

A „világirodalom” a „kis” irodalmak perspektívájából

„Svetová literatúra“ z perspektívy „malých“ literatúr

A „VILÁGIRODALOM”
A „KIS” IRODALMAK PERSPEKTÍVÁJÁBÓL

Tanulmányok

„SVETOVÁ LITERATÚRA”
Z PERSPEKTÍVY „MALÝCH” LITERATÚR

Štúdie

Szerkesztette | Zostavili:

BALOGH MAGDOLNA

ADAM BŽOCH

reciti
Budapest

2024

A könyv megjelenését a Szlovák Tudományos Akadémia Világirodalmi Intézete
(Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences),
valamint a HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Irodalomtudományi Intézete támogatta



A kötet a két intézet alábbi közös projektje keretében jött létre:
Hungarian and Slovak Literature in the Central European Cultural Space 5. –
'World Literature' from the perspective of 'small literatures'
(HAS-SAS-2022-05, 2023-2024)

A szerkesztők munkatársa: SZARKA SZILVIA

Lektorálta:

DUSÍK ANIKÓ és VERES ANDRÁS

A borítón: Paul Klee *Baum und Architektur-Rhythmen* (1920) című festménye



Könyvünk a Creative Commons *Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább!*
2.5 Magyarország Licenc (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/>)
feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható.
A köteteink honlapunkról letölthetők. Éljen jógaival!

ISBN 978 963 672 019 3

Kiadja a Reciti,
HUN-REN BTK Irodalomtudományi Intézet,
1118 Budapest, Ménesi út 11–13.
www.reciti.hu

Olvasószerkesztő: Szatmári Áron
Tördelés, borító: Szilágyi N. Zsuzsa
Nyomda és kötészet: Fellini Kft.

Tartalom | Obsah

Előszó (<i>Balogh Magdolna, Adam Bžoch</i>)	11
Predslov (<i>Magdolna Balogh, Adam Bžoch</i>)	173

I. TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉSEK | HISTORICKÉ PREHLADY

GÖRÖZDI JUDIT

Közvetlenség és „világirodalmi” közvetítettség az interkulturális irodalmi kapcsolatokban. A magyar irodalom szlovák fordítása	19
--	----

JUDIT GÖRÖZDI

Bezprostrednosť a sprostredkovanosť v interkultúrnych literárnych vzťahoch: slovenské preklady maďarskej literatúry	181
---	-----

JANA TRUHLÁŘOVÁ

A francia irodalom a 19. századi szlovák irodalomkritika szemszögéből	45
---	----

JANA TRUHLÁŘOVÁ

Francúzska literatúra 19. storočia z pohľadu slovenskej literárnej kritiky	207
--	-----

ADAM BŽOCH
A holland irodalom mint nemzetközi irodalom 69

ADAM BŽOCH
Nizozemská literatúra ako internacionálna literatúra 229

BALOGH MAGDOLNA
Mire jó a regionalizmus? 89

MAGDOLNA BALOGH
Na čo je dobrý regionalizmus? 249

II. ESETTANULMÁNYOK | PRÍPADOVÉ ŠTÚDIE

MAGDALENA GARBACIK-BALAKOWICZ
Fordítás és intertextualitás: Márai Sándor *Halotti beszéd*
című verséről 111

MAGDALENA GARBACIK-BALAKOWICZ
Preklad a intertextualita: o básni Pohrebná
reč Sándora Máraiho 271

SZARKA SZILVIA
Transzdiferencia Esterházy Péter *Mercedes Benz* című
történelmi drámájában 129

SZILVIA SZARKA
Transdiferencia v historickej dráme Pétera Esterházyho
Mercedes Benz 289

KÁLI ANITA
Inkvízitorok és imposztorok: Az orosz irodalom hatása a
*Sátántangó*ban 147

ANITA KÁLI

Inkvízitori a podvodníci: Vplyv ruskej literatúry

na *Satanské tango* 307

A kötet szerzői 167

Prispievatelia zborníka 325

Summary 329

Névmutató | Menný register 333

A „VILÁGIRODALOM”
A „KIS” IRODALMAK PERSPEKTÍVÁJÁBÓL

Előszó

Az utóbbi évtizedek összehasonlító irodalomtudományi kutatásaiban világszerte, és intézeteinkben is újra középpontba került a „világirodalom” fogalmával és létmódjával kapcsolatos kérdések vizsgálata, elsősorban a „kisnemzeti” irodalmakhoz (pontosabban: a nem világnyelveken született irodalmakhoz) fűződő problémákra összpontosítva: hogyan jut(hat)nak el a „kisnemzeti” irodalom művei a „világirodalomba”, mik a bevett utak, kik azok a személyek, melyek azok az intézmények, akik/amelyek kulcsszerepet játszanak ebben a folyamatban, mik a buktatói és mik a feltételei az eredményes befogadásnak, hogyan térnek el a befogadás mintázatai kultúránként, milyen hangsúlyeltolódások vannak a közép-európai régió belül, stb. Ezeknek a kérdéseknek a megvitatására összepontosítottunk azon a konferencián is, amelyet 2022. október 20-án rendeztünk Budapesten. Tanácskozásunk célja az volt, hogy a „kisnemzeti” jelenségek vizsgálatával árnyaljuk, illetve kritikailag átértelmezzük az utóbbi évek-évtizedek vitákat gerjesztő világirodalom-koncepcióinak (Pascale Casanova, David Damrosch, Franco Moretti és mások) bizonyos állításait /megállapításait, és elgondolkodjunk a nemzeti irodalom, a több nemzeti irodalmat magába foglaló regionális (elsősorban közép-európai) irodalom és a „világirodalom” lehetséges kapcsolatain.

A HUN-REN BTK Irodalomtudományi Intézetében zajlott tanácskozást az SZTA Világirodalmi Intézetével közös együttműködésünk keretében rendeztük, a 2019-2022 között *A magyar és a szlovák irodalom a közép-európai kulturális térben 5. – A „világirodalom” a „kis” irodalmak szemszögéből* (*Hungarian and Slovak Literature in the Central European Cultural Space 5. – „World Literature” from the perspective of „minor” Literatures*) címmel futó projekt záróeseményeként.

Azonban sem a konferencia, sem a jelen kötet nem az egyedüli hozadéka a magyar és a szlovák irodalomtudósok kutatási együttműködésének. A több évtizedre visszanyúló együttműködésben tudósok nemzedékei vettek részt: hungarológusok, szlovakisták, más nemzeti irodalmak kutatói, különböző irodalomtörténeti korszakok szakértői, valamint más-más elméleti és módszertani irányokat képviselő komparatisták. Az együttműködés kezdetei a 20. század nyolcvanas éveire nyúlnak vissza: 1987-ben az Irodalomtudományi Intézet szervezésében zajlott Veszprémben *Ami összehasonlítható, és ami nem* (*Čo je porovnatel'né a čo nie*) címmel egy konferencia, két évvel később, 1989-ben pedig a szlovák irodalmárok rendeztek tanácskozást Alsókorompán (*Dolná Krupá*) *Történelmi és irodalmi érintkezések* (*Dejiny a literatúra v kontaktoch*) címmel. Az 1989-es év politikai és társadalmi fordulata nyomán a két intézetben új témák kutatására és új módszerek alkalmazására nyílt lehetőség. A rendszerváltást követően intézeteink kutatói rendszeresen találkoztak vagy az egyik vagy a másik ország fővárosában. 1994-ben Pozsonyban zajlott *Az irodalom és a posztmodern című konferencia* (*Literatúra a postmoderna*), majd 1997-ben Budapesten a *Szubjektum-konceptiók a közép-kelet-európai irodalmakban a századelőn* (*Koncepcie subjektu v literatúre strednej a východnej Európy na prelome storočí*), 1999-ben *A huszadik századi európai irodalmi avantgárd* (*Európske literárne avantgardy 20. storočia*), 2005-ben *A recepció kreativitása* (*Tvorivosť literárnej recepcie*), 2011-ben a *Vannak-e közép-európai zsidó irodalmak?* (*Jestvuje židovská literatúra v strednej Európe?*), 2014-ben *A történelmi regény kortárs közép-európai változatai* (*Súčasná stredo európské podoby historického románu*), 2017-ben pedig *A szlovák irodalom recepciója Magyarországon 1990 után* (*Receptia slovenskej literatúry po roku 1990*).

A fent említett rendezvények, csakúgy, mint a tanácskozások eredményét rögzítő publikációk, illetve a Nádas Péter és Esterházy Péter életművével és szlovákiai befogadásával foglalkozó munkák (összesen hat tanulmánykötet) a tudományos kutatásokat finanszírozó szlovák nemzeti ügynökség támogatásának, illetve a kétoldalú akadémiai egyezmények pályázatainak elnyert összegeknek köszönhetően jöhettek létre. Ez a háttér teremtett lehetőséget műhelytalálkozók megszervezésére, melyek során a magyar és a szlovák kutatók megvitathatták mindazokat a szakmai kérdéseket, amelyek a két nemzet közösen megélt történelmi tapasztalatai lenyomataként formálódó közös kulturális térben felmerültek.

A bilaterális kutatások és konferenciák intellektuális motorja és szervezője az ezredfordulótól kezdve magyar részről Balogh Magdolna, szlovák részről Görözdi Judit volt. Mögöttük és mellettük ott álltak azok az elkötelezett és nagy formátumú tudósok, kulturális személyiségek, akik pontosan értették, miben is áll ezeknek a közös találkozóknak a tudományos, és tágabb értelemben vett társadalmi haszna, s ezért mind intézményeiken keresztül, mind intellektuális tekintélyük súlyával magától értetődően támogatták az együttműködést, ahogyan Bojtár Endre, Rudolf Chmel vagy Ján Koška.

A jelen kötetben olvasható hét írásban természetesen csak felvillan-tani van mód néhányat azok közül a lehetséges kérdések közül, amelyek az utolsó közös projekt kutatási horizontján felmerültek. Az itt közölt tanulmányokat két fejezetbe rendeztük. Az elsőbe azokat a tanulmányokat soroltuk, amelyek témája (különböző szempontokat körüljáró) történeti áttekintésekben bontakozik ki. A második fejezetbe kerültek a szűkebb értelemben vett esettanulmányok, amelyek a kulturális transferek, a fordítás és a recepció, valamint a világirodalmi minták, előképek nemzeti irodalmi alkalmazása körében mozognak.

Görözdi Judit *Közvetlenség és „világirodalmi” közvetítettség az interkulturális irodalmi kapcsolatokban: a magyar irodalom szlovák fordítása* című recepciótörténeti tanulmánya a magyar irodalom szlovák befogadását tekinti át a 19. századközépi kezdetektől napjainkig sajátos szempontból, a műfordítások alapján. Fő kérdései annak megvá-

laszolására irányulnak, „mennyiben közvetlen ez az interkulturális viszony, kihatottak-e a világirodalom-felfogás változásai az ezen „kis” irodalmak közötti transzferre, elsősorban a fordításra kiválasztott művek listájára, befogadására.” Számba véve ennek a két kis irodalomnak a sajátos viszonyait, a kettős irodalmiság gyakorlatát működtető aszimmetrikus kezdetektől a szocialista korszak ideologikus kultúra-közvetítési modelljén át a rendszerváltás után kialakuló recepciós módzatokig (intézményekig, személyekig), kitér a közvetlenség és a közvetítettség különböző formáira és azok működésére, valamint rámutat a befogadó irodalomban betöltött, és az egyes korszakokban játszott szerepükre a magyar-szlovák interkulturális transzferben.

Jana Truhlářová *A francia irodalom a 19. századi szlovák irodalomkritika szemszögéből* című recepciótörténeti áttekintése az európai próza fejlődését alapvetően meghatározó három francia író, Gustav Flaubert (1821–1880), Émile Zola (1840–1902), és Guy de Maupassant (1850–1893) befogadásának bonyolult folyamatát tárja fel és értelmezi a szlovák irodalomkritikában. Bemutatja azokat az alapvető ideológiai gátakat és korlátokat, amelyeket a formálódóban lévő nemzettudat ágensei érvényesítettek, kizárólag az erkölcsnemesítő, nevelő szándékú irodalmat támogatva. A szlovák irodalomban rendkívül hosszú ideig működtetett gátló mechanizmusok a tárgyalt francia szerzők műveinek megkésett és torz befogadásához vezettek.

Adam Bžoch: *A holland irodalom mint nemzetközi irodalom című tanulmánya a 19–21. századi modern és kortárs holland irodalom kiválasztott jelenségeit tekinti át: azokra fókuszál, amelyek a nemzeti irodalom határain túl is jelentőségre tettek szert. Egyúttal arra is választ keres, mi volt az oka, hogy ezeket a műveket nemzetközi mértékkel ismerhették el és terjeszthették. Más szavakkal: milyen feltételeknek kell teljesülniük ahhoz, hogy egy kis irodalom művei bekerülhessenek a világirodalom körforgásába.*

Bžoch szerint ebben a folyamatban bizonyos, az irodalmi művekből kiolvasható, általános érvénnyel bíró értékszerkezetek játsszák a döntő szerepet: a nyelvi és kulturális értelemben idegen szövegek tematikai rétegeiben rejtőző egyetemes értékek felismerése, az egyetemes kultu-

rális örökségre tett utalások, önmagunkra való ráismerés az idegenben, vagy éppen azok a társadalomkritikus megnyilatkozások vagy akár az egyént emancipációra készítető-felszólító etikai felhívások, amelyek ugyancsak általánosan elfogadhatónak nevezhetők. Ugyanakkor szól azokról az irodalmon kívüli (kultúrpolitikai, kereskedelmi, mediális) tényezőkről is, amelyek hozzájárulhatnak (noha példái azt igazolják, hogy korántsem minden esetben járulnak ténylegesen hozzá) egy-egy irodalmi mű nemzetközi ismertségéhez és elismertségéhez.

Balogh Magdolna tanulmánya a nemzeti irodalom és a világirodalom közötti potenciális átjárásként a regionális irodalomtörténet-írás lehetőségeire irányítja a figyelmet. Írása első részében a közép-európai komparatiztika magyarországi történetét tekinti át, a tanulmány folytatásában pedig az irodalomtudományi intézetben 1986 óta működő Közép-és kelet-európai irodalmi osztály tevékenységét és az ott Bojtár Endre vezetésével kidolgozott regionális módszertan alapelveit ismerteti. A tanulmány második részében a regionális komparatiztika ezredforduló utáni eredményeit áttekintve a Marcel Cornis-Pope és John Neubauer szerkesztette négy kötetes kelet-közép-európai regionális kultúrtörténeti munka követésre érdemes módszertani alapelveit emeli ki.

A második fejezetben kapott helyet Magdalena Garbacik-Balakowicz *Fordítás és intertextualitás: Márai Sándor Halotti Beszéd című verséről* című tanulmánya, amely az intertextualitás kortárs elméletei segítségével két konkrét lengyel fordítást vizsgál. Arra keres választ, milyen hatással van az intertextualitás a fordításra? Hogyan hat az olvasóra egy olyan szöveg, amely mélyen gyökerezik más kulturális kontextusban? Szabadnak érezheti-e magát az olvasó az intertextuális térben, vagy inkább a befogadás rabságával szembesül? Konklúziója szerint a lengyel fordítások esetében egy olyan célnyelvről (és kultúráról) van szó, ahol a történelmi-kulturális tapasztalatok közelsége miatt a legáltalánosabb szinten megfejtethők, érthetők és értelmezhetők a versben megjelenített tapasztalatok.

Szarka Szilvia tanulmánya az Esterházy-életmű különleges darabját, a szlovák színházi felkérésre írt *Mercedes Benz* című, a Madách-Tragédia egyfajta átiratát adó drámát elemzi a kulturális határjelenségek

és érintkezések leírására szolgáló újabb fogalom, a transzdifferencia segítségével. *Transzdifferencia Esterházy Péter Mercedes Benz című történelmi drámájában* címet viselő írása a drámát megkérdőjelezett, elbizonytalanított identitások és identitásnarratívák folyamatos ütközésének terepeként vizsgálja. A mű értelmezéséből levont tanulság az, hogy az átfogó, több perspektívájú, kultúrákon átívelő elbeszélésnek van az esztétikain túl politikai jelentősége is: az a felismerés, mely szerint régiókat, Közép-Európát, „éppen a közös történelmi tapasztalatok transznacionális esztétikai reflexiói képesek előremozdítani”.

Káli Anita a szegénységirodalom és a szociografikus regények kontextusában helyezi el Krasznahorkai László *Sátántangó*-ját. A regény lehetséges világirodalmi korrespondenciáit keresve a műnek a 19. századi orosz irodalom, közelebbről Gogol és Dosztojevszkij műveivel való összefüggéseit vizsgálja. Sokféle szempontot felvető írásában motívumok, alakok, műfaji jellegzetességek és végül a nyelv (a szegénység nyelvének magasirodalmi alkalmazása) párhuzamai kerülnek szóba. Irimiás alakját az imposztorok (így pl. Csicsikov) alakjával állítja párhuzamba, a rendőrökét a pétérvári írnokokéval. *A Karamazov testvérek* Nagy Inkvizitor – betéttörténetével fellelt kapcsolódásokra mind a figurák (próféta, hamis próféta), mind a műfaj (vádbeszéd) tekintetében kitér, végül utal a szegénységirodalom nyelvének gogoli és dosztojevszkiji előképeire is.

A kötetet abban a reményben bocsátjuk közre, hogy egyik-másik itt közölt írás kulturális régiókn további kutatására ösztönözheti majdan olvasóit.

Budapest–Pozsony, 2024. augusztus

Balogh Magdolna és Adam Bžoch

A HUN-REN BTK Irodalomtudományi Intézetében zajlott tanácskozást az SZTA Világirodalmi Intézetével közös együttműködésünk keretében rendeztük, a 2019-2022 közötti projektidőszak záró eseményeként.

I. Történeti áttekintések

GÖRÖZDI JUDIT

Közvetlenség és „világirodalmi” közvetítettség az interkulturális irodalmi kapcsolatokban

A magyar irodalom szlovák fordítása¹

A szomszéd irodalmi érdeklődésről jobbra feltesszük, hogy eleve adott valamiféle természetes közelség és a jelentős alkotások érvényesebb, a történelmi, társadalmi, művészeti párhuzamokban gyökerező kisugárzása alapján. Pedig történetileg elválaszthatatlan attól, hogy a befogadó kultúra egyáltalán hogyan gondolkodik az irodalomról: miként képzelel el az egyes korszakokban a nemzeti irodalmat mint olyat, saját viszonyát a másik(ok)hoz, illetve a nemzeti irodalmak átfogó kategóriájaként értett világirodalmat.

Dolgozatomban a magyar irodalom szlovák befogadását tekintem át a 19. század közepi kezdetektől napjainkig elsősorban a műfordítások alapján. Ezen belül érdekesnek mutatkozik az a kérdés, hogy mennyiben közvetlen ez az interkulturális viszony, hogy kihatottak-e a világirodalom-felfogás változásai az ezen „kis” irodalmak közötti transzferre, elsősorban a fordításra kiválasztott művek listájára, befogadására. S noha a magyar–szlovák irodalmi transzferrel, tehát egy konkrét és szűk interkulturális kapcsolattal foglalkozom, gondolatme-

1 A tanulmány a *Literary transfer, translation and transnational literary phenomena in the Slovak-Hungarian cultural space* (VEGA 2/0057/21) című projekt keretében készült.

netem háttérben nyilvánvalóan jelen vannak azok a szempontok is, amelyeket a világirodalom-kutatás használ.

A kezdetek: biliteraritás, nacionalista gesztusok

A magyar–szlovák műfordítás kezdetei arra az időszakra esnek, amikor a világirodalom fogalma – Goethe révén – éppen csak megfogalmazódott. A műfordítás a nemzeti öntudatosodás és nyelvi elkülönülés következményeként jelent meg, hiszen az addigi bi-, illetve multiliteraritás állapotát (Rudolf Chmel fogalma) váltotta fel az irodalomnak az *egy nyelvbe zárkózása* révén. Johann Wolfgang Goethe a világirodalom kifejezést valamiféle világméretű irodalmi kommunikáció értelemben használta, amelyben a hagyomány közvetítette és élő írók, a különböző nyelveken írt alkotások vesznek részt, s amely az „összjő” jegyében zajlik, a kölcsönös megértést szolgálja. Már 1801-ben értekezett arról,² hogy a felvetettek értelmében jelentőségét veszíti a nemzeti művészet és tudomány, mintegy feloldódik az egyetemesben. A goethei eszme, noha kétségbevonhatatlan a hatása az irodalomtudományos gondolkodásra, az itt vizsgált bilaterális irodalmi kapcsolatok realitásától távol látszik esni. Ami talán láttatja, hogy a nemzetek közötti irodalmi „csereforgalom” a valóságban bonyolultabb, rengeteg tényezőtől függ.

A szlovák nemzeti irodalom mint nemzeti öntudattal és nemzeti nyelven³ írt irodalom a 18. és 19. század fordulóján kezdett kibontakozni. Mindez tulajdonképpen a *hungarus* politikai nemzettudatot kiváltó kulturálisnemzet-felfogás érvényre jutásával párhuzamosan ment végbe, így a politikai-kulturális (magyar, cseh) hegemoniák alóli felszabadulást, egyfajta irodalmi-kulturális dekolonizációt is jelentett.

2 Vö. РИТООК Zsigmond, „Előszó”, in *Goethe és a világirodalom: Goethe és Eckermann beszélgetései alapján*, szerk. РИТООК Zsigmond (București: Kriterion Könyvkiadó, 1975).

3 A szlovák nyelv első kodifikációját 1787-ben alkotta meg Anton Bernolák, de a széles körben elfogadott kodifikációját 1843-ban dolgozta ki Ludovít Štúr (valamint J. M. Hurban és M. M. Hodža).

Szlovák irányból a magyar irodalom fordítását és recepcióját nem a nemzetek közötti kommunikáció eszméje, a „másság” befogadásának a szándéka keretezte, hanem a *saját tér* körülhatárolása, elhatárolása a mássággal szemben.

A szlovák műfordítás kezdeteinél a magyar fél volt a kezdeményező, azonban a magyar kormány finanszírozta szlovák lapokban megjelentetett, a magyar hazafias költészet darabjait tolmácsoló első fordítások inkább mutatnak a politikai-kulturális hegemonia kiterjesztésének a szándékára,⁴ semmint egy valódi kulturális párbeszéd megindításának igyekezetére. Az első publikált szlovák műfordítás Vörösmarty Mihály *Szózata*, Mácsay Mihály átültetésében jelent meg 1860-ban *Ozryv* címmel először magyar képes hetilapok mellékletében (a költemény több, különböző nyelvű fordításával együtt), majd még ugyanabban az évben önálló kiadvány formájában, illetve a *Sokol* és a *Priatel' školy a literatúry* című magyarbarát szlovák lapokban is, ez utóbbiban egy másik, Jakub Grajchmantól származó fordítás kíséretében.⁵ Mácsay Vörösmartynak a magyarokat megszólító hazafias költeményét fordításában az „uhor”-oknak címezi, amely kifejezés a *hungarus* értelemben vett, nem nemzeti tartalmú fordítása a „magyar”-nak, így a versfordítás hazafiságra történő felszólítása a szövegeredetihez képest szélesebben vonatkozik a korabeli soknemzetiségű Magyaror-

- 4 A soknemzetiségű Monarchia bonyolult hatalmi-kulturális-nyelvi viszonyait Kiss Szemán Róbert posztkoloniális elméleti megközelítéssel taglalja, és elsődleges, valamint másodlagos kolonizációról beszél. Ennek értelmében az elsődleges kolonizáció a német nyelvű kultúrához kötődik, és minden monarchiabeli nemzetet/nemzetiséget, így a magyart is érinti. A másodlagos kolonizáció pedig regionális szinten zajlik, ahol a primér helyzetben kolonizált magyar nemzet viselkedik kolonizátorként a helyi nemzetiségekkel szemben. Róbert Kiss SZEMÁN, „Pokus o postkoloniální interpretaci hungarik v Kollárově *Cestopisu obsahujícím cestu do Horní Italie*”, in *JINÝ Kollár – Kollár versus JINÍ*, szerk. Róbert Kiss SZEMÁN, 35–50, Opera Slavica Budapestinensia (Budapest: ELTE BTK Szláv és Balti Filológiai Intézet, 2021), 40.
- 5 Vörösmarty költeményének szlovák fordítását és recepciótörténetét Karol Tomiš dolgozta fel kétnyelvű monográfiájában. Karol TOMIŠ, *Maďarská literatúra v slovenskej kultúre I. (1860-1918) / A magyar irodalom a szlovák kultúrában I. (1860-1818)* (Bratislava: Veda – Ústav svetovej literatúry, 2000), 13–16.

szág polgáira. Ami nyilvánvalóan felborzolta a kedélyeket a nemzeti öntudatra ébredésen, a *saját nemzeti tér* formálásán és körülhatárolásán fáradozó szlovák értelmiségiek körében. A *Szózat* két első fordítása és a hozzájuk kapcsolódó recepció egyébként a szlovák–magyar kapcsolattörténet két alapvető ideológiáját tükrözi,⁶ amelyből az egyik az egység hangsúlyozásában, a másik az elhatárolódásban, a különálló önmeghatározásban érdekelt. A fenyegetettség érzését, a szlovák olvasók védelmének a szükségességét a magyar irodalom befolyásától a történelmi-politikai körülmények, pontosabban a nemzetiségellenes magyarosító intézkedések (például a szlovák művelődést szolgáló szlovák tannyelvű gimnáziumok és a Matica népművelési intézmény bezárása 1874-1875-ben) is táplálták, amelyek a szlovákok öntudatra ébredését próbálták akadályozni, és nagy szerepet játszottak abban, hogy a szlovák–magyar viszony tovább mérgesedett. „Akárki által is kényszerítenek bennünket a magyar kultúra elismerésére, csak kötelező önvédelemből cselekszünk, ha elfordulunk tőle. [...] A harc az harc” – írta Jozef Škultéty irodalmár és publicista 1893-ban.⁷

A magyar–szlovák műfordítás kezdeteinél, illetve első évtizedeiben szerepet játszott az is, hogy a szlovák olvasóközönség tudott és olvasott magyarul, eredetiben követhette a magyar irodalmat, a befogadás tehát a fordítások meglététől függetlenül is zajlott. A jelenséget ma a transzkulturalitás recepciós sajátosságaként tárgyalhatnánk,⁸ de a globalizáció velejárójaként értett transzkulturalizmus Wolfgang

6 Elemzi Rudolf CHMEL, „A fordítás szerepe az irodalmi kapcsolatokban”, in Rudolf CHMEL, *Két irodalom kapcsolatai*, ford. ZSILKA Tibor, 145–184 (Bratislava: Madách Könyv- és Lapkiadó, 1980), 158–170.

7 Jozef ŠKULTÉTY, „Alexandra Petófiho lyrické básne”, in *Literárne vzťahy slovensko-maďarské: Dokumenty z 19. a 20. začiatku 20. storočia*, szerk. Rudolf CHMEL, 231–233 (Bratislava: Osveta, 1973), 231. Ha nincs másképp feltüntetve, a szlovák szövegekből vett idézeteket saját fordításban közlöm.

8 A több irodalmi rendszerben való transzkulturális jártasság írói életműben való lecsapódását és irodalomtörténeti következményeit elemzi szlovák–magyar(–német) viszonylatban: Anikó DUŠÍKOVÁ, „The Possibilities of a Transcultural Narrative in 19th-Century Central Europe: Ján Chalupka and Gusztáv Szontagh”, *World Literature Studies* 14, 3. sz. (2022): 114–127.

Welsch nevéhez kötődő koncepcióját megelőzően Rudolf Chmel írta le a magyar–szlovák helyzet alapján. A *biliteraritást*, illetve *kettős irodalmiságot* Chmel két irodalmi rendszer átfedésének tartja, az irodalmi struktúrák interferenciájának a befogadói tudatban, amelynek során a saját irodalmon belüli – például műfaji, tematikus – hiány a másik irodalomból közvetlen módon töltődik ki.⁹ Ez az interkulturális kapcsolatok olyan szintjét jelenti, amely független a nyelvi közvetítéstől, és kívül áll a transzferfolyamatoknak is. A szlovák közegben az 1918-ig kötelező magyar iskoláztatás hatása – ha csökkenő mértékben is – a 20. század közepéig fennállt.

A szlovák sajtótermékek gyarapodásával az 1870-es évektől lendületet kapott a szlovák nyelvű fordításiirodalom, amely elsősorban ruszofil és szlavofil jelleggel bírt, a magyar irodalomból a mára elfeledett írók szórakoztató prózája mellett megjelentek a jelentős szerzők is: Eötvös József, Jókai Mór, majd Mikszáth Kálmán, a költők közül Petőfi Sándor, Arany János, Berzsenyi Dániel, Kisfaludy Károly. Az irodalmi értékkel bíró magyar regények kiadása 1883-ban indult Jókai Mór *Páter Péterével* Gustáv Izák könyvkiadó fordításában, s noha a szerző szlovák kritikai visszhangja nem volt mindig felhőtlen, az olvasók körében nagy népszerűségnek örvendett, a 20. század utolsó harmadáig vagy negyedszáz könyve jelent meg összességében elképesztő példányszámban, több kiadásban, sőt némelyik több szlovák fordításban. Mikszáth Kálmánt is az elsők között fedezték fel maguknak a szlovákok, könyvei 1886-tól jelentek meg folyamatosan egészen napjainkig, többszöri újrafordításban is, legutóbb 2007–2023 között Karol Wlachovský egységes szemléletű átültetésében adták ki életműsorozatát.

9 Rudolf CHMEL, „Slovensko-maďarská biliterárnost”, in Rudolf CHMEL, *Literatúry v kontaktoch: Štúdie o slovensko-maďarských literárnych vzťahoch*, 44–76 (Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1972), 51.

Formáló érték közvetítés

A századforduló környékén már a modern magyar irodalmat képviselő novellisták is felbukkantak a különböző szlovák lapokban, többek között Ady Endre, Bródy Sándor, Csáth Géza, Krúdy Gyula, vagy a drámaíró Molnár Ferenc. A nemzeti körök magyarellenes szemlélete is oldódni látszott a fordítások viszonylatában, például a *Slovenské pohľady* című befolyásos irodalmi havilap, amit a szlovák kultúra és irodalom tudatos formálásán munkálkodó, turócszentmártoni központtal működő nemzeti értelmiségiek adtak ki Svetozár Hurban Vajanský és Jozef Škultéty szerkesztésében, a magyar irodalom húszévnyi ignorálása után végre teret adott a magyar műveknek. Itt jelentek meg a nemzeti költő tekintélyével bíró Pavol Országh Hviezdoslav értő tolmácsolásában Petőfi Sándor és Arany János költeményei, 1905-ben Madách Imrétől *Az ember tragédiája*. Hviezdoslav fordításai újrapozicionálták ezeket a szerzőket a szlovák recepcióban.

A szlovák származású, a romantika „világirodalmi panteonjában” is helyet kivívó Petőfi Sándor költeményei az 1860-as évek elejétől jelen voltak a szlovák lapokban, sőt a századfordulóig három különböző verseskötete és *A hóhér kötele* című regénye is megjelent szlovákul. Az életmű befogadása azonban ellenállásba ütközött, a nemzeti körök a költőt renegátnak bélyegezték. Amit nemcsak az táplált, hogy Petőfi szlovák származása ellenére a magyar néppel vállalt sorsazonosságot, és közömbös volt a szlovákság iránt, hanem az is, hogy hazafias költészetét a nemzetiségek asszimilálásának időszakában magyar oldalról is felhasználták.¹⁰ Hiába tehát a művek művészi ereje vagy a – „kis” irodalmi – szerző géniuszának világirodalmi kisugárzása, a magyar–szlovák transzferben nacionalista ideológiai harcok övezték. Művészetét a „költőfejedelem” Hviezdoslav fordításai rehabilitálták, aki az európai irodalom gyöngyszemeit közreadó fordítói programjába, többek között Shakespeare, Schiller, Goethe, Puskin, Lermontov munkái mellé

10 CSUKÁS István, *Petőfi a szlovákoknál* (Bratislava: Madách Könyv- és Lapkiadó, 1979).

illesztette Petőfi költeményeit, illetve Madách és Arany műveit is. Egy 1911-es jelentéktelen fordításkötettől eltekintve majd Petőfi halálának centenáriumán irányult rá újra a szlovákok figyelmé: neves irodalmárok méltatták, újraindult műveinek a fordítása. De ez sem volt független a korabeli kultúrideológiától: „Az akkor tért hódító szocialista ideológia – írja Karol Tomiš – a nemzeti szempontok helyett a nemzetköziség elvét hangsúlyozta [...] [Petőfit] már mint a világszabadság és a társadalmi igazságosság forradalmi költőjét emlegetik, akinek életműve az emberiség közös kincse.”¹¹ Az ötvenes évek elején kiadták *Az apostolt* Emil Boleslav Lukáč tolmácsolásában, majd könyv alakban a *János vitézt*, és egy átfogó versválogatást Ján Smrek költő kitűnő fordításában, ami a következő évtizedekben további három kiadást ért meg. 1990-ben Illyés Gyula Petőfi-életrajza, 2020-ban pedig a romantikus költő útirajzai jelentek meg szlovákul.

Ebben az áttekintésben nincsen mód végigvenni azoknak a kánalnalkotó magyar szerzőknek a szlovák befogadását, akik műve tényleges irodalmi vagy kulturális visszhangot váltott ki a szlovák kultúrában. Pedig érdemes lenne szólni Arany János szlovák recepciójáról, akiről a szlovák hungarológia atyjaként számon tartott Pavol Bujnák önálló monográfiát is írt. Vagy Madách Imrééről, akinek *Az ember tragédiája* című műve három fordításban is elérhető a szlovák olvasók számára (a legutóbbi 2020-ban jelent meg Jitka Rožňová átültetésében), de hozzáférhetőek szlovákul a költeményei, illetve a *Mózes* című drámája is.¹²

Viszont mindenképpen szót kell ejteni az Ady-recepcióról,¹³ ami nemcsak az interkulturális átvitel esete, hanem a befogadó kultúra önmeghatározása szempontjából is érdekes momentum. A „kis” és

11 Karol TOMIŠ, „Petőfi költeményeinek szlovák fordításai”, in Karol TOMIŠ, *Közös értékeink*, 16–25 (Bratislava: Madách-Posonium Lap- és Könyvkiadó, 2001), 24.

12 Madách Imre emlékezetét ápolja a szlovákok számára is az alsósztrégovai Madách-kastély fenntartójaként a Szlovákiai Magyar Kultúra Múzeuma, amely a legutóbbi fordításkötetek kezdeményezője.

13 CSUKÁS István, *Ady Endre a szlovák irodalomban* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961).

„nagy”, azaz periferikus(abb) és centrális(abb) irodalmakban gondolkodó irodalmirendszer-elméletek, illetve világirodalom-elméletek a mintaadást általánosan a „nagy”, centrumszereppel bíró irodalmi kultúráknak tulajdonítják. Magától értetődőnek tartják, hogy a mintává váló jelenség (irodalmi irányzat, műfaj stb.) a centrumból indulva tud hatást kifejteni és széles körben, nemzeti irodalmak határát átlépve elterjedni. Pedig ez a dinamika nyilván összetettebb, több tényező van rá befolyással, és a vertikális („nagy” – „kis” irodalom) hatásokon kívül nyilván a horizontális(abb) („kis” – „kis”) irodalomközi folyamatok is befolyásolják. Ráadásul a kapcsolat e két konkrét „kis” irodalom között a történetük során nem volt egyöntetűen szimmetrikus, a szlovák irodalom fiatalabb, az önazonosságának a formálódása idején a magyar jelenségek esetenként olyan szereppel ruházódtak fel, mint a centrális helyzetű, széles kisugárzású irodalmak mintaként szolgáló jelenségei. A szlovák Ady Endre-recepciónak a dekadenciavitában, tágabb értelemben a modern szlovák költészet tájékozódásában, formakeresésében volt szerepe, ha ez a szerep nem is kizárólagos vagy központi.

Ady a szlovák kultúrába 1910-ben robbant be Hviezdoslav révén, aki a költőnek a közép-európai nemzetek elnyomás elleni összefogását szorgalmazó gondolatai iránt lelkesedett, és *A magyar jakobinus dalára* írt válaszversében „te virradó idők heroldjára”-nak¹⁴ nevezte a magyar szerzőt. A fiatalabb, modernista költőnemzedéknek azonban poétikai inspirációt jelentett: „Egész lényével európai jelenség – írta Michal Chorváth író, irodalmár, műfordító 1941-ben –, és költészetünk számára kulcsot jelentett ahhoz, amit másutt Baudelaire és Rimbaud tanított.”¹⁵ Ebben része volt annak, hogy a pályára lépő szlovák szerzők eredetiben olvasták Adyt, értelmezték, fordították és leveleztek róla, és annak a vitának is, amely az 1930-as évek elején a magyar költő dekadenciáját taglalta, egyfelől hozadék nélkülinek tartva költészetét a szlovák irodalom számára, másfelől Ady költészetének művészi je-

14 „Tak, herolde ty svitajúcich časov”. Magyar fordítás: Kardos László.

15 Idézi Rudolf CHMEL, „Ady na Slovensku”, in Rudolf CHMEL, *Paralely a konfrontácie*, 109–118 (Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986), 113.

lentőségét és humanizmusát hangsúlyozva.¹⁶ A folyóiratos Ady-megjelenések először 1934-ben, majd 1941-ben értek kötetbe, ez utóbbi anyagát egyik legértőbb szlovák elemzője és fordítója, Emil Boleslav Lukáč válogatta. Később újra kiadta, és besorolta a világirodalomból szemezgető, valamint a magyar költészetet bemutató antológiáiba is. Egy következő válogatás Ján Smrek fordításában 1950-ben jelent meg (a kor szellemét kifejező módon Lukács György bevezető tanulmányával), és 1957-ben Valentin Beniák költő is publikálta a maga Ady-átültetéseit. Elbeszéléseiből 1959-ben látott napvilágot egy fordításkötet. Folyamatos jelenlétét a szlovák olvasók számára aztán egy, a régi versfordításokat 1978-ban újra közreadó könyv biztosította,¹⁷ máig ezek állnak rendelkezésre a könyvtárak polcain.

Ideológiai keretek

A szlovák kultúra fejlődése, az irodalom intézményesülése nagy lendületet kapott Csehszlovákia 1918-as megalakulásával, a magyar irodalommal szembeni ambivalens viszony azonban nem enyészett el. A nemzeti körök részéről tartózkodás, a baloldaliak (*DAV* folyóirat) részéről nyitottság jellemezte a következő évtizedeket, de jelen volt még a közvetlen befogadást megalapozó *biliteraritás* is. Hogy a magyar irodalom fordítások nélkül is elérhető és olvasott volt, mutatja az Ady-recepció, vagy például az az eset, amikor Milo Urbant a *Živý bič* (1927, magyarul *Az élő ostor*) című regénye kapcsán Szabó Dezső plagizálásával vádolták meg.¹⁸ Tehát *Az elsodort falut* (1919) nemcsak Urban, hanem a kritikusok is ismerték a regény megjelenésekor, pedig azt csak 1948-ban adták ki szlovákul.

16 A vitát Rudo Uhlár cikke váltotta ki, amire Emil Boleslav Lukáč reagált több írásban. Lásd CHMEL, „Ady na Slovensku”, 114–118.

17 Karol TOMIŠ, „Ady a szlovák irodalmi kultúrában”, in TOMIŠ, *Közös értékeink*, 58–63.

18 Vö. Karol CSIBA, „Medzi Živým bičom a *Gardistom*: Poznámky k memoárom, beletrii a publicistike Mila Urbana”, *Slovenská literatúra* 62, 5 (2015): 427–434, 429.

A két irodalom közötti viszony aszimmetriája a 20. század közepétől látszik feloldódni,¹⁹ ami mögött a kommunista ideológia internacionalizmust és a baráti népek kultúrájának propagálását előírányzó kultúrpolitikája is érzékelhető, államközi könyvkiadási szerződésekkel és cenzori felügyelettel nyomatékosítva. A fordításra válogatott korabeli magyar szövegek közül a szocreál irodalom kapott zöld utat (például Illés Béla *Kárpáti rapszódia* című regénye), a korábbi időszakból pedig az ideológiailag nem problémás életművek (például József Attila költészete), illetve a „hadba állítható” alkotások (az említett Jókain, Petőfin kívül például Eötvös József *Magyarország 1514-ben* és *A falu jegyzője* című regényei). A négy évtized kultúrpolitikája azonban változékony volt, nem volt egységes a különböző arculattal dolgozó kiadók ellenőrzésének a szigora sem, és a magyar irodalomban jártas kiadói szerkesztők és fordítók igyekeztek kihasználni a „réseket”, ami az interkulturális kapcsolatok közvetlenségét példázza a könyvkiadás állami felügyeletének az árnyékában. A magyar irodalom fordítása és kiadása intenzívvé vált, Rudolf Chmel az 1945 és 1975 közötti időszakot feldolgozva több mint négyszáz címről beszél, aminek a felét a próza teszi ki, félszáznyi a gyermek- és ifjúsági könyv és körülbelül másfélszáz a színházi használatra készült drámakiadvány. A költészetet Petőfin, Adyn, József Attila kötetain kívül két antológia képviseli, amely továbbá Juhász Gyula, Kosztolányi Dezső, Tóth Árpád, Babits Mihály, Radnóti Miklós, Kassák Lajos, Illyés Gyula, Nagy László, Weöres Sándor verseit közvetíti a szlovák olvasóknak.²⁰ Említést érdemel az a vállalkozás is, amely a magyar irodalomtörténet kiválasztott klasszikusait, Jókait és Mikszáthot a Világirodalmi arany alap (Zlatý fond svetovej literatúry) sorozat részeként kínálta a szlovák olvasóknak – arra a világirodalom-felfogásra támaszkodva, amely szerint a világirodalmat a nemzeti irodalmak összessége alkotja.

19 Vö. FRIED István, „A (kelet-)közép-európai kultúra átsztrukturálódása a XX. században”, *Irodalmi Szemle* 49, 4. sz. (2006): 15–19.

20 Rudolf CHMEL, „Preklady z maďarskej literatúry v rokoch 1945-1975”, in CHMEL, *Paralely a konfrontácie*, 169–182, 173–176.

A kiadók közül a Szlovák Írószövetség kiadóvállalata, a Slovenský spisovateľ inkább a kortárs művekre specializálódott (itt jelent meg például Kertész Ákos *Síkátor*, Darvas József *Város az ingoványon*, Sánta Ferenc *Húsz óra*, Németh László *Gyász* című regénye), az ifjúsági irodalmat megjelentető Smena a tematikusan illeszkedő, illetve a valamiképpen az arculathoz „illeszthető” művekre (itt jelent meg például Fejes Endre *Rozsdatemető* vagy Szilágyi István *Kő hull apadó kútba* című regénye), a Tatran pedig a 20. századi irodalomra (itt jelent meg például Déry Tibor, Mészöly Miklós egy-egy regénye vagy egy dráma-válogatás, amely Németh László, Illyés Gyula, Örkény István színműveit adta közre). Karol Wlachovský műfordító és kiadóigazgató így öszszegi tevékenységüket a Tatran kiadóban:

a magyar irodalomban azt kerestük, amit hiányoltunk a szlovákból. [...] az írást a vonulat írást érdeklődtünk, amely értékrendjében a Nyugat hagyományát követi. Megjelent szlovákul Ottlik 1976-ban, Örkény István *Egypercsekje*, Mátyás Iván több szövege, például a *Régi idők mozija*, Kosztolányitól az *Esti Kornél* mindkét ciklusa [...], lefordítottuk Csáthot, engedélyünk volt Krúdy három regényére, terveztük Babitsot [...] Ezek a könyvek mutatták, hogy a magyar irodalomban a polgári értékrend is jelen van, mivelhogy a szlovákból épp ez hiányzott a szlovák társadalom fejlődésének eltérő volta miatt. Ezek a könyvek mai szemmel nézve hihetetlen példányszámban jelentek meg és fogytak el. Különösen a konszolidációs években mégiscsak másképp gondolkodtak, és azt hiszem, a közönség ezt meg is értette. Ez a folyamat aztán befejezetlen maradt, mert rá kellett volna kötni Mészöly Miklós több művével és az akkori fiatal nemzedékkel, Esterházyval, Nádassal. De erre már nem kerülhetett sor, mert az ő könyveik nálunk ideológiai korlátokba ütköztek.²¹

21 GÖRÖZDI Judit, „A magyar irodalom tolmácsa: Beszélgetés Karol Wlachovskýval”, *Új Szó – Könyvjelző melléklet*, 2006. szept. 21., 10–13; KAROL WLACHOVSKÝ, *Belső világosság: Párbeszéd a magyar irodalommal* (Dunaszerdahely: Nap Kiadó, 1995).

A prágai tavasz leverése 1968-ban ideológiai visszarendeződést vont maga után Csehszlovákiában, amit a konszolidációs kultúrpolitika juttatott érvényre, próbálta a művészeteket függetleníteni a nemzetközi esztétikai trendektől és ellenőrzés alatt tartani a tartalmakat. Így felértékelődött a (bármilyen mértékben is) másként gondolkodó fordításirodalom, habár a korlátok itt is adottak voltak – a hetvenes évek elején, majd újra a Charta '77 mozgalmat követően erősebben, de még a nyolcvanas évek közepén is érezhetően. Ez volt a háttére Grendel Lajos berobbanó szlovák recepciójának, amit az *Odtienené oblomky* (ford. Karol Wlachovský) című, az *Éleslövészetet*, a *Galerit* és az *Áttételeket* trilógiába foglaló könyve indított 1985-ben.²² Egy kilenc résztvevőt mozgató, a *Romboid* folyóiratban publikált kritikuszita²³ tanúsága szerint Grendel prózája „ösztönző szereppel bír” (Ján Števček) a szlovák irodalom számára, amelyre „saját teljesítményével kell válaszolnia” (Peter Zajac). Az ösztönzés mibenléte mindenekelőtt a kortárs európai filozófiai és esztétikai inspirációkban, például az individuumközpon-tú létszemléletben, a posztmodern eljárások alkalmazásában ragadható meg, amit Grendel a közép-európai identitás vonatkozásában dolgozott ki. Az irányzatos besorolási aktusokból, a „felcímkezésből” az is látszik, hogy a Grendel-fordítások a recepcióban nem mint egy másik kultúra (irodalomtörténeti folyamat, ideológiai környezet) termékei, hanem mint *a csehszlovák szocialista irodalom* részévé avatott magyar nemzetiségi irodalom alkotásai jelentettek esélyt a befogadó irodalom korlátainak a feszegetésére. Grendelt a későbbiekben is intenzív figyelem övezte, minden művét kiadták szlovákul, befogadása teljesnek nevezhető, hiszen kritikái visszhangot és szépirodalmi hatást váltott ki, a szlovák irodalomtörténetekbe is beépült, amiben szerepet játszott az is, hogy Karol Wlachovský egységes szlovák hangot kölcsönzött a mű-

22 A megjelentetés körüli huzavonákat egy interjúban Karol Wlachovský idézi fel. GÖRÖZDI, „A magyar irodalom tolmácsa”, 11.

23 JÁN ŠTEVČEK, VOJTECH KONDRÓT, IVAN SULÍK, KAROL ROSENBAUM, VILIAM MARČOK, VINCENT ŠABÍK, DANIEL OKÁLI, PETER ZAJAC és KAROL WLACHOVSKÝ, „Kritici diskutujú o Lajosovi Grendelovi”, *Romboid* 21, 11. sz. (1986): 20–33.

veinek.²⁴ A szocializmus időszaka alatt egyébként fordították a szlovákiai magyar irodalmat is, elérhetővé váltak szlovákul többek között Fábry Zoltán, Egri Viktor, Dobos László, Duba Gyula könyvei, Cselényi László, Tózsér Árpád verseskötetei, a többi kisebbségi magyar irodalomból azonban elvétele jelen(hetet)t meg valami.

Kétoldalú kapcsolatok – térségi irodalom – világirodalom

A magyar–szlovák interkulturális kapcsolatoknak sajátos keretet adott az, hogy a Szlovák Tudományos Akadémián az 1960-as években megindult komparatiztikai kutatás²⁵ a kérdéskört új viszonyrendszerbe helyezte. A korszak világirodalom-felfogása különben is tág, a nemzeti irodalmak összességét jelenti, amelyhez a régió komparatiztikája a rendszerszerű és tipológiai összefüggések viszonylatában közelített, és a korábbi, szlavisztikai (azaz nyelvrokonságon alapuló) összehasonlító irodalomtudományi megközelítést térségi (a földrajzin túl társadalmi-történelmi adottságokon alapuló) csoportosítással váltotta fel, kiszélesítve az érdeklődést a magyar (és a román) kultúra irányába is. Szlovák szempontból leszögezték a magyar irodalmi kultúrával való érintkezés fontosságát a szlovák irodalom „világirodalmi kapcsolatrendszerében” és alakulástörténetében (Mikuláš Bakoš), ami utat engedett a magyar–szlovák interkulturális kapcsolatok szisztematikus kutatásának. A kétoldalú kapcsolatok azonban nem az úgynevezett kontaktológiát, sem a hatástörténetet jelentették csupán, hanem egy „funkcionálisan és strukturálisan értett komparatiztika”²⁶ jegyében

24 GÖRÖZDI Judit, „Grendel Lajos »szlovák írói« karriertörténete”, in *Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálóok, írócsoportosulások 2.*, szerk. BOKA László és BIRÓ Annamária, 307–320 (Nagyvárad–Budapest: Partium Kiadó–Reciti, 2016).

25 Dionýz ĎURIŠIN, *Összehasonlító irodalomkutatás*, ford. TÁLASI István (Budapest: Gondolat Kiadó, 1977).

26 CHMEL, *Literatúry v kontaktoch*, 8.

a fejlődéstörténeti analógiák feltérképezését és összevetését is.²⁷ Ebben a megközelítésben mai szemmel két mozzanat látszik hangsúlyosnak: egyrészt az irodalmak közötti hálózatoság bonyolultságának és különböző szintjeinek a tudatosítása, másrészt a távlat, amelyben értelmet nyer a hálózat kiválasztott mozzanatainak a működése. Rudolf Chmel, aki a szlovák komparatistikán belül a magyar irodalommal foglalkozott, így vázolta ezt a perspektívát:

A szlovák–magyar irodalmi kapcsolatok fejlődéséből arra következtethetünk, hogy kutatásuk [...] a binaritás szintjén megteremtheti a komparatív irodalmi egységek magasabb szintű tanulmányozásának, illetve e bináris kapcsolatok európai vagy világirodalmi kontextusba való beillesztésének feltételeit.²⁸

Az elméleti háttérrel a szlovák komparatista, Dionýz Ďurišín strukturalista alapozású világirodalom-rendszer elmélete nyújtotta. Ez a koncepció arra tett kísérletet, hogy a nemzeti irodalmak és világirodalom viszonyrendszerét írja le, hogy megragadjon a kölcsönhatások folyamatának a tényezőit, szinkron és diakron dinamikáját. Az irodalmi folyamatokat nemzeti, illetve irodalomközi műveletekként fogta fel. Eszerint a nemzeti irodalmat

az irodalomközi kapcsolatok rendezik nagyobb, bizonyos értelemben fölérendelt egységekbe, amelyek a világirodalom mint végső rendszer irányába mutatnak. E szélső pólusok között egy ellentmondásos dialektikus egység található, amely az irodalomtörténeti gyakorlatban a nemzeti- és a világirodalom között levő, inspiratív alakító feszültségként mutatkozik meg.²⁹

27 Ezt a szemléletet bontja ki például Rudolf Chmel a szlovák és a magyar romantikát összehasonlító tanulmányában. RUDOLF CHMEL, „Typológia slovenského a maďarského romantizmu”, in CHMEL, *Paralely a konfrontácie*, 17–63.

28 RUDOLF CHMEL, „Az ún. irodalmi szintézisek problematikája”, in CHMEL, *Két irodalom...*, 185–213, 185.

29 DIONÝZ ĎURIŠÍN, *Čo je svetová literatúra?* (Bratislava: Obzor, 1992), 152.

Az így meghatározott köztes kategóriát az úgynevezett *irodalomközi közösségek*, illetve *sajátos irodalomközi közösségek* (medziliterárne spoločenstvá / osobitné medziliterárne spoločenstvá) alkotják, amelyek az elgondolás szerint etnikai, földrajzi, adminisztratív-politikai tényezők hatására jöhetnek létre, illetve a *sajátos irodalomközi közösségek* esetében az intenzív interakció egyéb tényezőinek a hatására (a hetvenes-nyolcvanas években formálódó koncepció ilyennek tartja például a szovjet irodalmat).³⁰ Ez a kategória talán megközelíti azt a helyzetet, amelyben a magyar és a szlovák kultúra történelmileg létezett; illetve megpróbálja megragadni azt a hálózatoságot is, amely a szlovákiai magyar irodalom révén mindkét irányba közvetítő funkciót is ellát. Ha Ďurišin világirodalom-, illetve irodalmirendszer-elméletét helyenként spekulatívnak érezzük is, amely kissé el van távolodva az irodalom valódi létmódjától, a szövegtől, vitathatatlan, hogy a nemzeti irodalomtól a világirodalomig zajló folyamatok bonyolultságának felfejtését összetett módon, a legkülönbözőbb szempontok és dinamikák számbavételével kísérli meg.³¹ Miloš Zelenka Ďurišin rendszerét a 2000-es években felfutott transzkulturalizmus előzetes koncepciójának tartja.³²

A kérdésre, hogy milyen konzekvenciái lehetnek ennek az irodalomtudományos diskurzusnak a magyar–szlovák irodalmi kapcsolatokra, kétféle válasz kínálkozik. A komparatistikában kibontakozott egy olyan szemlélet és módszertan, amely a transzfer- és hatástörténetként felfogott magyar–szlovák interkulturális kapcsolatokat egy szélesebb kontextus alakulástörténeti viszonyrendszerében volt képes láttatni (Rudolf Chmel tanulmányai, Sziklay László *Szomszédainkról* című 1974-es könyve). Ami direkt vagy indirekt módon a fordításkiadásban is tükröződött, talán inkább csak áttételesen, sok tényező egyikeként. De felismerhető például abban a szemléletben, amelyre a fentebb idézett Karol Wlachovský hivatkozott, miszerint a szlovák

30 Uo., 152–153.

31 Vö. Dionýz ĎURIŠIN, *Theory of interliterary process* (Bratislava: Veda, 1989).

32 Miloš ZELENKA, „The Concept of World Literature in Czech and Slovak Comparative Literary Studies”, *World Literature Studies* 14, 2. sz. (2022): 5–30, 18.

kiadói válogatás azt a fajta – polgári hagyományú – magyar irodalmat részesítette előnyben, amely hiányzott a szlovákból (a saját nemzeti irodalmi rendszerben hiányzó jelenség szuplementációja a térségből), illetve abban a kiadáspolitikában is, amit Rudolf Chmel valósított meg a rendszerváltás után a Kalligram Kiadó keretei között a közép-európai könyvsorozatban³³ (a térségi irodalom mint a nemzeti irodalmak sajátos csoportosulása).

A Kalligram

Az 1990-es évek elején a rendszerváltást követően Szlovákiában is átalakult a könyvkiadás szerkezete, a fordításiirodalommal is foglalkozó, többéves és központilag is jóváhagyott kiadási terv alapján működő kiadók szerepét magánkezdemenyezések vették át. A magyar szépirodalom (főleg próza) rendszeresebb kiadása csupán az évtized végén indult meg, s noha egy-egy könyvet más kiadók is megjelentettek (például AB-Art, Slovart, Drewo a Srd), mint szisztematikus tevékenység elsősorban a Kalligram Könyvkiadóhoz (1991–2016) köthető. A kiadó a magyar eredeti, a szlovákiai magyar, a szlovák eredeti művek mellett a magyar irodalom szlovák és a szlovák irodalom magyar fordításait is gondozta, mintegy házon belül formálva a magyar–szlovák és szlovák–magyar irodalmi kapcsolatokat. A magyar irodalomból elsősorban azokat a műveket jelentette meg szlovákul, amelyek a rendszerváltás előtt a szlovák könyvkiadás ideológiai szűrőjén nem juthattak át. 1995-ben indult az esszékötetek kiadása Konrád György, Mészöly Miklós egy-egy könyvével, amit később többek között Göncz Árpád, Földényi F. László, Kertész Imre művei követtek.

A szépprózából a prózafordulat áramába tartozó szövegek szlovák tolmácsolása tartozott a prioritások közé, ami hiányt pótol, hiszen

33 Rudolf CHMEL, „Volt egyszer egy kiadó...”, in *Volt egyszer egy kiadó...: A Kalligram negyedszázada 1991–2016*, szerk. Rudolf CHMEL, 9–16 (Budapest: Pesti Kalligram, 2020), 12–15.

a megelőző időszakban egyes szerzők politikai állásfoglalásuk miatt voltak tiltólistán Csehszlovákiában (például Nádas vagy Mészöly, akik aláírták a magyar értelmiségiek szolidaritási nyilatkozatát a Charta '77-tel), másokat radikális poétikájuk miatt nem lehetett megjelentetni (például Esterházyt). Akár paradoxnak is nevezhetjük azt a helyzetet, hogy a közvetlen interkulturális kapcsolatokra, illetve a térségi (kelet-közép-európai / közép-európai) irodalmi hálózatosságra alapozó magyar–szlovák irodalmi transzfer éppen annak a típusú irodalomnak a kapcsán akadt el, amely szélesebben, azaz „világirodalmi” szinten is inspiratívnak mutatkozott, és az ezredforduló környékén nemzetközi szinten irányította a figyelmet a magyarnak mint „kis” közép-európai kultúrának az irodalmára. Még a világirodalomnak azon – a „kis” irodalmak tekintetéből szűknek és kirekesztőnek tűnő – kurrens értelmezése alapján is, miszerint a világirodalom a nemzetközi könyvcirkulációban lehetőleg angolul (esetleg világnyelven) résztvevő művek halmaza, leszögezhető: a magyar irodalom az ezredforduló körül valóban kilépett a „világirodalmi színtérre”. Ráadásul nemcsak sok művet fordítottak le sok nyelvre (közte angolra is), hanem a visszhangok is elismerőek voltak, amit például rangos nemzetközi irodalmi díjak is deklaráltak (például Kertész Imre Nobel-díja 2002-ben, Esterházy Péter Béke-díja 2004-ben, Krasznahorkai László Nemzetközi Man Booker-díja 2015-ben, Nádas Péter sokéves Nobel-díj-jelölése). A közvetlen szlovák transzfer megrekedését, esetenként körülbelül két évtizednyi megkésettiséget korrigált a Kalligram ezeknek a szerzőknek a szlovák megjelentetésével.

Nádas Péternek 1999-től a Kalligram gondozásában öt könyve jelent meg szlovákul, elsőként Katarína Králová fordításában az *Egy családregény vége*, de még ugyanabban az évben egy esszéválogatás is, majd 2003-ban Peter Kováč fordításában egy, a drámákat és színházi esszéket tartalmazó kötet, amely a *Takarítás* címet kapta. Utána két nagyregénye Juliana Szolnokiová átültetésében látott napvilágot: az *Emlékiratok könyve* és első idegennyelvű megjelenéséért 2009-ben a *Párhuzamos történetek* regénytrilógia. A publikált visszhangok tanúsága szerint Nádas fogadtatása lelkes és értő volt, egy szlovák tanul-

mánykötet is foglalkozott a műveivel. A Kalligram megszűnte után azonban esetlegessé vált a szlovák kiadása, Deák Renáta fordításában *Stav vecí* címmel egy esszéválogatása, Eva Andrejčáková fordításában a *Saját halál* című könyve jelent meg.

Esterházy Péter szlovák recepciója a *Harmonia caelestisszel* indult 2005-ben. Az akkor már nemzetközileg is ismert és elismert író szlovák befogadásának megkésetttségében egyebek között sajátos posztmodern nyelvének volt szerepe, amely a magyar irodalom eszköztárát és elbeszélésmódját is megújította, s mint ilyen innovatív és kreatív műfordítói hozzáállást kívánt, szlovák fordítóját Deák Renáta személyében találta meg. A *Harmonia caelestis* utáni Esterházy-művek majdnem mind megjelentek szlovákul (összesen tíz kötet), utolsó regényei, az *Egyszerű történet vessző száz oldal* darabjai már néhány hónappal a magyar publikálás után; a korábbiak közül pedig *A szív segédigéi* és az *Egy nő*. A szlovák Esterházy-recepcióban fontos szerepet játszott a Kalligram-igazgató Szigeti László, aki annak a kezdeményezésnek a háttérében is jelen volt, amely során a szerzőt a Szlovák Nemzeti Színház egy darab megírására kérte fel, Esterházy Péter *Mercedes Benz* című drámáját 2017-ben mutatták be Pozsonyban. Később más kiadók vállaltak fel egy-egy Esterházy-könyvet, az Abszintban látott napvilágot 2018-ban a *Hasnyálmirigynapló*, a Plav kiadóban 2022-ben a *Život slova* címet viselő esszé- és publicisztikai válogatás, a Brakban 2024-ben a *Hahn-Hahn grófnő pillantása* című esszéregény. Esterházy szlovák befogadását egy külön tanulmányban dolgoztam fel,³⁴ itt annyit fontos megjegyezni, hogy művei hullámokat vetettek a szlovák irodalmi kultúrában: nemcsak értelmezéseket és párbeszédet ihlettek, hanem inspirációul is szolgáltak több szlovák író számára.

Fordításai nyomán népszerűségnek örvend Szlovákiában Závada Pál, akinek a békési szlovákság életéből merítő *Jadviqa párnája* című regénye nemcsak a témája miatt keltett érdeklődést, hanem a multi-

34 GÖRÖZDI Judit, „Esterházy Péter »szlovák története«, in *Külországi könyvespolcok: Tanulmányok Esterházy Péter idegen nyelvű recepciójáról*, szerk. GÖRÖZDI Judit és BALOGH Magdolna, 133–156 (Budapest: Reciti, 2022).

kulturális közeget tükröző nyelvhasználata miatt is. A Kalligramban szlovákul kiadott kortárs magyar irodalom egyik első kiadványa 1999-ből, amely közvetlenül a könyv magyarországi sikere alapján került lefordításra. Az átültetést Deák Renáta végezte, a fiatal műfordító érzékeny és kreatív munkáját a rangos Ján Hollý-díjjal értékelte a szlovák Irodalmi Alap. A műfordítás minősége az irodalmi értékek eredményes transzferének egy következő lényegi tényezője,³⁵ s ha most erre nincs is mód részletesebben kitérni, nem maradhat említés nélkül, hogy a Kalligram körül fiatal és jól képzett műfordítók csoportja formálódott, akik sikeresen bántak a nyelvvel teremtés posztmodern tapasztalatával a szövegek szlovák változatában, munkájukat a kiadó története során nyolc ízben díjazták. Deák Renáta fordította Závada Pál következő regényét, *A fényképész utókorát* is; de a *Természetes fény* című regényt Eva Andrejčáková átültetésében már a Slovalt adta ki 2021-ben.

A Kalligram a szlovák fordításirodalmi programjában egyébként mindvégig rugalmasan követte a kortárs művek magyar recepcióját: különleges figyelemmel azon szerzőkre, akik könyveit magyarul is megjelentette, ahogy például Kukorelly Endre, Németh Gábor, Borbély Szilárd, Kálmán Gábor esetében; de figyelve általában a magyar kritikai visszhang által pozitívan fogadott friss művekre is, ahogy gondozta szlovákul például Kertész Imre regényeit, Márton László *Testvériség* trilógiáját, Bánki Éva *Esővárosát*, Dragomán György *A fehér királyát*, Spiró György *Tavaszi Tárlatát*. Ezen kívül néhány régebbi szerző (Babits Mihály, József Attila, Csáth Géza, Hamvas Béla, Örkény István), illetve szlovákiai magyar szerzők (Fábry Zoltán, Peéry Rezső, Szalatnai Rezső, Monoszló Dezső, Talamon Alfonz, Barak László, Hunčík Péter, Gazdag József, Száz Pál, N. Tóth Anikó, Szalay Zoltán) műveit is hozzáférhetővé tette a szlovák olvasók számára.

35 Lásd GÖRÖZDI Judit, [cím nélkül], in CHMEL, *Volt egyszer egy kiadó...*, 180–192, 188–189.

A közvetítettség példái

Áttekintésünk mintha azt mutatná, hogy interkulturális szinten a magyar–szlovák irodalmi transzferre, azaz a fordításra válogatott művek, szerzők listájára nem igazán voltak hatással azok a dinamikák, amelyek kiindulásul szolgálnak a kurrens világirodalom-koncepciókban az irodalom nemzetközi forgalmának megragadására/leírására. Hiszen a közvetlenség feleslegessé teszi a művek/szerzők „világirodalmi” jelentőségének a kérdését, nem szorul a globális, világnyelveken való (főleg angol) fordításirodalmi forgalom legitimációjára, illetve impulzusaira. Úgy tűnik, ez a két szomszédos, „kis” nemzeti irodalom egymás között oldotta meg a művek forgalmát, ha ebben a kapcsolattörténet során jelentkeztek is regionális hatókörű tényezők, illetve kimutathatók olyan mozgások is, amelyek a nemzeti irodalmi és a világirodalmi közötti viszonyrendszert jellemzik.

Vannak azonban ellenpéldák: ilyen Kertész Imre „belépése” a szlovák irodalmi kultúrába, Márai Sándor vagy Krasznahorkai László befogadása. Sőt, paradox módon a szlovák recepció lelegején Esterházy Péter is, hiszen a *Harmonia caelestis* nemzetközi presztízse (német és francia kiadás: 2001, angol kiadás: 2003) megkerülhetetlenné tette az addig szlovák könyvfordítással nem rendelkező szerző opus magnának szlovák megjelentetését. Feltehetően Kertész Imre *Sorstalanságát* is németországi sikere alapján fedezte fel a magyar irodalmat alkalmanként megjelentető Slovar, s adta ki 2000-ben. A Kalligram csupán ezt követően kezdte gondozni Kertész szlovák fordításait Juliana Szolnokiová átültetésében: egy esszékötettel kezdte, amelynek megjelenése véletlenül a Nobel-díjjal esett egybe 2002-ben, és értelemszerűen óriási visszhangot váltott ki. Majd a Kertészre vetülő reflektorfény további két könyv, a *Kaddis a meg nem született gyermekért* (*Kaddiš za nenarodené dieťa*) és a *Felszámolás* (*Likvidácia*) kiadását ösztönözte 2003-ban és 2005-ben, utána azonban Szlovákiában elakadt a szerző műve iránti figyelem.

Ezek az esetek a „világirodalmi” periféria–centrum közötti szövegmovgások mintázatát rajzolják ki, azaz a transzfer nem a „kis” és „kis”

irodalom között játszódik le, hanem a kettő közé beékelődnek a „nagy” irodalmak is mint recepciók (és gyakran egyben továbbközvetítő) közegek. Fontos kiemelni, hogy a magyar irodalom szempontjából ez a „világba közvetítő” kultúra a német közeg. Bár Adam Z. Levy arra a megállapításra jut, hogy a kettő együtt hat a magyar irodalom ezredfordulós nemzetközi sikertörténetében: a német visszhang az esztétikai elfogadást, az angol nyelvű recepció a kereskedelmi renomét biztosítja.³⁶ Konkrét eseményként és időpontként mindenképpen az 1999-es Frankfurti Könyvvásárt lehet megjelölni.³⁷ A magyar irodalom kiemelt jelenléte a rendezvényen arra az érdeklődésre támaszkodott, amellyel a német (és általában a „nyugati”) kultúra a vasfüggöny lehullása után a közép-kelet-európai irodalmak felé fordult, és felfedezte a 20. század utolsó negyedének izgalmas magyar prózáját, és általa a magyar irodalom egyéb szövegeit is.

Márai Sándor Kassán született a századfordulón, de Csehszlovákia megalakulása után már nem élt a városban, csupán tematikusan tért vissza gyermekkorai magyar polgári kultúrájú helyszínéhez, amely 1918 után kulturálisan alaposan megváltozott. A korabeli szlovák könyvkiadás nem figyelt fel a műveire, a tematika alapján sem (vagy éppen azért ignorálta), a 20. század második felében pedig antikommunista szemlélete miatt esett ki a lefordítható magyar írók köréből. Az 1990-es évek szerteágazó kulturális átalakulása sem kedvezett Márai szlovák recepciójának, az ez idő tájt megkésettén induló magyarországi újrakiadás és irodalomtörténeti feldolgozás visszhang nélkül maradt szlovák körökben. Noha Márai műveit már a két háború között is kiadták különböző fordításokban, „világirodalmi” recepcióját (ami itt, úgy tűnik eurocentrikusan értendő) kilencvenes évekbeli újrafelfedezése és rendkívüli olvasói népszerűsége lendítette be: 1992-ben először Franciaországban sorolták be két regényét egy közép-európai soro-

36 Adam Z. LEVY, „The Immediacy of Influence”, *World Literature Today* 97, 1. sz. (2013): 18–19.

37 BERNÁTH Árpád és BOMBITZ Attila, szerk., *Frankfurt '99: Magyarország részvétele a könyvvásáron a német sajtó tükrében* (Szeged: Grimm, 2002).

zatba, ennek alapján indított az olasz Adelphi Kiadó Márai-sorozatot 1998-ban *A gyertyák csonkig égnek* című regénnyel, amit a mű német kiadása követett 1999-ben. A bestsellerlisták élére kerülő regény nyomán további könyveit is kiadták német, spanyol, portugál és angol nyelvterületen, illetve Közép-Európában. A szlovák kultúrába csak ennek a nemzetközi sikertörténetnek a következményeként került (földrajzilag vissza).

A szlovák Márai-kiadás főként a Kalligramhoz kötődik, ennek előtörténeteként csupán a *Kassai polgárok* (1996), illetve egy dráma-válogatás (2000) jelent meg szlovákul az egyébként a szlovákiai magyar irodalom kiadására fókuszáló Nap Kiadó gondozásában. A Kalligramban 2001 és 2014 között tizenhét kötet látott napvilágot, némelyik többször is. Elsőként a *Füves könyv*, 2003-ban, nyilvánvalóan a nemzetközi (és nem utolsósorban a cseh) siker alapján *A gyertyák csonkig égnek*, majd az *Ég és föld* című kötet. A Kalligram Márai-sorozata – immár egységes küllemmel – újra 2010-től vett lendületet. Úgy látszik, a kassai születésű szerző szlovák fordítási recepciójához a „világirodalmi”, centrumpozícióban levő kultúrákban lejátszódott siker, azaz egyfajta nemzetközi rang sem jelentett elég felhajtóerőt, egy másik felhajtóerőre is szükség volt. Ezt az Európai Unió *Európa kulturális fővárosa* programja és a hozzá kapcsolódó támogatási rendszer jelentette, amit 2013-ban Kassa nyert el. Ez a tény a szövegforgalom gazdasági összefüggéseire is rámutat. A „kis” befogadó irodalmak, így szűk piacok esetében a gazdasági tényezők ráadásul nem a kereskedelmi bevételből nyert gazdasági erőre vonatkoznak (hiszen ilyet a szépirodalom az alacsony olvasószám miatt nem tud kitermelni), hanem a támogatási rendszerek meglétét (illetve hiányát) jelentik, beleértve az érintett országok kultúrátámogatási és kultúrdiplomáciai stratégiáit és taktikáit, azaz politikai tényezőket is.

2010-ben új címmel újra megjelent *A gyertyák csonkig égnek*, a *Föld, föld!...*, 2011-ben az *Egy polgár vallomásai*, indult a *Garrenek műve* ciklus a *Zendülőkk*el, amit a *Sértődöttek* követett. Több kisebb regény után 2012-ben megjelent a *Naplók* két kötete, valamint az *Eszter hagyatéka* és a Márai ezredvégi diadalmenetét megalapozó *Vendéjáték Bolzanó-*

ban című regény, végül egy publicisztikai válogatás is. A szűk időkeretben kiadott Márai-sorozat több szlovák műfordítót foglalkoztatott, *A gyertyákat* Denisa Pochylá-Kečkéšová, a *Naplókat* és a publicisztikát Peter Kováč, a gondolati prózát főleg Macsovszky Péter, a regényeket Jitka Rožňová, Gabriela Magová, Deák Renáta fordította. A recepció fontos adaléka, hogy a szlovák olvasó hozzáférhet Máraihoz egy munkásságát elemző, szlovák tanulmányköteten keresztül is, illetve hogy Kassán 2019-től egy emlékkiállítás ápolja a kultuszát – ehhez kapcsolódnak Ötvös Anna kassai Márai-kutatásai is, amiből szlovákul a *Lola könyve*, Márai feleségéről írt monográfia jelent meg.

A „világirodalmi” közvetítettség következő példája Krasznahorkai László. A szerző műveit 1988-tól fordítják idegen nyelvre, művészetét rangos irodalmi díjakkal ismerték el világszerte, 2015-ben elnyerte a Nemzetközi Man Booker-díjat is. A magyar–szlovák fordításválogatásba mégsem kerültek be a szövegei. Ennek okait nem ismerem, áttekintésem szempontrendszerére alapján nem tudom megmagyarázni, hiszen nemcsak a szövegek művészi kvalitásai mondanak ennek ellent, hanem a többi tényező is, amely a magyar irodalom szlovák recepciójára befolyással szokott lenni, illetve lehet: például a pozitív magyar kritikai fogadtatás, a más nyelvű fordítások, a szerző hazai és nemzetközi irodalmi rangja, de akár a Krasznahorkai-művek alapján készült Tarr Béla-filmek széleskörű (közte szlovák) ismertsége. Ráadásul a sok esetben a szlovák könyvkiadás tájékozódásául szolgáló cseh könyvpiacra Krasznahorkai 2003-tól jelen van.

