

Cinemalogos («кинемалогос») – nový plast slovesnej a jazykovej kultúry?

Ľubomír Guzi, Filozofická fakulta PU, lguzi@unipo.sk

Kľúčové slová: Cinemalogos v ruskom kultúrnom a jazykovom prostredí, ruský jazyk, kulturológia, ruské kino, lexikológia, lexikografia

Ключевые слова: кинемалогос в русской культурной и языковой среде, русский язык, культурология, русское кино, лексикология, лексикография

Dvadsiate storočie sa hrdí mnohými prívlastkami. Ľudstvo v ňom míľovými krokmi vykročilo v ústrety svojej ďalšej budúcnosti. Človek získal nové skúsenosti, ktoré však boli neraz vykúpené prílišnými obeťami v rôznych oblastiach jeho činnosti. Minulé storočie prinieslo človeku predovšetkým technologický pokrok, ten zasa vo veľkej miere vstúpil do ľudskej prirodzenosti a ponúkol človečenskej podstate nové impulzy pre *spôsob jeho života* – teda pre jeho kultúru, odrážajúcu predovšetkým jeho myslenie a vzťah ku každodennej realite. Okrem iného, dvadsiate storočie poskytlo priestor pre rozvoj a masové rozšírenie novodobého fenoménu, ktorý zrejme v mentálno-kultúrnej rovine tzv. civilizovaného človeka spôsobil podobnú brázdú ako oheň, v zmysle „ako ľudmi plánované a istým spôsobom ohraničené horenie“, ktorého hĺbku orby zhodnotí zrejme až nová budúcnosť. Samozrejme máme na mysli kino, film, televíziu. Vznikla akoby nová, aj keď miestami falošná a snová realita, ktorej už koncom spomínaného storočia začne konkurovať nová virtuálna *realita*. Je len pochopiteľné, že keďže vznikla z ľudského myslenia, následne ho aj ovplyvnila, čím sa dostala do bezprostredného kontaktu s dvojčat'om myslenia – jazykom a jeho praktickou realizáciou - rečou. Z prvých nesmelých krokov sa z fenoménu „film“ stáva ozajstná, život, myslenie, spôsoby, návyky, svetonázor i osobnosť formujúca entita. Nie je prehnané tvrdiť, že moderný človek často akoby rozprával „replikami z filmov“, nehľadiac na žánrovú rôznorodosť, či zameranosť *filmu*. Okrem vizuálnej, či pocitovej roviny, film jednoznačne vtrhol aj do jazyka, a to zrejme už počas éry nemého filmu.

Aj keď sa určitý druh filmovej produkcie šíri globálne a snaží sa postihnúť všetky zemepisné šírky, dĺžky i kultúry, existuje určitý plast slovesnej kultúry určitého národa, spojený s národnou filmovou produkciou.

Film po prvýkrát otvoril ústa šiesteho októbra roku 1927 a ozvalo sa z nich „Say, Ma, listen to this...“ (Mamča, počúvni si toto...). Aj keď to boli rozpačité začiatky a trvalo takmer päť rokov, kým si zvukový film našiel svoje neotrasiteľné miesto v každodennosti takzvaného civilizovaného sveta, prvých 250 slov monológu obľúbenej brodwayskej muzikálovej hviezdy spustilo dodnes nekončiacu ozvenu replík, rozochvievajúcich uší, mysle a srdcia celých generácií. O význame a vplyve kina a následne televízie ani nie je potrebné sa zmieňovať. Je však nutné poznamenať, že každá krajina sa s týmto javom vysporiadala po svojom, našla si v ňom a odovzdala mu časť spoločnej i vlastnej kultúrnej a existenčnej emanácie. Výrazne sa v tomto ohľade prejavilo ruské prostredie.

V ňom sa prvýkrát stretli s filmom z dnešného pohľadu priam v osudovej a magickej chvíli – francúzski operátori a kameramani v máji roku 1896 snímali korunováciu posledného ruského cára Mikuláša II. Snímky vraj boli zhabané a „špióni“ zatknutí, no po vysvetlení celej záležitosti francúzski tvorcovia pokračovali v práci a na plátna sa dostala kronika „*Korunovácia Mikuláša II.*“. V tom istom roku i mesiaci sa v petrohradskej aleji „Akvarium“ konali prvé premietania Lumierových filmov, po nej nasledovalo moskovské operetné divadlo „Ermitaž“, či známy *veľtrh* „Celoruská výstava“ v Nižnom Novgorode. Práve odtiaľ napísal

Maxim Gorkij do „Odesskich novostej“ o „cinematografe“ toto: „Je strašné pozorovať tieto šedé pohyby šedivých tieňov, mlkvých a nehlučných. Nie je to vari náznak života budúcnosti? Nech je to už čokoľvek – poriadne to dráždi nervy. Keď zoberieme do úvahy ohromujúcu originalitu tohto vynálezu, je mu priam bez akýchkoľvek pochybností možné predpovedať úžasné rozšírenie. Nakoľko je veľká jeho výkonnosť, žeby sme mohli hovoriť o plytvaní nervovej sily; je vôbec možné jeho pozitívne využitie do takej miery, aby stálo zato nervové napätie, ktoré je na toto predstavenie nutné vynaložiť? Je to veľmi dôležitá otázka, a to tým viac, že naše nervy sa stále viac a viac chvejú a slabnú, stále viac povoľujú, stále menej reagujú na jednoduché „vnemy bytia“ a stále častejšie sú chtivé po nových, výraznejších, neobvyklých, pálivých a čudných zážitkoch. A sinematograf (tak u Gorkého, L. G.) ich poskytuje: a nervy sa na jednej strane budú stávať bystrejšími, a na strane druhej budú otupievať; bude sa v nich čoraz viac rozvíjať smäd po takých čudných, fantastických zážitkoch aké sinematograf dáva, a stále menej si budú želať, stále menej budú schopné zachytávať každodenné, prosté dojmy života. Ďaleko, veľmi ďaleko nás môže zaviesť tento smäd po podivnostiach a novostiach a „Krčmička smrti“ z Paríža konca devätnásteho storočia sa môže presunúť do Moskvy začiatku storočia dvadsiateho (Gorkij, 1896, 12).

