

# KULTÚRA SLOVA

*Casopis  
pre jazykovú  
kultúru  
a terminológiu*

*Orgán  
Jazykovedného ústavu  
Eduardu Štúra  
SAV*

**HLAVNÝ REDAKTOR**

Ján Kačala

**VÝKONNÝ REDAKTOR**

Matej Považaj

**REDAKČNÁ RADA**

Eugénia Bajzíková, Klára Buzássyová, Adriana Ferenčíková, Ján Findra, Gejza Horák, Ján Horecký, Ján Kačala, František Kočíš, Ivan Masár, Mária Plsáříková, Matej Považaj, Jozef Ružička, Anna Rýzková, Ján Sabol

**REDAKCIA**

813 64 Bratislava, Nálepkova 28

KULTÚRA SLOVA — ROČNÍK 21 — ČÍSLO 3

OBSAH

O jazyku v hrách S. Štepku. J. Horecký . . . . .	65
NEMCOVÁ, E.: „Správa“ o hrách S. Štepku . . . . .	66
BUZÁSSYOVÁ, K.: Jazyková komika hier S. Štepku . . . . .	70
HORECKÝ, J.: Štruktúra dramatického textu Štepkovho Járánošíška . . . . .	74
NÁBĚLKOVÁ, M.: Nad dvoma hrami Stanislava Štepku . . . . .	77
SEJÁKOVÁ, J.: Funkcie jazyka v hre <i>Čierna ovca</i> . . . . .	81
ĎURČO, P.: Vytváranie komického efektu pomocou frazeologických jednotiek v hrách S. Štepku . . . . .	85
ONDREJOVIČ, S.: Poznámky k zvukovému stvárneniu hier Stanislava Štepku Járánošíška a Človečina . . . . .	87
SMATANA, M.: Nárečie v jazykovom prejave Radošínskeho naivného divadla . . . . .	90

## Správy a posudky

Rodné mená v nemčine. E. Pícha . . . . .	91
--	----

## Spytovali ste sa

Dom smútku, či dom poslednej rozlúčky. I. Masár . . . . .	95
---	----

## Napísali ste nám

Ešte raz o Pravidlach slovenskej výslovnosti. G. Horák . . . . .	96
--	----

## *O jazyku v hrách S. Štepku*

V súčasnej slovenskej dráme majú hry S. Štepku už pevné miesto. Získali si ho nie len vyše dvadsaťročným súvislým vývinom, ale aj svojou ideo-umeleckou homogénnosťou (ako zdôrazňuje Z. Rampák v Slovenskej literatúre, 1986) a najmä myšlienkovým nadhľadom autora. Ak teoretik a historik drámy bude skúmať predovšetkým tento nadhľad nad paródiami a tragikomickými príbehmi, jazykovedec bude venovať pozornosť práve jazykovej podobe hier. Lebo Štepkové hry sa sice aj tematicky odlišujú od dramatiky bežnej na našich profesionálnych scénach (ako zdôrazňuje Z. Rampák), ako to napokon vyplýva z pôvodnej naivnej koncepcie (vede ide o Radošinské naivné divadlo), ale najväčšiu odlišnosť vidíme v typických jazykových prostriedkoch. Aj tie sú prejavom základnej dvojvrstvovosti, dvojmodelovosti Štepkových hier, či už ide o striedanie oficiálneho a hovorového jazyka, abstraktnej a konkrétnej lexiky, o prenášanie významov z iných komunikačných sfér a radenie nesúvislých javov, o slovnú komiku alebo o paródiu vôbec. Štepkovské osobitosti sa však prejavujú aj vo využívaní, najmä aktualizovaní frazeológie, v samotnej zvukovej realizácii a napokon aj vo výbere nárečovej lexiky. Všetky tieto prvky majú dosah aj na celkovú dramatickú štruktúru textu. Spomínané zložky Štepkových hier sa stali predmetom analýzy na internom seminári pracovníkov Jazykovedného ústavu E. Štúra SAV. V našom časopise uverejňujeme výsledky tohto prvého podrobnejšieho pohľadu na Štepkovu tvorbu z hľadiska využívania jazykových prostriedkov. Autormi jednoilivých štúdií sú všetko pracovníci Jazykovedného ústavu E. Štúra SAV. Dúfame však, že tieto štúdie predstavujú len prvý krok k analýze výrazových prostriedkov v hrách S. Štepku. Bude potrebné skúmať tieto hry ako celok a najmä v ich historickej perspektíve.

Ján Horecký

# „Správa“ o hrách Stanislava Štepku

EMÍLIA NEMCOVÁ

Už vyše dvadsať rokov je Stanislav Štepka jediným autorom Radošinského naivného divadla (RND). Každá jeho hra pôsobí na divákov aktuálnosťou nastolených problémov, hoci mnohokrát na pozadí notoriicky známej historickej témy. Spoločný pre všetky jeho hry je neúprosný pohľad na problémové detaily, ktoré reprezentujú výsledný krutý, výsmešný obraz výseku skutočnosti, hoci zámerne manifestovaný skresľujúco a naivne. Historické témy navyše autorovi ponúkajú možnosť odpatetizovať, odmýtizovať, zreálniť známe legendy a romantické diela klasikov (*Járánoššík*, *Alžbeta Hrozná*, *Hrob lásky*). Aj pri historických témach, aj pri spracovaní súčasnosti sa Štepka prejavuje ako pozoruhodný vnímateľ okolitého sveta. Najvýraznejšie na jazykovej rovine. Preto jeho postavy napriek výraznému skresleniu ostávajú živé, reálne.

V hrách S. Štepku je zreteľná vývinová línia nielen v kompozičných postupoch, spôsoboch výstavby hier, ale aj v ideo-tematickej rovine. Preto nie je adekvátnie presne zaškatuľovať všetky jeho hry do úzkeho žánrového rámca. Sám autor ich nazýva správy. Toto pomenovanie zodpovedá zámeru svojským spôsobom čo najpresnejšie nastoliť jadro zobrazovaného problému, „zdokumentovať“ také bežné životné situácie, ktoré signalizujú problémy. Etické, mravné, psychologické problémy tesne späť so životom, pritom pálčivé a výsostne akuálne. Preto Štepkove pásma s hudobnými vložkami, frašky, psychofrašky, komédie majú podtitul správy, či predstavujú alúzie rozprávok (porovnaj príspevok M. Nábělkovej v tomto čísle), paródie životných situácií alebo paródie legiend, mýtov, historických románov. Všetky charakterizuje svojrázny humor, svojský výber postáv a špecifický spôsob výstavby hier. Jazykový humor v hrách S. Štepku má dve funkcie. Je prostriedkom zobrazenia ironického odstupu autora a splňa charakterizačnú funkciu. Kým na jednej strane autor posúva dej relativizovaním, zosmiešnením „veľkých“ životných pravd, cieľov a hodnôt, aby výraznejšie poukázal na ich sprofanovanosť, na druhej strane odlahčuje závažnosť nastolených problémov spôsobom výpovedí postáv. Ani jedna z jeho postáv nie je vyhranene kladným typom. Sám autor vo svojej poslednej hre *O čo ide* postavy charakterizuje takto:

Hlaváčová, 65-ročná stareňka, trochu nedôverčivá, navonok láskavá, ale inak ukážkovo laková

Hlaváč, 45-ročný, bodrý, všeobjímajúci, rozšafný, dobrák od kosti a chudák na hlavu

Milan, 40-ročný, sebavedomý, chvíľami servilný, fyzicky urastený, ale inak výstavný blbec

Marcel, 35-ročný starý mládenec, ...významný v humne, bezvýznamný na svete

Hlásateľka, vyfintená, usmieavá, anonymná, umelecky a ľudsky neškodná Barbareľa, niečo éterické, neskutočné, trblietavé a lacné, akoby kašívané v dielňach televízie

Vo výbere postáv sa prejavuje autorov zámer donútiť diváka konfrontovať postavy nie s typom, ktorý je reálnym nositeľom a predstaviteľom kladných vlastností, s ideálom priamo na javisku, ale pochopiť princíp paródie postavy konfrontáciou s vlastnou predstavou. Pevná zakotvenosť postáv v ľahostajnosti, hlúposti, lakomosti, formálnosti sa z jazykovej stránky prejavuje nielen na forme výpovedí (ako hovoria), ale aj v obsahu (čo, resp. o čom hovoria). Táto jednota obsahu a formy predstavuje z jazykového hľadiska východisko na budovanie jazykovej komiky. Vo väčšine hier neutrálnym, situácii primeraným výpovediam zodpovedá výber neutrálnych, nepríznakových jazykových prostriedkov. Obsahovo prázdnym, charakterizačne funkčným výpovediam autor priraďuje citátové konštrukcie (citáty z dobových Slágov, z klasickej literatúry, zaužívané príslovia a porekadlá), ktoré bežne vnímame už len sluchom bez uvažovania o ich obsahovej náplni. Kvôli včleneniu do kontextu ich autor svojsky upravuje, dotvára, čím upozorňuje na ich prázdnosť v bežnej komunikácii. Cez jazykovú zložku vytvára špecifický kolorit naivného divadla umocnený na rovine interpretácie úprimným, naivným spôsobom výpovede. Postavy charakterizuje porušenie už prvého kroku v štýlizačnom procese — výber nesúrodých jazykových prvkov (štýlovo, ale aj na rovine spisovnosti — nespisovnosť; porovnaj príspevok K. Buzássyovej). Tak sa v štýle bežne hovorených prejavov, zodpovedajúcim typom postáv v hrách, očítajú prvky iných štýlov, napr. publicistického, náučného. Najväčší kontrast autor dosahuje kombináciou neutrálnej výpovede v dialekте s konštrukciami, resp. prvkami „vyšších“ štýlov. Vo vzťahu k spisovnému jazyku sa Štepka prejavuje ako tvorivý používateľ. Rovnako tvorivo využíva aj nespisovné útvary, najmä radošinský dialekt (porovnaj príspevok M. Smatanu), ktoré obohacuje množstvom neologizmov utvorených z nárečových základov slovotvornými postupmi spisovného jazyka, príp. opačne, štýlizuje jazykové prvky spisovného jazyka do nárečia slovotvornými postupmi nárečia, napr.:

Hlaváčová: ...Jako poznám, ty istotne zaujmeneš pozitívne stanovisko, ved celý život zaujímaš...

A tak mosiš ... naštartúvat služebné súkromné auto ...

Marcel mi vycentruvav anténu...

(O čo ide, s. 5)

Z kompozičného hľadiska autor prechádza od hier s voľnejšou stavbou, vytvorených ako pásma (*Jádánoššík*, *Alžbeta Hrozná*, *Hrob lásky*, *Kúpelňa sezóna*), k hrám s celistvou štruktúrou (*Čierne ovce*, *Pavilón B*, *O čo ide*). Voľná viazanosť dialógov zoskupených do výstupov alebo obrázkov má v prvých hrách často podobu navzájom prerušovaných monológov bez podstatných vnútorných motivácií. Preto je tu väčší dôraz na charakterizačnom humore, hre s jazykom a jazykovej komike. Hudobná zložka má zväčša funkciu predelu medzi jednotlivými výstupmi, hoci texty piesní nevybočujú z tematického rámca (porovnaj aj príspevok J. Horeckého). V posledných hrách sa presúva fažisko na autorskú výpovedeľ reprezentovanú hlavnou dejovou líniou. Preto väčšia viazanosť a vnútorná späťost dialógov, podriadenosť postáv deju, menej slovných hier a pevnejšia štruktúra celej hry. Hudobná zložka tvorí súčasť hry, nemá len okrajovú funkciu. Hry sa skladajú z dvoch častí, prvá predstavuje paródiu výseku zobrazovanej skutočnosti, ironické, výsmešné nastolenie problému, druhá pseudoreálne alebo imaginárne riešenie problému formou výraznejšej paródie (*O čo ide*).