A megkésett szlovák Krasznahorkai-recepció okaira csupán az első szlovák Krasznahorkai-regény, a 2021-ben megjelent *Az ellenállás melankóliája* (*Melancholia vzdoru*) kiadása körüli nehézségekből következtek: rendkívüli igénybevételt követelő fordítói munka az egyik oldalon, és – egy kis olvasóközönséggel számolható „kis” kultúra szemszögéből – drága szerzői jogok a másikon. A szlovák kiadásra a minőségi irodalom szlovák közvetítését végző Brak Kiadó vállalkozott, választását a régióbeli Man Booker-díjas író szlovák megismertetése motiválta. A fordító Gabriela Magová kidolgozta azt a nyelvet is, amin a nagyon egyedi Krasznahorkai-mondatfolyamok szlovákul fel tudnak

hangzani. A *Sátántangó* Beck Tímea fordításában 2023-ban, a *Megy a világ* című elbeszéléskötet Gabriela Magová átültetésében 2024-ben jelent meg szlovákul.

Végül

A magyar irodalmi művek szlovák fordítási recepciója napjainkban elég esetleges, nem áll mögötte kiadói (vagy más intézményi) koncepció. A magyar–szlovák interkulturális kapcsolatra is egyre inkább jellemző az, ami a magyar irodalom recepciójának távolabbi kulturális tereire: a kiadók vagy a fordítók válogatnak, egyedülálló szövegeket, majdnem kizárólag kortárs műveket, és a megjelentetésben fontos szerepet játszanak a piaci szempontok.

A helyzet egyfelől rendszertelenséget eredményezett a magyar–szlovák irodalmi transzferben, másfelől viszont nagyobb nyitottságot. A Kalligram megszűnte után több szlovák kiadó vállalta fel a saját profilja alapján a magyar irodalom szlovák közvetítésének egy-egy szeletét. A Slovarť egy-egy jelentős, Szlovákiában is népszerű életművet (például Závada Pál szövegeit), a Plav kortárs esszéköteteket (Nádas Pétertől, Esterházy Pétertől), az Absynt a térségi történelemmel foglalkozva például Zoltán Gábor *Orgiáját*, a Marenčín a Mikszáth-sorozat mellett Hamvas Béla két esszékötetét, a nőírók műveit megjelentető Womanpress Tóth Krisztina két prózakönyvét adta ki a közelmúltban. A Zelený kocúr kiadó Dragomán György regényeit, Szabó T. Anna elbeszéléskötetét és egy drámakötetet jelentetett meg, amely Deák Renáta fordításában adja közre Egressy Zoltán, Háy János, Kerékgyártó István, Spiró György, Závada Pál egy-egy színművét. Noha ebben az áttekintésben nem tértem ki a magyar irodalomból szemezgető tematikus folyóiratszámokra, a *Verzia* folyóirat Mészöly-számát (2021/2) érdemes megemlíteni, hiszen egykötetnyi Mészöly-elbeszélést publikált szlovákul az író születésének 100. évfordulója alkalmából, egyfajta adósságot is törlesztve a magyar íróval szemben, akinek az elbeszélőművészete a rendszerváltás előtt ideológiai okokból, a rendszerváltást követően pe-

dig amiatt nem kapott elég figyelmet a magyar–szlovák transzferben, mert a kiadói fókusz a prózafordulat utáni irodalomra irányult.

Gondolatmenetemben a fordításra kiválasztott művek alapján próbáltam felmérni a magyar–szlovák interkulturális kapcsolatokban a magyar irodalom szlovák fordításának és recepciójának szempontjait az egyes időszakokban és ezek esetleges összefüggését a korabeli világ-irodalom-felfogással. Az aktuálisan zajló folyamatok ebből a tekintetből még kevésbé értelmezhetők. Annyi látszik, hogy a szövegválasztás vagy a nemzetközi sikert követi a kiadó részéről, vagy valamiféle személyes ízlés/preferencia alapján történik a fordító/szerkesztő részéről, amely természetesen a magyar irodalom alapos ismeretét sem nélkülözi. Nem látszik még viszont, hogy a lefordított művek mélyebb befogadást váltanak-e ki a szlovák kultúrában.

Konklúzióként talán annyi levonható, hogy a világirodalom-koncepciók az egyes időszakokban ugyan nem egyforma intenzitással és jobbra indirekt módon, de érzékelhetőek ennek a két „kis” nemzeti irodalomnak az irodalmi transzferében. Valamint az is, hogy a globális irodalmi forgalmat (a nemzetközi/„világirodalmi” sikert) tükröző interkulturális irodalomközvetítés leszűkítő horizontját a két irodalom kapcsolatában a személyes fordítói/irodalomközvetítői elkötelezettség ellensúlyozhatja, kialakítva akár koncepciózusabb (intézményi?) kereteket is. Ami nagy valószínűséggel a magyar–szlovák irodalmi kapcsolatok korábbi időszakaiban sem volt másképp.

JANA TRUHLÁŘOVÁ

A francia irodalom a 19. századi szlovák irodalomkritika szemszögéből

Hogy az egyes nemzeti irodalmak milyen módon kapcsolódnak a világ-irodalomhoz, azt jelentős mértékben magának az adott nemzeti irodalomnak a céljai és irányai határozzák meg. Szlovákiában ezt alapvetően az a viszony jeleníti meg, ahogyan a szlovák kritika Gustave Flaubert, Émile Zola és Guy de Maupassant művészetére reflektált. A 19. század második felének ezek az írói akkor hatottak az európai irodalmi fejlődésre, amikor a modern szlovák irodalom formálódott, így azután a hazai kritikusoknak szükségszerűen szembe kellett nézniük a nevezett alkotók irodalmi nézeteivel.¹

2009 és 2017 között több olyan nemzetközi konferencián vettem részt, amelyek a 19. századi francia prózaírók európai, illetve világ-irodalmi befogadásával foglalkoztak.² Megtapasztaltam, mennyire

1 Az alábbi tanulmányom a következő kötetemre épül: Jana TRUHLÁŘOVÁ, *Dlhá cesta k porozumeniu: Émile Zola, Gustave Flaubert a Guy de Maupassant v slovenskej literatúre a kritike* [A megértéshez vezető hosszú út: Émile Zola, Gustave Flaubert és Guy de Maupassant a szlovák irodalomban és kritikában] (Bratislava: Veda, 2022).

2 A következő konferenciákról van szó: *Zola en Europe centrale* (Bécs, 2009. december), *Flaubert sans frontières* (Rouen, 2016. június), *Zola, Mirbeau et le naturalisme dans le monde* (Debrecen, 2017).

különböző módon zajlott ezeknek az íróknak a befogadása, még az olyan történetileg összehasonlítható kontextusban is, mint amilyen az Osztrák–Magyar Monarchia, illetve hogy a recepció mennyire különböző hatással volt hosszabb távon is az egyes nemzeti kultúrára: volt, ahol hozzájárult a modern irodalom fejlődéséhez (például Zola befogadása Magyarországon), másutt a fejlődés irányának megváltozását segítette elő (cseh közegben), megint másutt fékezte az irodalmi fejlődést (Szlovákiában).

A nyugat-európai irodalmak szlovákiai befogadásával a modern szlovák irodalom formálódásának időszakában (a 19–20. század fordulóján) több irodalomtörténész foglalkozott (Oskár Čepan, Albín Bagin, Ján Števec, Stanislav Šmatlák, Ivan Kusý, később Marcela Mikulová, Ivana Taranenková, Dana Hučková és mások). Ők a hazai irodalmi viszonyok ismeretéből indultak ki. Elemzéseik inspirálóak, a recepciót főként az ideológiai koncepciók, filozófiai és irodalmi áramlatok szintjén vizsgálják, kevésbé az irodalmi gyakorlatban, tehát a konkrét szerzők konkrét szövegei, illetve a stílus alapján. Könyvemben megpróbáltam a francia irodalom szlovák befogadását romanista perspektívából szemlélni, tágabb nemzetközi kontextusba ágyazva, rámutatva az irodalmi kapcsolatok mélyebb összefüggéseire abban a reményben, hogy ezzel hozzájárulok az olyan hosszú távú, történetileg mélyen gyökerező, traumatikus ellentétek magyarázatához is, mint amilyen a Kelet–Nyugat vagy a centrum–periféria szembenállás. Az volt a célom, hogy megmagyarázzam és értelmezem az európai próza fejlődését alapvetően meghatározó három francia író, Gustave Flaubert (1821–1880), Émile Zola (1840–1902) és Guy de Maupassant (1850–1893) befogadásának bonyolult folyamatát a szlovák irodalomkritikában.

Ahogy már volt róla szó, Flaubert, Zola és Maupassant a modern szlovák irodalom formálódásának időszakában hatott az európai irodalomra. A nyugati kultúra korabeli sajátosságainak (individualizmus, naturalizmus, szcientizmus, pesszimizmus) hordozóiként eleinte nemkívánatos mintáknak számítottak, minthogy amit képviseltek, az szemben állt a pánszláv és ruszofil hangoltságú irodalomkritikával. Maupassant recepciója – ő volt a 19. századi francia szerzők közül az

elsőik egyike, akit szlovákra fordítottak – kevésbé volt drámai, ugyanakkor torznak mondható, hiszen művei közül az olvasók szempontjából könnyebben hozzáférhető, közérthető témájúakat fordították le. Tágabb értelemben eleinte a három szerző egyikéről sem mondhatjuk, hogy valójában megértették volna műveiket. Az, hogy ellenségesen tekintettek rájuk, fékezően hatott a hazai irodalom kibontakozására. Noha ez a fajta megközelítés a 20. század későbbi évtizedeiben fokozatosan megváltozott, az irodalom tudattalanjában megőrződött a kezdeti elutasítás, és ez befolyásolta a recepció menetét, mi több, hosszú távú hatása is volt: erősítette a 19. századi francia és nyugat-európai (angol) esztétikai ideológiákkal szembeni bizalmatlanságot. Nemcsak a pozitívizmusra és a szcientizmusra gondolok itt, mint a korabeli filozófia és tudomány meghatározó irányaira, amelyek másodlagosan az irodalmat is befolyásolták, hiszen ezeknek kezdettől megvoltak a maguk korlátai. Hanem az orvostudomány újabb irányaira, főleg a lelki betegségek éppen fejlődésnek induló kutatására, a kialakulóban lévő pszichiátriára és a hisztéria okainak vizsgálatára, amelyet Jean-Martin Charcot kezdett Párizsban, illetve később a pszichoanalízisre, amelyet Közép-Európában tanítványa, Sigmund Freud dolgozott ki.³

Zola és Flaubert műveit a 19. század nyolcvanas éveitől egészen a háború utániig elutasították. Csak a 20. század hatvanas éveiben jelennek meg az első teljesebb kiadások és fordítások nagyobb számban, illetve születnek a francia irodalmat ismerő új kritikuskemzedék és fordítók tollából elfogulatlan értelmezések. A következmények azonban máig éreztetik hatásukat: noha Zola műveit a hatvanas évektől folyamatosan és rendszeresen fordítják, műveit jól ismerjük, mégsem született az író életművét bemutató és azt alaposabban elemző munka. A ma hozzáférhető tanulmányok jobbára csak Zola naturalizmusával foglalkoznak, ugyanakkor mellőzik életművének azokat az embe-

3 Arról, hogy Szlovákiában milyen sokáig elutasították a pszichoanalízist, lásd Adam BŽOCH, *Psychoanalýza na periférii* (Bratislava: Kalligram, 2007). Magyarul: Adam BŽOCH, *Pszichoanalízis a periférián*, ford. BALOGH Magdolna (Budapest: Typotex, 2016).

ri, társadalmi és politikai összefüggéseit, amelyek pedig a nemzetközi kutatások homlokterében állnak. Az is sokatmondó, hogy a szlovák kutatások ma is a közérthetőbb Balzackal hasonlítják össze. Flaubert esetében is hasonló helyzetről számolhatunk be annak ellenére is, hogy fokozatosan minden művét lefordították, sok tanulmány is született róla, mi több, 1989-ben a levelezéséből készült válogatást is tartalmazó reprezentatív kiadás jelent meg, és tény, hogy a szerző művészete nagy hatással volt a hatvanas évek íróira. Ugyanakkor azonban, ha szerzői szándékait nézzük, stílusa különböző aspektusait vizsgáljuk, vagy azt a kérdést tesszük fel, mit is tekinthetünk modernsége alapjának, jórészt ismeretlen szerzőnek nevezhetjük. Mi több, még Maupassant alapjában véve jóval nyugalmasabban zajló befogadása is kívánnivalót hagy maga után. Hiszen a kezdeti torzítást leszámítva (mikor is eleinte kizárólag vidéki tematikájú műveit fordították le), 1948 után ideológiai akadályok nem gátolták befogadását, mégis tematikailag csaknem problémamentes szerzőnek tekintették sokáig, ráadásul pontatlanul sorolták a naturalizmus folytatói közé.

Arra a kérdése próbálok választ találni, miért éppen ezek a szerzők hatottak a szlovák kulturális kontextusra, és mivel. Vizsgálom azokat a kultúrával kapcsolatos elképzeléseket és mentális képzeteket, amelyeket a szlovák irodalom és kritika a 19. század második felének francia prózájáról kialakított, és amelyek hozzájárultak annak a világgépnek a formálódásához, amely a továbbiakban a hazai kultúrában kialakult. Ezeknek a részletesebb vizsgálata rámutathat más hasonló jelenségekre is, és hozzájárulhat a szlovák irodalom és kritika tágabb, európai vagy világirodalmi kontextusban szemlélhető jellegzetességeire is.

Ahhoz, hogy a maga összetettségében megérthessük, miért így zajlott a francia szerzők befogadása, tisztában kell lennünk legalább nagy vonalakban a szlovák irodalom helyzetével a 19. század második felében. A születőben levő szlovák irodalom a nemzeti újjászületés mozgalmának indulásától fogva eszményítette a nemzetet, ezt programként Ludovít Štúr fogalmazta meg 1840 és 1850 között, a maguk műveivel más romantikus alkotók is támogatták törekvéseit, s a következő évtizedekben újabbak és újabbak csatlakoztak Štúrhoz. A nemzet

eszményítéséhez kapcsolódott a szlovák irodalom keleti orientációja, a szláv kölcsönösség eszméje, és a Nyugat gondolkodásával és filozófiájával szembeni ellenszenv. Az idősebb nemzedék (L. Štúr, J. M. Hurban, „štúrovci”, azaz Štúr-nemzedék) számára a Nyugatot főleg Voltaire és a felvilágosodás képviselte, a fiatalabbak (Hurban fia, Svetozár Hurban Vajanský és Jozef Škultéty kritikus) számára a pozitívizmus és a naturalizmus mint a 19. századi francia irodalom új irányzatai, amelyeknek éppen Zola volt a prominens képviselője.

Szerepük volt ebben a folyamatban a Németországban élő szlovák szerzőknek is, akik a német filozófiai kultúrán szocializálódtak, amely a francia hatásoktól tudatosan különböztette meg magát. Elsősorban Herderre kell itt gondolnunk, aki a nemzeti és népi gyökereket kereste a kultúrában. A szlovák irodalomra a továbbiakban jelentős hatással volt Štúr *Slovanstvo a svet budúcnosti* (*A szlávok és a jövő világa*, 1852–1853)⁴ című tanulmánya, amelyben a szerző Európát a hanyatló Nyugatra és a jövőndő potenciáljával éppen a szláv elemnek köszönhetően rendelkező Keletre osztja, amely a valamennyi szlávot egybeforrasztó orosz birodalmat foglalja magában.

Az 1867-es osztrák–magyar kiegyezést követő kedvezőtlen helyzet volt az oka annak, hogy a szlovák irodalom továbbra is a nemzeti és erkölcsi értékeket állította a középpontba, és tovább táplálta a „romlott/erkölcstelen” Nyugat mítoszát. Emiatt még a 19. század utolsó harmadában is egy bizonyos posztromantikus idealizmus volt a meghatározó, amely a nemzeti eszmét és az irodalom nevelő funkcióját tartotta szem előtt. Emiatt a realista irányzat is sokkal később jelentkezett a szlovák irodalomban, mint másutt. 1880-tól, amikor a kultúrában a szlovák elemet egyre erőteljesebb elnyomás sújtotta, Svetozár Hurban Vajanský (1847–1916) lett az ideológiai vezér, a szlovák irodalmi élet meghatározó alakja az első világháborúig. Mint Štúr legközelebbi munkatársának, Jozef Miloslav Hurbannak (1817–1888) a fia, szere-

4 Ludovít ŠTÚR, *Slovanstvo a svet budúcnosti* [*A szlávok és a jövő világa*], ford. Adam BŽOCH (Bratislava: Slovenský inštitút medzinárodných štúdií, 1993). A szöveg eredetileg német nyelvé, csak később fordították le oroszra és szlovákra.

pe volt a kritika kibontakozásában (*Kritické listy*), ő volt az egyik első szlovák regényíró (*Suchá ratolest'*, 1894 – magyarul: *Száraz hajtás*, ford. Ábrahám Barna, Magyar Napló, 2011; *Koreň a výhonky* [Gyökér és hajtások], 1895–1896), és már fiatalon nemcsak az irodalomban számított tekintélynek, hanem erkölcsi és politikai értelemben is mértékadó szerepe volt. Véleménye szerint az irodalomnak az erkölcsi feddhetetlenséget kell képviselnie, és a nemzeti eszményt kell szolgálnia. Az irodalom jelentősége egyenesen attól függött, milyen szerepet tölt be a nevelésben. Az irodalom társadalmi funkcióját, az igazságnak a művészetben betöltött szerepét a 19. század utolsó negyedében a hazai közegben alapjában véve másként, mi több, éppen azzal ellentétes módon értelmezték, mint amilyen annak a regénynek a pozíciója volt, amely a 19. század második felében Nyugat-Európában, illetve főként Franciaországban született, Gustave Flaubert, Émile Zola és mások műveiben. Másként tehát, mint amilyen az a regény volt, amely a pozitivizmus és a szcientizmus légkörében távolságtartóan szemlélte az embert, a tudomány szemszögéből, idealizálás nélkül, „a természete szerint”, mint olyan lényt, aki sokkal inkább biológiai törvényszerűségeknek van alávetve (szenvedélyeknek, öröklött tulajdonságoknak, a környezet hatásainak), semmint saját akaratának vagy a társadalmi törvényszerűségeknek. Ez a regény a köznapiságot, az átlagost, a kicsiséget, a társadalom korábban alig ábrázolt legalsó rétegeit mutatta be, jobbra mint egészét, nem az egyéni pszichológia szemszögéből. Ezért aztán érthető, hogy az irodalmi műnek ez a fajta értelmezése nem felelhetett meg a formálódóban lévő szlovák irodalomnak, amely elementáris nyelvi, politikai és esztétikai akadályokkal küzdött ez idő tájt. Ahogyan Marcela Mikulová hangsúlyozza:

Vajanský kapcsán végső soron annak a gyanúnak adhatunk hangot, hogy noha ismerte az európai irodalmat, sikerült viszonylag hosszú időn át fékeznie az irodalom fejlődését, mivel az életnek mint olyan-

nak a maga bonyolultságában való ábrázolását nem tartotta elfogadhatónak szlovák viszonyok között.⁵

A nyugati orientáció iránti ellenszenvet mutatja az a konkrét eset, ahogyan a 19. század nyolcvanas éveitől a korszak vezető irodalmárai elutasították Zolát: elrettentő példa volt, mindannak a megtestesítője, amit a nemzetébresztők elvetendőnek tekintettek. Ráadásul művei egyetlen olyan funkcióval sem bírtak, amit a korabeli, illetve a későbbi szlovák kultúra is elvárt az irodalomtól, sőt épp ellenkezőleg.⁶ Vagy legalábbis úgy tűnt, hiszen az erkölcsi és a nevelő funkció nagyon is benne van Zola műveiben, csak éppen nem ez állt nála a figyelem homlokterében. Zola emberfelfogása, amelynek értelmében az embert sorsszerűen határozzák meg a külső körülmények, főleg az örökletes vonások és a környezet, már önmagában azzal bizalmatlanságot ébresztett, hogy kínosan ellentmondott éppen azoknak a nemzeti erőfeszítéseknek, amelyek ezeknek a meghatározottságoknak kívántak ellene hatni. Eközben konkrétan nem emlegették a műveit, csupán általánosságban fogalmaztak. Ahogy Oskár Čepan konstatálja:

jellemző, hogy az úgynevezett pesszimista realizmus legismertebb képviselőjének neve nyilvánosan fel sem merül, tekintettel az erkölcsi előítéletekre és az irodalom funkcióját illető problematikus nézeteire. Ha mégis előkerül a neve, akkor csak valami embertelenül gyalázatos/szörnyű szinonimájaként.⁷

- 5 Marcela MIKULOVÁ, „Hľadanie modelov národnej reprezentácie” [A nemzetképviselő modelljeinek keresése], in *Svetozár Hurban Vajanský: Na rozhraní umeňia a ideológie* [A művészet és az ideológia határán], szerk. Ivana TARANENKOVÁ (Bratislava: Veda, 2018), 17.
- 6 Főleg az irodalom nemzetnevelő, erkölcsi, idealizáló funkciójáról volt szó a korszakban.
- 7 Oskár ČEPAN, „Doktrína a dielo”, in *Jégé v kritike a spomienkach* [Jégé a kritikusok és az emlékezők szemével], szerk. Alexander MATUŠKA és Vladimír PETRÍK (Bratislava: SVKL, 1959), 211; lásd még Oskár ČEPAN, *Stimuly realizmu* [A realizmus ösztönzői] (Bratislava: Tatran, 1984), 255.

Azonban a 19. század második felének irodalma és filozófiája nem volt ismeretlen a művelt szlovák körökben: Darwin evolúciós elméletéről vagy Auguste Comte filozófiájáról már a század hatvanas éveitől kezdve vitáztak, Flaubert-ről vagy Émile Zoláról legalább 1870 óta, azaz lényegében első jelentős műveik megjelenésétől fogva, amikor nevük bekerült a nemzetközi irodalmi tudatba. Közép- és Kelet-Európa néhány országában,⁸ például Lengyelországban és Oroszországban, ahol a nemesség és a művelt rétegek körében a francia nyelv ismerete általános volt, a két szerzőt szinte rögtön megismerték. Másutt, Csehországban és Szlovákiában, ahol a művelt rétegek nyelve a német és a magyar volt, később, a német fordítások és a magyar sajtó révén. Szlovákiában a 19. század hetvenes éveitől kezdve, a cseh irodalmi és tudományos közzeggel fennálló kapcsolatok révén, illetve Prágán keresztül, ahova sok szlovák értelmiségi és leendő író ment tanulni. Prága a maga nagyvárosi mivolta és urbánus, városias kultúrája révén, amely másként rétegződő polgárságot és intézményrendszert is képviselt (polgárság, felsőfokú oktatási intézmények, kialakuló ipar és munkásság) a döntően falusias Szlovákiával szemben, sokkal nyitottabb volt a korabeli nyugati kultúra iránt.

8 Flaubert *Bovarynéjének* első anonim fordításai már korán, 1857-ben és 1858-ban, azaz az eredeti mű megjelenésével egy időben megjelennek Oroszországban. Vö. Galyna DRANENKO, „Implications poétiques et politiques des retraductions des œuvres de Gustave Flaubert en URSS”, in Florence GODEAU és Yvan LECLEERC, szerk., „Flaubert sans frontières: Les traductions des œuvres de Flaubert”, *Revue Flaubert* 17 (2018), <https://flaubert.univ-rouen.fr/labo-flaubert/archives-de-la-revue-flaubert/revue-flaubert-n17-2018/traduction-et-ideologies/implications-poetiques-et-politiques-des-retraductions-des-uvres-de-gustave-flaubert-en-urss/>. Zoláról is megjelennek az első cikkek 1875-ben, illetve műveinek első fordításai is Oroszországban. Ez az első ország Franciaországon kívül, ahol Zola neve ismertté lesz. 1876-tól Lengyelországban és Ukrajnában is megjelennek az első cikkek és fordítások. Lásd Norbert BACHLEITNER, Tone SMOLEJ és Karl ZIEGER, szerk., *Zola en Europe centrale*, Études réunies par Valenciennes (Valenciennes: Presses universitaires de Valenciennes, 2011), Jolanta Rajchwaldska von Rejchwald, „Apologie et aversion. La Réception de Zola en Pologne”, 79–106; Natalia Tsikra, Stefan Simonek, „Réception d’Émile Zola dans les périodiques de Lwow/Lviv (Lemberg) vers 1900”, 107–126.

Vita Zoláról

A nyugati kultúra szlovák befogadásában Prágában állt be fordulat: ez volt a Zola-vita. Ebben a vitában a szlovák egyetemisták Detvan nevű körének volt meghatározó szerepe. Az idő tájt e kör tagjai voltak Matej Bencúr alias Martin Kukučín és Ladislav Nádaši-Jégé, mindketten orvostanhallgatók, későbbi írók. Kettejük között került sor vitára Zola első regénye kapcsán, amely eljutott Szlovákiába is, és amelynek hatása igencsak hosszú távúnak bizonyult. Lehetséges, hogy éppen az orvosi tanulmányok adták az inspirációt a Nyugatról jövő újabb gondolkodásmódok befogadására, hiszen az új tudományos ismeretek, amelyek utóbb az irodalomba is bekerültek, elsőként éppen az orvostudományban illetve a pszichiátriában jelentek meg. Orvostanhallgató volt Albert Škarvan és Dušan Makovický is, Tolsztoj csodálói, és voltak más ruszofil hallgatók is, emiatt a vita a Nyugat–Kelet tengelyen polarizálódott, és ahogyan Oskár Čepan írja, meghatározó volt a szlovák kultúra további alakulása szempontjából az egész korszakban, 1890 és 1914 között.⁹ Így tehát 1880-ban Ladislav Nádaši-Jégé javaslatára vitát indítottak Zola *Teresa Raquin* című regényéről. Akkor Zola már nemzetközileg ismert író volt, műveit kezdték fordítani különböző nyelvekre, többek között csehre is.¹⁰ Zola regényének a Detvan körben zajló vitájáról részletes dokumentáció maradt ránk, amiből kiderül, hogy Nádaši-Jégé nemcsak a regényt értette kitűnően, hanem Zola céljait és egész koncepcióját is. Az ő értelmezése azonban nem nyerte el a többiek tetszését, Matej Bencúr-Kukučín volt a leghevesebb vitapartnere. Ez volt az egyetlen alkalom, hogy Zoláról folyt a Detvanban a vita.

Vajanskýtól is jött válasz, neki is van néhány alapvető kritikai írása, főleg az 1880-as évben megjelentek közül, amelyeket a *Kritikai levelek*

9 Vö. ČEPAN, *Stimuly realizmu*, 253–254.

10 Az első cikkek Zoláról a cseh sajtóban 1879-ben és 1880-ban jelennek meg, az első könyvformában megjelent cseh fordítás 1885-ből való: a *L'Assommoir* című regényt *Krčma* [Kocsma] címmel adták ki Josef Černy fordításában. Vö. Jovanka ŠOTOLOVÁ, „Émile Zola à la tchèque”, in BACHLEITNER, SMOLEJ és ZIEGER, *Zola en Europe centrale*, 129–144. Flaubert *Bovarynéj*ának első cseh fordítása 1892-ből való.

ben közölt, és amelyeket címzettjük, Jozef Škultéty az *Orol*-ban jelentetett meg. Vajanský a romantikus Ján Botto költészetét elemezte, s az elemzésbe beszúrt pár megsemmisítő bekezdést Zolának címezve, felszólítva a fiatal költőket, hogy olvassák a szlovák romantikus költőt a francia szerző „hullagőzei” és „obszcén trágárságai” helyett.¹¹ Az író ítélete és Jozef Škultéty válasza a *Kritikai levelek*-ben hosszú időre meghatározta Zola értékelését a szlovák közegben.¹² Ebből a korszakból nem ismerünk más véleményt, Vajanský valószínűleg hallgatásra készítette a többieket. A vita a szó valódi értelmében ki sem pattant, hiszen nem volt szó nézetek ütközéséről, véleménycseréről, az irodalomkritika csupán kódösen jelezte, hogy vita van. Így aztán nem is fordítottak többet Zolától, az első fordítástörredék csak a 19. század kilencvenes éveiben született meg.¹³

1891-ben Ladislav Nádaši-Jégé újakezdte a vitát: az akkor frissen megjelent *A pénz* című regény kapcsán ezt írta a *Slovenské pohľady* című havilapban: „Zolát gyűlölik nálunk [...] Sok értelmes ember gye-rekes gyűlöletet táplál iránta csupán azért, mert pesszimista módon ábrázolja az embert. [...] Azt gondolják, rosszabbá teszi a világot azzal, hogy piszkosnak, undorítósnak ábrázolja.”¹⁴ Ezt a recenziót a bátorság szinonimájának tekinthetjük, amely szembe mert szállni az idősebb irodalmárnemzedékekkel. Ez volt az első komoly kísérlet Zola művészetének értelmezésére, de megint csak visszhangtalan maradt. Míg nem egy idő múlva újra megszólalt S. H. Vajanský, ismét elutasító hangnemben, ahogyan korábban is. Ráadásul Dosztojevsvszkij *Bűn és bűnhődés*-hez hasonlította Zola regényeit, azt állítva, hogy Raszkolnyikovval a kettős gyilkosság ellenére is együtt érezhetünk, miközben Zola *Állat*

11 Svetozár Hurban VAJANSKÝ, „Kritické listy” [Kritikai levelek], *Orol* 11 (1880):16–18; 92–93; 185–186. Vö. Svetozár Hurban VAJANSKÝ, *State o slovenskej literatúre* [Cikkek a szlovák irodalomról], szerk. Cyril KRAUS (Bratislava: SVKL, 1956), 364–365.

12 Jozef ŠKULTÉTY, „Kritické listy”, *Orol* 11 (1880):152.

13 Émile ZOLA, „Bieda”, *Slovenské pohľady* 6, 16. sz. (1891): 6.

14 Dr. L. N. (Grób) [Ladislav NÁDAŠI-JÉGÉ], „Beseda: Peniaze” [Beszéd: *A pénz*], *Slovenské pohľady* 11, 6. sz. (1891): 379–383, 379.

az *emberben* című regényének antihőse nem más, mint gyilkos típus, egy modell, nem pedig valóságos regényalak.

A szlovák sajtó írt Zoláról a Dreyfus-ügyben tett kiállása kapcsán is 1898-ban, megint csak elutasító hangnemben. Néhány nyíltan antiszemita cikk is megjelent, az egyiket Izidor Žiak Somolický írta.¹⁵ Nem sokkal később, Zola 1902-ben bekövetkezett halála után ismét megszólalt Vajanský, aki nekrológiájában felrúgva a műfaji szabályokat, teljesen és szégyenletesen befeketítette a szerzőt, az életművét és a politikai elkötelezettségét is: „Mindenesetre a gyászbeszédek egy Eiffel-toronyival emelik meg tényleges irodalmi és művészeti értékét.”¹⁶ Ebben a mozzanatban csúcspontot ki az elutasítás, amiből a szlovákok csak nagy nehezen keverednek ki, gyakorlatilag csak az Első Cseh-szlovák Köztársaság fennállása idején, és később, amikor a pozitívizmus elveszti aktualitását, és a horizonton más, újabb irányzatok és minták jelennek meg.

A szlovák irodalom szemszögéből ez az Émile Zola életművéről folytatott vita, ami nem is volt igazi vita,¹⁷ évtizedekig (1880–1900) húzódott, és hosszú távú hatása volt általában a szlovák irodalomra, különösen pedig Ladislav Nádaši-Jégére, az egyetlen szlovák naturalistára. Vajanský szavait idézve, „a zolaizmus mint a voltaire-ianizmus következményeinek elutasítása”¹⁸ azt jelentette, hogy a szláv világ felé ori-

15 Izidor Žiak SOMOLICKÝ, „Umenie, veda, literatúra: Emil Zola” [Művészet, tudomány, irodalom: É. Z.], *Národné noviny* 29, 152. sz. (1898): 3–4.

16 Svetozár Hurban VAJANSKÝ, „Zolizmus: Úvodník proti novému literárnemu smeru, o potrebe É. Zolu a jeho dielach zo stanoviska náboženského; Nekrológ É. Zolu” [Bevezetés az új irodalmi irányzat ellen, arról, szükség van-e É. Zolára és műveire vallási szemszögéből: É. Zola nekrológja], *Národné noviny* 33, 118. sz. (1902. okt. 9.): 1.

17 Mikulová megfogalmazásában „a zolai életmű Szlovákiába való eljutásának kényes ügye”. Lásd. Marcela MIKULOVÁ, „Literatúra rezervovaných dezilúzií podľa Oskára Čepana: Doslov” [A fenntartott illúziók irodalma Oskár Čepan értelmezésében: Utószó], in: Oskár ČEPAN, *Próza slovenského realizmu* [A szlovák realizmus prózája], 267–278 (Bratislava: Veda, 2001), 274. Más irodalomtörténetek határozatlanul „Zola-vitáról” beszélnek.

18 Svetozár Hurban VAJANSKÝ, „State o slovenskej literatúre: Polemika s Jaroslavom Vlčekom” [Cikk a szlovák irodalomról: Vita Jaroslav Vlčekkel], *Slovenské pohľady* 1, 3. sz. (1881): 279–285.

entálódó szlovák irodalom hosszú időn át megfeneklett, és nem tudott mélyebben és alaposabban azonosulni a 19. százda második felének nagy európai irányzataival.

Sajátos volt magának Ladislav Nádašinak a művészetére gyakorolt hatása. Eltekintve attól, hogy az említett recenzió megjelenését követően, 1891-ben publikált egy naturalista ihletésű elbeszélést *Výhody spoločenského života* (A társas élet előnyei) címmel, íróként harminc évre elhallgatott, a kritikusok pedig gyakorlatilag az egész huszadik században nem tudták, melyik irodalmi irányzathoz sorolják, hol elmarasztalták naturalizmusa miatt, hol igyekeztek a realizmusba belegyömöszölni, de az is előfordult, hogy meghagyták a jogát, hogy a naturalista esztétikát képviselje.

Mivel a szlovák Zola-vita gyakorlatilag elszórt és általánosságokban mozgó elutasító ítéletek hangoztatásában merült ki, Szlovákiában (a környező országoktól, Magyarországtól, Csehországtól, Ausztriától eltérően) egyáltalán nem fordították, és ha mégis, akkor egy-egy folyóiratban közölt elbeszélésről volt szó, az első fontosabb fordítások csak a huszadik század húszas éveiben jelennek meg. Azonban megint csak folyóiratokban közölt elbeszélésekről, kisregényekről és regényrészletekről van szó.¹⁹ Ezek közül a legérdekesebb a *Germinal* című regény folytatásos közlése a *Robotnícke noviny*ban (Munkás Újság) 1923-ban.²⁰ Az első könyv alakban megjelent fordításra 1947-ig kellett várni, igaz, ez sem volt tipikus Zola-szöveg, a *Pour une nuit d'amour* (Szerelem).²¹ Az első könyv alakban megjelenő fordítás a *Germinal* volt.²² Az olyan botránysos történetet feldolgozó regényeket, mint a *Nana*, *A gyilkos* vagy az *Állat az emberben*, csak a huszadik század hatvanas éveiben fordítják le, amikor elő- és utószavak formájában avatott elemzések is

19 Ahogyan például a *L'Inondation* című kisregény a *Slovenský týždenník* több számában. Émile ZOLA, „Povodeň” [Árvíz], *Slovenské pohľady* 24 (1927): 3:2–3; 4:2–3; 5:2–3; 6:2–3; 7:2–4.

20 Émile ZOLA, „Germinal”, *Robotnícke noviny* 20 (1923): 36:1–2; 37:1–2.

21 Émile ZOLA, *Pre jednu noc lásky* [A szerelem egyetlen éjszakájáért], ford. Žela INOVECKÁ (Ružomberok: Koruna, 1947).

22 Émile ZOLA, *Germinal*, ford. Imrich VAŠEČKA (Bratislava: Pravda, 1950).

megjelennek a nagyszámú fordítás mellett olyan romanisták tollából, mint Anton Vantuch, Michal Chorváth vagy később Štefan Povchanič.

Összevetésként: Magyarországon már a 19. század hatvanas éveitől kezdve jelennek meg regényrészletek a sajtóban, ezenkívül hosszabb elemzések, egy évtizeddel később pedig megindulnak a rendszeres könyvfordítások is. Ezek alapján színházi adaptációk is készülnek, mi több, erotikus képregények, a Grimm kiadónak köszönhetően elsősorban a bécsi közönségnek a német nyelvű sajtóban.²³ A katolikus Ausztriával összevetve, amely eleinte óvatosabban fogadta Zolát²⁴ és cenzúrázta nézeteit (néhány műve, például a *Nana* vagy *A föld* még a 19. század végén is indexen volt),²⁵ a magyar recepció gyorsan megindul és kezdettől fogva pozitív hangvételű. Bár a kritika itt is két táborra szakad, és azok, akik elutasítják, a szokásos érveket hangoztatják, a pozitív hangnem dominál, mert, ahogyan Kállai Sándor írja, a 19. század nyolcvanas éveiben „a radikálisan liberális, mi több szocialista gondolatok itt nemcsak az értelmiséget, hanem az olvasóközönség nagyobb részét is áthatják. Nem meglepő tehát, ha a progresszív magyar sajtó pozitív képet alkot Zoláról.”²⁶

Zola magyar sikere rendkívülinek számít. A 19. század végéig valamennyi regényét lefordítják, 1929 és 1932 között Ambrus Zoltán válogatásában megjelennek válogatott művei, és „arról sem szabad megfeledkezni, hogy legalább az elkövetkező ötven évben a Zola-regény lesz a jövődő magyar írónemzedékek legfontosabb mintája”.²⁷

23 Aurélie BARJONET, „Une version abrégée et érotique des Rougon-Macquart « made in Budapest »”, in BACHLEITNER, SMOLEJ és ZIEGER, *Zola en Europe centrale*, 55–78.

24 Lásd Norbert BACHLEITNER, „Vienne, lieu de réception de Zola: Traduction, critique, médiation en Europe centrale”, in uo., 37–54.

25 Uo., 46. Zola ausztriai cenzúrázásáról közelebbről lásd Norbert BACHLEITNER, „La traduction de Zola à Vienne: Marché littéraire, censure et goût bourgeois”, *Cahiers naturalistes* 53, 81. sz. (2007): 169–179.

26 KÁLLAI Sándor, „La réception de Zola en Hongrie”, in BACHLEITNER, SMOLEJ és ZIEGER, *Zola en Europe centrale*, 171–185. 183.

27 Uo., 186.

Szlovákiában Nádaši-Jégé műveit leszámítva a naturalizmus nem létezett. Máig élénk maradt azonban a realizmus fogalmáról és határaitól szóló diskurzus, ahogyan azt a szlovák irodalomtörténészek legújabb publikációi, a *Konfigurácie slovenského realizmu* (A szlovák realizmus alakzatai),²⁸ illetve a *Svetozár Hurban Vajanský: Na rozhraní umenia a ideológie* (S. H. Vajanský: A művészet és az ideológia határán)²⁹ is igazolják.

A naturalizmus körüli polémia alighanem feleslegesen szeli át az egész huszadik századot, nemegyszer fékezi a hazai irodalmi fejlődést és a nyugati irodalmi jelenségek gazdagító befogadását. Eközben gyakorta mellékesnek tekintik azokat a kérdéseket, amelyek a mai szemszögből nézve fontosabbak, mint egy adott irányzathoz tartozás: a Zola életművében fellelhető esztétikai, politikai, társadalmi és erkölcsi értékeket és ezek hatását a modern európai gondolkodásra.

Gustave Flaubert mint minta

Gustave Flaubert is nehezen talált utat a szlovák olvasókhöz. Ő maga ellene volt annak, hogy bármely mozgalommal összekapcsolják a nevét. Különösen a realizmushoz mint irányzathoz nem akart csatlakozni. Mint ismeretes, a francia irodalomban Champfleury és Duranty 1850 körül a képzőművészet úgynevezett leíró realizmusának elméletét vette alapul a realizmus irodalmi alkalmazásához, leszűkítve a fogalom jelentését a kortárs történeteket feldolgozó művekre, valamint az irodalom nevelő hatására.

A realizmusról folyó irodalmi viták azonban a szlovák közegben a 19. század utolsó két évtizedében nem találtak visszhangra, mi több, Flaubert műveiről sem esett szó. Ha egyáltalán szóba került a neve, nem váltott ki éles reakciókat. Ráadásul addigra már lezárult az élet-

28 Marcela MIKULOVÁ és Ivana TARANENKOVÁ, szerk., *Konfigurácie slovenského realizmu* [A szlovák realizmus alakzatai] (Brno: Host, 2016).

29 TARANENKOVÁ, *Svetozár Hurban Vajanský...*

mű, a szerző 1880. május 8-án elhunyt. Szlovákiában nem álltak rendelkezésre fordítások a műveiből, az olvasók cseh, német vagy magyar fordításban juthattak hozzá. A *Bovaryné* első német fordítása egy évvel az eredeti francia kiadást követően párhuzamosan jelent meg Bécsben, Pesten és Lipcsében.³⁰ A század végéig további német fordítások jelentek meg (a *Salambo* 1863-ban, a *Szent Antal megkísértése* 1874-ben, és továbbiak is),³¹ a *Bovaryné* első cseh fordítása 1892-ből való.³² Habár a művelt szlovák közönségnek nem volt ismeretlen Flaubert művészetete, a 20. század elejéig nincsenek a recepcióról írott nyomok. Az első irodalmárok, akik komolyabban kezdtek foglalkozni Flaubert műveivel, azok a fiatal kritikusok voltak, akik a *Hlas*, majd a *Průdy* című folyóirat hasábjain Vajanský tekintélyével próbáltak megküzdeni. Közéjük tartozott mások mellett Pavol Bujnák esztéta, kritikus és műfordító, és Juraj Slávik (alias Neresnický) kritikus, később diplomata. Ők 1908-ra elkészítették a *Bovaryné* első teljes szlovák fordítását, ami azonban a fordítás gyenge színvonala miatt hivatalosan nem jelent meg. Noha a fordítás kritikája részben helytálló volt, az elutasítás valódi oka továbbra is a nyugati irodalmakkal, különösen a pozitívizmus hatása alatt álló francia irodalommal szembeni idegenkedés volt. A megjelent kötetet megkérdőjelezhető erkölcsisége miatt támadta a Turócszentmártonban székelő Szlovák íróegylet,³³ élén Vajanskýval és Jozef Škultétyvel, a szlovák kritika nagy tekintélyű vezéreivel. A fordítás húsz évvel később, megváltozott politikai helyzetben jelent meg újra. A konzervatív szlovák kritika a 20. század elején e francia szerzővel szemben is a már ismert érveket hangoztatta: az irodalomtól továbbra is azt várják el, hogy nevelő jellegű legyen, és mutasson fel erkölcsi értékeket.

30 Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary oder Eine Französin in der Provinz*, ford. dr. LEGNÉ (Pest–Wien – Leipzig: Hartleben, 1858).

31 Gustave FLAUBERT, *Salambo* (Frankfurt am Main: Johann David Sauerländer, 1863); Gustave FLAUBERT, *Die Versuchung des heiligen Antonius*, ford. Bernhard ENDRULAT (Strassburg: Friedrich Wolff, 1874).

32 Gustave FLAUBERT, *Paní Bovaryová [Bovaryné]* (Praha: Časopis českého studentstva, 1892).

33 A szlovák kiadók szervezetének egylete más nemzeti intézményekkel együtt Turócszentmártonban székelt.

Ez esetben a támadás már kevésbé volt éles. Egy-egy alkalommal még az is előfordult, hogy elismerően nyilatkoztak Flaubert művészetéről, bár elszórtan, inkább csak a vita kedvéért. Bujnák és Slávik mellett egyértelműen elismeréssel írt Flaubert-ről a frankofil Alexander Matuška, akinek ez jól beleillett a nemzeti irodalom koncepcióját bíráló kritikai munkásságába. Néhány alkalommal szembeállította Vajanský életművét a francia szerzőkkel, ahogyan például *A prózairó Vajanský* című, 1937-ben született, de csak 1946-ban kiadott művében. A *Bovaryné* 1928-ban A klasszikus könyvek barátainak könyvtára című sorozat ötödik köteteként jelent meg. A sorozatot Emil Boleslav Lukáč szerkesztette.³⁴ A könyvben olvasható Pavol Bujnák *Gustave Flaubert* című tanulmánya, amelyben a szerző részletesen tárgyalja a könyv megjelenését megelőző történéseket, az alábbi mondattal indítva: „Van annak már vagy húsz éve, hogy Neresnickývel, azaz Juraj Slávikkal szörnyű gáztettet, valóságos merényletet követtünk el irodalmunk és a benne megtestesülő jó erkölcs ellen, amikor úgy döntöttünk, hogy nemzetünknek kezébe adjuk Flaubert *Bovaryné* című híres és hírhedt regényét”.³⁵ A szerzők a kifinomult művészi stílus mintapéldájaként ajánlják a szlovák kultúrának Flaubert művét és esztétikáját, „mintaként íróink számára”: „Hogy mi is volt a célunk, világosan kiderül az előszóból: nem is annyira a szélesebb olvasóközönségnek szántuk, sokkal inkább a művészet igazi útját akartuk megmutatni íróinknak.”³⁶ Ezt a szándékot azonban egyelőre nem sikerült megvalósítaniuk részben a fordítás nem túl jó színvonala, a szerző rossz híre és a nyugati irodalmakkal szemben még mindig élő ellenszenv miatt.

Bár az I. Köztársaság fennállása idején az író fokozatosan mégis bekerült a köztudatba, a tartalmas reflexiókra és a teljesebb szövegkiadásokra a hatvanas évekig kellett várni. Ugyan már 1948-ban megjelent egy nyelvileg választékos fordítás Zora Jesenská tollából, ez azonban

34 Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, ford. Juraj SLÁVIK, tan. Pavel BUJNÁK (Bratislava: SPKK, 1928).

35 Pavel BUJNÁK, „Gustave Flaubert”, in FLAUBERT, *Madame Bovary* (1928), I. I-XXXII.

36 Uo.

éppen a politikai rendszer átalakulásának idejére esett, s emiatt úgy-szólván semmi visszhangja nem volt. Mivel Zora Jesenská 1968 után politikailag nemkívánatos személy lett, ezt a kiadást is kivonták a könyvforgalomból.³⁷ Végül csak Soňa Hollá 1963-ban megjelent fordítása, a regény harmadik fordítása jutott el a szélesebb olvasóközönséghez, ami azután több újkiadást is megért. A hatvanas évektől fokozatosan jelennek meg a Flaubert-regények fordításban. Mára egy-két korai mű és a posztumusz *Közhelyszótár* (*Dictionnaire des idées reçues*, 1913) kivételével a legtöbb mű megjelent fordításban és több kiadásban hozzáférhető, részben a szerző levelezése is.

Fordulat áll be a hatvanas években a kritikai reflexióban is. Romanisták (Jozef Felix, Anton Vantuch, Štefan Povchanič, Július Pašteka) és nem romanisták (Albín Bagin) tollából elfogulatlan és alapos elemzések születnek Flaubert-ről. Mindenekelőtt két 1963-ból való utószó közvetít mélyebb ismereteket a szerzőről és műveiről (Jozef Felix a *Salambo*hoz,³⁸ Anton Vantuch pedig a *Bovaryné* harmadik kiadásához írt utószavában).³⁹ Mindkettő mentes az ideológiától, nem ismételteti az ismert közhelyeket, hanem alaposan elemzi a szövegeket és a szerző poétikáját.

Későbbi időszakban született Štefan Povchanič előszava⁴⁰ a háromkötetes Flaubert-kiadáshoz *Az európai regény mérföldköve* címmel, illetve Povchanič áttekintő tanulmánya *A francia irodalom történe-*

37 Vö. „Zora Jesenská”, in *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry 20. storočia* [A 20. századi szlovák műfordítók szótára], szerk. Olga KOVAČIČOVÁ és Mária KUSÁ, 2 köt., 1: 301, (Bratislava: Veda, 2015). 299-302.

38 Jozef FELIX, „Flaubertov kartágínský román” [Flaubert Karthago-regénye], in Gustave FLAUBERT, *Salambo*, 254–271 (Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1963).

39 Anton VANTUCH, „Pani Bovaryová jej zrodenie a zmysel” [A Bovaryné születése és értelme], in Gustave FLAUBERT, *Pani Bovaryová* [*Bovaryné*], 258–266 (Bratislava: SVKL, 1963).

40 Štefan POVCHANIČ, „Medzník európskeho románu” [Az európai regény mérföldköve], in Gustave FLAUBERT, *Výberu z diel Gustava Flauberta*, 3 köt., 1:7–36, Zlatý fond svetovej literatúry 99–101 (Bratislava: Tatran, 1989).

tében.⁴¹ E tanulmányokban Flaubert jellemábrázolását, az elbeszélő pozícióját és időkezelését egyaránt újtónak tekinti, magát a szerzőt a modern európai regény egyik megteremtőjének nevezi.

Albín Bagin árnyalataiban is jól értette Flaubert esztétikáját. *Három mester* címmel posztumusz megjelent kötetében Flaubert mellett Csehov és Thomas Mann művészetével foglalkozott.⁴² Bagin gyakran a levelezésén keresztül közelíti meg Flaubert személyiségét, s így tárja fel azokat a vonásokat, amelyek miatt hosszú időn keresztül viták tárgya volt, s amit mint szlovakista, a szerző maga is jól ért. Alighanem ő az első szlovák szerző, aki a maga egészében értelmezi és magyarázza Flaubert művét. Esszéje az első és máig az egyetlen monografikus igényű tanulmány Flaubert életművéről.

Az említett munkák révén Flaubert kikerül a 19. századi realizmus-sal kapcsolatos viták kontextusából, és az irodalom jövője szempontjából ítélik fontosnak a szerepét, pozícióját.

Érdekes szerep jutott Flaubert-nek a 20. század hatvanas éveinek irodalmában, amikor is a korszak szabadabb légkörében a fiatal írók inspirációként tekintettek a nyugati irodalomra, és különösen Flaubert-re és műveire, miközben igyekeztek a városban élő fiatalok életét és valóságát megragadni. Az új regényről folyó korabeli európai vitákban alapvető szerep jutott Flaubert *Érzelmek iskolája* című regényének, s a korszak éppen akkor induló fiatal írói közül többen, miközben kísérleteztek a prózairással, közvetve vagy közvetlenül is utaltak az *Érzelmek iskolájára*, mintegy erre a műre írtak variációkat.

Ehhez a nemzedékhez tartozik Dušan Kužel *Vráti sa niekto iný* (Másvalaki tér vissza, 1964), Vincent Šikula *Povetrie* (Levegő, 1968) és Milan Zelinka *Dych* (Lélegzet, 1972) című elbeszéléskötete, legfőképpen azonban Pavel Vilikovský első elbeszéléskötete, amely címével is

41 Štefan POVCHANIČ, „Literatúra v období pozitivizmu” [Irodalom a pozitivizmus korában], in *Dejiny francúzskej literatúry* [A francia irodalom története], szerk. Anton VANTUCH, Štefan POVCHANIČ, Katarína KENÍŽOVÁ-BEDNÁŘOVÁ és Soňa ŠIMKOVÁ (Bratislava: Causo editio, 1995).

42 Albín BAGIN, *Třaja majstri: Gustave Flaubert, Anton Pavlovič Čechov, Thomas Mann* [Három mester: G. F., A. P. Csehov, Th. M.] (Bratislava: Smena, 1982).

utal Flaubert-re: *Citová výchova v marci* (Érzelmi nevelés márciusban, 1965). A történelem szubjektívizálása, az intellektuális távolságtartás által megszeliidített érzékenység voltak azok az irodalmi eszközök, amelyeket ezek az írók inspirációként használtak, és ugyanez áll egy későbbi korszak más közép-európai íróira is.⁴³

Ha tehát Flaubert elsődleges küldetése az volt Szlovákiában, hogy „minta legyen az írók számára”, ezt a nehezen megvalósítható és magasztos célt részben sikerült elérni a hatvanas években, amikor Dušan Kužel vagy Pavel Vilikovský,⁴⁴ Dominik Tatarka⁴⁵ és mások a regény műfaj új változatairól vitáztak.

Ennek ellenére Flaubert befogadása Szlovákiában bizonyos mértékig hasonlított Zolához. Az ő életműve is sokáig a romlott Nyugatot szimbolizálta, és Flaubert még ma is gyakran olyan torz vagy közheyles koncepciókban fordul elő, amelyek bizonyos megnyilatkozásainak leegyszerűsített értelmezéséből indulnak ki, s ez hátrányosan befolyásolja művészetének elmélyült megismerését.

43 2022. szeptember 8–9-én Budapesten az ELTE-n Flaubert születésének 200. évfordulója alkalmából rendeztek konferenciát *Pourquoi aimer Flaubert?* (Miért szeressük Flaubert-t?) címmel. A konferencia kísérőprogramjaként a budapesti Francia Intézetben négy magyar író (Bán Zsófia, Darvasi László, Forgách András és Németh Gábor) beszélgetett a francia íróról, akik a címben feltett kérdésre válaszoltak, és nagyon részletesen magyarázták el, mi volt Flaubert szerepe a modern irodalomban, és a saját írói munkásságukban.

44 A teljesség kedvéért tegyük hozzá, hogy 2003-ban Jana Pácalová kiadott egy verseskötetet *Citová výchova (Érzelmi nevelés)* címmel. A cím ugyan Flaubert regényére és Vilikovský elbeszélésére utal, a címadás azonban teljesen önkényes, s a két művel való összefüggése nem bizonyított.

45 A meglepő összefüggést Dominik Tatarka *V úzkosti hľadania* (A keresés vágyában, 1940) című kisregénye és Flaubert *Bovarynéja* között Milan Kolesík fedezte fel és elemezte tanulmányában: Milan KOLEŠÍK, „Dominik Tatarka a bovaryovská honba za ilúziou: O postave Marty z Tatarkovej novely *V úzkosti hľadania*” [D. Tatarka és a Bovary-féle hajsza az illúzióért: Marta alakja Tatarka *A keresés vágyában* című kisregényében], *Fraktál* 4, 1. sz. (2021): 71–79.

Maupassant mint könnyű olvasmány

Az előzőleg tárgyalt két íróval ellentétben Guy de Maupassant azok közé az írók közé tartozott, akiket már kezdettől fogva problémamentesen fogadtak Szlovákiában. Lényegében a 19. század nyolcvanas éveitől jelen volt, az első feljegyzés e szerzőről először mint újságíróról 1884-ben a *Národné noviny* (Nemzeti Újság) hasábjain jelenik meg. Maupassant fordítása fehér foltok és megszakítások nélkül zajlott. Néhány rövidebb prózai írásától eltekintve ma minden műve le van fordítva. Zola és Flaubert szlovák befogadásával összevetve paradoxnak mondható ez, hiszen Maupassant is nyugat-európai szerző, aki szoros emberi és művészi kapcsolatban állt a két másik 19. századi íróval, és semmivel sem maradt el elődeitől az emberi természet sötét oldalainak és a világ durvaságának bemutatásában. Az azonban igaz, hogy ezt főleg a rövidpróza műfajában tette, amely a folyóiratok szélesebb olvasótáborának szólt. Egyúttal pedig kevésbé hatott rá a valóság pozitivistája és szcientista megközelítése, mivel az az ő pályája idején, ami mindössze az 1880 és 1890 közötti évtizedre korlátozódott, már háttérbe szorult. Abban, hogy őt befogadta a szlovák kulturális közeg, a látszólagos filozófia- és ideológiamentesség játszott szerepet. A korszak irodalmi tekintélyei számára, akik szigorúan szétválasztották a szlovák olvasók számára alkalmas és nem alkalmas irodalmat, nyilván úgy tűnt, hogy Maupassant novellái a korban érvényesnek tekintett erkölcsiség szempontjából nem voltak kártékonyak. Ez a paradoxon közelebbről nem megmagyarázható, mert a korabeli sajtóban a fordításokon kívül nincsenek irodalomtörténeti reflexiók, annyit lehet bizonyosan kijelenteni, hogy a Zolának vagy Flaubert-nek címzettekhez hasonló, élesen támadó megnyilatkozásokat az ő esetében nem találunk.

Azért annak ellenére, hogy Maupassant volt az első 19. századi francia szerző, akit lefordítottak, mégsem ment minden teljesen problémamentesen, mivel fordításra kiválasztott műveit és magukat a kiadásokat is az irodalom nemzeti vonulatához igazították (elsősorban a falusi környezetben játszódó műveit fordították, amelyek megfeleltethetők voltak a szlovák társadalmi feltételeknek), és szándékosan elhagyták

a problematikusabb vagy erkölcsi szempontból vitathatóbb részét az életműnek (például a párizsi polgárság életét vagy a prostituáltakat bemutató novelláit, illetve az *Édesem* című regényét), vagyis a szerző életművét nem a maga teljességében mutatták be.

Közelebbről nézve Maupassant befogadásában is találunk torzító mozzanatokot. Az első ilyen az, amit azonnali olvasói sikere is magyaráz, és amiről már említést tettünk. Hosszú időn át egyszerű szerzőnek tűnt, filozófiai mondanivaló nélkül. A második az életmű szelektív bemutatása, a falusias témák előtérbe helyezése, ami a hazai látószögnek kedvezett, és ami miatt a szerző életművét a maga teljességében nem mutatták be. Ez a helyzet nem is változott meg egészen a 20. század ötvenes éveig, amikor Anton Vantuch teljességre törekedve kezdte el az életmű fordítását. A harmadik torzító tényező a későbbi irodalomtörténeti írásokban bukkan fel: a csehszlovák irodalomtörténészek a naturalizmus képviselőihez sorolták. Josef Kopal a *Dějiny francouzské literatury*ban (A francia irodalom története)⁴⁶ ugyanúgy, ahogy a Jan O. Fischer főszerkesztésével készült *Dějiny francouzské literatury 19. století* (A 19. századi francia irodalom története)⁴⁷ című munka második kötetének szerzői, annak ellenére, hogy Maupassant túllépett a naturalizmuson, és művei inkább a realizmus egy változatához kapcsolhatók.

A Maupassant iránti érdeklődést szlovák kontextusban meg lehet magyarázni az orosz közvetítéssel is, ami elsősorban Lev Tolsztoj műveinek és filozófiájának hatása révén érvényesült a 19. század két utolsó évtizedében. (Tolsztoj nagy csodálója volt Maupassant-nak, neki köszönhető az első teljes orosz nyelvű kiadás a szerző halála után.) Maupassant szlovák kiadását a Detvan egyesületben éppen azok az orvosok sürgették, akik Tolsztoj csodálói voltak (Albert Škarvan és Dušan Makovický, Tolsztoj orvosa). Ebben rejlik tehát Maupassant sikere a 19. század végi szlovák közegben: egyfajta legitimációt jelentett

46 Josef KOPAL, *Dějiny francouzské literatury* [A francia irodalom története] (Praha: Melantrich, 1949), 376.

47 Jan O. FISCHER, *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století* [A 19. és 20. századi francia irodalom története], 2. köt. (Praha: Academia, 1983), 83–84.

számára a nagy tekintéllyel bíró orosz próza, főleg Tolsztoj révén (de ideértve a Turgenyevhez fűződő viszonyát is), másodsorban pedig a befogadást segítette az ábrázolásmód pontossága és hitelessége, amely látszólag egyszerű, az olvasók számára könnyen fogyasztható formában megírt szövegeket eredményezett.

Maupassant tehát az elődeivel ellentétben jól kivehető és problémamentes nyomot hagyott a szlovák kultúrában. Az ő esetében nem jelentett akadályt, hogy az állítólagosan romlott nyugati kultúra képviselője volt, mert a szlovák olvasók számára ezt a kultúrát a korszakban elfogadható keretek között és formában közölte, bár ő paradox módon sokkal szkeptikusabb volt, mint Zola vagy Flaubert. E paradoxont Anton Vantuch magyarázta meg:

Flaubert-nél a vízióknak, a művészet kultuszának mint a hétköznapiságot megszentelő elemnek meg kell maradnia. [...] Maupassant ezt a kultuszt sosem fogadta el és sosem gyakorolta. Igaz, hogy Flaubert megtaníthatja nekünk, hogy a dolgokat olyannak fogadjuk el, amilyenek, de az is igaz, hogy a lehető legritkábban fogjuk őket fel úgy, ahogy Flaubert. Maupassant megközelítése egészségesebb, egyszerűbb, emberibb, már csak azért is, mert kevésbé ambiciózus és semminek nem rendel alá magát. Mivel közelebb van hozzánk, a hatása is erőteljesebb.⁴⁸

Befejezés

Lehetne tovább is haladni ebben az irányban, figyelemmel kísérve a 20. századi nyugati kultúra azon jelenségeit, amelyek Szlovákiában inspirációt jelentettek, és egyszersmind kritikai vagy még gyakrabban polemikus visszhangra találtak. Csak a francia irodalmat nézve ide sorolhatnánk az avantgárdot, konkrétan a francia szürrealizmust, amely a szlovák szürrealisták révén gazdagította a hazai költészetet,

48 Anton VANTUCH, „Guy de Maupassant: Predslov” [Előszó], in Guy de MAUPASSANT, *Pierre a Jean* (Bratislava: Tatran, 1968), 7.

de már a két háború közti időszakban vitákat is generált.⁴⁹ Hasonló módon inspiráló is volt, és vitákat is keltett a két háború közötti lirizált próza, amelyet a francia és svájci regionalizmus ihletett Jean Giono és Charles-Ferdinand Ramuz művei révén Dobroslav Chrobák, František Švantner, Margita Figuli, Hana Zelinová és mások számára. Mégis, ezeknek a későbbi jelenségeknek az értékelésében korántsem volt annyi ellentmondásos szenvedély, és nem volt olyan hosszú távú a hatásuk, mint a 19. század második felének francia írói esetében. Ezek ugyanis nem ütköztek már olyan alapvető akadályokba, mint a kritika és a fordítás korlátozott lehetőségei, illetve a vélemények szélsőséges polarizálódása a realista esztétika céljait és változatait, valamint az irodalom autoritatív funkcióját, a nevelést illetően.

Habár mindhárom francia szerző bonyolult kapcsolatban állt a szlovák irodalomkritikával, műveik mégiscsak éltek a maguk életét az olvasóik révén, és otthonra találtak a színházi, rádiós vagy televíziós adaptációik révén is. A 20. század folyamán az is bebizonyosodott, hogy ha meghagyják az irodalomnak, a kritikának vagy a befogadónak, hogy kialakíthassa saját véleményét, ha van lehetősége választani, az sokkal nagyobb hasznára van a befogadott irodalomnak és még inkább a befogadó közegnek, ami vele együtt gyorsabban fejlődik. Zola, Flaubert vagy Maupassant recepciójának példája színekdochéja annak, ahogyan a francia és az egész nyugati kultúrával kapcsolatos elgondolások kibontakoztak Szlovákiában.

Balogh Magdolna fordítása

49 Jozef Felix vitája a szlovák szürrealizmussal a korabeli sajtóban: Jozef FELIX, „Harlekýn sklonený nad vodou?” [Víz fölé hajló Harlekin?], *Elán* 13, 4. sz. (1942): 1–3; Jozef FELIX, *Kritické rozlety* [Kritikai futamok] (Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1985), 40–46.

ADAM BŽOCH

A holland irodalom mint nemzetközi irodalom

Minden nemzeti irodalom modern, és mai történetében vannak olyan művek, sőt egész műcsoportok, amelyek elég jelentősek ahhoz, hogy a nemzeti társadalmak (*oikos, polis*) határain túl is terjedjenek. Közölhetőség, érthetőség vagy befogadhatóság, tehát végső soron esztétikai értékeik okán tekintik e műveket tágabb kontextusban, a nemzet határain túl (*kozmosz*) univerzálisnak, általános érvényűnek. Az irodalom egyetemességével azonban rendszerint az a probléma, hogy nehéz számszerűsíteni. Az egyetemességet sok különböző sajátosság együttesen adja ki, s ezek éppúgy lehetnek egy-egy autonóm irodalmi mű építőelemei, mint ahogyan egész irodalmi rendszerek részei is, miközben nem tisztán irodalmi eredetűek, hanem tágabb értelemben kulturális értékekre, vagy végső soron antropológiai sajátosságokra vezethetők vissza. Ha egy adott nemzeti irodalomhoz tartozó művek univerzális közölhetőségét, általános érthetőségét, befogadhatóságát, s ezzel együtt általános érvényű voltát akarjuk megérteni, ez annyit jelent, hogy az adott irodalom értékeinek rétegeihez,¹ vagyis végső soron

1 Az irodalom által közvetített értékek problémáját, esztétikai, etikai, politikai vagy más olyan értékek szerinti rétegződését, amelyekről annak idején Mukařovský beszélt, valamint konnotációik széles spektrumát is értelmezni kell, ahogyan

antropológiai előfeltételeihez jutunk el. Ezek azonban nem szükség-szerűen adóttak – vagy bizonyos történeti körülmények nyomán kelet-keznek, vagy tudatosan hozzák létre az alkotók, s ahhoz, hogy elismer-jék őket, konszenzusra van szükség. Az egyik is, a másik is megnyitja/megnyithatja a világba vezető utat, és bizonyos történeti pillanatok-ban lehetőséget teremt akár egész irodalmak nemzetközi befogadása számára. Az alábbi tanulmány vázlatosan tekinti át a modern holland irodalomnak azokat a kiválasztott jelenségeit, amelyek jelentőségük révén túlléptek a nemzeti horizonton. Az írás egyúttal arra is választ keres, mi volt az oka, hogy ezeket a műveket nemzetközi mértékkel ismerhették el és terjeszthették.

Annak ellenére, hogy Hollandia és Belgium flamand területei a késő középkor óta sosem voltak kulturális értelemben zártak, és a későbbi évszázadokban is élénk kapcsolatai voltak a francia, a spanyol, a német és az angol kultúrával, mégis megalapozatlannak tűnhet, hogy a holland irodalomról mint nemzetközi (vagy „világ”) irodalomról beszéljünk, ha ezen azt értjük, hogy valamely mű ismertté vált a szűkebb nemzeti hatókörön túl is. Méghozzá legalább két okból.

Az első az, hogy a holland nyelv viszonylag kis nyelv, amely a 17. század elején csupán nagyon rövid időre és nagyon korlátozottan válhatott európai kommunikációs eszközzé az északi és déli holland dialektusok szintézise révén.² Ideiglenes egyetemessége („világirodalmisága”) kété-szeresen is limitált volt, minthogy Európának csak az északi részére ter-jedt ki, és rövid ideig volt érvényben, csupán a kereskedelem és esetleg a diplomácia területén. Ellentétben az úgynevezett Aranykor képzőmű-

Róbert Gáfrik írja: „Az irodalmi szövegek kifejezhetnek elfogadott értékeket, vagy maguk is alkothatnak olyan értékeket, amelyek elszakíthatatlanok annak a társadalomnak az értékeitől, amelyekben keletkeztek, vagy amelyeknek szán-ták őket.” Róbert GÁFRIK, „Čo je svetová literatúra?” [Mi a világirodalom?], *Verzia* 4, (2023): 3–10. 8.

2 1689–1702 között, amikor III. Orániai Vilmos Anglia, Skócia és Írország uralkodó-ja volt, egy rövid időre átmenetileg a holland nyelv prominens szerepet játszott a Brit-szigetek és a hét egyesült provincia Köztársasága közötti diplomáciai érint-kezésben; a svédek és az oroszok közti béketárgyalások diplomáciai levelezése is holland nyelven folyt (1618).

vészetének általánosan érthető nyelvével, amely nemzetközi hírnevét biztosított a 17. századi északi és déli holland festészetnek, a korabeli holland barokk költészet és dráma a legkiemelkedőbb alkotók esetében is, amilyen például Joost van den Vondel (1587–1679) költő és drámaíró volt, kizárólag a hazai irodalom számára jelenthetett példát.

A másik ok, ami miatt a holland irodalom hatása a keletkezése helyére korlátozódott, abban rejlett, hogy ez az irodalom kimondottan a hazai igények kielégítését szolgálta, nem törekedett arra, hogy a keletkezése határain túl is hatást fejtessen ki, ebben állt a provincializmusa.³ Abban a döntő fontosságú időszakban, amelyben az európai irodalom általános érvényű normarendszere és tudata kialakult, a 17. századtól a 19. század közepéig, a holland irodalom semmiféle univerzális ízlésbeli vagy esztétikai mintát és újítást nem hozott. A 17. század második felétől kibontakozó, antik esztétikai és etikai eszményekre hivatkozó klasszicista irodalom esztétikailag nem volt autonóm, és így nem is volt elég átütő ahhoz, hogy az ország határain túl is hasson. Mi több, maga is a francia klasszicizmus elméletéből és gyakorlatából elvonatkoztatott elvek alapján alakult ki, és mint ilyen, kizárólag a hazai ízlés megnevesítésére szolgált azzal, hogy programszerűen törekedett a barokk művészi hagyományok meghaladására, illetve a holland középrétegek nyelvének megnevesítésére, és egyebek közt az amszterdami színház reformjának lett a vezérfonala.

Autarkióra vall az a tény is (abban az értelemben, hogy a nemzeti irodalom határain túl nincsen jelen, illetve hogy kizárólag a hazai közegre van hatással), hogy a holland irodalom fokozatosan hanyatlani kezd, a polgári világ provinciális önnyugtatóására szolgál, és ugyancsak az autarkiót igazolja, hogy a holland irodalom a 19. században nem vagy csak megkétszerezte a részét azokban a nagy európai folyamatokban, amelyek a társadalmi és technikai modernizáció következtében jöttek lét-

3 Az ógörög kozmológiai fogalom, a periféria és a belőle képzett periferikusság fogalma a kultúrák közötti kapcsolatok axiológiai megvitatására alkalmatlan; a provincia és a provincializmus szavak sokkal megfelelőbbek erre a célra éppen azért, mert nemcsak a korlátozottság állapotát fejezik ki, hanem az okait is.

re (romantika, modernség). A 18. és a 19. században a holland irodalom döntően a helyi városi és vidéki környezet idilli zsánerekéibe zárkózott anélkül, hogy programszerűen igényt tartott volna az egyetemességre. Provinciális és jelentőségét tekintve lokális volt az úgynevezett Nyolcvanasok ugyancsak megkésett modernista irodalmi forradalma, amely a költészeti szimbolizmus erősen autonóm és esztétizált világában gyökerezett, ugyanakkor erősen kötődött a kulturálisan autark régió élettapasztalataihoz. Bár a holland irodalmi modernségnek voltak kapcsolatai a német szimbolizmussal (Stefan George esztétikájának hatása, illetve a vitatható visszacsatolás az úgynevezett George-körre), és Frederik van Eeden (1860–1932), a Nyolcvanasok egyik vezető alakja egy időre túl is lépett a hazai kultúra körén,⁴ ez a jelenség nem hagyott nyomot az európai modernség fejlődésében, és nem íródott bele meghatározó módon a közös európai kulturális emlékezetbe.

Amennyiben a 19. század közepétől kezdve a holland irodalmi termelés egy része globális értelemben véve általánosabb érvényre és hatásra tart igényt, az főleg az Európán kívüli holland kolóniáknak köszönhető, ezek alkották az idő tájt a holland nyelvű irodalom hátterét. A 19. századi gyarmati irodalom egyik csúcsa Multatuli (valódi nevén Eduard Douwes Dekker, 1820–1887), akit a 19. század hatvanas éveitől hazájában az első modernistának és modern klasszikusnak tekintettek. *Max Havelaar* (1860) című társadalomkritikai kulcsregénye, amely valószínűleg az első európai politikai regény volt, mindenesetre „mind a holland, mind az európai irodalomban korszakfordító volt: elindította a politikai és társadalmi kérdések mellett elkötelezett irodalom vonulatát”,⁵ ráirányította a figyelmet a kelet-indiai (a mai indonéziai)

4 Van Eeden mások mellett a Forte Kreis nevű szabad társulás magjához tartozott, amely 1910–1915 között a német–francia tengelyen az európai értelmiség számos képviselőjét bevonzotta (Erich Gutkind, Martin Buber, Romain Rolland, Theodor Däubler, Gustav Landauer, Poul Bjerre és mások), céljuk az volt, hogy hozzájáruljanak Európa spirituális újjászületéséhez, a korabeli technikai és társadalmi modernizáció, illetve az esztétikai modernség jegyében.

5 Wilfried SCHÄFER, „Multatuli: *Max Havelaar*”, in *Kindlers Literatur-Lexikon*, 3., átdolg. kiadás, szerk. Heinz Ludwig ARNOLD, (Weimar – Stuttgart: J. B. Metzler-Verlag, 2009), 11. köt. 606.

őshonos lakosság elnyomására és kizsákmányolására, és habár direkt módon nem utalt a gyarmatok felszámolására, radikális módon vetette fel hazája gyarmati politikájának humanizálása kérdését; a 19. század végének az egyik olyan kezdeményezése volt, amely az úgynevezett etikai irányzat megszületéséhez vezetett a holland gyarmati politikában.⁶ Multatuli regényének összetett narratív struktúrájában folyamatosan váltakoznak az elbeszélők. A mű magvát egy magasrangú holland gyarmati hivatalnok története adja: a jávai Lebakban játszódó cselekmény szerint a hivatalnok a kizsákmányolt őslakosság pártjára áll, ami miatt elveszíti állását. Ezt a központi cselekményt keretbe foglalja egy holland kávékereskedő elbeszélése: ő a központi cselekményt elbeszélő szereplő elbeszéléséből a maga számára kereskedelmileg hasznos információkhoz szeretne jutni, s a narráció végül a gyarmati rendszer embertelen módszerei elleni felhívásra fut ki. A *Max Havelaar* nemzetközi befogadásának bonyolult története, ahogyan Jaap Grave nemrégiben rekonstruálta,⁷ nem túlzottan informatív, legalábbis ha azt szeretnénk megérteni, hogy mi motiválta a mű különböző idegen nyelvű fordításainak születését vagy nemzetközi kritikai recepcióját több mint másfél évszázadon át. Annyit azonban ennek ellenére is megállapíthatunk, hogy a nemzetközi recepció térben Multatuli regénye már keletkezése idejétől fogva nemcsak témája miatt keltett érdeklődést, hanem erős érzelmi hatást is váltott ki,⁸ méghozzá több tényező együttes hatása következtében. Ezek közül az alábbiakat emeljük ki: 1. az Európán kívüli egzotikum, azaz a rendkívül festői gyarmati Jáva természeti környezetének kvázi-etnográfiai leírása, valamint az őslakosok életvilágának mássága, amit a szerző önálló történetek belesző-

6 Horst LADEMACHER, *Geschiedenis van Nederland* (Utrecht: Aula, 1993), 356.

7 Jaap GRAVE, „Multatuli – His Work through the World”, in *Dutch and Flemish Literature as World Literature*, szerk. Theo D’haen, 82–103 (New York–London–Oxford–New Dehli–Sydney: Bloomsbury, 2019).