„Burevestnik revolúcie“ sa vo svojej prozreteľnosti nemýlil, no trvalo viac než jedno desaťročie, kým sa v ruskom filmovom ateliéry A. O. Drankova objavil v roku 1908 prvý ruský film, na tú nepokojnú dobu s príznačným námetom, „*Ponizovaja Volnica*“ (voľný preklad – „Kozáci z dolného toku“) alebo „*Stenka Razin*“ (a kňazná). Jednalo sa o krátkometrážny, samozrejme nemý film, ktorý však vynikal nápaditými a srdcervúcimi scénami, doplnenými o bohaté kostýmové, aj keď čiernobiele, vybavenie. Za ním nasledovali filmy Vladimíra Gardína „*Dvorjanskoje gnezdo*“, Jakova Protazova „*Pikovaja dama*“ a „*Otec Sergij*“ či Jevgenija Bauera „*Sumerki ženskoj duši*“, „*Prestupnaja strast*“. Hneď od začiatku bolo jasné, že si ruská domáca produkcia hľadá vlastné filmové cestičky. Námetov bolo nevyčerpatelne veľa – ruská klasika, pretavená cez divadlo akoby čakala na filmové stvárnenie, ruskí filmoví tvorcovia však montovali scény, strihali, nahrádzali hercov kaskadérmi, na druhej strane prepleťali umeleckú filmovú fikciu s dokumentaristickou realitou. Tak tomu bolo pri prvom celovečernom filme režisérov V. M. Gončarova a A. A. Chanžonkova „*Oborona Sevastopola*“, ktorý stvárňoval citlivú tematiku prehranej, lepšie povedané „zradenej“ rusko-tureckej vojny, pričom sa na konci filmu objavili ešte žijúci pamätníci a „veteráni“ obrany Sevastopola. Takmer okamžite si film v Rusku našiel cestu k vedeckej dokumentaristike – už v roku 1898 bola kamera prítomná na palube lode legendárneho admirála S. O. Makarova, keď sa snažili skúmať vplyv síl, pôsobiacich na steny trupu ľadoborca. Ruskí filmoví tvorcovia ako jedni z prvých rozhýbali bábky a to priamo vo vtedy vzrástajúcich sa moskovských ateliéroch Chanžonkova, kde umelecký režisér V. A. Starevič v rokoch 1912-13 vytvoril bábkové snímky so zaujímavými názvami: „*Prekrasnaja Ejukanida ili Vojna rogačej i usačej*“, „*Vesjolyje scenky iz žizni životnych*“, „*Aviacionnaja nedela nasekomych*“ či „*Mesto kinematografičeskogo operatora*“. Objavili sa aj prvé kreslené filmy, ako napr. „*Petuch i Pegas*“, od toho istého autora a hneď reagovali na citlivú tému konkurencie dominantných francúzskych tvorcov bratov Pathé a domáceho Chanžonkova. O animovanom filme sa však hovorí až v spojitosti so známym režisérom Dzigom Vertovom a výtvarníkom A. I. Buškinom, ktorí vyrábali politickú satiru v kreslenom pohybe už na objednávku. Prvými animovanými snímkami teda boli „*Sovetskije igrušky*“ a „*Jumoresky*“, vytvorené v roku 1924. To sme sa však už preniesli za rok 1917.

To, že práve tento rok bol zlomovým ani netreba osobitne zdôrazňovať. Čo znamenal, to je dodnes predmetom vedeckých dišpút a vášnivých sporov. Zdalo by sa, že sa vtedajšie ruské prostredie radikálne zmenilo. Skôr sa však pretavovalo, a to doslovne, do nových foriem s upraveným obsahom a prispôbenou tradíciou. A to všetko pred objektívom sovietskej kamery. Súčasťou osvetu, propagácie, komerčnej i politickej reklamy, agitácie,

kompromitácie i glorifikácie, mystifikácie i realistickej dokumentaristiky, plánovanej i úprimnej odpočinkovej zábavy sa stalo „kino“. Silu tohto slovíčka, ktoré sa nepoddalo v ruštine ani skloňovaniu, znelo tak stroho a tajomne, definoval priamo vodca novej mocenskej elity Vladimir Uljanov-Lenin. Spomedzi jeho katechetických výrokov, ktoré určili smerovanie myslenia a správania sa spoločnosti na desaťročia dopredu, mal jeden osobitnú výpovednú hodnotu. V svojej exaltovanej podobe znel: „...iz vsech iskusstv dľa nas važnejšim javľajetsja kino“. Nebolo ani dôležité, či to vodca povedal sám, alebo sa želanie urobilo otcou myšlienky a výroku, pravdou však zostáva, že vodca proletariátu „mal o „kino“ a „kinodelo“ „ostrij interes“, čo vyjadril podľa spomienok *narkoma prosveščenijsa* A. V. Lunačarského v „liste súdruhovi Litkensovi“. Lunačarskij zanechal články o jeho besedách s Leninom. Práve tam Lenin, s rétorikou jemu vlastnou, vysvetľoval o čo vo vzťahu k filmu ide: „... produkciu nových filmov, preniknutých komunistickými myšlienkami, ktoré odrážajú sovietsku realitu, je nutné začínať od kroník“, no, podľa Iljičových slov, „také časy ešte nenastali: Ak však budete disponovať dobrou kronikou, dôstojnými a osvieteneckými snímkami, nie je ani dôležité, že pre prítiahnutie pozornosti verejnosti sa popri tom pustí nejaký bezvýznamný film, ľahšieho alebo zložitejšieho žánru. Samozrejme, cenzúra je napriek všetkému potrebná. Kontrarevolučné a amorálne snímky tu nemajú miesto“ (Lunačarskij, 1925, 16, 19, taktiež Bolťjanskij, 1925, 13-14; Slová Lenina „o kine“ sa objavili aj v časopise „Sovetskoje kino“, č. 1-2, 1933, str. 10).

Sovietska moc podriadila takémuto chápaniu filmového posolstva pomerne veľa. Tak ako spisovatelia slovesným umením vytvárali gloriolu revolúcie a predvoj budovania nového poriadku, aj filmoví tvorcovia sa predbiehali v umeleckom stvárnení prevratných udalostí v umeleckom i dokumentárnom žánri. Robili to tak dobre, že ich montáže dodnes supľujú pohľad na skutočné historické udalosti (asi najznámejšie sú montáže Ejzenštejnových filmov „Bronenosec Petemkin“, „Okt’jabr“ a pod.). V roku 1932 pustili sovietski tvorcovia na koľajnici prvý „Kinopojezd“, pojazdný filmový ateliér A. I. Medvedkina, pozostávajúci zo štyroch vagónov, ktorý putoval po vybraných destináciách krajiny soviетov. Natáčal filmy, vydával fotonoviny, plagáty, točil dokumenty, fejtóny, komédie i kreslené filmy. O jeho mobilnosti a pohotovosti svedčí aj ten fakt, že keď napríklad v októbri roku 1932 „pojazdná kinodielňa“ nakrútila počas dňa spustenia vodnej elektrárne Dneproges sprievodný míting, už večer ho premietli staviteľom elektrárne, cez noc v Dnepropetrovsku a od rána nasledujúceho dňa sa film púšťal v Moskve a ďalších mestách ZSSR. Doslova požehnaním pre sovietskych propagátorov „nového štátneho zriadenia“ i sovietskych filmových tvorcov všeobecne musel byť zvukový film. Jednalo sa každopádne o výrazný fenomén o to viac, že, podľa slov V. S. Elistratova „v centre rusko-sovietského filmu (kinematografu, ruského „kinematokosmosa“) je situovaná predovšetkým jazyková osobnosť (*jazykovaja ličnost’*), „podaná“ režisérom. Tá, ako magnet priťahuje k sebe celý okolitý priestor a čas sveta daného filmu, oduševňuje a organizuje ho. Povestný psychologizmus ruskej klasickej literatúry a väčší dôraz na prevtlenie sa herca do tradícií ruského divadla našiel svojich pokračovateľov v sovietskom filmovom umení XX storočia. Organické puto ruskej klasiky a ruského filmu je evidentné a zrejme práve ono ovplyvnilo najvýraznejšie objavenie sa v reči niekoľkých tisícok výrokov z filmov“ (Elistratov, 2007, 499). Prvým ruským a zároveň sovietskym zvukovým filmom sa stala „Puťovka v žizň“ z marca 1931, ozvučená zvukovým systémom moskovského inžiniera P. G. Tagera. Film takmer okamžite ukázal silu ruskej filmovej školy – o rok po svojom domácom uvedení získal na Benátskom festivale cenu za najlepšiu réžiu a prvý sovietsky zvukový film putoval na výpožičné premietanie do dvadsiatich šiestich krajín sveta.