Možno povedať, že Štepka používa niekoľkostupňovú paródiu, a to pri charakteristike postáv, pri nastoľovaní problému a pri jeho riešení. Dialógy, príp. repliky ani z výrazovej, formálnej, ani z obsahovej stránky nezodpovedajú danej situácii. Tu sa najvypuklejšie prejavuje princíp skreslenia. V *Čiernej ovci* ide v prvej časti hry o predstavenie postáv medzi nimi a ich konaním pri príprave Dňa učiteľov. Tam odznievajú životné ciele a túžby postáv, prízemné a demaskujúce. V druhej časti hry sa po konflikte (anonimný list) posúva paródia do ostrých satirických rozmerov (porovnaj príspevok J. Sejákovej). Kompozične zložitejšie sú hry *Pavilón B* a *O čo ide*. Tu sa autor neuspokojuje s dvojma pôlmi opisovanej situácie. V *Pavilóne B* rámcem tvoria dialógy primárky s ošetrovateľom Milanom a pacientmi psychiatrickej liečebne. Pacienti pri príležitosti otvorenia pavilónu nacičujú program, v ktorom každý z nich vyrozpráva udalosť ako príčinu svojej choroby. Organizátorkou je herečka Mici, profesionálne deformovaná, ktorá nemalou mierou prispieva ku skreslovaniu jednotlivých výpovedí. Hoci sú dialógy v jednotlivých scénkach preplnené tu funkčne využitými vatovými slovami a ničnehovoriacimi frázami určenými na to, aby sa príbeh v slovách utopil, predsa jeho príčinná súvislosť s chorobou tam vyslovená je:

Mira: Som Mira a odmietam peniaze, to nízke pachtanie za mincami a bankovkami, ktorími si ľudia skracujú život. A tak za mňa všetko platila mama. Aj školu, aj oblečenie. Na peniazoch sú, vážení, baktérie. Taký milión korún nakazi ako nič milión pokojných občanov. ... A ďalšie kopce a horúce čaje, mozole na rukách a rozbúchané srdcia. A potom také nič, asi taká skala.

Ernest: Mirááá, dávaj bachááá!!!

Mira: A potom už len biele kone zapriahnuté do saní a v ušiach samé cingilingibom. A dlhá cesta nikam. Vlastne, najskôr do okresnej nemocnice a potom sem, sem k nám, do nášho pavilónu B, kde vám želáme dobrý večer, veľa zdravia a veľa tvorivých úspechov v tomto i novom roku.

[Pavilón B, s. 18—19]

Prelom medzi prvou a druhou časťou hry — *Správou z pekla* a *Správou z raja* — tvorí rozhodnutie pacientov upraviť svoje príbehy. Tu sa výrazne prejavuje autorova stratégia zbavit bláznov ich statusu, možnosti hovoriť pravdu. V druhej časti hry pacienti prestávajú byť bláznami, ich konanie je podmienené niečím výrazne nekonkrétnym, v mene čoho zbavujú svoje príbehy akéhokoľvek reálneho obsahu a vytvárajú schematické, prázdne monštrum:

Mira: Som Mira a dnes už viem, kde je moje miesto — pri šijacom stroji, v závode, v kolektíve, v brigáde. Len tam, v závode je čistý vzduch a len tam sú pevné vzťahy a cverny. Volal sa Ivan.

Ďalej sa dialóg nesie v znamení oslav kolektív:

Ernest: Každý z nich dokázav za smenu prišť tristopadesaťšest gombíkov a urobit raz tolko dýrek. Ďalej dokázali urobiť aj po tri puky na galote, a to šecko za mimorádne stažených podmínek: gombíky mali malé dýrky a ony mali veľké ihle. Ale ony steli prekonat sami seba, rozumis?

Mira: A prekonali?

Ernest: Polla šeckého — prekonali...

Mira: No a takým treba zahrať.

Obsahové a logické nezmysly zakomponované s plnou vážnosťou do jednotlivých replík, úniky k nezmyselným frázam, ktorých cieľom je vedomé skreslovanie skutočnosti, nie sú typické iba pre bláznov. Preto na záver hry sa pacienti spolu s primárkou i ošetrovateľom ocitajú v „jednom vreci“.

V poslednej hre *O čo ide* Štepka majstrovsky skĺbil na javisku hlavný dejový rámec (objavenie ropy v humne) s paródiou televízneho vysielania vrátane harmonicky zakomponovanej hudobnej zložky. Opäť niekoľkostupňová paródia, charakterizačná a situáčna komika a na záver plastický obraz typicky ľudských vlastností a konaní. Práve aktuálnosť problémov, ktoré S. Štepka nastoľuje, a spôsob, akým ich nastoľuje vo svojich hráčach, spôsobujú stály divácky ohlas. Preto sa publikum po každej hre „potichu spomätáva“.

# Jazyková komika hier S. Štepku

KLÁRA BUZÁSSYOVÁ

Cieľom nášho príspevku je na materiáli hier S. Štepku *Pitva* (1966), *Hrob lásky* (1976) a *Svadba* (1982) ukázať, aké jazykovedne interpretovateľné jazykové javy spôsobujú komické vyznievanie istých vyjadrení. Hoci pôjde o ilustratívnu analýzu krátkych textových segmentov, sme si plne vedomí, že komika divadla, ktoré v našej kultúre v takej výraznej mieri plní závažnú funkciu spoločenskej kritiky satirou, paródiou atď., nemôže stáť a ani nestojí len na jednotlivých výrazoch. Jednotlivosti, jednotlivé jazykové javy majú svoju funkciu v kontexte i v teste ako celku. Mimoriadne závažným faktorom komiky (aj „smiechu cez slzy“) je nielen a ani nie natoľko vnútrojazykový kontext, ale aj literárny a kultúrny kontext, predovšetkým však zobrazovaná mimojazyková skutočnosť.

Texty S. Štepku sú pre jazykovedca nielen ako prostého vnímateľa umeleckého diela, ale aj ako profesionála vzácnym materiálom práve tým, že veľmi jasne dokumentujú existenciu a pôsobenie takých javov v jazyku (nielen v teórii o jazyku), ako je komunikačná či komunikatívna sféra, štýlová vrstva, a najmä štýlová norma určujúca výber jazykových prostriedkov podľa príslušnej sféry jazykových prejavov.

Všeobecne totiž možno konštatovať, že najzákladnejším a najčastejšie používaným zdrojom komiky a jazykového humoru Štepkových dramatických textov je práve používanie jazykových prostriedkov v takom teste (mikrotexte), do ktorého nepatria a kde pôsobia nápadne tým, že ich domovská príslušnosť je iná.

Ak pre jazykové dorozumievanie pri „normálnom“ vyjadrovaní platí, že výber slov sa uskutočňuje vždy štýlisticky, t. j. vo všeobecnosti z príznakových, ale zato pre konkrétnu komunikačnú situáciu vhodných a tam nenápadných slov (Mistrík, J.: *Štýlistika slovenského jazyka*. Bratislava 1977), S. Štepka často postupuje práve naopak — vyberá do svojich textov predstavujúcich istú komunikačnú situáciu nápadné, z hľadiska danej komunikačnej sféry nevhodné, netypické, kontrastne pôsobiace jazykové prostriedky. A práve tým dosahuje komický účinok.

Príkladov na použitie slov, ktoré majú domovské právo inde, v inom type textu, ako je text hry, možno nájsť u S. Štepku veľmi veľa. Ukážky z hier spomenutých v úvode možno rozdeliť na niekoľko skupín.

V nárečovo štylizovanom teste komický (ostro kontrastne) pôsobia výrazy knižnej vrstvy slov, prípadne slová z administratívnych prejavov (často pritom ide o cudzie slová intelektuálneho rázu, čo ich cudzorodosť v nárečovom teste ešte zvyšuje): *Pred chvílu som o tomto*

*probléme diskutoval na istom fóre, ale zatáľ sa ešte neprijali nyjaké konkrétné uzávery; Pripadám si ako vdovec. Vím, je to neadekvátnie, no je to tak; ... ponáhľam sa promyne na cintor.* (Hrob lásky)

Komika sa zvyšuje, keď sa v jednom textovom celku prechádza z ľudovej reči do vyjadrovania príznačného pre intelektuálne prejavy a potom naspäť do ľudovej reči: *Já si tu zatáľ slobodne mašírujem, inačé dilemy rišim ... a zíva sa mi. Já baran, nemal som pit tú dvanásťku.* (Hrob lásky)

Aj v dialógoch dedinských ľudí formulovaných spisovným jazykom a zásadne vo vrstve slov charakteristickej pre hovorenú reč pôsobia komický výrazy z administratívnej sféry alebo domáce a cudzie slová, ktoré sú charakteristické skôr pre písané prejavy:

*Martin, kde si? ... Máš ty cit? Toľkých ľudí nechávaš postávať! Len si poráťaj tie časové, finančné a morálne straty. Máš harmonogram? Hrabovská: Držte ma, leto vykonám málo tvorivý, spoločensky priam nebezpečný čin. — V podstate máš pravdu, Vavričková. Asi musíme rekapitulovať, analyzovať a aplikovať. — No aké to stretnutie, keď syn musí tam hore žalovať, že ho prípravila o šťastie, život mu otrávila, šťastie negovala, ľubosť eliminovala?* (Hrob lásky)

Iný ostro komický pôsobiaci protiklad predstavujú prípady, keď sa do poetickej ladeného alebo skôr do banálne poetického textu vkladajú slová, ktoré majú domovské právo v odbornej alebo administratívnej vrstve slov: *(víly) v bielych šatočkách, s venčekmi na hlavách, keď sa realizuje spln mesiaca; víly tam v hmle a s mogramu tancujú a podľa poradníka vyvolávajú mená svojich súrodencov.* — *Je to sen? Krásny sen noci svätojánskej? Čo ty na to lesná flóra a fauná? — Dva mladé životy zmarené, svet poburený, páňboh urazený, život vlastnému dieťaťu podľatý — to je veru smutná bilancia aplynuleho kvartálu.*

Hra *Hrob lásky* má podtitul *Správa o gýci podľa svedeckej výpo-vede Ferka Urbánka*, ktorý naznačuje, že ide o svojskú literárnu alúziu tým, že sa využíva obsah iného diela na vyjadrenie vlastného obsahu. Svojskú preto, že narážka je príliš priama, folklorizujúca moralizátorská hra Ferka Urbánka má rovnaký názov aj postavy.

Iným prostriedkom jazykovej komiky je radenie v istom zmysle nesúrodných slov vedľa seba do priraďovacieho vzťahu. Rad prívlastkov alebo slov vo funkcií iného vtedy člena, najmä synonymický rad má v jazyku zvyčajne spresňujúcu funkciu. Jeho cieľom je z rozličných strán objasniť jav, na ktorý sa vzťahuje. U S. Štepku sa aj takéto rovnocenné prívlastky používajú tak, že koordinatívne spojenie vyvoláva komický efekt. To znamená, že aj tu sa porušuje nejaká

štýlová či štýlistická zákonitosť. Všimnime si napríklad rad adjektív v tomto príklade: *A vóbec, je v nej [babici Bare] šeličo mystické, čirné, mrchavé a prekonané*. Dostali sa tu k sebe slová z rozdielnych komunikačných sfér aj rozdielnej štýlistickej hodnoty — intelektuálne neutrálne slovo *mystický*, slovo v nárečovej podobe *čirný*, hovorové expresívne slovo *mrchavý*, slovo *prekonaný*, ktoré vo význame „zastaraný, prežitý“ má príznak knižnosti. Posun od štýlistickej normy je však iba veľmi jemný, lebo lexikálny význam slov spojiteľnosť natoľko nevylučuje. Adjektivizované príčastie *prekonaný* utvorené od slovesa *prekonať* — inak veľmi frekventovaného v novinárskych prejavoch (porov. *prekonávať malomeštie predsudky, povery, idealistický svetonázor* a pod.) — je súvztažné s adjektívom *mystický*, lebo aj mystika patrí do spomenutého vecnosémantického okruhu a mimo jazyka do tej oblasti nadstavby, o ktorej dnes zvyčajne hovoríme ako o prekonanej alebo hodnej prekonania. Koordinatívne spojenie s týmto členom radu je teda náležité. Slovný tvar *prekonané* je však v bezprostrednom susedstve so slovami *čirné, mrchavé* a spojenie takýchto výrazov už štýlovú normu porušuje, vzniká komický efekt. Časté sú aj prípady, keď nesúrodosť priradených slov nespočíva v ich štýlistickej hodnote, lež v lexikálnom význame. Porov. do odpovedacieho vzťahu postavené vlastnosti, z ktorých jedna sa týka psychickej stavu, druhá je fyzická: *Medzi tým sa moce nešťastný, ale oholený Martin.*

Komický účinok môže vzniknúť aj z oscilácie medzi slovami konkrénej a abstraktnej lexiky, ak sú spojené do jedného vtného celku. Napr. *Do deňa vstupuje veselá a kladná mladá, na perách elán a v rukách hrable. Podarilo sa im vyhnáť ma z rytmu* (Svadba) — analogicky utvorené podľa spojenia: *vyhnáť (ma) z domu.*

Vďačným zdrojom jazykovej komiky, ktorému hodno venovať cso-bitnú pozornosť, je použitie frazém v doslovnom, nie frazeologizovanom význame alebo v obidvoch významoch. Môže sa to týkať aj doslovného chápania lexikalizovaných spojení. Napr. *Aký je len svet malý a krásny. Niekedy ho možno za chvíľu obísť a pochodiť. Aj pred chvíľou som dobre obišla a dobre som pochodiла. — Ja to dieťa porodím a ja mu ho potom slávnostne, ale celkom normálne darujem.* (Svadba) — *Vyzujme sa z tejto otázky a čižmy vložme do igelitového vreca.* (Pitva) — V texte môže znova ožiť aj pôvodný význam (a vnútorná forma) desémantizovanej častice: *Podľa toho, čo povie Tóna. Bohvie. Vlastne, Tóna vie.* Komický účinok má aj použitie slova v takom kontexte, ktorý zároveň pripúšťa pochopiť ho v základnom aj prenenenom a súčasne expresívnom význame. Napr.: *Aj s dedkom hovoríme o tom, či ta, preboha, volačo tam netrafi, lebo na vojne je vždy dost trafených.* (Pitva)