8 Az érdeklődés és a figyelem fogalmához, illetve funkcionálisan (tematikailag és érzelmileg) eltérő megalapozásukhoz lásd Boris TOMAŠEVSKIJ [Borisz TOMASEVSKIJ], *Teorie literatury* [Az irodalom elmélete], ford. Renáta ŠTINDLOVÁ és Karel ŠTINDL (Praha: Lidové nakladatelství, 1970), 123.

vésevel, azt mondhatnánk, valamiféle álnéprajzi anyag közlésével ér el; 2. a világiás humanizmus alapján álló gyarmatellenesség és az emberi jogok oszthatatlanságának és elidegeníthetlenségének gondolata; 3. az olvasók számára világos azonosulási és értékmintákat kínáló ajánlások, melyek a pozitív és negatív hősök világos megkülönböztetésén alapulnak; és végül 4. a mű sajátos narratív struktúrája, amelyben több idősíksík és személyes sík fonódik össze, s amely a műre a modern cselekmény esztétikai bélyegét üti. Ebből a négy fő szempontból a világ különböző részeinek történeti fejlődés különböző szakaszaiban hol ez, hol amaz aktivizálódott a nemzetközi kritikai befogadásban, illetve az olvasók körében, a *Max Havelaar* első fordításainak megjelenése óta.⁹

A regény számos újabb kiadása, az újabb nyelvekre készülő újabb fordítások tanúsága szerint minduntalan a már ismert és fentebb leírt motivációs súlypontoknak megfelelően formálódnak újra, vagyis azt mondhatjuk, fokozatosan kristályosodnak ki az egymással társuló okok, amelyek a befogadást serkentik, és megmagyarázzák a mű iránti sokszorosan determinált érdeklődést.¹⁰

A tágabb értelemben vett történeti jelenben, amelybe a mi jelenünk is beleértendő, Multatuli regénye egészen magától értetődő módon a posztkolonializmus értelmezési mezejébe is belekerült, hiszen

9 Lengyel fordítása: 1860, angol: 1868, német: 1875, dán: 1880, (az USA-ban 1927-ben jelent meg), cseh: 1947, román: 1948, magyar: 1950, bolgár: 1953, szlovák: 1960, stb.

10 Az első angol kiadás rámutat a regény művészi értékére (nyelvére), valamint felhívja a figyelmet arra a módra, ahogyan a regény az elnyomottak védelmére kel, és ebben a tekintetben hasonlítja össze Harriet BEECHER STOWE *Tamás bátya kunyhója* című regényével. MULTATULI, *Max Havelaar* (Edinburgh: Edmondston & Douglas, 1868), VIII–IX. Az 1890-ben megjelent német kiadás a mű iránti érdeklődést azzal támasztja alá, hogy a szerző élete egy részét Németországban töltötte, s emiatt mintegy a német kultúrkörbe is beletartozik, emellett hangsúlyozza „mindent átfogó emberszeretetét”. MULTATULI, *Max Havelaar* (Halle: Otto Hendel, 1890), 10. A szlovák kiadás a legfontosabbnak antiimperialista és antikolonialista indíttatását, emellett a szerző realizmusát tekinti. MULTATULI, *Max Havelaar* (Bratislava: SVKL, 1960), 327–329. 2007-ben egy magánbeszélgetés során Huiye Shi kínai műfordító azt mesélte, a nyolcvanas években azzal érvelt egy pekingi kiadóban a *Max Havelaar* kiadása mellett, hogy Multatuli Karl Marx szerint a 19. század legjelentősebb nyugat-európai írója.

ebben a kontextusban lehetett számba venni politikai és metapolitikai üzenetét, tudatosítva ugyanakkor a szerző ideológiai korlátait is. A mai szakirodalom a *Max Havelaart* elsősorban a posztkolonializmus perspektívájában szemléli, és a mű politikai síkjára irányítja a figyelmet, ugyanakkor nem szól sem univerzális filozófiai jelentőségéről, sem pedig esztétikai értékéről, nem beszélve arról, hogy nem tesz említést az európai irodalom történetében elfoglalt helyéről sem.¹¹ Az a kritikus gyarmati irodalom, amely nem érte be az egzotikus világok bemutatásával,¹² Multatuli regényének megjelenését követően csak Indonézia felszabadítása, vagyis a második világháború után kapott ismét lendületet. A háború után jelentkező „kelet-indiai” holland irodalom változatlanul az európaiak perspektívájából szólal meg,¹³ tematikailag a gyerekkorra emlékezés kerül előtérbe, és ezzel együtt gyakorta a gyermeki nézőpont válik hangsúlyosabbá, hiszen ez lehetővé teszi olyan elemi kérdések feltevését, amelyek az emberek egyenlőségével és a természetes igazságossággal kapcsolatosak. Ez érvényes Helly S. Haasse (1918–2011) *Urug* (*Oeroeg*, 1948; angol címe: *The Black Lake*) című, első „kelet-indiai” témájú regényére, amely egy gyermekbarát-ság nosztalgikus elbeszélése. Az elbeszélő gyarmattartó családból származik, barátja egy indonéz fiú, Urug. Az elbeszélés a két szereplő kölcsönös elidegenedésébe torkollik, két különböző civilizációs elv kerül egymással szembe. A gyermeki perspektíva teszi lehetővé a hol-

11 Vö. Emma KEIZER, „Multatuli’s *Max Havelaar* through Postcolonial Critique” (working paper, Utrecht University, 2015); Anne-Marie FEENBERG, „*Max Havelaar*: An Anti-Imperialist Novel”, *MNL* 112, 5. sz. (1997): 817–835; Daren C. ZOOK, „Searching for *Max Havelaar*: Multatuli, Colonial History, and the Confusion of Empire”, *MNL* 121, 5. sz. (2006): 1169–1189.

12 Például Louis COUPERUS (1863–1923), Johan FABRICIUS (1899–1981), Madelon SZÉKELY-LULOFS (1899–1958) és mások.

13 Multatuli *Max Havelaar*-ja is az európai nézőpontot képviseli, ám ahogyan a regény legtöbb posztkoloniális értelmezője elismeri, kivételesen empatikus a kizsákmányolt bennszülöttekkel szemben, és Kelet-India kulturális mássága iránt is érzékeny. A *Max Havelaar* implicit módon azt a ma is aktuális kérdést teszi fel, mennyiben igazságos az európai, illetve nyugati szerzőket hibáztatni amiatt, hogy nem voltak képesek elmélyültebben ábrázolni a gyarmatosított nemzeteket.

land gyarmatosítók és leszármazottaik második világháborús traumáinak elbeszélését is, amelyek a mai Indonézia japán megszállásának idejébe nyúlnak vissza. Ez a témája Jeroen Brouwers (1940–2022) több művének, melyek közül a legfontosabb a jelentős nemzetközi karriert befutott önéletrajzi regénye, a *Lesüllyedt vörös* (*Bezonken rood*, 1981), amelynek fő cselekményszála visszaemlékezés egy japán koncentrációs táborban történetekre, ahol a szerző-elbeszélő kisgyermekkorában családjával és más holland foglyokkal együtt volt internálva, kitéve a japán megszállók kegyetlenkedéseinek. A *Lesüllyedt vörös*, amely a kelet-ázsiai tábor foglyainak megalázottságát és az ellenük irányuló erőszakot leplezi le, a nemzetközi holokausztirodalom pendantja, amely a koncentrációs táborokban sínylődők traumatikus tapasztalatait redukálhatatlan, egyedi és helyettesíthetetlen tapasztalatként mutatja meg. A Brouwers művével kapcsolatos hazai vita, ami akörül folyt, mennyiben hiteles a japán koncentrációs tábor belső viszonyainak ábrázolása, időben éppen egybeesett egy másik nemzetközi vitával, amely az akkor már világszerte ismert, ugyancsak holland nyelven született mű, az *Anne Frank naplója* körül robbant ki, és csaknem egy évtizedig tartott (1978–1986).¹⁴ Ez egybeesett Claude Lanzmann *Soá* (1985) című dokumentumfilmjének keletkezésével is, amelynek jelentőségét az adja, hogy feltárta a holokauszt áldozatainak addig elnyomott lelki élményeit, és ezek megnevezhetőségének kérdését vetette fel. A náci genocídium áldozatainak poszttraumatikus szindrómájáról folyó történeti és lélektani vita háttérén bontakozott ki a Brouwers regényéről folyó vita, amelyből a kelet-indiai tábor-szindróma kulturális-lélektani fogalma megszületett.¹⁵

A fogalom rávilágít a képi hiperbolizáció és az emlékek szabad kezelésének lehetőségére, gyakran anélkül, hogy lehetőség nyílna az egyén számára a teljes értékű traumafeldolgozásra, mivel az az egyén racio-

14 Vö. David BARNOUW, „Aanvallen op de echtheid van het dagboek”, in Anne FRANK, *De Dagboeken van Anne Frank*, 99–119 (Amsterdam: Rijksinstituut voor oorlogsdocumentatie, 1990).

15 Rudi Kousbroek irodalomkritikus terminusa, vö. Rudi KOUSBROEK, *Oostindisch kampsyndroom* (Amsterdam: Meulenhoff, 1992).

nális eltávolodása mellett a társadalom aktív együttműködését és empátiáját is igényli. A holland gyarmati irodalom az irodalomtörténet egy igen sajátos része, ugyanakkor viszonylag egyetlen műcsoportot mutat, amely csak alkalmilag kerül a nemzetközi figyelem fókuszába, s akkor is különböző okokból. A volt kelet-indiai gyarmatok japán megszállásával foglalkozó irodalmi művek és én-dokumentumok a kilencvenes évek óta a második világháború tapasztalatát feldolgozó irodalmi művek csoportjába sorolódnak be.¹⁶ A pályájukat 1945 után kezdő holland írók közül sokan (ahogyan például a „nagy hármas”: Harry Mulisch [1927–2010], Hugo Claus [2029–2008] és Willem Frederik Hermans [1921–1995] vagy az akkoriban más európai irodalmakban is népszerű háború utáni filozófiai egzisztencializmus jegyében, vagy modernista (szürrealista) elbeszélésformákkal kísérletezve, regények sorában dolgozták fel országuk náci megszállását, a háború alatt átélt gyermekkort, a fasisztaellenes harcot vagy éppen a kollaborációt, valamint a háború utáni elveszett nemzedék életérzését is. Olyan témákról van szó, amelyeket mind Nyugaton, mind Keleten relevánsnak tekintettek erkölcsi és történelmi szempontból egyaránt, mivel a második világháború alatt felnövő nemzedék meghatározó tapasztalatát mutatták be. Mint ilyenek, a 20. század kilencvenes éveig keltettek nemzetközi érdeklődést. Sajátos irodalmi technikákat alkalmaztak, kísérletezve az elbeszélés lehetőségeivel (befelé forduló, önelemző részletek, váltakozó nézőpontok, illetve idősíkok vagy álombeli síkok), és ezt összekapcsolták a jelenbe is belenyúló-beleszóló történeti tematikával.¹⁷ Mindez megújulást hozott az európai prózairodalomba, miközben megőrződött az az erkölcsi és politikai üzenet, amit az antifa-

16 Vö. D. H. SCHRAM és C. GEIJLON, szerk., *De verwerking van de Tweede Wereldoorlog in literatuur en kunst*, (Amsterdam: VU Uitgeverij, 1990).

17 Művek hosszú sorából álljon itt néhány kulcsfontosságú, az említett korszak első, illetve utolsó darabjai: Harry MULISCH: *Het stenen bruidsbed* (1959), *De aanslag* (1982); Hugo CLAUS: *De verwondering* (1962), *Het verdriet van België* (1983 – magyar fordítása: Hugo CLAUS, *Belgium bánata*, ford. WEKERLE Szabolcs, Valahol Európában [Budapest: L'Harmattan, 2011.]); Willem Frederik HERMANS: *De donkere kamer van Damocles* (1958), *In de mist van het schimmenrijk* (1993).

sizmus alapvető etikai alapállása képviselt. Azonban minden jel arra mutat, hogy a holland és az egész európai irodalomnak ez a fejezete lezárul azzal, hogy eltűnnek azok a nemzedékek, amelyek tudatosan élték át, dolgozták fel mind mentálisan, mind művészi értelemben a második világháború eseményeit, és saját tapasztalataik alapján alakították ki a vele kapcsolatos erkölcsi álláspontjukat. Az említett fejezetnek a fokozatos lezárulása azonban összekapcsolódik a társadalmi és politikai konszenzus alapján létrejött régi antifasiszta szövetségek felbomlásával, valamint az európai szociáldemokrata rendszerek felszámolásával, globális perspektívában szemlélve pedig a kétpólusú világ szétesésével is.

Ennek az irodalomnak a lezárulásával (amely egyszersmind a háború utáni korszaknak mint kulturális korszaknak is a vége) párhuzamosan jelentkezik a filozófiai és esztétikai posztmodern, amelyhez Hollandia esetében még egy új és határozott trend is társul: az ország céltudatos kultúrpolitikai tevékenységbe kezd, s ennek jegyében tudatosan népszerűsíti és terjeszti a hazai irodalmat külföldön (ehhez az utóbbi aspektushoz még visszatérek).

A háború utáni szerzők közül W. F. Hermans vagy H. Mulisch még maguk igyekeztek – egyéni késztetéseiknek és lehetőségeiknek megfelelően – elősegíteni műveik külföldi terjesztését. Hermans személyesen lobbizott művei franciára fordítása érdekében, de ide sorolható az is, hogy akár intuitív módon, akár tudatosan nemzetközinek tekinthető témákkal foglalkoztak (ez mindkét említett szerzőre jellemző), vagy hogy olyan stílusesszközöket alkalmaztak, amelyek minimális gátat jelentenek a fordításkor (ez Mulischra jellemző, Hermansra nem), végül pedig a más médium, főleg filmfeldolgozások révén jelentek meg (mindkét szerző). Mulisch *Kő nászi ágy (Het stenen bruidsbed, 1959)*¹⁸ című regényének nemzetközi sikere a hatvanas években bizonyos kedvező, esetenként tisztán a korszak sajátosságaival magyarázható tényezők kombinációjának volt betudható, amelyek közül elsődle-

18 Német fordítás: 1960, norvég: 1961, angol: 1962, spanyol: 1963, szlovák: 1968.

gesen a legújabb történelem iránti érdeklődés¹⁹ játszott szerepet, másodsorban a modernista prózakísérletek iránti általános érdeklődés,²⁰ harmadsorban a melodramatikus szerelmi történet, végül negyedik helyen a mű olvasmányos stílusa.²¹ (A regény a háború utáni romos Drezdában játszódik, ahol a nemzetközi fogorvosi konferencián egy volt amerikai pilóta, aki részt vett a város 1945-ös tragikus bombázásában, cinikusan elcsábít egy fiatal német tolmácsnőt; a nemi erőszak aktuusa összefolyik a város megsemmisítésének reminiszcenciáival.)

Harry Mulisch, Jan Wolkers és Jan Cremer hatvanas-hetvenes években játszó prózai művei meghatározó szerepet játszanak a szexualitás témájának tabumentesítésében a hagyományosan a puritán ideológia hatása alatt álló holland társadalomban. E mögött a folyamat mögött a hatvanas évek amerikai irodalmi vitája áll, ami az obszcenitással és annak cenzúrázásával foglalkozott az irodalomban, amelyet Henry Miller művei váltottak ki. Ez a vita egyfelől arra irányult, hogy nemzetközi érdeklődést keltsen Miller művei iránt, ugyanakkor a nyugati világ konzervativizmusának álszentségét is leleplezte,²² s az 1968-as szexuális forradalom sem volt már messze. Ahogyan azonban Henry Miller esete mutatta, önmagában a szexualitás nyílt ábrázolása még nem lesz irodalom – főleg nem nemzetközi – még akkor sem, ha a szexualitás tabumentesítése az egyetemes emberi szabadság védelme nevében történik.²³ Mulisch másik prózai művének, a *Két nő*

19 A szövetségesek drezdai bombázását dolgozta fel, Kurt VONNEGUT *Ötös számú vágóhídjának* (*Slaughterhouse-Five*, 1969) megjelenése előtt egy évtizeddel, tabumentesítve a történeteket.

20 Homérosz *Iliászának* travesztiája.

21 Mulisch *Kő nárszi ágy* című regénye azt példázza, hogy a modern prózakísérlet nem szükségszerűen mond ellent az olvashatóságnak; Mulisch az ötvenes években a két háború közti avantgárd hagyományához tért vissza.

22 Henry Miller esetét már igen korán feldolgozta: Ludwig MARCUSE, *Obszön: Geschichte einer Entrüstung* (München: Paul List Verlag, 1962).

23 Jan Cremer egocentrikus önéletrajzi munkái nemzetközi kontextusban nem kelttek figyelmet, azonban Jan Wolkers (pl. *Turks fruit*, 1969) és Harry Mulisch (pl. *Twee vrouwen*, 1975) bizonyos szexuális tematikájú regényeinek idegen nyelvű fordításait a külföldi kritika még évek múltán is nagyra értékeli.

(*Twee vrouwen*, 1975), című regénynek a példáján, amely egy leszbikus pár intim kapcsolatának anatómiáját mutatja be, rá tudunk mutatni, mi a különbség az obszcenitás és az esztétikai minőség között, illetve a mű néhány más aspektusára is, amelyek miatt a hazai irodalom határain túl is általánosan érthető, befogadható lehet. Mulisch regénye már eleve elkerülte a pornográfia vádját azzal, hogy nem a hedonizmusra összpontosít, azaz nem akar voyeur módra élvezkedni az erotikus jelenetek ábrázolásában. Ehelyett az egyes szám első személyű elbeszélő benső világát akarja közel hozni. Az elbeszélő érzelmi drámát él át: szerelmes lesz, majd elhagyja a partnere. Amikor megérti, mi magyarázza a másik látszólag motiválatlan viselkedését, illetve hogy mi vezetett erőszakos halálához, katarzist él át. A regény egyetemessége művészi eszközeiben és az eszmei céljaiban rejlik. Kiemelt művészi eszközei között említhetjük az általánosan érthető irodalmi és kulturális utalások rendszerét: a görög mitológiát (Orpheusz mítosz) és filozófiát (Platón), az ógörög költészet erotikus világát (Szapphó), valamint az antik tragédia hagyományát, a patriarchális jogrendszert (Hammurabi törvényei), az antik epikát (Gilgames-eposz), a síron túli szerelem képzetét (Dante), a tiltott szerelmet (Abélard és Héloïse) stb. Maga a regény a klasszikus tragédia szerkezetét mutatja (expozició, bonyodalom, fordulat, katasztrófa), a végkifejletben azonban a tragédia és a melodráma határán egyensúlyoz; tragikus, hogy a történet katasztrófába torkollik (az elbeszélő partnerét féltékenységből megöli az elbeszélő volt partnere), ugyanakkor melodramatikus, mert nem volt szükségszerű, hogy tragédia legyen belőle, hiszen a társadalom, amelyben a cselekmény játszódik, nem hisz a sorsszerűségben, a társadalom tagjai igyekeznek kerülni a bonyodalmakat, az esetleges félreértéseket. A regény első pillantásra ideális modern nyugati társadalmat mutat be, amelyben konszenzus uralkodik, amelyben beszélnek egymással az elváltak, az ellenségek, a volt házastársak szeretői stb. Ugyanakkor azt is jelzi, hogy vannak mélyebben meghúzódnó motívumok is a tragikus sorsszerűségnél és a véleménykülönbségnél, amelyek hatnak a modern emberre, ahogyan például az pozitív és negatív érzelmek – a gyermek utáni vágy, a megismerés vágya, a siker vágya, a hata-

lomvágy és a féltékenység. Mindezeket az elemeket úgy tekinthetjük, mint a regény egyetemes síkjának részeit, és az is kultúráktól függetlenül érthető, hogy a szerző a szabadságra, a felszabadulásra, az egyén emancipációjára hívja fel a figyelmet. A társadalom pedig ellenállást fejt ki az egyén azon törekvésével szemben, hogy érvényesítse saját nem konvencionális magánéletéhez való jogát. Mulisch *Két nő* című művének filmfeldolgozása művészi kudarc volt, aminek elsősorban szakmai hozzá nem értés volt az oka, másfelől pedig az, hogy a művet melodramára egyszerűsítette.²⁴ Nemzetközileg nagyobb visszhangot és intenzívebb érdeklődést keltett Mulisch egy másik regényének, a *Merényletnek* (*Aanslag*, 1982) az 1986-os filmfeldolgozása.²⁵ A mű magvát egy fiktív „döglött akta” adja, amelynek tárgya egy elfeledett vagy elhallgatott árulás Hollandia náci megszállása idejéből. A háborús drámát mint visszaemlékezést jeleníti meg, a történetet mai események keretezik: az amszterdami tömeges tiltakozások az atomfegyverek európai telepítése ellen (1981). Míg az ilyesfajta politikai keretezés a hidegháború végéig őrizhette meg nyugtalanító erkölcsi aktualitását, a nácikkal való kollaboráció rég elfeledett eseteinek felderítése iránti érdeklődés napjainkban is él, habár ma már minden bizonnyal nem a morális üzenete miatt érződik aktuálisnak, hanem főleg hatásvadász zsurnaliszták fogásai okán.²⁶

Ahogy a *Két nő* megfilmesítése esetében, Mulisch kozmikus regénye, egyben főműve, *A menny felfedezése* (*De ontdekking van de hemel*, 1992)²⁷ koprodukciós adaptációja esetében is csak másodlagosan keltett érdeklődést a filmfeldolgozás az irodalmi alaptermék iránt.

24 Willem Breuker 1979-es, technikailag gyenge filmje *Twice a woman* címmel nemzetközi sztárokat vonultatott fel (Bibi Andersson, Anthony Perkins).

25 Fons Rademakers rendezése; a mű 1987-ben Golden Globe- és Oscar-díjat kapott a legjobb külföldi film kategóriájában.

26 Erre mutatott rá a kanadai Rosemary SULLIVAN *The Betrayal of Anne Frank: A Cold Case Investigation* című könyve (New York: Harper, 2022) kapcsán kipattant vita; nem sokkal a könyv megjelenését követően történészek kritizálták az írónt és a nyomozók teamjét amiatt, hogy hatásvadász elméleteket gyártanak, emiatt Hollandiában a művet kivonták a kereskedelmi forgalomból.

27 *The Discovery of Heaven*, 2001, rendezte Jeroen Krabbé.

Mulisch kilencszáz oldalas regényét²⁸ 21 nyelvre fordították le, a fordítások azonban legtöbbször még a megfilmesítés előtt születtek.²⁹ A mű 2001-ben készült filmfeldolgozása nem került be a legtöbb olyan ország filmforgalmazásába, ahol a regény megjelent. Az alapanyag és a film közötti különbségek a filmmel kapcsolatos sajátos befogadási problémákra utalnak. A *The Discovery of Heaven* című nagyfilmben dramaturgiai és technikai okokból nem tudták ábrázolni azoknak a kulturális utalásoknak a széles rétegét, amelyek a regényben gyakran a párbeszédekben vannak jelen, és amelyek nagyban hozzájárultak a mű nemzetközi hírnevéhez. Ezek a kulturális utalások megint csak az antik görögség, a reneszánsz kor hermeneutikus filozófiája, az európai és a világirodalom kánonja, de ugyanúgy az európai zene, építészet stb. körébe tartoznak. Mulisch az európai értékek régi világtól búcsúzik nagyregényében, mivel úgy látja, hogy ezek az értékek a második világháborútól való egyre nagyobb időbeli távolság, illetve a posztmodern megjelenése következtében mindinkább fakulnak, halványulnak.³⁰ A regény megfilmesítése kapcsán azt is megállapíthatjuk a filmes változat hiányosságain túl, hogy az adaptáció az ezredvég problématudatának és mediális-esztétikai viszonyainak változásait is tükrözi: az egész estés játékfilmtől való elmozdulást a szórakoztató-drámai műfajok felé, illetve hogy az európai mozi már nem érdeklődik a nagy történelmi interpretációk iránt.

Az irodalmi művek filmes adaptációinak spektrumát további példákkal egészíthetjük ki, amelyek ugyanarra a kulcsra járnak, vagyis a megfilmesítés csak korlátozott mértékben járult hozzá az irodalmi alapanyag és az eredeti mű szerzője nemzetközi ismertségéhez. Ez igaz

28 *A mennyország felfedezésének története a hatvanas évek és a nyolcvanas évek közti időszakot fogja át. Két fiatal férfi a főhőse, különböző a jellemük és a családi hátterük. Egyikük a náci megszállás traumáit hordozza, másikuk a háború utáni felemelkedést és jólétet képviseli. Ők ketten ugyanannak a fiúnak az apjává válnak, aki afféle modern megváltó képében jelenik meg.*

29 Mulisch regényét még a megfilmesítése előtt németre (1993), angolra (1996), spanyolra (1997), franciára (1999) és görögre (2001) is lefordították.

30 A holokauszt áldozatainak szentelt cselekményszárlról van szó, az áldozatok emléke fokozatosan kiszorul a köztudatból és az egyének tudatából is.

például Ferdinand Bordewijk *Charakter* (regény: 1938, film: 1997) című művére is. A mű egy rotterdami ügyvédi iroda közegében játszódik, egy oidipuszi történet, ugyanakkor társadalmi érdekű cselekménye egy végrehajtóról és annak törvénytelen fiáról szól. A film kimenetelét a rendező megváltoztatta a szerző régebbi novellavázlata alapján.³¹ Az 1998-ban a legjobb külföldi filmnek járó Oscar-díj nyomán Bordewijk művét sok nyelvre lefordították,³² ugyanakkor ez nem jelentette azt, hogy ettől a termékeny, de alapjában véve elfeledett modern klasszikus szerzőtől más műveket is felfedeztek volna.³³ De nem fedezték fel a holland új tárgyiasság irodalmi irányzatát sem, amelyhez Bordewijk is tartozott.

Csupán a 20. század kilencvenes éveitől kezdve beszélhetünk a holland irodalom nemzetközi ismertségéről, arról, hogy hagyományosan regionális jellege vagy szegregátumszerű zártsága megszűnik, és a recepció lehetőségei megsokszorozódnak. A holland irodalom globális érvényesülésének kezdeteként szimbolikus értelemben és tényszerűen is 1993-at jelölhetjük meg, amikor Hollandia és Flandria közösen volt a Frankfurti Könyvvásár díszvendége. Nem sokkal azelőtt ért el nagy sikert Cees Nooteboom *Het volgende Verhaal* (*A következő történet*, 1991) című kisregénye Németországban. A szerző „metafizikai útleírása”, amely Amszterdamban, Lisszabonban és a portugáliai Belémbe tartó halottak hajóján játszódik, rövid időn belül bestseller lett.³⁴ Az úgynevezett „Nooteboom-hatáshoz” (aho-

31 Mike van Diem rendező Bordewijk regényének eredeti nyitott befejezését az apa és a fiú közti drámai összetűzésre változtatta, méghozzá a szerző régebbi *Dreveren a Katadreuffe* (1928) című kisregénye szellemében.

32 Bordewijk regényét még a megfilmesítés előtt németre (1939) és angolra fordították (1966); miután Mike van Diem Oscar-díjat kapott a megfilmesítésért, fokozatosan születnek meg a regény fordításai szlovákra (2003), norvégire (2006), magyarra (2008), törökre (2010), olaszra (2015), örményre (2017), spanyolra (2017), koreai nyelvre (2019), portugálra (2022), svédre (2022) és héber nyelvre (2023).

33 Bordewijk *Bloky* és *Bint* című kisregényei a 20. század húszas éveiből németül 1988-ban, illetve 1991-ben jelentek meg; a *Bloky* olasz fordítása 2002-ben.

34 Nooteboom *A következő történet* című metafizikai útleírásának nemzetközi sikeréhez lásd Adam BŽOCH, „Cees Nooteboom a svetová literárna kritika” [Cees No-

gyan Herbert van Uffelen a holland irodalom felfedezését leírta)³⁵ hozzájárult a szerző 1990-es *Berlini naplójának* megjelentetése is, amely a szerzőnek az 1989 őszen lejátszódott európai politikai változásokról szóló személyes vallomása. Mindez egy nagyobb léptékű folyamat része volt, amelynek során a holland irodalom a 20. század utolsó évtizedében nemzetközileg hozzáférhetővé vált. Ez idő tájt a holland kultúrpolitikában új korszak kezdődött azzal, hogy a hazai könyvtermést elkezdték tudatosan népszerűsíteni és segíteni az idegen nyelvekre fordítását. Ennek keretében nagyszabású kezdeményezések támogatták a kortárs és klasszikus holland irodalom transzferét. Ekkoriban jön létre Amszterdamban a Fordítóház (Vertalershuis) és a Holland Irodalmi Alkotó és Fordító Alap (NLPVF), amelyet 2010-ben átalakítottak, összevonva a Holland Irodalmi Alappal, s melynek eredményeként létrejött az a mai formájában ismert Holland Irodalmi Alap (Nederlands Letterenfonds), amelyet hivatásos irodalmi menedzserek irányítanak, akik korábban kiadói munkatársak vagy az irodalom berkeiben és a könyvkereskedelemben mozgó emberek voltak. Ezek az intézmények részben anyagilag, részben a kultúrpolitika révén ösztöndíjak rendszerével támogatják és ösztönzik a fordítókat, a külföldi kiadókat, gyakorlati workshopokat szerveznek, stb., és ennek révén járulnak hozzá a holland irodalom fordításához és kiadásához. A kilencvenes évektől tehát nemcsak óriási nemzetközi boomja lesz a holland irodalomnak, de a fordítások minősége is sokat javul. Az NLPVF, 2010-től a Holland Irodalmi Alap elkészíti az akkreditált műfordítók listáját, valamint közzétesz egy flexibilis olvasói kánont, amelyet felkínál a külföldi kiadóknak. Ezek a marketingtechnikák visszahatnak a hazai irodalmi alkotómunkára is, hiszen egyre több (gyakorta új) író szeretne külföldön is ismertté válni, és sokan tesznek erőfeszítéseket annak érdekében, hogy műveik megjelenjenek idegen nyelve-

teboom és a világirodalmi kritika], in Adam BŽOCH, *Hollandské portréty* [Holland portrék], 118–127 (Bratislava: Kalligram, 2010).

35 Herbert VAN UFFELEN, „Cees Nooteboom en het succes van de Nederlandse literatuur in het Duitse taalgebied”, *Literatuur* 10, 1. sz. (1993): 252–256.

ken. A holland irodalom nemzetközivé válásához így szükségképpen hozzátartozik a heteronómia, hiszen az alkotás folyamatában, a terjesztésben és a recepcióban természetes módon szerepe van a pénzügyi rendszereknek úgy is, mint szimbolikus hatalomnak, miközben hatnak rá a nemzetközi trendek, a változó erkölcsi normák, valamint a hazai kultúrpolitika és a nemzetközi politika. A hazai irodalmi termelés és a külföldi megjelentetés szinkronba kerülésével³⁶ lerövidül az időbeli távolság a hazai irodalmi termelés és a fordítás, valamint a külföldi olvasói és kritikai befogadás között. Ennek az a következménye, hogy a hagyományos irodalmi kánon a maga egyetemes értékeivel többé már nem az egyedüli orientációs kritériuma a holland irodalom nemzetközi elterjedésének. Hiszen ugyanolyan fontos kritérium az intézményesen ösztönzött támogatás szempontjából a könyvek eladhatósága, nem csak az értékszempontok meghatározóak ebben a folyamatban. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ne lenne fontos szerepük.

A kortárs nemzetközi komparatiztikai vita a holland irodalomról mint világirodalomról minden bizonnyal azért nem látja ezeknek a reális folyamatoknak az alapját, mert döntően kereskedelmi szempontokra összpontosít, vagy hagyományos irodalomtörténeti szempontok szerint helyezi nemzetközi kontextusba az irodalmi műveket, alapjában véve azonban megkerüli az esztétikai, kulturális, politikai, erkölcsi, illetve etikai értékek mint egyetemes értékek alkalmazásának kérdését a művek értelmezésében és kontextualizálásában. Ehelyett az amerikai komparatiztikai iskola koncepciójával összhangban az irodalom globális terjedésére és az irodalom nemzetköziesítésére fókuszál, elsősorban az angol nyelv és a fordítások segítségével, valamint az irodalmi művek nemzetközi (főleg európai) irodalomtörténeti összefüggésekbe helyezésére. Ennek a vitának a legjellemzőbb terméke a *Dutch and Flemish Literature as World Literature*³⁷ című tanulmány-

36 Ez főként a német könyvpiacra érvényes, amely a holland irodalom nemzetközi terjesztése szempontjából a legfontosabb európai piac.

37 Theo D'HAEN, szerk., *Dutch and Flemish Literature as World Literature* (New York–London: Bloomsbury, 2019).

kötet, amelyben az e tanulmányban tárgyalt szerzők és művek közül csak néhány szerepel, de legtöbbjük csak marginálisan vagy egyáltalán nem. A komparatistikai vita ilyen módon tárgyalja azokat a jelenségeket, amelyek irodalomtörténeti helyük vagy hasonlóságuk miatt összefüggésbe hozhatók más irodalmakban született művekkel, illetve tárgyalja az újabb globalizált irodalmat – amely gyakran a művészileg kevésbé igényes vagy mainstream irodalmat – képviseli. A második kategóriához tartoznak a (többségükben, de nem kizárólag) angolra fordított művek, amelyek különböző színvonalúak, a 19. századtól a jelenig, ugyanúgy lehetnek művészileg értékesek, mint ahogyan efemerek, divatjelenségek. A kötet tehát elsősorban a holland és flamand irodalmat tekinti át nemzetközi perspektívából, habár számos nemzetközileg fontos jelenséget, amelynek helyet kellene adnia, meg sem említi.³⁸

Néhány újabb példán lehetne bemutatni, hogyan válik nemzetközivé a kortárs holland irodalom a fentebb vázolt körülmények között főként olyan értékeinek köszönhetően, amelyek a hazai közegen túl is érvényes, egyetemes esztétikai, etikai értékek.

Az első ilyen példa lehet Marieke Lucas Rijneveld (1991–) *Az este kín* (*De avond is ongemak*, 2018) című regénye, amit eddig 35 nyelvre fordítottak le. Noha ez a nyelvileg kifinomult, önelemző prózai mű több önéletrajzi elemet is tartalmaz, témája nem a ma férfi identitását hangsúlyozó szerző nemi binaritást elutasító felfogása, hanem a mai konzervatív holland vidék fojtogató atmoszférája, amely mereven ellenáll a liberális társadalom kihívásainak, és nem hajlandó teret adni az egyéni szabadságnak, miközben ennek a civilizációs elmárodottságnak a legnagyobb áldozata a gyerekek. A regény az elnyomó társadalom és az egyéni szabadságvágy közti traumatikus feszültséget mutatja be, a holland vidék és a kulturális termékek, a tévésorozatok, a játékok, a fogyasztási cikkek is csak kicserélhető díszletek annak

38 A kötet szerzői például figyelmen kívül hagyták a nemzetközileg ismert *Anne Frank naplóját* (1947), illetve Robert VAN GULIK (1910–1967) diplomata és orientalista ősi kínai környezetben játszódó angol nyelvű krimijeit is.

a felnövekvő egyénnek a lelki drámájához, aki bármely korban bárhol megfelelő nyelvet keres a világ és saját helyzete megnevezésére.

Egy másik példája az egyelőre csak csírájában nemzetközileg érvényesülő holland irodalomnak a *Kezdek élni (Ik ga leven, 2021)*,³⁹ a török származású Lale Gül (1997–) holland elsőkönyves író műve, amely egy kulturális kisebbség képviselőjének emancipációs gesztusát fejezi ki. A fiatal nő, aki egy modern nyugat-európai országban él, az írás segítségével igyekszik kiszabadulni az iszlám közösség hagyományos értékvilágából és gettószerű létéből. Az egyéni szabadságra való felhívással ugyanúgy a liberális éthoszt fejezi ki, mint ahogyan Rijneveld műve, a kritika azonban irodalmi hiányosságokat rótt fel neki. Ugyanakkor emancipációs éndokumentumként a német fordítás révén megtalálta nemzetközi közönségét.⁴⁰

A nemzetközi hatást elérni képes holland irodalom egészen másfajta példájának tekinthetjük Johannes J. Voskuil (1926–2008) opus magnumát, a *Het Bureau (Az iroda, 1996–2000)*⁴¹ című hétrészes, több mint ötszáz oldalas regényciklusát, amely a szerzőnek az amszterdami néprajzi intézetben töltött éveit mutatja be.⁴² A mű hiperrealista módon, egyszerű nyelven,⁴³ mégis ironikusan mutatja be a tudományos intézet mindennapjait, elsősorban a munkatársak közti viszonyokat, úgy, hogy a ciklus nagy részét sztereotip köznapi párbeszédetek alkotják, amelyeket a tipikus száraz, nehezen visszaadható holland humor fűszerez. A mű ugyanakkor bemutatja a tudományos közeg hazai és nemzetközi szakmai vitáit, valamint a holland társadalom és közönség mentalitásának a 20. század négy évtizede alatt, lassan végbement változásait. A mű e diszkrét rétegének köszönhetően a *Het Bureau*

39 Lale GÜL, *Ik ga leven* (Amsterdam: Prometheus, 2021).

40 A mű német fordítása 2022-ben jelent meg.

41 J. J. VOSKUIL, *Het Bureau I–VII* (Amsterdam: Uitgeverij G. A. van Oorschot, 1996–2000).

42 A Királyi Holland Tudományos Akadémia tudományos intézetéről van szó, amelynek hivatalos neve Meertens Instituut.

43 A mű egészére jellemző a sztereotip leíró nyelvhasználat, amelyben például nincsenek alárendelő mondatok.

nemcsak regényként olvasható, amelynek cselekménye monoton, drámaiatlan módon megy előre az elbeszélő munkahelyének közegében, hanem néprajzi és szociológiai műként is, amely a tudományos közönség mikrovilágát ragadja meg az 1957 és 1989 közötti hosszú időszakban. A regényciklus óriási terjedelme ellenére, és annak ellenére, hogy a hazai kritika „túl hollandnak” ítélte, ami érthetetlen a nem hazai közönség számára, első fordítása⁴⁴ sajátos olvasói közösséget teremtett Németországban, ahol a mű a tudományos közegben mozgó munkatársak napi tapasztalatait megragadni képes fontos irodalmi referencia lett, tekintet nélkül a kulturális kontextusra.

Voskuil regényciklusa és a korábban említett művek között nyilván óriási különbségek vannak. Azt azonban megállapíthatjuk, hogy mindhárom említett esetben és a hasonló esetekben a művek nemzetközi befogadását segítette önmagunk felismerése az idegenben, valamint az értékekben mutatkozó összhang, azonosság, azaz a nyelvi és kulturális értelemben idegen szövegek tematikai rétegeiben rejtőző egyetemes értékek, a felismerhető kulturális utalások, az érthető és elfogadható, társadalomkritikus vagy egyéni emancipációra készítő etikai felhívások.

Balogh Magdolna fordítása

44 A művet 2012 és 2017 között Gerd Busse fordította és adta ki. Tanulmányom írása idején készül a regényciklus svéd fordítása.

Mire jó a regionalizmus?

A budapesti komparatiztikai műhely módszertanáról és a regionális komparatiztikai kutatások lehetséges irányáról, elfogultan¹

Alighanem különösebb kockázat nélkül jelenthetjük ki, hogy a *közép-európai regionális irodalom-* vagy kultúrtörténet-írás ma kevesek által művelt szakterület. Jelzésértékű, hogy a szakterületet összefogó nemzetközi szervezet, az AILC bizottságaiban alig van képviselve e részdiszciplína, miközben mind a komparatiztikának, mind a regionális irodalom- vagy kultúrakutatásnak olyan alapvető módszertani problémákkal kell szembenéznie, mint a célelvőség szétfoslása, a *lineáris* és folyamatos történetmondás lehetetlensége. Emellett reflektálnia kell az utóbbi évtizedekben jelentkező új irányok, a *cultural turn* nyomán kibontakozó feminista- és genderkritika, a kritikai kultúrakutatás és a posztkoloniális kritika alapvetően társadalom- és ideológiaközpontú kérdésfeltevéseire.

Nem sokkal szívderítőbb a kép akkor sem, ha szétnézünk magában a régióban, a szlovák, a cseh, a lengyel vagy a magyar irodalomtudomány szakmai berkeiben: aligha találunk olyan szakmai műhelyeket, amelyeket kifejezetten azért hoztak létre, hogy a térség úgynevezett „kis” nemzeti irodalmait kutassák összehasonlító módszerrel. Akad-

1 A tanulmány a *Helikon Irodalom- és Kultúratudományi Szemle* 2019. évi 3., *Közép-európai komparatiztika* című számában jelent meg először.

nak kutatási programok, amelyek egy-egy *grant* elnyerése nyomán egy adott témát (korszakot, irányzatot, műfajt vagy műfajokat) dolgoznak fel, ahogyan például a Lengyel Tudományos Akadémia Irodalmi Kutatások Intézetében Grażyna Borkowska vezetésével a 20. század első fele lengyel és ukrán nőirodalmának kérdéseit,² de ide tartoznak a varsói egyetemen folytatott modernizmuskutatások (Ewa Paczoska vezetésével)³ vagy a budapesti Károli Gáspár Református Egyetem közép-európai regényprojektje,⁴ illetve a veszprémi Pannon Egyetem *A kánonképződés folyamatai komparatív megközelítésben: közép-európai és kelet-közép-európai kánonok a modernség kontextusában* című projektje. Amennyiben Kelet-Európára is kitekintünk, itt kell megemlítenünk az Örökség Kulturpolitikai Intézet *Nyugat-eurázsiai idő* című könyvsorozatát, amely elsősorban a volt szovjet tagköztársaságok helyzetét vizsgálja posztkoloniális szemszögből.⁵

Akadnak nagyszerű vállalkozások, amilyen például a poznaí egyetemé, ahol Bogusław Bakula főszerkesztésében kiadnak egy éven-

2 Grażyna BORKOWSKA, Iwona BORUSZKOWSKA és Katarzyna NADANA-SOKOŁOWSKA, szerk., *Wspólnota wyobrażona: Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914–1945* (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2017).

3 Lásd: Ewa PACZOSKA és Mateusz CHMURSKI, szerk., „Modernizmy”, *Przegląd Filozoficzno-Literacki* 36, 1–2. sz. (2013), <http://www.pfl.uw.edu.pl/index.php/pfl/issue/view/36/showToc>.

4 HORVÁTH Csaba, PAPP Ágnes Klára és TÖRÖK Lajos, szerk., *Párhuzamok, történetek: Tanulmányok a kortárs közép-európai regényről* (Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem–L'Harmattan Kiadó, 2016).

5 A sorozat kötetei: Anne Applebaum: *Kelet és Nyugat között: Európa határvidékén*, ford. Szabó László Zsolt (2016); Ewa Thompson: *A birodalom trubadúrjai: Az orosz irodalom és a kolonializmus*, ford. Kovács Lajos és Pálfalvi Lajos (2015); Agnieszka Kołakowska: *Kultúrák háborúi és más harcok*, ford. Németh Orsolya, Pálfalvi Lajos és Reiman Judit (2016); Mikola Rjabcsuk: *A két Ukrajna*, ford. Forgács Balázs, Karádi Éva, Kellermann Viktória, Körner Gábor, Mihályi Zsuzsa, Nagy Mónika Zsuzsanna, Németh Orsolya, Pálfalvi Lajos, Szatzker Helga, Szilágyi Szonja, Vitay Gergely és Zöldy Áron (2015); Ihar Babkou: *A fehérorosz királyság: Romokból olvasni*, ford. Mihályi Zsuzsa, Nagy Ignác, Németh Orsolya, Pálfalvi Lajos, Sipos Tamás és Vas Viktória (2018); és legutóbb Németh Orsolya: *Posztszovjet nonfiction: A volt Szovjetunió országai és a lengyel tényirodalom* (2019).

te kétszer megjelenő folyóiratot *Porównania* (Összehasonlítások) címmel, sokszínű, egy-egy téma köré rendeződő közép-európai anyaggal.

Olyan állandó kutatóhely azonban, amelynek deklarált célja a közép- és kelet-európai térség kultúrtörténetének feltérképezése volna, nincsen. A régió „közép-európai” vagy „közép-európai stúdiumok” elnevezést viselő egyetemi tanszékei többnyire a „kis nemzeti” filológiaiak összevonásával jöttek létre annak érdekében, hogy elkerüljék a bezárást, a megszüntetést, s emiatt viselik a regionális elnevezést. Igaz, egy-egy jelentős egyéniség sokat tehet ezen a területen, ahogyan például a prágai Károly Egyetemen oktató Rudolf Chmel példája is igazolja. Az eredetileg a szlovák–magyar kapcsolatokat kutató hungarológus a közép-európai kulturális örökség elkötelezett híve, aki tanárként is a regionális szemlélet fontosságára, Közép-Európa kulturális sajátosságainak kutatására irányította hallgatói figyelmét.⁶

A térség egyedüli akadémiai kutatóhelye az 1986 óta, azaz harminchárom éve a közép- és kelet-európai irodalmak kutatásával foglalkozó osztály a budapesti Irodalomtudományi Intézetben.

Az alábbiakban vázlatosan tekintem át annak a műhelynek a munkáját, amelynek alapítója és mintegy negyedszázadon át mentora, vezetője a tavaly elhunyt sokoldalú és kiváló tudós, műfordító, lapszerkesztő Bojtár Endre (1940–2018) volt. Halála előtt néhány évvel ő maga javasolta, nevezzük kis csoportunkat Budapesti Komparatiztikai Iskolának. Természetesen ez a műhely nem a semmiből jött létre, hiszen pontosan illeszkedik annak a magyar komparatiztikának a hagyományába, amelynek eredete a 20. század harmincas éveire, távolabbra tekintve pedig a 19. századra nyúlik vissza.

Szólnom kell a regionális gondolat sorsáról, elsősorban a nyolcvanas évek Közép-Európa-reneszánszáról, hiszen ez fontos összetevője volt annak a társadalom- és kultúrtörténeti kontextusnak, amely közvetve szerepet játszott műhelyünk megalapításában. A regionális gondolat újrafelfedezése nyomán a Közép-Európa-eszme divattá vált:

6 Lásd például Rudolf CHMEL, *Romantizmus v globalizme: Malé národy – vel'ké mýty* (Bratislava: Kalligram, 2009).

egyszerre volt tudományunk tárgya, és életünk, hétköznapijaink közege. Közép-Európa szinte mindennapos téma volt az értelmiségi közbeszédben, s ettől hirtelen roppantul aktuálisnak és fontosnak éreztük magunkat. Az ezredfordulót követően azután a regionalitás eszméje visszaszorult, majd a köztudatból szinte teljesen el is tűnt: sort keríték e devalválódás okainak valamiféle magyarázatára is.

Elsősorban amellet szeretnék érvelni, hogy a közép-európai komparatiztika magyar *elméleti és módszertani hagyományai* ma is megfontolásra érdemesek lehetnek egy elképzelt regionális kultúrtörténet koncipiálása során, habár azt nem állíthatom, hogy a ma szakmánk előtt álló kihívások mindegyikének képesek volnának megfelelni.

Végül, reflektálva az elmúlt évtizedek újabb kutatási eredményeire, néhány megjegyzést tennék a szerintem folytatható és folytatásra érdemes módszertani gondolatok kapcsán.

A komparatiztikai kutatásban a világviszonylatban is első olyan irodalomtudományi folyóirat, amely kifejezetten az összehasonlító irodalomtörténet művelését tűzte ki célul, és címében is feltüntette az összehasonlítás terminusát, Brassai Sámuel és Meltzl Hugó 1877-től 1888-ig Kolozsvárott megjelenő többnyelvű lapja volt, az *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok*, a harmadik évfolyamtól *Acta Comparationis Litterarum Universarum* néven. A magyar összehasonlító irodalomkutatás története szigorúan véve e lap megjelenésével kezdődik.⁷

Habár az USA-ban a Cornell Egyetemen már a 1870-es években volt összehasonlító irodalomtörténeti tanszék, a Harvardon pedig 1890-ben már professzori állást is alapítottak e kutatásokra,⁸ a komparatiztika kezdeteként rendszerint az 1954-es dátumot adják meg, amikor Oxfordban megalakult az AILC/ICLA, az a szervezet, amely máig a legfontosabb nemzetközi fóruma az összehasonlító kutatásoknak.

7 VAJDA György Mihály, „Az összehasonlító irodalomkutatás története Magyarországon”, in VAJDA György Mihály, *Állandóság a változásban*, 468–541 (Budapest: Magvető Kiadó, 1968).

8 Vö. Lucia BOLDRINI, „Összehasonlító irodalomtudomány a XXI. században Európából és az Egyesült Királyságból nézve”, ford. Bús Natália, *Helikon* 60 (2014): 517–526, 518.

Az azonban talán feledésbe merült, hogy az irodalomtudományi kutatások nemzetközi együttműködés formájában való művelésének gondolata a harmincas évek elejére megy vissza. 1931-ben, éppen Budapesten volt az AILC elődszervezetének első kongresszusa (május 21–24. között). Ez a találkozó a Népszövetség égisze alatt jött létre. Az összegyűlt nemzetközi tudósgárda (hogy csak néhány nevet említsünk: Benedetto Croce, Viktor Zsirmunszkij, Paul van Tieghem) megkísérelte meghatározni kutatási tárgyát, s egyelőre a „littérature générale” és a „littérature comparée” (azaz az irodalomelmélet és az összehasonlító irodalomtudomány) területeit jelölték ki. Mindenesetre már itt megfogalmazódott egy közép-európai összehasonlító irodalomtörténeti kutatás szükségessége a magyar Eckhardt Sándor előadásában.⁹ Más, korabeli magyar kezdeményezések is sürgették Közép-Európa kultúrájának kutatását: az *Apolló* című,¹⁰ Gál István ál-

- 9 Vö.: „[Eckhardt] meggyőzően cáfolta a Bécs egyedüli közvetítő szerepéről szóló téves állítást, [...] rámutatott a magyar irodalomnak a környező irodalmakra gyakorolt hatására, s különösen Buda és Pest igen fontos szerepére a román, a szerb és szlovák irodalmak XIX. század eleji megújulásával kapcsolatban.” KLANICZAY Tibor, „Egy kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet lehetőségei”, in *Keresztirányok: Közép- és kelet-európai összehasonlító kultúrtörténet*, szerk. BERKES Tamás, 9–17, Res publica nostra: Közép- és kelet-európai összehasonlító irodalomtudomány 7 (Budapest: Balassi Kiadó, [1999]), 14.
- 10 Közép-európai humanista folyóirat 1934–1939 között, összesen tíz száma jelent meg. Gál István és Bóka László szerkesztette. Jelentőségéről és a lap kudarcának okairól lásd BUNDULA István, „*Önelvű Közép-Európa* – közép-európai valóság”, in *Áttűnések: A századforduló irodalma Közép- és Kelet-Európában*, szerk., BALOGH Magdolna, BERKES Tamás és KRASZTEV Péter, 87–98, Res publica nostra: Közép- és kelet-európai összehasonlító irodalomtudomány 2 (Budapest: Balassi Kiadó, 1992). „[V]alódi esély sosem volt valamilyen konföderáció vagy szövetség megteremtésére – legfeljebb kívülről megszervezett politikai-gazdasági egységről lehet beszélni (mint a Habsburg-monarchia vagy az 1945 utáni Kelet-Európa).” Uo., 98. Az *Apolló* működésének mérlegét megvonva Bundula István a regionális komparatistikai kutatások máig aktuális prioritásait fogalmazza meg: „Az Apolló kudarca [...] a politikai illúziókkal (küldetéstudat, politikai hegemonia) való józan szembenézésre figyelmeztet. Másrészt [...] a lap felmutatja az egyetlen járható utat, napi politikai érdek nélkül feltárni a közös múltat, figyelemmel kísérfni a közép-európai kultúrát, szellemi mozgásait és mérlegelést készíteni róla, egy közép-európai tudat felé tágitani identitásunkat. [...] *Közép-európai tudatra van*

tal főszerkesztett folyóirat deklarált célja a „virtuális Közép-Európa” képének megrajzolása volt.

Az 1962. október 26–29-én Budapesten rendezett AILC-konferencia a regionális kutatás történetének fontos állomása. Ott ugyanis Klaniczay Tibor a korabeli szlavisztikai kutatások eredményeit opponálva arra mutatott rá, hogy éppen a régió nem szláv nyelvű (magyar, román) nemzeti irodalmainak a szláv nyelvű irodalmakéhoz hasonló jelenségei teszik szükségessé egy, a szlavisztika nyelvrokonságon alapuló kutatásaitól eltérő, kultúrtörténeti-tipológiai kutatás megalapozását. Klaniczay a regionális irodalomtörténet-írás máig érvényes alapkérdését tette fel, amikor amellettt érvelt, hogy a kutatásnak azt kell kiderítenie, „létezik-e egy kelet-európai irodalmi fejlődés, van-e a kelet-európai irodalmaknak közös története?”¹¹ (A korabeli terminológia „kelet-európai” fogalma a mai közép- és kelet-európainak feleltethető meg.)

Ezeket az előzményeket követően a regionális összehasonlító irodalomtudomány oktatása Szegeden, a József Attila Tudományegyetemen indult meg, ahol a nemzetközi hírű germanista, a kitűnő tudomány-szervező és teoretikus Vajda György Mihály¹² 1974-ben megalapította az Általános és Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszéket. Előbb

tehát szükség, s ez elsősorban a térségről való tudást jelenti. Vagyis pontosan kell felmérnünk azt, hogy mi az itt élő népek képzete önmagukról és mindenkori szomszédaikról.” Uo. Kiemelés tőlem – B. M.

- 11 KLANICZAY, „Egy kelet-európai...”, 11. „[A]nélkül, hogy tagadni akarnám a szláv összehasonlító irodalomtudomány létjogosultságát, arra a végeredményre kell jutnom, hogy a kutatásnak ez az iránya önmagában nem képes a kelet-európai irodalmak komplex problematikáját kielégítően megragadni, önmagában nem képezheti alapját a kelet-európai irodalmak összehasonlító történelmének.” Uo., 13.
- 12 Vajda György Mihály (1914–2002) a magyar komparatiztika kiváló képviselője, germanista, a szegedi József Attila Tudományegyetem (JATE) tanára. Az MTA Irodalomtudományi Intézetének osztályvezetője, majd főmunkatársa 1985-ig. Az AILC tagja a hatvanas évektől, a szervezet égisze alatt készült nagyszabású európai korszakmonográfiák egyik koncipiálója, a szervezet 1982-ben három évre elnökévé, 1985-ben életfogytig tiszteletbeli elnökké választotta. Számos külföldi egyetemen volt vendégprofesszor. Ő alapította 1985-ben a bayreuthi egyetem összehasonlító irodalomtudományi tanszékét. Regionális kutatóként a Monarchia kultúrájával foglalkozott. Lásd például György M. VAJDA, *Wien und die Literatur in der Donaumonarchie: Zur Kulturgeschichte Mitteleuropas 1740–1918*, Schrif-

1978–1981 között négy éven át Bojtár Endre, majd 2004-ig, nyugdíjba vonulásáig Fried István¹³ tartott regionális kurzusokat, az ő távozásával a közép- és kelet-európai irodalmak oktatása Szegeden megszűnt.

Mint ahogyan az az élet más területein is megtörténik, szakmánk sorsán is egyetlen ambiciózus, széles látókörű és generózus egyéniség lendített nagyot. Klaniczay Tibornak (1923–1992), a régi magyar irodalom kiváló kutatójának, aki 1984-től haláláig igazgatta az Irodalomtudományi Intézetet, személyesen is szívügye volt a közép-európai kutatás. Így azután, amikor lehetősége nyílt rá, megbízta az Elméleti Osztályon dolgozó Bojtár Endrét a Közép- és Kelet-európai Irodalmi Osztály megszervezésével. Az Osztály megalakulásával a regionális kutatások intézményesülése is megtörtént.

Bojtár 1963-tól az Irodalomtudományi Intézet Elméleti Osztályának munkatársa volt, kollégáival együtt valódi élcsapatát alkották a magyar irodalomtudománynak,¹⁴ oroszánrészük volt a szakma ideológiai ballasztoktól való megtisztításában. Arra törekedtek, hogy a strukturális és a szemiotika hazai megismertetésével, ezen irányzatok eszköztárának honosításával egy működőképes, korszerű irodalomértelmező módszertant dolgozzanak ki.¹⁵

Ekkorra Bojtár Endrének már neve volt a szakmában, nemcsak mint eredeti gondolkodású teoretikusnak (aki a *Szláv strukturális*

tenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 4 (Wien–Köln–Weimar: Böhlau Verlag, 1994).

- 13 Fried István (1934–) magyar komparatista, a JATE, majd a Szegedi Tudományegyetem professzora, legutóbbi kötetei: *Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba* (Budapest: Lucidus Kiadó, 2012); *Bolyongás a (kelet-)közép-európai irodalmi labirintusban: Egy soknyelvű, sokműveltségű régió „természet”-rajza* (Budapest: Lucidus Kiadó, 2014).
- 14 Nyíró Lajos, Szili József, Hankiss Elemér, Bonyhai Gábor, Miklós Pál, Veres András és Bojtár Endre nevét kell kiemelni.
- 15 Lásd HANKISS Elemér, szerk., *Formateremtő elvek a költői alkotásban* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971); HANKISS Elemér, szerk., *A novellaelemzés új módszerei* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971); HANKISS Elemér, szerk., *Strukturális I–II.* (Budapest: Európa Könyvkiadó 1971).

az irodalomtudományban [1978] című munkájában¹⁶ elsőként mutatta be az orosz formalizmus, a cseh és a lengyel strukturalizmus elméleteit), hanem mint kitűnő szlavistának is, a témája és megközelítése miatt egyaránt úttörő jellegű *A kelet-európai avantgarde irodalom* (1977) című monográfia¹⁷ szerzőjének. Bojtár orosz–cseh szakon végzett a budapesti ELTE-n, akkor már tudott lengyelül, és olvasott valamenynyire szláv nyelven; úgy tartották számon, mint a környező szláv nyelvű országok irodalmának első számú propagálóját, közvetítőjét, kitűnő műfordítót.

Tanítványai, Berkes Tamás, Krasztev Péter és jómagam alkottuk az osztályt, amelynek négynél több főállású kutatója sosem volt. Akkori összetételében kutatói gárdánk a magyar mellett a cseh, a szlovák, a lengyel, a bolgár, az orosz és a balti nyelveket „fedte le”. Román és délszláv szakos kollégáink nem voltak, illetve időről időre „külsőként” csatlakoztak egy-egy projekthez.

Közös munkánk kezdete az osztályon egybeesett a korszak Közép-Európa-reneszánszával, amelyet Milan Kundera 1984-es, provokatív esszéje, *Az elrabolt Nyugat, avagy Közép-Európa tragédiája* indított el, majd az ennek nyomán Lisszabonban (1988), illetve Budapesten (1989 júniusa) szervezett kerekasztal-beszélgetések folytattak (*The Lisbon Conference on Literature* [A lisszaboni irodalmi konferencia] és *The Budapest Round Table* [A budapesti kerekasztal-beszélgetés]).¹⁸ A régió újrafelfedezése akkor is, mint ahogyan korábban a két háború között is, politikai indítatásból fakadt. A térség értelmiségének az volt a szándéka, hogy életre keltse a hidegháború kezdetén bipolárisrá váló világból a nagyhatalmak döntése nyomán kiiktatott harmadik európai ré-

16 Angol nyelven: Endre BOJTÁR, *Slavic structuralism* (Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins, 1985).

17 Angol nyelven: Endre BOJTÁR, *East-European Avant-garde Literature* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992).

18 „The Lisbon Conference on Literature: A Round Table of European and Russian Writers”, *Cross Currents: A Yearbook of Central European Culture* 9 (1990): 75–110; „The Budapest Round Table”, *Cross Currents: A Yearbook of Central European Culture* 10 (1991): 17–30.

giót. „Közép-Európa világnézet” – írta Konrád György *Van-e még álom Közép-Európáról?* című, 1984-ben született, ám máig aktuális gondolatokat megfogalmazó esszéjében. És ugyanő, ugyanott: „Közép-európai az, aki Európa kettévágott állapotát nem tekinti sem természetesnek, sem véglegesnek.”¹⁹ A térség kulturális és történeti összetartozásának tényeit, valamint azt, hogy az orosz és a német nyelvterület között elterülő régióknak önálló, európaias kultúrája van, azért hangsúlyozták, mert Közép-Európát le kellett választani Kelet-Európáról (azaz a Szovjetunióról). „Varsó, Budapest vagy Prága költészete, festészete és színházai révén inkább hasonlít Párizshoz, Amszterdamhoz és Londonhoz, mint Moszkvához”²⁰ – írta Czesław Miłosz.

A mából visszatekintve erre a korszakra, ha tovább boncolgatjuk a regionális gondolat rétegeit és sorsát, látnunk kell, hogy ez a korabeli Közép-Európa-eszmény a régió értelmiségének „magaskulturális” *ideálja* volt, egy kifejezetten intellektuális projekt, amelynek megvolt a maga éthosza. Napjainkban mindez már a múlté: mind a magaskultúra (főként az olvasás kultúrája), mind maga a kultúrahordozó értelmiség erős defenzívába szorult, előbbi a globalizáció okozta kulturális nivellálódás, a *mainstream* tömegkultúra áradata, utóbbi a társadalmi berendezkedés megváltozása miatt. Esterházy Péter joggal jegyezte meg a 2012-es budapesti könyvfesztivál alkalmából Vári Györgynek adott interjújában: „újra Kelet-Európa lettünk”, majd azt is hozzátette: afféle „másodosztályú Európa”.²¹ Mintha egy efféle másodosztályú Európának a képe bontakozna ki napjainkban: az eldugott kis határterületek, falvak, provinciák „kisvilága”, ahol a globalizálódás legfeljebb a tévécsatornák révén érezteti hatását, s ahol újra megállni látszik az

19 KONRÁD György, „Van-e még álom Közép-Európáról?”, in KONRÁD György, *Európa köldökén: Esszék 1979–1989*, 153–183 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1990), 155.

20 Czesław MIŁOSZ, „A mi Európánk”, ford. KERTÉSZ Noémi, in Czesław MIŁOSZ, *A kétségbeesés tisztasága: Válogatott esszék*, Arany-Közép-Európa, 320–330 (Budapest: Isis Kiadó, 2000), 330.

21 VÁRI György, „Esterházy Péter: »A politika nyelvi kérdés is«” (interjú), *Magyar Narancs* (online), 2016. júl. 14., <http://magyarnarancs.hu/konyv/a-politika-nyelvi-kerdes-is-79656>.

idő, ahogyan például Andrzej Stasiuk lengyel vagy Jurij Andruhovics ukrán író műveiben láthatjuk.

Azt mondhatjuk tehát, hogy a regionális gondolat mint *politikai projekt* a rendszerváltozást követően a térségben bekövetkező gazdasági és politikai átrendeződések miatt – kiváltképpen a régió országait versenytársakká tevő európai uniós politika, majd az EU 2004-es keleti bővítése következményeként – fokozatosan aktualitását veszítette, majd teljesen visszaszorult. Gazdasági és politikai értelemben is megváltoztak a határok, a Kelet–Nyugat választóvonal mellett létrejött egy Észak–Dél tengely, eurozóna és eurózónán kívüli országok, hitelezők és adósok. Mi több, régióink országai különbözőképpen reagáltak a 2008–2012-es gazdasági válságra is.²² Mindezek miatt a regionalitás ma nem úgy él, mint korábban, a régió országai ezen besorolások alapján a választóvonalak különböző oldalain helyezkednek el.²³ Nem meglepő, hogy gazdasági-társadalmi aspektusból tekintve könnyen úgy tűnhet, hogy már nincs értelme a regionális diskurzusnak. Ma jól látjuk, hogy a Nyugathoz történő felzárkózás – abban a formájában, ahogyan a rendszerváltás politikusgárdája és értelmisége elgondolta – illuzórikusnak bizonyult, mivel azon a feltételezésen alapult, hogy a régió társadalmainak többsége a nyugati típusú demokrácia és a kapitalista piacgazdaság mellett kötelezte el magát. Mai helyzetünkben ez korántsem általános. Mintha beigazolódni látszanának Szűcs Jenő 1980-as tanulmányának megállapításai a mélystruktúrák tartósságáról.

Másfelől azonban az is tény, hogy Közép-Európa mint reménybeli *kulturális modell* a szomszédok kultúrájának felfedezése nyomán komoly felhajtóerőt jelentett. A frissen felfedezett regionális szemlélet húzóerejét jól jellemzi, hogy még a középiskolai irodalomoktatás kánonjának ekkoriban zajló átalakításában is része volt: 1945 óta először történt

22 BOKROS Lajos, „Az euró mint társadalmi és kulturális vállalkozás”, *Élet és Irodalom*, 2010. szept. 3., idézi: VÁSÁRHELYI Mária, „Roncstársadalom”, in *Mi a magyar most?*, szerk. SÁNDOR Iván, 130–150 (Pozsony: Kalligram Kiadó, 2011), 134.

23 Ivan Krastev válasza a 2000 körkérdésére („Közép-Európa – Felejtjük el?”): Ivan KRASZTEV, [cím nélkül], ford. KÖRÖS László, 2000 26, 7–8. sz. (2024): 8–9, <http://ketezer.hu/2014/11/kozep-europa-felejtjuk-el/>.

meg az irodalomoktatás történetében, hogy közép-európai irodalmi alkotások is bekerültek a tananyagba²⁴ (a lengyel szerzők közül Adam Mickiewicz, Cyprian Kamil Norwid, Zygmunt Krasiński művei).²⁵

A regionális gondolat valamelyes függetlenedését az aktuálpolitikai dekonjunkturától az is bizonyítja, hogy hatása, ereje a kilencvenes-kétezres években is érzékelhető volt a rendszerváltás körüli években született – és jellemzően legalább negyedszázadon át, de akár tovább is működő-élő – *kulturális termékekben és intézményekben*:²⁶ számos folyóirat közölt (és közöl ma is) közép-európai szerzőket, időről időre tematikus összeállítások jelennek meg egy-egy régiókbeli irodalom terméséből, s antológiák, könyvsorozatok igazolják, hogy több kiadó is elkötelezte magát a térség kultúrájának megismertetése mellett.²⁷ Ezek a kulturális termékek ma is aranybányát jelentenek a kutatás számára, s a térség irodalmaiból származó fordítások örvendetesen

24 A reformtankönyvek körüli vitákról, kultúrpolitikai küzdelmekről lásd PÁLA Károly, szerk., *Tankönyvháború: Viták a gimnáziumi irodalomoktatás reformjáról a hetvenes-nyolcvanas években* (Budapest: MTA Irodalomtudományi Intézet–Argumentum Könyvkiadó, 1991).

25 A reformtankönyvek szerzői – egy kivétellel – az Irodalomtudományi Intézet munkatársai voltak: Szörényi László, Veres András, Horváth Iván, Bojtár Endre, Szegedy-Maszák Mihály, illetve Zemplényi Ferenc az ELTE-ről.

26 E kulturális termékek közül ki kell emelni a 25 éven át megjelenő *Magyar Lettre Internationale* című folyóirat 100 füzetét (1991–2016), s a ma is élő 2000 című folyóiratot (1989–), amelynek már nem tartozik a fő profiljába a közép-európai kultúra közvetítése, történetének első két és fél évtizede alatt azonban számos régióbeli társadalomtudományi esszé és szépirodalmi mű jelent itt meg. Mindkét említett folyóirat színvonalas példája a közép- és kelet-európai, illetve a nyugat-európai értelmiség közötti szellemi párbeszéd kezdeményezésének és fenntartásának.

Sajátos közép-európai kulturális projekt volt a pozsonyi Kalligram Kiadóé (1991–2016), amely 25 éves működése alatt a kulturális csere többdimenziós modelljét valósította meg az általa kiépített hálózat révén rendkívül sikeresen, a régió kultúráinak kölcsönös egymás felé nyitásával. Erről részletesebben lásd BALOGH Magdolna, „Szlovákokról magyaroknak, Kalligram-módra”, in *Szomszédok a kirkatban*, szerk. BALOGH Magdolna, 53–68 (Budapest: Reciti, 2018).

27 A *Hitel* és a *Magyar Napló* mellett, amelyek később más irányt vettek, az Európa Könyvkiadó, az Osiris Kiadó, a Jelenkor Kiadó és folyóirat, a *Kortárs*, a *Kalligram* és a *Tiszatáj* folyóirat foglalkozott/foglalkozik rendszeresen a régió irodalmaival.

megnőtt száma miatt ma a régió kortárs irodalma jól hozzáférhető a magyar olvasók számára.

Közelebb lépve most már kutatásaink módszertani kérdéseihez, elsőként a régió fogalmát kell körülírnunk. Ez a kérdés minden regionális kutatás legkétségesebb pontja: lehetetlen ugyanis egyszer s mindenkorra végérvényesen kijelölni a térség határait, hiszen magának a térségnek a létezése virtuális, és a tárgy jellegénél fogva – akár a műalkotásra, akár magára az irodalomtörténetre gondolunk – nem nevezhetjük objektívnek. Épp ellenkezőleg, akkor járunk el helyesen, „ha elfogadjuk, hogy valódi objektivitását csak a nyíltan vállalt, bevalótt szubjektivitás szavatolhatja”.²⁸ Mindenesetre a régió valamiféle átmenetet képez Európa közepén, Észak és Dél, Kelet és Nyugat között, s a történész szempontjától függően változó összeállításban kerülhet bele esetenként Németország, Ausztria, Olaszország, Albánia stb.

Közép- és Kelet-Európa kultúrájához (nyelvcsaládok szerinti felsorolásban) a mi módszertanunk szerint az összes szláv, a két balti, a lett és a litván, a román, az észt és a magyar tartozik. Mivel nem földrajzi, hanem társadalomtörténeti fogalomról van szó, vannak, akik idesorolják (bizonyos korszakokat tekintve) a finn, az albán, az újjörög, sőt a német–osztrák kultúráját is. Vannak, akik viszont ez utóbbit az orosz-szal együtt nem tekintik ide tartozónak, mondván, hogy nem lehet kis és nagy nemzet, elnyomó és elnyomott kulturális fejlődését egy szinten kezelni. Álláspontunk szerint meddő e határesetekről általánoságban vitatkozgatni. Az efféle dilemmákat igyekezni kell mindig az összevetés konkrét gyakorlatában megoldani.²⁹

Nem árt emlékeztetni ennek kapcsán arra sem, hogy a „kulturális határok nem tekinthetők »természetesnek«, az elnevezések pedig „egyszerre kényesek és önkényesek. A jelenlegi és gyakran kétségbe-

28 BOJTÁR Endre, „Egy regionális irodalomtörténet múltja, jelene és...”, in BOJTÁR Endre, *Útvesztők, útjelzők: Írások a közép- és kelet-európai kultúrák köréből*, 279–290 (Budapest: Kalligram Kiadó, 2015), 282.

29 Vö. BOJTÁR Endre, „Filológus és filológia Közép- és Kelet-Európában”, in BERKES, *Keresztirányok...*, 18–23.

vont nemzeti határokat éppúgy alakították a véletlenek, mint a külső és belső történelmi erőhatások.³⁰

Mindezeket figyelembe véve Bojtár egy rugalmas, az adott kutatás időbeli határaitól függően használható, és belsőleg tovább tagolható régiófogalmat tett meg a tipológia alapjává: „Közép-és Kelet-Európa tehát egy olyan belsőleg tovább tagolható típus (Közép-Európa, Kelet-Európa, Délkelet-Európa, Balkán, Baltikum stb. [...]), melyet többé-kevésbé hasonló történelmi körülmények alakítottak ki.”³¹

Az összehasonlítás módszertanát pedig Viktor Zsirmunszkij történeti-tipológiai módszere alapján dolgozta ki. E módszertan alapvető elvei szerint *az irodalmi-esztétikai érték és a történeti bemutatás szempontjait a művelődéstörténeti irányzatok szerinti tárgyalás elvével összeegyeztetve* rajzolható meg a térség irodalmának viszonylag egységes (bár megtorpanásokkal, visszakanyarodásokkal, törésekkel is terhelt) története, amelyben az egymásba folyó és egymás mellett élő irányzatok révén kaphatunk képet a változás irányáról úgy, hogy azokat a legnagyobb írók legjelentékenyebb művei hordozzák. A nagy író kiteljesít egy bizonyos irányzatot (műnemet, műfajt, stílust, eszmét, témát stb.), ugyanakkor vele együtt tárgyalható jelentősége arányában a többi irodalom hasonló típusú írója is. E szerint a felfogás szerint nincsenek „beskatulyázhatatlan” írók, legfeljebb olyanok vannak, akik bizonyos irányzatok közé esnek, vagy művészi pályájuk különböző szakaszai több, egymást követő irányzatba egyaránt beletartoznak. Például a romantika felbomlása után jelentkezett úgynevezett kiátkozott költők közül a két legnagyobb, a lengyel Cyprian Kamil Norwid és a román Mihai Eminescu kapcsán lehet magát a „kiátkozottság” jelen-

30 John NEUBAUER, „A globalizáció otthon és a szomszédoknál kezdődik: Megjegyzések a *Közép-kelet-európai irodalmi kultúrák története című munkához*”, ford. SÁRI B. László, *Helikon* 60 (2014): 528–540, 530.