Pre naše pojednanie je však najdôležitejšie, že tento film spustil jazykovú – slovesnú éru ruského filmu, ktorá, ako sa ukázalo, sa stala osobitným fenoménom v rečovom prejave sovietskych a ruských občanov. Ako tvrdí V. S. Elistratov „začínajúc tridsiatymi rokmi sa v Rusku (Sovietskom zväze) začína unikátne obdobie vývoja kinematografie. Tá preniká do

života, so životom sa preplietajú a zvecňujú sa v ňom, **predovšetkým však v jazyku**. Prakticky všetky filmy tridsiatych – štyridsiatych rokov takmer úplne a celistvo prenikli do každodennej reči ľudí. Každodenné citovanie filmov bolo neoddeliteľnou súčasťou bežného rečového prejavu človeka. Filmy poznali naspamäť. Texty mnohých filmov sa stali okrídlenými prakticky úplne. Slovesný *kinofolklor* je grandiózny čo do svojho objemu. Je ťažké si čo i len predstaviť, aké významné miesto v hlave „priemerného“ sovietskeho človeka zaberalo (a čiastočne ešte zaberá) *kinematografické slovo*. Kino (film, v orig. *kinematograf*) sovietskej epochy to nie je ani kinematograf, ako skôr **kinemalogos – cinemalogos** (Elistratov, 497-498). Toto tvrdenie je pravdaže sporné, preto Elistratov podáva upresnenie, že je nutné spresniť niektoré fakty prechodu filmových textov do reči. Veľavravným príkladom je povedzme populárna snímka *„Osobennosti nacional'noj ochoty v osennij period“* (Svojráz národného lovu v jesennom období). Jednako však, rozsah „folklorizácie“ jej filmového textu nie je možné ani v najmenšom porovnať s takými filmami ako *„Beloje solnce pustyni“*, *„Kavkazskaja plennica“* alebo *„Osennij marafon“*. „Opakujem ešte raz: nejedná sa o porovnávanie kvality, filmovej „úrovne“ snímok. Existuje veľmi veľa vynikajúcich filmov, ktoré „nevošli do reči“ a nie málo – z profesionálneho hľadiska – priemerných filmov, ktoré sa stali objektom aktívneho citovania. Tu platia iné zákony“ (Elistratov, 2007, 498).

Ak by sa výroky z filmov mali považovať za nový plast slovesnej kultúry, určite by vykazoval značné osobitosti. Film je zjednotenie obrazu a zvuku – obrazového a jazykového vnemu a odrazu, podobne ako keď francúzsky priekopník filmu Louis Delluc tvrdil, že film – to je výtvarné umenie v pohybe. Môžu sa výroky z filmov, Elistratovom označujúce ako „kinemalogos“ považovať za okrídlené výrazy? D. Müglová v kapitole o okrídlených výrazoch a frazeologických spojeniach podotýka, že „v ostatnom čase sa častým zdrojom okrídlených výrazov stávajú názvy literárnych diel“, napr. Sofiina voľba, Červený a čierny a pod. (Müglová 2009, s. 252). Kým donedávna hlavným zdrojom okrídlených výrazov boli výroky historických osobností, ktoré aj tak sprostredkúvala literárna spisba, resp. sa jednalo priamo o výroky hrdinov literárnych diel typu „byť, či nebyť“, „Niečo je zhnité v štáte dánskom“, súčasnosť priniesla nový fenomén. Už dávno je zrejmé, že jazyk dnešnej populácie je hlavne v „civilizovanom svete“ do značnej miery poznačený audiovizuálnymi médiami, v prvom rade filmom. Tak sa z „výrokov“ literárnych hrdinov na čelo spoločenského diskurzu dostali tzv. „hlášky“ z filmov a v určitej štýlovej rovine ľudia zahovorili replikami z filmov. V. S. Elistratov podotýka, že pre niekoho je „vít'azstvo filmu nad inými druhmi umenia trpké a dočasné, pre iných je zasa želaným a perspektívnym javom. Niektorí oplakávajú slovesnosť, divadlo a ďalších „outsiderov“ kultúrneho „pokroku“, iní zasa – naopak – s nádejou a záujmom čakajú od filmového umenia stále nové a nové objavy, „novú syntézu“. Tak alebo onak, „„*pankinematografizmus*“ kulturológie zreteľne naberať na sile a utvrdzuje sa nielen slovami, ale aj skutkami – miliardami dolárov a vynikajúco rozbehnutým filmovým priemyslom vo všetkých kútoch sveta“ (Elistratov, 2007, 496).

Je len samozrejmé, že filmový priemysel a masy sú veľmi úzko prepojené, ich prienikom sa stala nerozlučná dvojica „nasýtenie masy a uspokojenie jej potrieb“ versus zisk za „uspokojenie potrieb /nie je dôležité, či za „lacnú zábavu“ alebo dôležitú informáciu“. Rovnako tak si filmový spotrebiteľ vytváral svojich hrdinov, ktorí sa neodmysliteľne stali súčasťou kultúry jedinca i spoločnosti a jeho výroky, postoje, štylizácie niekedy prerástli do názorového výrazu celej generácie. Elistratov podotýka, že pri výrokoch z filmov je potrebné brať do úvahy na jednej strane ich „dočasnú“ špecifikáciu existencie a na strane druhej ich „sociálno-priestorovú“ osobitosť. Dočasná, „historická“, existencia filmových výrokov má diskretný charakter. V tridsiatych, štyridsiatych rokoch sa filmy objavovali nie príliš často a uvedenie každého nového filmu bolo veľkou udalosťou. Filmy ako *„Vratar“*, *„Volga-Volga“*, *„Cirk“*, *„Podvig razvedčika“*, *„Čapajev“* a iné sa pozerali niekoľkokrát. Citovanie viet a dialógov z týchto filmov v sovietskej každodennosti bolo veľmi intenzívne. Tieto filmy

sa stali elementom mentálnosti celej generácie. Jedno pokolenie striedalo ďalšie, menili sa filmy, ich citovanie aj poetika samotných výrokov v sovietskej realite (Eliustratov, 2007, 500).

