* opakovanie rovnakého slova na začiatku i na konci verša alebo vety:

*Vláči Turčín starkú, vláči,
po hrobline, po bodľačí*

 (Samo Chalupka: Turčín Poničan)

*Hendiadys* – spojenie dvoch výrazov, ktoré voči sebe stoja vo vzťahu nadradenosti a podradenosti, do priraďovacieho vzťahu prostredníctvom spojky a:

*A Pán stvorí nad každým miestom vrchu Sion, i tam, kde ho vzývajú, oblak vo dne a dym  a dym a žiaru plamenného ohňa v noci, áno, nad celou slávou bude stan.*

 (Izaiáš 4:5*[[44]](#footnote-44)*)

*Paralelizmus* – opakovanie rovnakých alebo podobných konštrukcií. Poznáme viacero druhov:

 1. *zvukový (eufonický)*:

*Horí ohník, horí na Kráľovej holi.*

*Ktože ho nakládol? — dvanásti sokoli.*

 (Ján Botto: Smrť Jánošíkova)

V prvom polverši prvého verša sa opakuje rovnaká samohlásková štruktúra:

o – í –o – í – o – í

 2. *lexikálny* – opakovanie slov alebo slovných skupín vo verši:

*Horí ohník, horí, Hory, šíre, hory, Láska, bože láska*[[45]](#footnote-45)

 3. *gramatický (syntaktický)* – opakuje sa rovnaká alebo podobná syntaktická štruktúra. Častý je v ľudovej piesni:

*Ešte si ja, ešte si ja, pohár vínka vypijem,
ešte si ja, ešte si ja, pohár vínka vypijem.*

*Ešte si ja, ešte si ja pohár vínka zaplatím,
potom sa ja, potom sa ja k mojej milej navrátim.*

Okrem toho sa môže vyskytovať na prozodickej rovine ako *rytmicko-syntaktický paralelizmus* (zhoda veršového a vetného členenia[[46]](#footnote-46)) a na tematickej rovine ako *tematický (kompozičný) paralelizmus*, pri ktorom sa opakujú vyššie sémantické celky v tzv. *kompozičných triádach[[47]](#footnote-47)*, napr. v ľudových rozprávkach.

 Ak sa opakujú sa štruktúry, ktoré nie sú významovo protikladné, hovoríme o *kladnom paralelizme*, v prípade významovej protikladnosti ide o *antitézu*:

*Pleonazmus* – zakladá sa na významovej redundancii, prebytku významu. Opakujú sa v ňom slová rovnakého alebo blízkeho významu:

*Nepozeraj, nie, nedívaj sa späť!*

 (Miroslav Válek: Po písmenku)

*Tautológia* – dvojaké vyjadrenie tej istej veci synonymami. Podobne ako pleonazmus sa zakladá na hromadení významu, nevyvoláva však pocit redundantnosti:

*Zmráka sa, stmieva sa, k noci sa chýli*

 (Ivan Krasko: Zmráka sa)

*Polyptoton* – opakovanie slova alebo slovného spojenia vo verši alebo vete v rozličných gramatických tvaroch:

*Dievčička radšej rýchlo zatvorila oči , aby tú strašnú tmu tmúcu nevidela.* (Július Balco: Strigôňove Vianoce)

## ***Vetné (syntaktické) figúry***

*Asyndeton* – zakladá sa na vynechávaní spojok, zvyčajne spojky *a* pred posledným členom slovnej alebo vetnej enumerácie. Častý je v barokovej poézii. Keď sa asyndeticky spájajú protikladné pojmy, vzniká *adverzatívny* asyndeton (*ľahké stúpa, ťažké klesá;* *ešte som sa neoženil, už ma žena bije*). Zväčša sa spája s gradáciou alebo antiklimaxom.

*Predávali aj hrnčiari, súkenníci, sklári, kovotepci, rezbári.*

 (Ján Milčák: Obrov brat)

*Polysyndeton* – nadmerné používanie spojok, najmä spojky *a*. Uplatňuje sa pri niektorých iných štylistických figúrach (enumerácii, klimaxe a epizeuxe), spája sa aj s gradáciou a antiklimaxom.