31 BOJTÁR Endre, „*Hazát és népet álmodánk...: Felvilágosodás és romantika a közép-és kelet-európai irodalmakban* (Budapest: Typotex Kiadó, 2008), 13. Az elméleti koncepció a könyv első, rövidebb változatában már készen volt, vö. BOJTÁR Endre, „*Az ember feljő...: Felvilágosodás és romantika a közép- és kelet-európai irodalmakban*, Gyorsuló idő (Budapest: Magvető Kiadó, 1986).

ségét tárgyalni, majd ennek kontextusában a két költő idevágó munkásságát. Velük együtt tárgyalhatók a kevésbé jelentős „kiátkozottak”, mint ahogyan a magyar Vajda János vagy a lett Jānis Esenbergis. Különböző kiterjedésű izoglosszák jönnének így létre, amelyek egymástól akár száz év távolságra lévő jelenségeket köthetnek össze.³²

Módszerünk kulcsfogalma a nyelvjárások kutatásában alkalmazott fogalom, az *izoglossza*, s az izoglosszák által körülhatárolt különböző metaszetek időbeli egymásutánja adja ki az irodalom történetét. A módszer előnye, hogy madártávlatú képet ad egy-egy jelenségről viszonylag nagy kiterjedésű anyag alapján, ugyanakkor hátránya lehet a tipizálásból eredő szükségszerű sematizálás vagy általánosítás. Ezt azonban ellensúlyozhatja, ha a kutatás az egyes irodalmak párhuzamba állítható jelenségeinek eltérő vonásait hangsúlyozza. A módszertan másik kulcseleme az irodalmi irányzat koncepciója. Bojtár irányzatkonstrukciójának sajátossága, hogy – strukturalista ihletése okán – az egyedi műalkotásból indul ki, s a művekben kimutatható közös sajátosságokra építi az irányzat elméletét.

Dióhéjban összefoglalva, a következő megfontolásokról van szó. Mint ismeretes, a mű olvasatokban létezik. Bojtár strukturalista eredetű műelmélete egy többlépcsős modellt, egy úgynevezett „élménycsúszdát” állít fel. Eszerint a befogadás során a mű keltette élmény különböző szinteken tárgyasul az olvasó tudatában. Az értékelés során jön létre az esztétikai tárgy, az értelmezés során a szemantikai tárgy, s végül a leírás során a morfológiai tárgy, a mű struktúrája (ezek a szintek természetesen csak elméletben választhatók szét).

Az irodalomtörténet-írás egyik módszertani alaplilemmája, hogy áthidalhatatlan szakadék van a (végső alakját a befogadás során elnyelő) egyedi műalkotás és a történetiség (bármiféle történet) között, az élménynek ugyanis nem lehet története. Minthogy az egyediség (vagy ami ezzel egyet jelent, az érték) nem lehet történelemképző szempont,³³

32 Vö. BOJTÁR, *Filológus és filológia...*, 20.

33 „Ezért igaza van Janusz Sławińskinak [...], amikor megállapítja: »az interpretáció művészetének törekvéseitől nincs folytonos átmenet semmiféle irodalomtörténeti szintézishez: módszertani szakadék tátong közöttük.«

története csak az egyedi mű *fölötti* rendszernek lehet (ez lehet műfaji, verselési, stilisztikai, világnézeti).

Az egyedi művet a maga teljességében csak az értelmező eljárásokkal lehet feltárni, az irodalomtörténetnek csak annyiban lehetnek részei, amennyiben struktúrák. Ezért nem lehet megírni a „szép művek” irodalomtörténetét. Az irányzatot olyan struktúráként lehet értelmezni, amelyben a művek nem esztétikai értékei öltenek testet, azaz az irányzat konstruálása során a művek szemantikai és morfológiai sajátosságait lehet figyelembe venni. A művek jelentésrétege (szemantikuma) adja az irányzat társadalomtörténeti jellemzőit, a művek „tartalmi” jelentését, az irányzat „formai” jegyei pedig morfológiai sajátosságaiából állnak össze.³⁴

Mintthogy sem a kutatott témák, sem az eredmények részletes bemutatására nincsen itt mód, talán azt emelném ki, hogy a közös módszertan segítségével egy-egy adott téma vizsgálata során igyekeztünk megtalálni azokat a társadalomtörténeti, kultúrtörténeti sajátosságokat, amelyek a térségben született művek, s a művek alapján leírható-megkonstruálható irányzatok sajátosságát adják, azzal az előfeltevéssel, hogy ily módon valamiféle közép-európai jellegzetesség(ek) leírásához juthatunk el. Olykor egy nemzeti irodalmi irányzat, az eredetileg a lengyel irodalom történetében regisztrált katasztrófizmus regionális re-

Kulcsár Szabó Ernő a »helyesen értelmezett történetiség« szempontjait Hans Robert Jaußtól veszi át. Noha a konstanzi teoretikus [...] valóban az irodalomtörténet imént említett alapidilemmájának a feloldására »találta ki« a recepcióesztétikát, amelynek középponti fogalmai (történetiség, hatásfolyamat stb.) megtevésztően »történeti« hangzásúak, Jauß elmélete valójában az egyes műalkotásra vonatkozik. Alapképletének, a szerző–mű–olvasó hármasságnak egyetlen tagja sem található meg például egy olyan történelmi egységben, mint mondjuk az irodalmi irányzat. Általában is, a hermeneutika mindig értékelő, személyes, s ezért nem lehet alkalmas a személyfeletti folyamatok ábrázolására. Tudja ezt Kulcsár Szabó is. Nagy port felvert irodalomtörténetének (1993) egyik mottójául Szerb Antal idézi: »...az irodalomtörténetnek mint irodalom-tudománynak az igazi területe a Nem-én, a személyfölötti szövevények az alkotásban.«” BOJTÁR Endre, „Kell-e összehasonlító irodalomtudomány?”, in BERKES, *Keresztirányok...*, 39–45, 42–43.

34 BOJTÁR Endre, *A kelet-európai avantgarde irodalom*, Modern filológiai füzetek 29 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977), 13.

levanciáját próbáltuk kimutatni vagy a szimbolizmus regionális értelmezését adni, máskor egy esztétikai minőség, a groteszk irányzatként értelmezésére tettünk kísérletet. Más témák mellett olyan, par excellence közép- és kelet-európai jelenségekkel is foglalkoztunk, mint az emigrációk vagy a szocreál irodalma. Kutatásaink célja mindösszesen az volt, hogy minden egyes témával egy-egy mozaikkockával járjunk hozzá egy majdani, a térség kultúrájának alapvonásait kiadó, elképzelt képhez.

Osztályunk publikációi részben a Bojtár Endre szerkesztette *Res Publica Nostra: Közép- és Kelet-európai Összehasonlító Irodalomtudomány* című sorozatban jelentek meg (az említett egyéni monográfiák mellett a különböző egyetemeken dolgozó külsős kollégákkal együtt készített kollektív tanulmánykötetek is napvilágot láttak),³⁵ emellett a munkatársak egyéni, sorozaton kívül megjelent kötetekben. Bojtár Endre tudományos pályája utolsó évtizedeiben a magyarországi baltisztika (balti stúdiumok) megalapítása mellett kötelezte el magát, úttörő dokumentumgyűjteményt tett közzé a balti államok szovjet megszállásáról (*Európa megrablása: A balti államok bekebelezése*, Szabad Tér Kiadó, 1989), népszerű kultúrtörténetet írt (*Litván kalauz*, 1990). Baltisztikai munkássága megkoronázásaként a balti népek őstörténetét is feldolgozó monográfiát adott közre *Bevezetés a baltisztikába* (1997) címmel,³⁶ emellett egymaga írta meg a csaknem ezer oldalas *Litván–magyar szótárt* a vilniusi Nyelvtudományi Intézet támogatásával (*Lietuviu-vengru kalbu zodynas*, 2007, 951 oldal).

Nem árt újra meg újra tudatosítanunk, hogy Közép- és Kelet-Európa (maradjunk most ennél a terminusnál) mint a komparatistikai kutatás tárgya nem földrajzi fogalom, hanem kulturális konstrukció, amit az irodalomtörténész hoz létre. Az, hogy a kutató milyen módon hasítja ki a régiót, meghatározza a tárgynak a kutatás során létrejövő képét. John Neubauer például úgy jelöli ki az általa Közép-Kelet-Európának nevezett régió határait, hogy abba csak a térség elnyomott „kis-

35 BALOGH, BERKES és KRASZTEV, *Áttűnések...*; BERKES, *Keresztirányok...*

36 Angol nyelven: Endre BOJTÁR, *Foreword to the Past: A Cultural History of the Baltic People* (Budapest: CEU Press, 1999).

nemzeti” kultúrái kerülnek bele, tehát sem az orosz, sem a német, illetve az osztrák sem, s így egy olyan fontos közös tapasztalatra irányítja a figyelmet, amely, ha másként jelölnénk ki a határokat, ebben a formában nem lenne megfogalmazható:

[Közép-Kelet-Európa fogalma] azt a Baltikumtól Macedóniáig húzó keskeny területi sávot jelöli, melynek nyugati felét Németország és Ausztria, keletit Oroszország, a délit pedig az Oszmán Birodalom uralta többször is a történelem folyamán. A 20. században a nyugatról érkező náci inváziót a keletről jövő kommunista elnyomás követte, s ez a folyamat határozta meg Közép-Kelet-Európa történelmét. A hegemoniának való *alárendeltség fenyegetése okozta létbizonytalanság* így minden egyes régiós nemzet és etnikum közös tapasztalata. Mindazonáltal azt is el kell ismernünk, hogy a *félelem* is közös, mely éppúgy fakadt belső konfliktusokból és gyűlöletből, mint a külső fenyegetésekből.³⁷

A magam részéről a térségre jellemző közös tapasztalatok kulturális lenyomatát/lenyomatait nevezném közép-európaiságnak. Ha a kulturális érintkezés, a kommunikáció felől közelítjük meg a régió/regionalitás kérdését, azt mondhatjuk, a közép-európaiság, ez a sajátos kulturális jelenségegyüttes úgy fogható fel, mint egy bonyolult kommunikációs folyamatnak, a kulturális kommunikációnak egy eleme, amelynek kiemelt szerepe van a kultúrák közti érintkezésben. Ennek a jelenségegyüttesnek az értelmezése a regionális komparatiztika kutatójának egyik alapfeladata. A „*közép-európaiság*” a *kulturális kommunikáció működése során sajátos kontextust alkot*, ez adja az interpretáció közegét. Amikor egy jelenséget értelmezünk, ezt a *kontextust is fel kell tárnunk*. A *kontextualizálás* azoknak a sajátos történelmi és kulturális tapasztalatoknak az előhívását jelenti, amelyek jelenléte kitapintható a térség irodalmában (tágabb értelemben kultúráiban). E *sajátos kulturális tapasztalatok előhívása, interpretálása a feladata a közép-európai komparatiztikának*, amely a kulturális közvetítés egy további szintjén működik.

E kulturális kontextusnak fontos jellegzetessége a heterogenitás, a különmű elemek állandó jelenléte (vö. Moritz Csáky Jurij Lotman szemioszféra-elgondolásának ihletésére született közép-európai kulturális modelljét).³⁸ Ezzel függ össze a komparatista másik alapfeladata (amely a fentebb említett közép-európai kontextus feltárásával is kapcsolatban van): annak tudatosítása, hogy a kultúrák közti kommunikációban – a befogadó kultúra oldaláról nézve a recepció folyamatában – voltaképpen *kulturális fordításról* van szó.³⁹

Az, hogy egy adott mű egy másik kultúrában hogyan jelenik meg, elsősorban a fordítás minőségén múlik. Egy műnek akkor van esélye arra, hogy egy másik kultúrában befogadják, ha van jó fordítása (ebből az is nyilvánvaló, hogy a műfordító személye rendkívül fontos a kulturális kommunikációban). A befogadás szempontjából a fordítás perdöntő, a kulturális közvetítés többi elemének (azaz a recenziók, kritikák, tanulmányok, irodalomtörténeti munkák, illetve az oktatás) szerepe mind csak ezután következhet, noha a befogadást segítő mozzanatként egyenként is rendkívül jelentősek.

A jó fordítás még az egyébként az adott kultúra saját hagyományrendszerébe mélyen beágyazott, talányosnak, és más anyanyelvűek számára megközelíthetetlennek tartott művet is sikerrel közvetítheti a befogadó kultúrába. Példa lehet erre Mickiewicz *Ősökjének* 2000-ben megjelent, Bella István készítette magyar fordítása.⁴⁰

Zárásként, a legutóbbi és eddigi legnagyobb szabású regionális kultúrtörténeti összefoglalásról csak a legnagyobb elismerés hangján

38 Jurij LOTMAN, „A szemioszféra”, in Jurij LOTMAN, *Kultúra és intellektus: Jurij Lotman válogatott tanulmányai a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikája köréből*, ford., szerk., tan. SZITÁR Katalin, 89–118 (Budapest: Argumentum Kiadó, 2002); Moritz CSÁKY, „Elfelejtjük-e?”, ford. NÁDORI Lídia, 2000, 26, 11. sz. (2014): 6–9, <http://ketezer.hu/2015/05/kozep-europa-felejtjuk-el-4/>.

39 N. KOVÁCS Tímea, szerk., *A fordítás mint kulturális praxis*, Sensus füzetek (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2004); KAPPANYOS András, *Bajuszbügre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* (Budapest: Balassi Kiadó, 2015).

40 Részletes elemzése: BALOGH Magdolna, „Oroszország képe Mickiewicz *Ősökjében*”, in BALOGH Magdolna, *Rabul ejtett értelmeik: Írások Közép-Európáról*, 89–108, Res publica nostra: Közép- és kelet-európai összehasonlító irodalomtudomány 9 (Budapest: Balassi Kiadó, 2017).

szólhatunk. John Neubauer és Marcel Cornis-Pope a maga nemzetközi szerzőgárdájával együtt komoly eredményt felmutatva tudott szembenézni a szakma aktuális kihívásaival. Mivel itt most nincs mód a munka részletes méltatására, csupán néhányat említenék meg a kötetek újszerű módszertani elgondolásaiból.

Elsőként azt emelném ki, hogy a szerzők-szerkesztők bátran mondtak le a kronologikus rendről, és a „nyugati” korszakjelölő terminusok használatáról annak érdekében, hogy a régió sajátosságaihoz jobban illeszkedő fogalmakkal írják le a jelenségeket. Három, eklektikusan meghatározott időszakra osztják fel a történetet: a nemzeti öntudatra ébredés, a modernség és a kommunizmus korszakára, joggal hivatkozva arra, hogy minden régióbeli nemzet átesett ezeken a korszakokon.

A nemzeti ébredés kora mint korszakjelölő szakszó használatát az indokolja, hogy a nacionalizmust tekinthetjük a régió leginkább meghatározó tényezőjének egy egész hosszú korszakon keresztül. „1800-ban nem létezett független állam a térségben, 1990-re viszont szuverén nemzetek egész hada népesíti be a régiót.”⁴¹ A nacionalizmus jelentős szerepet játszott a régió irodalmi kultúrájának létrejöttében: a nemzeti öntudatra ébredés nemcsak a nyelveket és irodalmakat újította meg a térségben, hanem végső soron intézményesítette a nemzeti irodalmakat. A nacionalizmus rendkívüli hatását és erejét a régióban az is érzékeltetheti, hogy az Európára ablakot nyitó modernizmusnak (helyesebben: modernségnek) Közép- és Kelet-Európában elsősorban éppen a nemzeti mozgalmak befelé forduló nacionalizmusával kellett megküzdenie.⁴²

Neubauerék másik, rendkívül termékenyen alkalmazható módszertani leleménye a kötetek többféle jelentésben is használt módszertani kulcsfogalma, a csomópont/metszéspont (*node*), „különböző tényezők és tendenciák találkozási pontja”, amely térbeli (topográfiai), időbeli, műfaji, irányzati, intézményi és egyéni is lehet. Első jelentésében analóg mechanizmusok kimutatására (bizonyos, a régióban mindenütt kialakuló intézmények, vagy műfajok leírására) alkalmas. Ab-

41 NEUBAUER, „A globalizáció...”, 532.

42 Vö. uo., 533.

ból a tapasztalatból kiindulva, hogy a nemzeti irodalmak története analóg módon, noha időbeli eltolódásokkal zajlott, ahogyan például a nyelvújítási mozgalom vagy a „nemzeti költő” intézményének létrejötte. A fogalom egy további jelentése a befogadáshoz kapcsolódik, azaz az átadás-átvétel és a tolmácsolás módozataihoz. Ennek kapcsán a recepció auto- és heterováltozatait is vizsgálják. Harmadik jelentésében pedig a szétszóródás nemzeten belüli kiindulópontjait jelentik, azokat a hibrid jelenségeket, amelyeket a nemzeti programok „fertőzésnek”, „romlásnak” tartanak (lásd: a Rákóczi-induló arab–perzsa motívumai).

E csomópontok kiterjedésükben és jellegükben is eltérő metszetekeket tudtak kirajzolni, olykor egy-egy város, egy-egy határterület, a Duna folyosója, vagy éppen Erdély térségének vizsgálatával.

Mind a korszakolás megújítása, mind a csomópontok módszertani elvének alkalmazása fontos lépés az irodalomtörténet-írás korszerűsítése irányában. A regionális szemlélet (nemcsak Közép-Európát érintő, hanem Európán kívüli régiókra is érvényes) hangsúlyozásával a nyugat-európai, bizonyos értelemben (olyankor, amikor a „periféria” irodalmára vonatkozó szemléletként alkalmazzák) koloniális funkciókat is betöltő nézőpontot felválthatja egy kiegyensúlyozottabb szemlélet. Távollabra tekintve pedig „az Európa liminális irodalmainak szentelt figyelem ezután közvetítő szerepet is betölthet az európai és az azzal szomszédos irodalmi tradíciók [...] között”.⁴³

A *History of the Literary Cultures of East-Central Europe* címmel megjelent négykötetes munka (2004–2010)⁴⁴ tanulmányai számos inspiráló kultúrtörténeti kérdést vetnek fel, és meggyőzően bizonyítják, hogy lehet tartalmas válaszokat adni a regionális kultúrtörténetírás módszertani problémáira. Vagy ha nem is mindig, legalább termékeny kérdéseket lehet megfogalmazni velük kapcsolatban.

43 Uo., 537.

44 Marcel CORNIS-POPE és John NEUBAUER, szerk., *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*, 4 kötet, Comparative History of Literatures in European Languages 19–20, 22, 25 (Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins, 2004–2010).

II. Esettanulmányok

MAGDALENA GARBACIK-BALAKOWICZ

Fordítás és intertextualitás: Márai Sándor *Halotti beszéd* című verséről

Tanulmányomban Márai Sándor költői munkásságára összpontosítok, közelebbről a második emigrációjának első éveiben írt *Halotti beszéd* című versére. Bár a vers önéletrajzi szempontokat szólaltat meg, a magyar író az egyénről a közösségre helyezi át a hangsúlyt. A vers a szerző magyar kultúra iránti elkötelezettségének kifejeződésékként is felfogható, hiszen át van szöve intertextuális utalásokkal, amelyeket, úgy tűnhet, csak a magyar olvasó ért meg. A továbbiakban az érdekel, hogy milyen kapcsolat van az intertextualitás (és annak különböző típusai) és a fordíthatóság mértéke között. A következő kérdéskörrel foglalkozom. Először is felteszem a kérdést az intertextualitás megjelenéséről és annak jellegéről az eredeti szövegben. A következő lépésben megvizsgálom ezeket a helyeket az eredeti szövegben és a fordításokban, és összehasonlítom a fordítók döntéseit. A lengyel fordítások elemzése során a következő kérdéseket tartom érvényesnek és nyitottnak: milyen hatással van az intertextualitás a fordításra? Hogyan érinti az olvasót egy olyan szöveg, amely mélyen gyökerezik másik kulturális kontextusban? Szabadnak érezheti-e magát az olvasó az intertextuális térben, vagy inkább a befogadás rabságával szembesül?

Intertextualitás és fordítás

A Julia Kristeva által az 1960-as években megalkotott *intertextualité* kifejezés számos konceptualizációt, definíciót és klasszifikációt kapott, hogy csak Roland Barthes, Gérard Genette, Michael Riffaterre vagy Robert de Beaugrande és Wolfgang U. Dressler koncepcióját említsük. Az intertextualitással a fordítástudományban az 1980-as években kezdtek intenzívebben foglalkozni. A kutatások sokszínűek voltak, de két tendencia különböztethető meg. Az első, amikor az intertextualitás egy konkrét fogalmát fordítási problémák megoldására használták. A második, amikor az intertextualitás fogalmát arra használták, hogy meghatározzák, mit jelent a fordítás.¹ Más szóval, az első irányzat a fordítás mechanizmusait, az intertextualitás jelenlétének módjait, valamint az eredeti és a lefordított szöveg közötti különbségeket vizsgálta, míg a második irányzat a fordítás ontológiai dimenziójával foglalkozott az intertextualitás szemszögéből. Mint rámutatnak a kutatók, a fordításelméletben eddig nem alakítottak ki egyértelmű, mindig alkalmazható eszközrendszert az intertextualitás jelenségének elemzésére.² Ez a célkultúrában a körülmények, kontextusok és felismerési lehetőségek sokféleségével, valamint az intertextuális referenciák nyilvánosságával függ össze.³

Jelen tanulmányban Márai *Halotti beszéd* című versében és annak két lengyel fordításában a nyomon követhető *intertextuális láncokat*⁴

1 Panagiotis SAKELLARIOU, „Intertextuality”, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, szerk. Mona BAKER és Gabriela SALDANHA, 3. kiad, 266–270 (London–New York: Routledge, 2020), 267.

2 Anna MAJKIEWICZ, *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu: Wczesna proza Elfriede Jelinek* [Intertextualitás --fordításelméleti impikációk: Elfriede Jelinek korai prózája] (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008), 16; SAKELLARIOU, „Intertextuality”, 270.

3 Anna MAJKIEWICZ, „Intertekstualność jako nowe (stare) wyzwanie w teorii i praktyce przekładu literackiego” [Az intertextualitás mint /régí/ új kihívás a műfordítás elméletében és gyakorlatában], *Rocznik Przekładoznawczy*, 5. sz. (2009): 121–131, 123.

4 Basil HATIM és Ian MASON, *Discourse and the Translator*, Language in Social Life (London–New York: Longman, 1990).

szeretném elemezni. Ehhez a Majkiewicz által javasolt tipológiát fogom használni.⁵ Azok a magyar kultúrában és irodalomban gyökerező intertextuális láncok érdekelnek, amelyek Márai versének szervező erejét alkotják. Két értelemben beszélhetünk intertextuális láncról. Egyrészt a szövegen belüli kapcsolatok hálózataként, másrészt más szövegekre való hivatkozások hálózataként.⁶ Ezeknek az utalásoknak az egyes elemei, ha megfejtjük őket, szöveghivatkozások hálózatát alkotják, amelyek összefűzik a vizsgált szöveget (Hatim és Mason *host text*nek, azaz befogadó szövegnek nevezi) az előszövegekkel (azaz azokkal a szövegekkel, amelyekre hivatkozik). Az így felépített szöveglánc azután transzformálódhat, amikor a befogadó szöveget lefordítják egy másik nyelvre. Úgy kell azonban helyettesíteni az intertextust a fordításban, hogy a hivatkozási hálózatkapcsolat megmaradjon. Az intertextuális összefüggések ugyanis a szöveg szemantikai szerkezetének részét képezik.⁷ A fordító ebben a folyamatban egy közvetítőhöz hasonlítható, aki képes felismerni az intertextuális utalásokat (metaforikusan szólva, megtalálja a vitatott pontokat), majd olyan szemantikai választ talál, amely megfelelő (nem vitatott) a célkultúrában, és megőrzi az eredeti nyelv funkcióját és jelentését. A nyelvek közötti átjárás folyamata egyúttal a különböző kultúrák közötti átjárás folyamata is. Ebben a dimenzióban beszélhetünk „interkulturális intertextualitásról” (*intercultural intertextuality*),⁸ amikor a lefordított szöveg más nyelvi és kulturális háttérrel rendelkező kulturális szövegekre való hivatkozásokat is tartalmaz. Természetesen az intertextuális láncnak más funkciói lesznek az eredeti, és mások a fordítás nyelvén, de elsődleges funkcióját, azaz a szemantikai hordozó szerepét meg kell őrizni. Ez azt jelenti,

5 MAJKIEWICZ, *Intertekstualność*.

6 HATIM és MASON, *Discourse and the Translator*, 121.

7 Uo., 129; MAJKIEWICZ, *Intertekstualność*, 17.

8 Christina SCHÄFFNER, „Intercultural Intertextuality as a Translation Phenomenon”, *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice* 20 (2012): 345–364, 347, <https://doi.org/10.1080/0907676X.2012.702402>.

hogy a fordításnak az újrakontextualizáció (*recontextualization*)⁹ folyamatának kell lennie. Kérdés, hogy ha az intertextuális lánc bizonyos elemei kimaradnak, akkor a szöveg koherenciája megbomlik-e, és akkor sikeresnek tekinthető-e az újrakontextualizáció folyamata?

Itt fel kell tennünk a kérdést, hogy az előszöveg jelenléte hogyan válik jelenvalóvá a befogadó szövegben. Ebben a tanulmányban a Majkiewicz által javasolt tipológiát fogom használni. Ez a tipológia azért hasznos, mert fordítástudományi szempontból jött létre, vagyis egy olyan sajátos helyzetre (ami bizonyos értelemben harmadfokú intertextuális helyzet), amely az intertextuális utalások viszonyának külön szemléletét igényli. Majkiewicz az intertextuális kapcsolatok három kategóriáját különbözteti meg: (1) a szöveg–szöveg kapcsolat, (2) a szöveg–műfaj kapcsolat, (3) a szöveg–kultúra (valóság) kapcsolat. Az első az irodalmon belüli hivatkozásokra vonatkozik, amikor egy irodalmi szöveg (intertext, Hatim és Mason terminológiájában *host text*) egy kronológiailag korábbi szövegre (pretext) utal. A második a műfaji mintára való formai és szerkezeti utalásokra, a harmadik pedig egy másik szemiotikai rendszerre való hivatkozásokra vonatkozik. Mindegyik fajtában az intertextualitás különböző típusai különböztethetők meg. Majkiewicz a referenciák „szemantikai skálázottságát” fogalmazza meg, eszerint a referenciáknak különböző fokú explicitási fokozatuk lehet, különböző intenzitású intertextuális jelzésekkel (markerekkel) rendelkezhetnek. Az intertextualitás legnyilvánvalóbb típusa az előszöveg egyértelmű megjelölése (forrással ellátott idézet), ezek az „intertextuális utalás elementáris mutatói”. A második típus az „explicit intertextuális jelzők”, amikor az előszöveg jelenlétét különböző grafikai megoldások (betűtípusváltás, interpunkciós jelek stb.) jelzik. A forrás nélküli idézetek ide tartoznak. Ez a típus magas felismerési aránnyal rendelkezik, de azonosítása mégis az olvasó kompetenciájától függ. A harmadik típus, a legterjedelmesebb és legváltozatosabb, az „intertextuális utalások implicit mutatói”, amelyek frekvenciájuk,

9 Lawrence VENUTI, „Translation, Intertextuality, Interpretation”, *Romance Studies* 27, 3. sz. (2009): 157–173, 159–162, <https://doi.org/10.1179/174581509X455169>.

lokalizációjuk és szerkezeti jellemzőik alapján azonosíthatók a szövegben. Mint Majkiewicz rámutat:

Itt a szemantikai utalások a szöveg különböző szintjein (fonetikai, lexikai, szintaktikai, narratív) jelentkezhettek, és számos olyan elemre vonatkoznak, amelyek csak akkor válnak „szemantikussá”, azaz töltődnek fel az intertextuális utalás funkciójával, ha más elemekkel kapcsolatba kerülnek.¹⁰

A negyedik csoportba a rejtett utalások tartoznak, azaz az előszöveg jelenléte nincs jelezve, és létezése csak akkor lehetséges, ha az olvasó felismeri azt. Ez a típus bizonyos értelemben potenciális utalásokat jelent, amelyeket a szerző szándékosan vagy nem szándékosan felhasznál. Ez a típus is nagyon könnyen eltűnhet a fordítási folyamat során, vagy új elemként kerülhet be az intertextuális láncba (a fordító által szándékosan vagy szándéktalanul is). A célkultúra ezáltal egy bizonyos szemantikai hiányt vagy többletet kap.

Márai és a *Halotti beszéd*

Mielőtt rátérnék a vers fordításainak elemzésére, szeretnék még néhány szóval kitérni Márai magyarországi és külföldi recepciójának sajátos helyzetére. Bár ez a kérdés látszólag nem kapcsolódik ennek a tanulmánynak a témájához, a recepció kérdése és annak sajátosságai a fordítások elemzésekor is fontosak. Márai fogadtatását már az életében is nagyban hátráltatták a nevéhez fűződő sztereotípiák és címkék. Ezt kétségtelenül befolyásolta a szerző személyisége és nehéz jelleme. A Márai munkásságáról alkotott vélemények (a mai napig) széles skálán mozognak: a rajongástól – sokan az egyik legkiemelkedőbb magyar írónak tartják – egészen addig, hogy manírosnak és közepesnek minősítik munkásságát. A *Halotti beszéd* esetében sincs ez másként.

10 MAJKIEWICZ, *Intertekstualność*, 24.

A vers recepcióját heves viták kísérték a kezdetektől fogva, és két táborra osztotta az olvasókat: hűséges támogatókra és kemény ellenzőkre. A verssel kapcsolatos viták ma is jelen vannak, bár jellegük megváltozott. Kezdetben a választóvonalat ideológiai és politikai szempontok határozták meg. Manapság a versről szóló vitának esztétikai dimenziója van. Elég csak visszagondolni az *Alföld* oldalain nemrég közzétett beszélgetésre, amelyre a 2021-es költészet napja alkalmából került sor.¹¹ Az egyik oldalon azok állnak, akik Márait nem tartják jó költőnek, és a *Halotti beszéd* című vers értékét csak a keletkezésének körülményeiben látják, a magyar kultúrára tett utalásokban, valamint a szerző politikai elkötelezettségében, vagyis egy bizonyos történelmi pillanatban, amikor ez a vers íródott; szerintük mai szemszögből nézve a vers erőtlen. Mások viszont költőként is nagyra értékelik Márait, és magát a verset jónak tartják, hangsúlyozva, hogy keletkezési idejét tekintve nagyon is korszerű költeményről van szó, valamint hogy esztétikai teljesítményként is magas színvonalú.

Márai munkásságának recepciója és helye a magyar irodalmi kánonban mind a mai napig vitatott kérdés. A magyarországi Márai-boom után, amikor negyven év után visszatért életműve az országba, és mindenki, jobb és bal oldali politikusok is idézték, valamint a váratlan nemzetközi siker után úgy tűnik, nem egészen világos, hogy mit kell ezzel a Máraival kezdeni. Márai nemzetközi sikere mintha egyfajta csodálkozást és hitetlenkedést váltott volna ki (miért pont Márai, miért nem valaki más a 20. századi magyar klasszikusok közül), és gyakran a külföldi kiadók marketingtevékenységének tulajdonítják. Az utóbbi években azonban felmerült az igény Márai munkásságának újraolvasására.¹² A külföldi fogadtatás fontos részét kell hogy képezze ennek a folyamatnak. Most csak utalni akartam erre a problémára, de vélemény-

11 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, KUN Árpád és LAPIS József, „Lehull az ékezet: Költészetnap-i beszélgetés Kulcsár-Szabó Zoltánnal és Kun Árpáddal”, *Alföld* 73, 4. sz. (2022): 39–46.

12 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, „A próza hangja: Kérdések a »Márai-dallam« körül”, in *„Maradj izzó parázs”: Tanulmányok Márai Sándor életművéről*, szerk. KOSZTOLÁNCZY Tibor, REICHERT Gábor és SZÁVAI János, 29–49 (Budapest: Magyar Iro-

nyem szerint nem Magyarországon kell keresni a választ arra a kérdésre, hogy miért volt Márainak ilyen hatalmas nemzetközi sikere. Egy magyar irodalomtörténész, aki ismeri Márai gyenge műveit, Márai életművét a magyar irodalmi élet kontextusában vizsgálja, és óhatatlanul mindig Kosztolányihoz és Babitshoz viszonyítja, erre a kérdésre nem válaszolhat.

Ezek az észrevételek annál is inkább relevánsak az itt vizsgált vers és a célkultúra esetében, mivel a lengyel recepció példája megerősíti ezt a tézist. Lengyelországban Márainak eddig több mint harminc könyve jelent meg, sok közülük több kiadásban. A regényektől, novelláktól, naplóktól a versekig terjed a kínálat. Márai státusza Lengyelországban, de ami még fontosabb, már a lengyel kultúrában is megszilárdult, sőt, Márai „klasszikus” íróvá, fontos irodalmi és kulturális hivatkozási ponttá vált.

De térjünk vissza a *Halotti beszéd*hez. A vers 1951-ben keletkezett, abban az időszakban, amikor Márai Magyarország elhagyása után Olaszországban élt. Ezt a dátumot a szerző naplója is megerősíti, július 22-e és 26-a között írta a szöveget. Végső formáját *A delfin visszanézett* című kötetben való megjelenésével kapta meg, amely 1978-ban jelent meg Münchenben.¹³ Az előtte és utána szereplő versek az emigráns sajátos monológjába rendeződnek. Ez a változat az elemzésem alapja. A 67 soros vers nincs versszakokra tagolva. A sorok általában páros rímű hebes, ritkábban hetedfeles vagy hatos jambusok. A lírai én, aki egy emigráns szemszögéből szólal meg, felidézi szülőföldjén töltött életének emlékeit, és szembeállítja azokat a jelenlegi helyzetével. A versben a lírai alany kijelentéseinek több tematikus körét különböztethetjük meg. Találhatunk utalásokat a szerző személyes élethelyzetére, majd megjegyzéseket a második világháború utáni nemzetközi helyzetre, különös tekintettel a hontalanok (*displaced persons*) sorsára, végül pedig a ma-

dalomtörténeti Társaság, 2020); SZÁVAI János, „Örleytől Kertészig: A Márai-kép változásai”, in *„Maradj izzó parázs”*, 51–57.

13 MÁRAI Sándor, „Halotti beszéd”, in MÁRAI Sándor, *A delfin visszanézett: Válogatott versek 1919–1978*, 220–222 (München: Újváry „Griff” Verlag, 1978).

gyarországi politikai helyzetre, amelyet a lírai alany egyértelműen elutasít. Kétségtelen, hogy Márai személyes sorsa, valamint az emigráció kontextusa befolyásolja a vers mondanivalóját. Kérdés azonban, hogy az életrajzi kontextuson kívül működik-e a vers? Befogadható-e a történelmi, kulturális és önéletrajzi kontextus ismerete nélkül?¹⁴

Márai versének két létező lengyel fordítását elemzem.¹⁵ Mindkettő a nemzetközi Márai-boom kitörése után jelent meg Lengyelországban (eltérően például a már 1992-ben megjelent cseh fordítástól). A fordítások lényegesen különböznek egymástól, nemcsak az intertextuális utalások feloldásában, hanem a két fordító által hozott fordítási döntésekben is. Az első lengyel fordítást Jerzy Snopek készítette, és először 2007-ben jelent meg a *Twórczość* című folyóiratban, majd a *Borussia* folyóirat 54. számában 2014-ben. Ezt követően bekerült Márai 2016-ban megjelent versválogatásába. A második fordítás szerzője Feliks Netz; fordítása a 2008-ban megjelent *Ćwiczenia z wygnania* (Gyakorlatok a száműzetésből) című esszékötetében jelent meg. A fordítást a vers terjedelmes esszémagyarázata kíséri. A kötet további esszéket is tartalmaz Márai munkásságáról.¹⁶

- 14 Ebben a tanulmányban nem foglalkozom magával a vers részletes elemzésével. Márai *Halotti beszédéről* létezik – ha nem is terjedelmes – szakirodalom. A vers elemzését lásd SZATHMÁRI István, *Alakzatok Márai Sándor „Halotti beszéd” című versében* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2002). A vers keletkezésének körülményeiről a naplók tükrében lásd SZIGETI Jenő, „Márai Sándor *Halotti beszéd* című versének keletkezéstörténete és fogadtatása”, *Mediárium: Társadalom – Egyház – Kommunikáció* 5, 3. sz. (2011): 81–94. A vers 1950-es évekbeli recepciójáról lásd MÉSZÁROS Tibor, „Visszhangos vers: Márai *Halotti beszédének* utóéletei”, in *Mérleg és eszmecsere Márairól*, szerk. CZETTER Ibolya, 73–86 (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2013).
- 15 Sándor MÁRAI, „Mowa pogrzebowa”, ford. Feliks NETZ, in Feliks NETZ, *Ćwiczenia z wygnania*, 62–63 (Mikolów: Instytut Mikołowski, 2008); Sándor MÁRAI, „Mowa żalobna”, in Sándor MÁRAI, *Wiersze*, ford. Jerzy SNOPEK, 67–71, Meridian (Sejny: Fundacja Pogranicze, 2016).
- 16 Érdemes megemlíteni, hogy Netz egyike a három lengyelországi Márai-fordítónak, Teresa Worowska és Irena Makarewicz mellett. Márai számos műve jelent meg az ő fordításában, többek között a *Füves könyv*, *A gyertyák csonkig égnek*, a *San Genaro vére* vagy a *Bébi vagy az első szerelem*. Snopek csak Márai verseit fordította.

Intertextuális hivatkozások

Cím, két nyitó és két záró sor

Márai Sándor: *Halotti beszéd*

1. verssor: Látjátok, feleim, szem'tekkel, mik vagyunk.

2. verssor: Por és hamu vagyunk.

(...)

66. verssor: Látjátok, feleim, szem'tekkel, mik vagyunk?

67. verssor: Íme, por és hamu vagyunk.

Jerzy Snopek: *Mowa żałobna*

Sami widzicie, rodacy, czym jesteśmy.

Prochem i popiołem jesteśmy.

(...)

Sami widzicie, rodacy, czym jesteśmy.

Oto prochem i popiołem jesteśmy.

Feliks Netz: *Mowa pogrzebowa*

Patrzajcie, bracia moi, oto czym zaprawdę jesteśmy,

Prochem i popiołem jesteśmy.

(...)

Patrzajcie, bracia moi, oto czym zaprawdę jesteśmy,

*Prochem i popiołem jesteśmy*¹⁷

Kezdjük magával a címmel, amely a 12. századi, első latin betűs és teljesen magyarul írt szövegemlékre utal. A cím ugyanakkor jelzi a műfajt is, amelyet át is értelmez. Egyrésztől az európai irodalom hagyományaihoz csatlakozik, olyan műfajokra utalva, mint a *planctus* és a *lamentatio*. Másrésztől pedig az E/2. és T/1. használata miatt a lírai alany monológjáról is beszélhetünk, amelyben emigráns társait szólít-

17 Netz fordításában sajnos számos elütés és központozási hiba található, többek között hiányzik a pont a 67. sor végén.

ja meg. Márai az eredeti *Halotti beszéd* kezdő mondatát is felhasználta, amelyet az első két sorban idéz: „Látjátok, feleim, szem’tekkkel, mik vagyunk. / Por és hamu vagyunk.” Az eredetiben szerepel az *isa* szó, melyet Márai a vers elején kihagy. A vers végén azonban megismétli ugyanezeket a szavakat, hozzátéve az *íme* mondatszót, ennek szerepe a hangsúlyozás, rámutatás és az elhangzottak rövid összefoglalása: „Látjátok, feleim, szem’tekkkel, mik vagyunk? / Íme, por és hamu vagyunk.” Ennek köszönhetően a vers eleje és vége között megfigyelhető egy fontos váltás. Míg az első két sor a minden emberre váró halálról szól, addig az utolsó két sor az emigráns végső, pusztító sorsáról. A bemutatott tipológia szerint a magyar nyelv első fennmaradt emlékére utaló cím egyaránt tekinthető szöveg–szöveg, szöveg–műfaj és szöveg–kultúra hivatkozásnak. Azzal, hogy Márai azonos címet ad a versének, és az előszöveg töredékeit beépíti a művébe, nem pusztán egy másik szövegre utal, vagy egy irodalmi műfajt jelöl meg, amelyet művészileg átalakít. Mindenekelőtt a magyar kultúra középpontjába helyezi versét. Ez az intertextuális utalás elementáris mutatója, mivel az egyik legfontosabb és legkönnyebben felismerhető kulturális szövegre utal. Ez a mű értelmezése szempontjából is fontos elem. Ez a kulturális szöveg azonban ismeretlen az átlagos lengyel olvasó számára. A fordítók által választott megoldások alapvetően különböznek egymástól. Snopek a versnek a *Mowa żałobna* címet adta (szó szerinti fordításban: *mowa* = beszéd, *żałobna* = gyász [melléknév]). Ez a frazeológiai összetétel a modern lengyel nyelvben nem használt. A huszadik század elején még találkozhatunk vele, de manapság már nem használják, amit a lengyel nyelv korpusza is alátámaszt.¹⁸

A gyász (gyászos) lehet a hangvétel, a hangulat vagy a mise jelzője. A *mowa żałobna* kifejezés azonban szokatlanul hangzik, és zavart kelt az olvasóban, aki ugyanakkor nyilvánvalóan érti a kifejezés jelenté-

18 A „mowa żałobna” kifejezésre nem adnak találatot az alábbi adatbázisok: *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/korpus/szukaj/mowa%20%C5%BCa%C5%82obna.html>; *Narodowy korpus języka polskiego*, <http://nkjp.pl/poliqarp/nkjp300/query/>, hozzáférés: 2024.09.26.

sét. A magyar gyászbeszéd megfelelője a *mowa pogrzebowa*, azaz a temetésen elmondott beszéd. Netz ezt a címet választotta. Ennek eredményeképpen a vers azonnal bekerült a célkultúra hagyományainak kontextusába. Ami a két kezdősor felidézését illeti, szintén különböző megoldásokat látunk. Snopek fordításában nincs grafikus megjelölés arra, hogy idézetről van szó. Ez összhangban van Márai szövegével, amelyben ezek a sorok szintén nincsenek kiemelve. Snopek bizonyos értelemben korszerűsítette az előszöveget a fordítási folyamatban. A magyar *feleim* szót *rodacynak* ('honfitársak') fordította. Valószínűleg tehát Márai polgárára akart utalni, abban az értelemben, ahogyan az 1990-es években elfogadott volt, azaz az egész nemzetre vonatkozó általánosító értelemben. A *rodacy* szónak erős társadalmi hangzása van, azt jelenti, hogy „a másikkal azonos nemzetiségű személy”, esetleg „ugyanabból a régióból, városból származó személy”. A vallási kontextust Snopek fordításában csak a „por és hamu vagyunk” kifejezés jelzi. Netz teljesen másképpen közelítette meg ennek az intertextuális láncnak a fordítását. Először is, mint már említettem, egy elfogadott megfogalmazást választott, és ezzel úgymond közelebb hozta a címet. Másodszor, az első két és az utolsó két sort dőlt betűvel szedte, ami intertextuális utalást sugall. Az intertextuális olvasatot erősítő másik lépés a magyar nyelvemlékből származó idézetek régies és vallásos szöveggé stilizálásával történő fordítása volt. Ezt mind a lexika, mind a szintaktika szintjén megtette. A magyar *látjátok* igét *patrzajciek*ként fordította. Ez még mindig a helyes forma, bár elavult, így az olvasó régi szövegnek érzékeli ezt a szövegrészt. A *feleim* főnév Netz fordításában a *bracia* ('testvéreim') formát kapta, ami egyértelműen utal a szöveg vallási kontextusára. Végül a *zaprawdę* kifejezést használja az *íme* megfelelőjeként, ami az ítélet igazságtartalmát hangsúlyozza. Ez a forma is kikerült a mindennapi használatból, de megtalálható a vallásos szövegekben, különösen a *Bibliában*. Nem a legjobb megoldás, hogy Netz mind a nyitó, mind a záró szakaszban használja a szót, tehát nála pontosan megegyezik ez a két szakasz.

Csak idézőjellel jelölt intertextusok

Az intertextuális hivatkozás másik típusa a vers szövegében explicit módon megjelölt részek. A *Halotti beszéd*ben ennek két változatával találkozunk: az elsőben csak idézőjelekkel, a másodikban idézőjelekkel és dőlt betűvel lettek jelölve az utalások.

Márai Sándor

9. verssor: A „pillangó”, a „gyöngy”, a „szív” – már nem az, ami volt,
16. verssor: „A halál gyötrelmei körülvettek engemet!”

Jerzy Snopek

„Motyl”, „perła” i „serce” już nie są tym, czym były,
„Strasliwe męki śmierci powiły mi głowę”.

Feliks Netz

„Motyl”, „perła i „serce” nie są już dziś tymi słowy,
„Otoczyły mnie oto śmierci nielitościwe moce!...”

A 9. sorban „a drága szavak” között szerepelnek azok, amiket Kosztolányi sorolt fel a tíz legszebb magyar szó között. Snopek és Netz ugyanígy fordította a szavakat, és a grafikai megkülönböztetést is megtartották. A lengyel olvasó számára a Kosztolányira utalás nem lesz értelmezhető, de általánosan értelmezhető úgy, mint a lírai alany szomorúsága az anyanyelv szép szavai miatt, amelyek a száműzetésben elveszítik erejüket. A 16. sorban található idézet viszont a *Circumdederunt me* kezdetű latin nyelvű liturgikus ének magyar fordításából való részlet. A lengyel fordításokban megmaradt a grafikus jelölés, de sem Snopek, sem Netz nem használta a meglévő lengyel fordítást. A vers ezen szakaszának lírai helyzete (egy pap mond imát egy külföldön elhunyt emigráns sírja felett) azt sugallhatja, hogy nem intertextuális utalásról van szó, hanem pusztán a mű világán belüli kijelentés felidézéséről. Egy ilyen olvasat sokkal valószínűbb Snopek fordításának fényében. Ha magyarra visszafordítjuk: „A halál szörnyű gyötrelmei beborították a fejemet”,

ahol a *głowa* ('fej') teljesen elüti a vers regiszterétől, nem illik a szövegkörnyezetbe. A Snopek által javasolt szintaxis és ritmus megtartásával határozottan jobban működne a *ma dusza* ('a lelkem'). Netz viszont – a fent említett esethez hasonlóan – ezt a szövegrészt is vallási jellegű állításként stilizálja (szóhasználat és szintaxis). Ez azt a benyomást kelti az olvasóban, hogy ez egy valódi idézet a temetési liturgiából.

Idézőjellel és dőlt betűvel jelölt intertextusok

Márai Sándor

A

23. verssor: Még felkiáltasz: „*Nem lehet, hogy oly szent akarat...*”

33. verssor: „*Az nem lehet, hogy annyi szív...*” Maradj nyugodt. Lehet.

B

41. verssor: Még hallod a hörgő panaszt: „*Testvért testvér elad...*”

42. verssor: Egy hang aléltan közbeszól: „*Ne szóljon ajakad...*”

43. verssor: S egy másik nyög: „*Nehogy ki távol sír e nemzetem...*”

44. verssor: Még egy hörög: „*Megutálni is kénytelen legyen.*”

Jerzy Snopek

A

Krzyczysz: „to niemożliwe, że wola tak święta daremna”,

„Nie można, by serc tyle...”. Uspokój się. Można.

B

Znasz tę chrapliwą skargę: „brat sprzedaje brata”

Głos omdlały przerywa: „milcz, cóż to za strata...”,

Skrzek: „opłakuje ten naród, powinien się wstydzić”,

Wrzask: „skoro go porzucił, musi znieawidzić”.

Feliks Netz

A

Krzyczysz: [„] *To niemożliwe, by takie święte trudy...*

„*Niemożliwe by wolę świętą...*” Możliwe! Nie myśl już o tym.

B

Jeszcze słyszysz skargę: „*Brat donosi na brata...*”

I głos drugi: „*A jednak przed światem lepij to zataj!...*”

I jęk trzeci: „*...żeby nikt nie płakał nad nami bez przerwy...*”

I czwarty: „*...ani nie musiał gardzić nami jak ścierwem*”.

Az első két idézet (A) Vörösmarty Mihály *Szózat* című versére utal, ami az egyik legismertebb vers a magyar irodalomban. Megzenésített verzióját Kölcsey Ferenc *Himnusza* mellett második nemzeti himnusként használják Magyarországon. (Az első idézet esetében Márai kissé módosítja az eredeti szöveget.) Bár a vers küzdelemre buzdít, Márai ellentmond annak a vízióknak, amelyet a *Szózat* hirdet. A második duplán jelölt idézet (B) Tompa Mihály *A gólyához* című versére utal. Ez a vers későbbi, a szabadságharc bukását követő időszakból datálódik. A vers a kudarc és az emberi kapcsolatok összeomlásának a képeit mutatja. Márai hasonló értelemben használja ezt az idézetet, hangsúlyozva az emigráns helyzetének szélsőséges jellegét. A vers utolsó strófáját négy szólamra osztja. Mindkét lengyel fordító jelezte, hogy idézetről van szó, Netznél ez erősebb. Megismétli az eredeti jelzést, azaz mind az idézőjelek, mind a dőlt betűk szerepelnek a fordításában, ami erősebben sugallja, hogy szerepe van az intertextualitásnak. Sem Snopek, sem Netz nem használt meglévő lengyel fordításokat. Mindketten maguk fordították le a szövegeket.¹⁹ Abban a helyzetben, amikor az intertextus teljesen felismerhetetlen a célkultúrában, ez nem lehet komoly hiányosság. A fordítónak azonban olyan megoldást kell választania, amely lehetővé teszi a szemantikai struktúra megértését. Itt sokkal jobb megoldást ajánlott Netz. A verset követő esszékötet írásából nyilvánvaló, hogy Netz felismerte ezeket az utalásokat, ami a fordításában is megnyilvánul, hiszen az ő verziója nemcsak Márai verséhez igazodik, hanem az előszöveghez is, és megőrzi a Tompa-vers lírai alanyának beszédkontextusát. Ez nem mondható

19 Mihály TOMPA, „Do bociana”, ford. Aleksander RYMKIEWICZ, in *Antologia poezji węgierskiej*, 205–206 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975); Mihály VÖRÖSMARTY, „Wezwanie”, ford. Tadeusz NOWAK, in *uo.*, 145–146.

el Snopek fordításáról, ahol a két sorra bontott felszólító mód negációja el is tűnik („Nehogy ki távol sír e nemzetem / Megútálni is kénytelen legyen!”). Snopek fordításában úgy tűnik, hogy különálló „hangokkal” találkozunk, ahol az egyik azt mondja: „opłakuję ten naród, powinię się wstydzić” (‘gyászolja ezt a nemzetet, szégyellje magát’), a második: „skoro go porzucił, musi znieawidzić” (‘mivel elhagyta, gyűlölnie kell’).

Az intertextuális utalás implicit mutatói

Gyakoriságuk, elhelyezkedésük és szerkezeti jellemzőik miatt ebbe a csoportba sorolom azokat az alakzatokat, amelyekben Márai megnevezi a magyar irodalom és kultúra jelentős és jellegzetes alkotóit, akik kétségtelenül hatással voltak munkásságára. Márai a versében említ olyan személyeket, mint Arany János (32. verssor) és Toldija (14.), Babits Mihály (19.), Krúdy Gyula (20.), Ady Endre (30.), Rippl-Rónai József (32.), Bartók Béla (32.). Előfordulásuk a szövegben szemantikailag egyértelmű, és az intertextualitás szempontjából a fordítók ennek megfelelően fordították le ezeket a részeket. Bizonyos értelemben nem teheték meg, hogy ne fordítsák le őket. Mindezek az utalások a szöveg–valóság/más kultúrára való referenciális utalás kategóriájába tartoznak. Bár a magyar olvasó egészen másképp fogja ezeket érzékelni, mint egy külföldi, maga a vers kontextusa és a lírai alany kijelentései arra készítetnek, hogy ezeket az elemeket hasonló módon értelmezze, azaz a magyar kultúra iránti odaadás és az azzal való mindennapi és élő kapcsolat elvesztése miatti szomorúság kifejezéséeként. Bizonyos értelemben inkább „kikövetkeztethető”, mint „érezkelhető” a lengyel olvasó számára.

Rejtett intertextuális utalások

Amint fentebb említettem, az ilyen típusú intertextuális utalások esetében az intertextuális lánc részeként való felismerés az olvasó kompetenciáján múlik. A más nyelvekre lefordított művek esetében ez elsősorban attól függ, hogy a fordító mint olvasó maga is felismeri-e ezeket az utalásokat, majd lefordítja-e őket, megtartva szemantikai értelmü-

ket. A külföldi olvasónak csak ebben az esetben van esélye arra, hogy megtalálja ezt az utalást. Márai verse esetében a kutatók említenek legalább három rejtett utalást magyar szerzők műveire. Ezek: (1.) utalás Radnóti Miklós *Tajtékos ég* című versére, amelyben leírja a szenvedést, a közelgő halált és mégis hatalmas élni akarást; (2.) utalás József Attila *Íme, hát megleltem hazámat* kezdetű versére: „Íme, hát megleltem hazámat, / a földet, ahol nevemet / hibátlanul írják fölébem, / ha eltemet, ki eltemet”; (3.) utalás a teljes rezignáció és a halálra való felkészülés képére Vörösmarty Mihály utolsó verséből, „Fogytán van a napod...” Ezek az utalások a szöveg–szöveg intertextualitás kategóriájába tartoznak.

Márai Sándor

1. 53–54. verssor: Tűrd, hogy az Isten tűri ezt s a vad, tajtékos ég / Nem küld villámot gyújtani, hasznos a bölcsesség
2. 56. verssor: Köszönd a koporsóban is, ha van, ki eltemet.
3. 65. verssor: És elszáradnak idegeink, elapadt vérünk, agyunk

Jerzy Sнопек

1. Znieś to, że niebo nie grzmi, że sam Bóg to znosi, / Że nie zsyła błyskawic; nigdy dość tej mądrości.
2. Jeżeli będziesz miał trumnę, podziękuj mu nawet w trumnie.
3. I wyschną włókna nerwów, mózg, krew stężała.

Feliks Netz

1. Znoś hardo, jak Bóg znosi to wszystko; spienione niebo nad nami / Nie zsyła żagwiących błyskawic; oto mądrość nad mądrościami.
2. W trumnie mu dziękuj (jeżeli ktoś ci pogrzeb wyprawi).
3. Schną w nas nerwy, mózg wysycha i krew w głębi swych cieśni,

Azonnal megállapíthatjuk: ezek az utalások a lengyel olvasó számára felfedezhetetlenek. Ezek a művek nem közismertek a lengyel kultúrában, és az intertextuális mutató hiánya minimálisra csökkenti az olvasó esélyét arra, hogy felismerje, intertextuális utalással találkozik. Sнопек fordítása és az általa javasolt Radnótira és József Attilára való

hivatkozás esetében ez teljesen lehetetlen, mert sem a *tajtékos ég*, sem a *ha van, ki eltemet* megfogalmazás nem szerepel Snopek fordításában. Lehetséges, hogy ő maga nem is vette észre őket. Netz fordítása esetében találunk utalást Radnótira, akinek verseskötete lengyelül megjelent. Ez az utalás azonban nem lesz érthető a lengyel olvasó számára. A József Attila-utalás esetében Netz nem tudta felhasználni a lengyel fordítást, bár létezik, mert a fordítója kihagyta ezt a sort (*ha eltemet, ki eltemet*). Netz fordításában azonban ez a kifejezés előfordul.²⁰

Konklúziók

Ha beszélhetünk Márai-stílusról, az egyik legfontosabb jellemzője az intertextualitás gyakori megjelenése. Az intertextualitás szerteágazó és sokféle alakot ölt, prózai és lírai művekre egyaránt vonatkozik. Mi lenne tehát a válasz a bevezetőben feltett kérdésemre: szabadnak érezheti-e magát az olvasó az intertextuális térben, vagy inkább a befogadás rab-ságával szembesül? A fenti elemzés azt mutatja, hogy a Márai által használt, a magyar irodalomból származó intertextusok nem felismerhetők a célkultúrákban, ami azt jelenti, hogy csak magyarul beszélő olvasó számára világosak. (Itt most nem foglalkozom azzal a kérdéssel, hogy mennyire ismerősek ezek az intertextusok a mai magyar átlagolvasó számára.) Az intertextuális utalások Márai versének fontos szemantikai és szerkezeti elemei, ezért a fordítás során meg kell kísérelni visszaadni a vers szemantikai jelentése és szerkezete ezen aspektusának összetettségét. Netz jobban oldotta meg ezt a feladatot. Először is, az első magyar nyelvemlékre való utalás esetében megfelelő stílust választ a fordításában, a régi vallásos liturgikus szövegre utalva. Másodsor, a konkrét művekre való hivatkozásoknál az idézőjel mellett dőlt betűket is használt. A kettős grafikai megkülönböztetés jelezheti az olvasó számára az in-

20 Érdekes, hogy az *Íme, hát meglettem hazámat* című verset Tadeusz Rózewicz fordította lengyelre: Attila JÓZSEF, „Ojczyznę moją znalazłem”, ford. Tadeusz RÓŻEWICZ, in uo., 405.

tertextuális utalások jelenlétét. A szöveg–szöveg, a szöveg–műfaji utalások a lengyel olvasó számára gyakorlatilag felismerhetetlenek az előszöveg ismeretlensége miatt. Ezzel szemben felismerhetők az intertextuális szöveg–más kultúra/valóság kategóriába sorolható utalások. Ennek az az oka, hogy Márai explicit módon használja a magyar alkotók nevét. A lírai mondanivaló kontextusa lehetővé teszi, hogy ugyanabban az összefüggésben olvassuk őket, mint az eredetiben, azaz mint az értékek hanyatlásának és elmúlásának szimbólumai univerzálisak és jól értelmezhetők. A célnyelv kulturális terének szempontjából nem annyira a nyelvi közelség fontos (ilyen nincs), hanem inkább a történelmi-kulturális tapasztalat közelsége. A lengyel fordítások esetében tehát egy olyan célnyelvről (és egyúttal kultúráról) van szó, ahol a legáltalánosabb szinten megfejthetők/megérthetők/értelmezhetők azok az élmények, amelyeket ábrázol a vers. Ha az intertextuális utalások megértésének lehetőségéről kérdezzünk, valójában már a vers is választ ad: *Ki volt neki Ady?*

Ez a megjegyzés ismét Márai lengyelországi recepciójára, valamint maguknak a fordításoknak a fogadtatására vonatkozik. Netz fordítása nagyon nehezen hozzáférhető, és néha még a lengyel hungarológusok sem tudnak a létezéséről. Ennek oka, hogy nem folyóiratban jelent meg, hanem csak Netz esszéinek gyűjteményében, egy kis kiadónál, és alacsony példányszámban. Snopek fordítása, bár kevésbé sikerült, elterjedtebb. Több helyen is megjelent, legutóbb Márai versgyűjteményében, amely a 2016–2017-es Lengyelországi Magyar Kulturális Évad keretében jelent meg. Snopek fordítása jól ismert, és valószínűleg ez marad a fő lengyel fordítása Márai *Halotti beszédének*.

Befejezésül még egy gondolat. Márai műveit több mint húsz éve fordítják Lengyelországban. Azt is mondhatnánk, hogy Márai munkássága tette lehetővé a magyar irodalom és minden bizonnyal egyes szerzőinek népszerűsítését. Ez volt a Krúdy-próza esetében is. A magyar irodalom évek óta tartó következetes recepciójának és népszerűsítésének köszönhetően jobb befogadói kontextusuk alakult ki a magyar irodalom szövegeinek, köztük magának a *Halotti beszéd* című versnek. És valószínűleg a vers fogadtatása 2024-ben már egészen más, mint 2007-ben, az első fordítás megjelenésekor.

SZARKA SZILVIA

Transzdifferencia Esterházy Péter *Mercedes Benz* című történelmi drámájában

Bevezetés

Esterházy Péter műveinek szlovák nyelvű recepciója jelentős késéssel indult a szerző 1980-as évekbeli hazai kanonizációjához, illetve a nyolcvanas évek közepén kezdődő nyugat-európai befogadásához képest. A *Harmonia caelestis* 2005-ös szlovák kiadása előtt egyetlen Esterházy-mű sem látott napvilágot szlovák nyelven. A sikeres debütálást követően azonban folyamatosan jelentek meg Esterházy művei szlovák fordításban, ami nemcsak a kitartó fordítói munkának köszönhető, de a szerző műveit megjelentető, a közép-európai irodalom közvetítésében jelentős szerepet betöltő pozsonyi Kalligram Kiadó tevékenységének is, amely különös gonddal ismertette meg az életmű darabjait a szlovák értelmiségi körök jelentős személyiségeivel a szerző személyes jelenlétével megszervezett könyvbemutatók során.

Esterházy Péter szlovák fogadtatása a megkésetttség ellenére is sikeresnek tekinthető. A megjelent fordításokat a szlovák szellemi élet kiemelkedő személyiségei véleményezték, többek között Silvester Lavrík, Pavel Vilikovský, Vladimír Balla, Peter Macsovszky, Veronika Šikulová szlovák írók, Peter Michalovič és Miroslav Marcelli szlovák fi-

lozófusok, valamint Peter Zajac irodalomtudós és politikus.¹ Esterházy műveiről és szlovák nyelvű kiadásai fordítási stratégiáiról számos tudományos értekezés is született. Görözdi Judit például Esterházy műveinek történetiségével és referencialitásával foglalkozott,² Paszmár Lívია szlovák szakközönségnek írt disszertációja a szerző intertextuális írástechnikáját mutatta be Esterházy három, szlovák fordításban is elérhető művében,³ Anita Huťková szlovák fordításkutató pedig Esterházy művei alapján a posztmodern szövegek fordítási lehetőségeit vizsgálta.⁴ Németh Zoltán számba vett néhány valószínűsíthető és egyértelmű irodalmi hatást, amelyet az Esterházy-szövegek szlovák fordításai gyakoroltak a kortárs szlovák és cseh szerzőkre.⁵ Esterházy hatása Veronika Šikulová *Tremolo ostinato* című regényében is nyilván-

- 1 Vö. SZARKA Szilvia, „Esterházy Péter fordításainak szlovák nyelvű recepciója (2005–2021)”, in *Doktoranduszok Fóruma 2021: A Bölcsészettudományi Kar szakcikkgyűjteménye*, szerk. LUDMÁN Katalin, 25–37 (Miskolc Egyetemváros: Miskolci Egyetem Rektori Hivatal, 2022), 28–29.
- 2 Judit GÖRÖZDI, „Referenčnosť v dielach Pétera Esterházyho” [Referencialitás Esterházy Péter műveiben], in *Možnosti autobiografickosti [Az önéletrajziség lehetőségei]*, szerk. Ivana TARANENKOVÁ, 193–209 (Trnava: ÚSIL SAV a PF TU, 2013); Judit GÖRÖZDI, „Dejinnosť v románoch Pétera Esterházyho” [Történetiség Esterházy Péter regényeiben], *World Literature Studies* 6, 2. sz. (2014): 36–52.
- 3 Lívია PASZMÁROVÁ, *K intertextualite Pétera Esterházyho na základe rozboru textov „Pomocné slovesá srdca“, „Harmonia caelestis“ a „Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – šermovacia verzia“* [Intertextualitás Esterházy Péter műveiben: A szív segédigéi, a Harmonia caelestis és az Egyszerű történet, vessző száz oldal – a kardozós változat című művek elemzése] (Bratislava: Filozofická fakulta Univerzity Komenského: Ústav svetovej literatúry SAV, 2017).
- 4 Anita HUŤKOVÁ, „Identita v hybridite – hybridita prekladu” [Identitás a hibridításban – a fordítás hibriditása], in *Mirrors of Translation Studies – Zrkadlá translatológie II.*, szerk. Ivana HOSTOVÁ és Marek CHOVANEC, 47–61 (Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2015); Anita HUŤKOVÁ, „Kánonické texty Pétera Esterházyho v slovenskom preklade” [Esterházy Péter kanonikus szövegei szlovák fordításban], *World Literature Studies* 11, 1. sz. (2019): 51–69; Anita HUŤKOVÁ, „Výrazové stvárnenie bolesti v slovenskom preklade Esterházyho Pomocných sloves srdca” [A fájdalom kifejezése Esterházy *A szív segédigéi* című művének szlovák fordításában], *Jazyk a kultúra* 9, 36. sz. (2018): 28–34.
- 5 NÉMETH Zoltán, „»Amit meg kellene még álmodni«: Az Esterházy Péter-oeuvre és szlovák/szlovákiai magyar kontextusa”, *Irodalmi Szemle* 60, 7–8. sz. (2017): 77–87.

való,⁶ mind a témaválasztásban – apa, család, elbeszélés és elbeszélhetőség kérdései –, mind a prózapoétikai eljárásokban, mint például a regény mozaikszerű történetekből való építkezése, az intertextualitás alkalmazása és a különböző nyelvi regiszterek keveredése.⁷

Itamar Even-Zohar többesrendszer-elméletének⁸ keretében vizsgálva a szlovák Esterházy-recepció folyamatát az válik láthatóvá, hogy az Esterházy-fordítások egy centrális pozíciót foglaltak el a befogadó szlovák irodalom rendszerében, nem csupán jelentős visszhangjuknak köszönhetően, de elsősorban azáltal, hogy lehetővé tették egy új „irodalmi játéktér” kialakulását a szlovák célkultúra kortárs irodalmában. Ahogyan erre Görözdi Judit rámutatott, a korabeli szlovák próza kanonizált műveinek többsége az Esterházy-féle szövegalkotási folyamattól teljesen eltérő utakat járt be, így nem tudott kész modelleket felkínálni az Esterházy-szövegvilág szlovák nyelven való megszólaltatására. A legtöbb Esterházy-művet szlovák nyelvre átültető Deák Renáta éppen ezért olyan fordítási stratégiákat alkalmazott, amelyek eredményeként egy sajátos, korábban nem létező irodalmi megszólalásmód alakult ki, amely, mint erről már az előzőekben szó esett, számos kortárs szlovák szerzőre is hatást gyakorolt.⁹

A kulturális transzferkutató, amely a fordítást a kulturális transzfer egyik módjának tekinti,¹⁰ a kulturális transzfernek nem csupán a célkultúrára gyakorolt hatását veszi figyelembe, hanem mindazon jelenségek és változások iránt érdeklődik, amelyek a transzfer mindkét

6 Veronika ŠIKULOVÁ, *Tremolo ostinato* (Bratislava: Slovart, 2020).

7 Vö. SZARKA, „Esterházy...”, 34.

8 Itamar EVEN-ZOHAR, „A fordítás helye az irodalmi (több)rendszer elméletében”, ford. JANOVITS Enikő Mária, in *Kettős megvilágítás: Fordításeleméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, szerk. JÓZAN Ildikó, JENEY Éva és HAJDU Péter, 209–218, Pont fordítva 9 (Budapest: Balassi Kiadó, 2007).

9 Vö. GÖRÖZDI Judit, „Esterházy Péter a közép-európai irodalmi kánonban – a szlovák példa”, in *Kánon és komparatiztika: A kánonok többszámúsága kelet-közép-európai kontextusban*, szerk. FÖLDES Györgyi és SZÁVAI Dorottya, 251–260 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2019), 254.

10 Michel ESPAGNE, „A francia–német kulturális transzferek”, ford. BALÁZS Eszter, *Aetas: Történettudományi Folyóirat* 19, 3–4. sz. (2004): 254–284, 258–260.

oldalán, tehát a forrás- és a célkultúrában végbemennek.¹¹ A transzfer folyamata, a kulturális minták és kódok befogadása nemcsak a célkultúrára van hatással, nem egy egyirányú jelenség, de képes visszahatni a forráskultúrára is. A transzformációkutatás ezt a folyamatot *allelopoiesis*-nek nevezi.¹² Helmuth és munkatársai az antik kultúra átadásának és átültetésének folyamatában az *allelopoiesist* a forráskultúrához való viszony megváltozásaként, a forráskultúra aktuális kulturális kontextusban történő rekonstrukciójának folyamataként értelmezik: „Az el-sajátítás folyamatában mind a forráskultúra, mind a befogadói terület kölcsönösen megváltozik – de általában nem szimmetrikusan.”¹³

A szlovák Esterházy-befogadás esetében nemcsak a szerzői pozíciónak a szlovák kanonizáció következtében végbement változásáról beszélhetünk, hanem azt is megfigyelhetjük, ahogyan Esterházy műveinek a szlovák kultúrába való átültetésében fontos szerepet játszó kulturális közvetítők elkezdik „visszafelé” közvetíteni a szlovák kultúrának a kanonizáció következtében fellépő igényeit a szerző felé. Esterházy a *Mercedes Benz – történelmi revü két részben* című drámát,¹⁴ amelyet 2017 januárjában mutatott be a Szlovák Nemzeti Színház, kifejezetten a szlovák színház és a szlovák közönség számára írta, Roman Polák szlovák rendező és Peter Kováč drámaíró, a darab szlovák fordítójának felkérésére. A mű így keletkezése pillanatától fogva egy transznacionális kulturális térben helyezkedik el. Elemzésemben azt szeretném bemutatni, hogy Esterházynek a szlovák kultúrában lezajlott kanonizációja hogyan hatott vissza magára a szerzőre, és miként alakította a *Mercedes Benz* című transznacionális dráma szerkezeti megoldásait.

11 Hartmut BÖHME, Julia WEITBRECHT, Lutz DÖNIKE és Albert SCHIRRMEISTER, szerk, *Transformation: Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels* (München: Fink, 2011), 10–12.

12 Uo., 8–10.

13 Johannes HELMRATH, Eva Marlene HAUSTEINER és Ulf JENSEN, szerk, *Antike als Transformation: Konzepte zur Beschreibung kulturellen Wandels* (Berlin–Boston: De Gruyter, 2017), 5.

14 ESTERHÁZY Péter, *Mercedes Benz*, ford. Peter KOVÁČ (Bratislava: SND, 2017); ESTERHÁZY Péter, „Mercedes Benz: Történelmi revü két részben”, in ESTERHÁZY Péter, *Drámák*, 292–438 (Budapest: Magvető Kiadó, 2016).

Mercedes Benz – történelmi revü két részben

Ahogy erről a bevezetésben már szó esett, a *Mercedes Benz – történelmi revü két részben* című darabot 2014-ben a Szlovák Nemzeti Színház felkérésére írta Esterházy Péter. 2015 novemberében rendezték meg a dráma magyarországi ősbemutatóját egy felolvasószínház keretében a Tesla Budapest Kulturális Központban, akkor még a szerző jelenlétében. 2016 szeptemberében a Pesti Színház egy felolvasószínházi előadást készített belőle. 2017. január 7-én került sor a pozsonyi Szlovák Nemzeti Színház premierjére, az előadás dramaturgja Peter Kováč fordításában és Roman Polák rendezésében. Magyarországon a darabot 2019. április 13-án a székesfehérvári Vörösmarty Színházban mutatták be.

Az *ember tragédiájának* keretjátékát megidéző drámában Lucifer és az Úr fogadásában az Esterházy család sorsa a tét, a több évszázadot felölelő történelmi keretben a *Harmonia caelestis* és a *Javított kiadás* egyes szövegrészei íródnak újra. Lucifer a 17. századig forgatja vissza az idő kerékét, inentől kezdve a 20. századig kísérik végig az Esterházy család történetét. Lucifer hol ávós, hol ügyvéd szerepében újra és újra megkísérti az Esterházyakat, a két családfőt, a Herceget (Apa) és a Grófit (Fiú – maga az író). Egy félig rommá lett valamikori Esterházy-kastély restitúciós perére szeretné rábeszélni őket. Feltételezhető, hogy a mai Szlovákia területén található galántai neogótikus Esterházy-kastélyról van szó.

A mű számos pontján találunk arra való utalást, hogy Esterházy a dráma írásakor magyar forrásnyelvi szerzőként a szlovák célnyelven való megszólalással, a célnyelvi közönség kulturális horizontjával is számolt. A darab szövegét már keletkezése pillanatában alakította az a tény, hogy fordításban is meg fog szólalni, és hogy jelentései a fordítások egymáshoz való viszonyából kifolyólag megsokszorozódnak. Számos utalást lehet felfedezni a leendő előadás helyszínére, például a második felvonás 13. jelenetében, Esterházy Jánosra utalva: „Aztán egyikőjük itt, a pozsonyi országgyűlésen nem szavazta meg a zsidótörvényt.” A dráma szlovák nyelve is szóba kerül, különösen a szerzői utasításokban. A sajátos transzkulturális helyzet apropójából nemze-

ti narratívák, nemzeti identitásfogalmak, a nemzeti határok, a szlovák–magyar történelmi, politikai és társadalmi kérdések is terítékre kerülnek. A *Mercedes Benz* tehát nem egy szinguláris, homogén irodalmi rendszerben jön létre, de keletkezése pillanatában is már egy többszemponútú kulturális térbe helyeződik bele. Görözdi Judit *Esterházy Péter a közép-európai irodalmi kánonban – a szlovák példa* című tanulmányában is megállapította, hogy egy közép-európai horizontból történő olvasatot ugyan Esterházy korábbi művei is felkínálnak, a *Mercedes Benz*ben azonban egy erőteljesebb hangsúlyeltolódás figyelhető meg a magyarról a közép-európai perspektíva felé, a magyar történelmi példák egy általánosabb közép-európai érvénynek rendelődnek alá.¹⁵

A továbbiakban a transzdifferencia koncepciójának alkalmazásával azt mutatom be, hogy a dráma transznacionális helyzete miként alakította annak szerkezeti megoldásait.

A transzdifferencia fogalma

Az elmúlt évtizedekben számos olyan megközelítés és fogalom jelent meg a kultúrák közötti érintkezések és transzferjelenségek leírására, amely túllépett a kultúrák autochton, statikus, önmagába zárt felfogásán. Az olyan fogalmak, mint a hibriditás, a kreolizáció, a métissage vagy a transzkulturalitás megkérdőjelezték a kulturális tisztaság és autenticitás fogalmát, és a kulturális érintkezés dinamikus folyamatában a képlékenységet és az összeolvadási folyamatokat emelték ki. A 2000-es évek elején az erlangeni Friedrich-Alexander-Universität kulturális hermeneutika doktorandusz kollégiumának többéves kutatásából egy új fogalom, a transzdifferencia fogalma született meg napjaink kulturális kapcsolatainak leírására és elemzésére. A transzdifferenciát, amely fogalomként és jelenségként is értelmezhető Breinig és Lösch közös *Introduction: Difference and Transdifference* című tanul-

15 Vö. GÖRÖZDI, „Esterházy...”

mányában mutatták be.¹⁶ A transzdifferenciát kezdetben a kultúrák közötti érintkezések már eddig is létező fogalmainak, például a hibriditásnak vagy a transzkulturalitásnak egyfajta metafogalmaként definiálták,¹⁷ de az elméleti alakulásfolyamata során kiderült, hogy nem minden kulturális érintkezés leírására alkalmas, így jelenleg a kulturális érintkezések, keveredések ezidáig is ismert koncepcióit egészíti ki.¹⁸ Éppen ezért a transzdifferencia megértéséhez fontos tisztázni, hogy miben különbözik a kulturális határjelenségek elemzésére már az eddigiekben is bevezetett fogalmaktól és koncepcióktól.