Podobne ako výroky z filmov odrážajú historicko-chronologickú perspektívu, vo veľkej miere odrážajú aj sociálnu diferenciáciu spoločnosti. Každá sociálna skupina má sklony k svojmu „typu“ filmu. Kozmonauti zbožňovali „*Beloje solnce pustyni*“, „mit'ki“, teda policajné hliadky a dopraváci, zbožňovali „*Adjutanta jeho prevoschoditeľ'stva*“, chlapci v závislosti od príslušnosti ku generácii zasa „*Podvig razvedčika*“, či „*Neulovimych mstitel'ej*“ a dokonca aj dievčatá ešte v polovici deväťdesiatych rokov dvadsiateho storočia takmer naspamäť poznali „*Formulu ľubvi*“, medzi väzňami bola populárna „*Kalina krasnaja*“ a podobne. Je treba podotknúť, že popri existencii a citovaní všeobecne obľúbených komédií, napríklad L. Gajdaja (komédie „*Pjos Barbos i neobyčnyj kross*“, „*Trus – Balbes – Byvalyj*“, „*Samogonščiki*“, „*Operacija „Y“ i drugije priključenija Šurika*“, či legendy „*Kavkazskaja plennica*“ a „*Brilliantovaja ruka*“), existuje skupina ľudí, ktorej sa to netýka a sú od tohto plastu reči pomerne vzdialení. Každé „mikroprostredie“ (školská trieda, skupina študentov, určitá profesionálna korporácia a pod.) kultivovala a kultivuje svoju estetiku citácií z filmov, vytvárajúc pritom spoločné národné „pole mikrofolklóru“. Dané pole pri všetkej jeho zdanlivej nestabilnosti, „pomínutelnosti“, „efemérnosti“ a pod. malo a má veľký vplyv na národné „podvedomie“ a spoločne s tým je jeho bezprostredným odrazom (Eliustratov, 2007, 501).

Je samozrejmé, že nie všetky sovietske filmy získavali svoj citačný index. No dokázali „zbožšťovať“, či nenechať vymiznúť z povedomia celých generácií, na druhej strane zasa „idealizovať“ (aj neoprávnene) celé zástupy nedávno žijúcich alebo vymyslených hrdinov, často s nádychom prázdneho romantizmu. Príkladom toho je precedентné meno povestnej „*Soňky – Zolotoj ručky*“. Jednalo sa o osobu, ktorú ruský jazyk označuje ako aferistku. Samotné slovo, pochádzajúce z francúzskeho *affairiste* označuje človeka, ktorý sa zapodieva aférami, je takzvaný *prochodimec* (*projda*), čiže dobrodruh, podvodník – manipulátor, machinátor a pod. *Aferist*, či *aferistka* môžu byť napríklad manželskí (*bračnyj*), to jest *žulik* (podvodník, zlodej), ktorý vstúpi do vzťahu (zväčša už manželského) s určitým korisníckym účelom. V ruskej kriminálnej hantýrke, nesmierne bohatom jazyku väzňov (*feňa*), v ktorom sú k dispozícii napríklad aj preklady Puškina, zasa existuje pojem „*chipes*“ čiže situácia, kedy žena zvedie, či zláka muža, v tom sa objaví „manžel“ a žiada náhradu za morálnu ujmu. „*Chipesnik*“ je muž, ktorý podobným spôsobom okráda klientov – „ženy“, „*chipesnica*“ je prostitútka, ktorá okráda svojich klientov – mužov. Neskôr pribudne technológia – odpočúvacie zariadenia i minikamery a podstrčené dámy už nepôjdu len po peniazoch, ale budú inscenovať situácie vhodné na vydieranie klienta, prinútenie k spolupráci s rozvedkou či jednoducho na poskytovanie potrebných informácií, ktorými „klient“ disponuje. Slovo „*chipes*“ má niekoľko podôb (napr. kipiš, chipiš, chipeš) i významov. Pochádza z hebrejčiny alebo jidiš a v odeskom dialekte jidiš znamená pomenovanie pre svadobný baldachýn (v ivrite „*chupa*“), alebo označuje priamo svadbu. V ďalších výkladoch sa privádza pre „*chipes*“, „*chipiš*“ význam – veľké množstvo alebo „hľadať“, no vždy vo vzťahu pomenovania zo začiatku storočia pre olúpenie klienta počas návštevy u prostitútky. Celý „*chipes*“ však mohol mať stovky variantov (mohol byť odeský, či peterský /petrohradský/ a pod.) a vopred pripravených schém. *Soňka – Zolotaja ručka* si prispôbila metódu, ktorá niesla názov „*Gutenmorgen*“, kedy večer zlákala klienta do hotelovej izby a on sa ráno prebral v posteli ozbiňaný o všetky cennosti a peniaze, ktorými disponoval – zostalo mu teda len Dobré ráno! – Guten Morgen!

Charizma legendy Soňky, teda Sofie Bľuvštejn bola natoľko intenzívna, že aj prvý ruský seriál v ruskej kinematografii vôbec bol venovaný, pravda v značne „z vulgarizovanej“ podobe, práve jej „dobrodružstvám“. Postupne sa reálny a strastiplný osud Sofie – Sone – Sury – Šejndl Bľuvštejn – Rosenband stal námetom virtuálneho sveta, ktorý bude dominovať

jej vnukom a pra-pravnukom. Pravdivému pohľadu na skutočný životný príbeh Soňky Zlatej Rúčky najviac ublížil svojim Romanom Soňka Zlatá rúčka (1912) bulvárny spisovateľ I. Rapchov, píšuci pod pseudonymom „gróf Amori“. V ruskom „kinematografe“, ktorý sa ešte len začínal rozvíjať, chýbala už vtedy populárna tvorba na pokračovanie, teda seriály. V Rusku sa s úspechom premietali francúzske „Tajomstvá Paríža“, „Rocambol“, „Zigomar“ prvých päť dielov o „Fantomasovi“, „Sherlock Holmes“, „Dobrodružstva Nicka Cartera“, „Maska, ktorá sa smeje“, „Tajomstvá New Yorku“ a pod. Na toto biele miesto v pôvodnej ruskej produkcii zareagoval *kinopodnikateľ* a kameraman A. Drankov, ktorý sa podujal dať románu „grófa Amoriho“ filmovú podobu a nakrútiť tak prvý ruský viacdielny detektívno-dobrodružný film „Soňka - Zolotaja ručka“. V réžii J. Jurjevského bolo „Tovarištvom Drankov a spol.“ nakrútených 6 častí. Siedmu a ôsmu časť dokrútila v roku 1916 moskovská spoločnosť „Kinolenta“ v réžii A. Čargonina. Na scenári sa podieľali V. Izumrudov, V. Rubinov i sám I. Rapchov. V hlavnej úlohe sa predstavila moskovská divadelná herečka K. N. Gofman. Po tomto „kasovom úspechu“ tej doby nasledovali ďalšie filmy i seriály o Soňke Zolotoručke režisérův E. Bauera, či A. Chanžonkova, ktorý už v oných „pionierskych časoch“ kinematografie tvrdo konkuroval napríklad Drankovovi. Postave legendárnej „folklórnej“ zlodejky sa venovali aj sovietski tvorcovia v 60-tych rokoch XX. stor., novodobí ruskí výrobcovia bulvárnych knižných „trillerov-bojevikov“ ako A. Drozdeckij (*Soňka Zolotaja Ručka*. Moskva, 1995) a posledným filmovým dielkom o nej je hraný dokument z roku 2002 pod názvom *Soňka Zolotaja Ručka – Zlodejská legenda* a dvanásťdielny seriál z roku 2006.

Ďalším fenoménom ruského filmového prostredia, pri ktorom by sme sa radi pristavili sú filmy o „razvedke“ a vyzvedačoch, ktorí riskujú život v prospech vlasti v tých najošemetnejších situáciách. Veľký rusko-sovietsky James Bond síce nevznikol, je však pretavený do rusko-sovietsko-ruského špiónskeho folklóru minulých desaťročí i súčasnosti.