*Už niekoľkokrát prišli*

*a sa schovali*

*a zvonili a zvonili*

*a panpulovali*

 (Miroslav Válek: Panpulóni)

V próze sa polysyndeton používa aj na zvýšenie autentickosti narácie. V poviedke Bohumila Hrabala) parataktické radenie výpovedí spojené s polysyndetonom v pásme animálneho rozprávača (srnčeka) vzbudzuje dojem detského rozprávania:

*... a pak i můj bratříček vyskočil, ale nějaká velká stodola, která požírala naše obilí, se pomalu blížila, a já jsem měl dojem, že nás sežere, uskočil jsem a utíkal a slyšel jsem, jak můj bratříček plakal, ale pak přiběhl i on za mnou, a ta stodola nás pomalu míjela a odjížděla a za sebou zanechávala hrozivý mrak, a když ten mrak utichnul, měl jsem dojem, že pole, ve kterém jsme bydleli, je nahé, a ta stodola se pořád vzdalovala a žrala naše obilí.*

 (Bohumil Hrabal: Maminčiny oči)

*Chiazmus* – inverzné opakovanie toho istého slovného spojenia v opačnom slede v rámci dvoch viet alebo verša podľa vzorca *a*∣*b*∥*b*∣*a*. Možno ho nazvať aj obráteným syntaktickým paralelizmom:

*Nepozriete však na toho, ktorý to urobil,*

*a toho, čo oddávna to spravil, nevidíte*.[[48]](#footnote-48)

 (Izaiáš 22:11)

*Hlava ho bolí, môjho Vincka ukrutne bolí hlava.*

 (Stanislav Rakús: Matka Dorota)

*Antitéza (záporný paralelizmus)* – protikladné spojenie dvoch významov (slovných spojení, viet alebo motívov). Je častá v ľudovej poézii. Úplná antitéza má tri 3 časti: a) obraz, b) jeho popretie, c) cieľový obraz. Neúplná zamlčiava prvú časť. Antitéza sa podieľa aj na kompozičnej triáde sonetu (téza – antitéza – syntéza);v prípade nasledujúceho sonetu je antitézou jeho druhé štvorveršie:

*Ó, Pani, hanbím sa, že v mojich veršoch mlčí*

*až dosiaľ utajený poklad vašich krás,*

*a kriesim čas, keď som vás uzrel prvý raz*

*a keď ma schvátil ošiaľ nad pomysel prudší.*

*No vidím, že ma celkom taká práca zmučí,*

*že moje dláto dielu vrypne mnohý kaz,*

*talent, čo pozná svoju silu, sklame vás,*

*pri vás mi zlyhá, zmĺkne v nečakanom kŕči.*

*Už mnoho ráz som túžil vyriecť vrúcne slová,*

*lenže hlas v mojej hrudi premenil sa v triašku.*

*Tak vysoko sa vzniesť – či jesto taký zvuk?*

*Aj verše som chcel písať opätne a znova,*

*ale už prvý útok priniesol mi ťažkú porážku,*

*takže pero vypadlo mi z rúk.*

 (Francesco Petrarca: Sonety pre Lauru, sonet XVI[[49]](#footnote-49))

*Oxymoron* – vzniká spojením dvoch slov s protikladným významom, ktoré sa navzájom vylučujú. Má príbuznosť s antitézou a paradoxom. Vyskytuje sa v prísloviach a porekadlách (*Pomaly ďalej zájdeš*) i názvoch literárnych diel: *Živá mŕtvola*, *Zdravý nemocný*.

*Milovaná i milujúca.*

*To, čo sa tebe podobá:*

*z tiesnivých chorôb môjho srdca*

*jediná šťastná choroba.*

 (Milan Rúfus: List Magde)

*Paradox* – podobný oxymoronu. Prekvapujúci výrok so zdanlivo nezmyselným obsahom odporujúci bežnému súdu. Na paradoxe býva často založený aforizmus.