A kultúratudomány jelenlegi, a kultúrák közti érintkezéseket és keveredéseket leíró koncepcióihoz hasonlóan a transzdifferencia fogalma is megkérdőjelezi az olyan bináris elméleti szerkezeteket, mint az „identitás” vs. „alteritás”, „én” vs. „más”, de nem törekszik a közöttük lévő különbségek felszámolására. A koncepció elutasítja mind a különbségek kizárólagos középpontba állítását, mind azok dekonstrukcióját. A „transz” előtagnak megfelelően a transzdifferencia jelenségei keresztülhaladnak a bináris polarítások által meghúzott határvonalon, egy olyan mozgást előidézve, amely „az eredetileg adott különbségeket anélkül hozza rezgésbe, hogy azokat teljesen felszámolná. [...] ez azt jelenti, hogy a különbség egyszerre zárójelbe kerül, de viszonyítási pontként meg is marad: Nincs transzdifferencia differencia nélkül.”¹⁹ A transzdifferencia koncepciójában a kulturális különbségek megmaradnak: a kulturális interakció nem vezet sem a különbségek kevere-

16 Klaus LÖSCH és Helmbrecht BREINIG, „Introduction: Difference and Transdifferencence”, in *Multiculturalism in Contemporary Societies: Perspectives on Difference and Transdifferencence*, szerk. Klaus LÖSCH, Helmbrecht BREINIG és Jürgen GEBHARDT, 11–36, Erlanger Forschungen, Reihe A: Geisteswissenschaften 101 (Erlangen: Universitätsbund Erlangen-Nürnberg, 2002).

17 Uo., 22.

18 Vö. Lars ALLOLIO-NÄCKE, Britta KALSCHUEUR és Arne MANZESCHKE, szerk., *Differenzen anders denken: Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz* (Frankfurt am Main: Campus, 2004), 10.

19 Klaus LÖSCH, „Begriff und Phänomen der Transdifferenz: Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte”, in ALLOLIO-NÄCKE, KALSCHUEUR és MANZESCHKE, *Differenzen...*, 26–52, 27.

déséhez, mint a kreolizáció esetében, sem a különbségek dekonstrukciójához, mint ahogyan ez a hibriditás koncepciója szerint történik. A transzdifferencia abban különbözik az előbb említett fogalmaktól, hogy nem törekszik a különbségeknek egy magasabb vagy harmadik egység javára történő leküzdésében, hanem fenntartja a különbségek-ből adódó feszültséget, disszonanciát, bizonytalanságot és eldönthetlenséget. Klaus Lösch a következőképpen írja le ezt a folyamatot:

A transzdifferencia nem érthető félre úgy, mint a különbség leküzdése, a differenciálódás megszüntetése vagy egy magasabb szintézisre való törekvés, hanem olyan helyzeteket ír le, amelyekben a különbség hagyományos, a bináris rend logikáján alapuló konstrukciói úgyszólván megbicsaklanak, és érvényességükben ideiglenesen felfüggesztődnek, anélkül, hogy ennek következtében véglegesen dekonstruálódnának.²⁰

Mivel a transzdifferens jelenségek folyamatszerűségükben ragadhatók meg, az időbeliség aspektusa fontos szempontot kap a fogalom leírásában. Lars Allolio-Näcke és Britta Kalscheuer például a transzdifferencia segítségével azt a pszichológiában uralkodó tendenciát bírálta, amely az identitást státuszként értelmezi. Ehelyett ők az identitást egy dinamikus modell keretében tartják megragadhatónak. Az identitás ebben az értelemben nem egy előre megadott és örökre rögzített státuszt jelent. Az identitások ugyan eredetileg „(passzívan) meghatározottak”, de „(aktív) pozicionálással” megváltoztathatók és módosíthatók.²¹ A kultúratudomány szempontjából mindez gyakorlatilag arra használható fel, hogy megragadja a többféle kulturális hovatartozással rendelkező egyének és csoportok identitáskonstrukcióit és -dekonstrukcióit a kulturális másság kezelésében. A transzdifferencia fogalma ezáltal kiegészíti a transzkulturalitás fogalmát, amellyel „a kulturálisan többszörös hovatartozás megfelelően megragadható; a transz-

²⁰ Uo.

²¹ Vö. Lars ALLOLIO-NÄCKE és Britta KALSCHUEUR, „Wege der Transdifferenz”, in ALLOLIO-NÄCKE, KALSCHUEUR és MANZESCHKE, *Differenzen...*, 15–25, 18–20.

differencia fogalmával ellentétben azonban az identitáskonstrukciók időbeli aspektusát nem veszi eléggé figyelembe”.²²

A transzdifferencia fogalmának elméleti formálódása mögött egy olyan kultúrafogalom áll, amely James Clifford kultúrával kapcsolatos nézeteihez fűződik, amely a kultúrákat emergens rendszerekként képzeli el,²³ amelyek „nem adottak előre és tárgyként sem lesznek soha körülhatárolhatóak, hanem diszkurzív tárgyalási folyamatokban elmosódott körvonalakat vesznek fel, miközben politikailag mindig elmentmondásosak és állandó átalakulásoknak vannak kitéve”.²⁴ Lösch felfogásában a kultúra nem egy önmagát létrehozó (autopoietikus) képződmény, nem képes csupán önmagából új elemeket kialakítani. Az általa említett diszkurzív tárgyalási folyamatokban, amelyekben a kultúra és annak határai folyamatosan újrateemtődnek, fontos szerepet játszanak a kulturális határokon átívelő interakciók. A kulturális határokat ezért nemcsak demarkációs vonalakként, hanem kontaktzónákként értelmezi, olyan köztes tereként, amelyekben „az identitás és az alteritás tárgyalása zajlik az egyes csoportok között”. Ebben a folyamatban a kultúrák közötti határok is folyamatosan újrarajzolódnak, és „átfedésként és egymásra helyezésként” fogalmazhatók meg. Lösch a kulturális határokat a másik felé vezető „küszöbként” értelmezi, ahol a kulturálisan másikkal való interakció elkezdődik:

Ebből a szempontból a kulturális határ nem egyszerűen egy vonal, ahol egy kultúra belső tere véget ér, hanem egyúttal a kulturálisan másik felé vezető küszöb, amely a másikkal való kommunikáció lehetőségét megteremti. A határ tehát a kultúrák közötti párbeszéd térének tekinthető, ahol az egyik kultúra által felépített és a másinak címzett saját- és idegenképek egy másik kultúra képeivel kerülnek összeütközésbe. Ebben a térben az érintett kultúrák identitás- és alte-

22 ALLOLIO-NÄCKE, KALSCHUEER és MANZESCHKE, *Differenzen...*, 10.

23 James CLIFFORD, „Introduction: Partial Truths”, in *Writing Culture*, szerk. James CLIFFORD és George E. MARCUS, 1–26 (Berkeley: University of California Press, 1986).

24 LÖSCH, „Begriff...”, 33–34.

ritáskonstrukciói egymással versengenek és kölcsönösen megkérdőjelezzik egymást.²⁵

A határok elmosódása, az identitások és autonóm identitásnarratíváik megkérdőjelezése a kulturális érintkezés folyamatában feszültséget teremt. Ez a transzdifferenciából fakadó feszültség Lösch szerint pszichológiai és episztemológiai szempontból eleinte frusztráló lehet, de pozitív és kreatív lehetőségeket is magában rejt.²⁶ Esterházy Péter *Mercedes Benz* című drámája erre tökéletes példa, hiszen egyszerre tárja fel a transzdifferencia jelenségeit, és tematizálja a szerző transzdifferencia-élményét az írás folyamata során.

A transzdifferencia jelenségei a *Mercedes Benz*ben

A következő elemzés fontos támpontja Peter Michalovič szlovák filozófusnak és irodalomtudósnak a *Mercedes Benz*ről szóló tanulmányában tett azon megfigyelése, mely szerint a dráma olyan szövegteret hoz létre, amelyben három nyelvi szint találkozik, amelyek keresztezik, támogatják és kiegészítik egymást: egy tárgynyelvi és két metanyelvi szint.²⁷

A tárgynyelvi szinten szólnak meg és beszélgetnek egymással a drámában ábrázolt történelmi epizódok egyes szereplői. A dráma összetett szövegterében ez a legegyszerűbb státuszú nyelvi szint az, amely lehetőséget ad a szereplők számára, hogy történeteket meséljenek vele, kifejezzék a történetekkel kapcsolatos véleményüket, érzéseiket. Ennek a nyelvi szintnek a bonyolultsága egyedül az Esterházy Péter által ebben a drámában is előszeretettel alkalmazott intertextuális írástechnikából adódik: szereplői gyakran más szerzők (például

25 Uo., 34.

26 Uo., 28.

27 Vö. Peter MICHALOVIČ, „With the Little Help from Janis Joplin”, *Slovenské divadlo* 66, 4. sz. (2018): 409–423.

Madách Imre, Pilinszky János, Weöres Sándor) műveiből átvett mondatokkal beszélnek.

A tárgynyelv mellett két metanyelvi szint van jelen a dráma szerkezetében. Az első az a szint, amelyen az Úr és Lucifer a történéseket kommentálja. Hol magyarázó, kiegészítő megjegyzéseket fűznek az eseményekhez, hol ironikus szópárbajt vívnak egymással arról, ki hogyan értelmezte a látottakat, vagy egy múltfeletti perspektívából gúnyosan értékeli a jeleneteket. Az Úr ritkán beszél a szereplőkkel és csupán egyetlen esetben avatkozik be a történésbe, amikor magára vállalja egy vallatás során az ávós szerepét. Alapvetően inkább távolságot tart, ugyanakkor jelen van minden történésnél. Lucifer szem előtt tartva küldetését, melynek célja, hogy megtörje az Esterházyaknak az Úrba és a jóságba vetett hitét, az idő nagy részében aktívan beavatkozik a cselekménybe, folyamatosan interakcióba kerülve a szereplőkkel. Amikor Lucifer maga is a cselekmény része lesz, a tárgynyelvi szinten szólag meg, amikor azonban ezek után az Úrhoz fordul, átlép a metanyelvi szintbe. Ebből a szemszögből Michalovič Luciferre egy negatív Hermész metaforájaként tekint, aki nemcsak arra képes, hogy nyelvek között fordítson, hanem arra is, hogy ezt a fordítást szándékosan a saját aljas céljaihoz igazítsa.²⁸

Még egy metanyelvi szint jelenik meg a darabban, ezt a harmadik nyelvi szintet az empirikus szerző, Esterházy Péter szerzői utasításai képviselik, amelyek nem maradnak meg pusztán a száraz szerzői utasítások státuszánál, de a szerző kommentárjait is megjelenítik a dráma különleges transzkulturális helyzetére vonatkozóan.

A dráma szövegterének Michalovič-féle nyelvi-térbeli tagolását folytatva az elemzés azt kívánja szemléltetni, hogy ez a szerkezet hogyan járul hozzá a transz differencia jelenségeinek bemutatásához és az ebből létrejött esztétikai élmény kialakulásához.

Megfigyeléseim szerint a tárgynyelven megszólaló szereplők mindig egyetlen nemzeti perspektívát képviselnek, amelyhez ennek megfelelő történelmi narratívák és idegenképek társulnak. A saját és az

idegen kultúrát ezek a szereplők homogén, lehatárolható tömbként képzelik el, így ez a nyelvi szint lehetőséget nyújt a nacionalista narratívák és a szlovák–magyar történelmi-társadalmi konfliktusok bemutatására és tematizálására is.

GRÓF

Gróf? Azt mondja, gróf?

Én nem vagyok az. Nó gróf.

Már nincsenek grófok.

Legalábbis Magyarországon nincsenek.

ÜGYVÉD

Hát, kérném tisztelettel, először is, nemdebár, nemdebár ez itt most nem Magyarország.

AZ ÚR, ELSŐ SZERETŐ

[...]

De az volt!!!

ÜGYVÉD

(az Úrnak)

Te ebbe ne szóljál bele! Vagy a mennyek ura, vagy a kisantant!

ÜGYVÉD

Hogy mi volt Magyarország,

mi most,

és mi leend...

Kegyelmes asszony, kérném tisztelettel,

talán ne ezen a vonalon,

ezen a vonalon ne menjünk tovább.

ELSŐ SZERETŐ

(vállat von, akár egy utcakölyök)

Nincsen,

nincsen itten, apukám, semmiféle vonal...

Ténykérdés. Tényfaktum.

Nem kell rögtön beszarni,

senki sem akarja itt visszafoglalnia a –

AZ ÚR

(*felbődül*)

Naaaa!

(*buta arcot vág; milyen az? – összevissza lapoz a kéziratban?*)

Gyerekek, ez már a darab?

Vagy megint politizáltok?

(1. felvonás, 5. jelenet)

Lucifer és az Úr metanyelvi szintje, a párbeszédükben és kommentárjaikban kibontakozó perspektíva azonban túlmutat a homogén módon értelmezett nemzeti identitások és narratíváik elképzelésein, nem elkülönülő tömbökként látja az egyes nemzeteket, hanem a közös történelmi tapasztalat révén átélte egységként.

LUCIFER

(*félre*)

Remek, megjelent a színpadon a félelem. A közép-kelet-európai lét sine qua non-ja. Egy csipetnyi félelem, egy kis adag rémület és egy leheletnyi rettegés – rázd össze, tégy hozzá kevéske nacionalizmust, szórd meg rasszizmussal, antiszemitizmusból csak éppen hogy, az íze végett, kis nemzeti frusztráció, melyet természetesen nacionalista nagypofájúsággal kompenzálunk, és közté-lunkat érteni fogják itt is, ott is, emitt is, amott is.

(1. felvonás, 4. jelenet)

Az egyes nyelvi szintek váltakozása és egymásba játszása nem csupán a történelmit és történelemfelettit, a földit és a földöntúlit, a cselekvést és annak esztétikai reflexióját hozza párbeszédbe egymással, hanem lehetőséget teremt az erősen homogén nemzeti, helyenként akár nacionalista és a transznacionális nézőpontok ütköztetésére, egymással szemben való kijátszására.

A nemzeti és transznacionális nézőpont szembeállítására markánsan jelenik meg az Úr és a szereplők dialógusaiban. Az Úr perspektívája szinte már a transznacionalitás ad absurdummá váló tágítása, amely már nem is látja az egyes nemzeteket, országhatárokat.

AZ ÚR

Szóval ami ezt az országot, ezt a hazát illeti –
SZOLGÁLÓ

Most akkor melyik, osztrák?, szlovák?, magyar?

AZ ÚR

Itt,
hogy egyáltalán itt létezhessünk, hogy csak egyetlen nappal is
továbbzökkenjünk,
sosem szabad megmondani az igazságot, senkinek és semmiről.
Mert ebben az országban –

HERCEG

Most akkor melyikben? Ausztria? Szlovákia? Magyarország?

AZ ÚR

Itt,
itt csak a hazugság visz előre bármit, a hazugság a tömérdek lep-
lezéssel és
cirkalmazással és torzítással és megfélemlítéssel.
Ebben az országban –

HAYDN

Melyikben? Österreich? Die Slowakei? Ungarn?

(1. felvonás, 11. jelenet)

Lucifer viszont a homogén nemzeti perspektíva és saját transzkulturális perspektívája szembekerülésekor is eleget tesz hermészi szerepének, az egyes kultúrák közötti átjárások, a kultúrák közötti fordítás, az átvitel kérdésköre jelenik meg felszólalásaiban. Közvetítőként lép fel az Úr globális perspektívája és az egyes szereplők lokális nézőpontja között. A drámában gyakran szerepel a Közép-Európa kifejezés,

amely általában Lucifer megszólalásaihoz köthető, az ő látószögéből tud megképződni egy, az egyes nemzetek feletti, a közös történelmi és kulturális tapasztalaton alapuló regionalitás.

GRÓF

Az én apám mindent tud...
Mindeközben a király hűséges alattvalója, én!,
vékony szeletekre vágja
a friss, szőke szegedi cipót...

LUCIFER

Szegedi cipó? Ilyen nincsen szlovákul.
Ez akkor is lefordíthatatlan, ha már lefordították.
Lehetne erre figyelni... Egy kis közép-európai udvariasság.

(1. felvonás, 7. jelenet)

Ami a harmadik nyelvi szintet, az empirikus vagy absztrakt szerző szintjét illeti, egy-két korábbi példa is szemléltette, hogy Esterházy a szerzői utasításokban is szóba hozta a szlovák nyelven és szlovák színpadon történő megszólalást, a nemzeti narratíváknak egymással és egy transzkulturális szemlélettel való ütköztetését.

AZ ÚR

(*figyelmetlenül*)

Persze a magyarok rólam is azt hiszik, magyar vagyok.
(*rossz magyarsággal; illetve hogy is most?, szlováksággal?, talán keverten*)

Van nektek lenni igazatok. Én lenni vanni tőzsi... bőzsi... tősgyökeri madjar. Örülni, ugye?

(1. felvonás, 13. jelenet)

Mindeközben viszont nem mond le prózapoétikai eszköztárának arról a megoldásáról, hogy a magyar irodalomból származó jelöletlen inter-

textusokat működtessen a szövegben. Ezek az intertextusok nyilvánvalóan csak a magyar kultúrkörben szocializálódott, illetve a magyar irodalmat jól ismerő olvasó számára válnak hozzáférhetővé, mint ahogyan az alábbi idézetben az általam kiemelt formában feltüntetett Pilinszky-idézet. Ezt a labdát a fordító, Peter Kováč bravúrosan csapja le: egy lefordíthatatlan magyar kulturális allúziót egy csupán szlovák kulturális kontextusban értelmezhető, lefordíthatatlan szójátékkal helyettesít.

AZ ÚR

(*csönd*)

Én bezzeg magányos vagyok,
felettem tényleg nincs senki,
még felhő se,
szóba nem áll velem senki.

LUCIFER

(*messziről*)

Társalkodónőre vágyol? Legyek az udvarhölgyed? Fenség, mi a véleménye a gabčíkovi, úgy is mint bős–nagyvarosi vízműről? Bocsánat. Vehetünk más témát is. Magyar neofasiszták? Az jobb volna? Vagy a szlovák neók... **Unatkozom. Kérem a köpenyem.**

(1. felvonás, 7. jelenet)

A kiemelt Pilinszky-intertextust egy szlovák neofasiszta politikusra vonatkozó allúziót tartalmazó megoldással helyettesítve fordította le Peter Kováč („Prosím si svoj bystrický župan.”),²⁹ utalva ezzel a besztecebányai („bystrický”) megye („župa”) akkori neofasiszta vezetőjére, Marián Kotlebára a „župa” (’megye’) és a „župan” (’köpeny’) szavakból kialakított szójátékkal.

A fentebb idézett részletekből is kitűnik, hogy Esterházy a választott madáchi keretnek köszönhetően egy olyan többsíkú drámaszerkezetet

29 ESTERHÁZY, *Mercedes...*, 66.

hoz létre a *Mercedes Benz*ben, amely különösen alkalmas arra, hogy a mű szövegvilágában eltérő identitásokat, nézőpontokat, narratívákat vonultasson fel. A különböző szintek egymásba játszása egy fiktív „határterület” kialakítását teszi lehetővé, amelyben az egyes szinteken megjelenő különbségek összeütközésbe kerülnek egymással. A darab földi szereplőinek identitásfelfogása szerint a kultúrák egymás mellett létező, egymással átfedésbe nem kerülő, egységes tömbökként képzelhetők el. Ezek a homogénként és autentikusként értelmezett nemzeti identitások az Úr globális perspektívájával kerülnek szembe, amely viszont teljesen felfüggeszti az egyes nemzeti sajátosságokat és különbözőségeket. Ezzel ellentétben Lucifer leginkább egy térségi szemléletet képvisel a darabban, megjegyzései a korábbi közös államiságot és a történelmi tapasztalatok hasonlóságát hangsúlyozzák, és az egyes nemzetiségek képviselőit a regionalitás és Közép-Európa gondolatával szembesítik. Az ön- és az idegenértelmezések folyamatos ütköztetése, az identitáskonstrukciók megsokszorozódása, a nemzeti perspektívák, a regionális nézőpontok és a globális világnézet folytonos szembeállításai bizonytalanságot okoz a különbözőségek pozícióiban. A mássággal való szembekerülés és a másikkal való párbeszéd során a különbségek nem tűnnek el, de kimozdulnak eredeti helyzetükből. Ezt a kimozdulást ragadja meg a transzdzifferencia fogalma: a különbségeket nem törli el, de másképp teszi érzékelhetővé őket. Ez egyfajta feszültséget teremt a műben, amelyet a cselekmény nem old fel, a dráma végig a transzdzifferencia lebegtetett, bizonytalan, ismeretlen, feszült állapotában tartja nézőjét, olvasóját. Esztétikai szempontból ez az állapot a humor és az ironia forrásaként szolgál: kimozdult helyzetünknek köszönhetően nevetni tudunk eredeti berögződéseinken, az ellentmondásokból eredő nyugtalanságot csak a nevetés képes feloldani. Ebből a szempontból is értelmezhető a darab lezárása, amelyben az Úr kérésére Janis Joplin a dráma címét is kölcsönző *Mercedes Benz* című dalában elhangzó, felszabadult kacaja harsan fel.

Összefoglalás

Esterházy Péter szlovákiai befogadása kiváló példa annak szemléltetésére, hogy a kulturális transzferfolyamatok nemcsak a befogadókultúrát alakítják át, de a forráskultúrára is képesek visszahatni. A szlovák Esterházy-fordítások sikeres kanonizációjának köszönhetően a szlovák befogadó kultúrában felmerült az igény, hogy Esterházy közvetlenül a szlovák közönség számára írjon egy történelmi témájú darabot. Ez a szokatlan keletkezéstörténeti helyzet a szerzői pozíciót is átírta. Az addig a magyar nyelvet otthonának tekintő, a magyar kulturális és nyelvi emlékezet elemeire történő folyamatos allúziói által elsősorban a magyarul beszélő közösséghez szorosan kötődő Esterházynak egy transznacionális szerző pozíciójába kellett belehelyezkednie. Ez a pozíció csak részben volt ismerős a számára, nem úgy sajátja, mint az eredetileg két vagy több kultúrából érkező transznacionális szerzőknek, mint Salman Rushdie-nak, Chimamanda Ngozi Adichienak, Zadie Smithnek és másoknak. Transzdifferens helyzetbe került maga a szerző is: nem szűnt meg magyar írónak lenni, de valamit mégis kezdenie kellett a Szlovák Nemzeti Színház felkérése által megteremtett transzkulturális pozícióval. Ennek a folyamatnak az eredménye a *Mercedes Benz* című dráma, amelynek témája és szerkezete lehetővé teszi, hogy a transzdifferencia jelenségei – az elbizonytalanított, megkérdőjelezett identitások és identitásnarratívák – esztétikai formában megtapasztalhatók legyenek. A „transz” előjel nagyon fontos szerepet játszik Esterházy transznacionális irodalmi gyakorlatában. A nemzeti múlt drámájában – amely történelmi szempontból sohasem egy homogén nemzeti kultúrát jelentett – az átfogó, többperspektívájú, kultúrákon átívelő elbeszélés nemcsak esztétikai elvként, hanem politikai aktusként is értelmezhető: Közép-Európát, amely a dráma szavaival élve „nemcsak létezik, hanem megy is valahová”,³⁰ a diskurzív, folyamatszerű, a transzkulturális párbeszédben folyamatosan újratereztető jellegéből adódóan éppen a közös történelmi tapasztalatok transznacionális esztétikai reflexiói képesek előremozdítani.

30 ESTERHÁZY, „Mercedes...”, 361.

KÁLI ANITA

Inkvizítorok és imposztorok: Az orosz irodalom hatása a *Sátántangó*ban

Krasznahorkai László 1985-ben megjelent műve, a *Sátántangó* alighanem az ezredvég magyar irodalmának egyik legfontosabb regénye, s a kortárs magyar szociografikus irodalomra tett hatása is megkérdőjelezhetetlen. A 2010-es évektől kezdve az úgynevezett szegénységirodalom trenddé válásával párhuzamosan a *Sátántangó* ismét az értelmezések, összehasonlító vizsgálatok központjába került. A szegénységről szóló magyar nyelvű regényeknek bizonyosan az egyik legjelentősebb, azonban nem a legkorábbi darabja a *Sátántangó*: a regénytípus és téma megjelenését jóval korábbra tenném, körülbelül a 19. század végére. Már ezekben az évtizedekben megjelennek azok a regények és novellák, amelyek poétikájukban, nyelvükben a szegénység reprezentációjára reflektálnak. E művek közé sorolhatjuk a teljesség igénye nélkül például Tömörkény István, Thury Zoltán, Móricz Zsigmond, Mándy Iván novelláit, és természetesen a későbbi szociográfiákat.

Amikor a magyar szociografikus regények világirodalmi mintái között keresgélünk, említhetjük Charles Dickens *Twist Oliver*, Émile Zola *Germinal*, Władysław Stanisław Reymont *Parasztok* című műveit, és még sok más művet, amelyek hasonlóképpen poétikaként is működtetik a társadalmi rétegek, nyelvek vagy egyáltalán a szegénység ábrázolását.

A témában íródott monográfiákat¹ olvasva feltűnő azonban, hogy ugyanakkor milyen kevés szó esik a nyugat-európai irodalmon kívüli világirodalmi hatásokról, s főként arról, hogy a kortárs magyar szociografikus regények mennyiben sajátosan közép-kelet-európaiak, mind elméleti, mind pedig poétikai tekintetben. Ebből a szempontból érdemesnek tűnik a közép-európai, valamint az orosz irodalom ilyen irányú vizsgálatait is elvégezni, hiszen úgy vélem, hogy mind történetiségében, mind fogalomrendszerében (osztály, proletariátus, munkás stb.) közelebb állónak látszik, illetve több esetben az irodalmi tendenciáikban is hasonlóságok fedezhetők fel. Említettem, hogy a magyar nyelvű irodalomban nem a 20. században jelentek meg elsőként a szegénységet témájaként választó regények, a 19. századi poétikai kérdések sokszor máig is aktuálisak, az írásművekben számtalanszor visszatükröződnek. David Herman *Poverty of the Imaginations* című monográfiája a szegénységről szóló 19. századi orosz irodalomról szól, a szerző foglalkozik Karamzinnal, Puskinnal, Gogollal, Sztrahovval és Dosztojevszkijjal egyaránt, s az elemzésekből az derül ki, hogy a két évszázaddal ezelőtti orosz irodalom jelenségei a mai magyar regényekben is időszerűek. Herman azt állítja, hogy az egyes orosz írók életművében más-más funkciót töltenek be a szegénységről szóló regények, azonban művészi és társadalmi hatásukban közösek, abban, hogy képessé teszik az olvasót arra, hogy valaki más (jelen esetben a szegények) helyzetébe helyezkedjenek bele, az ő fejükkel gondolkodjanak, és ezáltal éljék meg a – középosztály vagy arisztokrácia számára többnyire ismeretlen – tapasztalatokat.²

A szerzők rövid névsorából is kiderül, hogy az orosz irodalom kimeríthetetlenül gazdag a szegénységben, s ők maguk is e gondolat mentén definiálták saját magukat a nyugat-európai birodalmakkal és kultúrával viszonylatban: „A szegénység adta azt a nézőpontot, amelyből a 19. századi orosz írók a leginkább definiálták országuk nehéz helyzetét.

- 1 Például Gavin Jones *American Hungers*, Barbara Korte és George Zipp *Poverty in Contemporary Literature* című monográfiái, melyek az amerikai és a brit példákkal foglalkoznak.
- 2 David HERMAN, *Poverty of the Imaginations: Nineteenth-Century Russian Literature about the Poor* (Evanstone: Northwestern University Press, 2001), 202.

Oroszország volt a *szegény szomszéd* az európai birodalmak között.³ Úgy vélem, ennek a megállapításnak – ahogy a magyar kultúra esetében is – formai hatásai is vannak, nem pusztán történetiek. Rendkívül termékenynek mutatkozik a cári/birodalmi, illetve a szovjet/poszt-szovjet múlt és a kortárs irodalom kapcsolatát vizsgálni, illetve azt, hogy közel azonos társadalmi-történeti előzmények és az ebből következő elméleti tapasztalatok hogy formálják az irodalmi nyelvet. Jelen tanulmányban az említett téma egy szűk metszetét vizsgálom: azt, hogy a szegénységgel foglalkozó orosz irodalmi művek kontextusában miképpen olvasható a *Sátántangó*, és ennek milyen – a szociografikus irodalomra tett – hatása van. A *Sátántangó* rokon szövegeként Kafka műveit szokás említeni, illetve a biblikus, posztapokaliptikus hagyományról is születtek már elemzések. A problémát az alábbiakban két rövidebb részben tárgyalom. Egyrészt a regényekben szereplő alakok és világ megváltatlansága, másrészt a regénynyelvek hasonlósága felől vizsgálom a groteszkbe hajló irónia,⁴ az együttérzés és a tragédia közös metszete, azaz Kelet- és Közép-Európa kirekesztettjeinek sajátos nyelvének kérdését.

„Mert hiszen rabszolgák azok...” – a messianizmus kritikája és a megváltatlanság

Mindenekelőtt az irodalmi alakok és a megváltás témaköréhez afféle felütésként érdemes megjegyezni, hogy Irimiás akár a *Holt lelkek* főszereplőjének, Csicsikovnak is megfeleltethető, s kettejük rokonsága nem pusztán abban áll, hogy mindkét szereplő imposztoralak, hanem

3 Uo., 146.

4 „Ironikus s talán szatirikus voltát – ha ilyen, és szerintem is ilyen – a magyar kritika azért nem vette észre, mert másra volt éhes, másért ment a boltba. Ha pokolian szomjasak vagyunk, akkor nagyon nehezen tudunk arra gondolni, hogy tisztavirágzás van. Fókuszálódik a világ arra, amire éppen nagyon ki vagyunk hegyezve, és akkor a 80-as években az »erkölcsileg kikezdzhetetlen apokalipszis-ábrázolásra« volt a magyar olvasóközönség és a magyar kritika érzékeny.” SZABÓ GÁBOR, „Let’s dance: Krasznahorkai Lászlóval Szabó Gábor beszélgetett”, *Műút* 63, 5. sz. (2017): 44–51, 47.

a nyelvi csalárdságban, retorikai szemfényvesztésükben is azonosnak tűnnek. Irimiás csalásának nyelvi jellemzőit itt azonban mégis Dosztojevszkij a *Karamazov testvérek* szereplőjének, egyik különös rétorának beszédével, a Nagy Inkvizítor című részletével vetem össze mint vádbeszédeket.

Irimiás beszéde a *Sátántangó* egészének értelmezésében is meghatározó, s a Nagy Inkvizítor Dosztojevszkij regényének motívumhátlózata szempontjából (bűn, megbocsátás, megváltás, igazság) értett központi része. A két beszéd alaphelyzete a következő: Irimiás Estike öngyilkossága után magához ragadja a szót, előad a közösség tagjainak. Beszédében Estike halálának okát boncolgatja, látszólag a közösséget védi, mintegy saját maga által felkent szószólóként („Úgy beszélt, mint valami hittérítő”)⁵ egyszerre feddi meg és képviseli őket. A Nagy Inkvizítor poémáját Ivan Karamazov mondja el öccsének, Aljosának, amelyben a főpap – mint a szólás egyik fő birtokosa –, az inkvizítor Jézushoz szól, a hit, a megkísértés és szabadság fogalmai köré építi a beszédet. Közös pont a két beszédben a kompozíciókban elfoglalt helyzetük: mindkettő külön betétként szakítja meg a szöveg menetét, külön narrációkként szólalnak meg. Az azonban különbség, hogy a Nagy Inkvizítor története a regényben szóban hangzik el, Ivan Karamazov mégis mintha egy előre megírt (?) szöveget adna elő hibátlanul, míg Irimiás fejezete „idétlen körmönfontasága”⁶ ellenére is valamelyest szóbeli rögtönzésnek tűnik. A két szöveg beszélője, írója között – még akkor is, ha a Nagy Inkvizítor poémánál elfogadjuk, hogy Ivan szóban alkotta meg – szintén közös vonás, hogy mindketten írásban is alkotnak:

a legfontosabb Dosztojevszkij-hősök mind írnak: Ivan Karamazov tanulmányt a bűn problematikájáról, azután a Nagy Inkvizítor történetét, Aljosa Karamazov megírja Zsozima sztarec életrajzát, Sztavrogin

5 KRASZNAHORKAI László, *Sátántangó*, 2. kiad. (Budapest: Magvető Kiadó, 2021), 199.

6 A *Sátántangó*ban egyszer a fogalmazók részében jelenik meg idézőjelben, utalás-ként ez a szövegrész, előbb pedig Schmidtné tudatában szerepel.

pedig a kis Matrjosa megrontásának és öngyilkosságának a történetét. A felsoroltak közül az összes „írás az írásban” izgalmas problémákat vet fel.⁷

Irimiás szövegeinek – a későbbi besűgői jelentéseire alább térek ki – minősége persze nem éppen dosztojevskiji etikai mélységekből épül fel. Amikor Irimiás szólamát olvassuk, a karikatúráját olvassuk a nagy tragédiáknak, helyette a csaló, imposztor, az alakzatokat felületesen használó beszélő/író szavait kapjuk. Utaltam már az „idétlen körmönfonság”-ra, ez esetben azért jelentős kis részlet, mert a szöveg koncepciója, szerkezete és nézőpontjainak összemosásában érdekelt. Irimiás szövegeinek megítélését elsőként a telep lakói végzik el, s többnyire elmarasztalóan, s a fentebb említett szóösszetételt Schmidtné mondja ki elsőként, majd idézőjelben a fogalmazók utalnak rá vissza, épp akkor, amikor Irimiásnak a telepiekről szóló jelentéseit fogalmazzák át. Ez esetben felmerül a kérdés, hogy a doktor, mint a regény képzeletbeli írója mindentudósága és csakis utalásokban rejtező jelenléte fogja-e össze a narratív szinteket. Egyetértek Sipos Balázssal, aki azt mondja, hogy

Számomra szájbarágósan ironikus. Ízléstelenül kitett módon ironikus. Amint gyakran az egész Krasznahorkai. (Én még sosem hallottam/olvastam tőle egyetlen alanyi mondatot sem. Más nevében beszél – az interjúkban is –, *mást beszéltet magán keresztül, átkozott gúnyval, öngúnyval, világgúnyval, pokoli kegyetlen gúnyval*. Akkor is gúnyosnak hat, ha megrendül valamin.) [...] Elfogadom, hogy sokan direktben olvassák a jelenetet, talán maga Tarr [Béla] is; de újra leszö-

7 SZÁVAI János, „Magyar Sztavroginok: Az *Ördögök* magyar recepciójáról”, in *Dosztojevskij 200: Dosztojevskij kelet- és közép-európai olvasatai – Достоевский 200: Восточно- и центральноевропейские прочтения Достоевского*, szerk. FÖLDES Györgyi, S. HORVÁTH Géza és SZÁVAI Dorottya, 143–150 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2021), 146.

gezném: szerintem 1. ez félreolvasás; (mert) 2. Minden Irimiás beszédnek az értelmezésén múlik.⁸

Ha feltételezzük azt, hogy Irimiás a saját nevében és őszintén beszél – ahogy természetesen nem tesz –, s őszintén vádolja meg a telep lakóit, tragédiának érzi Estike halálát, és önmagát valamelyest megmentőnek tartja, akkor maga a beszéd leplezi le önmagát – s ennek hatását a telep lakói szinte írástudatlanként is érzik. A szöveg rövid retorikai elemzése rámutat arra, hogy Irimiás imposztor, akinek mondatatait – tudniillik hogy a közösség érdekében cselekszik, őket akarja megmenteni, megváltást ígér nekik – egyértelműen iróniaként és/vagy hazugságként kell kezelnie az olvasónak, illetve fontos szem előtt tartani, hogy a közösség a szabadság értelmében is szegény, „mások kényének-kedvének a kiszolgáltatója, akkor meg hogyan vállalhatnának felelősséget. Irimiás sátáni módon mégis úgy beszél velük, mintha szuverén citoyenekhez beszélne”.⁹ Jól ismertek a beszéd kézenfekvő intertextusai, mint például a *Jeremiás siralmi*, az erről szóló elemzések kitérnek a szöveg *Jeremiás siralmi*hoz fűződő kapcsolatára, valamint a hamis próféták motívumára stb. Magam is hasonló nyomon indulok el, és az érdekel, hogy a nyelvi szegénység kontextusában értelmezhetjük-e Irimiás beszédét törvényszéki beszédnek, azon belül is vádbeszédnek, s amennyiben igen, akkor kiket vádol a beszéd, hogyan használja a retorikai fogásokat. Hozzátenném, ebben látom a két beszéd közös pontját: a két beszéd mint vádbeszéd értelmezése, amelyben az egyik vádló a közösség nevében, a másik csak látszólag a közösség nevében, valójában önmagát szolgálva beszél: az inkvizítor és az imposztor.

Meglehet, hogy a nem ruszista olvasónak a *Karamazov testvéreket* és Dosztojevszkij műveit átlengi a nagy szent orosz irodalom képzete, ahol a megváltás és a szabadság gondolata egyértelműen és mindenfajta rút ironia nélkül tükröződik. A *Sátántangót* ellenben számomra egy-

8 MARKÓJA Csilla és SIPOS Balázs, „Sátántangózás: Beszélgetés Tarr Béla és Lav Diaz filmjeiről 2”, *Enigma* 27, 105. sz. (2021): 105–120, 108. Kiemelés tőlem – K. A.

9 Uo., 109.

szerre határozza meg az irónia és a gúny, valamint a tragédia és megváltás együttes jelenléte. A regényben többször fordul elő a megváltás megkérdőjelezése, annak kigúnyolása, mint például Petrina (Péter) nevének kigúnyolása, latrinára emlékeztető hangzásában, Irimiás Mester címében, illetve az olyan szövegrészleteknél, amelyek bibliai parafrázisokként működnek („»Ne a Teremtést olvasd, te szerencsétlen!« – S gyakorlottan felütötte az Apokalipsziszál.”).¹⁰ Ahhoz, hogy bemutassuk, hogy mind a *Nagy Inkvizítor* és az *Irimiás beszédet mond* című részek is vádbeszédek, a retorikai szerkesztést és néhány alakzatot kell vizsgálnunk. Elsőként nézzük meg azt, hogy ki a vádló, és ki a vádlott, azaz hajtsuk végre a *divinatio* aktusát, majd pedig azt, hogyan funkcionál a vádbeszéd a két szövegben, s hogy az *Irimiás beszédet mond* című fejezet miképpen fordítja ki a *genus iudiciale* hagyományát. A Nagy Inkvizítor poémájában az elsődleges vádló – már munkakörénél fogva is – maga a Nagy Inkvizítor, aki Jézust vádolja, ugyanakkor a poéma elbeszélője, Ivan Karamazov szintén vádlóvá lesz, ezáltal létrehozva egy metaleptikus szerkezetet. Irimiás beszédében a vádló elsősorban Irimiás, arra azonban majd a későbbiekben érdemes kitérni, hogy Irimiás bizonyos mondataiban kik lehetnek a vádlottak?

Figyelemre méltó, hogy mindkét vádbeszéd ugyanabból a körülményből indul ki: gyermekek jogtalan szenvedésének igazságtalanságából. Ivan Karamazov egyértelműen elutasítja a gyermekek áldozatát és büntetését:

És ha a gyermekek szenvedései annak a szenvedéssummának a kikerekítésére kellene, amely nélkülözhetetlenül szükséges az igazság megszerzéséhez, akkor én jó előre határozottan kijelentem, hogy az egész igazság sem ér meg ilyen árat. [...] Mondd meg nekem nyíltan, felszólítalak – válaszolj: képzeld el, hogy te vagy az, aki az emberi sors épületét emeli, azzal a céllal, hogy a végén boldoggá tegye az embereket, végre békét és nyugalmat adjon nekik, de ehhez elkerülhetet-

10 KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 100.

lenül, okvetlenül meg kellene kínoznia egy, csupáncsak egyetlenegy kis teremtést [...].¹¹

Irimiás pedig Estike halálát követően így szól:

Mégis... Tudom... erőt kell vennem magamon, de biztos vagyok benne, meg fogják érteni, ha ebben a percben még nem tudok mást mondani, mint hogy osztozom, mélyen osztozom... egy szerencsétlen anya fájdalmában, egy anya sosem csillapuló, mindörökre eleven gyászában... [...] És most már nem tétovázunk többé, mert értjük, hogy Estike halála büntetés és figyelmeztetés volt, és áldozat értünk, áldozat a maguk igazságosabb jövőjéért, hölgyeim és uraim...¹²

A kiindulópont azonos, az áldozatra és az igazságra utaló kérdés és az abból kiinduló vádbeszéd szintén, a *narratiók* ügye azonban egészen más. A *Karamazov testvérek*ben a gyermekhalálból indulva Aljosa válasza („Megfeledekeztél róla, pedig őrajta alapszik az az épület, és őneki fogják kiáltani: »Igazságos vagy Te, Urunk, mert megmutattad a Te utaidat!«”) után kezdi meg az inkvizítorról szóló történetet, amelynek ügye a hit és a szabadság, s szűkebben a jézusi tanítás, az út követésének lehetségessége. Nem véletlenül *Pro és contra* a fejezet a címe. Az inkvizítor és Jézus történetének elmesélése során Ivan és Aljosa párbeszédet folytat egymással, Aljosa folytonosan megkérdőjelezi Ivan nézeteit, gondolatait, és a jézusi megváltással érvel. A fejezet szerkezete, a benne lévő négy szereplővel (s négy párossal: Ivan – Aljosa, Ivan – Inkvizítor, Ivan – Jézus, Aljosa – Jézus) és a két elbeszéléssel a következőképpen épül fel: Ivan és Aljosa párbeszédes formában vitázik, disputál a szabadság, a vallás, hit stb. témájáról. Ezt követően Ivan példabeszédként elmondja az Inkvizítor vádbeszédét, amelyben a másik szereplő, Jézus, azonban néma marad, s csak a történet végén egy

11 Fjodor Mihajloviics DOSZTOJEVSKIJ, *Karamazov testvérek*, ford. MAKAI Imre (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2013).

12 KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 159–160.

csókkal, szeretetgesztussal kommunikál.¹³ A Nagy Inkvizítor beszéde tehát egyszerre Ivan vádját és az inkvizitorét is tartalmazza, amelyben az ügy, a vád megfogalmazása, hogy Jézus a szabadságot hiába adta az embereknek, boldogtalanná tette s megnyomorította őket.

Amennyiben az Inkvizítor első megszólalásától vizsgáljuk,¹⁴ akkor bevezetesként az első rövid szakaszt értelmezzük, ami az első máglyahalál-fenyegetéssel zárul („parazsat kotorjon a máglyádkhoz, tudod ezt?”), amelynek lezáró motívuma – a bűnösség bizonyításának megfelelője – szintén a máglyahalál: „Mert ha volt, aki megérdemelte a máglyánkat, akkor az te vagy. Holnap elégetlek. Dixi.” Bár a szövegrészletből hiányoznak a megszokott *exordium*ban használatos elemek, mégis megszakitott bevezetesként értelmezem, amely alakzatokat is használ. Dosztojevszkij e szövegrészlete egy kérdéssel indít: „Te vagy az, te? – De mivel nem kap feleletet, gyorsan hozzáteszi: – Ne válaszolj, hallgass! És hát mit is tudnál mondani?” Quintilianus *Szónoklattana* részletesen foglalkozik a kérdések retorikai hatásával, azt állítja, hogy egy kérdés képes nemcsak érdeklődést, hanem támadást is kifejezni, s ez esetben alakzatként működik (9, 2, 7). Az Inkvizítor nyilván nem Jézus személyazonosságára kíváncsi, hanem már a beazonosítással vádolja a jelenlévőt, megtagadja tőle a szólás lehetőségét, miszerint már mindent elmondott. A következő részben az Inkvizítor következetesen és világosan fejt ki, melynek az a célkitűzése, *propositió*ja, hogy paradox módon bebizonyítsa Jézus bűnösségét, s azt, hogy ártott a világnak a szabadságról szőtt beszédeivel és cselekedeteivel. Az *argumentatio* során részletesen elemzi a bűnöket – mint például kevélység, miszerint nem hallgatott a figyelmeztetésekre –, illetve érvként hozza fel Jézus megkísértéseit. A beszéd végén Jézus, a vádlott nem tiltakozik, hanem a megbocsátás és szeretet gesztusával vet véget a jelenetnek. Ez több szempontból tanulságos. Egyrészt az inkvizítor szinte vágyik

13 Lásd ehhez: SZARKA Judit, „Balassa Péter *Biblia*- és felvilágosodás-értelmezése”, *Jelenkor* 60 (2017): 859–865.

14 Tehetnénk ezt Ivan irodalmi szövegekről szóló bevezetésével is, de jelen esetben csak az Inkvizítor szólamát vizsgáljuk.

a vitára vagy valamiféle védekezésre, disputára: „amikor az inkvizítor elhallgat, egy ideig várja, hogy válaszoljon a foglya. Nyomasztja a némasága. [...] Az öreg azt szeretné, ha mondana neki valamit, még ha keserűt, iszonyút is.” A beszéd részletes elemzésére nincs módom, ennyiből is kitűnik azonban, hogy érvelése világos, s célkitűzése is jóval egyértelműbb, mint a *Sátántangóé*, illetve Jézus csókja bizonytalanná teszi az Inkvizítor érvelését, s ez a gesztus a megbocsátás és a megváltás felé tereli az elbeszélést.

Irimiás beszéde ezzel szemben Estike halálát eszközként használja céljai eléréséhez, s mint állítja, a kislány áldozata az igazságosabb jövőért történt. Ha kinyitjuk az antik retorikákat, például Cicerót, Quintilianust, mind nagy figyelmet szentelnek a jó szónok jellemzésének, tudniillik ismerje és alkalmazza a nyelvi szerkezeteket, alakzatokat a megfelelő helyen, ugyanakkor legyen feddhetetlen: „A beszéd által nyújtott bizonyítékoknak három fajtája létezik: az első a szónok jellemében van, a második a hallgatóságra tett hatásában, a harmadik pedig magában a beszédben, mely bizonyít vagy úgy látszik, hogy bizonyít.”¹⁵ Ebben az értelemben, Irimiás, kis túlzással, már azelőtt rossz szónokká vált volna, mielőtt megszólalt, ugyanis a regény korábbi részeiből ismerjük cselekedeteit s valamelyest a jellemét is.

Irimiás beszédének bevezetésében gyászbeszédből vádbeszédbe fordul. A beszéd *exordium* része Estike haláláról szól, de valójában kettős funkcióban áll: az érzelmekre hat, bűntudat kelt. A *captatio benevolentiae* megtalálható a beszéd bevezetésében („Barátaim! Bevallom, nehéz helyzetben kerültem”,¹⁶ „bennem is csupa zűrzavar van”,¹⁷ „osztozom, mélyen osztozom...”, T/1-es igeidők stb.), de annak felépítése és sajátosságai nem a szónok alázatosságát és szerénységét dicsérik, hanem sokkal inkább a szónok jellemének és a telep lakóinak közösségére utalás, ugyanakkor a gyászbeszéd/vallási beszéd (vö. Irimiás mint Mester) szokatlan elegye mutatkozik meg. Az *exordium*ban hangzik el

15 ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, ford. ADAMIK Tamás (Budapest: Gondolat Kiadó, 1982), 11.

16 KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 159.

17 Uo.

a vádbeszéd legfontosabb része, a beszéd tárgyát képező tétel: „Nem vádoló tehát személy szerint senkit, de... mégis, hadd tegyem fel maguknak a kérdést: *nem vagyunk-e mindannyian bűnösök?* Nem lenne-e tisztességesebb, ha olcsó védekezés helyett már most bevallanánk, hogy igenis vádolhatóak vagyunk?”¹⁸ Az *exordium* tulajdonképpen e köré a mondat köré épül, ezzel hívja fel a hallgatóság – és az olvasók figyelmét (*attentio*).

S bár Irimiás beszédének egészéből kiderül, hogy a beszéd ügye teljesen más, tudniillik hasznot húzni az emberek tudatlanságából, kiszolgáltatottságából, ellopni a pénzt és hálózatot kialakítani, ugyanakkor mégis figyelmet érdemel egy gondolatalakzat a vádbeszéd értelmezése szempontjából. Adamik Tamás jegyzi meg, hogy „a költői kérdés a klasszikus retorika szerint gondolatalakzat (*figura sententiarum, σχήμα διανοίας*), és hatalmas energiákat szabadít fel a hallgatók lelkében, mind szellemieket, mind érzelmieket”,¹⁹ Ahogyan már Quintilianus *Szónoklattanát* említettük, a kérdés támadásként is értékelendő, itt pedig a bűnösség bizonyítására tett kísérlet indító alakzata. A kitérő szintén ennek a bizonyításnak a megalapozását mélyíti el, amellyel a telep lakóit bűnösséggel vádolja meg: „maguk, barátaim, még mindig itt... tengődnek... tiltakozzanak, ha erősnek találják a kifejezést!”, „Nem tagadom, kissé kellemetlen nekem ez az idővesztés”. Legjellemzőbb, hogy a bevezetésben is számos színlelésen alapuló alakzat²⁰ szerepel, például kételkedés, tanakodás stb.

A *narratio* esetében szintén elgondolkodtató, hogy mi is elbeszélés valódi ügye? Estike haláláért történő felelősségre vonás, vagy a tehetetlenség, lustaság, tétlenség vádolása, esetleg ebből kitekintve az olvasó/társadalom vádolása a szegénység miatt, illetve azért, hogy az Irimiás-félék csalóként működhetnek és a szabadságtól, tudásától megfosztott tömeget saját céljaikra használhatják fel? Azt mondanám,

18 Uo., 161. Kiemelés tőlem – K. A.

19 ADAMIK Tamás, „Cicero *Catilina elleni első beszédének* struktúrája”, *Antik Tanulmányok* 62 (2018): 129–150, 131.

20 KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 2, 9, 26.

hogy a szöveg valódi irimiási *narratív*ója rejtetten működik, a telepiek számára nem hallható, ugyanakkor az olvasó számára érzékelhető – ami nem más, mint a lopási szándék, a pénztől és a szabadságtól történő megfosztás.

Meglehetősen nehéz eldönteni, hogy Irimiás beszéde tulajdonképpen kiket is vádol? A szereplőket, a szegényeket, a tudatlanokat, akik könnyen megtéveszthetők, esetleg az olvasót? Vagy Irimiás, a szereplő annyira nagyszerű szónok lenne, hogy az olvasót is megtéveszti? Aligha erről van szó. Irimiás beszéde ironikus-szatirikus tükörként tárja fel a szegénységről és szabadságról szóló beszédmódokat, akár a szegénységet *másik*nak nevező diskurzusban – legalábbis annak egy fajtájában, akár a szegénységből hasznot húzó csaló politikai beszédekben, ugyanakkor a szereplő csalárdsága, imposztorsága éppen a retorika felől érhető tetten.

Ügyirat és hatalom

Gogol az orosz irodalomban Dosztojevszkijen kívül a megnyomorítottak életének legprominensebb írói közé tartozik, s a szegénység ábrázolásában és poétikájának megalkotásában máig megkerülhetetlenek a művei. Herman így jellemzi munkásságát:

Gogol a *Pétervári elbeszélések*ben egyszerre kelti fel a szegények iránti rokonszenvet és ki is neveti őket. [...] Az olvasónak kell-e azonosulni a szegényekkel, hiszen mindannyian lelki szegények vagyunk? Vagy éppen az ébreszti rá olvasó saját lelki szegénységére, hogy olyan könnyen neveti ki a szegény ember nyomorát, tehát azért, mert nem azonosul felebarátaival? Vajon a szegénység a bűn jele, így az alsó osztályok szenvedései bizonyítékai a bűneinek?²¹

21 HERMAN, *Poverty...*, XVIII.

A *Pétervári elbeszélések* novelláinak alakja a felesleges ember, a hivatalnok, a másoló, akinek alakjával a szegénység egészen új rétege és nyelve íródott az irodalomba. Maga az író válik a gogoli másolóvá és (át)fogalmazóvá a szegénység irodalmának kontextusában, a művész mint felesleges ember jelenik meg, akinek tevékenysége már-már hiábavaló, hiszen a szegénység megváltatlansága és csapdahelyzete²² mindig örökös marad és az „azok helyett” helyettesítő gesztusa érvénytelenné válik, legfeljebb poétikai problémaként értelmezhető.

A *Sátántangó Csak a gond, csak a munka* című fejezete a szegénységről szóló irodalom etikai-esztétikai jellemzőjét szinte belső tükörként jeleníti meg. A regény e fejezete a kompozícióban kiemelt helyen áll, a táncrend utolsó előtti része. A fogalmazók, írnokok – szinte idekívánczik, hogy jobb, ha nem is nevezem meg, melyik ügyosztályon – Irimiás telepen élőkről szóló jelentéseit írják át a hivatali kívánalmaknak megfelelően:

A bevezető mondatokkal viszonylag hamar végeztek, csupán a fogalmazás megszokott homályosságán, a nyilvánvalóan laikus jelentésíró „idétlen körmönfonságán” kellett enyhíteniük egy kissé, így az első szövegrész „mondhatni” érintetlenül került az úgynevezett „végső változatba”.²³

A részlet narratív helyzete összetett, több szólam együtteséből alakul ki. A narrátor szólamába beleékelődik az írnokok szólama, illetve Irimás szavai. Az idézőjelben szereplő részletek, mint például „az idétlen körmönfonságán”, „mondhatni” az egyéb szereplők szóbeli és írásbeli megnyilatkozásait mutatják, a kurzív részek pedig Irimiás szövegrészeit. Ezzel az aktussal a regényben szereplő hierarchiára is rámutat a szövegrész. A regény szerkezetének mesteri kompozíciójából itt csak egy részletre hívnám fel a figyelmet: Irimiás hamis próféta szerepéről,

22 Vö. BALASSA Péter, „A csapda koreográfiája: Krasznahorkai László: *Sátántangó*”, in BALASSA Péter, *Átkelés II: Lélekkertészet*, 165–179, Balassa Péter művei 6 (Budapest: Balassi Kiadó, 2009).

23 KRASZNAHORKAI, *Sátántangó*, 250–251.

beszédmódjának a különféle társadalmi csoportokban betöltött hatásától. Míg a telepen Irimiás mint messiás, próféta jelenik meg, pusztán azzal, hogy kommunikációjában a többi szereplőnél jobban bánik a szavakkal, más nyelvet képes beszélni, tudja imitálni a hatalom nyelvét, ezáltal a nyelv hatalmat ad neki az elzárt közegben. Ugyanakkor Irimiás beszéde az írkokok és százados közegében egyszerűen csak nevelésnek hat. A regény második fejezetében szereplő, a századossal folytatott párbeszédéből világosan látszik, hogy Irimiás – Petrina pedig mindenképpen – nyelvileg és a hatalmi pozícióban egyaránt alárendelt szerepben van:

Irimiás felháborodottan sercint, de aztán meggondolja magát. Petrina most igazán megrémül. „Én ebből egy bűdös mukkot se értek, ha szabad magam így kifejezni...” A százados ezt is elereszti a füle mellett, mintha ítéletet olvasna fel, melyhez – a sorok között – hozzátartozik az elítélt hadonászása is. „Jegyezzétek meg, mert nem mondom még egyszer: a lődörgésnek, a csavargásnak, az izgatásnak befellegzett. Nekem fogtok dolgozni. Érthető?” „Te érted?” – néz Irimiásra a csulafülű. „Nem – dűnnyögi az –, egyáltalán nem értem.” A százados bosszúsan elfordítja tekintetét a plafonról, s rájuk villantja szemeit. „Kuss!” – mondja régi, dallamos hangján.²⁴

A százados által kiosztott parancs Petrina számára nem egyértelmű, s azt is feltételezhetnénk, hogy Irimiás számára szintén kérdéses a kiadott feladat, ugyanakkor sokkal inkább arra következtethetünk, hogy az úr-szolga viszonyt kérdőjelezi meg. Egyenrangúnak – vagy közel annak – tartva magát a századossal a közös, ám számára értelmetlen törvényt hivatkozik:

„Százados úr, maga éppolyan jól tudja, miféle törvény ez, mint mi. Azért vagyunk most itt, együtt. Bármit gondol is rólunk, mi törvénytisztelő polgárok vagyunk. Tudjuk, mi az, hogy kötelesség. Szeretném

emlékeztetni, hogy ennek számos alkalommal tanújelét is adtuk. Mi a törvény oldalán állunk. Maga is. Akkor minek ez a fenyegetőzés, mondja meg...” A tiszt gúnyosan mosolyog, belenéz nagy, őszinte, nyílt szemével Irimiás kiismerhetetlen arcába, s bár szavait hirtelen melegség járja át, szembogara mélyén rejtett düh csillog. „[...] – Mit képzeltetek? Kik vagytok ti, szarháziak?! Velem mertek packázni?! – S dühösen visszaül. – Még hogy egy oldalon!...”²⁵

Az itt idézett szövegrészben Irimiás retorikájában a közösségre, a törvény előtti egyenlőségre hivatkozik, hasonló manipulációval próbálkozik, mint a későbbiekben a telep lakóival, a különbség azonban az, hogy a százados az államgépezetben betöltött hatalma miatt visszatúsítja az egyenlőség feltételezését, átlát Irimiás mesterkedésein.

Az írkok és Irimiás nyelvének viszonyai külön magyarázatot érdemelnek a nyelv mint hatalom témájában, s a szegénységről szóló irodalom egészére vonatkozóan is. Az írkok Irimiás szövegeit írják át. A fejezet kulcspontja a kétféle nyelvhasználat összeütközése, valamint a már említett nyelv és hatalom, valamint etika kérdése.

Az ügyirat a nyolc óra tizenötös eligazítás után néhány perccel került a fogalmazók kezébe, s a feladat szinte megoldhatatlannak tűnt. [...] Elég volt ugyanis csupán egy pillantást vetni a ferdén kúszó sorokra, a macskakaparásos írásra, s máris nyilvánvalóvá vált, hogy a munka, mely előttük áll, a lehetetlen megkísértése, hiszen megint egy „lehangoló, durva abrakadabrából” kell valami épet, tisztát s illőt csinálniuk. [...] A rendelkezésre álló érthetetlenül szűkre szabott idő, s egy hibátlan megoldás valószerűtlensége szorongással és mély aggodalommal, a feladat rendkívüli nehézsége ugyanakkor hősiesség akarással töltötte el őket. [...] Ám amint a Schmidtné jelzésű részhez értek, rögtön a legnagyobb nehézségekkel kerültek szembe, mert mit kezdjenek olyan parlagi kifejezésekkel, hogy például *ostoba, nagycsöcsű nőtény*, miként adjanak formát – hivatásukhoz hűen – az ilyesfajta slendrián fogal-

mazásnak úgy, hogy tartalma azért semmiképp ne szenvedjen csorbát?! Hosszas tanakodás után végül „a szellemileg éretlen, főként női mivoltát kidomborító személy” változatot tartották kielégítőnek, de fellélegezni sem maradt idejük, mert máris szemben találták magukat az ócska kurva szörnyű durvaságával.²⁶

a *Schmidtről* szóló szövegrészben talákoztak, nagyobb megpróbáltatást jelentett minden eddiginél: a homályosságnak, az érthetetlenségnek, a slendriánságnak, a szándékos vagy öntudatlan elkenésnek olyan fokával kellett itt szembesülniük, mely – mint egyikőjük megjegyezte – „tevékenységük, munkájuk, küzdelmük arcucsapásával egyenértékű”... Mert hát mit akar az jelenteni, hogy a „primitív érzéketlenség kereszteződése a hideglelősen (!) jelentéktelen ürességgel az irányíthatatlan sötétség szakadékában”?!... A nyelvnek micsoda bemocskolása, a találmásra alkalmazott képeknek miféle zűrzavara ez?! Hol van itten az emberi szellemet – állítólag! – jellemző tisztaságra, világosságra, pontosságra törekvésnek akár csak a leghalványabb nyoma is?!²⁷

Kollégája bosszúsán csettintett egyet. „Hogy jön ez a kettő egymás mellé?!” „Hát tehetek én róla?! – vágott vissza a másik. – Ő írta így! Nekünk meg mégiscsak ragaszkodnunk kell a tartalom...”²⁸

S mire az idegesítő leginkább egy *lompos bivalyra emlékeztető tuskót* felcserélték az „erős testalkatú, eredetileg kovács volt”-ra²⁹

Az itt bemutatott szövegrészletek a *Sátántangó* belső tükreként, metasztinten is értelmezhetők. Az írnokok, minthogy a regény társadalmi hierarchiájában köztes pozícióban állnak, mégis alapvetően szin-

26 Uo., 251.

27 Uo., 253.

28 Uo., 255.

29 Uo., 256.

tén szolgálak, csinovnyikszerű szereplők. Irimiás leírásait ők közvetítik a mindenkori (?) hatalom felé, annak az Irimiásnak a nyelvét teszik a közösség más tagjai felé a saját szempontjukból elfogadhatóvá, aki éppen ennek az imposztor-nyelvnek a tudójaként válik hatalommal bíróvá, sikeres csalóvá (de csak) a legkiszolgáltatottabbakkal szemben. A regény belső dinamikája szempontjából fontos, hogy a narrátor a doktor, így a telepiek – Irimiás – fogalmazók – százados hierarchia a regény szempontjából megbomlik, esetleg hasonlóan a regény szerkezetéhez képest körkörös lesz, ugyanakkor kifejezi a *Sátántangó* gazdag regénynyelvének ironikus-tragikus szembenállását a nyelvi szegénységgel. Sőt, nem túlzás azt állítani, hogy általában a szegénységről szóló regények mindegyikének etikai-esztétikai tétjének tükré lehetne a fogalmazók problémája, miszerint irodalmi (irodalom mint kulturális elit és nyelv) szempontból hogyan tehetjük szalonképpessé ezt a „talált nyelvet”. Ha kitekintünk a *Sátántangó*ból, mondhatjuk azt, hogy a 19. század végétől napjainkig a modern magyar irodalomban a szegénység, a társadalmi témájú regények írásmódjának, művészi megfogalmazásának problémájához érkeztünk. Tudniillik, úgy is értelmezhetjük a szegény társadalmi osztályok, illetve az addig a szépirodalomban nem szereplő nyelvi rétegek nyelvéről szólást, írást, mint olyan művészi kihívást, amely végigvonul a modern prózában, és különféle alakváltozatokban, mégis hasonlóképpen fel-felbukkan. Ennek kifejtésére elsőként Móricz Zsigmond 1924–1925-ben keletkezett naplójából idéznék:

Pedig nekem csak be kell ütni az orrom ebbe a ronda Debrecenbe, mindjárt fantasztikusan érdekes hangokat lopok.

Képzelve, nagy bánatomban a következő párbeszédnek voltam fültanúja. Moziból jött ki a nép, s megálltam köztük, egy legény s egy leány beszélt:

Legény – Fingani tudsz?

Lány – (*zavarban*) Nem tudom én.

Legény – Hát varrni?

Lány – (*dacos*) Nem tudok.

Legény – Hát főzni?

Lány – Azt se.

Legény – Hát stoppolni?

Lány – (odakap a lábához) Mér? hogy lyukas a harisnyám?

Legény – Csakis.

Lány – Azt se.

Legény – Hát mit tudsz?

Lány – Semmit se, csak enni, meg aludni.

Legény – Baszni se?

Lány – Azt se nem.

Legény – Magadba nem.

Lány – Hogy?

Legény – Egyedül nem. Csak párba.

Lány – A fene egye meg a ragyás pofáját, hagyjik mán.

(*El s a legény nevetve áll.*)

Nem jó? Sietve bele fogom dolgozni a Zsuzsikába.³⁰ Kár, hogy nem lehet szó szerint. Épp a legjobbakat kell kihagyni.³¹

Illetve Gogol soraira is hivatkoznék:

30 Móricz a *Pillangó* című regényre hivatkozik. Az 1924–1925-ös napló „Lelőhelyek” részében megadja a szövegvariánst is. Az itt idézett szóbeli párbeszéd a *Pillangó*-ban így szerepel: „Tudsz-e ilyen szépet köpni? – szólt fölényesen. / És büszke volt rá. A lány elámult. / Nem tudom én – mondta elfordulva. – Ez mi? ez valami új? – tette hozzá. / De Jóska nem hagyta békén. – Hát varrni tudsz? – piszkálta szinte mint idegen, heccelve. / – Nem – vadult el a lány. / – Hát főzni? / – Azt se. / – Hát stoppolni? / Zsuzsika a harisnyájához kapott: – Mér, hogy lyukas a harisnyám? / – Csakis. / A lány elvörösödött, mert eszébe jutott, hogy hisz a legény nem láthatta a harisnyán a lyukat, a jobb lába hüvelykujján van a lyuk. / – Azt se – mondta gőgösen. / – Hát mit tudsz? / – Semmit! csak enni meg aludni! / A legény nézte, félig lehunyt szemmel! Milyen hetyke. Milyen szép. / – Csókolózni se! / – Azt se nem. / – Magadba nem. / – Hogy? / – Egyedül. Csak párba. / – Menjen mán a fenibe a ragyás pofájával; hagyjik mán.” MÓRICZ Zsigmond, *Naplók 1924–1925* (Budapest: Noran Kiadó, 2004), 275–276.

31 Uo., 275–276.

A Vij az egyszerű népi képzelet kolosszális alkotása. A kis-oroszoknál e névvel nevezték meg a gnómok vezetőjét, akinek a szempillája egészen a földig ér. Az egész elbeszélés egy népi legenda. Semmit sem akartam változtatni rajta és ugyanazon egyszerűségében mesélem el, mint ahogy hallottam.³²

Móricz esetében azt mondhatjuk, hogy művészetének egyik tétje az alsóbb társadalmi rétegeknek az addig a szépirodalmi nyelvben alig vagy „megnemesítve” létező³³ nyelvét a saját formájában poétikává tenni, Gogolhoz hasonlóan. Tehát éppen az addig ismeretlen, illetve a szépirodalom nyelvébe be nem fogadott nyelvi rétegekkel és a „szegény”, nem irodalmi, „nincs nyelve” stb. típusú irodalomszemlélet ellenében tette prózáját nyelvileg gazdaggá és az emancipáció értelmében modernné. Bár a tanulmány tárgya nem az irodalmi modernség elejének prózája, a vizsgált esztétikai probléma, illetve a *Sátántangó* szövegnyelve és az ezredvég prózája felől is elengedhetetlen ennek részletesebb értelmezése.

Úgy vélem, hogy ezen a ponton kapcsolódik össze az orosz, szegénységről szóló irodalmi hagyomány, amely a 19. század végén, a 20. század elején új poétikát hozott létre (például Gogol), témájában, karaktereiben s új lehetőségeket kínált, meghatározva a szegénység mint beszédmód lehetséges aspektusait, amelyre még a magyar ezredvégi és kortárs regények is reflektálnak, tudva vagy tudattalanul. A gogoli ironikus nyelvhasználat szintűgy megkerülhetetlenné vált, s bár a kortárs művek jóval komorabb nyelvet használnak, annyi tagadhatatlan, hogy a *Sátántangó* nem pusztán a toposzok szintjén, hanem szatirikus-ironikus nyelvében is hatott a kortárs irodalomra.

32 Nyikolaj Vasziljevics GOGOL, „Vij”, ford. Görög Imre, in Nyikolaj Vasziljevics GOGOL, *Egy őrült naplója: Válogatott művek*, 155–198 (Budapest: Európa Kiadó, 2010), 155. Jelen tanulmányban egyelőre csak célzok rá, hogy Gogol műveinél is hasonló a poétikai probléma, amikor azt állítja, hogy semmit nem változtat a művén, mint például Móricznál.

33 Vö. „Ég a napmelegtől a kopár szík sarja, / tikkadt szöcskenyájak legelésznek rajta...”

A kötet szerzői

Balogh Magdolna irodalomtörténész, a HUN-REN BTK Irodalomtudományi Intézet nyugalmazott tudományos főmunkatársa. Kutatási területe a regionális komparatiztika módszertana, a szűkebb értelemben vett Közép-Európa kultúrtörténete, irodalma és eszmetörténete. Hat kötetet szerkesztett, szak- és szépirodalmi műveket fordít orosz, cseh, lengyel és szlovák nyelvből. Önálló kötetei: *Kiúttalan utakon. A katasztrófista irodalom Közép-és Kelet-Európában.* (Budapest: Balassi Kiadó, 1993), *Rabul ejtett értelmek* (Budapest, Balassi Kiadó, 2017). Legutóbbi fordítása: Jozef Tancer: *A soknyelvű Pozsony nyomában. Beszélgetések a régi város lakóival* (Budapest–Šamorín, Lábnyom Kiadó–Zelený Kocúr, 2022). Görözdi Judittal közösen szerkesztette a *Külországi könyvespolcokon: tanulmányok Esterházy Péter idegen nyelvű recepciójáról* (Budapest, Reciti Kiadó, 2022) című tanulmánykötetet.

Adam Bžoch irodalomtörténész, kultúrtörténész, a Szlovák Tudományos Akadémia Világirodalmi Intézetének tudományos főmunkatársa, a nagyszombati egyetem (Trnava) oktatója. Néderlandista, germanista, műfordító. Kutatásai Walter Benjamin és a modernség kapcsolataitól a pszichoanalízis szlovákiai történetén át Huizingáig és a holland irodalom történetéig, valamint a kortárs szlovák irodalom jelenségeiig számos területet fognak át. Önálló kötetei: *Walter Benjamin a esztetic-*

ká moderna [W. B. és az esztétikai modernség] (Bratislava: Veda, 1999), *Signály z diaľky* [Távoli jelzések] (Bratislava: Kalligram, 2004), *Psychoanalýza na periférii* [Pszichoanalízis a periférián] (Bratislava: Kalligram, 2007, németül 2013, magyarul 2016), *Holandské portréty* [Holland portrék] (Bratislava: Kalligram, 2010), *Krátke dejiny nizozemskej literatúry* [A holland irodalom rövid története] (Ružomberok: Katolícka univerzita v Ružomberku, 2010, lengyelül 2016, cseh nyelven 2018), *Človek v dejinách. Johan Huizinga a humanitné vedy* [Az ember a történelemben. J.H. és a bölcsészettudományok] (Bratislava: Európa, 2018), *Konverzácia a európska literatúra* [A társalgás és az európai irodalom] (Bratislava: Európa, 2023)

Görözdi Judit irodalomtörténész, a Szlovák Tudományos Akadémia Világirodalmi Intézetének tudományos főmunkatársa. Kutatási területe a magyar irodalom szlovákiai recepciója, a kulturális transzferek, Mészöly Miklós, Nádas Péter, Esterházy Péter, Krasznahorkai László életműve. Kötetei: *Hangyasírás, csillagmorajlás. Az elhallgatás alakzatai Mészöly Miklós írásművészetében* (Bratislava: Kalligram, 2006), *Figúry odmlčania v próze Miklósa Mészölya* (Bratislava: Slovak Academic Press, 2010) *Dejiny v súčasných maďarských románoch* [A történelem a kortárs magyar regényekben] (Bratislava: Veda, 2019). Balogh Magdolnával közösen szerkesztette a *Külörszági könyvespolcokon: tanulmányok Esterházy Péter idegen nyelvű recepciójáról* (Budapest, Reciti Kiadó, 2022) című tanulmánykötetet.

Káli Anita PhD-hallgató, a HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének tudományos segédmunkatársa. A Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Karán végzett magyar-történelem szakon. Kutatási területe a modern magyar irodalom, főként a társadalom és az irodalom kapcsolatai foglalkoztatják.

Magdalena Garbacik-Balakowicz irodalomtörténész a HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének munkatársa. A krakkói Jagelló Egyetemen végzett filozófia és magyar

szakon. PhD fokozatát 2020-ban a prágai Károly Egyetemen szerezte. Kutatási területe a filozófia és az irodalom kapcsolata, emlékezet- és traumakutatás, a közép-európai irodalmak összehasonlító kutatása, a 20. és 21. századi cseh, magyar, lengyel és szlovák irodalom. Kötete: *Filozofické souvislosti v literárním díle Sándora Máraiho* [M. S. életművének filozófiai vonatkozásai] (Praha, Karolínium, 2022).

Szarka Szilvia a HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézetének tudományos segédmunkatársa, PhD-hallgató. A prágai Károly Egyetemen végzett magyar–német szakon. Kutatási területe a kulturális fordítástudomány, a közép-európai kulturális transzferek, valamint a 20. és 21. századi cseh, szlovák, magyar és német nyelvű irodalom összehasonlító kutatása.

Jana Truhlářová romanista, a Szlovák Tudományos Akadémia Világirodalmi Intézetének tudományos főmunkatársa, a pozsonyi Comenius Egyetem Bölcsészettudományi Karának docense, a „Flaubert sans frontières” elnevezésű nemzetközi kutatócsoport tagja. Kutatási területe a 19. század francia irodalma, Maupassant elbeszélései, fordítástörténet, recepciótörténet, a szlovák romanisztika története. Kötetei: *Krátka próza Guy de Maupassanta* [G.M. rövidprózája] (Bratislava: Veda, 1999), *Na cestách k francúzskej literatúre. Kapitoly z dejín prekladu a recepcie na Slovensku* [A francia irodalomhoz vezető utakon. A fordítás és befogadás története Szlovákiában] (Bratislava: Veda, 2008), *Dlhá cesta k porozumeniu. Émile Zola, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant v slovenskej literatúre a kritike* [A megértéshez vezető hosszú út. É. Z., G. F., G.M a szlovák irodalomban és kritikában] (Bratislava: Veda, 2021).