Napokon sa chceme ešte pristaviť pri jazykovej komike využívajúcej lexikálnu spájateľnosť slov, resp. skôr jej porušovanie. S týmto jazykovým javom narába S. Štepka veľmi jemne. Možno ukázať, že aj posunmi proti zákonitostiam lexikálnej spájateľnosti možno dosiahnuť výrazný komický účinok. Umožňuje to sama podstata tohto javu, lexikálna norma týkajúca sa spájateľnosti slov nie je taká ostrá ako napr. gramatická norma — pohybuje sa v rozpätí od jasne nespojiteľných slov k prípadom, kde nad možnosťou syntagmatického spojenia istých slov váhame, ale nemôžeme ho vylúčiť. Komickú absurdnosť vyplývajúcu z porušenia lexikálnej spájateľnosti si môžeme osvetliť aj na takom jednoduchom príklade, ako je dvojslovné spojenie prívlastku s určeným menom *kladná mlad'* (*Do deja vstupuje veselá a kladná mlad'*, na perách *elán* a v rukách *hrable*). Keď ide o dramatickú hru, ako v našom prípade, v súvislosti so slovom *kladný* sa nám vybavia predovšetkým spojenia *kladná postava*, *kladný hrdina*. Tieto pojmenovania sú označeniami počítateľných singulárnych objektov (denotátov). Jednoduchšie povedané, môže byť jeden kladný hrdina, môže ich byť v hre niekoľko, prípadne taký hrdina môže v hre alebo v románe celkom chýbať, ale spravidla nemôžu byť kladní všetci ako celiok. „Kladnosť“ postavy si totiž uvedomujeme na pozadí konania ostatných postáv, ktorým túto vlastnosť neprispisujeme. To značí, že prídavné meno *kladný* v spomínanom význame sa nemôže spájať s hromadným menom, akým je slovo *mlad'*. Zdrojom komiky je i samo slovo *mlad'*, ktoré je oproti neutrálному slovu *mládež* štýlisticky príznakové, básnické, ale patrí už skôr do ošíchaného básnického inventára, navyše jeho štýlistický príznak kontrastuje s tým, že rozličné postavy používajú toto slovo striedavo v spisovnej aj tvrdej nárečovej výslovnosti. Spojenie *kladná mlad'* však možno chápať aj vo význame, ktorý reprezentujú spojenia tohto slova s neživotnými, abstraktnými menami (*kladné*, *pozitívne výsledky*). V parodicky zameranej hre teda Štepokino spojenie *kladná mlad'* je súčasne výsmechom hľadania kladných hrdinov za každú cenu, ale aj výsmechom takého spoločenského nešváru, akým je prikrášľovanie vecí, jestvujúceho stavu, dosiahnutých výsledkov ap.

Azda sa nám týmto posledným príkladom podarilo podať ilustráciu hodnotiacich slov o hráčach S. Štepku pre Radošinské naivné divadlo, ktoré sme vyslovili v úvode príspevku. Jazyková komika v hráčach S. Štepku nie je samotoučelnou hrou, slová tu vždy plnia svoju označovaciu a hodnotiacu funkciu. Sú v službách angažovaných umeleckých textov.

# *Štruktúra dramatického textu Štepkovho Jáánošííka*

JÁN HORECKÝ

V teórii textu sa všeobecne prijíma téza, že text je štruktúrovaný útvar a že najvýraznejším vonkajším ukazovateľom tejto štruktúry sú konektory. Ale zároveň sa zdôrazňuje, že konektory, resp. nimi vyjadrované vzťahy medzi zložkami výpovede sú vlastne povrchovým javom. Pod týmito povrchovými javmi, ktoré sa v texte nevyhnutne viažu v lineárnom sledu, treba však predpokladať aj istú vertikálnu štruktúrovanosť idúcu do hlbky. Text je teda nielen horizontálne, ale aj vertikálne členený útvar usporiadany z tohto hľadiska v niekoľkých rovinách. Základnú rovinu tu tvoria zložky, ktoré sa dotýkajú zobrazovej reality. Pretože tu ide o myšlienkovú oblasť, pokladáme za vhodné označiť túto rovinu ako rovinu noematickú. Na ňu sa navrstvuje ďalšia rovina, na ktorej sa tvorca textu musí rozhodnúť, aký komunikačný postup si vyberie. Na ďalšej rovine sa rozhoduje o spôsoboch a prostriedkoch, ktoré sú primerané na dosiahnutie zamýšľaného komunikačného cieľa — to je strategická rovina. A napokon na najvyššej, povrchovej rovine sa rozhoduje o výbere vhodných, primeraných výrazov a o ich usporiadaní do lineárneho sledu.

Tieto predpoklady platia pre text vo všeobecnosti; v konkrétnych prípadoch, prirodzene, budú rozdiely predovšetkým podľa toho, či ide o odborný, publicistický, umelecký alebo dramatický text. V tomto príspevku sa pokúsime analyzovať dramatický text v Štepkovej hre Jáánošíík, ako bol publikovaný vo vydaní S. Štepku Radošinské naivné divadlo (Bratislava, Tatran 1983).

Základnú myšlienku hry Jáánošíík vysvetluje autor ústami hlavného hrdinu (s. 33): „Pripravil som si takú ukážku z našej hry o Jánošíkovi, vlastne, ono to nie je hra, skôr je to také pásmo ... proti tým, ktorí vyrábajú falosné idoly a mýty a gýče.“ Čiže inými slovami: je tu zámer ukázať Jánošíka odmýtizovaného. No zároveň sa tu vymedzuje aj základná stratégia: je to stratégia pásma.

Veľmi výrazne sa tento zámer zostaviť pásmo realizuje napr. v scéne *Tečte, slzy, prúdmi tečte*, v ktorej sa zobrazuje situácia po oneskorrenom Jánošíkovom príchode na otcov pohreb. Sú tu štyri osoby: na jednej strane Jánošík, na druhej strane Samo, Anička a mamička. Jánošík akoby realizoval pásmo poézie, citujúc Sládkoviča:

Ja sladké túžby, túžby po kráse spievam peknou nadšený. ... a v tomto duše mojej ohlase celý svet mi je zavretý. Z výsosti Tatier ona mi svieti, ona mi z ohňov nebeských letí, ona mi kýva zo sto životov (s. 30).

Pravda, tento citát je prerusený replikou mamičky (*Nič zvláštne, otec umrel*) a Samu (*Už sme ho aj pochovali. Hrob je ešte teplý*).

Ale aj v ďalšom rozvíjaní deja (vlastne rozvádzaní situácie, lebo sa tu nič nedeje) ide vlastne o tri samostatné monológy dosť mechanicky prerušované inými postavami. Keby sme túto situáciu znázornili graficky, mohli by sme vyjadriť súvislosť týchto replík:

- A<sub>1</sub> Mamička: Štyroch synov som porodila a na týchto prsiach odchovala, aha! Svet mi ich vyrval, a preto toho posledného si nedám! Tobôž nie k zbojníkom. Slabé platy, a potom tá daň, čo musia za zbojníctvo platiť.
- B<sub>1</sub> Samo: Majerčík, Romančík, Ilčík a Filčík sú už tam: Roboty vraj majú na roztrhanie. A vôbec hory sa len tak hemžia zbojníkmi. Už ani pomaly nebude mať kto robiť. Minule vraj drevorubači odpilili v lese zbojníka, čo chodil za horárovou dcérou. Horárova dcéra potom plakala a hovorila, že nemal byť poleno.
- C<sub>1</sub> Anička: I ked ta na čas stratím a naša láska sa stane skúšanou, predsa hovorím: počuvní hlas nášho srdca.
- A<sub>1</sub> Mamička: Štyroch synov som mala a svet zlostný, neúprosný mi ich vyrval. Ale toho piateho si nedám. Už máme v rodine dosť hrdinov — štyroch. Ten piaty, preboha, nech je normálny človek.
- B<sub>2</sub> Samo: Hrajnoha sa tot zastavil v krémre. Vraj stále sa pasuje s biedou, a tak by to chcel skúsiť s nejakým silnejším chlapom...
- C<sub>2</sub> Anička: Každé dievča má už svojho chlapca v horách, len ja nie. Každá hovorí. Mne môj priniesol náušnice, mne brazaletčiu, mne klobúk, mne čižmičky. A ty nič. Váhaš, za nos ma vodiš. Tak sa veci majú.

Popri týchto prerývaných monológoch (možno ich čítať ako tri pásmá: A<sub>1</sub> A<sub>2</sub>, B<sub>1</sub> B<sub>2</sub>, C<sub>1</sub> C<sub>2</sub>), ktoré vytvárajú zdanlivý dialóg, sú v hre samozrejme aj skutočne dlhšie monológy jednotlivých postáv, situované obyčajne na záver výstupu. Taký je napr. monológ mamičky v scéne pri pozvaní do kaštieľa (s. 23):

Mamička: Zavše si musíme položiť otázku, dcéra moja: ozaj robíme na paniskom tak, ako sa má? Robíme celých osiemnásť hodín? Nedalo by sa i viac? Ved chvíľu aj spievame. Nemohli by sme o takých osem až desať hodín robiť viacej? Robíme iba šesť dní. A siedmy deň svätime. Nemohli by sme pracovať takých tridsaťšesť dní v mesiaci a zvyšok svätiť? A čo poriadok na pracovisku: Zavše veru nemáme batôžky na jednom mieste. Tak veru. Porozmýšľajme o tom.

Podobnú funkciu má aj Jánošíkov záverečný monológ na s. 31.

Treba však pripomenúť, že tieto monológy, ako zreteľne vidieť na uvedených textoch, sa od ostatných replík odlišujú i jazykovými pro-

striedkami, a to akoby požičanými jazykovými prostriedkami. Matka hovorí parodicky o pracovnej disciplíne, Jánošík o literárnej tradícii.

Osobitné postavenie v strategickom pláne má monologická scéna Heleny (s. 25), ktorá podľa scénickej poznámky číta a píše, ako aj triadičky koncipovaný monológ Jánošíka evokujúci situáciu na prijímacom pohovore a predstavy o osude samého hrdinu.

Ako vidieť už aj z citovaných ukážok, v jazykovej realizácii jednotlivých replík možno zreteľne rozlišovať dve vrstvy: jednak vlastné vyjadrovacie prostriedky príslušnej postavy, spravidla primerané jej charakteristike, jednak požičané, citované alebo parodizované prostriedky. Okrem už uvedenej citácie či recitácie A. Sládkoviča v Jánošíkovom monológu možno uviesť napr. takéto citácie: Dráb na otázku, čo ho dovedlo, odpovedá citáciou pesničky *Chodíme, chodíme, hore po dedine* (s. 22), ďalej reprodukuje príslovie *Bez práce nie sú koláče* (s. 23). V Heleninom monológu (s. 25) sa hovorí: *V slzách matička sedela a ja som myslela na teba*. Alebo ďalej: *Aj tomu, chudákovi, minulý týždeň zahoreli zore na tom jeho dvore a chalúpka my vyhorela do tla*. Anička hovorí (s. 29): *Slniečko vychôdī, môj milý nechodi*. S istou adaptáciou a novým záverom cituje Jánošík Hviezdoslava (s. 35): *Pozdravujem vás, vína, vodky, z tej duše pozdravujem vás! Vy k žitíu priviedete zas, vy vzkriesite, vy zotavite, z jatrivých vyliečíte rán, v opravdu priamom bratskom cíte, otvoriac sa nám dokorán... Vita vás koliba Kormorán*. Známu povrávkou *To je koza rohatá, do pol boka odratá* adaptuje a epizuje mamička takto (s. 20): *To je koza rohatá, večne býva ožratá a do pol boka odratá*.

Povrávka *Martin chodi na bielom koni* sa tu adaptuje do podoby *prišiel na bielom koni ako Martin*. Povrávka *pracovať od svitu do mrku* sa adaptuje do podoby *od Svitu do Vrútok*. Hlásenie z Kubína naráža na Hviezdoslavov Kubín, chalúpka strýčka Toma sa tu objavuje ako *chalúpka strýčka Tóna*.

Niekedy aj celý dialóg je opretý o mimoscénickú realitu. Napr. na s. 27:

Helena: A ten Jurko nie a nie príš...

Otec: Asi zasa meškajú kone.

Mamička: Ved predsa mohol ísť plnokrvníkom.