*Najviac z radu vytŕča*

*nie ten, čo stojí napravo,*

*ani ten, čo stojí naľavo,*

*ale ten, čo stojí vpredu.*

 (Tomáš Ulej: Vytŕčanie z radu)

*Ľudomilovia strácajú všetok zmysel pre ľudskosť. To je ich charakteristická črta.*

 (Oscar Wilde: Portrét Doriana Graya)

*Apoziopéza* – prerušená, resp. nedokončená výpoveď. V texte býva vyznačená tromi bodkami alebo pomlčkou. Používa sa najmä v dráme a epike v reči postáv ako expresívny výrazový prostriedok na naznačenie citového pohnutia, rozrušenia postavy alebo hovorovosti:

*Viem, presne viem, že je absurdné obrátiť sa na prvého človeka, ktorého stretnem, ale... som... som v hroznom rozpoložení... dospel som k bodu, keď sa nevyhnutne musím s niekým pozhovárať... inak... zahyniem...*

 (Stefan Zweig: Amok[[50]](#footnote-50))

*Proziopéza* – opak apoziopézy, keď sa vynecháva začiatok výpovede:

*...A omráčilo ho ticho. Znezrady pocítil celým svojím skrehnutým telom, každou jeho bunkou, ako sa to ticho doň vlieva, napĺňa ho zhora nadol, od vlasov, zlepených pod tenkou zelenou ušiankou do chumáčov, až po končeky piat, ktoré tuhli v tvrdých a vŕzgavých čižmách.*

 (Jevhen Hucalo: Súmrak[[51]](#footnote-51))

## ***Rečnícke figúry***

*Apostrofa* – oslovenie neprítomnej alebo mŕtvej osoby alebo veci (zvyčajne Boha), v širšom zmysle je to rečnícke zvolanie vôbec, slúžiace na výraz autorovho citu:

*Pozdravujem vás, lesy, hory,*

*z tej duše pozdravujem vás.*

 (Pavol Országh Hviezdoslav: Hájnikova žena)

*Daj si pozor, Herr Boh,*

*Herr Lucifer,*

*daj si pozor!*

*Z popola dvíham sa s červenou hrivou,*

*namiesto vzduchu hlcem mužov.*

 (Sylvia Plathová: Lady Lazar)[[52]](#footnote-52)

*Gradácia* – pôvodne štylistická figúra založená na stupňovaní slov podľa významu alebo účinku vzostupne (klimax) alebo zostupne (antiklimax), dnes sa chápe skôr ako súčasť sujetovej výstavby – stupňujú sa tematické a kompozičné prvky. Trojstupňová gradácia sa uplatňuje v klasických rozprávkach, napr. v stupňovaní náročnosti úlohy, ktorú má hrdina splniť. Popolvár na oslobodenie kňažien musí premôcť najskôr troj-, potom šesť- a napokon dvanásťhlavého draka.

*Klimax* – stupňovanie významu za sebou idúcich slov alebo slovných spojení. Vytvára sa väčšinou prostredníctvom podstatných mien, ale aj slovies:

*Pod jazyk ma ukry,*

*budem k tebe rubín,*

*topás,*

 *korund,*

 *diamant*

*a ešte k tomu hrubý*.

 (Miroslav Válek: Zakázaná láska)

*Filozof dni a noci, z ktorých sa skladajú týždne, mesiace, roky, áno, celé roky sa prehrabuje v knižkách, študuje, vzdeláva sa, špekuluje, rozmýšľa o sebe a o ľuďoch, o zemeguli, ktorá sa už milióny rokov krúti okolo slnka...*

 (Vincent Šikula: Majstri)

*Antiklimax* – postupné oslabovanie výrazov alebo zmyslu viet, prípadne vyšších tematických celkov. Môže sa použiť čoraz slabší výraz alebo číslovka:

*Bolo nás jedenásť*

*už nás je len desať*

*všetci ľudia vravia*

*že nás budú vešať*

 *Lenže ten desiaty*

*tíško sa vytratil*

*nech si vraj obesia*

*iba nás deviatich

No a ten deviaty*

*bol tiež neúprosný*

*a tak sme tu teraz*

*zostali len ôsmi*

 *Sľúbil nám ten ôsmy*

*že nás nepodvedie*

*ale ako vidno*

*ostalo nás sedem*

 (Milan Lasica: Bolo nás jedenásť)