„SVETOVÁ LITERATÚRA“
Z PERSPEKTÍVY „MALÝCH“ LITERATÚR

Predslov

Vo svetovej literárnej komparatistike a na našich vedeckých pracoviskách sa v posledných desaťročiach opäť upriamila pozornosť na otázky súvisiace s pojmom svetová literatúra a so spôsobom jej existencie; sústreďujeme sa pritom najmä na problémy literatúr tzv. malých národov alebo presnejšie literatúr, ktoré vznikajú v iných ako svetových jazykoch. Kladieme otázku, ako sa diela tzv. malých národov dostávajú (môžu dostať) do tzv. svetovej literatúry, aké pre ne jestvujú vychodené chodníčky, ktoré osoby a inštitúcie zohrávajú v tomto procese kľúčovú rolu, aké sú úskalia a podmienky úspešnej recepcie, ako sa jej vzory od seba odlišujú v jednotlivých kultúrach, aké presuny dôrazov nachádzame v stredoeurópskom regióne a podobne. Na tieto otázky sa sústredila aj konferencia, ktorá sa uskutočnila 20. októbra 2022 v Budapešti. Cieľom tohto stretnutia bolo výskumom javov v tzv. malých národoch osvetliť, resp. kriticky prehodnotiť isté polemické tvrdenia alebo konštatovania v koncepciách svetovej literatúry (Pascale Casanova, David Damrosch, Franco Moretti a ďalší) a zamyslieť sa nad možnými vzťahmi medzi národnou literatúrou, regionálnou (najmä stredoeurópskou) literatúrou zahŕňajúcou viac národných literatúr a svetovou literatúrou.

Konferenciu v Literárnovednom ústave Výskumného Centra Humanitných vied HUN-REN¹ sme organizovali v spolupráci s Ústavom svetovej literatúry SAV, v. v. i. ako záverečné podujatie projektu prebiehajúceho v rokoch 2019 až 2022 s názvom *Maďarská a slovenská literatúra v stredoeurópskom kultúrnom priestore 5. – „Svetová literatúra“ z perspektívy „malých“ literatúr (Hungarian and Slovak Literature in the Central European Cultural Space 5. – „World Literature“ from the perspective of „minor“ Literatures)*.

Zorganizovaná konferencia ako aj predložený zborník nie sú pritom jediným podujatím ani publikáciou, ktoré vzišli zo vzájomnej spolupráce maďarského a slovenského výskumného kolektívu literárnych vedcov. Táto spolupráca má dlhšiu históriu a v priebehu niekoľkých desaťročí sa na nej podieľali predstavitelia už niekoľkých generácií vedcov – hungaristov, slovakistov, ale aj reprezentantov ďalších filológii, no takisto odborníkov na rozličné literárnohistorické obdobia a zástancov rôznych výskumných metód literárnej komparatistiky. Začiatky tejto spolupráce siahajú fakticky do druhej polovice osemdesiatych rokov 20. storočia, keď v roku 1987 zorganizovala maďarská strana vo Veszpréme konferenciu *Ami összehasonlítható, és ami nem (Čo je porovnateľné a čo nie)*, resp. o dva roky neskôr slovenská strana v Dolnej Krupej pracovné stretnutie *Dejiny a literatúra v kontaktoch* (1989). Po šťastných politických zmenách z roku 1989 sa výskumné kolektívy oboch pracovísk otvorili novým témam a prístupom, z ktorých vzišla séria pravidelných spoločných stretnutí, uskutočňujúcich sa v hlavnom meste jednej či druhej krajiny. Najprv to bola v roku 1994 bratislavská konferencia *Literatúra a postmoderna* a v roku 1997 budapešťianske stretnutie s názvom *Szubjektum-koncepciók a közép-kelet-európai irodalmakban a századelőn (Konceptie subjektu v literatúre strednej a východnej Európy na prelome storočí)*, ďalej *Európske literárne avantgardy 20. storočia* (1999), *Tvorivosť literárnej recepcie* (2005), *Vannak-e*

1 HUN-REN je akronym názvu Hungarian Research Network, od 2022 roku najvyššieho riadiaceho orgánu vedeckých ústavov, ktoré dovtedy fungovali pod vedením Maďarskej akadémie vied.

közép-európai zsidó irodalmak? (Jestvuje židovská literatúra v strednej Európe? 2011), *Súčasná stredoeurópske podoby historického románu* (2014), *A szlovák irodalom recepciója Magyarországon 1990 után* (Recepcia slovenskej literatúry po roku 1990, 2017). Všetky tieto podujatia a takisto ich publikačné výstupy, resp. výstupy z užšie špecializovaných výskumov, týkajúcich sa tvorby a recepcie autorských osobností Pétera Nádas a Pétera Esterházyho (dohromady šesť zborníkov), boli rámcované grantovými projektmi národných agentúr ako aj medzinárodnými akademickými dohodami, vďaka ktorým mohli vedci/vedkyne oboch strán bádať, stretávať sa a spolu diskutovať o témach, ktoré nás v spoločnom kultúrnom priestore zblížujú. Duchovnými garantkami a faktickými organizátorkami výskumov i konferencií boli od prelomu storočia za maďarskú stranu Magdolna Balogh a za slovenskú stranu Judit Görözdí, tešiace sa výdatnej intelektuálnej a inštitucionálnej podpore vnímavých vedeckých a kultúrnych osobností ako Rudolf Chmel, Endre Bojtár či Ján Koška, ktorí dobre rozumeli nielen vedeckému, ale aj širšiemu spoločenskému prínosu spoločných podujatí.

V siedmich statiach súčasnej predloženej publikácie sme mali priestor načrtnúť len niekoľko z možných výskumných otázok, ktoré sa objavili na horizonte posledného spoločného projektu. Štúdie sme rozdelili do dvoch kapitol. Do prvej kapitoly sme zaradili state, ktoré spracúvajú tému z rôznych aspektov formou historického prehľadu. V druhej kapitole sa nachádzajú užšie zamerané prípadové štúdie, ktoré sa zameriavajú na širšiu problematiku kultúrnych transferov, prekladu a recepcie, pertraktujú sa v nej však aj otázky uplatnenia vzorov a predobrazov zo svetovej literatúry v národných literatúrach.

Štúdia Judit Görözdí *Bezprostrednosť a sprostredkovanosť v interkultúrnych literárnych vzťahoch: slovenské preklady maďarskej literatúry*, venovaná dejinám recepcie, tvorí prehľad slovenského prijímania maďarskej literatúry od polovice 19. storočia po súčasnosť osobitne z hľadiska umeleckých prekladov. Autorka sa zameriava najmä na to, „do akej miery je tento interkultúrny vzťah bezprostredný, či zmeny v chápaní svetovej literatúry ovplyvnili transfer medzi týmito dvomi „malými“ literatúrami, predovšetkým zoznam a recepciu diel vybra-

ných na preklad“. S ohľadom na osobitné vzťahy oboch literatúr sa od asymetrických počiatkov dvojakej literárnosti prostredníctvom modelu kultúrneho sprostredkovania počas komunizmu až po recepčné metódy vytvorené po zmene režimu (inštitúcie, osobnosti) venuje rôznym formám bezprostrednosti a sprostredkovanosti, poukazuje na ich rolu v prijímajúcej literatúre v jednotlivých obdobiach maďarsko-slovenského interkultúrneho transferu.

Štúdia Adama Bžocha *Nizozemská literatúra ako internacionálna literatúra* je prehľadom vybraných javov modernej a súčasnej holandskej literatúry od 19. do 21. storočia: sústreďuje sa na tie fenomény, ktoré získali nadnárodný význam. Autor zároveň hľadá odpoveď aj na otázku, vďaka čomu boli niektoré diela uznané a distribuované v medzinárodnom meradle. Inými slovami: aké podmienky musia byť splnené na to, aby sa diela malej literatúry dostali do kolobehu svetovej literatúry.

Podľa Bžocha zohrávajú rozhodujúcu rolu v tomto procese isté všeobecne platné hodnotové štruktúry, ktoré sa dajú vyčítať z literárnych diel: za všeobecne prijateľné sa dajú označiť univerzálne hodnoty skryté v tematických vrstvách z jazykového a kultúrneho aspektu cudzích textov, odkazy na univerzálne kultúrne dedičstvo, sebaidentifikácia v cudzom alebo etické výzvy smerujúce k spoločenskej kritike alebo motivujúce k individuálnej emancipácii. Autor hovorí aj o mimoliterárnych (kultúrno-politických, obchodných, mediálnych) faktoroch, ktoré môžu prispieť (hoci jeho príklady potvrdzujú, že ani zďaleka vo všetkých prípadoch neprispievajú) k medzinárodnému uznaniu a úspechu toho-ktorého literárneho diela.

Jana Truhlářová prezentuje a interpretuje vo svojom prehľade dejín recepcie s názvom *Francúzska literatúra 19. storočia z pohľadu slovenskej literárnej kritiky* vývin európskej prózy najmä z hľadiska komplikovaného prijímania troch významných francúzskych spisovateľov, Gustava Flauberta (1821-1880), Émila Zolu (1840-1902) a Guy de Maupassanta (1850-1893) v slovenskej literárnej kritike. Predstavuje základné ideologické bariéry a limity uplatňované aktérmi formujúceho sa národného povedomia, ktorí podporovali výlučne výchovnú li-

teratúru zameranú na zušľachtovanie mravov. Brzdiace mechanizmy boli v slovenskej literatúre funkčné mimoriadne dlho, čo viedlo k oneskorenej a deformovanej recepcii týchto francúzskych autorov.

Štúdia Magdolny Balogh upriamuje pozornosť na regionálne literárne dejiny ako na potenciálny prechod medzi národnou a svetovou literatúrou. V prvej časti state sa venuje dejinám stredoeurópskej komparatistiky v Maďarsku, a v druhej časti prezentuje činnosť Odboru stredo- a východoeurópskych literatúr v Literárnovednom ústave, založenom v Budapešti v roku 1986 a takisto predstavuje zásady regionálnej metodiky, vypracované pod vedením Endre Bojtára. V prehľade výsledkov regionálnej komparatistiky po prelome tisícročí vyzdvihuje základné princípy nasledovaniahodnej metodiky štvorzväzkového diela venovaného východo-stredoeurópskym regionálnym kultúrnym dejinám, ktoré vydali Marcel Cornis-Pope a John Neubauer.

V druhej kapitole sa nachádza štúdia Magdaleny Garbacik-Balakowicz *Preklad a intertextovosť: o básni Pohrebná reč Sándora Máraiho*, ktorá na základe súčasných teórií intertextuality skúma dva konkrétne poľské preklady Máraiho diela. Hľadá odpoveď na otázku, ako vplýva intertextualita na preklad. Oslovuje čitateľa text, ktorý je hlboko zakorenený v inom kultúrnom kontexte? Cíti sa čitateľ v intertextovom priestore slobodný, alebo je konfrontovaný s otroctvom recepcie? Podľa autorkiných zistení umožňujú v prípade poľských prekladov cieľový jazyk a kultúra svojou blízkosťou k autorovej historicko-kultúrnej praxi na najvšeobecnejšej úrovni rozlúštiť, pochopiť a interpretovať skúsenosti zobrazené v básni.

Štúdia Szilvie Szarky analyzuje jedinečný text z Esterházyho životného diela, drámu *Mercedes Benz*, ktorá predstavuje prepis Madáchovej *Tragédie človeka* a vznikla na objednávku slovenských divadelníkov. Využíva pri tom pojem transdiferencia, slúžiaci na opis hraničných kultúrnych javov a kontaktov. Stať *Transdiferencia v historickej dráme Pétera Esterházyho Mercedes Benz* skúma drámu ako neustály stret spochybnených, zneistených identít a identitných naratívov. Ponaučenie z interpretácie diela znie, že komplexné rozprávanie s viacerými perspektívami, ktoré preklenuje viaceré kultúry, má

okrem estetického aj politický význam: poznanie, že náš región, ktorým je stredná Európa, dokážu „posúvať vpred práve transnacionálne estetické reflexie spoločnej historickej skúsenosti, a to vďaka jej diskurzívnemu a procesuálnemu charakteru, utvárajúcemu sa neustále v transkultúrnom dialógu”.

Anita Káli zasadzuje román *Satanské tango* László Krasznahorkaiho do kontextu literatúry o chudobe a tzv. sociografických románov. Hľadá pritom možné korešpondencie románu vo svetovej literatúre a skúma súvislosti diela s ruskou literatúrou 19. storočia, presnejšie s Gogolovými a Dostojevského dielami. V štúdiu sa z viacerých aspektov venuje paralelným motívom, formám, žánrovým charakteristikám a napokon aj jazykovým analógiám (jazyk chudoby v krásnej literatúre). Postavu Irimiáša usúvzťažňuje s postavami impostorov (napr. Čičikovom), postavy policajtov zas s petrohradskými pisármi. Ako z hľadiska postáv (prorok, falošný prorok), tak aj zo žánrového hľadiska (obžalobná reč) nachádza podobnosti v príbehu Veľký inkvizítor, vloženom do Dostojevského románu *Bratia Karamazovci* a poukazuje aj na predobraz jazyka literatúry chudoby v dielach Gogola a Dostojevského.

Vydávame túto publikáciu s nádejou, že jej budúci čitatelia nájdu v jednotlivých štúdiách podnety k premýšľaniu o literatúre nášho kultúrneho regiónu.

Budapešť – Bratislava, august 2024

Magdolna Balogh a Adam Bžoch

I. Historické prehľady

JUDIT GÖRÖZDI

Bezprostrednosť a sprostredkovanosť „svetovou literatúrou“ v interkultúrnych literárnych vzťahoch: slovenské preklady maďarskej literatúry¹

Väčšinou predpokladáme, že záujem o literatúru susednej krajiny je a priori daný na základe akejsi prirodzenej blízkosti, ktorá je založená na historických, spoločenských a umeleckých paralelách. Historicky je však tento záujem neoddeliteľný od celkového uvažovania prijímajúcej kultúry o literatúre: Ako v jednotlivých obdobiach vníma národnú literatúru ako takú, ako vníma svoj vzťah k iným literatúram, resp. ako vníma svetovú literatúru v zmysle kategórie zahŕňajúcej národné literatúry.

V nasledujúcej štúdií načrtnem prehľad slovenskej recepcie maďarskej literatúry od polovice 19. storočia po súčasnosť, a to najmä na základe jej prekladov. V tejto súvislosti je zaujímavá otázka, do akej miery je interkultúrny vzťah bezprostredný, či transfer medzi dvomi „malými“ literatúrami ovplyvnili zmeny v chápaní svetovej literatúry, a to sa týka predovšetkým zoznamu diel vybraných na preklad a ich recepcie. Venujem sa síce maďarsko-slovenskému literárnemu transferu, teda konkrétne úzkemu interkultúrnemu vzťahu, v pozadí mojich myš-

1 Štúdia vznikla v rámci projektu Literary transfer, translation and transnational literary phenomena in the Slovak-Hungarian cultural space (VEGA 2/0057/21).

lienkových pochodov sú však prítomné aj aspekty, ktoré sa využívajú pri výskume svetovej literatúry.

Počiatky: biliterárnosť, nacionalistické gestá

Počiatky maďarsko-slovenského umeleckého prekladu siahajú do obdobia vzniku pojmu svetová literatúra, ktorý sa spája s Goetheho menom. Je to dôsledok národného sebauvedomovania a jazykovej diferenciácie, keď literatúra *uzatvorením sa do jedného jazyka* nahradila svoj dovtedajší bi-/resp. multiliterárny stav (pojmem Rudolfa Chmela). Johann Wolfgang Goethe používal výraz svetová literatúra v zmysle akejsi literárnej komunikácie svetového rozsahu, na ktorej sa podieľajú diela napísané v rôznych jazykoch a ktorá slúži vzájomnému porozumeniu. Už v roku 1801 pojednával o tom², že v zmysle načrtnutej myšlienky stráca národné umenie a veda význam, pretože sa roztavia vo svetovom umení a vede. Hoci je vplyv Goetheho idey na literárno-vedné myslenie nesporný, zdanlivo je vzdialená realita tu skúmaným bilaterálnym literárnym vzťahom. Azda to ilustruje, že „výmenný obrat“ medzi národnými literatúrami je v skutočnosti komplikovanejší a závisí od mnohých faktorov.

Slovenská národná literatúra ako literatúra písaná s národným povedomím a v národnom jazyku začala vznikať na prelome 18. a 19. storočia. Dialo sa to v podstate paralelne s presadzovaním chápania kultúrneho národa, ktoré nahrádzalo politické národné povedomie uhorského typu, išlo teda aj o oslobodenie sa spod politicko-kultúrnych (maďarskej, českej) hegemonií, o istú literárnu a kultúrnu dekolonizáciu. Zo slovenskej strany preklad a recepciu maďarskej literatúry nerámcovala idea komunikácie medzi národmi, úmysel prijať „inakosť“, ale vymedzenie *vlastného priestoru*, jeho vyčlenenie od toho, čo je iné.

2 Porov. RITÓÓK Zsigmond, „Előszó“, in *Goethe és a világirodalom. Goethe és Eckermann beszélgetései alapján*, szerk. Zsigmond RITÓÓK (București: Kriterion, 1975)

V počiatkoch slovenského umeleckého prekladu bola iniciátorkou maďarská strana, prvé preklady maďarskej vlasteneckej poézie na stránkach slovenskej tlače, financované uhorskou vládou, však poukazujú skôr na úmysel rozšíriť politicko-kultúrnu hegemoniu³, nie na snahu podporiť skutočný kultúrny dialóg. Prvý slovenský preklad maďarského literárneho diela vyšiel v roku 1860, išlo o preklad básne Szózat Mihálya Vörösmartyho, ktorý uverejnil pod názvom *Ozyv* Mihály Mácsay v prílohe maďarských obrázkových týždenníkov (spolu s inými, rôznojazyčnými prekladmi básne). Preklad neskôr vyšiel aj inde, v slovenskom promaďarskom periodiku *Priateľ školy a literatúry* bol publikovaný spolu s prekladom Jakuba Grajchmana.⁴ Vörösmartyho báseň sa obracia na Maďarov. Mácsay svoj preklad adresoval „Uhrom“, čím rozšíril jej vlastenecký záber, za čo ho aj ostro kritizovala slovenská inteligencia, snažiac sa o formovanie a vymedzenie národného priestoru. Prvé dva preklady básne a ich recepcia odzrkadľujú dve základné ideológie v dejinách slovensko-maďarských vzťahov⁵, jedna zdôrazňuje jednotu, druhá sa zasa vymedzuje, presadzuje sebaurčenie. Pocit ohrozenia, potrebu ochrany slovenských čitateľov pred vplyvom maďarskej literatúry živili aj historicko-politické pomery, presnejšie maďarizačné opatrenia zamerané proti národnostiam, ktoré sa pokú-

- 3 Komplikované mocensko-kultúrno-jazykové pomery v mnohonárodnostnej monarchii rozoberá z hľadiska postkoloniálnej teórie Róbert Kiss Szemán, ktorý hovorí o primárnej a sekundárnej kolonizácii. Primárna kolonizácia sa spájala s nemeckojazyčnou kultúrou a týkala sa všetkých národov/národností v monarchii, vrátane maďarského. Sekundárna kolonizácia zasa prebieha na regionálnej úrovni, kde sa v primárnej situácii kolonizovaný maďarský národ správa ako kolonizátor voči miestnym národnostiam. Róbert KISS SZEMÁN, „Pokus o postkoloniálnu interpretáciu hungarik v Kollárově *Cestopisu obsahujícím cestu do Horní Italie*“. in *Jiný Kollár – Kollár versus jiní*, szerk. Róbert KISS SZEMÁN (Budapest: ELTE BTK Szlav és Balti Filológiai Intézet, 2021), 35–50., 40.
- 4 Preklad Vörösmartyho básne a dejiny jej recepcii spracoval v rámci svojej dvoj- jazyčnej monografie Karol Tomiš. Karol TOMIŠ, *Maďarská literatúra v slovenskej kultúre I. (1860-1918) / A magyar irodalom a szlovák kultúrában I. (1860-1918)*. (Bratislava: Veda – Ústav svetovej literatúry, 2000), 13-16.
- 5 Analyzuje Rudolf CHMEL v práci „A fordítás szerepe az irodalmi kapcsolatokban“, in *Két irodalom kapcsolatai*. (Bratislava: Madách, 1980), 158–170.

sili zabrániť slovenskému národnému obrodeniu a zohrali veľkú rolu v ďalšom zhoršení slovensko-maďarských vzťahov. „Kýmkoľvek budú nás nútiť uznávať kultúru maďarskú, my konáme len povinnú sebaobranu, keď odvraciamе sa od nej“⁶ – napísal v roku 1893 literát a publicista Jozef Škultéty.

V počiatkoch, resp. počas prvých desaťročí maďarsko-slovenského umeleckého prekladu zohrávalo rolu aj to, že slovenskí čitatelia hovorili a čítali aj po maďarsky, mohli sledovať pôvodnú maďarskú literatúru, recepcia teda prebiehala nezávisle od existencie prekladov. Tento jav by sme dnes mohli chápať ako recepčnú osobitosť transkultúrnosti⁷, hoci ho Rudolf Chmel opísal na základe maďarsko-slovenskej situácie už pred vznikom koncepcie transkulturalizmu Wolfganga Welscha, ktorá vychádza zo skúsenosti globalizácie. Biliterárnosť vníma Chmel ako presah dvoch literárnych systémov, ako interferenciu literárnych štruktúr vo vedomí recipienta, vďaka ktorej sa deficit vo vlastnej literatúre – napr. žánrový či tematický deficit – priamo nahradí z rezervára druhej literatúry.⁸ Ide o úroveň interkultúrnych vzťahov, ktorá je nezávislá od jazykového sprostredkovania a stojí aj mimo transferových procesov. V slovenskom prostredí pretrvala – i keď v zmenšujúcej sa miere – do polovice 20. storočia ako dôsledok maďarského školstva, ktoré bolo do roku 1918 povinné.

Vzostup slovenských tlačových produktov viedol od sedemdesiatych rokov 19. storočia k rozmachu slovenskojazyčnej prekladovej literatúry, ktorá mala najmä rusofilský a slavianofilský charakter.

6 Jozef ŠKULTÉTY, „Alexandra Petőfiho lyrické básne“, in Rudolf CHMEL ed., *Literárne vzťahy slovensko-maďarské: Dokumenty z 19. a zo začiatku 20. storočia* (Bratislava: Osveta, 1973), 231–233., 231.

7 Vplyvy transkultúrnej zbiehlosti vo viacerých literárnych systémoch na životné dielo autora a jej literárnohistorické dôsledky v slovensko-maďarsko(-nemeckých) pomeroch analyzuje Anikó DUŠÍKOVÁ, „The possibilities of a transcultural narrative in 19th-century Central Europe: Ján Chalupka and Gusztáv Szontagh“, *World Literature Studies*, 14, 3. (2022): 114–127.

8 Rudolf CHMEL, „Slovensko-maďarská biliterárnosť“, in *Literatúry v kontaktoch: Štúdie o slovensko-maďarských literárnych vzťahoch* (Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1972). 44–76., 51.

Z maďarskej literatúry sa okrem zábavnej prózy dnes už zabudnutých autorov objavili aj preklady významných prozaikov ako József Eötvös, Mór Jókai, neskôr Kálmán Mikszáth, či básnikov ako Sándor Petőfi, János Arany, Dániel Berzsenyi, Károly Kisfaludy. Publikovanie literárne hodnotných maďarských románov odštartoval v roku 1883 *Páter Peter* (*Páter Péter*) Móra Jókaiho v preklade vydavateľa Gustáva Izáka. Slovenská kritika síce autora niekedy nešetrila, medzi čitateľmi bol však veľmi populárny, do poslednej tretiny 20. storočia mu vyšli približne dva tucty diel v udivujúcom celkovom náklade, a to vo viacerých vydaniach, niektoré romány dokonca vo viacerých slovenských prekladoch. Slováci objavili medzi prvými aj Kálmána Mikszátha, jeho knihy vychádzajú kontinuálne od roku 1886 až dodnes, viaceré vo viacerých slovenských pretlmočeníach; jeho životné dielo vyšlo naposledy v rokoch 2007 až 2023 v preklade Karola Wlachovského.

Formujúce sprostredkovanie hodnôt

Na prelome storočí sa v rôznych slovenských periodikách objavovali aj novelisti reprezentujúci modernú maďarskú literatúru, okrem iných Endre Ady, Sándor Bródy, Géza Csáth, Gyula Krúdy alebo dramatik Ferenc Molnár. V oblasti prekladov sa postupne prekonával aj proti-maďarský postoj národných kruhov, napríklad vplyvný literárny mesačník *Slovenské pohľady*, ktorý redigovali S. H. Vajanský a J. Škultéty a vydávala ho turčiansko-svätomartinská národná inteligencia, snažiac sa uvedomene formovať slovenskú kultúru a literatúru, dal po dvadsiatich rokoch ignorovania maďarskej literatúry konečne priestor aj maďarským dielam. V *Slovenských pohľadoch* vyšli v kompetentnom preklade národného barda Pavla Országha Hviezdoslava básne Sándora Petőfiho a Jánosa Aranya, v roku 1905 zasa *Tragédia človeka* (*Az ember tragédiája*) Imre Madácha. Hviezdoslavove preklady nano-vo umiestnili týchto autorov do slovenského recepcného priestoru.

Básne Sándora Petőfiho, ktorý mal slovenský pôvod a jeho poézia sa stala súčasťou aj „panteónu“ svetovej literatúry romantizmu, vychá-

dzali v slovenských periodikách od začiatku šesťdesiatych rokov 19. storočia, do prelomu storočia mu dokonca vyšli tri slovenské básnické zbierky a takisto román *Katov povraz (A hóhér kötele)*. Prijatie celoživotného diela sa však stretlo s odporom, národné kruhy básnika nálepkovali ako renegáta. Podpísal sa pod to nielen fakt, že Petőfi sa napriek slovenskému pôvodu hlásil k maďarskému národu a k Slovákom bol ľahostajný, ale aj to, že v období asimilácie národností maďarská strana jeho vlasteneckú poéziu aj využívala.⁹ Napriek umeleckej sile diel či presadeniu sa génia autora z „malej“ literatúry vo svetovej literatúre sprevádzali Petőfiho v priebehu maďarsko-slovenského transferu nacionalistické ideologické zápasy. Jeho umenie rehabilitovali preklady Hviezdoslava, ktorý do svojho prekladateľského programu klenotov európskej literatúry zaradil okrem Shakespeara, Schillera, Goetheho, Puškina či Lermontova aj Petőfiho, resp. Madácha a Aranya. Odhliadnuc od bezvýznamnej básnickej zbierky z roku 1911 v nekvalitnom preklade Rehora Urama-Podtatranského sa pozornosť Slovákov opäť sústredila na Petőfiho sté výročie smrti: Hodnotili ho významní literáti a opäť sa začali prekladať jeho diela. Ani tentoraz sa to však nezaobišlo bez dobovej kultúrnej ideológie: Ako píše Karol Tomiš, „panujúca socialistická ideológia namiesto národných hľadísk zdôrazňovala princíp medzinárodnosti (...) (Petőfiho – J. G.) už spomínajú ako revolučného básnika volajúceho po svetovej slobode a spoločenskej spravodlivosti, ktorého životné dielo je spoločným pokladom ľudstva.“¹⁰ Začiatkom päťdesiatych rokov vyšla v preklade Emila Boleslava Lukáča jeho epická báseň *Apoštol (Az apostol)*, potom knižne *Vítáz Janko (János vitéz)* a výber z tvorby vo vynikajúcom preklade Jána Smreka, ktorý mal v nasledujúcich desaťročiach ďalšie tri vydania. V roku 1990 bola v slovenskom preklade vydaná Petőfiho biografia z pera Gyulu Ilyésa a v roku 2020 boli publikované cestopisy romantického básnika.

9 István CSUKÁS, *Petőfi a szlovákknál* (Bratislava: Madách Lap-és Könyvkiadó, 1979)

10 Karol TOMIŠ, „Petőfi költeményeinek szlovák fordításai“, in Karol TOMIŠ, *Közös értékeink*, 16–25 (Bratislava: Madách-Posonium, 2001), 24.

V tomto prehľade nie je priestor venovať sa slovenskej recepcii kanonických maďarských autorov, ktorých diela sa v slovenskom prostredí skutočne stretli s literárnou a kultúrnou odozvou. Oplatilo by sa venovať pozornosť slovenskej recepcii Jánosa Aranya, o ktorom Pavol Bujnák, považovaný za zakladateľa slovenskej hungaristiky, napísal aj samostatnú monografiu. Alebo Imre Madácha, ktorého *Tragédia človeka* je slovenským čitateľom dostupná v troch prekladoch (posledný preklad Jitky Rožňovej vyšiel v roku 2020), ale v slovenčine sú prístupné aj jeho básne, resp. dráma *Možžiš (Mózes)*.¹¹

V každom prípade sa však musíme zmieniť o recepcii Adyho¹², v ktorej nejde len o interkultúrny prenos, ale predstavuje zaujímavý moment aj v rámci sebaučrnenia prijímajúcej kultúry. Systémové literárnovedné teórie, resp. teórie svetovej literatúry, pracujúce s kategóriami „malej“ a „veľkej“, teda periférnej(šej) a centrálnej(šej) literatúry, prisudzujú „veľkým“ centrálnym literárnym kultúram vo všeobecnosti funkciu vzoru. Považujú za samozrejmé, že vzorový jav (literárny smer, žáner atď.) vychádza z centra, ovplyvňuje svoje široké okolie a prestupuje hranice národných literatúr. Táto dynamika je však komplexnejšia, ovplyvňuje ju viacero faktorov a okrem vertikálnych („veľká“ – „malá“ literatúra) vplyvov na ňu evidentne pôsobia aj horizontálne („malé“ – „malé“) medziliterárne procesy. Navyše vzťah medzi dvomi konkrétnymi „malými“ literatúrami, o ktorých hovoríme, nebol v dejinách úplne symetrický, slovenská literatúra je mladšia, v čase formovania jej identity pre ňu z času na čas nadobúdali maďarské javy funkciu centrálnych vzorov, širšie vyžarujúcej literatúry. Slovenská recepcia E. Adyho zohrala úlohu v polemike o dekadencii, v širšom zmysle išlo o hľadanie foriem modernej slovenskej poézie, hoci táto úloha nebola výlučná či ústredná.

11 Pamiatku Imre Madácha uchováva Madáchov kaštieľ v Dolnej Strehovej, ktorého zriaďovateľ (Múzeum kultúry Maďarov na Slovensku) iniciovalo aj vydanie ostatných prekladových zbierok.

12 István CSUKÁS, *Ady Endre a szlovák irodalomban* (Budapest: Akadémiai, 1961)

Ady vtrhol do slovenskej kultúry v roku 1910 vďaka Hviezdoslavovi, ktorého oslovili jeho myšlienky o zomknutí sa stredoeurópskych národov voči útlaku a vo svojej básnickej odpovedi na *Pieseň maďarského jakobína* (*A magyar jakobinus dala*) označil maďarského básnika za „herolda svitajúcich časov“. Pre mladšiu generáciu básnikov moderny však predstavoval už najmä poetickú inšpiráciu. „Je to zjav európsky celou svojou bytosťou a pre našu poéziu sa stal kľúčom k tomu, čo inde učili Baudelaire a Rimbaud,“ napísal v roku 1941 spisovateľ, literát a prekladateľ Michal Chorváth.¹³ Zaslúžil sa o to nielen fakt, že slovenskí autori čítali Adyho v origináli, interpretovali a prekladali jeho diela, písali si o nich, ale aj polemika zo začiatku tridsiatych rokov o dekadencii maďarského básnika, v ktorej na jednej strane zaznieval názor, že jeho poézia je pre slovenskú literatúru neprínosná, na druhej strane sa však zdôrazňoval umelecký význam a humanizmus Adyho diela.¹⁴ Adyho preklady vyšli knižne po prvý raz v roku 1934, potom v roku 1941, a tento výber je dielom Emila Boleslava Lukáča, ktorý patril k najlepším znalcom a prekladateľom Adyho. Neskôr ho vydal opäť a zaradil ho aj do antológie svetovej literatúry, ako aj do antológie maďarskej poézie. Ďalší výber vyšiel v roku 1950 s prekladmi Jána Smreka (v súlade s duchom doby s úvodnou štúdiou Györgya Lukácsa) a v roku 1957 publikoval Adyho preklady aj Valentín Beniák. Zbierka jeho poviedok vyšla v slovenskom preklade v roku 1959. Permanentnú dostupnosť Adyho poézie slovenským čitateľom zabezpečovala kniha z roku 1978, ktorá priniesla staršie preklady¹⁵ a tieto výbery sú dodnes k dispozícii v slovenských knižniciach.

13 Cituje Rudolf CHMEL, „Ady na Slovensku“, in Rudolf CHMEL, *Paralely a konfrontácie*, 109-118 (Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986), 113.

14 Polemiku vyvolal článok Ruda Uhlára, na ktorú viacerými staťami reagoval Emil Boleslav Lukáč. Por. Rudolf CHMEL, „Ady na Slovensku“, 114-118.

15 Karol TOMIŠ, „Ady a szlovák irodalmi kultúraban“, in Karol TOMIŠ, *Közös értékeink*, 58-63.

Ideologické rámce

Vznik Československa v roku 1918 znamenal významný impulz pre rozvoj slovenskej kultúry a inštitucionalizáciu literatúry, avšak ambivalentný vzťah k maďarskej literatúre sa nevytratil. V nasledujúcich desaťročiach charakterizovala národné kruhy zdržanlivosť, ľavicu (časopis DAV) zasa otvorenosť, prítomná bola ale ešte aj biliterárnosť, ktorá umožňovala priamu recepciu. To, že maďarská literatúra bola dostupná a čítaná aj bez prekladov, odhaľuje Adyho recepcia, ale napríklad aj obvinenie Mila Urbana, že jeho román *Živý bič* (1927) je plagiatom diela Dezső Szabóa.¹⁶ *Mizinu* (*Az elsodort falu*, 1919) teda svojho času nečítal v origináli len Urban, ale aj literárni kritici, pretože slovenský preklad Szabóovho románu vyšiel až v roku 1948.

Asymetrický vzťah medzi dvomi literatúrami sa začal rozpadáť v polovici 20. storočia. Významnú úlohu pri tom zohrala kultúrna politika štátu a komunistická ideológia, ktoré predpisovali internacionalizmus a propagáciu literatúr tzv. spriateľených národov. Tento trend posilnili medzištátne vydavateľské zmluvy i cenzorský dohľad. Z dobovej maďarskej literatúry dostala zelenú literatúra socialistického realizmu (napr. román Bélu Illésa *Karpatská rapsódia – Kárpáti rapsódia*), z predošlých období celoživotné diela ideologicky neproblematických autorov (napr. poézia Attilu Józsefa), resp. diela „využiteľné v boji“ (okrem spomínaného Jókaiho a Petőfiho napríklad romány Józsefa Eötvösa *Pod Dóžovou zástavou – Magyarország 1514-ben* či *De-dinský notár – A falu jegyzője*). Kultúrna politika sa však počas štyroch desaťročí menila, súrodá nebola ani kontrola jednotlivých rôzne zameraných vydavateľstiev, redaktori a prekladatelia zbehli v maďarskej literatúre sa snažili využiť „medzery“, čo ilustruje bezprostrednosť interkultúrnych vzťahov v tieni štátneho vydavateľského dohľadu. Vydávanie maďarskej prekladovej literatúry sa zintenzívnilo, Rudolf Chmel, ktorý literárnohistoricky spracoval obdobie rokov 1945 až 1975, hovorí

16 Porov. Karol CSIBA, „Medzi Živým bičom a Gardistom (poznámky k memoárom, beletrii a publicistike Mila Urbana)“, *Slovenská literatúra* 62. 5. (2015): 427-434. 429.

o viac ako štyristo tituloch, pričom polovicu z nich tvorila próza, okolo päťdesiat kníh pre deti či mládež a asi 150 uverejnených drám bolo určených pre divadlá. Okrem zbierok Petőfiho, Adyho a Attilu Józsefa zastupujú v tomto období poéziu dve antológie, ktoré slovenským čitateľom sprostredkovali aj básne Gyulu Juhásza, Dezsóa Kosztolányiho, Árpáda Tótha, Mihálya Babitsa, Miklósa Radnótiho, Lajosa Kassáka, Gyulu Illyésa, Lászlóa Nagya a Sándora Weöresa.¹⁷ Treba sa zmieniť aj o iniciatíve, ktorá sa opierala o chápanie svetovej literatúry ako súboru národných literatúr a ponúkala slovenské preklady klasikov maďarskej literatúry Jókaiho a Mikszátha v rámci edície Zlatý fond svetovej literatúry.

Slovenský spisovateľ sa špecializoval najmä na súčasnú literatúru. Vyšli v ňom o. i. diela Ákosa Kertésza *Úzkou uličkou (Sikátor)*, Józsefa Darvasa *Mesto nad priepadliskom (Város az ingoványon)*, Ferencu Sántu *Dvadsať hodín (Húsz óra)* a román Lászlóa Németha *Smútok (Gyász)*. Vo vydavateľstve mládežníckej literatúry Smena vyšli diela, ktoré tematicky či inak zapadali do tohto smeru, napríklad román Endre Fejese *Cintorín hrdze (Rozsdatemető)* alebo dielo Istvána Szilágyiho *Padajú kamene do studne hlbkej (Kő hull apadó kútba)*. Tatran sa zasa sústreďoval na literatúru 20. storočia, v tomto vydavateľstve vyšli napríklad romány Tibora Déryho, dielo Miklósa Mészölya alebo výber drám s divadelnými hrami Lászlóa Németha, Gyulu Illyésa a Istvána Örkénya. Umelecký prekladateľ a riaditeľ vydavateľstva Tatran Karol Wlachovský sumarizuje aktivity vydavateľstva takto:

„V maďarskej literatúre sme hľadali to, čo nám chýbalo v slovenskej. (...) zaujímali nás smery, ktoré nadviazali na západné hodnoty. V roku 1976 vyšiel Ottlik, vydali sme jedinomínútky Istvána Örkénya, viaceré texty Ivána Mándyho, napríklad *Kino zašlých čias (Régi idők mozaija)*, oba Kosztolányiho cykly *Kornela Estiho (Esti Kornél)* (...), preložili sme Csátha, mali sme schválené tri Krúdyho romány, plánovali sme

17 Rudolf CHMEL, „Preklady z maďarskej literatúry v rokoch 1945-1975“, in *Paralely a konfrontácie*, 169-182, 173-176.

Babitsa (...) Tieto knihy ukazovali, že v maďarskej literatúre sú prítomné aj občianske hodnoty, keďže práve tie pre odlišný vývoj slovenskej spoločnosti v slovenskej spisbe chýbali. Tieto knihy vychádzali z dnešného aspektu v neuveriteľnom náklade a bol o ne záujem. Najmä v rokoch konsolidácie predsa len Maďari uvažovali inak a verejnosť tomu aj rozumela. Tento proces však zostal nedokončený, lebo na tieto snaženia mali nadviazať preklady diel Miklósa Mészölya a vtedajšej mladej generácie, Esterházyho, Nádas. To sa však už nestalo, lebo ich tvorba už narážala na ideologické prekážky.¹⁸

Po potlačení Pražskej jari sa konsolidačná kultúrna politika snažila odrezať domáce umenie od medzinárodných estetických trendov a kontrolovala obsahy. Vďaka tomu sa (v rôznej miere) zvýšila aj hodnota inak zameranej prekladovej literatúry, no takisto tu boli dané limity, a to jednak začiatkom sedemdesiatych rokov a potom výraznejšie po vzniku Charty 77, citeľné však boli ešte aj v polovici osemdesiatych rokov. Na tomto pozadí explodovala slovenská recepcia Lajosa Grendela, ktorú v roku 1985 odštartovala trilógia *Odtienené obľomky* (prel. Karol Wlachovský) s časťami *Ostrá strelba* (Éleslövészet), *Odkundesí* (Galeri) a *Odvodeniny* (Áttételek).¹⁹ Podľa polemiky deviatich kritikov na stránkach časopisu *Romboid*²⁰ zohráva Grendelova próza „úlohu podnetu“ (Ján Števček) aj pre slovenskú literatúru a tá na tento impulz musí „odpovedať vlastným výkonom“ (Peter Zajac). Podnety treba hľadať najmä v inšpirácii súčasnou európskou filozofiou a estetikou, napríklad v individuálnom chápaní bytia a vo využívaní postmoderných postupov, ktoré Grendel vypracoval v súvislosti so stredoeurópskou

18 GÖRÖZDI Judit, „A magyar irodalom tolmácsa: beszélgetés Karol Wlachovskýval“, *Új Szó – Könyvjelző melléklet*. 21. szeptember 2006, 10-13; Karol WLACHOVSKÝ, *Belső világosság: Párbeszéd a magyar irodalommal* (Dunaszerdahely: Nap Kiadó, 1995).

19 Na problémy s vydaním trilógie spomínal v rozhovore Karol Wlachovský. GÖRÖZDI Judit, „A magyar irodalom tolmácsa...“, 11.

20 JÁN ŠTEVČEK, VOJTECH KONDRÓT, IVAN SULÍK, KAROL ROSENBAUM, VILIAM MARČOK, VINCENT ŠABÍK, DANIEL OKÁLI, PETER ZAJAC, KAROL WLACHOVSKÝ, „Kritici diskutujú o Lajosovi Grendelovi“, *Romboid* 21 (1986), 11., 20-33.

identitou. Na základe aktov literárneho zaradovania, „nálepkovania“ vidieť aj to, že preklady Grendelových diel predstavovali v priebehu recepcie šancu na rozšírenie rámcov prijímajúcej literatúry, a to nie ako produkty inej kultúry (literárnohistorického procesu, ideologického prostredia), ale ako diela maďarskej národnostnej literatúry, vnímanej ako súčasť tzv. československej socialistickej literatúry. Grendelovi sa aj neskôr venovala intenzívna pozornosť, každé jeho dielo vyšlo aj v slovenskom preklade a autorovo prijatie môžeme označiť za úplné, keďže jeho práce mali kritický ohlas a literárny vplyv, autor bol integrovaný do dejín slovenskej literatúry a to celkom určite vďaka prekladateľovi Karolovi Wlachovskému, ktorý pre ne vytvoril jednotný slovenský hlas.²¹ Počas komunizmu sa inak prekladala aj iná maďarská literatúra zo Slovenska, po slovensky boli dostupné napríklad diela Zoltána Fábryho, Viktora Egriho, Lászlóa Dobosa, Gyulu Dubu, básnické zbierky Lászlóa Cselényiho, Árpáda Tőzséra, avšak diela autorov ostatných maďarských menšinových literatúr mimo Maďarska vychádzali, resp. mohli vychádzať len zriedka.

Binárne vzťahy – regionálna literatúra – svetová literatúra

Osobitný rámec nadobudli maďarsko-slovenské interkultúrne vzťahy vďaka tomu, že v šesťdesiatych rokoch 20. storočia sa v Slovenskej akadémii vied začal komparatistický výskum, ktorý túto problematiku zasadil do nových súvislostí. Dobové chápanie svetovej literatúry bolo beztak široké, zahŕňalo súbor národných literatúr, ku ktorému regionálna komparatistika pristupovala z hľadiska systémových a typologických súvislostí, a dovtedajší slavistický (teda na jazykovej príbuznosti založený) porovnávací literárnovedný prístup nahradila regionálnym zoskupením (okrem zemepisnej blízkosti vychádzal aj zo spoloč-

21. GÖRÖZDI Judit, „Grendel Lajos ‘szlovák írói’ karriertörténete“, in *Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálók, írósportosulások 2.* BOKA László, BIRÓ Annamária eds, 307-320, (Nagyvárad – Budapest: Partium Kiadó – Reciti: 2016)

sko-historických daností). Svoj záujem takto rozšírila aj smerom k maďarskej (a rumunskej) kultúre. Zo slovenského hľadiska sa konštatoval význam kontaktov s maďarskou literárnou kultúrou v rámci literárnych dejín a „systému vzťahov so svetovou literatúrou“ (Mikuláš Bakoš), čo dalo zelenú systematickému výskumu maďarsko-slovenských interkultúrnych vzťahov. Bilaterálne vzťahy však neznamenali len tzv. kontaktológiu či vplyvológiu, ale v znamení „funkčne a štrukturálne chápanej komparatistiky“²² aj mapovanie a porovnávanie vývinových analógií.²³ Z dnešného pohľadu sú v tomto prístupe dôležité dva momenty: Na jednej strane je to uvedenie si komplexnosti a mnoho-rozmernosti zosieťovania dvoch literatúr, na druhej strane perspektíva, v ktorej nadobúda zmysel fungovanie vybraných momentov siete. Rudolf Chmel, ktorý sa v slovenskej komparatistike venoval maďarskej literatúre, túto perspektívu načrtnol takto:

„Správne poňatie slovensko-maďarských literárnych vzťahov musí spolu s binárnym skúmaním ostatných slovensko-inonárodných vzťahov v ďalšom štádiu prehĺbeného výskumu v podstatnej miere predchádzať objektívne a komplexné napísanie dejín európskej i svetovej literatúry.“²⁴

Teoretické zázemie ponúkla v tomto zmysle štrukturalistická teória svetovej literatúry Dionýza Ďurišina, ktorá predstavovala pokus o deskripciu systému vzťahov národných literatúr a svetovej literatúry a o uchopenie faktorov synchronnej a diachronnej dynamiku interakčných procesov. Literárne procesy chápe ako národné, resp. medziliterárne operácie. Podľa nej národnú literatúru usúvťažňujú medziliterárne vzťahy

22 Rudolf CHMEL, *Literatúry v kontaktoch*, 8.

23 Z tohto chápania vychádza Rudolf Chmel v štúdií porovnávajúcej slovenskú a maďarskú romantiku. Rudolf CHMEL, „Typológia slovenského a maďarského romantizmu“, in *Paralely a konfrontácie*, 17-63.

24 Rudolf CHMEL, *Literatúry v kontaktoch*, 9.

„s väčšími, v určitom zmysle nadradenými literárnohistorickými jednotkami, smerujúcimi ku konečnému systému svetovej literatúry. Medzi týmito krajnými pólmi existuje protirečivá dialektická jednotnosť, ktorá sa v literárnohistorickej praxi prejavuje ako tvorivé pracovné napätie medzi dejinami národnej a svetovej literatúry.“²⁵

Takto vymedzenú pomedznú kategóriu tvoria tzv. *medziliterárne spoločensvá*, resp. *osobitné medziliterárne spoločensvá*, ktoré podľa Ďurišina vznikajú pod vplyvom etnických, geografických, administratívno-politických faktorov, resp. v prípade osobitných medziliterárnych spoločensvtiev pod vplyvom iných faktorov intenzívnej interakcie (konceptcia, ktorá sa formovala v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch považuje za takúto sovietsku literatúru).²⁶ Táto kategória azda približuje situáciu, v ktorej historicky existovali maďarská i slovenská kultúra, prípadne sa snaží uchopiť aj zosieťovanosť, vďaka ktorej zohráva maďarská literatúra na Slovensku sprostredkovateľskú funkciu do oboch smerov. Hoci Ďurišinovu teóriu svetovej literatúry, resp. teóriu literárneho systému dnes vnímame miestami ako špekulatívnu, keďže je vzdialená od literárneho textu ako skutočného spôsobu literárneho bytia, je nesporné, že sa pokúsila komplexne uchopiť procesy prebiehajúce od národnej literatúry po svetovú literatúru, a to s ohľadom na rôzne aspekty a dynamiky.²⁷ Miloš Zelenka označuje Ďurišinovu koncepciu za predzvesť transkulturalizmu, rozšíreného v nultých rokoch 21. storočia²⁸, keďže ju takisto zaujímali prechody medzi kultúrami a z národného aspektu nehegemónne literárne javy.

Na otázku, aké sú dôsledky tohto literárnovedného diskurzu na maďarsko-slovenské literárne vzťahy, sa ponúkajú dve odpovede. V komparatistike vzniklo chápanie a metodológia, ktoré maďarsko-slovenské interkultúrne vzťahy vnímané ako dejiny transferu a vplyvu dokázali

25 Dionýz ĎURIŠIN, *Čo je svetová literatúra?* (Bratislava: Obzor, 1992), 152.

26 Tamtiež, 152-153.

27 Porov. Dionýz ĎURIŠIN, *Theory of interliterary process* (Bratislava: Veda, 1989)

28 Miloš ZELENKA, „The concept of world literature in Czech and Slovak comparative literary studies“, *World Literature Studies*, 14, 2. (2022), 5-30 (18).

zasadiť do širšieho dejinného kontextu (štúdie Rudolfa Chmela, maďarská kniha László Sziklayho *Szomszédainkról – O našich susedoch* z roku 1974). To sa priamo alebo nepriamo odzrkadlilo aj vo vydávaní prekladov. Dá sa napríklad vybadať v koncepcii, na ktorú sa odvolával už spomínaný Karol Wlachovský: Slovenský vydavateľský výber uprednostňoval maďarskú – na meštiansku tradíciu nadväzujúcu – literatúru, ktorá chýbala v slovenskej literatúre (ide o suplementáciu javu absentujúceho vo vlastnom národnom literárnom systéme), resp. aj vo vydavateľskej politike, ktorú po zmene režimu vo vydavateľstve Kalligram realizoval Rudolf Chmel v stredoeurópskej edícii²⁹ (ide o chápanie regionálnej literatúry ako osobitného zoskupenia národných literatúr).

Kalligram

Začiatkom deväťdesiatych rokov 20. storočia sa aj na Slovensku transformovala štruktúra vydavateľstiev. Nakladateľstvá, ktoré vydávali aj prekladovú literatúru a pracovali na základe mnohoročného a centrálne schváleného vydavateľského plánu, nahradili súkromné iniciatívy. Maďarská literatúra (najmä próza) začala pravidelnejšie vychádzať koncom desaťročia a ako systematická činnosť sa spája najmä s vydavateľstvom Kalligram (1991 – 2016), hoci niekoľko titulov vydali aj iné vydavateľstvá (napr. AB-Art, Slovart, Drewo a Srd). Nakladateľstvo okrem pôvodných slovenských a maďarských diel z Maďarska a Slovenska vydávalo aj slovenské preklady maďarskej literatúry a maďarské preklady slovenskej literatúry, čím takpovediac interne formovalo maďarsko-slovenské a slovensko-maďarské literárne vzťahy. Z maďarskej literatúry sprístupnilo po slovensky najmä diela, ktoré pred zmenou politického režimu neprešli cez ideologické sito. V roku 1995 odštartovalo esejistickú edíciu vydaním esejí Györgya Konráda a Miklósa

29 Rudolf CHMEL, „Bolo raz jedno vydavateľstvo...“, in *Bolo raz jedno vydavateľstvo... Štvrtstoročie Kalligramu 1991 – 2006* (Bratislava: Absynt, 2021), 9-15.

Mészölya, po ktorých nasledovali aj diela Árpáda Göncza, Lászlóa Földényiho a Imre Kertésza.

Prioritu vo vydávaní prekladovej prózy mali diela z obdobia prozaického obratu³⁰, ktoré zaplňali biele miesta, keďže v predošlom období boli niektorí maďarskí autori pre svoje politické stanoviská v Československu zakázaní (napr. P. Nádas alebo M. Mészöly, ktorí sa podpísali pod vyhlásenie solidarity maďarských intelektuálov s Chartou 77), iných nebolo možné vydávať pre ich radikálnu poetiku (napr. diela P. Esterházyho). Je paradoxné, že maďarsko-slovenský literárny transfer, ktorý vychádzal z priamych interkultúrnych vzťahov, resp. regionálnej (stredo-východoeurópskej / stredoeurópskej) literárnej zosieťovanosti, sa zasekol práve pri tejto literatúre, ktorá bola inšpiratívna aj v širšom kontexte, na úrovni „svetovej literatúry“, a na prelome tisícročí na medzinárodnej úrovni upriamila pozornosť na maďarskú spisbu ako literatúru „malej“ stredoeurópskej kultúry. Ešte aj na základe obvyklej – z hľadiska „malých“ literatúr limitovane a výlučne pôsobiacej – interpretácie svetovej literatúry, podľa ktorej je svetová literatúra súborom medzinárodne cirkulujúcich, po anglicky (prípadne v iných svetových jazykoch) prístupných diel, sa dá konštatovať, že maďarská literatúra na prelome tisícročí skutočne vstúpila na „scénu“ svetovej literatúry. Navyše nielenže mnoho diel bolo preložených do mnohých jazykov (vrátane angličtiny), ale stretli sa aj s uznaním, čoho dôkazom sú aj prestížne medzinárodné literárne ceny (napr. Nobelova cena pre Imre Kertésza v roku 2002, Cena mieru pre Pétera Esterházyho v roku 2004, Medzinárodná Bookerova cena pre Lászlóa Krasznahorkaiho v roku 2015, mnohoročná nominácia Pétera Nádasu na Nobelovu cenu). Uviaznutie priameho slovenského transferu, v niektorých prípadoch jeho asi dvadsaťročné oneskorenie, korigoval Kalligram slovenskými prekladmi týchto autorov.

30 Judit GÖRÖZDI, „Kifelé is érthetően prezentált értékek: a prózafordulat utáni magyar próza szlovák recepciója“, *Magyar Lettre International* 16, 63. sz. (2006), 62-68.

Péterovi Nádasovi vyšlo od roku 1999 v Kalligrame päť slovenských prekladov, ako prvý *Koniec rodinnej ságy (Egy családregény vége)* v preklade Kataríny Královej, ešte v tom istom roku výber esejí v preklade Petra Kováča a v roku 2003 výber drám a divadelných esejí pod názvom *Upratovanie (Takarítás)*. Následne v preklade Juliany Szolnokiovej to bol román *Kniha pamätí (Emlékiratok könyve)* a v roku 2009 ako prvý cudzojazyčný preklad aj románová trilógia *Paralelné príbehy (Párhuzamos történetek)*. Podľa publikovaných reakcií bolo Nádasove prijatie nadšené a erudované, jeho dielam sa venovala aj zbierka slovenských štúdií. Analýzy sa venovali autorovmu osobitému štýlu písania, žánrovým otázkam, tvorbu zasadili do súčasných literárnych prúdov, na základe paralel zo svetovej literatúry ho kontextualizovali, rozoberali autorov obraz dejín, jeho stredoeurópanstvo, otázky identity atď.³¹ Po zániku Kalligramu však Nádasove preklady vychádzali už len náhodne; v preklade Renáty Deák vyšiel výber esejí *Stav vecí (A dolgok állása)* a v preklade Evy Andrejčákovej kniha *Vlastná smrť (Saját halál)*.

Slovenskú recepciu Pétera Esterházyho odštartoval v roku 2005 román *Harmonia caelestis*. Pod oneskorené slovenské prijímanie v tom čase už medzinárodne známeho a uznávaného spisovateľa sa podpísal okrem iného aj jeho osobitý postmoderný jazyk, ktorý pomohol o. i. obroditi umelecké prostriedky a spôsob rozprávania v maďarskej literatúre, preto si vyžadoval inovatívny a kreatívny prístup pretlmočenia, ktorý našiel v prekladateľke Renáte Deák. Takmer všetky Esterházyho diela vydané po *Harmonii caelestis* vyšli aj v slovenčine (spolu desať kníh), jeho posledné romány z cyklu *Jednoduchý príbeh čiarka sto strán (Egyszerű történet vessző száz oldal)* dokonca už niekoľko mesiacov po vyjdení maďarských originálov; z predchádzajúcich diel zasa vyšli *Pomocné slovesá srdca (A szív segédigéi)* a *Jedna žena (Egy nő)*. V prípade slovenskej recepcie Esterházyho zohral dôležitú rolu riaditeľ

31 Detailnejšie pozri Judit GÖRÖZDI, „A kortárs magyar próza szlovák recepciója (Závada Pál, Kertész Imre, Nádas Péter)“, in *Túl minden határon: A magyar irodalom külföldön*, Ildikó JÓZAN, Éva JENEY eds, 170-192 (Budapest: Balassi, 2008), 180-186.

Kalligramu László Szigeti, ktorý stál aj v pozadí iniciatívy Slovenského národného divadla, keď Pétera Esterházyho požiadalo o napísanie divadelnej hry. Jeho dráma *Mercedes Benz* mala v Bratislave napokon premiéru v roku 2017. Esterházyho knihy po zániku vydavateľstva Kalligram vyšli aj v iných vydavateľstvách, napríklad Absynt vydal v roku 2018 *Pankreasník (Hasnyálmirigynapló)*, v roku 2022 Plav pod titulom *Život slov* výber esejí a publicistiky, v roku 2024 uverejnil Brak jeho esejistický román *Pohľad grófký Hahn-Hahn (Hahn-Hahn grófnó pillantása)*. Slovenskej recepcii Esterházyho som sa venovala v osobitnej štúdií,³² na tomto mieste však považujem za potrebné poznamenať, že autorove diela vyvolali v slovenskej literárnej kultúre isté vlnobitie: podnietili nielen interpretácie a dialóg, ale inšpirovali aj viacerých slovenských autorov.

Vďaka prekladom je na Slovensku populárny takisto Pál Závada, ktorého román *Jadvigin vankúšik* zobrazujúci život dolnozemských Slovákov vyvolal záujem nielen pre svoju tému, ale aj pre jazyk odzrkadľujúci multikultúrne prostredie. Okrem informatívnych recenzií vyšli aj analytické state, ktoré sa venovali nielen otázkam poetiky románu, ale aj problematike histórie, jazyka, resp. identity. Vo vydavateľstve Kalligram to bol jeden z prvých slovenských prekladov súčasnej maďarskej literatúry (vyšiel v roku 1999). Dielo bolo do slovenčiny preložené bezprostredne po jeho úspechu v Maďarsku. Román preložila Renáta Deáková, citlivú a kreatívnu prácu mladej prekladateľky ocenil Literárny fond Cenou Jána Hollého. Kvalitný umelecký preklad je ďalším podstatným faktorom úspešného transferu literárnych hodnôt, a hoci nemám priestor venovať sa tejto otázke detailnejšie, je potrebné spomenúť, že okolo Kalligramu sa vytvorila skupina mladých a erudovaných umeleckých prekladateľov, ktorí úspešne zvládli autorove postmoderné techniky tvorby a za svoju prácu získali počas existencie

32 Judit GÖRÖZDI, „Esterházy Péter 'szlovák története'“, in *Külországai könyvespolcon: Tanulmányok Esterházy Péter idegen nyelvvé recepciójáról*, eds. Judit GÖRÖZDI, Magdolna BALOGH (Budapest: reciti, 2022), 133-156.

vydavateľstva osem cien.³³ Renáta Deáková preložila takisto ďalší román Pála Závadu *Potomkovia fotografa (A fényképész utókora)*; román *Prírodné svetlo (Természetes fény)* v preklade Evy Andrejčákovej vydal už v roku 2021 Slovart.

Kalligram vo svojom prekladateľskom programe vždy flexibilne reagoval na maďarské prijatie súčasných diel, a to s osobitným zreteľom na autorov, ktorých diela vydal aj v maďarčine, ako to bolo napríklad v prípade Endre Kukorellyho, Gábora Németha, Szilárda Borbélya, Gábora Kálmána. Sprístupňoval však aj nové diela, ktoré sa vo všeobecnosti stretli s pozitívnou odozvou maďarskej kritiky, po slovensky vydal o. i. romány Imre Kertésza, trilógiu Lászlóa Mártona *Bratstvo (Testvériség)*, román Évy Bánki *Mesto dažďa (Esőváros)*, ďalej román *Biely kráľ (A fehér király)* Györgya Dragomána či *Jarnú výstavu (Tavaszi Tárlat)* Györgya Spiróa. Okrem toho slovenským čitateľom sprístupnil aj diela niekoľkých starších spisovateľov (Mihály Babits, Attila József, Géza Csáth, Béla Hamvas, István Örkény) a maďarských autorov zo Slovenska (Zoltán Fábry, Rezső Peéry, Rezső Szalatnai, Dezső Monoszlóy, Alfonz Talamon, László Barak, Péter Hunčík, József Gazdag, Pál Száz, Anikó N. Tóth, Zoltán Szalay).

Príklady sprostredkovanosti

Tento prehľad akoby naznačoval, že maďarsko-slovenský literárny transfer, teda preklady uvedených autorov a diel veľmi neovplyvnili na interkultúrnej úrovni dynamiky, ktoré tvoria v súčasných koncepciách svetovej literatúry východisko pre uchopenie či opis medzinárodného literárneho obratu. Bezprostrednosť totiž robí zbytočnou otázkou tzv. svetového významu diel/autorov, nie je odkázaná na legitimitáciu globálnym obratom prekladovej literatúry vo svetových jazykoch (najmä v angličtine), resp. na jeho impulzy. Zdá sa, že tieto susedné „malé“ národné literatúry si vyriešili cirkuláciu diel medzi sebou, a to aj v prípa-

33 Por. Judit GÖRÖZDI [bez názvu], in *Bolo raz jedno vydavateľstvo...* 161-172, 170.

de, ak sa v dejinách kontaktu objavili aj regionálne faktory, resp. ak sa dajú preukázať aj pohyby charakteristické pre štruktúru vzťahov medzi národnou a svetovou literatúrou.

Nájdu sa však aj opačné príklady, napríklad vstup Imre Kertésza do slovenskej literárnej kultúry, recepcia Sándora Máraiho alebo Lászlóa Krasznahorkaiho. Paradoxne sem patrí na začiatku svojej slovenskej recepcie aj Péter Esterházy, keďže pre medzinárodnú prestíž *Harmonie caelestis* (nemecké a francúzske vydanie 2001, anglické vydanie 2003) bolo nevyhnutné vydať opus magnum autora, ktorý dovtedy nemal slovenský knižný preklad. Zrejme aj vydavateľstvo Slovart, ktoré publikuje maďarskú literatúru len príležitostne, objavilo dielo *Bezodosť* (*Sorstalanság*) Imre Kertésza najmä na základe nemeckého úspechu a v roku 2000 ho pripravil na vydanie. Kniha vyvolala aj na Slovensku záujem o literatúru holokaustu, čo sa ešte hlbšie – hoci aj sebareflexívne, kladením otázok konfrontujúcich slovenskú spoločnosť – prejavilo v článkoch reagujúcich na neskôr vydané Kertészove eseje. Kalligram sa začal venovať slovenským prekladom Kertészových diel až po slovenskom vydaní jeho *Bezodosť*: Juliana Szolnokiová preložila zbierku autorových esejí, ktorá zhodou okolností vyšla v roku 2002, kedy autor získal Nobelovu cenu a vyvolala obrovský ohlas. Svetlá reflektorov viedli k vydaniu ďalších dvoch Kertészových kníh, *Kaddiš za nenarodené dieťa* (*Kaddis a meg nem született gyermekért*) a *Likvidácia* (*Felszámolás*) vyšli v rokoch 2003 a 2005, potom však slovenský záujem o autorove diela opadol.³⁴

Predobrazom týchto prípadov sú textové pohyby medzi perifériou a centrom „svetovej literatúry“, transfer sa teda neodohráva medzi „malou“ a „malou“ literatúrou, ale medzi ne vstupujú aj „veľké“ literatúry ako recepčné (a často súčasne aj ako sprostredkujúce) prostredia. Na tomto mieste treba podčiarknuť, že pre maďarskú literatúru je kultúrou „sprostredkúvajúcou do sveta“ nemecké prostredie. Adam Z. Levy však dospel ku konštatovaniu, že o medzinárodný úspech maďarskej literatúry na prelome tisícročí sa spoločne zaslúžili anglická a nemecká

34 Detailnejšie pozri Judit GÖRÖZDI, „A kortárs magyar próza...“ 186-192.

receptia, pretože zatiaľ čo nemecký ohlas zaručoval estetické prijatie, anglickojazyčná recepcia garantovala obchodné renomé.³⁵ Ako konkrétnu udalosť a zásadný moment tu treba v každom prípade uviesť knižný veľtrh vo Frankfurte nad Mohanom v roku 1999.³⁶ Akcentovaná prítomnosť maďarskej literatúry sa na tomto podujatí opierala o záujem, ktorým sa nemecká (a vo všeobecnosti západná) kultúra po páde železnej opony obrátila smerom k stredo- a východoeurópskym literatúram, objavila vzrušujúcu maďarskú prózu poslednej štvrtiny 20. storočia a prostredníctvom nej aj iné diela maďarskej literatúry.

Sándor Márai sa narodil v Košiciach na prelome storočí, ale po vzniku Československa už v meste nežil, do svojho rodného mesta s maďarskou meštianskou kultúrou, ktoré sa po roku 1918 kultúrne zásadne zmenilo, sa vrátil len tematicky. Dobové slovenské vydavateľstvá si jeho diela nevšímali, ani na základe tematiky (alebo práve kvôli nej ich ignorovali), v druhej polovici 20. storočia zasa pre svoje antikomunistické postoje a priori vypadol zo zoznamu preložiteľných maďarských spisovateľov. Slovenskej recepcii Sándora Máraiho nepriala ani všestranná kultúrna transformácia v poslednom desaťročí 20. storočia, keď sa v Maďarsku začali jeho diela oneskorene nanovo vydávať a aj sa literárnohistoricky spracúvali, no v slovenských kruhoch zostali bez odozvy. Máraiho diela vyšli v prekladoch do viacerých jazykov už v medzivojnovom období, v deväťdesiatych rokoch jeho „svetovú recepciu“ (ktorú je podľa všetkého potrebné chápať eurocentricky) vyvolalo jeho opätovné objavenie a mimoriadna popularita medzi čitateľmi: V roku 1992 boli vo Francúzsku jeho dva romány zaradené do jednej stredoeurópskej edície, na základe čoho talianske vydavateľstvo Adelphi románom *Sviece zhoria do tla (A gyertyák csonkig égnek)* založilo v roku 1998 špeciálnu Máraiho edíciu, neskôr nasledovalo nemecké vydanie diela v roku 1999. Keďže román kraloval zoznamom

35 Adam Z. Levy, „The Immediacy of Influence”, *World Literature Today*. 97, 1 (2013), 18-19.

36 *Frankfurt '99: Magyarország részvétele a könyvvásáron a német sajtó tükrében*, eds. Árpád BERNÁTH, Attila BOMBITZ (Szeged: Grimm, 2002).

bestsellerov, v nemeckej, španielskej, portugalskej a anglickej jazykovej oblasti a takisto v strednej Európe vyšli aj jeho ďalšie knihy. Jeho príchod (geograficky: návrat) do slovenskej kultúry bol len dôsledkom tohto medzinárodného úspechu.

Vydávanie Máraiho slovenských prekladov sa spája najmä s Kalligramom, predtým v slovenčine vyšli len *Košické meštania* (*Kassai polgárok*) v roku 1996 a výber jeho drám (2000) vo vydavateľstve Nap, ktoré sa inak sústreďuje na maďarskú literatúru na Slovensku. V Kalligrame vyšlo v rokoch 2001 až 2014 sedemnást Máraiho kníh, niektoré aj viackrát. Prvá bola *Knihy bylín* (*Füves könyv*), v roku 2003 na základe medzinárodného (a v neposlednom rade českého) úspechu dielo *Sviece dohárajú*, následne aj *Nebo a zem* (*Ég és föld*). V Kalligrame začali Máraiho diela – s už jednotnou grafikou – rad-radom vychádzať po roku 2010. Zdá sa, že ani svetový úspech v kultúrach s centrálnou pozíciou, teda medzinárodná prestíž nebola dostatočnou motiváciou a na recepciu slovenských prekladov košického rodáka bol potrebný aj ďalší podnet. Bol ním program Európskej únie Európske hlavné mesto kultúry a s ním spojené granty, ktoré v roku 2013 získali Košice. Tento fakt poukazuje aj na ekonomické súvislosti prekladovej literatúry. Navyše v „malých“ prijímajúcich literatúrach sa ekonomické faktory nevzťahujú na obchodný zisk (keďže beletria ho pre nízky počet čitateľov nedokáže vyprodukovať), ale na existenciu (resp. absenciu) grantových schém, vrátane stratégií kultúrnej podpory a kultúrnej diplomacie v týchto krajinách, teda aj politických faktorov.

V roku 2010 vyšlo opäť, no tentoraz pod novým názvom dielo *Sviece zhoria do tla a Zem, zem!... (Föld, föld!...)*, v roku 2011 *Spoved' meštana (Egy polgár vallomása)*, cyklus „Dielo Garrenovcov“ odštartoval *Vzbúrencami (Zendülők)*, po ktorých nasledoval *Hlas (Sértődöttek)*. Po viacerých menších románoch vyšli v roku 2012 dva zväzky autorových *Denníkov (Naplók)*, ako aj *Esterina pozostalosť (Eszter hagyatéka)* a *Hosťovanie v Bolzane (Vendégháték Bolzanoban)*, t. j. romány, ktoré položili základy Máraiho víťazného pochodu na konci milénia. Napokon bol publikovaný aj jeho výber z publicistiky. Máraiho edícia sa naplnila v krátkom časovom rámci, preto na prekladoch pracovalo viacero

umeleckých prekladateľov. *Sviece* preložila Denisa Pochylá-Kečkéšová, *Denníky* a publicistiku Peter Kováč, filozofickú prózu najmä Péter Macsovszky, autorove romány Jitka Rožňová, Gabriela Magová a Renáta Deáková. Dôležitým príspevkom k recepcii je aj to, že slovenský čitateľ má k dispozícii slovenský zväzok štúdií, ktoré prinášajú analýzy Máraiho diela, resp. fakt, že od roku 2019 v Košiciach uchováva spisovateľov kult pamätná výstava, s ktorou sa spája aj výskum Anny Ötvös, zameraný na Máraiho košické roky. Po slovensky vyšla jej monografia o Máraiho manželke *Lolína kniha* (*Lola könyve*).

Ďalší prípad sprostredkovania cez svetovú literatúru predstavuje László Krasznahorkai. Autorove diela sa do cudzích jazykov prekladajú od roku 1988, za svoje umelecké výkony získal prestížne literárne ceny po celom svete, v roku 2015 dostal aj Medzinárodnú Bookerovu cenu. Napriek tomu sa jeho texty neocitli na zozname prekladov do slovenčiny. Dôvody nepoznám, na základe kritérií tohto prehľadu to nedokážem vysvetliť, keďže tomu protirečia nielen umelecké kvality textov, ale aj ostatné faktory, ktoré spravidla ovplyvňujú, resp. môžu ovplyvniť slovenskú recepciu maďarskej literatúry: napríklad pozitívny ohlas maďarskej kritiky, inojazyčné preklady, domáca a medzinárodná literárna prestíž autora, ale aj široká (aj slovenská) popularita filmov Bélu Tarra natočených na základe Krasznahorkaiho diel. Na dôležitý je Krasznahorkai na českom knižnom trhu, ktorý je pre slovenské vydavateľstvá neraz smerodajný, prítomný od roku 2003.

O dôvodoch oneskorenej Krasznahorkaiho recepcie usudzujem len na základe ťažkostí, ktoré sprevádzali vydanie jeho prvého románu *Melanchólia vzdoru* (*Az ellenállás melankóliája*) v slovenčine v roku 2021: na jednej strane je mimoriadne náročná prekladateľská práca a na druhej autorské práva, ktoré sú z hľadiska „malej“ kultúry s malým okruhom čitateľov drahé. Na slovenské vydanie sa podujalo vydavateľstvo Brak, ktoré sa sústreďuje na kvalitnú literatúru, jeho motiváciou bola slovenská prezentácia nositeľa Bookerovej ceny, pochádzajúceho z regiónu. Prekladateľka Gabriela Magová dôsledne vycizelovala aj jazyk, ktorým po slovensky zaznievajú Krasznahorkaiho jedinečné, mimoriadne košaté vety. *Satanské tango* (*Sátántangó*) vyšlo v roku 2023

v preklade Tímej Beck a zbierka poviedok *Svet beží (Megy a világ)* bola publikovaná v preklade Gabriely Magovej v roku 2024.

Na záver

K slovenskej prekladovej recepcii maďarských literárnych diel dochádza v súčasnosti pomerne náhodne, chýba jej vydavateľská či iná inštitucionálna koncepcia. Aj maďarsko-slovenský interkultúrny vzťah čoraz viac charakterizuje to, čo je typické pre vzdialenejšie kultúrne priestory recepcie maďarskej literatúry: Vydavatelia alebo prekladatelia vyberajú samostatné texty, takmer výlučne sú to súčasné diela a pri ich vydávaní zohrávajú dôležitú rolu trhové hľadiská.

Táto situácia viedla v maďarsko-slovenskom literárnom transfere na jednej strane k nesyntetickosti, na druhej strane k väčšej otvorenosti. Po zániku Kalligramu sa viaceré slovenské vydavateľstvá na základe vlastného profilu prihlásili k sprostredkovaniu jednotlivých diel maďarskej literatúry. Bez nároku na úplnosť tu môžem uviesť niekoľko príkladov z nedávnej minulosti: Slovart vydal niekoľko významných, aj na Slovensku populárnych životných diel napr. Pála Závadu, vydavateľstvo Plav súčasné esejistické zbierky Pétera Nádas, Pétera Esterházyho. Absynt, venujúci sa regionálnej histórii, publikoval *Orgiu* Zoltána Gábora, vydavateľstvo Marenčin PT okrem Mikszáthovej edície uverejnil preklady dvoch esejistických zbierok Bélu Hamvasa. Womanpress vydal dve prozaické knihy Krisztiny Tóth a Brak poviedky Orsolye Karafiáth. Vydavateľstvo Zelený kocúr vydalo romány Györgya Dragomána, zbierku poviedok Anny T. Szabó a súbor dramatických textov – v rámci tohto súboru vyšli v preklade Renáty Deákovej drámy Zoltána Egressyho, Jánosa Háyhó, Istvána Kerékgyártóa, Györgya Spiróa a Pála Závadu. V tomto prehľade som sa nevenovala tematickým číslam časopisov, zameraným na maďarskú literatúru, musím však spomenúť číslo časopisu *Verzia* (2021/2) venované Miklósovi Mészölyovi, v ktorom pri príležitosti 100. nedežítých narodenín vyšli v slovenčine autorove poviedky v rozsahu poviedkovej zbierky. Splatil

sa tým určitý dlh voči maďarskému spisovateľovi, ktorého rozprávačskému umeniu sa pred zmenou politického režimu nedostala pozornosť z ideologických dôvodov, po zmene režimu zasa preto, lebo v maďarsko-slovenskom transferi sa vydavateľská pozornosť sústredila na diela zrodené po tzv. prozaickom obrate.