Otec: To je raz tak drahé.

Narážka na mimoscénickú situáciu je aj v dialógu na s. 35:

Madam I: Táto minca nech vám prinesie šťastie.

Uhorčík: Ďuri, minca -- aké i?

Jánošík: Napíš groš.

K literárnym alúziám patria napr. aj výrazy *Mal si ich vydať spojke*.

*Jánovi Boffovi. — Aj Jána Bótú dostali — milého Jána aj s botami odvliekli* (s. 25).

Napokon treba pripomenúť, že viacvrstvovosť replík sa prejavuje nielen citovaním alebo parodizovaním už jestvujúcich textov, ale aj vkladáním hovorových až slangových slov do neutrálnych textov. K takým výrazom patria napr. *táborák, štorcováť sa, po fajronte, nechať v štichu, fešák, rozfaširovať*.

Na záver treba povedať, že akákoľvek podrobnejšia analýza dramatického textu a uvádzanie ďalších a ďalších príkladov môže poukázať len na vlastnosti textu — sice dramatického, ale predsa len písaného. Na úplnejšiu analýzu by sa vyžadovalo brať do úvahy aj podobu replík v scénickej realizácii, doplnených situačnými, jazykovými i mimo-jazykovými prvkami.

## *Nad dvoma hrami Stanislava Štepku*

MIRA NÁBĚLKOVÁ

Podkladom týchto úvah o poetike hier Stanislava Štepku, o prostriedkoch realizácie psychicky aj spoločensky očistnej funkcie jeho tragikomických „správ“ o nás v našej minulosti aj súčasnosti sú hry *Rozprávka — o tom, ako žijeme dodnes, ak sme nepomreli* (Správa o štase, 1977) a *Dedinský román* (Správa o dedine a žene, 1982). {Pod pôvodným názvom *Dedinský román* sa vlastne skrýva hra *Ako bolo* — tretia z hier Štepkej voľnej trilógie inscenovanej trnavským Divadlom pre deti a mládež. Ich porovnanie naznačuje vývin Štepkových hier od voľnejšej stavby k sústredenejšiemu a uzavretejšiemu celku a v súvislosti s tým k zmene miery využitia jednotlivých prostriedkov jazykového humoru.

V *Rozprávke*, ktorá je svojím spôsobom paródiou ľudovej rozprávky s rámcovým motívom cesty za šťastím, sa stretávame s podobnými postupmi využívania folklórnych tradícii ako v súčasnej modernej detskej rozprávke. Vpád súčasnosti s jej rozmanitými atribútmi do rámcu rozprávky s tradičnými motívmi a postavami (rozprávkové bytosti — drak, princezné, vedomkyne atď.), nadhľad, v mene ktorého sa tento vpád uskutočňuje, sa v odbornej literatúre venovanej danej problematike spája s pojmom persifláže (porov. Mikó, F.: Hra a poznanie v detskej próze, 1980). V *Štylistike J. Mistrika* (Štylistika, 1985, s. 143) sa *persifláž* definuje ako druh irónie, ako „latentný, zamaskovaný úsmešok, ktorý sa realizuje tým, že sa niečo posmešne napodobňuje, jemne zosmiešňuje. V konkrétnej reči sa realizuje ironizujú-

cimi narážkami, alúziou". Zmysel persifláže v modernej detskej rozprávke sa vidí jednak v prekonávaní obmedzení tradičnej detskej rozprávky v záujme rozvoja fantázie zodpovedajúcej súčasnému svetu, v angažovaní detského intelektu a detskej aktivity voči objektu; je to paródia tradície, ktorá na to nedávala dosť možností, a súčasne otváranie týchto možností (porov. Miko, op. cit., s. 135), jednak — a to je z nášho hľadiska dôležité — vo vytváraní sféry komiky.

Zmyslom persifláže v Štepkevej *Rozprávke* pochopiteľne nie je prekonávanie folklórnej tradície a rozvíjanie žánru rozprávky — rozprávkový rámcu tu umožňuje uplatnenie, rozvíjanie funkčnej komiky. Persifláz ľudovej rozprávky v Štepkovom spracovaní (postupmi často blízka rozprávkam J. Pavloviča, K. Bendovej, L. Feldeka a ī.) je len jednou z možností výstavby hry tohto typu, v ktorej sa všeobecne známy pôdorys napĺňa novým obsahom, kde narúšaním kanonizovaného, ustáleného v tematickej i jazykovej rovine — rôznymi aktualizáciami konkretizáciami, slovnými hrami — vzniká komické. Už klasickým príkladom využitia inej možnosti — persiflázé národného mýtu — je autorov Jááanošííík. (S podobným princípom využitia všeobecne známeho literárneho textu sa stretávame aj inde — porov. verziu Erbenovej *Kytice* v divadle Semafor, Sněhurku Skoumala a Vodňanského, hoci v trochu inej rovine, Špejblove a Hurvínkove *Staré pověsti české*, v neslovesnej oblasti napr. Kubalove filmy *Jánošík, Kravá paní*). Samotný princíp narúšania schémy, šablóny žánru nesie so sebou narúšanie schém myslenia a vyjadrovania, dovoľuje rozvíjať „oslobodzujúco“ komické situácie. Štepka vedie svoj humor proti rozmanitým povrchovým (i hlbším) nánosom dusiacim prirodzené myšlenie a rozprávanie, v smere depatetizácie, proti frázam, pokrytectvu.

V takto komponovanej hre sa dáva veľa priestoru duchaplnosti, komike stojacej na jazykových hrách, využívajú sa klasické postupy slovných hier založené na viacvýznamovosti slov, slovotvorných vzťahoch (aj pseudovzťahoch), na rozličných väzbách slov, pri ktorých ide často predovšetkým o radosť z hry, komický (estetický) efekt z nečakanosti, neobyčajnosti až nonsensu: Stavia sa na reálnych vzťahoch slov slovotvorne, motivačne viazaných, ale významovo vzdialených, ale aj na pseudoodvodenosti slov:

Aj já som si povedav: nebudem já preklínat. *Pustým* sa do roboty. A hned som sa aj spustev (s. 44). — Ale ked nanho *natrafím*, tak ho *trafím*, že mu any máriapanna nepomôže (s. 15). — Osud nás posíal, aby sme vám *skrižili* cesty. — S osudom bol vždy *kríž* (s. 27). — Chudák bocian! — Volajme ho Karol. — Chudák Karol! — Chudák Karol už stíšuje, asi pristane na *rolí*, áno, už *roluje* (s. 1).

Kvalita komiky posledného príkladu stojí na súčinnosti viacerých

faktorov: základom je samotná slovná hra, slovotvorný pseudovzťah slov *rola* — *rolovať* (tu vo význame „pristáť na roli“, ktorý sa smiešnym spôsobom predsa len dotýka „leteckého“ významu slovesa *rolovať*), pričom už nastáva vpád súčasnosti, nášho technicizmu do rozprávky (v navodení paralely *bocian* — *lietadlo*) a na dôvažok rozhovor o bocianovi vedú rozprávkové bytosti, vedomkyne, ktorým také vyjadrovanie zásadne neprislúcha. Mnohé nonsensy narúšajúce jednotu rozprávkového sveta vychádzajú za rámec čisto jazykovej komiky — ide skôr o obsahový nonsens, ak sa napr. povie o bitke s drakom: *Budeme sa bit vylučovacím spôsobom, bude to bitka chlapa na chlapa, draka na chlapa — a finalistov určia štvorhry* (s. 35). Inde sa však hra opiera aj o jazykové vzťahy: [bocianovi] — *N e s m i e š l e t i e t a k o b l á z o n, nie si predsa človek. Musíš letieť ako bocian.* — *Nad uzavretou osadou šesťdesiatkou. Inak ti dajú fúkať a p r i s t r i h n ú t i k r í d l a.* Tu sa stavia na protiklade frazeologizovaného preneseného významu spojení *letieť ako blázón, pristrihnúť krídla* používaných vo vzťahu k človeku a ich priameho významu — vo vzťahu k bocianovi. Iné slovné hry sú založené na rozličnej (aj frazeologizovanej) spájateľnosti slovies s abstraktom alebo konkréтом (v subjektovej či objektovej pozícii):

Drak si berie k srdcu slová a pod pazuchu najnutnejšie veci: sedem Zubných kefiek, sedem hrebeňov... (s. 41). „Obidvoch vás mám rada“, nevinne žmurkne princezná na Imricha a schová si vizitku. *Sadá si na posteľ a na Šuhajov si sadá tréma* (s. 42).

Jedným z nosných princípov slovnej komiky, ktorý S. Štepka vo svojich hrách všeobecne uplatňuje (a rozvíja), je využívanie štylistický neprimeraných prostriedkov „presadených“ z iných typov komunikačných sfér. V *Rozprávke* pôsobia na základnom rozprávkovom fóne (v rámci neutrálneho — spisovného, no ešte výraznejšie v rámci nárečového textu) ako absurdné exotizmy rôzne prvky súčasného odborného, publicistického či administratívneho vyjadrovania s rozličným asociačným nábojom:

„Cítite, že ste v *epicentre zakliaťeho kráľovstva?*“ (s. 34) — „Vieme, kde sú tvoje holuby, všetko vieme, lebo my sme dobré vedomkyne z dobre informovaných kruhov“ (s. 27). — V hostynici volado pod vplyvom alkoholu tárav, že zem je gulatá. Ale ty na reči nyšt nedaj, ver sebe — a tak sa najsíkrovŕatyš. (s. 15). — Časy sa zhoršovali, podobne ako Iudia, a drak ma začal poverovať inými úlohami (s. 44).

Pri takýchto „nevfhodnostiach“ môže autorovi ísť „len“ o smiech, ale v pozadí často cítiť výsmech obrátený proti rozšírenému neduhu lovif

frázy, ustálené výrazy knižných sfér, literárne citáty, skrývať sa za vznešené vyjadrenia a používať ich či už v záujme zvyšovania osobnej presíže, či z iných dôvodov. Štepka necháva také neprimeranosti buď len tak vyznieť, alebo ich ďalším rozvíjaním uzemňuje.

Pomerne často „zabije“, depatetizuje svoju nadnesenú výpoved sama postava jej konkrétnym pochopením či ďalším rozvíjaním:

Vezmем si so sebou aj *rodnú hrudu*. Takých patnáct až dvadsať kilív, čo povíš, tata? — Aspon ta to, Dežko, furt bude tahat k rodnej zemi (s. 16).

Hoci sa v *Dedinskem románe* v jednotlivostiach stretávame s podobnými postupmi jazykovej komiky ako v *Rozprávke*, ich miesto a váha v celku hry sú iné. Na rozdiel od uvoľnenej a hravej správy o pochybnej či pochybenej ceste za šťastím je *Dedinský román* hrou, ktorá sa chcela vyjadriť k väzonym a životným okamihom nášho národa. V *Dedinskem románe* vystupujú fiktívne postavy, pričom sledujeme ich osudy a vývin charakterov v zložitom období od r. 1914 po päťdesiate roky. V takto koncipovanej hre nám komika sice pomáha udržať sa nad neveselými príbehmi z našich dejín, no nieť toľko miesta na hýrenie nápadmi, na slovné „hry pre hry“ či na jazykový nonsens:

Hasič: Reku, pod ty len, Náco, zalarmovať svet. Dobehnem domov z role, ale sveta nikde — niektorí sú vo svete a niektorí na roli. Čo teraz? (s. 14) — Toho, čo mi urobiv s tým bicyglom, toho už mám *dovysvetruvaného ako uzavretý prípad* (s. 68) — Milý nás pán Minister, *my sme ten lud*, čo kosev žito a kerému ste minule hovorili frky o Američanoch a Maríkovčanoch (s. 51).