Jedným z prvých filmov s touto tematikou, pravda už sovietskych, bola nemá snímka I. Perestianiho *Krasnyje d'javol'tata* (Červené diabolčatá) z roku 1923, v ktorej traja mladí hlavní hrdinovia z istého ukrajinského sela, Miša, Duňaša a pouličný akrobat Tom Džakson, pracujú sčasti ako vyzvedači pre Budónného *Pervuju konnuju armiju*, proti nepriateľským bandám anarchistu – baťka Machno. Téma bola výsostne aktuálna pre národ, reagovala na citlivú problematiku občianskej vojny a nebolo vôbec dôležité, že sa odkláňa od skutočnosti. Autori dokonca neohrozených chlapcov, sovietskych ľudí, nechali preniknúť až do dúpät'a štábu trpasličieho veliteľa Machno, odkiaľ získali potrebné informácie. Film si získal generácie divákov, veď to bol sovietsky pokus o odpoveď zahraničným westernom a detektívkam – sovietski prieskumníci liezli po lane cez priepasť, skákali z vagóna na vagón ako to videli robievať iba chladného Friga, skákali z vysokých skál do vody. N. A. Lebedev tvrdí, že „Červené diabolčatá“ boli ojedinelým zjavom vtedajšieho obdobia, pozerali ho deti aj dospelý dlho po ňom sa neobjavil podobný film, ktorí by tak konkuroval zahraničným detektívkam a kovbojským snímkam tých liet (Neskôr „*Easterny*“). (H.A. Лебедев «Очерк истории кино СССР. Немое кино (1918—1934)». М., «Искусство», 1965, с. 166—170.).

Súboj zo zahraničným špiónom sa odohráva aj vo filme „*Na front*“, v ktorom je hlavným hrdinom červenoarmejec v ústredí generálneho štábu. Režiséróm filmu bol L. Kulešov, scenár napísal nik iný ako Vladimír Majakovskij. O boji s vtedy hojne rozšíreným banditizmom bol film „*Banda baťky Knyša*“ z roku 1924, a o rok neskôr štúdio VUFKU nakrútilo príbeh o rozviedčíkovi červených „*Ukrazija*“, ktorý mal pomenovanie „7+2“. Režisér P. Čardynin zobrazil rozviedčíka, ktorý počas občianskej vojny pôsobil v nepriateľskom tábore krytý ako dôstojník kontrarozviedky Denikinových vojsk. Film s podobnou tematikou – „*Sumka dipkurjéra*“ (Taška diplomatického kuriéra) nakrútil v roku 1927 aj A. Dovženko. Išlo o nemé filmy, z ktorých sa neskôr tie úspešnejšie aj ozvučovali (napríklad *Krasnyje d'javol'tata*), prípadne sa nakrútila aj nová verzia.

Boli to však až 30-te roky, kedy sa už presne vyhranil žáner filmov o rozviedke a vyzvedačoch. Jednalo sa o filmy neskôr presláveného režiséra M. Romma „*Trinadcat*“ (1936), „*Chyba inženera Kočina*“ (1939) od A. Mačereta a scenáristu Leva Šejnina. Objavili sa filmy ako „*Zastava u čertova broda*“ (1936), „*Džulbars*“ (1937), „*Na granice*“ (1938), „*Granica na zamke*“ (1938), „*Pograničniki*“ (1939), „*Na ďalnej zastave*“ (1939). Nezáležalo ani tak na kvalite, išlo o niečo iné, no hlavne stojí za zmienku, že do produkcie sa okrem ústredných štúdií zapájali aj republikové (neboli to iba Lenfil'm, Ukrajinfilm, či Sojuzdetfilm, ale aj Aščabatské, či Stalinabadske kinoštúdiá).

V časoch Veľkej vlasteneckej vojny sa vyprázdnil aj natáčacie štúdiá a ateliéry. Vojna však sama prinášala námety a príbehy ľudí statočne bojujúcich za svoju vlasť. Tie bolo treba ukázať celému národu. V roku 1941 vznikol film „*V tylu vraga*“ (V tyle nepriateľa) a v roku 1943 napísal Vadim Koževnikov poviedku o parašutistoch – prieskumníkoch, ktorá bola sfilmovaná pod rovnakým názvom „*Mart-aprel*“ (Marec-apríl). Aj keď sa nejednalo o čisto „špiónske filmy“, na podobnom motíve bolo postavených veľa scén. K takýmto snímkam patrili napríklad veľmi známe „*Syn polka*“ (1946), „*U nich jest' rodina*“ (1949), či „*Zvezda*“ (1949), ktorá pojednávala o tragickom osude divíznej rozviedky.

Takpovediac kultovým filmom o špeciálnej jednotke a službe v nej bol „*Podvig razvedčika*“ (1947), ktorý už opisuje prácu vyzvedača, človeka s tajným poslaním v nemeckom tyle. Tento film spolu s „*Sekretoj missijej*“ (1950) je už z tých, pri ktorých spolupracoval aj človek, ktorý mal za sebou isté skúsenosti s prácou v rozviedke, presnejšie Michail Makľarovskij. Tu sa zrejme niekde začína formovať samostatný žáner sovietskeho filmu o „*specslužbach*“. No vznikajú aj agitačné výstražné filmy typu „*Opasnye tropy*“. V šesťdesiatych rokoch sa objavili filmy o námorníkoch a vojenských plavcoch v okupovanej Odesse – „*Ich znali tol'ko v lico*“ (1966), „*Odin iz nas*“ (1970) – o nasadení rozviedčika do nemeckej rezidentúry pred začiatkom vojny, o rozviedčikoch v nepriateľskej uniforme „*Vdali ot Rodiny*“ (1960), o rozviedke a kontrarozviedke – „*Čelovek bez pasporta*“ (1965). V týchto filmoch už nebola núdza o prepracovanejšiu zápletku, dynamiku deja i obsadenie osvedčených i začínajúcich hercov. Tak sa mohla začať budovať tradícia sovietskeho filmu o tajných operáciách, službách, vyzvedačoch i prieskumníkoch. V roku 1967 sa objavil ďalší výrazný film o rozviedke – režisér V. Basov natočil podľa románu osvedčeného spisovateľa Vadima Koževnikova štvordielny film „*Ščit i meč*“. O rok to bol ďalší vrchol žánru – dvojdielny „*Mjortvyj sezon*“ režiséra Savvu Kuliša. Reagoval na medzinárodný škandál, spôsobený odhalením rezidenta v Anglicku, „mŕtveho chrobáka“ Gordona Lonsdale. Koniec „silných“ šesťdesiatych rokov potvrdil jeden z najdôveryhodnejšie spracovaných filmov o práci sovietskej rozviedky a kontrarozviedky vôbec – „*Operácia Trest*“, ktorý nakrútili podľa románu Leva Nikulina „*Mjortvaja zyb*“. Autor spolupracoval so štátnou bezpečnosťou, ktorá mu umožnila nazrieť do archívov úspešnej dlhoročnej akcie „Trust“, ktorou sa dalo zavádzať predstaviteľov bielej emigrácie a zahraničné tajné služby.