Vo svojej analýze som sa na základe preložených diel pokúsila zmapovať v rámci maďarsko-slovenských interkultúrnych vzťahov recepciu a viaceré aspekty slovenských prekladov maďarskej literatúry v jednotlivých obdobiach a ich prípadný súvis s dobovým chápaním svetovej literatúry. Aktuálne procesy zostávajú z tohto hľadiska zatiaľ pomerne nejasné. Je evidentné, že výber diel je zo strany vydavateľov motivovaný buď medzinárodným úspechom alebo neraz osobným vkusom/preferenciou prekladateľa/redaktora, v ktorom však prirodzene zohráva úlohu dôkladná znalosť maďarskej literatúry.

Ako konklúziu tu azda možno uviesť, že pri literárnom transfere týchto dvoch „malých“ národných literatúr sú v jednotlivých obdobiach citeľné – hoci nie s rovnakou intenzitou a spravidla nepriamo – aj koncepcie svetovej literatúry. Horizont interkultúrneho literárneho sprostredkovania, zúžený globálnym literárnym obratom (medzinárodným/„svetovým“ úspechom), môže takisto vo vzťahu dvoch literatúr vyvažovať osobná prekladateľská/literárno-sprostredkovateľská zanietenosť, ktorá v niektorých prípadoch zároveň dokáže vytvoriť koncepcnejšie (napríklad inštitucionálne) rámce. Je však veľmi pravdepodobné, že to nebolo inak ani v predošlých obdobiach maďarsko-slovenských literárnych vzťahov.

Preložila Galina Sándorová

JANA TRUHLÁŘOVÁ

Francúzska literatúra 19. storočia z pohľadu slovenskej literárnej kritiky

Vzťah každej národnej literatúry k vývinu svetovej literatúry sa do značnej miery formuje na pozadí názorov na vlastné ciele a smerovania. Na Slovensku podstatnú kapitolu v tomto procese zohral vzťah slovenskej literárnej kritiky k francúzskym spisovateľom druhej polovice 19. storočia Gustavovi Flaubertovi, Émilovi Zolovi a Guy de Maupassantovi, ktorí pôsobili na európsky literárny vývin v čase utvárajúcej sa modernej slovenskej literatúry, a tak sa s ich literárnymi názormi domáci literáti a kritici nevyhnutne vyrovnávali.¹

Účasť na medzinárodných konferenciách v rokoch 2009 až 2017, venovaných recepcii francúzskych prozaikov 19. storočia v Európe a vo svete² mi ukázala, do akej miery sa prijímané impulzy v rôznych, aj z hľadiska historického vývinu porovnateľných krajinách (napr. v rámci Rakúsko-Uhorska) od seba líšia a aké ďalekosiahle dôsledky môže

- 1 Nasledujúca štúdia odkazuje na moju prácu Jana TRUHLÁŘOVÁ, *Dlhá cesta k porozumeniu: Émile Zola, Gustave Flaubert a Guy de Maupassant v slovenskej literatúre a kritike* Veda, Bratislava 2022.
- 2 Konferencia *Zola en Europe centrale* (Zola v strednej Európe, Viedeň, december 2009), konferencia *Zola, Mirbeau et le naturalisme dans le monde* (Zola, Mirbeau a naturalizmus vo svete, Debrecen, jún 2017) a konferencia *Flaubert sans frontières* (Flaubert bez hraníc, Rouen, jún 2016).

mať pôsobenie toho istého javu na rôzne kultúry: Niekde prispelo k rozmachu domácej literatúry (napr. prijímanie É. Zolu v Maďarsku), niekde spolurozhodovalo o zmene jej smerovania (v českom prostredí), zatiaľ čo inde naopak spôsobilo spomalenie jej rozvoja (Slovensko).

Dejinami prijímania západných literatúr na Slovensku v čase utvárania modernej domácej literatúry na prelome 19. a 20. storočia sa zaoberali viacerí slovenskí literárni historici a historičky (Oskár Čepan, Albín Bagin, Ján Števček, Stanislav Šmatlák, Ivan Kusý, neskôr Marcela Mikulová, Ivana Taranenková, Dana Hučková a ďalší), vychádzajúci zo znalosti domácich literárnych súvislostí. V ich analýzach sú inšpirácie a recepcia zväčša prítomné na úrovni ideologických konceptov, filozofických prúdení a literárnych doktrín, menej na úrovni literárnej praxe, teda estetických štýlov, prípadne textov konkrétnych autorov. Vo svojej knihe som sa pokúsila pozrieť na problematiku prijímania zahraničných podnetov v slovenskej literatúre a kritike z romanistickej perspektívy, zasadiť ich do širšieho internacionálneho rámca, poukázať na hlbšie súvislosti literárnych vzťahov a prispieť k objasneniu dlhodobých a historicky ukotvených (traumatizujúcich) polarizácií na Východ/Západ, centrum/periféria a pod. Cieľom bolo priblížiť komplikovanú slovenskú recepciu troch francúzskych spisovateľov druhej polovice 19. storočia, Gustava Flauberta (1821-1880), Émila Zolu (1840-1902) a Guy de Maupassanta (1850-1893), ktorí výrazne ovplyvnili vývin európskej prózy.

Flaubert, Zola a neskôr Maupassant písali a pôsobili na európsky literárny vývin v čase utvárajúcej sa modernej slovenskej literatúry. Ako nositelia dobových tendencií západnej kultúry (individualizmus, naturalizmus, scientizmus, pesimizmus v literatúre) spočiatku narážali na odpor prevažne panslavistickej a rusofilskej literárnej kritiky a považovali sa za nežiaduce vzory. Recepcia Maupassanta – ktorý je jedným z prvých prekladaných francúzskych autorov 19. storočia do slovenčiny – bola menej dramatická, no predsa skresľujúca, keďže sa z jeho tvorby vyberali diela s čitateľsky prístupnými námetmi. V širšom zmysle sa ani jeden z troch autorov nedočkal spočiatku hlbšieho

pochopenia. Ich konfrontačné vnímanie brzdilo aj slobodný vývin domácej literatúry.

Hoci sa tieto postoje v priebehu ďalších desaťročí 20. storočia postupne menili, zostávali v literárnom povedomí, spoluurčovali recepciu a mali aj širšie dôsledky: prispievali k nedôvere voči estetickým ideológiám druhej polovice 19. storočia, prichádzajúcim z Francúzska a zo Západu (napr. aj z Anglicka). Nemyslíme len pozitivismus a scientizmus ako hlavné prúdy vtedajšej filozofie a vedy a sekundárne aj literatúry, ktoré mali od začiatku svoje obmedzenia, ale aj nové smery v medicíne, najmä v práve sa rozvíjajúcom skúmaní duševných chorôb, v počiatkoch psychiatrie a výskumoch hystérie, ktoré viedol v Paríži neurológ Jean-Martin Charcot a neskôr psychoanalýzy, ktorú v strednej Európe rozvíjal jeho žiak Sigmund Freud.³

Odmietavé stanovisko trvalo dlho, v prijímaní Zolu aj Flauberta od osemdesiatych rokov 19. storočia až do povojnového obdobia, resp. do šesťdesiatych rokov 20. storočia, keď sa objavujú integrálne a početnejšie preklady diel, ale aj nepredpojaté výklady, ktorých autormi sú predstavitelia novej generácie kritikov, znalci francúzskej literatúry a prekladatelia. Dôsledky tohto vývinu však pociťujeme dodnes: pokiaľ ide o dielo É. Zolu, dnes na Slovensku dobre známe a od šesťdesiatych rokov 20. storočia aj pravidelne prekladané, predsa len sa nedočkalo sústredenejšieho výskumu ani hlbšej interpretácie. Existujúce štúdie sa dodnes zaoberajú skôr Zolovým naturalizmom než humánymi, spoločenskými a politickými implikáciami jeho tvorby, ktoré sú v centre pozornosti súčasného medzinárodného výskumu, resp. v slovenskom výskumnom kontexte sa Zola dodnes tradične porovnáva s prístupnejším Balzacom. Podobnú situáciu konštatujeme v prípade Flauberta, a to napriek tomu, že postupne boli preložené takmer všetky jeho diela, vznikli viaceré štúdie, aj reprezentatívne vydanie s výberom z korešpondencie (1989) a v šesťdesiatych rokoch sa stal inšpiráciou pre mladú generáciu prozaikov. Zostáva pomerne nepoznaným

3 K dlhodobému odmietavému postoju k psychoanalýze na Slovensku por. knihu Adam BŽOCH, *Psychoanalýza na periférii* (Bratislava: Kalligram, 2007).

autorom pokiaľ ide o rôzne stránky jeho štýlu, intenciu tvorby a podstatu jeho modernosti. A napokon, oveľa pokojnejšia recepcia Maupasanta, ktorého tvorba po počiatočnom skresľovaní (výber preložených noviel s výlučne vidieckou tematikou) síce najmä po roku 1948 nezapadla s ideologickými prekážkami, predsa sa však o tomto spisovateľovi dlho uvažovalo ako o tematicky neproblémovom autorovi alebo ho literárna história nepresne zaradovovala k pokračovateľom naturalizmu.

Pokúšam sa teda nájsť odpovede na otázku, prečo a čím práve títo spisovatelia na rozdiel od iných pôsobili na slovenský kultúrny kontext. Skúmam kultúrne predstavy a mentálne obrazy, ktoré si vytvorila slovenská literatúra a kritika o francúzskej próze druhej polovice 19. storočia a ktoré sa spolupodieľali na ďalšom utváraní obrazu sveta v domácej kultúre. Ich podrobnejšie preskúmanie by mohlo zástupne poukázať aj na ďalšie podobné fenomény a prispieť k širšiemu vnímaniu slovenskej literatúry a kritiky v európskom či svetovom kontexte.

Aby sme mohli priblížiť dôvody komplikovaného prijímania francúzskych autorov, je potrebné aspoň stručne pripomenúť situáciu, v akej sa nachádzala slovenská kultúra v druhej polovici 19. storočia: Vznikajúca slovenská literatúra smerovala od čias národne-obrodeneckého hnutia k programu idealizácie národa (národný idealizmus), ktorý v rokoch 1840-1850 vyhlásil Ľudovít Štúr, vo svojej tvorbe ho presadzovali spisovatelia romantickej generácie a v ďalších desaťročiach naň nadväzovali ďalší spisovatelia. S tým súvisela aj orientácia slovenskej literatúry na Východ, na slovanskú vzájomnosť a takisto odpor k mysleniu a filozofii Západu. Pre staršiu generáciu (Ľ. Štúr, J. M. Hurban, „štúrovci“) reprezentoval Západ najmä Voltaire a osvietenstvo, pre novšiu (Hurbanov syn Svetozár Hurban Vajanský, kritik Jozef Škultéty) pozitívizmus a naturalizmus ako nové smery vo francúzskej literatúre druhej polovice 19. storočia, ktorých najvýraznejším predstaviteľom bol práve Zola. Úlohu v tom zohrali o. i. štúdiá slovenských vzdelancov v Nemecku a ich orientácia na nemeckú duchovnú kultúru a filozofiu, ktorá sa vyhraňovala voči francúzskej filozofii, napr. na myslenie J.G. Herdera a jeho koncepciu hľadania národných a ľudových koreňov literatúry. Zásadný význam pre ďalšiu orientáciu slovenskej literatúry

mal spis L. Štúra *Slovanstvo a svet budúcnosti* (1852-53)⁴, kde Európu striktno rozdelil na úpadkový Západ a na Východ s potenciálom do budúcnosti vďaka slovanskému elementu a nastolil v ňom ideu pripojenia všetkých Slovanov k ruskej ríši.

Pokračujúca nepriaznivá politická situácia po rakúsko-uhorskom vyrovnaní (1867) bola hlavným dôvodom, pre ktorý sa slovenská literatúra aj naďalej orientovala na národné a morálne hodnoty a živila mýtus „sказeného“ Západu. Aj v poslednej tretine 19. storočia sa tak v slovenskej kultúre presadil istý druh postromantického idealizmu, ktorý zdôrazňoval ideu národa a výchovnú úlohu literatúry. Z tohto dôvodu sa aj realisticke tendencie v slovenskej literatúre začali presadzovať oveľa neskôr ako v iných krajinách. Od roku 1880, v čase čoraz tvrdsieho potláčania slovenského živla v kultúre, sa hlavným ideológom tohto smeru stal Svetozár Hurban Vajanský (1847-1916), spisovateľ a vedúca osobnosť slovenského literárneho života až do prvej svetovej vojny. Ako syn Štúrovho najbližšieho spolupracovníka Jozefa Miloslava Hurbana (1817-1888) rozvíjal kritické myslenie (*Kritické listy*), bol jedným z prvých slovenských románopiscov (*Suchá ratolesť*, 1894; *Koreň a výhonky* 1895-96) a zároveň sa už v mladom veku stal literárnou, národnou i morálnou autoritou. Podľa jeho koncepcie mala byť literatúra príkladom morálnej bezúhonnosti a slúžiť národnému ideálu. Význam literatúry závisel priamo od jej výchovnej úlohy, spoločenská úloha literatúry ako aj funkcia pravdy v umení sa tak v domácom intelektuálnom prostredí poslednej štvrtiny 19. storočia interpretovali prevažne z pozícií, ktoré boli odlišné, ba celkom opačné ako pozície románu, ktorý vznikal a rozvíjal sa v druhej polovici 19. storočia v západnej Európe – najmä vo Francúzsku v tvorbe Gustava Flauberta, Émila Zolu, a ďalších, teda ako román, ktorý v celkovej atmosfére dobového pozitivismu a scientizmu nahliadal na človeka z odstupu, vedecky, bez idealizácie, „podľa prírody“ ako bytosť ovládanú viac biologickými zákonmi (vášňami, dedičnosťou, pôsobením prostredia) než vlastnou vôľou či zá-

4 Ludovít ŠTÚR, *Slovanstvo a svet budúcnosti* (Bratislava: Slovenský inštitút medzinárodných štúdií, 1993), prel. Adam BŽOCH. Doslov Svetozár BOMBÍK. Spis bol pôvodne napísaný po nemecky, až neskôr bol preložený do ruštiny a slovenčiny.

konmi spoločnosti. Všimál si obyčajnosť, priemernosť, malosť, dovtedy málo zobrazované najnižšie vrstvy spoločnosti a vnímal ich zväčša ako celok, nie v podobe individuálnej psychológie. Je preto pochopiteľné, že takéto chápanie literárneho diela nemohlo utvárajúcej sa slovenskej próze, narážajúcej na elementárne prekážky jazykového, politického a estetického rázu vyhovovať. Ako zdôrazňuje Marcela Mikulová: „Na príklade Vajanského dokonca možno pripustiť podozrenie, že napriek znalosti európskej literatúry sa mu darilo pomerne dlhý čas retardovať literárny vývin, pretože zobrazovať život ako taký v celej jeho komplexnosti nepovažoval na Slovensku za únosné.“⁵ Konkrétnym prejavom nechuti voči Západu ako orientácie, ktorú približne od osemdesiatych rokov 19. storočia určili hlavní literárni dejatelia, sa stalo odmietanie Ěmila Zolu, ktorý sa pokladal za odstrašujúci príklad a zosobnenie všetkých negatívnych vlastností, keďže jeho dielo nereprezentovalo ani jednu z funkcií, ktorú od literatúry požadovala dobová, ale aj neskoršia slovenská kultúra,⁶ skôr naopak. Alebo sa to aspoň tak javilo, keďže v Zolovom diele neboli tieto ciele v centre pozornosti, aj keď morálny aj výchovný aspekt v ňom sú hĺbkovo prítomné. Zolova koncepcia človeka osudovo určeného vonkajšími okolnosťami, najmä dedičnosťou a prostredím, vzbudzovala nedôveru už tým, že bola v príkrom rozpore s národným úsilím vymaniť sa práve z takejto determinácie. Pritom sa nehovorilo o jeho dielach, ale len vo všeobecných kategóriách. Ako konštatuje Oskár Čepan,

„je charakteristické, že sa meno najvýraznejšieho predstaviteľa tzv. pesimistického realizmu z ohľadu na morálne predsudky a problematický názor na funkciu literatúry verejne nespomína. Ak sa náhodou vysloví toto meno, tak iba ako synonymum čohosi neľudsky obľudného“.⁷

5 Marcela MIKULOVÁ, „Hľadanie modelov národnej reprezentácie“, in Ivana TARANENKOVÁ, ed., *Svetozár Hurban Vajanský. Na rozhraní umenia a ideológie* (Bratislava: Veda, 2018), 17.

6 Z dobového hľadiska išlo najmä o národnú, výchovnú, morálnu a idealizačnú funkciu literatúry.

7 Oskár ČEPAN, „Doktríny a dielo“, in Aleksander MATUŠKA, Vladimír PETRÍK, eds., *Jégé v kritike a spomienkach* (Bratislava: SVKL, 1959), 211, por. aj Oskár ČEPAN, *Stimuly realizmu*, 255.

Predstavitelia európskej filozofie a literatúry druhej polovice 19. storočia pritom neboli v kruhoch slovenských vzdelancov neznámi: o evolučnej teórii Charlesa Darwina či filozofii Augusta Comta sa tu diskutovalo už od šesťdesiatych rokov 19. storočia, o tvorbe G. Flauberta a É. Zolu minimálne od roku 1870, teda pomerne skoro po tom, ako vyšli ich prvé významné diela a dostali sa do medzinárodného povedomia.

V niektorých krajinách strednej a východnej Európy, napr. v Rusku a v Poľsku⁸, kde bola rozšírená znalosť francúzštiny medzi šľachtou a vzdelancami, bol ohlas tvorby oboch autorov okamžitý, inde zas, napr. v Čechách a na Slovensku, kde sa vzdelanci v znalosti reči orientovali najmä na nemčinu a maďarčinu, sa k nim dostávali neskôr sprostredkované, spočiatku cez nemecké preklady a maďarskú tlač, na Slovensku od konca sedemdesiatych rokov 19. storočia najmä prostredníctvom kontaktov s českým literárnym a vedeckým prostredím, resp. s Prahou, kam mnohí slovenskí intelektuáli a budúci spisovatelia prichádzali študovať. Praha so svojím veľkomestským charakterom a urbánnou kultúrou, ktorá predstavovala aj iné zloženie obyvateľstva a inštitúcie (mešťanstvo, vysoké školy, vznikajúci priemysel a robotní-

- 8 Prvé dva anonymné preklady Flaubertovej *Pani Bovaryovej* sa objavujú v Rusku už v roku vydania originálu 1857 a 1858. Pozri: Galyna DRANENKO, „Implications poétiques et politiques des retraductions des œuvres de Gustave Flaubert en URSS”, in Florence GODEAU és Yvan LECLERC, szerk. „Flaubert sans frontières: Les traductions des œuvres de Flaubert”, *Revue Flaubert*, 17, (2018) <https://flaubert.univ-rouen.fr/labo-flaubert/archives-de-la-revue-flaubert/revue-flaubert-n17-2018/traduction-et-ideologies/implications-poetiques-et-politiques-des-retraductions-des-uvres-de-gustave-flaubert-en-urss/>

Rovnako prvé články o É. Zolovi a preklady jeho krátkych próz v tlači sa objavujú v Rusku v roku 1875. Je to vôbec prvá krajina mimo Francúzska, kde začalo byť Zolovo meno známe. Od roku 1876 vznikajú články a preklady aj do Poľska a na Ukrajinu. Bližšie por., Norbert BACHLEITNER, Tone SMOLEJ et Karl ZIEGER eds., *Zola en Europe centrale. Études réunies par Valenciennes* (Valenciennes: Presses universitaires de Valenciennes, 2011), Jolanta Rajchwalska von Rejchwald, „Apologie et aversion. La Réception de Zola en Pologne”, 79–106; Natalia Tsikra, Stefan Simonek, „Réception d’Émile Zola dans les périodiques de Lwow/Lviv (Lemberg) vers 1900”, 107–126.

ci) oproti prevažne rurálnemu Slovensku, bola oveľa otvorenejšia práve voči prijímaniu súdobej západnej kultúry.

Spor o Zolu

V Prahe nastal určitý obrat aj v slovenskej recepcii západnej kultúry v tzv. spore o Zolu. Podstatnú úlohu v ňom zohral pražský spolok slovenských študentov Detvan, ktorého členmi boli v danom čase o. i. študenti medicíny a budúci spisovatelia Matej Bencúr alias Martin Kukučín či Ladislav Nádaši-Jégé. Práve medzi nimi došlo k polemike okolo Zolovho prvého románu, ktorý sa dostal aj na Slovensko a jeho vplyv mal byť ďalekosiahly. Je možné, že práve štúdium medicíny bolo inšpiráciou pre nové metódy uvažovania prichádzajúce zo Západu, pretože nové vedecké poznatky vynárajúce sa následne v literatúre sa objavovali v lekárskej vede i v počiatkoch psychiatrie. Študentmi medicíny boli v tom čase aj ďalší budúci spisovatelia Albert Škarvan a Dušan Makovický, obdivovatelia L. N. Tolstého a ďalší rusofilní študenti, čím sa debaty v Detvane polarizovali na osi Východ/Západ a ako uvádza Oskár Čepan, boli zrejme rozhodujúce pre budúcu orientáciu slovenskej literatúry v rokoch 1890-1914.⁹ Tak sa v roku 1880 na podnet Ladislava Nádašiho dostal v spolku Detvan do diskusie prvý Zolov román *Tereza Raquinová*. V tom období bol už Zola aj medzinárodne známym spisovateľom, jeho diela sa začali prekladať do rôznych jazykov, o. i. do češtiny.¹⁰ Z čítania Zolovho románu v spolku Detvan existuje podrobná dokumentácia, z ktorej vyplýva, že Ladislav Nádaši veľmi dobre pochopil nielen román, ale aj celkovú Zolovu koncepciu a jeho ciele.

9 Pozri Oskár ČEPAN, *Stimuly realizmu* (Bratislava: Tatran, 1984), 253-254.

10 Prvé články o Zolovi sa objavujú v českej tlači v rokoch 1879 a 1880, prvý český knižný preklad pochádza z roku 1885, je to román *L'Assommoir* pod názvom *Krčma* v preklade Josefa Černého. Por. Jovanka ŠOTOLOVÁ, Émile Zola à la tchèque, in BACHLEITNER, SMOLEJ et ZIEGER, eds, *Zola en Europe centrale*, c. d., s. 129-144. Prvý český preklad Flaubertovho románu *Pani Bovaryová* pochádza z roku 1892.

Nádašeho výklad sa však nestretol u kolegov s úspechom, najviac s ním polemizoval Matej Bencúr-Kukučín. Bolo to jediný raz, čo sa v spolku o Zolovi diskutovalo. Prišla aj odozva od Vajanského, ktorý napísal niekoľko zásadných kritických článkov, najmä v roku 1880 v *Kritických listoch*, ktoré si vymieňal s Jozefom Škultétyom v časopise *Orol*, uverejnil analýzu poézie romantického básnika Jána Bottu, do ktorej vložil niekoľko zdrvivých pasáží na adresu Zolu a apeloval na mladých spisovateľov, aby radšej čítali slovenského romantického básnika a nie „výpary mŕtvol“ a „oplzlé nuditáše“ francúzskeho autora.¹¹ Jeho výroky a aj odpoveď Jozefa Škultétyho v ďalšom *Kritickom liste* nadhlo určili spôsob posudzovania Zolu v slovenskom prostredí.¹² Nijaké iné zmienky z tohto obdobia nie sú známe. Vajanský zrejme ostatných umlčal. Spor v pravom zmysle slova vlastne neprepukol, lebo sa nevymieňali názory, nevznikla polemika, diskusia, literárna kritika len hmlisto konštatovala jej prítomnosť. Tak sa následne zo Zolovho diela ani nič nepreložilo, prvý zlomok prekladu sa objavil až v deväťdesiatych rokoch 19. storočia.¹³

V roku 1891 spor opäť obnovil Ladislav Nádaši recenziou na vtedy najnovší Zolov román *Peniaze* v mesačníku *Slovenské pohľady* a začal ju slovami: „U nás je Zola nenávidený (...) Mnohí rozumní ľudia detinsky nenávidia ho preto, že pesimisticky kreslí ľudí (...). Myslia si, že zlým urobí svet, kresliac ho špatným.“¹⁴ Recenzia sa stala v slovenskej kritike synonymom odvahy bojovať proti staršej literárnej generácii. Možno ju považovať za prvý seriózny pokus o zviditeľnenie a interpretáciu Zolovej tvorby na Slovensku, no opäť nemala nijakú odozvu. Až po nejakom čase sa znovu vyjadril S. H. Vajanský v negatívnom duchu ako v minulosti, navyše s porovnaním Zolových románov a Dostojev-

11 Svetozár Hurban VAJANSKÝ, „Kritické listy“, *Orol* XI, 1880; por. aj in Svetozár Hurban VAJANSKÝ, *State o slovenskej literatúre*, ed. Cyril Kraus (Bratislava: SVKL, 1956), 364-365.

12 Jozef ŠKULTÉTY, „Kritické listy“, *Orol* XI, 1880, s. 152.

13 Émile ZOLA, *Bieda* (Le Chômage). *Slovenské noviny* 6, 1891, č. 16.

14 Dr. L. N. (Grób) (L. NÁDAŠI-JÉGÉ), „Beseda: Peniaze“. *Slovenské pohľady* 11, 1891, č. 6, s. 379.

ského *Zločinu a trestu*, pričom tvrdil, že s Raskolnikovom vlastne môžeme aj po dvoch vraždách súcitiť, zatiaľ čo Zolov hrdina-vrah z románu *Ludská beštia* je len vraždiaci princíp, model, no nie skutočná postava.

O Zolovi sa slovenská tlač skromne vyjadrovala aj v súvislosti s jeho angažovaním sa v Dreyfusovej afére okolo roku 1898, avšak opäť v negatívnom zmysle. Dokonca vzniklo niekoľko otvorene antisemitských článkov, jeden z nich napísal spisovateľ Izidor Žiak Somolický.¹⁵ Krátko nato, po Zolovej smrti roku 1902, sa opäť vyjadril S. H. Vajanský v nekrológu, v ktorom však celkom porušil pravidlá žánru, pretože autora, jeho dielo aj politické angažovanie sa priam hanebne očieril: „Na každý pád jeho pohrabné oslavy prevyšujú o výšku Eiffelovej veže jeho literárnu a umeleckú cennosť“.¹⁶ V tomto momente negatívny postoj vyvrcholil a trvalo dlho, kým sa z neho Slováci vymanili, prakticky až v čase 1. ČSR a neskôr, keď však už aj na medzinárodnej scéne prestal byť pozitívizmus aktuálny a na obzore boli nové literárne smery a vzory.

Pre slovenskú literatúru bol tento spor o dielo Émila Zolu, ktorý vlastne ani nebol sporom¹⁷, mimoriadne dôležitý, trval niekoľko desaťročí (1880-1900) a mal ďalekosiahle dôsledky pre slovenskú literatúru všeobecne a osobitne pre tvorbu Ladislava Nádaši-Jégého ako jediného slovenského naturalistu.

Podľa Vajanského slov znamenalo „odmietanie zolizmu ako dôsledku voltarianizmu“¹⁸ a orientácia slovenskej literatúry na slovanský svet

15 Izidor Žiak SOMOLICKÝ, „Umenie, veda, literatúra. Emil Zola“, *Národné noviny* 29, 1898, č. 152, s. 3-4.

16 Svetozár Hurban VAJANSKÝ, „Zolizmus (Úvodník proti novému literárnemu smeru, o potrebe É. Zolu a jeho dielach zo stanoviska náboženského) nekrológ É. Zolu“, *Národné noviny* 33, 9. októbra 1902 č. 118, s. 1.

17 Mikulová ho nazýva „delikátnou kauzou prenikania Zolovho diela na Slovensko, in Marcela MIKULOVÁ, „Literatúra rezervovaných dezilúzií podľa Oskára Čepana. Doslov“, in Oskár ČEPAN, *Próza slovenského realizmu*. (Bratislava: VEDA, 2001), 274. Iní historici literatúry hovoria neurčito o „spore o Zolu“.

18 Svetozár Hurban VAJANSKÝ, „State o slovenskej literatúre. Polemika s Jaroslavom Vlčekom“, *Slovenské pohľady* 1, 1881, s. 279-285.

na dlhú dobu zastavenie možnosti hlbšie sa stotožniť s veľkými európskymi literárnymi hnutiami druhej polovice devätnásteho storočia.

A osobitný bol dôsledok pre tvorbu Ladislava Nádašiho, pretože odhliadnuc od skutočnosti, že po uvedenej recenzii a niekoľkých prvých dielach s naturalistickou inšpiráciou, akou bola novela *Výhody spoločenského života* (1891), sa na tridsať rokov literárne odmlčal a literárna kritika sa počas celého 20. storočia nevedela rozhodnúť, do akého literárneho prúdu ho zaradiť – striedavo ho obviňovala z naturalizmu, usilovala sa priradiť ho k realizmu, resp. mu ponechávala právo na naturalistickú estetiku.

Keďže slovenský spor o Zolu spočíval fakticky len vo vyslovovaní ojedinelých, väčšinou ostro negatívnych všeobecných súdov, na rozdiel od okolitých krajín (Maďarsko, české prostredie, Rakúsko a i.) sa na Slovensku Zola takmer vôbec neprekladal, a ak aj áno, potom išlo len o ojedinelé časopisecké vydania poviedok. Prvé významnejšie preklady sa objavujú až v dvadsiatych rokoch 20. storočia, opäť sú to však len poviedky, novely alebo časti románov v časopisoch¹⁹, z ktorých najzaujímavejšie je vydávanie úryvkov z románu *Germinal* na pokračovanie v denníku *Robotnícke noviny* v roku 1923.²⁰ Na prvý slovenský knižný preklad bolo treba čakať až do roku 1947, opäť to však bola netypická zolovská próza, novela *Pre jednu noc lásky* (*Pour une nuit d'amour*)²¹. Prvým knižne vydaným románom sa napokon stal *Germinal* v roku 1950.²² Romány so škandalóznou povestou ako *Zabijak*, *Nana* alebo *Ludská beštia* sa prekladajú až v šesťdesiatych rokoch 20. storočia, keď sa Zolovo dielo dočkalo nielen početných prekladov, ale aj zasvätenej analýzy v doslovoch a štúdiách romanistov, najmä Antona Vantucha, Michala Chorvátha neskôr Štefana Povchaniča.

19 Ako napríklad preklad novely *L'Inondation* vo viacerých číslach časopisu *Slovenský týždenník*. Émile ZOLA Povodeň, *Slovenský týždenník* 24, 21. 1. 1927, č. 3, s. 2-3; 28. 1. 1927, č. 4, s. 2-3; 4. 2. 1927, č. 5, s. 2-3; 11. 2. 1927, č. 6, s. 2-3; 18. 2. 1927, č. 7, s. 2-4.

20 Émile ZOLA, „*Germinal*“, *Robotnícke noviny* 20, 15. 2. 1923, č. 36, s. 1-2; 16. 2. 1923, č. 37, s. 1-2; 17. 2. 1923, č. 38, s. 1-2; 18. 2. 1923, č. 39, s. 2.

21 Émile ZOLA, *Pre jednu noc lásky*. Prel. Žela Inovecká, (Ružomberok: Koruna, 1947) 52

22 Émile ZOLA, *Germinal*. prel. Imrich Vašečka (Bratislava: Pravda, 1950)

Pre porovnanie: V Maďarsku vychádzajú v tlači úryvky zo Zolových románov, ale aj rozsiahlejšie štúdie o autorovi od konca sedemdesiatych rokov 19. storočia a o dekádu neskôr začínajú systematicky vychádzať knižné preklady. Podľa nich, najmä podľa románu *Nana*, vzniknú aj divadelné adaptácie, dokonca aj erotické komiksy publikované v tlači v nemčine vďaka vydavateľovi Grimmovi, určené najmä pre viedenské publikum.²³ V porovnaní s katolíckym Rakúskom, ktoré prijímalo Zolu spočiatku oveľa opatrnejšie²⁴ a cenzurovalo jeho názory (niektoré romány ako *Nana* alebo *Zem* tam ešte aj koncom 19. storočia zostávali na indexe zakázaných kníh²⁵), je maďarská recepcia rýchla a od samého začiatku priaznivá. Hoci aj tu sa kritika delí na dva tábory a odporcovia používajú zvyčajné argumenty, prevažuje pozitívny tón, pretože v osemdesiatych rokoch 19. storočia, ako píše Sándor Kállai, „radikálne liberálne či až socialistické myšlienky (tu) zasahujú nielen intelektuálnu vrstvu, ale aj veľkú časť čitateľov. Neprekvapuje teda, že progresívna maďarská tlač vytvorila pozitívny obraz Zolu“²⁶.

Maďarský úspech Zolovej tvorby bol mimoriadny, okrem prekladov všetkých románov do konca storočia a vydania zbraných spisov (1929-1932, Zoltán Ambrus) „netreba zabudnúť ani na fakt, že minimálne päťdesiat nasledujúcich rokov zostal zolovský román najdôležitejším príkladom pre nové generácie spisovateľov“²⁷.

Na Slovensku teda naturalizmus v podstate s výnimkou diela Nádaši-Jégého neexistoval, ale polemika okolo pojmov a hraníc realizmu zostala dodnes živá, ako to dokazujú aj najnovšie publikácie slovenských

23 Aurélie BARJONET, Une version abrégée et érotique des Rougon-Macquart « made in Budapest », in *Zola en Europe centrale*, c. d., s. 55-78.

24 Pozri Norbert BACHLEITNER, „Vienne, lieu de réception de Zola: Traduction, critique, médiation en Europe centrale“, c. d., 37-54.

25 Tamže, 46. Bližšie o cenzúre Zolu v Rakúsku pozri: Norbert BACHLEITNER, „La traduction de Zola à Vienne. Marché littéraire, censure et goût bourgeois“ *Cahiers naturalistes* 53, č. 81, (2007): 169-179.

26 KÁLLAI Sándor, „La réception de Zola en Hongrie“, in BACHLEITNER, SMOLEJ et ZIEGER, c. d., 171-185. (183.)

27 Tamtiež, s. 186.

literárnych historikov *Konfigurácie slovenského realizmu*²⁸ a *Svetozár Hurban Vajanský. Na rozhraní umenia a ideológie*²⁹. Polemika okolo naturalizmu sa azda zbytočne vinie naprieč celým slovenským 20. storočím, neraz brzdi vývoj domácej literatúry a obohacujúce prijímanie javov západnej literatúry. Často pritom zostávajú bokom otázky, ktoré sú z dnešného pohľadu dôležitejšie ako príslušnosť k literárnemu smeru: otázky estetickéj, spoločenskej, politickej a morálnej hodnoty Zolovho diela a jeho vplyvu na moderné európske myslenie.

Gustave Flaubert ako vzor

Zložitú cestu k slovenskému čitateľovi zaznamenala aj tvorba Gustava Flauberta (1821-1880). On sám odmietal príslušnosť k akémukolvek hnutiu a osobitne k realizmu ako prúdu, ktorý vo francúzskej literatúre po roku 1850 vychádzal z aplikácie teórií výtvarného umenia na literatúru v podobe tzv. popisného realizmu J. F. Champfleuryho a E. Durantyho, ktorí tento pojem chápali zúžene a za jeho východisko považovali zobrazovanie súčasných námetov a výchovné pôsobenie literatúry.

V slovenských literárnych diskusiách o podobe realizmu však v posledných dvoch dekádach 19. storočia tieto úvahy nerezonovali. Netematizovala sa v nich ani tvorba Gustava Flauberta. Ak sa v nich aj Flaubertovo meno náhodou objavilo, nevyvolávalo ostré reakcie. V tom čase bolo Flaubertovo dielo navyše už zavíšené (autor zomrel 8. mája 1880), k dispozícii nebol nijaký preklad do slovenčiny, na Slovensko sa však mohol dostať prostredníctvom nemeckých, českých a maďarských prekladov. Prvý nemecký preklad románu *Pani Bovaryová* vznikol rok po vydaní francúzskeho originálu roku 1858 paralelne vo

28 Marcela MIKULOVÁ, Ivana TARANENKOVÁ, eds., *Konfigurácie slovenského realizmu* (Brno: Host, 2016)

29 Ivana TARANENKOVÁ, ed., *Svetozár Hurban Vajanský. Na rozhraní umenia a ideológie* (Bratislava: Veda, 2018)

vydavateľstvách v Pešti, Viedni a Lipsku.³⁰ Do konca storočia vznikli ďalšie nemecké preklady (*Salambo*, 1863; *Pokušenie svätého Antona*, 1874 a ďalšie³¹), prvý český preklad *Pani Bovaryovej* pochádza z roku 1892³². Hoci slovenskej vzdelanej verejnosti nebola Flaubertova tvorba určite neznáma, až do začiatku 20. storočia nemáme o jej recepcii žiadne záznamy. Prví literáti, ktorí sa o Flaubertovu tvorbu začali serióznejšie zaujímať, boli predstavitelia mladej kritickej generácie, ktorá sa vyrovnávala s Vajanského autoritou v časopise *Hlas* a neskôr v časopise *Prúdy*. Patrili k nim o. i. estetik a kritik Pavol Bujnák a prekladateľ, literárny kritik a neskorší diplomat Juraj Slávik (alias Neresnický). Tí pripravili roku 1908 na vydanie kompletný slovenský preklad *Pani Bovaryovej*, k jeho publikovaniu však nedošlo oficiálne pre nízku kvalitu prekladu, čo bola čiastočne oprávnená výčitka, hlavným dôvodom však bola pretrvávajúca nepriaznivá situácia v recepcii západných literatúr, osobitne francúzskej, ktorá bola ovplyvnená pozitívizmom. Vydanie zamietli autority slovenskej kritiky združené v Slovenskom spolku v Martine³³ opäť na čele so S. H. Vajanským a J. Škultétyom z dôvodu diskutabilnej morálky románu. Preklad vyšiel až o dvadsať rokov v novej politickej situácii roku 1928. Konzervatívna slovenská kritika očividne aj na začiatku 20. storočia v súvislosti s ďalším francúzskym autorom používala známe argumenty: od literatúry naďalej očakávala výchovnú funkciu a morálne hodnoty, hoci postoje boli v tomto prípade miernejšie. Názory oceňujúce Flaubertove literárne kvality sa vyskytovali ojedinele, aj to skôr pre potreby polemiky. Okrem Bujnáka a Slávika sa o Flaubertovi jednoznačne kladne

30 Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary oder Eine Französin in der Provinz*, prel. Dr. Legné (Pest – Wien – Leipzig: Hartleben Verlag, 1858)

31 Gustave FLAUBERT, *Salambo* (Frankfurt am Main: Verlag Johann David Sauerländer, 1863); Gustave FLAUBERT, *Die Versuchung des heiligen Antonius*, prel. Bernhard Endrulat, predhovor Bernhard Endrulat. (Strassburg: Friedrich Wolff, 1874) Zdroj: Bibliographie Flaubert sans frontières, <https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/fsf/recherche.php>

32 Gustave FLAUBERT, *Pani Bovaryová* (Praha: Časopis českého studentstva, 1892).

33 Slovenský spolok bola asociácia slovenských vydavateľov a sídlila v Martine spolu s ďalšími národnými inštitúciami.

vyjadril napríklad len literárny kritik a frankofil Alexander Matuška v rámci svojich polemík s koncepciou národnej literatúry v tridsiatych rokoch 20. storočia. Niekoľkokrát postavil do protikladu tvorbu Vajanského a predstaviteľov francúzskej literatúry, najvypuklejšie asi v knihe *Vajanský-prozaik*, ktorú napísal roku 1937, ale vydal ju až 1946. Román *Madame Bovary* napokon vyšiel po slovensky v roku 1928 ako piaty zväzok Knižnice Spoločnosti priateľov klasických kníh, ktorú redigoval Emil Boleslav Lukáč³⁴. Kniha obsahovala štúdiu P. Bujnáka nazvanú *Gustave Flaubert*, podrobne vysvetľujúcu okolnosti, ktoré vydaniu románu predchádzali, a začína sa nasledujúcou vetou: „Je tomu asi dvadsať rokov, čo sme spáchali s Neresnickým, Jurajom Slávikom strašný čin, atentát proti našej literatúre a proti dobrým mravom, aké sa zrkadlia v nej, keď sme sa odhodlali podať národu slávny i zlopovestný román francúzsky, Flaubertovu *Madame Bovary*.“³⁵

Autori Flaubertovo dielo a jeho estetiku ponúkli slovenskej kultúre ako príklad vysoko umeleckého štýlu, ako „vzor pre našich spisovateľov“: „O čo nám išlo, úvod jasne hovorí: nemysleli sme tak ani na širšie obecenstvo čitateľské, ako viac na spisovateľov, ktorým sme chceli ukázať pravé cesty umenia“³⁶, no tento zámer sa pre nízku kvalitu prekladu pre stále negatívne renomé autora i západnej literatúry celkovo nepodarilo bezprostredne realizovať.

Hoci sa počas 1. ČSR autorovo dielo dostávalo postupne do povedomia, na skutočnú reflexiu a vydanie ďalších integrálnych textov bolo treba čakať až do šesťdesiatych rokov 20. storočia. Už v roku 1948 síce vyšiel nový, kvalitatívne podstatne vybrúsenejší preklad *Pani Bovaryovej* z pera Zory Jesenskej, bolo to však presne v roku zmeny politického režimu a nedočkal sa takmer žiadnej odozvy. Po zákaze činnosti Zory Jesenskej ako politicky nežiadúcej osoby po roku 1968 bol tento jej pre-

34 Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, prel. Juraj SLÁVIK, tan. Pavel BUJNÁK (Bratislava: SPKK, 1928).

35 Pavel BUJNÁK, „Gustave Flaubert“, in Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, 1928, c. d., I-XXXII., I.

36 Tamtiež.

klad spolu s ostatnými celkom stiahnutý z obehu.³⁷ Až tretí preklad *Pani Bovaryovej* (prel. Soňa Hollá, 1963) sa dostal k širšiemu publiku a vychádzal aj neskôr v reedíciách. Od šesťdesiatych rokov 20. storočia sú postupne preložené aj ďalšie Flaubertove diela. Dnes je s výnimkou niektorých raných románov a posmrtno vydaného *Slovníka prevzatých myšlienok* (*Dictionnaire des idées reçues*, 1913) v slovenčine k dispozícii takmer celé Flaubertovo dielo, vrátane časti korešpondencie, často aj v opakovaných prekladoch a viacerých vydaniach.

Prelomové obdobie nastáva v šesťdesiatych rokoch 20. storočia aj v literárnej reflexii. Flaubert sa stáva predmetom nepredpojatého analytického skúmania zo strany odborníkov-romanistov (Jozef Felix, Anton Vantuch, Štefan Povchanič, Július Pašteka) i neromanistov (Albín Bagin). Najmä dva doslovy z roku 1963 (Jozefa Felix k *Salambo*³⁸ a Anton Vantuch k tretiemu prekladu *Pani Bovaryovej*³⁹) poskytli prvé hlbšie literárne informácie o autorovom živote a diele. Oba sú zbavené ideologického nánosu, nemoralizujú a neopakujú preberané názory na západnú literatúru, ale venujú sa konkrétnym textom a autorskej poetike.

Z neskoršieho obdobia je to potom predslov Štefana Povchaniča⁴⁰ k trojväzkovému vydaniu Flauberta z roku 1989 pod titulom *Medzník európskeho románu* a Povchaničova syntetická stať v *Dejinách francúzskej literatúry*⁴¹, kde hodnotí Flaubertovo románové umenie, jeho prá-

37 Por. heslo Zora Jesenská, in Olga KOVAČIČOVÁ, Mária KUSÁ eds., *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry 20. storočia*, 2 kôl. (Bratislava: VEDA, 2015), I: 299–302, 301.

38 Jozef FELIX, „Flaubertov kartáginský román”, in Gustave Flaubert, *Salambo* (Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1963), 254–271.

39 Anton VANTUCH, „Pani Bovaryová jej zrodenie a zmysel”, in Gustave FLAUBERT: *Pani Bovaryová*. (Bratislava: SVKL, 1963), 258–266.

40 Štefan POVCHANIČ, „Medzník európskeho románu, predslov k trojväzkovému výberu z Gustava Flauberta”, in Gustave FLAUBERT, *Výber z diela I*. Zlatý fond svetovej literatúry 99–101 (Bratislava: Tatran, 1989), 7–36.

41 Štefan POVCHANIČ, „Literatúra v období pozitivizmu”, in Anton VANTUCH, Štefan POVCHANIČ, Katarína KENÍŽOVÁ-BEDNÁROVÁ és Soňa ŠIMKOVÁ, eds., *Dejiny francúzskej literatúry* (Bratislava: Causa editio, 1995).

cu s postavou, rozprávačom a časom ako novátorské a autora považuje za jedného z iniciátorov moderného európskeho románu.

Najvýraznejšie prispel k pochopeniu odtienkov Flaubertovej estetiky literárny historik Albín Bagin, ktorému roku 1982 posmrtno vyšla kniha *Traja majstri*, obsahujúca eseje o troch európskych spisovateľoch G. Flaubertovi, A. P. Čechovovi a T. Mannovi.⁴²

Bagin vidí Flauberta ako integrálnu osobnosť často cez prizmu jeho korešpondencie a odhaľuje aj skutočnosti, pre ktoré bol dlho predmetom sporov a ktorým ako slovakista veľmi dobre rozumie. Je zrejme prvým slovenským literárnym vedcom, vnímajúcim a komentujúcim celistvosť Flaubertovho diela. Jeho esej predstavuje prvú a dodnes jedinú slovenskú monografickú štúdiu o celku Flaubertovho diela.

Spomínanými prácami sa v slovenskom kontexte definitívne vymaňuje Flaubert z diskusií o realizme 19. storočia a prisudzuje sa mu významnejšie miesto, pokiaľ ide o budúcnosť literatúry.

Rovnako je zaujímavá aj inšpirácia Flaubertovým dielom v slovenskej literatúre šesťdesiatych rokov 20. storočia. V uvoľnenejšej atmosfére, keď sa Československo otvorilo západným prúdom v literatúre, sa objavuje nastupujúca generácia slovenských autorov, ktorá sa v úsilí vyjadriť nové vnímanie skutočnosti moderného mladého mestského človeka obracia na súčasnú európsku literatúru. V súvislosti s dobovými francúzskymi a svetovými diskusiami o Novom románe, v ktorých zohral podstatnú úlohu Flaubertov román *Citová výchova*, sa u viacerých debutujúcich spisovateľov záujem o experiment v próze priamo alebo sprostredkovane obracia až k Flaubertovi a vytvára variácie na „citovú výchovu“ v próze. K tejto generácii patrili mladí spisovatelia ako Dušan Kužel, debutujúci zbierkou poviedok *Vráti sa niekto iný* (1964), Vincent Šikula so zbierkou *Povetrie* (1968), Milan Zelinka so zbierkou poviedok *Dych* (1972), ale najmä Pavel Vilikovský so svojou prvou zbierkou poviedok s explicitným názvom *Citová výchova v marci* (1965). Subjektívizácia histórie a citovosť krotená rozumovým odstu-

42 Albín BAGÍN, *Traja majstri. Gustave Flaubert. Anton Pavlovič Čechov. Thomas Mann* (Bratislava: Smena, 1982).

pom boli literárnymi prostriedkami, ktorými sa títo autori u veľkého románopisca inšpirovali, čo však platí aj pre iné stredoeurópske literatúry tohto aj neskoršieho obdobia.⁴³

Ak teda prvá a hlavná misia Flauberta na Slovensku mala byť „vzor pre spisovateľov“, tak sa tento ťažko dosiahnuteľný a vznešený cieľ podarilo dosiahnuť čiastočne najmä v šesťdesiatych rokoch 20. storočia pri diskusiách o nových podobách románu u autorov ako Dušan Kužel či Pavel Vilikovský⁴⁴ a možno aj ďalších (napr. Dominika Tatarka⁴⁵).

Napriek tomu je prijímanie Flauberta na Slovensku do istej miery podobné tomu Zolovmu: aj jeho tvorba dlho reprezentovala skazený Západ a ešte aj dnes je Flaubert často predmetom trochu skreslených či klišéovitých predstáv, vychádzajúcich zo zjednodušenej aplikácie niektorých jeho výrokov, na úkor hĺbkového poznania jeho tvorby.

Maupassant ako ľahké čítanie

Na rozdiel od predchádzajúcich dvoch autorov patrí Guy de Maupassant k spisovateľom prijímaným na Slovensku takmer bezproblémovo, a to už od doby vzniku jeho diela, čo v tomto prípade znamenalo od polovice osemdesiatych rokov 19. storočia. Prvý slovenský záznam

43 V septembri (8.-9.9.) 2022 sa v Budapešti na ELTE uskutočnila konferencia k dvestoročnému výročiu narodenia G. Flauberta s názvom *Pourquoi aimer Flaubert? (Prečo mať rád Flauberta?)*, v rámci ktorej sa v budapeštianskom Francúzskom inštitúte konala diskusia so štyrmi súčasnými maďarskými spisovateľmi (Zsófia Bán, László Darvasi, András Forgách a Gábor Németh), ktorí odpovedali na túto otázku a veľmi podrobne vysvetľovali inšpiráciu Flaubertom v modernej literatúre a takisto vo vlastnej tvorbe.

44 Pre úplnosť dodajme, že v roku 2003 vyšla básnická zbierka Jany Pácalovej s názvom *Citová výchova*. Názov síce odkazuje na Flaubertov román i Vilikovského poviedku, jeho použitie je však celkom arbitrárne a súvislosť s oboma dielami nie je nepreukázaná.

45 Možnú súvislosť tvorby Dominika Tatarku, konkrétne jeho novely *V úzkosti hľadania* (1940) s Flaubertovou *Pani Bovaryovou* si prekvapivo všimol a rozobral Milan KOLEŠÍK v článku „Dominik Tatarka a bovaryovská honba za ilúziou. O postave Marty z Tatarkovej novely *V úzkosti hľadania*“, *Fraktál* 4, č. 1 (2021), 71-79.

o tomto francúzskom autorovi, zatiaľ len ako o novinárovi, sa objavuje v roku 1884 v *Národných novinách*. V prekladaní Maupassanta do slovenčiny niet ani prerušenia a ani bielych miest. S výnimkou niekoľkých krátkych próz je dnes preložená prakticky celá autorova tvorba. Vo vzťahu k slovenskej recepcii Zolu a Flauberta je to paradoxná skutočnosť, lebo Maupassant je rovnako západný spisovateľ 19. storočia, s oboma autormi ho viazali úzke literárne aj ľudské kontakty a v odhalovaní temných stránok ľudskej povahy a drsnej podoby sveta nezaostával za svojimi predchodcami. Pravdou ale je, že to robil najmä na ploche krátkych próz, adresovaných širšiemu okruhu čitateľov periodík. Zároveň bol menej pod vplyvom pozitivistického a scientistického prístupu ku skutočnosti, ktorý bol v čase jeho tvorby, predstavujúcej len roky 1880 až 1890, už na ústupe. V prijímaní autora v slovenskom kultúrnom prostredí zohrali úlohu zrejme práve zdánlivá nefilozofickosť a neideologickosť. Literárnym autoritám a dobovým periodikám spomínanej dekády 19. storočia, ktoré pre slovenských čitateľov a čitateľky prísne selektovali vhodnú a nevhodnú literatúru, sa Maupassantove novely z hľadiska súdobo presadzovanej morálky očividne javili ako neškodné. Tento paradox nie je možné bližšie objasniť, keďže v dobovej tlači chýbajú okrem uverejňovaných prekladov literárnohistorické reflexie či diskusie – rozhodne tam nenájdeme nič podobné ostrým vyjadreniam na adresu Zolu alebo Flauberta.

Aj keď Guy de Maupassant patril k prvým do slovenčiny prekladaným francúzskym spisovateľom druhej polovice 19. storočia, nezaobišlo sa to celkom bez problémov, pretože výber jeho diel na preklad a vydanie bol rovnako prispôsobený národnej línii literatúry (prekladali sa prevažne novely z rurálneho prostredia, súznejúce so slovenskými sociálnymi podmienkami) a zámerne sa vynechávala problematicejšia či morálne diskutabilnejšia časť jeho tvorby (napr. poviedky z okruhu parížskej meštiackej spoločnosti či prostitútok alebo román *Miláčik*), autorova tvorba sa teda nevnímala v celistvosti.

Pri bližšom pohľade môžeme teda aj v recepcii Maupassanta nájsť niekoľko skresľujúcich skutočností. Prvou je tá, ktorá vysvetľuje aj jeho okamžitý čitateľský úspech a už sme sa o nej zmienili: dlho sa pokladal

za nenáročného autora bez filozofického podložia. Tou druhou je selektívne predstavovanie prevažne rurálnych námetov blízkych domácej optike, ktorá autora nevnímala v celistvosti a tento stav pretrvával až do päťdesiatych rokov 20. storočia, kedy sa ním systematicky začal zaoberať a prekladať ho Anton Vantuch. Tretia skresľujúca skutočnosť sa objavuje v neskorších literárnohistorických reflexiách: Československí literárni historici Maupassanta zaradovali až do poslednej tretiny 20. storočia v syntetických prácach medzi predstaviteľov naturalizmu (najmä Josef Kopal v *Dějínách francouzské literatury*⁴⁶ a autori druhého zväzku *Dějín francouzské literatury 19. století* pod vedením J. O. Fischera⁴⁷), hoci svojou tvorbou naturalistickú estetiku prekonával a predstavuje skôr určitú modifikovanú podobu realizmu.

V slovenskom kontexte možno záujem o Maupassanta vysvetliť aj cez sprostredkovateľskú úlohu Ruska, najmä cez vplyv tvorby a filozofie L. N. Tolstého v posledných dvoch desaťročiach 19. storočia (Tolstoj bol Maupassantovým obdivovateľom a zaslúžil sa o jeho prvé posmrtné kompletne vydanie v Rusku) a o jeho publikovanie v slovenčine sa postarali práve spisovatelia z okruhu spolku Detvan, lekári Štefan Makovický a Andrej Škarvan, úzko spojení s L. N. Tolstým (Makovický ako Tolstého osobný lekár a Škarvan ako jeho obdivovateľ). V tom teda zrejme tkvie úspech Maupassanta v slovenskej kultúre už na konci 19. storočia: prvým momentom je legitimácia jeho tvorby cez presadzovanú ruskú prózu, najmä L. N. Tolstého, aj prostredníctvom jeho vzťahov k Turgenevovi, zatiaľ čo druhým momentom je presnosť a vernosť zobrazenia v zdanlivo nenáročnej a čitateľsky príťažlivej podobe.

Maupassant teda zanechal na Slovensku na rozdiel od oboch svojich predchodcov výraznú a neproblematickú stopu. V jeho prípade neprekážalo, že bol nositeľom údajne skazenej západnej kultúry, pretože ju pre slovenských čitateľov uchoпил akosi v dobovo akceptovateľnej

46 Josef KOPAL, *Dějiny francouzské literatury*, c. d., s. 376.

47 Jan O. FISCHER, *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století*, zv. II. (Praha: Academia, 1983) 83-84.

a primeranej forme, hoci paradoxne bol oveľa väčším skeptikom ako Flaubert či Zola. Možné vysvetlenie tohto paradoxu podal A. Vantuch:

„U Flauberta vízia, kult umenia ako prvku posväcujúceho všednosť musí zostať zachovaná (...). Maupassant tento kult nikdy neprijal a nikdy nepestoval. Je totiž pravda, že Flaubert nás môže učiť vnímať veci, aké sú, ale je aj pravda, že ich málokedy vnímame tak ako Flaubert. Maupassantov pohľad je zdravší, prostejší, ľudskejší, už aj preto, že je menej ambiciózný a nepodriaďuje sa ničomu. Keďže je nám bližší, je koniec koncov aj účinnejší.“⁴⁸

V tom tkvie odpoveď na otázku zložitej recepcie francúzskych románopiscov na Slovensku: domáca literatúra a literárna kritika sa musela v priebehu 20. storočia sama vyformovať, zvládnuť detské očarenie jednoduchosťou, aby dozrela k prijatiu zložitejších literárnych systémov ako bol ten Flaubertov a koniec-koncov aj Zolov a takisto aby dokázala aj zdanlivú prostotu oceniť v jej hĺbke a účinku.

Záver

Na tejto ceste by bolo možné pokračovať ďalšími zjavmi západnej kultúry 20. storočia, ktoré sa stali na Slovensku inšpiráciou a zároveň sa stretli s kritickým a častejšie aj polemickým ohlasom. Len z francúzskej literatúry by sme k nim mohli ďalej priradiť poéziu avantgardy, najmä francúzsky surrealizmus, ktorý v podaní slovenských nadrealistov síce znamenal výrazné obohatenie domácej poézie, ale už v medzivojnovom období vyvolával aj polemické ohlasy.⁴⁹ Ďalšou inšpiráciou s nejednoznačným výkladom bolo v medzivojnovom období

48 Anton VANTUCH, „Guy de Maupassant:Predslov“, in Guy de MAUPASSANT, *Pierre a Jean* (Bratislava: Tatran, 1968), 7.

49 Polemiky Jozefa Felixa so slovenským nadrealizmom v dobovej tlači, por. najmä Jozef FELIX, „Harlekýn sklonený nad vodou?“, *Elán* 13, 1942, č. 4, 1-3; por. aj Jozef FELIX, *Kritické rozlety* (Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1985) 40-46.

hnutie slovenskej lyrizovanej prózy, resp. tzv. naturizmu, čiastočne inšpirované francúzskym a švajčiarskym regionalizmom Jeana Giona a Charlesa-Ferdinanda Ramuza v tvorbe Dobroslava Chrobáka, Františka Švantnera, Margity Figuli, Hany Zelinovej a ďalších. V posudzovaní žiadneho z týchto neskorších javov sa však neprejavilo toľko protichodných vášní a nemali taký dlhodobý dosah, ako to bolo v prípade francúzskych spisovateľov druhej polovice 19. storočia, pretože tieto javy už nenarážali na základné prekážky, akými boli obmedzené možnosti rozvoja kritickej a prekladateľskej činnosti, a najmä na polarizáciu úvah o podobách a cieľoch realistickej estetiky a s nimi súvisiacu autoritatívnu funkciu literatúry, akou mala byť výchova.

Hoci pôsobenie všetkých troch francúzskych autorov 19. storočia bolo v slovenskej literárnej kritike komplikované, ich diela si u čitateľov predsa len žili svojím životom a udomáňovali sa aj prostredníctvom divadelných, rozhlasových a televíznych inscenácií. V priebehu 20. storočia sa napokon ukázalo, že ponechať literatúre, kritike aj čitateľom vlastný názor a možnosť výberu oveľa viac osoží prijímanej literatúre, ale ešte väčšmi prijímajúcemu prostrediu, ktoré spolu s ňou rastie rýchlejšie. Príklady recepcie Zolu, Flauberta a Maupassanta tak môžu slúžiť ako synekdocha vývinu kultúrnych názorov na francúzsku a celkovo západnú kultúru na Slovensku v 20. storočí.

ADAM BŽOCH

Nizozemská literatúra ako internacionálna literatúra

V novších dejinách každej národnej literatúry nachádzame diela alebo aj celé skupiny diel, ktoré sú svojím významom schopné presiahnuť okruh národného spoločenstva (oikos, polis) a ich komunikovateľnosť, zrozumiteľnosť či prijateľnosť, teda v konečnom dôsledku hodnotová či estetická validita, sa začnú považovať v širšom nadnárodnom kontexte (kozmos) za všeobecné, univerzálne. Problém s univerzálnosťou literatúry tkvie však vždy v tom, že býva ťažko vyjadriteľná taxonomicky. Jej podstatu tvorí relatívne variabilný súhrn vlastností, ktoré sa môžu podieľať tak na tvorbe autonómneho literárneho diela ako aj celých literárnych systémov, ich pôvod však nebýva čisto literárny, ale je v širšom zmysle kultúrne-hodnotový či možno dokonca antropologický. Uchopiť univerzálnu komunikovateľnosť, zrozumiteľnosť, prijateľnosť a tým aj všeobecnú platnosť diel akejkoľvek národnej literatúry znamená preniknúť do ich hodnotových vrstiev¹ alebo antro-

- 1 Problematiku hodnôt, ktoré sprostredkúva literatúra, je okrem ich rozvrstvenia na estetické, etické, politické prípadne iné hodnoty, o ktorých uvažoval v kedysi Mukašovský, potrebné chápať vo význame širokého konotačného spektra, ako o tom píše R. Gáfrík: „Literárne texty môžu nasledovať akceptované hodnoty, ale aj vytvárať hodnoty nezlučiteľné s hodnotami spoločnosti, v ktorej vznikli alebo ktorej sú adresované.“ Róbert GÁFRÍK, „Čo je svetová literatúra?“ *Verzia*, 4, (2023): 3-10, 8.

pologických predpokladov. Tieto oblasti nemusia byť prirodzene dané – utvárajú sa v dôsledku historických okolností alebo sú vedomým produktom tvorcov literatúry a ich uznanie býva otázkou konsenzuálneho vyjednávania. Jedno i druhé dláždí do sveta cestu jednotlivým literárnym dielam a v určitých historických okamihoch otvára nad alebo medzinárodnej recepcii dokonca dvere celým literatúram. Nasledujúca úvaha prináša kurzorický prehľad vybraných javov modernej nizozemskej literatúry, ktoré svojím významom dokázali prekročiť horizont národného pôsobenia a zároveň je venovaná otázke, z akých dôvodov mohlo dochádzať k rozšíreniu a uznaniu týchto diel v nadnárodnom meradle.

Napriek tomu, že historické regióny Nizozemska a flámskeho Belgicka neboli od neskorého stredoveku nikdy do seba kultúrne uzavreté a aj po nasledujúce storočia tu jestvovali živé prepojenia s francúzskou, španielskou, nemeckou a anglickou kultúrou, hovoriť z hľadiska širšej dejinnej perspektívy o nizozemskej literatúre ako o internacionálnej (alebo „svetovej“) v zmysle prekonávania užšieho okruhu národnej pôsobnosti sa musí javiť neprimerané minimálne z dvoch dôvodov.

Prvým dôvodom je nizozemčina (holandčina) ako relatívne malý jazyk, ktorý sa začiatkom 17. storočia mohol stať v podobe syntézy južných a severných nizozemských dialektov iba na krátky okamih a veľmi obmedzene všeobecnejšie európskym dorozumievacím prostriedkom.² Jeho dočasná univerzálnosť („svetovosť“) bola dvojnásobne limitovaná, pretože geograficky sa vzťahovala vlastne iba na sever Európy a platila krátkodobo, a aj to len pre oblasť obchodu, prípadne diplomacie. Na rozdiel od všeobecne zrozumiteľného jazyka výtvarného umenia tzv. Zlatého veku, ktorý zaručil medzinárodnú slávu severo- i juhonizozemskému maliarstvu 17. storočia, mohol byť súdobý

2 V rokoch 1689-1702, keď bol Viliam III. Oranžský vládcom Anglicka, Škótska a Írska, zohrávala nizozemčina načas prominentnú úlohu v diplomatickom styku medzi britskými ostrovmi a Republikou siedmich zjednotených provincií; diplomatická korešpondencia počas mierových rokovaní medzi Švédskom a Ruskom (1618) prebiehala takisto v nizozemčine.

jazyk barokovej nizozemskej poézie a drámy vo vrcholných podobách, aké predstavoval napr. básnik a dramatik Joost van den Vondel (1587-1679), jedine vzorom pre domácu literárnu tvorbu.

Druhým bezprostredným dôvodom obmedzeného pôsobenia nizozemskej literatúry na úzku kultúrno-geografickú oblasť svojho vzniku je fakt, že táto literatúra saturovala výlučne domáce kultúrne potreby a nemala ambície, aby pôsobila aj za hranicami krajiny svojho vzniku – mohli by sme povedať, že v tom tkvela jej provinčnosť.³ V rozhodujúcom období od 17. do polovice 19. storočia, keď sa utvárali všeobecné normy i povedomie európskej literatúry, nepriniesla nizozemská literatúra nijaké univerzálne vkusové či estetické vzory ani inovácie. Ani literárny klasicizmus v zmysle odvolávania sa na antické estetické a etické ideály, ako sa v krajine rozvíjal od druhej polovice 17. storočia, nepredstavoval žiadnu autonómnu umeleckú záležitosť a nemal ani silu pôsobiť mimo hraníc krajiny; sám bol odvodený od doktríny a praxe francúzskeho klasicizmu a ako taký slúžil jedine na zušľachtenie domáceho vkusu tým, že sa programovo snažil o prekonanie barokových umeleckých tradícií, resp. ordinárnosti jazyka nizozemských stredných vrstiev a o. i. sa stal vodidlom pre reformu amsterdamského divadla. O výraznej autarkii v zmysle neprítomnosti presahov k širšiemu nadnárodnému prostrediu a o exkluzívnom pôsobení pro domo svedčí v nasledujúcich obdobiach postupný prepád nizozemskej literatúry do provinčného sebauspokojenia meštianskych svetov a zároveň fakt, že v 19. storočí sa takmer vôbec nepodieľala alebo sa podieľala len oneskorene na veľkých kultúrnych procesoch, ktoré v Európe vznikali v dôsledku sociálnej a technickej modernizácie (romantizmus, moderná). V 18. a 19. storočí sa drvivá časť nizozemskej literatúry uzatvárala do idylických žánrových obrázkov lokálneho mestského a vidieckeho prostredia bez programových nárokov na hodnotový univerzalizmus.

- 3 Starogrécky kozmologický pojem periféria a z neho odvodený pojem periférnosti sú pre účely axiologicky orientovanej diskusie o vzťahoch medzi kultúrami nepoužiteľné; pojmy provincia a provinčnosť je v nich možné využiť oveľa plodnejšie práve preto, že pomenúvajú nielen stav obmedzenosti, ale aj jeho príčiny.

Provinčná a svojím významom lokálna bola takisto oneskorená modernistická literárna revolúcia generácie tzv. Osemdesiatnikov, ukotvená v estetizovanom a silne autonómnom svete básnického symbolizmu, no s fixáciami na estetické a životné skúsenosti kultúrne sebestačného regiónu. Hoci v rámci nizozemského hnutia literárnej moderny jestvovali vzťahy s nemeckým symbolizmom (vplyv estetiky Stefana Georgeho, resp. diskutabilná spätná väzba na tzv. Georgeho kruh) a Frederik van Eeden (1860-1932) ako jedna z vedúcich postáv Osemdesiatnikov chvíľkovo presiahol okruh domácej kultúry,⁴ tento jav nezanechal stopy na vývine európskej moderny, ani sa významným spôsobom nezapísal do spoločnej európskej kultúrnej pamäte.

Ak od polovice 19. storočia aspiruje časť nizozemskej literárnej produkcie na všeobecnejšiu platnosť a pôsobnosť v globálnom zmysle, potom je to najmä v dôsledku mimoeurópskych nizozemských kolónií, ktoré sa v tom čase stali jedným z pozadí súdobej literárnej tvorby v nizozemskom jazyku. Vrchol nizozemskej koloniálnej tvorby 19. storočia predstavuje dielo prozaika Multatuliho (vlastným menom Eduard Douwes Dekker, 1820-1887), považovaného od šesťdesiatych rokov 19. storočia vo svojej vlasti za prvého literárneho modernistu a moderného klasika. Autorov kľúčový sociálno-kritický román *Max Havelaar* (1860), ktorý bol možno prvým európskym politickým románom, no v každom prípade „zaviedol v nizozemskom ako aj európskom písomníctve novú éru sociálno-politicky angažovanej literatúry“⁵, obrátil pozornosť na útlak a vykorisťovanie autochtónneho obyvateľstva vo Východnej Indii (dnešná Indonézia) a hoci priamo neinšpiroval k úvahám o možnostiach dekolonizácie, radikálnym spôsobom na-

4 Van Eeden patril o. i. k jadru voľného združenia Forte Kreis, združujúceho v rokoch 1910-15 na osi Nemecko-Francúzsko viacerých príslušníkov európskej inteligencie (Erich Gutkind, Martin Buber, Romain Rolland, Theodor Däubler, Gustav Landauer, Poul Bjerre a ďalší), usilujúcich sa o spirituálnu obrodu Európy v intenciách súdobej technickej a sociálnej modernizácie, resp. estetickej moderny.

5 Wilfried SCHÄFER, „Multatuli: *Max Havelaar*“ in, *Kindlers Literatur-Lexikon*, völlig neu bearbeitete Auflage, herausg. Heinz Ludwig ARNOLD, (Weimar – Stuttgart: J. B. Metzler-Verlag, 2009), Bd 11. 606.

stolil otázku poľudštenia koloniálnej politiky svojej vlasti; koncom 19. storočia bol dokonca jedným z podnetov, ktoré viedli ku vzniku tzv. etického smeru v nizozemskej koloniálnej politike.⁶ Jadro Multatuliho románu predstavuje v zložitej naračnej štruktúre, v ktorej sa plynule striedajú rozprávači, príbeh vysokého nizozemského koloniálneho úradníka v jávskej oblasti Lebak, ktorý sa postaví na stranu vykorisťovaného autochtónneho obyvateľstva a v dôsledku toho príde o svoju funkciu; tento centrálny príbeh rámcuje rozprávanie holandského kávového makléra, ktorý sa usiluje z rozprávania postavy centrálného príbehu pre seba získať obchodne užitočné informácie, až napokon narácia vyústi do autorského apelu proti nehumánnym aspektom koloniálneho režimu. Deskriptívne dejiny spleťtého internacionálneho rozšírenia *Maxa Havelaara*, ktoré nedávno rekonštruoval Jaap Grave,⁷ sú málo výpovedné, pokiaľ ide o pochopenie motivácie jeho jednotlivých prekladov do iných jazykov a rovnako jeho medzinárodnej kritikej i čitateľskej recepcie v priebehu viac než poldruha storočia. Napriek tomu sa dá konštatovať, že v nadnárodnom recepčnom poli mohol Multatuliho román už od čias svojho vzniku vzbudzovať nielen tematický záujem, ale aj zvýšenú emocionálnu pozornosť,⁸ a to vďaka synergii viacerých faktorov, z ktorých ako najvýznamnejšie spomeňme tieto: 1. mimoeurópsky exotizmus, teda do veľkej miery malebný pseudoetnografický opis prírodného prostredia kolonizovanej Jávy, ale aj predstavenie inakosti životného sveta autochtónneho obyvateľstva prostredníctvom autorom vsunutých samostatných príbehov, mohli by sme povedať akéhosi pseudofolkloristického materiálu; 2. myšlienku antikolonializmu a univerzálnej prirodzenej spravodlivosti, resp. nedeliteľnosti a nescudziteľnosti ľudských práv, spočívajúcich

6 Horst LADEMACHER, *Geschiedenis van Nederland* (Utrecht: Aula, 1993), 356.

7 Jaap GRAVE, „Multatuli – His Work through the World”, in *Dutch and Flemish Literature as World Literature*, ed. Theo D'haen, 82–103 (New York–London–Oxford–New Dehli–Sydney: Bloomsbury, 2019).

8 Ku kategóriám záujmu a pozornosti a o ich funkčne odlišnom (tematickom a emocionálnom) základe por. klasickú prácu Boris TOMAŠEVSKIJ, *Teorie literatury*, prel. Renáta a Karel ŠTINDLOVI (Praha: Lidové nakladatelství, 1970), 123.

na sekulárnom humanistickom základe; 3. jasné hodnotové a identifikačné ponuky pre čitateľov, vychádzajúce z ostrej extrapolácie medzi pozitívnymi a negatívnymi postavami románu a napokon 4. špecifickú naračnú štruktúru diela, spočívajúcu v zložitom prelínaní viacerých časových a personálnych rovín, ktorá vtlačá dielu estetickú pečať sujetovo modernej prózy. – Z týchto štyroch hlavných hľadísk dochádzalo v rôznych častiach sveta a v rozličných fázach historického vývoja k aktivovaniu medzinárodného čitateľského a kritického záujmu i pozornosti, a to od čias, keď sa objavujú prvé preklady *Maxa Havelaara*.⁹ Početné reedície románu, nové preklady, resp. medzičasom vznikajúce prvé preklady do ďalších jazykov svedčia zakaždým nanovo o rekombináciách motivačných ťažísk, teda o postupnej kryštalizácii združených recepčných dôvodov alebo o viacnásobne determinovanom záujme o toto dielo.¹⁰ V širšie chápanej historickej prítomnosti, ktorá zahŕňa aj našu bezprostrednú súčasnosť, sa Multatuliho román celkom prirodzene musel ocitnúť aj v interpretačnom poli postkolonializmu, kde bolo možné doceniť jeho politické a metapolitické posolstvá, no zároveň aj identifikovať autorove ideologické obmedzenia. Súčasná sekundárna literatúra, ktorá situuje román *Max Havelaar* do perspektívy postkolonializmu, sa zameriava najmä na jeho politickú

9 Do poľštiny 1860, angličtiny 1868, nemčiny 1875, dánčiny 1880, do angličtiny v USA 1927, do češtiny 1947, rumunčiny 1948, maďarčiny 1950, bulharčiny 1953, slovenčiny 1960 atď.