Spájajúcim ohnivkom v texte je postava školníčky-rozprávačky, ktorá je aj jedným z hlavných nositeľov nadláhčujúceho podtónu, jazykovej komiky v hre. Narúšanie jazykových noriem ako princíp jazykového humoru sa u nej prejavuje v narúšaní výstavby monológu. V jej monológoch, ktoré naoko plynú hladko, sú vnútorné skoky, narušenia logickej výstavby textu. Ide o charakterizačný prvok sprostredkujúci svojrázne videnie postavy, absenciu hierarchizácie, či aspoň rozčlenenia vecí a javov na veľké, dôležité, tragicke, vznešené, abstraktné — a drobné, konkrétné, každodenné, absenciu odčlenenia ľudí od zvierat a vecí a pod. Je to komplexné, nerozčlenené, svojím spôsobom harmonické videnie sveta, ktoré — v súvislosti s témou — zväčša vyznieva tragikomicky. Princíp spájania nesúrodých prvkov sa realizuje už v rámci vety, no najúčinnejšie sa rozvíja na väčšej ploche monológu:

Prišov aj prvý nás učitel. *Mal drobné spisovné písma, krátke fúziky, a silu-mocu stev naučiť písat tých, kerí nesteli* (s. 8). — A prišli aj cigány, kerých dedyna natrvalo vyhnala za dedynu, kde začali *robit búdy, klince a dety* (s. 19). — A vtedy dobehov aj Lojzo. Bov ustatý, *zaprášený, zarastený*

a ve vojenskom. *Ušov z frontu a čil stev haringy* (s. 56). Toto je fotka ešte zo štrnásťročia, kedy šeckých chlapov na vojnu pobrali. Potom prišli Madari a z veže zhodyli zvony, aby mali na gulký do patrónov. Bov to strašný buchot. Aj zvony sa pukli. Babky plakali a husi gágali. Pribudlo vší a ubudlo chleba (s. 3). A ze sveta začali chodyt zlé chýry. Prví chlapi odišli na roboty do Nemecka z Nytry, kde ich naložili do nákladných vagónov. Ubudlo lichvy a kdo mav rádio, ten hovorev, že rečníci začali zvyšovať hlasy... A starej Španiške, ked sa dozvedela z pošty, že jej syna kdosi na vojenčine v Sudech zastrelev, pomútylo rozum a začala dole dedynu válat duby. Aj chrústov bolo, ale dáždov bolo málo. Nebov to dobrý rok. Ešte Slávikovci furt pekne hrali (s. 28).

Ako charakterizačný prvok využíva Štepka aj narúšanie stavby dialógu — keď Zámbor, momentálne „na koni“ vo vzťahu k Haasovi, vydanému mu na milosť či nemilosť, ľadovo buduje dialóg, ktorý navonok vyzerá normálne, no pod jeho formálne súhlasnými replikami sa skrýva opak, zápor — a výsmech:

Haas: Bol by som rád, keby bolo na ulici veľa ľudí, keď ma budú nakladať.

Zámbor: Nebojte sa, Haas, nikto tam nebude. (54)

Haas: Tie peniaze, čo ste si požičali, mi nemusíte vracať.

Zámbor: Budte bez starostí. (55)

Na záver sa štepkovsky možno opýtať, aký je „smer a cíl“ tejto cesty. Len hra pre hru? To iste nie. Radost z hry? „Áno, aj.“ Ale predovšetkým „humorom vypovedať o vážnom“. A jazykovej komike ako misijnému nástroju v tom rozhodne nepripadá podradná úloha.

## Funkcie jazyka v hre *Čierna ovca*

JANA SEJÁKOVÁ

V našom príspevku chceme odpovedať na otázku, aké funkcie plní jazyk v satirickej hre S. Štepku *Čierna ovca* (1983).

Príprava odpovede však vyvolala ďalšie otázky: Aké funkcie môže plniť jazyk v satirickej hre vôbec? Čo je to satira? Krátky exkurz do teórie literatúry sa tak ukázal nevyhnutný.

Predmetom satiry sú negatívne stránky života, ale také, ktoré sú zároveň komické. Podstata komického spočíva v protirečení medzi formou a obsahom, medzi cieľom a prostriedkom, medzi javom a podstatou. Sociálne komické na rozdiel od elementárneho komického je prejavom spoločenských, sociálnych protirečení. Sociálne komické je objektívne, ale skryté. Zmyslom satiry je odhaľovať sociálne komické v živote, zosmiešniť to, čo sa javí ako spoločensky prospěšné, ale

v skutočnosti je spoločensky škodlivé. Spoločensky škodlivé javy majú svojich sociálnych nositeľov. Ti sa stávajú hrdinami satirických diel. Komický konflikt spočíva v protirečení medzi tým, čo takéto postavy predstierajú alebo ako sa javia, a tým, čím v skutočnosti sú. Aby sa mohla prejavíť ich podstata, musia sa dostat do určitej situácie. Touto situáciou je sujetový konflikt. Podstata hrdinov satirických diel sa vyjaví v správaní, ktorého súčasťou je aj rečové správanie, jazykový prejav. Jazyk teda slúži na charakterizáciu postáv — sociálnych nositeľov spoločensky škodlivých javov. Neznamená to však, že je to jediná úloha jazyka v satire. Hoci sa satira sústredí na odhalenie sociálneho komického v živote, nevyhýbá sa ani elementárному komickému. Dotvára sa tým komická atmosféra diela a dosahuje sa jeho polyfónnost. Elementárne komické sa v jazyku prejavuje ako nezáväzná jazyková hra.

V satirickej hre *Čierna ovca* sa prelínajú obidve funkcie jazyka — odhalovanie sociálneho komického i elementárneho komického. Jazyk ako prostriedok charakterizácie a odhalenia podstaty postáv sa strieďa s nezáväznou jazykovou hrou.

Nebezpečným a rozšíreným negatívnym javom v našej spoločnosti je presadzovanie individuálnych a skupinových záujmov na úkor celospoločenských. Aby tento negatívny jav neboli nápadný, individuálne a skupinové záujmy sa vydávajú za celospoločenské. Nevyhnutná je teda pretvárka. Prejavuje sa ako rozpor medzi slovami a činmi. Slovami, ktoré vyjadrujú celospoločenské záujmy, a činmi, ktoré svedčia o individuálnych záujmoch. S. Štepka tento jav účinne zosniešňuje a odhaluje v *Čiernej ovcí* tak, že narúša štýlové normy, postavy necháva hovoriť oficiálnym, presnejšie oficiózny štýlom v neadekvátnych situáciách:

(Olga — učiteľka výtvarnej výchovy, Darina — pionierska vedúca)

Olga: A ty čo hovoríš?

Darina: Ja čakám. Vraj dnes mi čosi povie.

Olga: Čo ti má povedať?

Darina: To, čo chcem počuť.

Olga: Že ta ľubí? Že si fa vezme?

Darina: To nie, to mi hovorí bežne. To je už pre mňa málo. Chcem vedieť viac.

Olga: Čo je ešte viac?

Darina: Či sa mu javím ako perspektívna učiteľka. Či mám aj pedagogické vlohy. Či som schopná zodpovedne a všeestrane vychovávať a prípravovať mladú generáciu do náročnej životnej praxe. Či mu dokážem na úseku práce s pioniermi dostatok výchovných a pedagogických perspektív, predurčujúcich ma k všeestrannej pedagogicko-výchovnej práci. Rozumieš?

Olga: Nie.

Darina: Olinka, to sú tie otázky, čo vo mne hľodajú a nedávajú mi spávať, čo ma budia zo sna a nútia ma aj uprostred noci robiť si pripravy, len tak, pre seba.

Oľga: To hádam nie.

Darina: Ale áno, Olinka! To sú otázky, čo mi zavše naháňajú pýr do tváre pri stretnutí s ním, so skúseným a všestranným pedagógom. Tomu môžeš rozumieť iba ty, Olinka, iba žena môže porozumieť tomu, čo sa deje v žene, keď srdce búsi úzkostou a pedagogickou nedočkavosťou. Ty mi musíš, Olinka, rozumieť.

☆ ☆ ☆

(Lovásko — riaditeľ školy, Jana — slovenčinárka)

Lovásko: Ale povedzte sama, je to normálne, ak dievča, zaujímavé dievča, vo vo vašich rokoch ešte nie je ženou, *ak nesplní náročné úlohy matky v našej spoločnosti? Prepáčte, ale mne sa to nevidí ani etické, ani dvakrát morálne. Akoby spodný, chorobný egoizmus nasilu z vás vytláčal tie najušlachtilejšie city: žiť pre spoločnosť, byť užitočným, odovzdať sa spoločnej idei, spoločnej veci, veci nás všetkých...*

Lovásko: Áno, Jana, vy niečo potrebujete!

Jana: Chlapa!

Lovásko: *Povedzme. Oporu. Autoritu. Osobnosť. Človeka.*

Jana: Chlapa. Najlepšie — vás, však?

Iným typom narúšania štýlových noriem s komickým účinkom je používanie prvkov administratívneho štýlu v nárečovom prejave. Nositelom takéhoto prejavu v *Čiernej ovcí* je postava, ktorá chce vyvolať dojem oveľa väčšej dôležitosti, než to vyplýva z jej skutočného zaraďenia:

Školník: Šecca čil pójdete do kabinétov a po jennom sem budete na zavoláný chodyt. *Som tým poverený, aby akcia mala správy prebeh...*

Školník: Až ked bude vyhotovená kompletná zápisnica. Fekete, zavolajte ďalšeho a zatáľ zotrvaťte na svojom meste až do úplného odvolaná akcie.

Ďalším typom narúšania štýlových noriem s komickým účinkom je také striedanie abstraktnej a konkrétnej lexiky, ktoré svedčí o neúspešnej snahe postavy zakryť úzky rozhľad a nedostatok vzdelenia:

(Špánik — zástupca riaditeľa)

Špánik: No vidíte. Ono aj ja niekedy čítam. Len toho času je málo. Ale povezme si to priamo, aj tých dobrých kníh je málo... Teraz čítam takú knížku o genetike. To vám je zaujímavé, Darinka, ako sa tie vlastnosti prenášajú z jedného pokolenia na druhé. *Zo zajaca na zajaca.* Panebože, ako málo vieme o sebe i svete. Nič nevieme, skoro nič. *A o zajacoch takisto.* Ale ľudstvo je smelé a zvedavé, na všetko raz príde. Keď tak škrabkám tých mojich angordkov, tiež si tak vra-

vím, panebože, čo všetko sa skrýva vo vašich génoch, keby ste to len vedeli. Škoda, že musíte ísť na pekáč...

Doteraz sme ukazovali využívanie jazyka ako symptómu negatívnych spoločenských javov. Na iných miestach sa negatívne spoločenské javy priamo pomenúvajú. V prvom prípade ide o autorskú iróniu, v druhom prípade skôr o iróniu alebo ostrovtip postáv. V prvom prípade dominuje využívanie štýlových noriem, v druhom prípade využívanie pomenovacích možností jazykového systému, a to:

— využívanie lexikálnej a sémantickej spájateľnosti:

Fekete: Ostatne, viem, kto to je. Je to prosím, vodoinštalačér.

Jana: Teraz. Ale viete, čím bol predtým. Bol podpredsedom ONV.

Fekete: To znamená...

Jana: Že je to *elitný vodoinštalačér*.

— využívanie slovotvornej motivácie:

Darina: Školy sa nám tuším premenili na úrady, v ktorých to zase vyzerá ako *v papieriach. Papieruje sa a papieruje*.

Fekete: Vôbec nevyzerá na to, že kedysi zastával takú *vysokú funkciu*. A keď už, tak iba svoju *výšku*...

— využívanie vzťahov v slovotvornom hniezde:

Darina: Vcelku *sa javí* dobre, nie?

Olga: *Javí, to sa on javí*. Aj *mine sa* kedysi *javil*, kým sa potom raz *nevjavil*. A ja som bola celá *vyjavenaná*.

— aktualizácia frazeologizmov alebo využívanie ich modelov:

Lovásko: Ale on neboli v Povstani.

Fekete: Pozrite sa, koľkí neboli a boli. Niektorí *neboli ani duchom, a na papieri boli i telom*.

Fekete: ..., ale pravda nakoniec zvíťazí. *Najmä ak je fyzicky silnejšia*.

Fekete: To viete, súdruh riaditeľ, ľudia starnú, ale pečiatka zostáva.

Pomenovacie potencie jazykového systému sa využívajú aj v nezáväznej jazykovej hre, ktorá je prejavom elementárneho komického v jazyku:

Darina: Načo sú vám *stopky*, Milan, dnes, na Deň učiteľov?

Milan: Idem po demížón.

Olga: A tak si to chcete *stopnúť*.

Milan: Nô, tak dajako.

Olga: Tak to neviem, kde by mohli byť. Nič sme *nestopovali*.

Jana: Ja som zasa nič nevyhrala v guli.

Milan: Ale zato gule dávate.

Jana: To áno. Takže vlastne aj ja som športovkyňa. No zbohom!

Milan: Guliarka.

Ako sa ukazuje, v *Čiernej ovci* sa najvýraznejšie uplatňuje funkčné narúšanie štýlových noriem s komickým účinkom. Svedčí to zároveň o tom, že dodržiavanie štýlových noriem je dôležitou súčasťou jazykovej kultúry. Hra zároveň nepriamo ukazuje, že jazyková kultúra je neoddeliteľná od celkovej kultúry osobnosti.

## *Vytváranie komického efektu pomocou frazeologickej jednotiek v hrách S. Štepku*

PETER ĎURČO

V Štepkových hrách *Jááánošíííík*, *Čierna ovca*, *Pavilón B*, *Človečina* sme si všímali uplatňovanie frazeologickej jednotiek ako činiteľa utvárajúceho humor. Tvorivý prístup pri uplatňovaní týchto jednotiek realizuje autor prestavbou a prehodnotením použitých frazeologickej jednotiek, pričom tu ide o hierarchicky niekoľkostupňové javy.