Kým v „*Operácii Trest*“ pred nami z minulosti vystupuje postava legendárneho A. Artuzova, ďalší seriál – „*Vyzyvajem ogoň na sebja*“ perom scenáristu, bývalého rozviedčika Ovidija Gorčakova, mapuje boj Hrdinky Sovietskeho Zväzu z Veľkej Vlasteneckej vojny Anny Morozovej. K týmto úspešným kultovým filmom patrí aj dvojdielny čiernobiely film podľa románu vychádzajúcej hviezdy tohto žánru Juliana Semjonova – „*Major Vichr*“ (1967), ako aj filmy „*Odin šans iz tsjači*“ (1968), „*Pjatero s neba*“ (1969).

Ku koncu šesťdesiatych rokov patrí aj voľné spracovanie udalostí záverečnej fázy občianskej vojny na juhu Ruska, kedy v tábore bielych pôsobil agent červenoarmejcov, pod názvom „*Ad'jutant jevo prevoschoditel'stva*“ (1969), „*Sil'nyje duchom*“ (1967), „*Razvedčiky*“ (1967) a prvý diel tetralógie o rezidentovi Tul'jevovi „*Ošibka Rezidenta*“ (1968). Jedná sa o želaný scenár každej tajnej služby: emigrant z čias občianskej vojny je zahraničnou rozviedkou nasadený do svojej bývalej vlasti, po mučivých úvahách sa pridá k rozviedke

starej vlasti už v novom šate, aby o nejaký čas bol ako jej rezident nasadený v zahraničí. To všetko sa udialo v pokračovaní prvej série dvojdielnych filmov v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch – „*Sud'ba Režidenta*“ (1970), „*Vozvraščeniye Režidenta*“ (1982) a „*Konec Operacii Režident*“ (1986). Veľmi podobným je aj dvojdielny film „*Dosje človeka v Mersedese*“ podľa scenára Leonida Kolosova.

Ako sme uviedli vyššie občianska vojna a niekoľko rokov po nej zostáva vďačnou témou na spracúvanie problematiky spravodajských a výzvedných služieb. Pojednávajú o tom filmy ako „*Sotrudnik ČK*“ (1963), „*Tichaja Odessa*“ (1967), „*Tainstvennyj monach*“ (1968), „*Trevožnyje noči v Samare*“ (1968), „*Povešť o čekiste*“ (1969).

Ďalšou trilógiou, s nemenej vďačnou témou, bolo sfilmovanie scenárov známeho spisovateľa sovietskej éry Vasilija Ardamatského pod názvom „*Put' v Saturn*“ (1967), „*Konec Saturna*“ (1969) a „*Boj posle pobedy*“ (1972). Bola v nej zachytená činnosť rozviedčíka, ktorý bol ako Nemec Krammer nasadený počas Vlasteneckej vojny do výzvednej školy Abwehru, ktorá niesla názov „*Saturn*“.

Začiatok sedemdesiatych rokov patril filmom velebiacich ruských agentov doma i v zahraničí, rozviedku rovnako aj kontrarozviedku – „*Saljut Marija*“ (1970) /o sovietskej dôstojníčke rozviedky Márii Fortys/, „*Mečenyj atom*“ (1972), či dvojdielny „*Skvorec i Lira*“. V 1974 roku bol nakrútený „*Svoj sredi čužich, čužoj sredi svojich*“. Do podobnej kategórie spadajú aj filmy trilógie „*Konec atamana*“ (1970), „*Transsibírsky expres*“ (1977) a „*Maňžuskij variant*“ (1989). K priemernejším filmom patrili „*Zemlja do vostrebovanija*“ (1972) nakrútený podľa románu E. Vorobjova „*Eťjen i jeho teň*“, ktorý pojednával o tragickom osude vojenského rozviedčíka Leva Maneviča, ktorý pôsobil v Nemecku a Taliansku počas vojny a zahynul vo väzení, a rovnako aj trilógia, nakrútená podľa zástupcu šéfa KGB generála Semjona Cviguna „*My verňomsja*“: „*Front bez flangov*“ (1974), „*Front za linijej fronta*“ (1977) a „*Front v tylu vraga*“ (1981). V podobnom duchu sa niesli aj filmy podľa scenárov iného majora štátnej bezpečnosti Michaila Prudnikova „*Kak vas teper nazyvat*“ (1965) a „*Oleňja ochota*“ (1981).

Na tomto mieste sa však zákonite dostávame ku generačnému filmu a snád' aj niečomu viac, než čo označuje slovíčko kultový, k čomusi, čo patrí ku kulturologickej črte ruského rozviedčíka, ušľachtileho a neohrozeného empatického intelektuála i rozhodného dravca, jednoducho k seriálu „*Semnadcat' mgnovenij vesny*“ (1973) a jeho hlavnému hrdinovi – Stirlitzovi – Isajevovi, teda postave, ktorú vytvoril Juľjan Semjonov. Jednalo sa o standartenfuhrera SS Maxa von Stirlitza alias plukovníka sovietskej vojenskej rozviedky Maxima Maximoviča Isajeva. Seriál bol pomerne novátorský, od konca vojny prešla viac než jedna generácia, protivník v uhladenej uniforme vystupuje nie ako zviera, ale ako suverénne si počínajúci, vypočítavý a schopný protihráč na strašnej šachovnici konca najväčšieho svetového konfliktu. Dielo prinieslo všetko, čo sa len dá – autorovi slávu a na sovietske pomery slušný oficiálny materiálny zisk, hlavným predstaviteľom hereckú slávu, rozviedke dobrý cveng, občanom nový idol, štátu tmeliacu osobnosť v podobe nenapodobiteľného hrdinu a hrdinovi Stirlitzovi pevné miesto v dejinách filmu, v detských hrách, vtípoch, satirách, remixoch jeho činov i predstavách celých generácií. Najnovšie sa v roku 2009 objavilo seriálové spracovanie agentúrnych začiatkov mága sovietskej rozviedky pod názvom Isajev, v ktorom sa mihajú takmer všetky odiózne postavičky čekistického panteónu, napríklad aj kontroverzný Gleb Bokij a pod.

Spisovateľ J. Semjonov sa stal osvedčenou kartou pre producentov a tak nie je divu, že aj jeho ďalšie romány sa dočkali *ekranizácie*: „*Brillijanty dľa diktatury proletariata*“ (1975), „*Parol' ne nužen*“ (1967), „*Bomba dľa predsedateľa*“, sfilmovaný ako „*Žizň i smert' Ferdinanda Ljusa*“ (1976) a „*Ispanskij variant*“ (1980).