*Rečnícka otázka* – je taká, na ktorú odpoveď je vopred daná, je implicitne obsiahnutá v kontexte, otázka sa teda nekladie s cieľom niečo zistiť, ale formou otázky sa oznamuje vec, ktorá by sa mohla oznámiť aj afirmatívnou formou:

*Moja slovanská tvár,*

*kde sa zrkadlíš?*

*V Hlinnom, ktoré samo hovorí*

*o svojich základoch?*

*Pohlodovci práve zvážajú*

*seno, je zatmenie slnka a vojna*

*už stúpa po pešníkoch.*

*V Kvakovciach? V Komáranoch?*

*Neznáme rody tu sadajú*

*za hrčavé stoly.*

*Vo Vyšnom Žipove?*

 (Pavol Hudák: Moja slovanská tvár)

*Rečnícka odpoveď* – spája sa s rečníckou otázkou, na ktorú si hovoriaci sám odpovie neočakávaným spôsobom, takže vzniká rozpor medzi pravdepodobnou a skutočnou odpoveďou:

*Kde je naša ulica, ktorá sa točila*

*do kruhu?*

*Kde je naša ulica, ktorá sa točila*

*s vetrom?*

*Kde sú moje sny z tejto ulice?*

*Kruh sa zaostril, vietor fúka*

*do rohov,*

*v rohoch prespávajú naše sklamania.*

 (Erik Groch: Kde ste, opustené miesta môjho...)