Ako najjednoduchší prostriedok sa v hrách využíva zámena komponentu frazeologickej jednotky kontextovo aktualizovaným slovom: *Pán-boh s nami a vy preč!* (*Jááánošíííík*) — *To máš tak, chlap obehne terén a svet, aby potom vlastne mohol povedať to staré a jediné: všade dobre, pri žene najlepšie.* (*Čierna ovca*)

Ďalším prípadom sú parafrázy existujúcich frazeologickej jednotiek, resp. ich modelov: *Otecko, tvoje rozprávanie je moderné a plastické. Ako hmota. Hmotasi a na hmotu sa obrátiš.* (*Človečina*) — *Čo môžete odložiť dnes, urobte zajtra.* (*Čierna ovca*)

Často používaným postupom je rozširovanie základnej frazeologickej jednotky slovom, ktoré situačne konkretizuje jej niektorý komponent: *Dohrali, dakujem vám za tanec a vďaka aj za to, že ste mi na chvíľočku dovolili nazrieť do vašej tajomnej a peknej zástupecovskej duše.* (*Čierna ovca*) — *Pätnásť rokov na citovalom čne. A ešte s takýmto človekom, neurčitým, posteľovým* (*Pavilón B*) — *A tak ma vybrali za odmenu a odvahu reprezentovať cez československú umeleckú agentúru priamo von, aby som takto mohol aj vo svete šíriť naše všeobecné dobré meno.* (*Pavilón B*)

Pri svojich inováciách využíva S. Štepka aj klasickú kontamináciu:

*A zakrývať si oči by bolo nosením dreva do mora. (Človečina) — Ale urobit lokše, tomu hovorím ozajstné umený. — Už mám toho massa, prisázmzemí, vysok krka (z: vyše hlavy/po krk). (Pavilón B)*

Rozličné kalambúry vytvára autor spájaním frazeologickej jednotky a voľného slovného spojenia použitím istého slova súčasne ako komponentu frazeologickej jednotky a zároveň ako slova s jeho aktualizovaným denotatívnym významom: *So mnou stratíš meno slušné, úspory aj námety. (Jááánošííík) — V očiach mu hrála túžba a v rukách tranzistor. (Človečina) — Len tam, v závode je čistý vzduch a len tam sú pestré vztahy a cverny. (Pavilón B)*

V Štepkových hráčach sa ako textotvorný činitel využíva aj aktualizácia komponentu. Aktualizovaný komponent frazeologickej jednotky tu slúži pri výstavbe dialógu: *Marcel: ... Chlap mosí vedet buchnúť s pastu. Neska večer buchnem. Čo povieš, hodý sa to? — Marta: A pozdrav Sonu. Najprv pozdrav a potom bachny. (Pavilón B) — Ernest: Ale aj ty si mosíš vyrhnúť rukáv. — Mira: Mámen len šaty bez rukávov. — Ernest: Tak si vyrhneš inšé. (Pavilón B)*

Ako textotvorný činitel sa uplatňuje frazeologická jednotka aj v monológu, a to tak, že sa vytvára významová súvislosť medzi slovom z textu a aktualizovaným denotatívnym významom komponentu: *Minule vraj drevorubači odplíli v lese zbojníka, čo chodil za horárovou dcérou. Horárova dcéra plakala a hovorila, že nemal byť poleno. (Jááánošííík)*

Aktualizácie celých frazeologickej jednotiek: *Už nemusíte, pán školník, čistiť hľavu [magnetofónu]. Od tejto chvíle začнем čistiť hľavy ja. (Čierna ovca) — Jej muž... sedel pri náprotivnom okne, brúsil si zuby na píle i pokukoval po Slovenských idúcich popod okno... (Jááánošííík) — Ale s hrobárom boli patálie. Vraj on druhému jemu nekope. (Jááánošííík)*

Opačný prípad je, keď sa slovo s priamym významom dodatočne „dosadí“ do kontextu frazeologickej jednotky, čím vzniká vlastne akási frazeologická deaktualizácia slova: *A vtedy som zbadala, že som holá ako pravda. (Jááánošííík) — Slovom, bol tam on: mal beťarske fúziky a bičík, čo na konci plieska. (Jááánošííík) — Pride chlapec premilený a — šibe mu to. Dostane vajíčko, ktoré je múdrejšie ako sliepka. (Človečina)*

Pomocou implikácie iného potenciálneho významu komponentu frazeologickej jednotky podmieneného ďalším kontextom vzniká alúzia: *Narobili sme sa ako somári, čo by sa, pravda, na výsledku nemalo zbadat. (Pavilón B)*

Špecifickým prípadom je výstavba textu pomocou hromadenia frazeologickej jednotiek, napr. rozvíjaním istej frazeologickej témy, pri-

čom tu dochádza zároveň k aktualizovaným prestavbám syntaktickej podoby východiskového modelu frazeologickej jednotky: *Ja neviem, čo ste vy za tvorov — po celý deň pasiete husi a kozy a čitate nepovinnú literatúru. Lež ani jeden z vás mi neprinesie malú pozornosť v podobe zakázaného ovocia, ktoré najlepšie chuti, alebo vo forme pečeného holuba, ktorý by mi veru dobre do huby padol.* (Pavilón B)

Na záver môžeme konštatovať, že S. Štepka dáva frazeologickým jednotkám v textoch vďaka funkčnej prestavbe ich základných podôb novú dimenziu. Tvorivo a citlivu využívané potenciálne vlastnosti frazeologickej jednotiek sú v jeho hrách dôležitým prostriedkom na realizovanie umeleckého zámeru. Sú nielen združom komiky, ale fungujú aj ako dôležité prostriedky pri výstavbe textu.

## *Poznámky k zvukovému stvárneniu hier Stanislava Štepku Jááánošííík a Človečina*

SLAVO ONDREJOVIČ

Radošinské naivné divadlo sa v kontexte nášho divadelníctva vyznačuje viacerými špecifikami. Vo zvukovej rovine je to viačnosobný synkretizmus (prestupovanie) rôznych komunikačných sfér a jazykových štýlov, uplatňovanie zvukových prostriedkov z najrôznejších vrstiev nášho národného jazyka vrátane nespisovných prvkov, ktoré ponúka namiesto štýlovo, žánrovo a jazykovo čistého a monolitného prejavu. Ako je známe, významnú úlohu tu hrá nárečová lexika (radošinský dialekt), ktorá má také zastúpenie, že takmer úplne stráca svoju bežnú charakterizačnú funkciu a nadobúda celkom inú funkciu. Má skôr posúvať do inej roviny, niekedy aj kamuflovať, príp. odlahečovať príliš fažký obsah niektorých replík. Nárečové zafarbenie je typické pre staršie hry S. Štepku. V novších, akcentujúcich viac morálne, etické posolstvo svojho obsahu, toto regionálne zafarbenie do istej miery bledne.

V tomto príspevku sa chceme niekoľkými poznámkami dotknúť stratégie autora, resp. režiséra, ktorý prikazuje hovoriť postávám veľmi diferencovaným jazykom, od vysokého knižného, resp. jalovýžurnalistického štýlu až po bežné „nízke“ prejavy nárečovej pravěniencie.

V hrách S. Štepku sa v rovnováhe uplatňujú spisovné i nespisovné štýly, vnútorne navyše výrazne diferencované. Na analýzu ~~tejto~~ variability sme si vybrali dve staršie hry tohto autora, a to *Jááánošííík* (*Správa o hrdinovi*; 1970) a *Človečina* (*Správa o domácnosti alebo hra na domáce zvieratá*; 1971).

Nech je hra postavená na nárečových textoch v akomkoľvek zastúpení, neprestane platí (azda s výnimkou, že by hra pozostávala naozaj len z nárečových replík), že pre hercov ostáva nevyhnutným predpokladom dokonalé ovládanie základnej spisovnej výslovnostnej normy. Práve hry S. Štepku sú však zároveň dôkazom, že pravidlá spisovnej výslovnosti nie sú pre herca nijakým strohým, neporušiteľným zákonom, od ktorého sa nemožno odchýliť. Pravdaže, každé zámerné využitie funkčných odchýlok predpokladá dôsledné dodržiavanie spisovnej výslovnostnej normy všade tam, kde nejde o zámerné odchýlky.

Naša analýza ukazuje, že z tohto hľadiska je realizácia hier Radošinského naivného divadla na dobrej úrovni a že v tomto súbore nechávajú bokom kultúru jazykového prejavu. Možno tak povedať napriek tomu, že viaceré dialógy sa nesú v línii popierania toho, čo sa zvyčajne považuje za spisovný prejav. Ako na istú nedotiahnutosť na niektorých miestach treba upozorniť len na nefunkčné zanedbávanie asimilačných zákonitostí, takých typických pre slovenčinu.

Z ďalších jednotlivostí spomenieme výslovnosť slova *dereš* ako {*dereš*} namiesto *{dereš}*, keďže sa vyskytuje v prejave osoby hovoriacej „vysokým“ štýlom slovenčiny (matka z hry *Človečina*), ako aj časté zanedbávanie zdvojenej výslovnosti geminát (zdvojených spoluhlások) typu *{preca}* namiesto *{precca}*.

Ako príklad na využívanie stredonitrianskeho radošinského nárečia môže poslúžiť úryvok z prológu hry *Človečina*, kde si možno povšimnúť, že toto nárečie odznieva aj s istými prvkami, ktoré ho posúvajú bližšie k spisovnému jazyku:

'vážení 'prítomní // 'dovolte mi / abi som ve 'svojo 'mene / ale ai 'v mene 'radošinského 'na\_ivného 'divalla / vás 'pozdraveū / a ešče 'raz\_vám 'zaželal 'dobrý 'večer // ešče pre 'začatím 'upozornujem našu 'malú ... 'neide o 'vrxolné 'dilo 'našei rozumei 'slovenskei 'dramatiki / er30 / ani 'autor a hádam ani 'jednotliví 'interpreti 'neviodú do 'dejín / 'nóta 'bene / bohatý a 'velký 'nážho 'malého 'slovenského 'divalla // teda 'ništ ↘ // 'nového 'po\_člnkom // ... ai 'v neskaišom 'predvážaní sa bude 'mrhat 'talend 'autora a 'herci budú 'zlé vislovovať 'volakeré 'veci // 'velmi 'zle "asimilujú / asi 'milujú //

Nie je pritom nezaujímavé porovnať text hier S. Štepku, ktorý vyšiel aj knižne (ŠTEPKA, S.: Radošinské naivné divadlo. Bratislava, Tatran 1983) [a] a text, ktorý skutočne odznieva z javísk počas divadelných predstavení [b]:

- [a] Mami, čo ti budem hovoriť — slová, slová, slová tam krásne zneli...  
[b] 'zrazu 'maci 'moja "višou / 'tam bolo to "javiščo // 'on sa tam 'postaveū ten 'ráditel / a 'slová 'slová 'slová mu 'velice 'pekne 'od\_hubi 'išli...

Ide tu teda o akýsi vnútrocenený preklad (úpravu), kde originálom, ako o tom svedčia scenáre, sú texty v nárečovom predvedení. Ok-

rem postáv, pre ktoré je typické nárečové vyjadrovanie, stretávame sa aj s využívaním bežných hovorových až slangových výrazov (*'babi // ti si 'kanón ... teda / "babi // ti si 'bohoyská 'kočka ...* — dcéra v hre *Clovečina*) a so spomínaným vysokým štýlom, ktorý uplatňujú najmä dve postavy: matka v Človečine a Helena v Jááánošíííkovi:

[Matka]: verím 'mamička / 'živo cte 'mali 'taškí / najmä 'ke cte ho 'nosili 'po crcom ... 'mladost // je 'niepokoi 'duše 'svätí ...

Niekedy však pri realizácii týchto postáv sa používajú intonačné prostriedky príliš transparentne, často kŕčovito v snahe dosiahnuť náležitý pátos. V týchto prípadoch by menej bolo viac, porov. intonačné stvárnenie nasledujúcich viet, ktorých melódia a prízvukovanie sa dostávajú priamo do protirečenia s ich obsahom (automaticky sa zdôrazňuje koncový text, hoci sémantika vety si neraz vyžaduje polozenie dôrazu na iné slovo; melódia na takýchto miestach nadobúda „kolovrátkovú podobu“):

šťastná 'to "žena ... 'Zadrš 'sinu / 'otpusť 'im / lebo 'nievedia čo "čiňia

Vysoký štýl slovenčiny sa teda okrem lexikálno-gramatických prostriedkov dotvára intonáciou, ale veľmi účinné je aj uplatňovanie výslovnosti hlásky (ä). Realizáciou tejto hlásky sa naznačuje, že autor (režisér) i herci vyslovujú ju zveličene s odstupom. V obidvoch hrách sa s ňou stretávame aj v metatexte:

[usporiadateľ v Človečine]: 'hercom 'z radošini a 'okolá sa 'nepodarilo 'f stanovenom 'termíne 'nacvičiť a 'uvísť 'do prakse 'vislovnosť 'hláski /// 'á z dvoma 'botkámi / f čom 'vidí 'celí 'súbor ešte 'mnohé 'rezervi // ostatne 'čo boli sme 'počali 'čo 'bi sme si 'bez hláski 'á z dvoma 'botkámi \ 'tri botki // pre 'volakerių bi 'život 'prestať mad 'zmisel 'najme pre 'jazykoveccou / 'ale ai pre 'volakerių hercou / ale 'vrádme sa 'späť mezi 'normálny 'ludí // 'autor 'režisér a 'ostatní 'pracovníci 'personálu 'nemajú 'príslušné 'akademické prípadne 'múúúzické 'zdelaní a 'náviki ...