Nie len dospelý divák mal svojich hrdinov. V sovietskej kinematografii je niekoľko veľmi populárnych filmov, pojednávajúcich a mladých rozviedčíkoch, ktorí, čo do odvahy

konkurujú starším kolegom na plátne. V päťdesiatych rokoch boli sfilmované populárne knihy s takouto tematikou „*Sud'ba barabanščika*“ (1955), „*Na grafskich razvalinach*“ (1957) a „*Vojennaja tajna*“ (1959). No bezpochyby najúspešnejšími boli „*Neulovimyje mstiteli*“ (1966), „*Novyje prikľučeniya neulovimych*“ (1968) a „*Korona Rossijskoj imperiji, ili snova neulovimyje*“ (1970). Podobní detskí hrdinovia vznikli v Rižskom filmovom štúdiu – „*Armija Trjasoguzki*“ (1964), „*Trjasoguzki snova v boju*“ (1968). O dobrodružstvách detí, ktoré pomáhali prieskumníkom počas Leningradskej blokády hovorí film „*Zel'onnyje cepočky*“ (1970). V podobnom duchu by sme mohli pokračovať až do súčasnosti, no hlavné „šedevry“ tejto kategórie sme už určite spomenuli. Niektoré z nich vošli do korpusu „kinemaloga“, iné zostali pred jeho prahom, no celé generácie si v sebe odniesli pečať spomínaných filmových príbehov, ktoré niekedy vznikali priamo na objednávku „tajných“ štruktúr, na propagáciu ich práce (napr. za predsedníctva J. Andropova vo Výbore štátnej bezpečnosti).

Elistratov tvrdí, že podľa neho „je úplne jasné, že v 90-tých rokoch sa spomínaná epocha už skončila. Niekde na rozhraní 80-tých – 90-tých rokov „*kinemalogos*“, hypoteticky, znova ustúpil svoje pozície *kinematografu*. Nové filmy sa už národom necitujú. Logos opustil sféru filmu (kín a televízie) (Elistratov, 2007, 498). Pri všetkej vnútornej samostatnosti, nezávislosti filmu od ostatných druhov umenia, ruské (sovietske) kino (teda film) prežilo približne šesťdesiatročné obdobie predovšetkým slovesnej dominancie. Bolo to práve slovo, znejúce z úst obľúbeného herca a pojímajúce do seba jeho špecifickú intonáciu, mimiku, gestá. Slovo bolo hlavným hrdinom sovietskeho filmu od tridsiatych do deväťdesiatych rokov dvadsiateho storočia. Charakteristická črta, ktorú Elistratov nazýva „lingvocentrizmom“ dáva sovietsko-ruskému filmu značne špecifickú príchuť. „Tým najlepším, čo je v našich filmoch, je jemné psychologické *nuansovanie*, sotva zachytiteľné odtiene zmyslovej slovesnej hry, veľmi špecifický ruský humor, úplné ponorenie sa do kultúrnych reálií („*fona*“) daného obdobia. Všetky tieto zložky a charakteristiky robia, podľa Elistratova, ruský *kinematograf* takmer úplne „ukrytým“ pred zahraničným divákom (Elistratov, 2007, 499). Sovietsky, teda ruský *kinematograf* sa stáva „lingvo-etnografickým“ fenoménom. Jeho lingvo-etnografická nasýtenosť ho na jednej strane robí čiastočne „nepreniknuteľným“ jeho prijímaniu „zvonku“, a na strane druhej ho činí v maximálne možnej miere informatívnym pre percepciu „zvnútra“. Výroky a citáty z filmových snímok a kreslených filmov zaberajú v sovietskom a ruskom kultúrnom prostredí osobitú miesto. Samozrejme, tento fenomén je zrejmy takmer v každej modernej kultúre, no je to asi fenomén sovietskeho a postsovietskeho Ruska, kedy text – slovo v podaní obľúbeného herca v oných svojráznych spoločnesko-kultúrnych podmienkach sa zdá byť zreteľným pokračovaním základnej línie, dominanty vývoja ruskej kultúry XIX – začiatku XX storočia – jej lingvocentrizmu, sústredenosti v slove, v Logose.

Lingvocentrizmus ruskej kultúry sa jasne odráža vo výroku J. Brodského, podľa ktorého je jedinou realitou v Rusku práve jazyk. Podľa toho je možné súhlasiť s úvahou Elistratova o tom, že ruská každodennosť („*byt'*“) sa pevne spája, asociuje nie s krbom a šachmi, ale s „*sumerničanijem*“ (nekonečnými debatami počas dlhých zimných večerov /*sumerky* – stmievanie sa, podvečer, súmrak/), nie s filozofickými spormi na semiačkami oplútom námestí provinčného mestečka románu Bratov Karamazovových ale vášnivými kuchynskými spormi sovietskeho obdobia (Elistratov, 2007, 498).

Nie je jednoduché určiť status cinemalogu. Veď doň môžeme zaradiť famózne Gagarinovo „*Pojechali!*“ akože z priameho prenosu, rovnako ako aj nemenej trefnú „*redisku*“ z „*Džentľmenov udači*“ – teda označenie „nedobrého“ človeka – zvrchu červeného a vo vnútri bieleho, čo má v ruskom prostredí svoje presné historické konotácie, pohrávanie sa s ktorými mohlo mať neraz za následok putovanie natočeného filmu do cenzúrneho trezoru. Na záver by sme chceli urobiť prehľad a výklad niektorých fráz cinemalogu, ktorý sme považovali podľa nášho názoru za reprezentatívnu vzorku (aj keď v tomto smere sa určiť jednoznačne nedá):

Большое Вам Гутенморг! Ironický pozdrav na uvítanie, prípadne vyjadrenie vďaky. («Варвара-краса, длинная коса»).

Битте-дритте. Nech sa páči, prosím, dovoľte a tak Vám treba. («Свадьба в Малиновке»)

Бонжур, мерси и ёлки-палки. O niečej veľmi obmedzenej slovnej zásobe («Цирк»).

Адмирал Иван Федорович Крузеништерн, человек и паракход. Ironické vyjadrenie o človeku, ako aj o sebe («Зима в Простоквашино»).

Кабачки и бабы доведут до цугундера. Slovo *cugunder* je abstrahované z autorského frazeologizmu A. Ostrovského «*брать (тянуть) на цугундер*», ktorý označoval vysporiadanie sa s niekým, s niečím, zodpovedať sa z niečoho – z nemeckého Zu Hunder – k stovke úderov («Место встречи изменить нельзя»).

А какаву с чаем не хочешь? Ironicky o príliš vysokých pretenziách a nárokoch partnera («Бриллиантовая рука»).

Ты чего, едрёна вошь, без меня какаву пьёшь? Prečo to robíš bezo mňa? Prečo si ma z toho vynechal? («Бумбараш»).

Америка России подарила паракход... Komentár o nejakom starom stroji, mechanizme, ktorý sa už nepoužíva, prípadne o inej ťažkopádnej, nezmyselnej veci («Волга, Волга»).

Америка может подождать, resp. Европа может подождать. Zosmiešňujúca reakcia ako odpoveď na dôvody spolubesedujúceho, ktoré považuje za veľmi seriózne, dôležité a nesporené («Стакан воды»).

Вот оно – тлетворное влияние запада. Ironizujúce víťazstvo svojej vlastnej pravdy, či názoru, vo význame: tu to máte, vravel som vám to! («Бриллиантовая рука»).

А платить кто будет, Пушкин? Vyjadrenie nespokojnosti s tým, že niekto nechce za niečo zaplatiť («Веселые ребята»).

Удачи тебе, Жанна д'Арк. Ironické zaželenie šťastia, úspechu, požehnania najčastejšie v situáciách kedy ten, komu je smerované sa chystá na pomerne ťažkú záležitosť a jeho vyhliadky na úspech sú chabé. («Неуловимые мстители»)

Александр Македонский тоже был великий полководец, а зачем же табуретки ломать? Nie je potrebné byť hlučný, znepokojovať sa a vybiť si zlosť na veciach («Чапаев»).