1. Problematika literárnej komunikácie sa v našej literárnej vede spája najmä s výskumami Nitrianskej školy, ktorá sa utvárala od druhej polovice 60. rokov 20. storočia okolo osobností Antona Popoviča a Františka Mika. [↑](#footnote-ref-1)
2. Forster, E. M. 1971. Aspekty románu. Bratislava : Tatran, 1971, s. 83. [↑](#footnote-ref-2)
3. Doležel, 2003, s. 201. [↑](#footnote-ref-3)
4. Rakús, 2005, s. 147. [↑](#footnote-ref-4)
5. Ako upozorňuje Haman (1999, s. 51), do tohto základného modelu literárnej komunikácie vstupujú aj ďalšie prvky, ktoré vplývajú na jej charakter – redaktor, lektor, nakladatateľ, trhové alebo ideologické vplyvy a pod. [↑](#footnote-ref-5)
6. Iľf, Iľja – Petrov, Jevgenij. 2002. Poviedky. Bratislava : Vydavateľstvo Európa, 2002, s. 7. [↑](#footnote-ref-6)
7. Pišťanek, Peter – Taragel, Dušan. 2002. Sekerou a nožom. Levice : L. C. A, 1999, s. 270. [↑](#footnote-ref-7)
8. Rakús, 2003, s. 98. [↑](#footnote-ref-8)
9. Rakús, 1995, s. 17. [↑](#footnote-ref-9)
10. Števček, 1977. [↑](#footnote-ref-10)
11. Eco, 2004, s. 52. [↑](#footnote-ref-11)
12. Eco, 2004, s. 64. [↑](#footnote-ref-12)
13. Culler, 1975. [↑](#footnote-ref-13)
14. Eliot, 1991, s. 10. [↑](#footnote-ref-14)
15. Termín transdukcia pochádza z oblasti prírodných vied a pôvodne označuje prenos genetickej informácie. [↑](#footnote-ref-15)
16. Doležel, 2000, s. 200n. [↑](#footnote-ref-16)
17. Platón a Aristoteles stavajú do protikladu mimézis (priamu, dokonalú, verbálnu nápodobu spojenú s dramatickou formou) a diegézis (nedokonalú nápodobu založenú na rozprávaní udalostí a spojenú s naratívnou formou). [↑](#footnote-ref-17)
18. Novšie sa najmä pod vplyvom anglofónnych teórií termíny prototext a metatext nahrádzajú termínmi pretext a posttext. Bližšie pozri Žilka, Tibor. 1994. Pretext a posttext. In Literatura v literatuře. Sborník referátů z literárněvědné konference 37. Bezručovy Opavy (13. – 14. 9. 1994). Praha – Opava : Ústav pro českou literaturu – Slezská univerzita 1995, s. 7 – 12. [↑](#footnote-ref-18)
19. Popovič, 1983, s. 128 – 129. [↑](#footnote-ref-19)
20. Taragel, Dušan. 2006. Vražda ako spoločenská udalosť. Levice : Koloman Kertész Bagala, 2006. [↑](#footnote-ref-20)
21. Jakobson, 1995, s. 42 – 54. [↑](#footnote-ref-21)
22. Popovič, 1975, s. 29. [↑](#footnote-ref-22)
23. Doslovne: Má okrúhlu a červenú tvár ako tá hlúpa luna. [↑](#footnote-ref-23)
24. Eco, 2009, s. 85n. [↑](#footnote-ref-24)
25. Todorov, 2000, s. 21. [↑](#footnote-ref-25)
26. Šafárik v spoločnej práci s Františkom Palackým Počátkové českého básnictví, obzvláště prozodie (1818), Hollý v spise Prozodia o dlho-a krátkozvučnosti slovek (1824). [↑](#footnote-ref-26)
27. O národných piesňach a povestiach plemien slovanských, 1852. [↑](#footnote-ref-27)
28. Prozódia štúrovských básnikov, 1931. [↑](#footnote-ref-28)
29. Neskoršie vydania vychádzali pod názvom Vývin slovenského verša od školy Štúrovej. [↑](#footnote-ref-29)
30. Literárna história a historická poetika (1969). [↑](#footnote-ref-30)
31. Miko, 1976, s. 10. [↑](#footnote-ref-31)
32. Bližšie pozri Miko, 1970, s. 80. [↑](#footnote-ref-32)
33. Miko in Popovič, 1983, s. 100. [↑](#footnote-ref-33)
34. Preložila Eva Rosenbaumová. [↑](#footnote-ref-34)
35. Bližšie pozri Miko, 1979, s. 220; Zambor, 2013, s. 58. [↑](#footnote-ref-35)
36. Jozef Mlacek v monografii Inverzia v slovenskej poézii (1972) rozlišuje viacero jej typov. [↑](#footnote-ref-36)
37. Preložila Anna Sedlačková. [↑](#footnote-ref-37)
38. Žilka, 2006, s. 361 – 362. [↑](#footnote-ref-38)
39. Hrabák, 1973, s. 155 – 171. [↑](#footnote-ref-39)
40. Miko, František. 1982. Princíp lyriky a hodnotové dianie. In Miko, 1982, s. 103 – 104. [↑](#footnote-ref-40)
41. Preložil Ján Zambor. [↑](#footnote-ref-41)
42. Preložili Ján Smrek a Jozef Felix. [↑](#footnote-ref-42)
43. Preložil Ľubomír Feldek. [↑](#footnote-ref-43)
44. Preklad podľa vydania Starého zákona, Slovenský ústav Cyrila a Metoda v Ríme, 1995. [↑](#footnote-ref-44)
45. Pozri aj Bakoš, 1968, s. 132. [↑](#footnote-ref-45)
46. Viac o rytmicko-syntaktickom paralelizme v časti Verzológia. [↑](#footnote-ref-46)
47. Bližšie Sabol, Ján. 1978. Čaro jazyka slovenských ľudových rozprávok. In Kultúra slova, 12, 1978, č. 6, s. 201 – 207. [↑](#footnote-ref-47)
48. Preklad podľa vydania Starého zákona, Slovenský ústav Cyrila a Metoda v Ríme, 1995. [↑](#footnote-ref-48)
49. Preložil Vojtech Mihálik v jazykovej spolupráci s Ľudmilou Peterajovou. [↑](#footnote-ref-49)
50. Preložila Eva Rosenbaumová. [↑](#footnote-ref-50)
51. Preložil Juraj Andričík. [↑](#footnote-ref-51)
52. Preložila Mila Haugová. [↑](#footnote-ref-52)