Veľmi vydarené sú pasáže, kde sa imitujú rečníci zamilovaní do svojho hlasu, ale spôsobujúci utrpenie poslucháčom publicistickými klišémi, frázami a jalovým verbalizmom (*'je v nei 'dos 'slovného 'balasu ... 'hre 'xiba 'ucelení 'sujet ...*), ďalej funkčné deformácie jazykového prejavu dosahované menením kvality samohlások a spoluohlások (Jááánošííík, Uhorečík) a ī.

Hoci Radošinčan S. Štepka ostáva svojimi koreňmi v rodisku, vnímaeme jeho tvorbu ako významnú súčasť slovenskej dramatiky vôbec. Di-

vák ľahko dešifruje aj nárečové prejavy hrdinov, nie je to preňho rébus. Aj vďaka tomu Štepkov text prijíma obecenstvo ľahko, spontánne a bez šumov. Celý súbor má schopnosť dobre využívať možnosť, resp. právo čerpať pri stvárvňovaní postáv zvukový materiál z nášho národného jazyka v celej šírke. Keďže za odchýlkami tu napospol cítit jasný umelecko-estetický cieľ a zámer, má takýto postup nesporné oprávnenie. Umocňuje umeleckú výpoved súboru Radošinského naivného divadla.

## *Nárečie v jazykovom prejave Radošinského naivného divadla*

MIOSLAV SMATANA

Mimoriadne široký výber jazykových prostriedkov v dramatických textoch Stanislava Štepku, zakladateľa, autora i protagonistu Radošinského naivného divadla (ďalej RND) je nesporný. Bol dokumentovaný aj v rozličných recenziách a správach o účinkovaní tohto súboru. Popri spisovnej reči, prvkoch hovorovej reči, profesionalizmoch a slangoch z najrozličnejších oblastí využíva S. Štepka v nemalej miere v úlohe jedného z dôležitých výrazových prostriedkov nárečie a nárečové prvky. V jazykovej rovine sčasti zastupujú to, čo má byť zmyslom, obsahom, umeleckým zacielením a zámerom súboru v iných výrazových rovinách. Nárečie a nárečové prvky majú svoju umeleckú funkciu: využívajú sa najmä ako prostriedok na zvýšenie grotesknosti a komického účinku, na vykreslenie psychiky človeka ap.

V prvých rokoch pôsobenia súboru (1963–1970) vzniklo viacero hier (*Nemé tváre*, 1963; *Pitva*, 1966; *Pŕŕŕ*, 1968; *Jááanošiiík*, 1970 a iné), v ktorých autor S. Štepka, rodák z Radošiny, vo veľkej miere uplatnil dialekt rodného kraja. Na jeho autorský rukopis istotne vplývalo aj učiteľské pôsobenie v Bojnej nedaleko Radošiny. Nárečie, ktorým sa hovorí v tejto oblasti, patrí k typu západoslovenských dialektov, presnejšie, ku skupine stredonitrianskych nárečí. Leží na rozhraní štyroch menších nárečových oblastí: pieštanskej (považskej), hlohovskej, topoľčianskej a nitrianskej. Má tieto hlavné charakteristické znaky: úplný nedostatok dvojhások, namiesto *ia* je tu á: *prátelko*, *osoba muského pohlavá*, *zakál som tu*<sup>1</sup>, namiesto *ie* (ale aj *ia*) je tu í: *víte*,

<sup>1</sup> V ukážkach z hier používame zjednodušenú fonetickú transkripciu: zapisujeme napr. aj zložky *dz*, *dž*, *ch*, v prepise používame len *i*, mäkkosť označujeme mäkčeňom v každej pozícii, t. j. aj pred *e*, *i*, v mieste, kde sa vyslovuje tvrdo, píšeme tvrdé spoluhlásky.

*ach, ludi, umíram; já som pastír; namiesto ô je tu ô: no skôr ako začnem; používa sa iba tvrdé d, t, n: Pišta, o chvíli sú tu ludí; a budem vedet kade it?; sú tu zdvojené spoluľásky: s komína nám palla tehla a na streche rozbiela škrillu; mosím to mat precca napísané; vačinu áno; velice lúbí masso; pred znelou spoluľáskou odpadá spoluľáska v aj predložka v: (v)stúptel; šade samí kón; má hu hentam kasní, tom pepitovom kabáte; slovesný minulý čas sa končí na spoluľásku v: mne sa zdalo, jako bi zaspav. Ved aj chrápav; išov som peši; takú taškú otásku nečakav; neplatí tu rytmický zákon.*

Znaky nárečia používaného v hrách RND ukazujú na najväčšiu príbuznosť k hlohovskému dialekту. Na rozdiel od dialektu piešťanskej oblasti nemé toto nárečie napr. zmenu d' > dz, t > c, nom. pl. je *ludi* (v piešťanskej oblasti je *ludie*), nemá d', t, ñ, ako je v topoľčianskej a nitrianskej nárečovej oblasti ap.

Nárečie v naznačenej podobe je súčasťou takmer každej hry RND a jeho používanie je charakteristické pre viaceré postavy, napr. pre postavu úradníka: *Čo to ste? A čo to stete? ... Ahá, andel. Tak si potom sannite, alebo vilecte tuto na stoličku. Hanbálki tu, žál, nemáme* (NT)<sup>2</sup>; pre postavy vojakov: *Ke tu tak nikedi sedim a mám čas..., vimíšlam si krillá. Tuto pod lopatkáma; Viš čo? Oprobujeme si ih vimišlet spolu. Pôjde nám to lachší* (Pi); pre postavu starej matky: *Lepší je živí murál, ako mŕtvi hrdina* (Pi); pre postavu muža — Zlatej rybky: *Ale Imino tvrdí, že takéto víkivi nakonec friško zmiznú, ako pena s frašackého piva;* a muža, ktorý spadol z duba: ...*kebi ste boli prišli pred hodinu, ešte bi ste ho zastihli doma* (Zdu), pre postavu dedinského pastiera, vychovávateľa: *Ruki boškávam! Tag já som tu... môžem si sannút!* *Išov som peši, šrégom* (Pr) atď.

Postavy rozprávajúce nárečím vytvárajú herci, ktorí sú prevažne rodákom z Radošiny (K. Kolníková, M. Vičan, S. Štepka a iní). Nárečie je zväčša ich prírodným prejavom. Dialekтом boli napísané dokonca i časti niekoľkých scenárov (monológy a dialógy niektorých postáv, napr. vychovávateľa v hre *Pŕff*, Bečelu a Bečelovej v hre *Nevesta predaná Kubovi* atď.). V zásade je však text písaný spisovným jazykom (v tejto podobe môžeme čítať aj scenáre troch hier RND, ktoré vyšli vo vydavateľstve Tatran v r. 1983 ako prémiová kniha pre členov Hviezdoslavovej knižnice) pravdepodobne preto, aby bol čo

<sup>2</sup> Použili sme ukážky z hier, ktoré v r. 1983 uverejňoval Čs. rozhlas v dlhodobom seriáli o histórii a hrách RND, a niektoré scenáre hier RND (*Pŕff*, *Jááá-nosíšik*, *Nevesta predaná Kubovi*). V ďalšom teste používame tieto skratky hier: NT (Nemé tváre), Pi (Pitva), Zdu (Z duba padol, oddýchol si), Pr (Pŕff), Jan (Jánošík), Čl (Človečina), AH (Alžbeta Hrozná), HL (Hrob lásky), Roz (Rozprávka), Sv (Svadba).

najmenej narušený proces komunikácie. Sama interpretácia časti scénára sa však môže realizovať nárečovo.

Po r. 1970 (od tohto roku začalo RND pôsobiť v Bratislave pri PKO) badať v RND určité obmedzenie vo využívaní nárečia. Vo väčšom rozsahu sa využíva ešte v postavách vedúceho divadla, babičky, otca (Čl., 1971), rozprávačky a Ficka (AH, 1975), Martina, rozprávača, Báry (HL, 1976), Deža, Dežovho otca, starenky (Roz, 1977), ženicha a čašníka (Sv., 1981) ap. Menej je nárečie využité v hrách *Slovenské tango* (1979), *Čierna ovca* (1983), *Pavilón B* a i. Dialekt sa objavuje aj v televíznych a rozhlasových humoristicko-satirických pásmach a hrách RND: *S mikrofónom do Kopanej; Desaťkorunový svet; Aj tí naši pijavali; Vianočný sen; Rôdáčka* atď. Nárečie sa využíva v dialógoch (otec a Dežo v Rozprávke; matka a dráb, matka a sused Samo v Járánošííkovi a ī.) aj v monológoch postáv (rozprávač — HL; dedinský pastier — Pr; babička — Čl a ī.). Zaujímavý je kontrast spisovný jazyk — nárečie, ktorý je výrazný na viacerých miestach, najčastejšie v dialógu (Imrich a Dežo, Imrich a starenka — Roz; Martinko a Elenka — HL; muž, ktorý spadol z duba, a sezónny počtár — Zdu a ī.), ale vyskytuje sa aj v monológoch (monológ S. Štepku: ...*bola to známa minúta ticha, po ktorej starší brat Štefan povedal: A gde má klannú knišku? Nô, povedala stará mama, ktorá uš štiricať rokov v našom dome a na blískom okolí predstiera slepotu, já som hu videla na vlastné oči, má hu hentam kasni, tom pepitovom kabáte. Icte sa kuknút — Zdu*, monológ vedúceho divadla v Járánošííkovi a pod.).

Striedanie spisovného jazyka s nárečím umožňuje vyniknúť nárečovým prvkom a stúpňuje ich estetický účinok. Dialekt a nárečové prvky v dielach S. Štepku zdôrazňujú využité jazykové prostriedky. Taktto sa umocňuje využítie modelu frazeologizmu: *Šecko videla a šecko očula, bár aj je slepá a hluchá jak pen* (Čl); *A jak sa do hori volá, tak sa z hori ozíva. A jak sa z hori ozíva? opítal bi sa baník?*; *Nekridž hop, kým ti nepreskočí!* (Čl). Inde sa využíva narúšanie štýlových noriem: *je mi jasné, že k vám hovorím visokím štílom, ale s tím sa už nedá nidž robit. Nemali ma dat na ten neštastní pozgraduál* (Pr); *synu, čo som ti pobosorovala, ke-tak nepresvečivo žiješ a artikuluješ; Taki je uš ten Arčimedov zákon* (HL); *mlad moja drahomilovaná a ambiciozna. Jennu prozbu k vám mám. Kebi som eventuálne umrev, pochovajte ma g mojej Johanke; nemôžem bit asociál; vím, je to neadekvátné, no je to tak* (HL); *cítite, že ste v epicentre zaklátého kráľovstva?* (Roz). Funkčné je využívanie zvukovo podobných slov: *Promodaj štasti babička!* (Roz); *slovenské dedini a slovenské dejini sa na teba kukajú* (Jan); *no, maci horor!* (Čl); *traja slovenski pltnici sa na plti plazili* (Čl). Zvýrazňujú sa literárne a iné aluzie: *Jenni budú sice o tebe hovorit, že vizíraš jako idiot, ale druhí povedá, že vizíraš*

*jako kniža Miskin (Roz); Ach, ludi! Zemíram! Dobre sa tu majte, kamári moji, tu ma nenechajte! Zbohem lásko, mosím it. Mosím it, bude klid. Houg! (Jan); já som pastiř velmo starí, prežev som mnoho jari, pochopitelne aj jesení (Pr). Časté sú aktualizácie a aktualizačné prirovnania: vizíram jako vikrannutí zmrzlinár; a pozerajú ako Maríkofčania na prví bicigel (Sv); a malo vám to takú neurčitú chut ako pito, alebo knekebrót (Pr); Johanka zemrela a tag zemrem aj já, abи zme sa konečne mohli stretnúť v raji, respektive f pištanskom Edéne (HL). Využívajú sa prvky cudzích jazykov: zaspivajme si jennu pesničku, ...van, tjú... a tag dálej!, ...Ruki boškávam! Tag já som tu. Kizi čókolom! (Pr) atď.*

Naznačené široké spektrum využívania nárečia v RND ukazuje na jeho významné miesto v rade používaných estetických prvkov a umeleckých postupov. Nárečie predstavuje v činnosti RND jednu z najcharakteristickejších dominantných črt, ktorá je pre tento úspešný súbor typická od samého vzniku.