Тихо граждане, Чапай думать будет, думать. Vo význame – nerušte, dajte pokoj, nechajte človeka rozmýšľať, často aj ironicky o človeku, ktorého názor má váhu.

Шульберт – ironická kontaminácia zo slov «*Шуберт*» a «*шулер*» (podvodník, falošný hráč, šidič) označujúca ľubovoľného človeka, najčastejšie však skladateľa a muzikanta («Волга-Волга»).

Уйти как настоящий француз, - по-английски. Replika, ktorá predchádza odchodu niekoho («Ханума»).

Кавказ - это всесоюзная и кузница, и житница, и здравница. Ironicky o Kaukaze, o Východe (ázijských krajinách) («Кавказская пленница»).

Восток – дело тонкое, Петруха. Konštatovanie, týkajúce sa ťažkej situácie, problému, otázky a podobne, ktorých vyriešenie si vyžaduje jedine veľmi jemnú diplomaciu; ironicky hlavne vo vzťahu k Východu (Ázii) («Белое солнце пустыни»).

Я ж атаман идейный. Ja mám taktiež svoje princípy, nie som čistý pragmatik, taktiež mi nie je cudzí idealizmus («Свадьба в Малиновке»)

Граждане алкоголики, хулиганы, тунеядцы... Ironické oslovenie skupiny ľudí, napríklad, hostí, ktorí sa na návšteve usadili okolo stola a pod. («Операция «Ы» и другие приключения Шурика»).

Граждане, пейте пиво, оно полезно и на вкус красиво. Ironicko-parodujúca reklama piva («Семь стариков и одна девушка»).

Граждане, храните деньги в сберегательной кассе, если они, конечно, у вас есть... Ironické konštatovanie o peniazoch v najširšom zmysle slova, v rôznych situáciách, napríklad, keď peniaze niekomu zmizli («Иван Васильевич меняет профессию»).

Гражданин крокодил! Ironické oslovenie určitého človeka («Чебурашка»).

Гражданочка, я умоляю вас прекратить это мокрое дело. Не плач, переста́н плакать! («Свадьба в Малиновке»).

Тост без вина - это все равно, что брачная ночь без невесты. О невынужденности пить а не rozprávať («Кавказская пленница».)

Алкоголики – это наш профиль. Ironicky o niekom, kto má príliš často čo dočinenia s alkoholikmi, alebo konštatovanie – Neboj sa, выле́чиа́ т́а. («Кавказская пленница»).

Алкоголик, фольклорист проклятый. Zábavná nadávka («Кавказская пленница»).

А на ликёро-водочный нет? Replika, ktorá žiada alternatívu k ponúknutému variantu istej činnosti («Операция «Ы» и другие приключения Шурика»).

А воблу только что поймали... Ironická reakcia na repliku «пиво только что привезли» («Берегитесь автомобиля»).

Тепленькая пошла!... Ironicky o niečom, na čo sa dlho čakalo a čo je veľmi príjemné. (Reakcia na problémy s teplou vodou na sovietskych sídliskách) («Ирония судьбы или С легким паром»)

Теперь, после кукурузы, все внимание стали уделять людям. Ironické konštatovanie o vzťahu a pozornosti k ľuďom, o starostlivosti o ľudí, veľmi často v takej situácii keď starostlivosť a pozornosť evidentne absentujú («Люди и манекены»)

А вот, Василий Иванович, мужики сомневаются: ты за большевиков али за коммунистов? Ironická a parodujúca otázka, ktorá sa kladie v situácii, kedy je nevyhnutné vysvetliť si či odhaliť názory a postoje účastníka rozhovoru («Чапаев»).

Тепло ли тебе девица, тепло ли тебе красная? Ekvivalent k „Ako sa máš?“ Najčastejšie v situácii, kedy sa adresát nachádza vo veľmi ťažkej situácii («Морозко»).

А нам всё равно! Je mi всё равно! («Бриллиантовая рука»).

Броня крепка, и танки наши быстры. Ironické a zosmiešňujúce chválenkárstvo: u nás je всё в порядке, нас неporазите, сме najsilnejší! («Трактористы»).

В следующий раз быстро не женись. Ironické varovanie vystríhajúce neopakovať tú istú chybu ešte raz, respektíve, nabудúce dvakrát meraj a raz ре́ж... («Не может быть!»).

Время – это расстояние между двумя зарплатами. Ironická definícia pojmu čas, no taktiež aj ako odpoveď na niečie fráзовитé, afektované a strojené filozofické úvahy a čase, resp. o niečom inom («Люди и манекены»).

В столовой и в бане все равны. Ironické konštatovanie o rovnosti medzi ľuďmi na spoločenských miestach – o nevyhnutnosti stáť v radoch, o absencii akýchkoľvek výhod, zliav, privilégií, exkluzivity a pod. Jemná narážka na situáciu v sovietskej spoločnosti («Девчата»)

В соседнем совхозе двое наших пожинали чужие плоды, т. е. грузили навоз. Ironická parafráza rozšíreného kliše «chváliť sa cudzím perím, своими руками zbierať (prisвои́ť si zbierať) plody cudzej práce» («Люди и манекены»).

Výrazy a „výroky“ z filmov sú jasným a pomerne pádnym faktom kultúry a napĺňajú reč stoviek tisícok ľudí a často sú aj najdôležitejším štruktúrnym, znakovým faktorom každodenného a sociálneho správania sa.

Literatúra

- ELISTRATOV, V. S.: Tolkovyj slovar russkogo slenga. „AST-PRESS“, Moskva 2007.
- GODFREY, G. D.: Researching Electronic Media History. In: Godfrey, G. D. (ed.): *Methods of Historical Analysis in Electronic Media*. Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey, London 2006, pp. 3-23.
- GORKIJ, M.: Sinematograf Lumjera. In: „Odesskije novosti“, 1896, nomer 3681 ot 6 ijuľa.
- MÜGLOVÁ, D.: Komunikácia, tlmočenie, preklad alebo Prečo spadla Babylonská veža? „Enigma Publishing“, „Arimes“, Bratislava 2009.
- „Total DVD“: Федоров А.В. „Российское кино: очень краткая история“ \“Total DVD“. 2002 год, № 5. С.38-45.
- BOLŤJANSKIJ, G.: Lenin i kino. Giz., Moskva-Leningrad 1925.

Абстракт

В нашей статье обращаем внимание на особый феномен русского дискурса и лингвокультурологии, который впервые в целостной форме лексикографически под названием «*кинемалогос*» описал В. С. Елистратов. «Изречения» из фильмов уже давно вошли в определенный пласт фразеологизированного, даже паремиологического активного и пассивного словарного запаса. Они являются фактом культуры, который под влиянием развития кинематографического искусства приобрел довольно серьезные масштабы в речевом и дискурсивном поведении индивида и целого общества и который еще только ждет своего более полного освещения, классификации и оценки.

„Tento článok bol vytvorený realizáciou projektu *Dovybavenie a rozšírenie lingvokulturologického a prekladateľsko-tlmočnického centra*, na základe podpory operačného programu Výskum a vývoj financovaného z Európskeho fondu regionálneho rozvoja.“