## SPRÁVY A POSUDKY

### *Rodné mená v nemčine*

(NAUMANN, H. — SCHLIMPERT, G. — SCHULTHEIS, J.: *Vornamen heute*. 2. vyd. Leipzig, Bibliographisches Institut 1986. 118 s.)

Problematika rodných mien je už dlhý čas oblasťou sústredeného záujmu nie len jazykovedcov, ale celej verejnosti. Veď možnosť vybrať svojmu dieťa meno posmeluje rodičov, aby rozohrali struny fantázie a prejavili aj mieru vkuisu, prípadne aj určitých jazykových či pseudojazykových vedomostí. O veľkom záujme verejnosti o túto problematiku svedčí aj rozobraté druhé vydanie knihy *Meno pre naše dieťa od* M. Majtána a M. Považaja. Táto problematika pritahuje laickú verejnosť nie len u nás, ale napr. aj v NDR. Dôkazom toho je aj publikácia *Vornamen heute*, ktorá sa objavila aj na našom knižnom trhu. Vychádza ako viac-menej teoretický doplnok knihy *Das kleine Vornamenbuch*, ktorá je obdobou našej už spomenutej publikácie. Aj preto nemá až natoliko popularizačný a etymologický charakter, ale v niektorých pasážach nadobúda skôr podobu správy o výskume frekvencie rodných mien, resp. ich neúradných podôb.

Kniha sa skladá zo štyroch kapitol a predslovou, v ktorom autori stručne vysvetlujú, čo ich viedlo k napísaniu knihy, a náplň jednotlivých kapitol.

Po predslove nasleduje kapitola *Wort — Name — Vorname* (Slovo — meno — rodné meno), v ktorej H. Naumann osvetluje miesto vlastných (najmä rodných) mien v systéme jazykových prostriedkov. Kapitola má všeobecno-

sémantický ráz. Autor vychádza z protikladu *apelativum* — *proprium* (všeobecné meno — vlastné meno) a bližšie špecifikuje, čo to meno (v autorovom chápání vlastné meno) vlastne je (pomenovanie jedinečného objektu, nie triedy objektov). Zaoberá sa aj rozdielom medzi vlastným menom v pravom zmysle slova (onymum) a jeho využitím na pomenovanie celej určitej triedy objektov (napr. automobil Wartburg). Podľa neho tu treba hovoriť o značke tovaru, resp. o typovom označení (*Typen- bzw. Warenbezeichnungen*). Rozdiel medzi apelativami a propriami je osvetlený aj stručnou sémantickou analýzou niekoľkých vybraných zástupcov jednotlivých tried (uvádzajú sa napríklad sémantické príznaky apelatíva *der Müller* [mlynár] a vlastného mena *Erich Müller*) a rozdielmi v ich komunikačnej platnosti. Ďalej sa v kapitole hovorí o spoločných črtach a jednotnej podstate apelatíva a propria. Za spoločné črty autor považuje znakový charakter, rovnakú materiálno-výstavbovú povahu, pomenúvaciu funkciu, substantívnu, rovnaké zákonitosti a rovnaké slovotvorné formy (prvotné neodvodené slovo, odvodené slovo, kompozitum), rovnaké syntaktické vlastnosti a schopnosť signalizovať historicko-spoločenský vývin (v nemčine treba spomenúť aj rovnaké ortografické stvárenie — pozn. autora). Záver kapitoly je venovaný rozdielom medzi priezviskom a rodným menom a vývinovým (súčasným aj historickým) tendenciam používania rodných mien.

Druhá kapitola *Zur Entwicklung der Vornamengebung* (O vývine dávania mien) podáva okolnosti výberu rodných mien z historicko-spoločenského aspektu. Zaoberá sa pôvodom a používaním mien najmä v nemeckej oblasti, ale zachádza aj za jej hranice a dotýka sa niektorých iných systémov osobných mien (ruský, latinskoamerický). Dôležitou časťou tejto kapitoly je vysvetlenie právneho aspektu výberu a dávania mena a tu rastie aj miera operatívnosti so zreteľom na laického používateľa publikácie. Súčasťou kapitoly je aj správa o výskume frekvencie rodných mien vo viacerých lokalitách a ich rozbor z hľadiska pôvodu. Kapitola venuje pozornosť prepisu rodných mien cudzieho pôvodu do nemčiny a mimojazykovým vplyvom na výber rodných mien.

Kapitola *Zur Bildungsweise der Vornamen* (o spôsobe tvorenia rodnych mien) sa venuje forme rodnych mien, pričom uvádzajú najfrekventovanejšie slovotvorné možnosti pri ich tvorbe z diachrónného aj synchrónného hľadiska.

Záver knihy tvorí kapitola *Vorname — Rufname — Übername* (Rodné meno — domácka podoba rodného mena — prezývka), kde sa H. Naumann zaoberá najrozličnejšími neúradnými podobami rodnych mien a uvádzajú možné dôvody ich existencie a používania. Jadro kapitoly spočíva v správe o výskume neúradných podôb rodnych mien, ktorý sa uskutočnil na 17 miestach NDR a pri ktorom na otázky odpovedalo 2200 žiakov základných a stredných škôl. Tu sa aj podrobne analyzujú slovotvorné postupy pri ich tvorbe.

Možno konštatovať, že hoci má publikácia viac teoreticko-metodologický ráz, nestráca črty populárno-náučnej literatúry a možno ju odporúčať každému záujemcovi o problematiku rodnych mien.

Emil Picha

# SPYTOVALI STE SA

**Dom smútku, či dom poslednej rozlúčky?** — O. Podhorec, Banská Bystrica: „Prosím, aby ste sa venovali otázke, či je správnejší názov *Dom/dom smútku* alebo *Dom/dom poslednej rozlúčky*. Variant *Dom/dom poslednej rozlúčky* sa mi vidí etickejší.“

V súvislosti s označením (pomenovaním) objektu, v ktorom sa koná posledná rozlúčka s mŕtvyom, názvom *dom smútku* alebo variantným názvom *dom poslednej rozlúčky* neprichodí uvažovať o jazykovej správnosti ani o etickosti. Obidve podoby totiž vyhovujú jednému aj druhému hľadisku.

Z pomenovacieho hľadiska obidva varianty predstavujú novší pomenovací typ, ktorý sa v spisovnej slovenčine začal presadzovať (a aj sa vo veľkom rozsahu presadil) pod vplyvom ruštiny. Z okruhu názvov sociálnych, kultúrnych a i. verejných inštitúcií, objektov ap. tento typ vytlačil alebo vytlača niektoré tradičné jednoslovné pomenovania (*starobinec* — *dom dôchodcov*, *sporiteľňa* — *dom sporenia*), oslabuje postavenie názvov s inou štruktúrou (*kultúrny dom* — *dom kultúry*) alebo s iným lexikálnym obsadením (*predajňa potravín* — *dom potravín*; *obchod s obuvou*, *predajňa obuvi* — *dom obuvi*) a napokon sa prednoste uplatňuje v názvoch inštitúcií zviazaných s novými spoločenskými podmienkami a skutočnosťami (*dom účastníkov odboja*, *dom revolučných tradícii*, *dom pionierov*, *dom politickej výchovy*). Východiskové názvy *dom smútku*/*dom poslednej rozlúčky* sa zaraďujú medzi novšie názvy objektov, v ktorých je klúčovým slovom slovo *dom*. Pokiaľ ide o výstižnosť, variantom *dom poslednej rozlúčky* sa vyjadruje cieľ, na ktorý je objekt určený (voľba pomenúvacích prostriedkov je ovplyvnená pragmatickým hľadiskom), vo variante *dom smútku* sa označuje psychický stav ako sprievodný jav pri smrti a poslednej rozlúčke.

Hoci variant *dom poslednej rozlúčky* vyhovuje z každej stránky, v praxi sa bude presadzovať tažko jednak preto, že je menej praktický ako podoba *dom smútku*, jednak preto, že táto kratšia podoba sa už veľmi rozšírila a vziaľa. Ved nielen v mestách, ale aj v mnohých dedinách si už občania využívali objekt, o ktorého názve sa tu hovorí, a nazývajú ho *dom smútku*, nie *dom poslednej rozlúčky*.

Grafický záznam názvu *Dom/dom smútku* nabáda zaujať stanovisko aj k pravopisu názvu. Keďže nejde o jedinečný objekt, ale o bežný objekt takej kategórie, ako je napr. *pomník*, *škola*, *nemocnica*, *cintorín*, *kaplnka*, *kostol*, *most*, *socha*, *fontána* atď., treba ho písat s malým začiatočným písmenom. Túto požiadavku podopierajú aj doklady z lístkovej kartotéky v Jazykovednom ústavte L. Štúra SAV, napr.: *Ako najnaliehovejšiu úlohu vidia výstavbu vodovodu a domu smútku* (tlač). — *Juraj však v dome smútku nazrel do truhly...* (Žársky). — *Zato ale máme dom smútku* (V. Bednár). Ako vidieť, v písaní názvu s malým začiatočným písmenom sa nadvážuje na tradičiu reprezentovanú názvami *obchodný dom*, *spoločenský dom*, *obecný dom* a i. S veľkým začiatočným písmenom sa píšu iba jedinečné názvy s klúčovým slovom *dom*, napr. *Dom Revolučného odborového hnutia* (významný objekt a kultúrna

inštitúcia v Bratislave). V tomto konkrétnom prípade objekt (denotát), na ktorý sa vzťahuje pomenovacia jednotka, patrí do kategórie jedinečných objektov a zároveň aj inštitúcií, ako je *Slovenské národné divadlo*, *Slovenská akadémia vied*, *Múzeum F. Kostku* atď.

Ivan Masár

## NAPÍSALI STE NÁM

### *Ešte raz o Pravidlách slovenskej výslovnosti*

Autor článku *Pri Pravidlach slovenskej výslovnosti* (Kultúra slova, 20, 1986, s. 267–273) Gejza Horák, požiadal redakciu o uverejnenie tejto krátkej poznámky, ktorou reaguje na odpoveď Ā. Kráľa publikovanú v Kultúre slova (21, 1987, s. 54–57) pod názvom *O Pravidlach slovenskej výslovnosti*. Tým pochladáme polemiku okolo recenzie *Pravidiel slovenskej výslovnosti* v našom časopise za uzavretú.

*Redakcia*

☆ ☆ ☆

Širšia diskusia o *Pravidlach slovenskej výslovnosti* (PSV) nezodpovedá začieniu Kultúry slova a neosožila by závažnej spoločnej veci.

Nech tí čitatelia a používateľia PSV, ktorí sa problematikou slovenskej výslovnosti hlbšie zaoberejú, postupne zistia a potom i trievo rozsúdia, čo je v mojom kriticky ladenom, ale dobromyseľnom článku správne, čo nesprávne, nepresné a pomýlené: v čom mám a v čom nemám pravdu. — Podvoľujem sa tomuto súdu v duchu svojej doterajšej práce v okruhu jazykovej kultúry.

Skúsenosti, ktoré pri štúdiu a používaní PSP spoločne nadobudneme, by mali dať popud na rozšírenie a prehlbenie aktivity v danom okruhu našej jazykovej teórie i praxe. A v tejto druhej aktivite chcem a budem podľa svojich možností spolupracovať.

Gejza Horák

# Ks

KULTÚRA SLOVA, časopis pre jazykovú kultúru a terminológiu. Orgán Jazykovedného ústavu Ľudovíta Štúra SAV. Ročník, 21, 1987, č. 3. VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied. Hlavný redaktor PhDr. Ján Kačala, DrSc. Grafická úprava Oto Takáč. Technická redaktorka Marta Michaličková. Vychádza desaťkrát ročne. Ročné predplatné Kčs 30 —, jednotlivé čísla Kčs 3 —. Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma PNS — ÚED Bratislava, ale aj každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlače, Gottwaldovo nám. 6, 817 59 Bratislava. Vytlačili TSNP Martin, závod Ružomberok v marci 1987. Rukopis odovzdaný do výroby 19. 11. 1986. Registr. zn. F-7050.

Distributed in the Socialist countries  
by SLOVART Ltd., Gottwaldovo nám.  
6, 817 64 Bratislava, Czechoslovakia.  
For all other countries distribution  
rights are held by KUBON and SAG-  
NER, Inhaber Otto Sagner, Postfach  
34 01 08, D-8000 München 34, West  
Germany.

© VEDA, vydavateľstvo Slovenskej  
akadémie vied, 1987

Cena Kčs 3,—