10 Prvé anglické vydanie vyzdvihuje umeleckú hodnotu diela (jeho jazyk) i spôsob, akým román vystupuje na obranu utláčaných a v tom ho porovnáva s *Chalípkou strýčka Toma* Harriet BEECHER STOWE. MULTATULI, *Max Havelaar* (Edinburgh: Edmondston & Douglas, 1868), VIII–IX.; nemecké vydanie z 1890 uvádza ako dôvod záujmu o Multatuliho dielo fakt, že autor strávil časť života v Nemecku a teda údajne patrí do nemeckého kultúrneho okruhu, ale aj jeho „všeobšiahlu lásku k ľudom“. MULTATULI, *Max Havelaar* (Halle: Otto Hendel, 1890); slovenské vydanie považuje za najvýznamnejšiu antiimperialistickú a antikoloniálnu tendenciu románu, ale aj autorov realizmus. MULTATULI, *Max Havelaar* (Bratislava: SVKL, 1960), 327–329); ako v roku 2007 uviedol v súkromnom rozhovore čínsky prekladateľ Huiye Shi, v osemdesiatych rokoch 20. storočia presvedčil pekinského vydavateľa o vydaní *Maxa Havelaara* v čínštine argumentom, že Multatuli je popri Karolovi Marxovi najvýznamnejším západným spisovateľom 19. storočia.

rovinu; bokom ponecháva jeho univerzálny filozofický význam a estetický obsah, no pritom nezhodnocuje ani postavenie diela v dejinách európskej literatúry.¹¹

Línia kritickej koloniálnej literatúry, ktorá sa neuspokojila len so stvárňovaním exotických svetov,¹² nabrala po Multatuliho románe takpovediac druhý dych až po dekolonizácii Indonézie, ku ktorej došlo po druhej svetovej vojne. Časť povojnovej „východoindickej“ nizozemskej literatúry nezmenene ponúka perspektívu Európanov,¹³ tematicky sa v nej však exponujú spomienky na detstvo a častejšie v nich prevláda optika dieťaťa, ktorá umožňuje klásť elementárne otázky, vychádzajúce z univerzálnych predstáv o rovnosti všetkých ľudí a o prirodzenej spravodlivosti. To je o. i. prípad prvej „východoindickej“ prózy autorky Helly S. Haasse (1918–2011) *Urug* (*Oeroeg*, 1948), nostalgického rozprávania o detskom kamarátstve (mužského) rozprávača, pochádzajúceho z rodiny kolonistov, a indonézskeho chlapca menom Urug – rozprávania, ktoré po čase vyústi do vzájomného odcudzenia oboch postáv a do konfrontácie odlišných civilizačných princípov. – Perspektíva dieťaťa však rovnako umožňuje sprostredkovať traumy holandských kolonistov a ich potomkov z obdobia druhej svetovej vojny, keď sa dnešná Indonézia ocitla pod japonskou okupáciou. To je prípad viacerých próz Jeroena Brouwersa (1940–1922), najmä však jeho medzinárodne recipovaného autobiografického románu *Popraskaná červeň*

11 Napr. Emma KEIZER, „Multatuli's *Max Havelaar* through Postcolonial Critique“ (working paper, Utrecht University, 2015); Anne-Marie FEENBERG, „*Max Havelaar*: An Anti-Imperialist Novel“, *MNL* 112, 5. sz. (1997): 817–835; Daren C. ZOOK, „Searching for *Max Havelaar*: Multatuli, Colonial History, and the Confusion of Empire“, *MNL* 121, 5. sz. (2006): 1169–1189.

12 Napr. Louis COUPERUS (1863–1923), Johan FABRICIUS (1899–1981), Madelon SZÉKELY-LULOFS (1899–1958) a ďalší.

13 Aj Multatuliho *Max Havelaar* je produktom európskej perspektívy, ako však uznáva väčšina postkolonialistických interpretov tohto románu, vyznačuje sa mimoriadne vysokou mierou empatie voči vykorisťovanému autochtónnemu obyvateľstvu a kultúrnej inakosti Východnej Indie. *Max Havelaar* implicitne kladie stále aktuálnu otázku, nakoľko je spravodlivé obviňovať európskych, resp. západných autorov a autorky z neschopnosti hlbšie preniknúť do svetov kolonizovaných národov.

(*Bezonken rood*, 1981), ktorý vo svojej hlavnej (spomienkovej) línii približuje dianie v japonskom koncentračnom tábore, kde bol autor/rozprávač v útľom detstve so svojou rodinou internovaný a spolu s ostatnými väznenými Holanďanmi vystavený krutému zaobchádzaniu zo strany japonských okupantov. Román *Popraskaná červeň*, obnažujúci traumu z táborového ponižovania a násillia vo Východnej Ázii, tvorí pendant k internacionálnej spomienkovej literatúre holokaustu a traumatickú skúsenosť z väznenia v koncentračných táborech predstavuje ako neredukovateľnú, jedinečnú a nesubstituovateľnú. Domáca diskusia o Brouwersovom diele, v ktorej sa pertraktovali otázky hodnovernosti či nehodnovernosti autorovho zobrazenia pomerov v japonskom koncentráku, spadala zhodou okolností do toho istého obdobia ako internacionálny spor o autentickosť iného, v tom čase už globálne známeho diela napísaného v nizozemskom jazyku, *Denníkov* Anny Frankovej – bol to spor vyvolaný revizionistickými spochybňovačmi tohto svetoznámeho egodokumentu, preloženého do mnohých jazykov a trval takmer jednu dekádu (1978-1986)¹⁴ –, no takisto sa zhoduje aj s časom vzniku francúzskeho filmového dokumentu *Šoah* Claude Lanzmanna (1985), ktorý odhalil dovtedy obchádzané (vytesňované) stránky psychického prežívania holokaustu jeho obeťami a tematizoval problém s ich pomenovateľnosťou. Na pozadí historicko-psychologických diskusií o posttraumatických poruchách obeť nacistických genocíd viedla debata o Brouwersovom románe napokon k pripusteniu tzv. východoindického táborového syndrómu¹⁵ ako kultúrno-psychologickej kategórie, ktorá vysvetľuje možnosť obrazových hyperbolizácií i voľného narábania so spomienkami, často bez príležitostí plnohodnotného individuálneho vyrovnania sa s traumatickou minulosťou,

14 Por. David BARNOUW, „Aanvallen op de echtheid van het dagboek”, in Anne FRANK, *De Dagboeken van Anne Frank* (Amsterdam: Rijksinstituut voor oorlogsdocumentatie, 1990), 99-119.

15 Ide o termín, ktorý zaviedol literárny kritik Rudi Kousbroek; Rudi KOUSBROEK, *Oostindisch kampsyndroom* (Amsterdam: Meulenhoff, 1992).

teda bez vyrovnania, ktoré si vyžaduje okrem racionálneho odstupu indivídua empatiu a aktívnu spoluprácu spoločnosti.

Nizozemská koloniálna literatúra tvorí veľmi špecifickú kategóriu literárnych dejín a zároveň predstavuje pomerne nerovnorodú skupinu diel, ktoré sa ocitajú v ohnisku medzinárodného záujmu iba príležitostne a aj to podľa všetkého z rozličných dôvodov. Literárne diela a egodokumenty, tematizujúce japonskú okupáciu (bývalej) nizozemskej kolónie Východnej Indie, sa pritom od deväťdesiatych rokov 20. storočia častejšie vnímajú aj ako súčasť širšej skupiny literárnych diel, čerpajúcich zo skúseností druhej svetovej vojny.¹⁶ Viacerí nizozemskí spisovatelia, ktorí začali písať bezprostredne po roku 1945 – v tom aj autori tzv. „veľkej trojky“ Harry Mulisch (1927-2010), Hugo Claus (2029-2008) a Willem Frederik Hermans (1921-1995) – stvárnali buď v súlade s povojnovým filozofickým existencializmom alebo s modernistickým (surrealistickým) experimentovaním s naratívnyimi formami, populárnym v tom čase aj v iných európskych literatúrach, v rade románov najmä témy nacistickej okupácie svojej krajiny, dospievania v časoch vojny, ale aj protifašistického odboja a kolaborácie, no takisto životného pocitu stratenej povojnovej generácie. Išlo o námety, ktoré sa tak na Západe ako aj na Východe považovali z morálno-historického hľadiska za relevantné, pretože patrili k základnému repertoáru skúseností pokolenia, ktoré dozrievalo počas druhej svetovej vojny. Ako také mohli vzbudzovať medzinárodný záujem až do deväťdesiatych rokov 20. storočia. Prepojenie špeciálnych literárnych techník ako naratívneho experimentu (introspektívne pasáže a striedajúce sa persónálne perspektívy, prípadne prelínajúce sa časové alebo ireálne snové roviny atď.) s historickou tematikou, ktorá stále zasahuje do prítomnosti,¹⁷ prinášalo obnovu európskej naratívnej prózy, a to stále pri zachovaní mravného a politického poslania, ktoré so sebou prinášal an-

16 Por. zborník D. H. SCHRAM és C. GEIJLON, eds., *De verwerking van de Tweede Wereldoorlog in literatuur en kunst* (Amsterdam: VU Uitgeverij, 1990).

17 Z dlhšieho radu diel možno vybrať nasledujúce kľúčové, ktoré stoja na začiatku, resp. na konci spomínaného obdobia: Harry MULISCH: *Kamenné lôžko svadobné*, 1959; Harry MULISCH: *Atentát*, 1982; CLAUS, Hugo: *Úžas*, 1962; Hugo CLAUS: *Smú-*

tifašizmus ako základný etický postoj. Táto kapitola nizozemskej, no aj celkovo európskej literatúry sa však podľa všetkého uzatvára s postupným odchodom generácií, ktoré vedome zažili, mentálne a umelecky spracovali druhú svetovú vojnu a zaujali k nej na základe vlastných skúseností morálne stanovisko. Postupné uzatváranie tejto kapitoly sa však spája aj s úpadkom európskych sociálnych demokracií a s koncom starých antifašistických aliancií, vytvorených v dôsledku spoločensko-politického konsenzu, a v globálnej perspektíve aj s rozpadom pôvodného bipolárneho sveta. Koniec tejto literatúry, ktorý indikuje definitívny koniec povojnovej éry ako kultúrnej epochy, je možné sledovať simultánne s nástupom filozofickej a estetickej postmodernity, v prípade Nizozemska však aj s iným výrazným trendom: S nastupujúcou kultúrnou politikou krajiny, ktorá domácu literatúru cielene propaguje v zahraničí (k tomuto poslednému aspektu sa ešte vrátim).

Povojnoví autori ako W. F. Hermans či H. Mulisch ešte sami vplývali na šírenie svojej tvorby v cudzine nástrojmi, ktoré zodpovedali ich individuálnym schopnostiam a možnostiam, počínajúc osobným lobbingom v prospech prekladania svojich diel do francúzštiny (Hermans), pokračujúc buď intuitívne alebo vedome volenými témami, ktoré možno považovať za internacionálne (obaja autori), uprednostňovaním štýlových prostriedkov, kladúcich minimálny odpor pri prekladaní (Mulisch, nie však Hermans) a končiac zohľadňovaním medializačných možností, najmä filmových adaptácií (obaja). Medzinárodný úspech Mulischovho románu *Kamenné lôžko svadobné* (*Het stenen bruidsbed*, 1959)¹⁸ bol v šesťdesiatych rokoch výsledkom kombinácie priaznivých, v niektorých prípadoch azda čisto dobových faktorov, a to po prvé aktuálneho záujmu o najnovšiu históriu,¹⁹ po druhé

tok Belgicka, 1990; Willem Frederik HERMANS: *Damoklova tmavá komora*, 1958; Willem Frederik HERMANS: *V hmle ríše tieňov*, 1993.

18 Preklad do nemčiny 1960, nórčiny 1961, angličtiny 1962, španielčiny 1963, slovenčiny 1968.

19 Ide o odtabuizovanie spojeneckého bombardovania Drážďan v závere druhej svetovej vojny, a to desať rokov pred románom amerického autora Kurta VONNEGUTA *Bitúnok číslo 5* (*Slaughterhouse-Five*, 1969).

všeobecného záujmu o modernistický prozaický experiment,²⁰ po treťom melodramatického lúbostného príbehu a napokon po štvrté čítavého štýlu diela.²¹ (Román sa odohráva po druhej svetovej vojne v zničenej Drážďanoch, kde na medzinárodnej konferencii zubárov bývalý americký letec, ktorý sa podieľal vo februári 1945 na osudnom bombardovaní mesta, cynicky zvedie mladú nemeckú tlmočnicu; akt sexuálnej obete splynie s reminiscenciou na zničenie mesta.)

Na pozadí americkej debaty o obscénnosti v literatúre a jej cenzúrovania, resp. jej kriminalizovateľnosti, ktorú vzbudil začiatkom šesťdesiatych rokov prípad Henryho Millera, debaty, ktorá sa postarala o medzinárodný ohlas diela tohto autora, no takisto odhalila pokryteckú stránku hodnotového konzervativizmu západného sveta,²² a zároveň na pozadí neskoršej sexuálnej revolúcie 1968, zohrajú viaceré prozaické diela Harryho Mulischa, Jana Wolkersa a Jana Cremera zo šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov rozhodujúcu úlohu pri procese odtabuizovania témy sexuality v holandskej spoločnosti, tradične ovládanej puritánskou ideológiou. Ako však napokon vyplynulo už z prípadu Henryho Millera, otvorené zobrazovanie sexuality samo osebe ešte literatúru literatúrou – a už tobôž internacionálnou – nerobí, aj keď sa jej detabuizačný zámer uskutočňuje v mene obhajoby univerzálnej individuálnej slobody.²³ Na príklade iného Mulischovho prozaického diela, jeho románu *Dve ženy* (*Twee vrouwen*, 1975), ktorý predstavuje anatómiu intímneho vzťahu lesbickej dvojice, je možné

20 Jedna rovina románu je explicitnou travestiou na Homérovu *Iliadu*.

21 Mulischov román *Kamenné lôžko svadobné* je exemplárnym príkladom toho, že modernistický prozaický experiment nemusí vylučovať čitateľskú prístupnosť; Mulisch v päťdesiatych rokoch nadväzoval na postupy medzivojnovej prozaickej avantgardy, inšpirovanej žurnalizmom.

22 Prípad Henryho Millera zhrnul a historizoval už veľmi skoro Ludwig MARCUSE, *Obszön. Geschichte einer Entrüstung* (München: Paul List Verlag, 1962)

23 Na rozdiel od egocentrických autobiografických próz Jana Cremera, ktoré nevzbudili v medzinárodnom meradle veľký záujem, sú niektoré prozaické diela Jana Wolkersa (napr. *Turecký med – Turks fruit*, 1969) a Harryho Mulischa (napr. *Dve ženy – Twee vrouwen*, 1975) so sexuálnou tematikou preložené do cudzích jazykov a zahraničnou kritikou aj po rokoch stále vysoko oceňované.

poukázat na hranicu medzi obscénnosťou a estetickou kvalitou, ale aj na niektoré aspekty literatúry, umožňujúce jej všeobecnú prístupnosť aj mimo domácej kultúry. – Mulischov román *Dve ženy* sa apriori vyhol výčitke pornografie tým, že nie je založený na hedonizme, t. j. na voyeuristickom vyžívaní sa v stvárňovaní a vychutnávaní erotických scén. Miesto toho približuje vnútorný svet personálnej rozprávačky, prežívajúcej citovú drámu zaľúbenia, odchod partnerky, katarziu z pochoenia jej zdanlivo nemotivovaného správania a v závere príbehu jej násilnú smrť. Univerzalizmus románu spočíva v rovine umeleckých prostriedkov a takisto ideových cieľov. K exponovaným umeleckým prostriedkom *Dvoch žien* patrí systém všeobecne zrozumiteľných literárnych, resp. kultúrnych odkazov na grécku mytológiu (mýtus o Orfeovi) a filozofiu (Platón), na erotický svet starogréckej poézie (Sapfó) a na antickú tragédiu, na patriarchálny právny systém (Chamurabbího zákonník), na starovekú epiku (epos o Gilgamešovi), na predstavu lásky vedúcej za hrob (Dante), na predstavu zakázanej lásky (Héloisa a Abélard) atď. Samotný román je komponovaný ako klasická tragédia (expozícia, zápleтка, zlom, katastrofa), vo finálnom rozuzlení však balansuje na pomedzí tragédie a melodrámy; tragické je vyústenie do katastrofy (partnerku rozprávačky zabije zo žiarlivosti bývalý rozprávačkin partner), melodramatické zas to, že k tejto katastrofe nemuselo prísť, lebo spoločnosť, v ktorej sa dej románu odohráva, neverí v riadenie osudu a jej príslušníci sa vyhýbajú nedorozumeniam – román vykresľuje na prvý pohľad ideálnu modernú západnú konsenzuálnu spoločnosť, v ktorej spolu komunikujú rozvedení, nepriatelia, milenci bývalých manželiek atď. Zároveň však naznačuje, že sú aj hlbšie pohnutky než tragická osudovosť a nedorozumenie, ktoré vplývajú na moderného človeka, totiž pozitívne i negatívne emócie – túžba po dieťati, ale aj túžba po poznaní, úspechu, moci a takisto žiarlivosť. Všetky tieto prvky možno uznať za súčasť univerzálnej roviny románu a rovnako naprieč kultúrami je zrozumiteľná aj autorova správa o oslobodení, o emancipácii jednotlivca a takisto o rezistencii spoločnosti voči jednotlivcovej snahe presadiť si právo na vlastný nekonvenčný súkromný život.

Umelecké zlyhanie filmovej adaptácie Mulischových *Dvoch žien*²⁴ možno síce pripísať primárne na vrub remeselnému nezvládnutiu projektu, sfilmovanie ale navyše predlohu zredukovalo na melodrámu. Naopak k internacionálnemu rozšíreniu a spropagovaniu iného Mulischovho diela a hlbšiemu záujmu oň prispela filmová adaptácia autorovho románu *Atentát (Aanslag, 1982)* z roku 1986.²⁵ V tomto prípade tvorí jadro diela istý fiktívny „cold case“ zabudnutej či premlčanej zrady z obdobia nacistickej okupácie Nizozemska. Vojnová dráma je koncipovaná ako reminiscencia a rámcujú ju súčasné udalosti – amsterdamské masové protesty proti rozmiestneniu jadrových zbraní v Európe (1981). Zatiaľ čo takéto politické rámcovanie si mohlo udržať morálne znepokojujúcu aktuálnosť do konca studenej vojny, záujem o odhalenia dávno zabudnutých prípadov nacistickej kolaborácie pretrval hlboko do dnešných dní, aj keď dnes sa už podľa všetkého prestal spájať primárne s mravným posolstvom, ale skôr sa asociuje s novinárskou spektakulárnosťou.²⁶

Podobne ako v prípade sfilmovania *Dvoch žien*, aj v prípade koprodukčnej filmovej adaptácie Mulischovho kozmického románu a zároveň autorovho vrcholného diela *Objavenie neba (De ontdekking van de hemel, 1992)*²⁷ vzbudil film len druhotne záujem o literárnu predlohu. Mulischov deväťsto stranový román²⁸ bol preložený do 21 jazykov, jeho

24 Technicky nezvládnutý film Willema Breukera z roku 1979 s názvom *Twice a woman* mal pritom internacionálne obsadenie (Bibi Andersson, Anthony Perkins).

25 Réžia FONS RADEMAKERS; dielo získalo v roku 1987 ocenenie Golden Globe a Oscara za najlepší zahraničný film.

26 Na to poukázala diskusia okolo knihy kanadskej autorky Rosemary SULLIVAN, *The Betrayal of Anne Frank: A Cold Case Investigation* (New York: Harper, 2022); kniha bola krátko po publikovaní podrobená kritike historikov, ktorí obvinili tím vyšetrovateľov i autorku zo špekulatívnosti, a v Nizozemsku bolo dielo vzápätí stiahnuté z obehu.

27 2001, réžia Jeroen KRABBÉ.

28 Román *Objavenia neba*, odohrávajúci sa od konca šesťdesiatych do osemdesiatych rokov 20. storočia je príbehom priateľstva dvoch mladých, povahovo i rodinnou anamnézou rozdielnych mužov, z ktorých jeden reprezentuje traumy nacistickej okupácie a druhý povojnový vzostup a blahobyť; obaja sa stanú otcami jedného syna, predstavujúceho akúsi modernú verziu spasiteľa.

preklady však vo viacerých prípadoch vznikli ešte pred filmovou adaptáciou.²⁹ Filmová adaptácia diela (2001) sa ani vo väčšine krajín, kde vyšiel Mulischov román, vo filmovej distribúcii neocitla. Diferencie medzi predlohou a filmom poukazujú aj na špecifickejší druh recepcných problémov s týmto filmovým dielom. Vo veľkofilme *The Discovery of Heaven* nemohla byť napríklad z dramaturgicko-technických dôvodov zohľadnená široká vrstva kultúrnych odkazov, ktoré sú v prípade románu prítomné často v dialogickej rovine a podieľali sa napokon aj na jeho internacionálnom renomé. K týmto kultúrnym odkazom opäť patria referencie na motívy z gréckej antiky, na renesančnú hermetickú filozofiu, na kánon európskej a svetovej literatúry, no takisto európskej hudby, architektúry atď. Mulisch svoj román navyše koncipoval ako rozlúčku so starým svetom kultúrnych hodnôt, blednúcich na pozadí zväčšujúceho sa časového odstupe od druhej svetovej vojny,³⁰ ale aj v dôsledku nástupu postmodernity. V prípade jeho sfilmovania možno okrem umeleckých nedostatkov filmovej predlohy konštatovať aj to, že filmová adaptácia odráža zmeny mediálno-estetického, ale aj problémového vedomia na konci tisícročia: Okrem príklonu hraného celovečerného filmu k dramaticko-zábavným žánrom odráža aj stratu záujmu európskeho kina o veľké historické interpretácie.

Spektrum filmovej remedializácie literárnych diel je možné doplniť o ďalšie príklady, keď sfilmovanie viedlo len obmedzene k internacionálnemu rozšíreniu určitej literárnej predlohy a jej autora. To bol o. i. prípad filmovej adaptácie medzivojnového románu Ferdinanda Bordewijka *Charakter* (román 1938; film 1997) z prostredia rotterdamskej advokátskej kancelárie, oidipovského, no zároveň sociálneho príbehu o exekútorovi a jeho nemanželskom synovi, ktorého vyústenie režisér pozmenil podľa autorovej staršej poviedkovej skice k tomuto

29 Pred filmovým uvedením bol Mulischov román preložený do nemčiny (1993), angličtiny (1996), španielčiny (1997), francúzštiny (1999) a gréčtiny (2001).

30 Ide o líniu románu, venovanú obetiam holokaustu, ktoré sa postupne vytrácajú z verejného i súkromného povedomia.

románu.³¹ Ocenenie sfilmovania románu *Charakter* v roku 1998 Oscarom za najlepší zahraničný film (1998) viedlo k viacerým prekladom tohto Bordewijkovho diela³², avšak nie k objaveniu ďalších diel tohto plodného, no v zásade zabudnutého klasika modernej nizozemskej literatúry.³³ Neuskutočnilo sa ani internacionálne znovuoobjavenie nizozemskej Novej vecnosti ako špecifického literárneho prúdu, ktorého bol autor súčasťou.

O univerzálnom charaktere a o medzinárodnom rozšírení nizozemskej literatúry ako celku, o prekonávaní jej tradičného regionálneho, prípadne getového charakteru a o otváraní možností zahraničnej recepcie prostredníctvom globálnej komodifikácie sa začne hlasnejšie hovoriť začiatkom deväťdesiatych rokov 20. storočia. Za symbolický i faktický začiatok internacionálnej éry nizozemskej literatúry možno považovať rok 1993, keď sa Nizozemsko stalo spolu s Flámskom ťažiskovou krajinou na Frankfurtskom knižnom veľtrhu. Krátko predtým získal v Nemecku úspech preklad malého románu Ceesa Nootebooma *Nasledujúci príbeh* (1991), zanedlho sa tento autorov „metafyzický cestopis“, odohrávajúci sa v Amsterdame, v Lisabone a na lodi mŕtvych, plaviacej sa z portugalského Belému do brazílskeho Belému, stal medzinárodným bestsellerom.³⁴ – Tzv. „nooteboomovský efekt“, ako nazval objavovanie nizozemskej literatúry v deväťdesiatych rokoch

31 Režisér Mike van DIEM pozmenil pôvodný „do stratená“ otvorený koniec Bordewijkovho románu na dramaticky vyhrotenú konfrontáciu medzi otcom a synom, a to podľa staršej autorovej novely *Dreverhaven a Katadreuffe* (1928).

32 Pred sfilmovaním bol Bordewijkov román preložený do nemčiny (1939) a angličtiny (1966); po ocenení Oscarom Mike van Diemovho filmového spracovania nasledujú postupne preklady románu do slovenčiny (2003), nórčiny (2006), maďarčiny (2008), turečiny (2010), taliančiny (2015), arménčiny (2017), španielčiny (2017), kórejčiny (2019), portugálčiny (2022), švédčiny (2022) a hebrejčiny (2023).

33 Bordewijkove novely *Bloky* a *Bint* z tridsiatych rokov 20. storočia boli preložené do nemčiny už v rokoch 1988 a 1991; novela *Bloky* do taliančiny 2002.

34 K mechanizmom, ktoré viedli k medzinárodnému úspechu Nooteboomovho „metafyzického cestopisu“ *Nasledujúci príbeh* por. Adam BŽOCH, „Cees NOOTEBOOM a svetová literárna kritika“, in Adam BŽOCH, *Holandské portréty* (Bratislava: Kalligram, 2010), 118-127.

v Nemecku Herbert van Uffelen³⁵ – prispelo k nemu aj vydanie Nooteboomovho *Berlínskeho denníka* z roku 1990 ako osobného svedectva závažných politických zmien v Európe z jesene 1989 – predstavoval súčasť širšieho procesu medzinárodného sprístupňovania nizozemskej literatúry od poslednej dekády 20. storočia. V tej dobe nadobudla kultúrna politika Nizozemska novú podobu tým, že sa začala zameriavať na aktívnu globálnu propagáciu a podporu prekladania domácej knižnej produkcie do cudzích jazykov a v jej rámci dochádzalo k rozsiahlym iniciatívam podporujúcim zahraničný transfer tak súčasnej, ako aj klasickej nizozemskej literatúry: V tom čase vzniká v Amsterdame Prekladateľský dom (Vertalershuis) a Nizozemský literárny produkčný a prekladateľský fond (NLPVF, v roku 2010 transformovaný v dôsledku fúzie s Nadáciou Fondu pre Literatúru na Nederlands Letterenfonds, teda na Nizozemský literárny fond), riadený profesionálnymi literárnymi manažérmi – často to boli predtým vydavateľskí pracovníci alebo osobnosti inak pôsobiace v knižnom obchode a vo svete literatúry. Tieto inštitúcie stimulujú finančne aj kultúrno-politicky systémom štipendií pre prekladateľov, podporou zahraničných vydavateľstiev, praktickými workshopmi atď. prekladanie a vydávanie nizozemských literárnych diel v zahraničí. Od deväťdesiatych rokov takto dochádza nielen k enormnému medzinárodnému boomu nizozemskej literatúry, ale aj k skvalitňovaniu jej prekladov. NLPVF, od 2010 Nederlands Letterenfonds, vytvára zoznam akreditovaných literárnych prekladateľov a takisto flexibilný čitateľský kánon, ktorý ponúka zahraničným vydavateľom. Tieto marketingové technológie zároveň spätne pôsobia aj na domácu literárnu produkciu – väčšina (často nových) autorov chce byť známych aj v zahraničí a mnohí sa usilujú o to, aby ich diela vychádzali v cudzích jazykoch. Súčasťou trendu internacionalizácie nizozemskej literatúry sa takto nevyhnutne stáva heteronomizácia, pretože do procesu jej tvorby, distribúcie i recepcie prirodzeným spôsobom zasahuje tak systém peňazí ako aj symbolickej moci, no zároveň na ňu pôsobia

35 Herbert van UFFELEN, „Cees Nooteboom en het succes van de Nederlandse literatuur in het Duitse taalgebied“, *Literatuur*, 10, No 1. (1993), 252-256.

globálne trendy, meniace sa morálne normy, ale aj domáca kultúrna i medzinárodná politika. Zosynchronizovanie interakcií medzi nizozemskou tvorbou a jej vydávaním v cudzine³⁶ vedie k skracovaniu časového odstupu medzi domácou literárnou produkciou, jej prekladmi a čitateľskou i kritickou recepciou v zahraničí. To má za následok, že tradičný literárny kánon s univerzálnymi i dobovými hodnotami prešáva byť jediným orientačným kritériom pre medzinárodné šírenie nizozemskej literatúry. Keďže sa rovnako významným kritériom inštitucionálne stimulovanej podpory stáva predajnosť kníh, hodnotové aspekty prestávajú byť jedinými, ktoré v tomto procese rozhodujú. To však neznamená, že by naďalej nezohrávali významnú úlohu.

Súčasná medzinárodná komparatistická debata o nizozemskej literatúre ako svetovej podľa všetkého netriaťa podstatu týchto reálnych procesov preto, lebo sa prevažne orientuje buď na komerčné aspekty alebo na tradičné literárnohistorické situovanie literárnych diel do širšieho internacionálneho kontextu, no v zásade obchádza problematiku šírenia a možností aproprácie estetických, kultúrnych, politických a morálnych, resp. etických hodnôt ako univerzálnych. V súlade s konceptom americkej komparatistickej školy sa zameriava na ideu globálnej cirkulácie literatúry a jej internacionalizáciu najmä prostredníctvom prekladov do angličtiny, resp. na ich miesto v medzinárodných (najmä európskych) literárnohistorických súvislostiach. Najvýraznejším produktom tejto debaty je zborník *Dutch and Flemish Literature as World Literature*,³⁷ v ktorom sa z autorov a diel uvedených v tejto štúdii spomínajú len niektorí/é, no väčšina aj tak len marginálne alebo vôbec nie. Komparatistická debata takto tematizuje buď javy, ktoré literárnohistoricky či svojou podobnosťou korešpondujú s dielami z iných literatúr, alebo príklady novšej globalizovanej – často však mainstreamovej alebo umelecky málo avansovanej – literatúry. Do

36 Týka sa to najmä nemeckého knižného trhu ako tradične najdôležitejšieho európskeho pre medzinárodnú distribúciu nizozemskej literatúry.

37 Theo D'HAEN (ed.), *Dutch and Flemish Literature as World Literature* (New York – London: Bloomsbury, 2019).

prvej kategórie patrí rad klasických diel od stredoveku do 19. storočia, ku ktorým možno viesť paralely s tvorbou v iných európskych literatúrach. Do druhej kategórie patria vďaka prekladom (väčšinou, hoci nie výlučne do angličtiny) medzinárodne cirkulujúce diela rôznej kvality i zamerania od 19. storočia po najnovšiu súčasnosť, pričom môže ísť rovnako dobre o umelecky kvalitné diela, ako aj o podenkové a módné javy. Zborník týmto spôsobom predstavuje primárne prehľad dejín nizozemskej a flámskej literatúry z medzinárodnej perspektívy, hoci viacero internacionálne významných fenoménov, ktoré v ňom mali mať miesto, z neho vypadlo.³⁸

Na niekoľkých novších príkladoch je podľa všetkého možné ukázať, ako sa súčasná nizozemská literatúra vo vyššie načrtnutých podmienkach stáva internacionálnou predovšetkým v dôsledku svojich axiologických kvalít, pod ktorými rozumiem univerzálne a mimo domáceho okruhu aktualizovateľné estetické, etické či iné hodnoty alebo prípadne ich kombináciu.

Prvým takýmto príkladom môže byť román *Večerný nepokoj* (*De avond is ongemak*, 2018) Marieke Lucas Rijneveld (ročník 1991), doteraz preložený do tridsiatich piatich jazykov. Aj keď toto introspektívne a jazykovo subtilné prozaické dielo obsahuje viaceré autobiografické prvky, jeho témou nie je pôvodná nebinárnosť v súčasnosti k mužskej identite hlásiaceho sa autora, ale stiesňujúca atmosféra dnešného, stále konzervatívneho nizozemského vidieka, ktorý tvrdošijne vzdoruje výzvam liberálnej spoločnosti a neprijíma požiadavku individuálnej slobody, pričom obeťami tejto civilizačnej rezistencie sa stávajú najmä deti. Román de facto nastoľuje večný problém traumatizujúceho napätia medzi spoločenskou represiou a individuálnym želaním slobody, pričom holandský vidiek, ale aj kultúrne špecifické artefakty ako napr. televízne seriály, hračky, konzumné produkty atď. tvoria v diele vymeniteľnú kulisu pre psychodrámu dospievajúceho jednotlivca, hľadajú-

38 Autori/autorky zborníka napríklad obišli internacionálne známy *Denník Anny Frankovej* (1947), ale aj anglické kriminálne romány zo staročínskeho prostredia nizozemského orientalistu a diplomata Roberta van Gulika (1910-1967).

ceho v akejkol'vek dobe a na akomkol'vek mieste na pomenovanie sveta i svojej situácie adekvátny jazyk.

Za iný príklad zatiaľ aspoň v zárodku internacionálne sa profilujúcej nizozemskej literatúry možno považovať autobiografiu *Začnem žiť* (*Ik ga leven*, 2021),³⁹ debut nizozemskej autorky tureckého pôvodu Lale Gül (roč. 1997). Dielo je výrazom emancipačného gesta predstaviteľky kultúrnej menšiny, mladej ženy, ktorá sa svojim životom i písaním v modernej západoeurópskej krajine usiluje vymaniť z geta islamskej komunity a ich tradičných hodnotových predstáv. Apelom na individuálnu slobodu reprezentuje toto dielo rovnaký liberalistický étos ako *Večerný nepokoj* M. L. Rijneveld, kritika mu však vyčítala literárne nedostatky. Ako emancipačný egodokument si dielo napriek tomu nachádza cestu k medzinárodnému čitateľstvu prostredníctvom nemeckého prekladu.⁴⁰

Za úplne odlišný príklad nizozemskej literatúry, schopnej internacionálnej pôsobnosti, možno považovať opus magnum Johanesa J. Voskuila (1926-2008) *Het Bureau* (Úrad, 1996-2000),⁴¹ sedemdielny, vyše päťtisíc stranový románový cyklus, tematizujúci desaťročia autorovho profesionálneho pôsobenia v amsterdamskom etnografickom inštitúte.⁴² Dielo prináša hyperrealisticky a jednoduchým jazykom,⁴³ no zároveň ironicky stvárnené každodenné situácie na vedeckom pracovisku, v tom najmä vzťahy medzi jeho zamestnancami, pričom veľkú časť cyklu tvoria stereotypné každodenné dialógy, vyznačujúce sa typicky holandským suchým, ťažko preložiteľným humorom. Dielo ale takisto v mnohých pasážach približuje vývin domácich i medzinárodných diskusií odbornej komunity a akademického sveta, a takis-

39 Lale GÜL, *Ik ga leven* (Amsterdam: Prometheus, 2021)

40 Nemecký preklad diela vyšiel v roku 2022.

41 J. J. VOSKUIL, *Het Bureau I-VII*. (Amsterdam: Uitgeverij G. A. van Oorschot, 1996-2000)

42 Ide o vedecký ústav Kráľovskej nizozemskej akadémie vied, ktorého oficiálny názov je Meertens Instituut.

43 V celom diele, pre ktorý je charakteristický stereotypizovaný deskriptívny jazyk, sa napríklad nevyskytujú žiadne podradňovacie súvetia.

to zachytáva zmeny nizozemskej spoločnosti a kolektívnych mentalít, zmeny pozvoľna sa uskutočňujúce v priebehu štyroch dekád 20. storočia. Vďaka tejto diskkrétnej vrstve diela je možné cyklus *Het Bureau* čítať nielen ako súvislý románový príbeh, ktorého dej sa nedramaticky a monotónne odvíja v rozprávačovom pracovnom prostredí, ale aj ako etnografické či sociografické dielo, zachytávajúce mikrosvet vedeckej komunity v dlhom období od roku 1957 do roku 1989. Napriek obrovskému rozsahu románového cyklu a tomu, že domáca kritika považovala Voskuilov makrotext v dobe jeho vzniku za „príliš holandský“, teda nie zrozumiteľný pre iné než domáce publikum, jeho prvý preklad⁴⁴ viedol k etablovaniu osobitnej čitateľskej komunity v Nemecku, kde sa dielo stalo významnou literárnou referenciou, odkazujúcou ku každodenným skúsenostiam pracovníkov v akademických prostrediach bez ohľadu na kultúrny kontext. – Medzi Voskuilovým románovým cyklom a predchádzajúcimi dielami síce jestvujú enormné rozdiely, sme však schopní konštatovať, že vo všetkých troch spomínaných a zrejme aj ďalších prípadoch podmieňuje pozitívnu internacionálnu recepciu diel hermeneutika spoznávania sa v cudzom a možnosť hodnotovej konsonancie, teda rozpoznanie univerzálnych kvalít v jazykovo i kultúrne cudzom textovom materiáli, kvalít, ukrytých v jeho tematických vrstvách, v systéme rozpoznateľných kultúrnych odkazov a v zrozumiteľných a akceptovateľných etických apeloch, ktorých zámer je spoločensko-kritický alebo individuálne emancipačný.

44 Dielo do nemčiny preložil a v rokoch 2012 až 2017 vydal Gerd Busse. V čase písania tejto štúdie vzniká švédsky preklad tohto románového cyklu.

MAGDOLNA BALOGH

Na čo je dobrý regionalizmus?¹

O metodike budapeštianskej komparatistickej dielne a možnom smerovaní regionálnej komparatistiky, zaujato

Bez väčšieho rizika môžeme vyhlásiť, že výskumu stredoeurópskych regionálnych literárnych či kultúrnych dejín sa dnes venujú nemnohí. Je symptomatické, že vo výboroch medzinárodnej organizácie AILC nie je táto čiastková disciplína takmer vôbec zastúpená, zatiaľ čo komparatistika, ako aj výskum regionálnej literatúry a kultúry sa musia konfrontovať s takými základnými metodickými problémami ako rozpad účelnosti, nemožnosť lineárneho a neustáleho rozprávania príbehov. Okrem toho musia reflektovať zásadne spoločensky a ideologicky zamerané otázky nových smerov, ktoré v posledných desaťročiach nastolila po kultúrnom obrate feministická a genderová kritika, kultúrne štúdiá a postkoloniálna kritika.

Obraz nie je oveľa optimistickejší ani vtedy, keď sa porozhliadneme po regióne, ak nazrieme do útrov slovenskej, českej, poľskej alebo maďarskej literárnej vedy: sotva nájdeme odborné dielne, ktoré boli založené vyslovene preto, aby komparatívne skúmali takzvané „malé“ národné literatúry regiónu. Nájdeme výskumné programy, ktoré vďaka *grantom* spracúvajú danú tému (obdobie, smer, žáner alebo žán-

1 Štúdiá bola uverejnená v čísle 3, roku 2019 časopisu *Helikon Irodalom-és Kultúra-tudományi Szemle*, venovanom stredoeurópskej komparatistike.

re). Napríklad Ústav literárnych výskumov Poľskej akadémie vied sa pod vedením Grażyny Borkowskej venoval otázkam ženskej literatúry v prvej polovici 20. storočia v poľskej a ukrajinskej literatúre², no dá sa sem zaradiť aj výskum modernizmu na varšavskej univerzite pod vedením Ewy Paczoskej³ alebo stredoeurópsky románový projekt Reformovanej univerzity Gáspára Károliho v Budapešti⁴, respektíve projekt Panónskej univerzity vo Veszpréme *Procesy tvorby kánonu z komparatívneho aspektu: stredoeurópske a stredo-východoeurópske kánony v kontexte moderny*. Ak nahliadneme aj do východnej Európy, musíme spomenúť knižnú edíciu Kultúrno-politického ústavu Dedičstvo Západoeurópskeho času, ktorá z postkoloniálneho aspektu skúma najmä situáciu v bývalých sovietskych republikách.⁵

Nájdu sa výborné iniciatívy, ako napríklad iniciatíva poznanskej univerzity, ktorá pod vedením šéfredaktora Bogusława Bakuła dvakrát do roka vydáva časopis *Porównania* s pestrým stredoeurópskym obsahom venovaným zakaždým určitej ústrednej téme.

- 2 Grażyna BORKOWSKA, Iwona BORUSZKOWSKA, Katarzyna NADANA-SOKOŁOWSKA, eds., *Wspólnota wyobrażona: Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914 – 1945*. (Varšava: Instytut Badań Literackich PAN, 2017)
- 3 Vid' Ewa Paczoska, Mateusz Chmurski, eds., *Modernizmy. Przegląd Filozoficzno-Literacki* 36, 1–2. (2013) <http://www.pfl.uw.edu.pl/index.php/pfl/issue/view/36/showToc>
- 4 HORVÁTH Csaba, PAPP Ágnes Klára, TÖRÖK Lajos eds., *Párhuzamok, történetek: Tanulmányok a kortárs közép-európai regényről* (Budapešť: Károli Gáspár Református Egyetem – LHarmattan Kiadó, 2016)
- 5 V edícii vyšlo: Anne APPLEBAUM, *Kelet és Nyugat között: Európa határvidékén*, prel. László Zsolt Szabó, 2016; Ewa THOMPSON, *A birodalom trubadúrjai: Az orosz irodalom és a kolonializmus*, prel. Lajos Kovács, Lajos Pálfalvi, 2015; Agnieszka KOŁAKOWSKA, *Kultúrák háborúi és más harcok*, prel. Orsolya Németh, Lajos Pálfalvi, Judit Reiman, 2016; Mikola RJABCSUK, *A két Ukrajna*, prel. Balázs Forgács, Éva Karádi, Viktória Kellermann, Gábor Körner, Zsuzsa Mihályi, Mónika Zsuzsanna Nagy, Orsolya Németh, Lajos Pálfalvi, Helga Szatzker, Szonja Szilágyi, Gergely Vitay a Áron Zöldy, 2015; Ihar BABKOU, *A fehérorosz királyság: Romokból olvasni*, prel. Zsuzsa Mihályi, Ignác Nagy, Orsolya Németh, Lajos Pálfalvi, Tamás Sipos, Viktória Vas, 2018 a napokon NÉMETH Orsolya, *Posztsovjjet nonfiction: A volt Szovjetunió országai és a lengyel tényirodalom*, 2019.

Neexistuje však výskumné pracovisko, ktorého deklarovaným cieľom je zmapovať kultúrne dejiny strednej a východnej Európy. Univerzitné katedry pomenované ako „stredoeurópske“ alebo „stredoeurópske štúdiá“ väčšinou vznikli zlúčením filológií „malých národov“ s cieľom vyhnúť sa zrušeniu, preto majú regionálny názov. Pravda, v tejto oblasti môže veľa dosiahnuť aj významná osobnosť, ako to potvrdzuje napríklad Rudolf Chmel, pôsobiaci na Karlovej univerzite v Prahe. Hungarológ, ktorý pôvodne skúmal slovensko-maďarské vzťahy, je angažovaným zástancom stredoeurópskeho kultúrneho dedičstva a aj ako pedagóg upozorňoval na význam regionálneho chápania a výskumu kultúrnych špecifik strednej Európy.⁶

Jediným takto zameraným akademickým výskumným pracoviskom v regióne je od roku 1986 Odbor stredo- a východoeurópskych literatúr v Literárnovednom ústave v Budapešti. V krátkosti zhrniem prácu odbornej dielne, ktorej zakladateľom a štvrtstoročie aj jeho mentorom a vedúcim bol všestranný a vynikajúci vedec, prekladateľ umeleckej literatúry a redaktor Endre Bojtár (1940 – 2018). Niekoľko rokov pred svojou smrťou navrhol, aby sme našu malú skupinu nazvali Budapeštianska komparatistická škola. Prirodzene, odbor nevznikol na zelenej lúke, keďže presne zapadol do tradície maďarskej komparatistiky, ktorej korene siahajú do tridsiatych rokov 20. storočia, zo vzdialenejšej perspektívy až do 19. storočia.

Musím sa zmieniť o osude regionálnej myšlienky, najmä o renesancii strednej Európy v osemdesiatych rokoch, keďže bola dôležitou súčasťou spoločensko- a kultúrnohistorického kontextu, ktorý sa nepriamo podpísal pod založenie nášho odboru. Po znovuobjavení sa regionálnej myšlienky sa idea strednej Európy stala módou: bola predmetom nášho výskumu a súčasne aj prostredím nášho života, všedných dní. Stredná Európa bola takmer každodenná téma intelektuálneho diskurzu, vďaka čomu sme sa zrazu cítili nesmierne aktuálni a dôležití. Po prelome tisícročí sa idea regionality ocitla na okraji záuj-

6 Por. napr. Rudolf CHMEL, *Romantizmus v globalizme: Malé národy – veľké mýty*, (Bratislava: Kalligram, 2009)

mu a neskôr zo spoločenského povedomia takmer úplne vymizla: pokúsím sa uviesť aj dôvody tejto devalvácie.

V prvom rade chcem uviesť, že maďarské *teoretické a metodické tradície* stredoeurópskej komparatistiky – hoci nemôžem tvrdiť, že by sme zvládli všetky výzvy, ktorým naša profesia v súčasnosti čelí – sú pri koncipovaní pomyselných regionálnych kultúrnych dejín hodne zvážená aj dnes. Po reflexii výsledkov výskumov uplynulých desaťročí napokon uvediem niekoľko poznámok k metodickým koncepciám, na ktoré by sa dalo a aj oplatilo nadviazať.

Prvý literárnovedný časopis na svete, ktorý sa vyslovene venoval literárnej komparatistike a termín komparatistika mal aj vo svojom názve, bol viacjazyčný časopis *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok* Sámuela Brassaiho a Hugó Meltzla, ktorý v rokoch 1877 až 1888 vychádzal v Kluži, od tretieho ročníka s názvom *Acta Comparationis Litterarum Universarum*. Dejiny maďarskej literárnej komparatistiky sa prísne vzaté datujú od vydávania tohto časopisu.⁷

Na Cornellovej univerzite v USA už v sedemdesiatych rokoch 19. storočia pracovala katedra dejín literárnej komparatistiky a na Harvarde v roku 1890 vytvorili na tento výskum aj profesorský post,⁸ no zrod komparatistiky sa spravidla datuje od roku 1954, keď v Oxforde vznikla asociácia AILC/ICLA, ktorá je dodnes najdôležitejším medzinárodným fórom komparatívnych výskumov.

Možno sa však zabudlo na to, že myšlienka realizovať literárnovedný výskum formou medzinárodnej spolupráce siaha do začiatku tridsiatych rokov 20. storočia. Práve v Budapešti sa v čase od 21. do 24. mája 1931 uskutočnil prvý kongres predchodcu AILC. Toto stretnutie sa konalo pod záštitou Spoločnosti národov. Medzinárodný tím vedcov (spomenieme len niekoľko mien: Benedetto Croce, Viktor Žirmunskij,

7 VAJDA György Mihály, „Az összehasonlító irodalomkutatás története Magyarországon“, in VAJDA György Mihály, *Állandóság a változásban* (Budapešť: Magvető Kiadó, 1968) 468 – 541.

8 Por. Lucia BOLDRINI, „Összehasonlító irodalomtudomány a XXI. században Európából és az Egyesült Királyságból nézve“, prel. Natália Bús, *Helikon*, 2014, roč. 60, č. 4, s. 517 – 526, 518.

Paul van Tieghem) sa pokúsil vymedziť predmet výskumu a predbežne určil oblasti „littérature générale“ a „littérature comparée“ (teória literatúry a literárna komparatistika). Maďar Sándor Eckhardt tu už v každom prípade vo svojej prednáške sformuloval potrebu porovnávacieho výskumu stredoeurópskych literárnych dejín.⁹ Aj ďalšie dobové iniciatívy podporovali výskum stredoeurópskej kultúry: deklarovaným cieľom časopisu *Apolló*¹⁰, ktorého šéfredaktorom bol István Gál, bolo vykresliť obraz „virtuálnej strednej Európy“.

Dôležitým míľnikom dejín regionálneho výskumu bola konferencia AILC, ktorá sa v Budapešti konala od 26. do 29. októbra 1962. Tibor Klaniczay, ktorý oponoval výsledky dobových slavistických výskumov, poukázal na to, že práve kvôli javom neslovanskojazyčných (ma-

- 9 „Presvedčivo poprel mylné tvrdenie o jedinečnej sprostredkovateľskej role Viedne, (...) poukázal na vplyv maďarskej literatúry na okolité literatúry, osobitne na veľmi dôležitú rolu Budína a Pešti pri obnove rumunskej, srbskej a slovenskej literatúry začiatkom 19. storočia.“ KLANICZAY Tibor, „Egy kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet lehetőségei“, in BERKES Tamás, ed., *Keresztirányok: Közép- és kelet-európai összehasonlító kultúrtörténet*, Res Publica Nostra – Közép- és Kelet-Európai Összehasonlító Irodalomtudomány 7, 9 – 17. (Budapešť: Balassi Kiadó, 1999), 14.
- 10 Stredoeurópsky humanistický časopis vychádzajúci v rokoch 1934 – 1939, celkovo vyšlo desať čísiel. Redigovali ho István Gál a László Bóka. O jeho význame a príčinách neúspechu porov. BUNDULA István, „Önelvű Közép-Európa – közép-európai valóság“, in BALOGH Magdolna, BERKES Tamás, KRASZTEV Péter eds., *Attúnések: A századforduló irodalma Közép- és Kelet-Európában*, Res Publica Nostra, (Budapešť: Balassi Kiadó, 1992), 87 – 98. „Nikdy neexistovala skutočná šanca na vytvorenie nejakej konfederácie alebo spoločenstva – nanajvýš sa dá hovoriť o zvonka presadenej politicko-ekonomickej jednote (ako habsburská monarchia alebo východná Európa po roku 1945).“ Tamtiež, s. 98. István Bundula pri hodnotení činnosti časopisu *Apolló* sformuloval dodnes platné priority regionálnych komparatistických výskumov: „Neúspech časopisu *Apolló* (...) upozorňuje na trizvu konfrontáciu s politickými ilúziami (vedomie poslania, politická hegemonia). Na druhej strane (...) časopis prezentuje jedinú schodnú cestu, ako bez aktuálnych politických záujmov zmapovať spoločnú minulosť, sledovať stredoeurópsku kultúru, jej duchovné pohyby a bilancovať ich, rozšíriť našu identitu smerom k stredoeurópskemu povedomiu. (...) *Potrebujeme teda stredoeurópske povedomie, čo v prvom rade znamená poznatky o regióne. Musíme presne zmapovať, ako tu žijúce národy vnímajú samé seba a svojich susedov.*“ Tamtiež, zdôraznenie M. B.

ďarských, rumunských) národných literatúr, ktoré sa ponášajú na javy v slovanských literatúrach, treba začať bádať kultúrohistorickú typológiu inak ako vo výskumoch založených na príbuznosti slovanských jazykov. Klaniczay položil základnú, dodnes platnú otázku regionálnych literárnych dejín, keď argumentoval, že výskum musí zistiť, „či existuje východoeurópsky literárny vývin, či majú východoeurópske literatúry spoločné dejiny?“¹¹ (Dobová terminológia „východoeurópsky“ dnes korešponduje s pojmom stredo- a východoeurópsky.)

Následne sa regionálna literárna komparatistika začala vyučovať na Univerzite Attilu Józsefa v Szegede, kde medzinárodne uznávaný germanista, vynikajúci organizátor vedeckého života a teoretik György Mihály Vajda¹² v roku 1974 založil Katedru literárnej vedy a komparatistiky. V rokoch 1978 až 1981 tam viedol regionálne kurzy Endre Bojtár, následne do roku 2004, do svojho odchodu na dôchodok István Fried¹³ a potom výučba stredo- a východoeurópskych literatúr v Szegede zanikla.

- 11 „Egy kelet-európai összehasonlító irodalomtörténet lehetőségei“, KLANICZAY, 11. „Bez toho, aby som popieral opodstatnenosť slovanskej literárnej komparatistiky, musím dospieť k záveru, že iba takto zameraný výskum nedokáže uspokojivo uchopiť komplexnú problematiku východoeurópskych literatúr, sám osebe nemôže byť bázou pre komparatívne dejiny východoeurópskych literatúr.“ Tamtiež, s. 13.
- 12 György Mihály VAJDA (1914 – 2002), popredný predstaviteľ maďarskej komparatistiky, germanista, profesor na Univerzite Attilu Józsefa v Szegede. Vedúci odboru Literárnovedného ústavu Maďarskej akadémie vied, neskôr do roku 1985 hlavný vedecký pracovník. Od šesťdesiatych rokov člen AILC, jeden z autorov veľkých európskych monografií zrodených pod záštitou organizácie, asociácia ho v roku 1982 na tri roky zvolila za svojho predsedu, po roku 1985 bol jej doživotným čestným predsedom. Hostoval na mnohých zahraničných univerzitách. V roku 1985 založil katedru literárnej komparatistiky na univerzite v Bayreute. Ako regionálny výskumník sa venoval kultúre monarchie. Por. napr. VAJDA György Mihály, *Wien und die Literaturen in der Donaumonarchie: Zur Kulturgeschichte Mitteleuropas 1740–1918*. Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 4. (Wien – Köln – Weimar: Böhlau Verlag, 1994).
- 13 István FRIED (1934) maďarský komparatista, profesor na Univerzite Attilu Józsefa, neskôr na Univerzite v Szegede, jeho posledné diela: *Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba* (Budapest: Lucidus Kiadó, 2012); *Bolyongás a*

Ako sa to stáva aj v ostatných oblastiach života, aj osud nášho odboru výrazne ovplyvnila jediná ambiciózna, rozhladená a veľkodušná osobnosť. Srdcovou záležitosťou popredného bádateľa staršej maďarskej literatúry Tibora Klaniczayho (1923–1992), ktorý stál od roku 1984 až do svojej smrti na čele Literárnovedného ústavu, bol stredoeurópsky výskum. Len čo sa naskytla príležitosť, poveril Endre Bojtára z Oddelenia teórie založiť Odbor stredo- a východoeurópskych literatúr. Vytvorením tohto odboru sa inštitucionalizoval aj regionálny výskum. Endre Bojtár bol od roku 1963 pracovníkom Oddelenia teórie Literárnovedného ústavu, s kolegami patrilo medzi najvýznamnejších maďarských literárnych vedcov¹⁴, ktorí sa zaslúžili o očistenie vedného odboru od ideologických balastov. Zdomácnením nástrojov štrukturalizmu a semiotiky sa snažili vypracovať modernú metodiku literárnej interpretácie zacielenej na umelecké dielo.¹⁵

V tom čase bol už Endre Bojtár uznávaný odborník, nielen ako jedinečne zmýšľajúci teoretik (v práci *Slovanský štrukturalizmus v literárnej vede* [1978]¹⁶ ako prvý prezentoval teórie ruského formalizmu a českého a poľského štrukturalizmu), ale aj ako vynikajúci slavista a autor monografie *Východoeurópska avantgardná literatúra*¹⁷ (1977), ktorá bola priekopnícka z hľadiska témy i prístupu. Bojtár študoval ruštinu a češtinu na ELTE v Budapešti, v tom čase už ovládal poľštinu a čítal vo všetkých slovanských jazykoch; bol považovaný za najväčšie-

(kelet)-közép-európai irodalmi labirintusban: Egy soknyelvű, sokműveltségű régió természetrajza (Budapest: Lucidus Kiadó, 2014).

14 Treba vyzdvihnúť Lajosa Nyíróho, Józsefa Sziliho, Eleméra Hankissa, Gáboru Bonyhaiho, Pála Miklósa, Andrása Veresa a Endre Bojtára.

15 Viď HANKISS Elemér ed., *Formateremtő elvek a költői alkotásban* (Budapešť: Akadémiai Kiadó, 1971); HANKISS Elemér ed., *A novellaelemzés új módszerei*, Akadémiai Kiadó, Budapešť 1971; HANKISS Elemér ed., *Strukturalizmus I–II.* (Budapešť: Európa Könyvkiadó, 1971)

16 V angličtine: BOJTÁR Endre, *Slavic structuralism* (Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, 1985)

17 V angličtine: BOJTÁR Endre: *East-European Avant-garde Literature* (Budapešť: Akadémiai Kiadó, 1992)

ho propagátora, sprostredkovateľa a vynikajúceho prekladateľa okolitých slovanských literatúr.

Odbor, ktorý na plný úväzok nikdy nemal viac ako štyroch zamestnancov, tvorili Tamás Berkes, Péter Krasztev a ja. Výskumný tím v tomto zložení „pokrýval“ okrem maďarského jazyka český, slovenský, poľský, bulharský a ruský jazyk, ale takisto baltické jazyky. Kolegov špecializujúcich sa na rumunskú a juhoslovanskú literatúru sme nemali, respektíve sa k nám z času na čas pridali na konkrétne projekty ako „externisti“. Počiatky nášho vedeckého pôsobenia sa prekrývali s obdobím renesancie strednej Európy, ktorú spustila provokatívna esej Milana Kunderu *Únos Západu alebo tragédia strednej Európy* z roku 1984, neskôr na ňu nadviazali besedy za okrúhlym stolom v Lisabone (The Lisbon Conference on Literature [Lisabonská literárna konferencia], 1988)¹⁸ a v Budapešti (The Budapest Round Table [Budapeštiansky okrúhly stôl], jún 1989). Opätovné objavenie regiónu malo v tom čase podobne ako aj v medzivojnovom období politické motivácie. Cieľom regionálnej inteligencie bolo vzkriesiť tretí európsky región, ktorý bol rozhodnutím veľmocí na začiatku studenej vojny z bipolárneho sveta vytesnený. György Konrád to v roku 1984 vo svojej eseji *Existuje ešte sen o strednej Európe?*, ktorá formuluje dodnes platné myšlienky, nazval „stredoeurópskym svetonázorom“. V rovnakej stati ďalej uviedol: „Stredoeurópan je ten, kto rozdelenú Európu nepovažuje ani za prirodzenú, ani za definitívnu.“¹⁹ Faktory kultúrnej a historickej spolupatričnosti regiónu, ako aj to, že región medzi ruským a nemeckým jazykovým územím má osobitnú, európsku kultúru, sa zdôrazňovali preto, aby sa stredná Európa oddelila od východnej Európy (teda od Sovietskeho zväzu). „Poézia, výtvarné umenie a divadlá Varšavy,

18 „The Lisbon Conference on Literature: A Round Table of European and Russian Writers“, *Cross Currents: A Yearbook of Central European Culture* 9, 1990, s. 75 – 110.; „The Budapest Round Table“, *Cross Currents: A Yearbook of Central European Culture* 10, 1991, 17-30.

19 KONRÁD György, „Van-e még álom Közép-Európáról?“, in KONRÁD György, *Európa köldökén: Esszék 1979 – 1989* (Budapešť : Magvető Könyvkiadó, 1990), 155.

Budapešti alebo Prahy viac pripomínajú Paríž, Amsterdam či Londýn ako Moskvu,²⁰ napísal Czesław Miłosz.

Ak sa dnes pozrieme na toto obdobie a hlbšie analyzujeme vrstvy a osud regionálnej myšlienky, uvidíme, že dobový predobraz strednej Európy bol *ideálom* „vysokej kultúry“ regionálnej inteligencie, bol to vyslovene intelektuálny projekt, ktorý mal svoj vlastný étos. Dnes je to už všetko minulosť: vysoká kultúra (najmä kultúra čítania) a podobne inteligencia ako nositeľka kultúry sú v silnej defenzíve, prvá z dôvodu kultúrnej nivelizácie, spôsobenej globalizáciou, *mainstreamovou* masovou kultúrou, druhá pre zmeny v štruktúrach spoločnosti. Péter Esterházy v rozhovore s Györgyom Várim na budapeštianskom knižnom festivale v roku 2012 oprávnenne poznamenal: „opäť sme sa stali východnou Európou“ a dodal aj to, že akosi „druhotriednou Európou“.²¹ Podoba tejto druhotriednej Európy sa vykryštalizovala v súčasnosti: „malý svet“ zastrčených malých pohraničných oblastí, dedín, provincií, kde globalizáciu cítiť nanajvýš z televíznych kanálov, kde sa opäť zdanlivo zastavil čas, ako to vidíme napríklad v literárnych dielach Poliaka Andrzeja Stasiuka či Ukrajjinca Jurija Andruchovyča.

Môžeme teda povedať, že regionálna myšlienka ako *politický projekt* v dôsledku hospodárskej a politickej transformácie po zmene režimu – najmä v dôsledku európskej politiky, ktorá krajiny regiónu zmenila na súperov, no takisto v dôsledku rozšírenia EÚ v roku 2004 smerom na východ – postupne stratila svoju aktuálnosť a neskôr bola úplne vytesnená. Hranice sa zmenili aj v ekonomickom a politickom zmysle, okrem východo-západnej deliacej línie vznikla aj severo-južná os, rozdeľujúca oblasť na krajiny eurozóny a krajiny mimo eurozóny, na veriteľov a dlžníkov. Na dôvažok krajiny nášho regiónu rôzne reago-

20 Czesław MIŁOSZ, „A mi Európánk“, prel. Noémi Kertész, in Czesław MIŁOSZ, *A kétségbeesés tisztasága: Válogatott esszék*. Arany-Közép-Európa, 320 – 330 (Budapešť: Osiris Kiadó, 2000), 330.

21 VÁRI György, ESTERHÁZY Péter, „A politika nyelvi kérdés is“ [rozhovor], <http://magyarnarancs.hu/konyv/a-politika-nyelvi-kerdes-is-79656>.

vali aj na ekonomickú krízu v rokoch 2008 až 2012.²² Z týchto dôvodov nie je regionálnosť taká čulá ako v minulosti, krajiny regiónu sa na základe týchto kritérií umiestňujú na rôznych stranách deliacich čiar.²³ Neprekvapí, že z ekonomicko-spoločenského aspektu sa môže ľahko zdať, že regionálny diskurz už nemá zmysel. Dnes je jasné, že integrácia so Západom v podobe, ako o nej uvažovali politici a inteligencia v období zmeny režimu, bola iluzórna, keďže bola založená na predpoklade, že väčšina spoločností regiónu je stúpencom západnej demokracie a kapitalistickej trhovej ekonomiky. Dnes to ani zďaleka neplatí všeobecne. Akoby sa potvrdili konštatovania Jenő Szűcsa zo štúdie z roku 1980 o stálosti hlbokých štruktúr.

Na druhej strane je však faktom aj to, že stredná Európa ako nádejný kultúrny model mala po objavení kultúry susedov veľký výtlak. Silu čerstvo objaveného regionálneho pohľadu dobre charakterizuje fakt, že bola aj súčasťou práve prebiehajúcej transformácie kánonu stredoškolskej výučby literatúry: po prvý raz v povojnových dejinách boli stredoeurópske literárne diela zaradené do literárneho učiva²⁴ (z poľských autorov napríklad diela Adama Mickiewicza, Cypriana Kamila Norwida či Zygmunta Krasińského).²⁵

Isté osamostatnenie sa regionálnej myšlienky od dekonjunktúry aktuálnej politiky potvrdzuje aj to, že jej vplyv a sila boli citeľné aj v *kultúrnych produktoch a inštitúciách*, ktoré sa zrodili na prelome storočí

22 BOKROS Lajos, „Az euró mint társadalmi és kulturális vállalkozás“, *Élet és Irodalom*, 3. september 2010, cituje: VÁSÁRHELYI Mária: „Roncstársadalom“, in SÁNDOR Iván ed., *Mi a magyar most?* (Bratislava: Kalligram Kiadó, 2011), 134.

23 Odpoveď Ivana Krasteva na anketovú otázku z roku 2000: Ivan KRASTEV [bez názvu], prel. László Kőrös, stiahnuté 15. 08. 2019, <http://ketezer.hu/2014/11/kozep-europa-felejtsek-el/>.

24 O polemikách a kultúrnpolitických zápasoch okolo reformných učebníc por. *Tankönyvháború: Víták a gimnáziumi irodalomoktatás reformjáról a hetvenes-nyolcvanas években*, s. a. r. a red. Károly PÁLA (Budapešť: MTA Irodalomtudományi Intézet – Argumentum Könyvkiadó, 1991).

25 Autori reformných učebníc boli – s jednou výnimkou – pracovníci Literárnovedeňného ústavu: László Szörényi, András Veres, Iván Horváth, Endre Bojtár, Mihály Szegedy-Maszák, resp. Ferenc Zemplényi z ELTE.

a väčšinou zostali funkčné – živé najmenej štvrtstoročie, ale aj dlhšiu dobu:²⁶ mnohé časopisy publikovali (a dodnes publikujú) stredo európskych autorov, z času na čas vychádzajú tematické čísla, venované literárnej tvorbe daného regiónu, antológie a knižné edície dokazujú, že viaceré vydavateľstvá si vytýčili cieľ oboznamovať s kultúrou regiónu.²⁷ Tieto kultúrne produkty sú aj dnes pre výskumníkov zlatou baňou a vďaka potešiteľnému nárastu prekladov z regionálnych literatúr je maďarským čitateľom dostupná súčasná literatúra regiónu.

V súvislosti s metodickými otázkami týkajúcimi sa našich výskumov je potrebné najprv vymedziť pojem región. Ide pritom o najsprávnejšiu otázku každého regionálneho výskumu: nedajú sa totiž všeobecne platne určiť hranice oblasti, keďže jej existencia je virtuálna, a pre jej charakter – či už máme na mysli umelecké dielo alebo samotné literárne dejiny – ju nemôžeme označiť za objektívnu. Práve naopak, správne postupujeme vtedy, keď „akceptujeme, že zárukou skutočnej objektivity je len otvorená, priznaná subjektivita“.²⁸ V každom prípade tvorí región akýsi prechod v strede Európy medzi severom a juhom, medzi východom a západom, a v závislosti od prístupu bádateľa môže byť do neho zaradené aj Nemecko, Rakúsko, Taliansko, Albánsko atď.

- 26 Spomedzi týchto produktov treba spomenúť časopis *Magyar Lettre Internationale* (1991 – 2016) a dodnes vychádzajúci časopis *2000* (1989 –), ktorý však už nie je zameraný na stredo európsku literatúru, ale počas prvého štvrtstoročia publikoval mnoho spoločenskovedných esejí a literárnych diel, ktoré vznikli v regióne. Oba časopisy sú príkladom kvalitného dialógu medzi stredo- a východo európskou, resp. západo európskou inteligenciou. Jedinečným stredo európskym kultúrnym projektom bolo vydavateľstvo Kalligram (1991 – 2016), ktoré počas svojej dvadsaťpäťročnej existencie mimoriadne úspešne realizovalo v rámci vlastnej siete viacdimenzionálny model kultúrnej výmeny, vzájomné zblížovanie regionálnych kultúr. Detailnejšie por. BALOGH Magdolna, „Szlovákokról magyaroknak, Kalligram-módra“, in BALOGH Magdolna ed., *Szomszédok a kirakatban*. (Budapešť: reciti, 2018), 53–68.
- 27 Okrem periodik *Hítel* a *Magyar Napló*, ktoré neskôr nabrali iný smer, sa literatúram regiónu pravidelne venovali/venujú vydavateľstvá Európa Könyvkiadó, Osiris Kiadó, Jelenkor Kiadó a časopisy *Jelenkor*, *Kortárs*, *Kalligram* a *Tiszatáj*.
- 28 BOJTÁR Endre, „Egy regionális irodalomtörténet múltja, jelene és...“, in BOJTÁR Endre, *Útvesztők, útjelzők: Írások a közép- és kelet-európai kultúrák köréből* (Budapešť Kalligram Kiadó, 2015), 282.

Naša metodika zaraďuje do stredo- a východoeurópskej kultúry, vymedzenej na základe jazykových rodín, všetky slovanské, dve baltické, lotyšskú a litovskú, ako aj rumunskú, estónsku a maďarskú kultúru. Keďže nejde o geografický, ale o spoločensko-historický pojem, niektorí bádatelia sem radia aj fínsku, albánsku, novogrécku, dokonca aj nemecko-rakúsku kultúru, resp. isté ich obdobia. Podľa iných odborníkov sem však spoločne s ruskou kultúrou nepatria, lebo malý a veľký národ ani kultúrny vývin utláčateľa a utláčaného sa nedajú vnímať na jednej úrovni. Podľa nás je všeobecná polemika o hraničných prípadoch jalová. Takéto dilemy treba vždy riešiť v konkrétnej praxi porovnávaní.²⁹

V tejto súvislosti nezaškodí pripomenúť, že „kultúrne hranice nie sú „prirodzené“ a pomenovania bývajú „súčasne háklivé a svojvoľné. Dnešné a často spochybňované národné hranice rovnako vytvárali náhody, ako aj vonkajšie a vnútorné sily.“³⁰

Bojtár so zreteľom na tieto aspekty založil svoju typológiu na flexibilnom pojme regiónu, ktorý sa dá vnútorne ďalej členiť a používať na základe časových rámcov daného výskumu: „Stredná a východná Európa je taký vnútorne ďalej členiteľný typ (stredná Európa, východná Európa, juhovýchodná Európa, Balkán, Pobaltie atď.), ktorý vytvorili viac-menej podobné historické okolnosti.“³¹

Metodikou komparatistiky zasa vypracoval na základe historicko-typologickej metodiky Viktora Žirmunského. Podľa hlavných princípov tejto metodiky sa na základe literárno-estetickéj hodnoty a prezentácie dejinného príbehu dajú s ohľadom na zásady pertraktovania pod-

29 Por. BOJTÁR Endre, „Filológus és filológia Közép-és Kelet-Európában”. In BERKES, *Keresztírányok...*, 18–23.

30 John NEUBAUER, „A globalizáció otthon és a szomszédoknál kezdődik: Megjegyzések a Közép-kelet-európai irodalmi kultúrák története című munkához”, prel. László B. Sári, *Helikon*, 60, 4. sz. (2014): 528–540, 530.

31 BOJTÁR Endre, „Hazát és népet álmodánk...”: *Felvilágosodás és romantika a közép-és kelet-európai irodalmakban*, (Budapešť: Typotex Kiadó, 2008), 13. (Teoretická koncepcia sa zrodila už v prvom, kratšom variante knihy, por. BOJTÁR Endre: „Az ember feljő...”: *Felvilágosodás és romantika a közép- és kelet-európai irodalmakban*, Gyorsuló idő (Budapešť: Magvető Kiadó, 1986)

la umelecko-historických smerov vykresliť pomerne jednotné literárne dejiny regiónu (hoci sú zaťažené aj ustrnutiami, regresmi, zlomami), v ktorých prostredníctvom splyvajúcich a paralelných smerov získame obraz o zmene smerovania tak, ako ho reprezentujú najvýznamnejšie diela najväčších spisovateľov. Veľkým spisovateľom vrcholí istý smer (literárny druh, žáner, štýl, idea, téma atď.) a spolu s ním sa dajú úmerne svojmu významu pertraktovať aj spisovatelia podobného typu z ostatných literatúr. Podľa tohto chápania neexistujú „nezaškatulkovateľní“ spisovatelia, jestvujú nanajvýš takí, ktorí sa zaraďujú medzi isté smery, alebo jednotlivé etapy ich umeleckej dráhy patria do viacerých, po sebe nasledujúcich smerov. Napríklad v období po rozpade romantizmu sa v súvislosti s dvomi najväčšími tzv. prekliatymi básnikmi, Poliakom Cyprianom Kamilom Norwidom a Rumunom Mihai Eminescum, dá prebrať jav „prekliatia“ a v jeho kontexte potom aj relevantné dielo oboch básnikov. Spolu s nimi sa dajú pertraktovať aj menej významní „prekliati básnici“ ako Maďar János Vajda alebo Lotyš Janis Esenbergis. Takto by vznikli izoglosy rôzneho rozsahu spájajúce javy, ktoré delí hoci aj storočná vzdialenosť.³²

Kľúčovým pojmom našej metodiky je pojem izoglosa používaný v dialektológii – literárne dejiny vytvára časová následnosť izoglosami vymedzených prierezov. Výhodou tejto metodiky je to, že z vtáčej perspektívy vytvára o danom jave obraz založený na pomerne rozsiahlom materiáli, zatiaľ čo jeho nevýhodou je pre typizáciu nevyhnutná schematizácia či zovšeobecňovanie. Vyvážiť to však môže zdôraznenie rozdielných črt v javoch, ktoré sú v jednotlivých literatúrach paralelné. Druhým kľúčovým prvkom metodiky je koncepcia literárneho smeru. Osobitosťou Bojtárovej konštrukcie smeru je to, že pod vplyvom štrukturalizmu vychádza z jedinečného umeleckého diela a svoju teóriu smeru buduje na spoločných špecifikách diel.

V kocke ide o nasledujúce úvahy. Ako je známe, dielo existuje vďaka čítaniu. Bojtárova teória diela, zakorenená v štrukturalizme, vytvára viacstupňový model, tzv. „zážitkovú kľzáčku“, podľa ktorej sa zážitok

32 Por. BOJTÁR, *Filológus és filológia...*, 20.

vytvorený dielom spredmetňuje vo vedomí čitateľa na rôznych úrovniach. Počas hodnotenia vzniká estetický predmet, počas interpretácie sémantický predmet a napokon počas opisu morfológický predmet opierajúci sa o štruktúru diela (prirodzene, tieto úrovne sa dajú od seba oddeliť len teoreticky). Jednou zo základných metodických dilem literárnych dejín je to, že medzi originálnym umeleckým dielom (získavajúcim svoju konečnú podobu počas percepcie) a príbehovosťou (akýmkoľvek príbehom) je nepreklenutelná priepasť, zážitok totiž nemôže mať príbeh. Keďže originalita (alebo hodnota, ktorá sa jej rovná) nemôže byť aspekt vytvárajúci históriu³³, dejiny môže mať len systém (žánrový, poetický, štylistický, svetonázorový), ktorý stojí nad jedinečným dielom.

Originálne dielo sa dá komplexne interpretovať len výkladovými postupmi, súčasťou literárnej histórie môžu byť len štruktúry. Z tohto dôvodu sa nedá napísať literárna história „krásnych diel“. Literárny smer sa dá chápať ako štruktúra, v ktorej sa zhmotňujú ne-estetické hodnoty diel, teda pri konštrukcii smeru sa berú do úvahy ich sémantické a morfológické osobitosti. Významová vrstva (sémantika) diel určuje spoločensko-historické charakteristiky literárneho smeru, ich „obsahový“ význam a „formálne“ znaky smeru zasa tvoria jeho morfológické špecifiká.³⁴

33 Preto má pravdu Janusz Sławiński, keď konštatuje: „od úsilí umenia interpretácie neexistuje kontinuálny prechod k nijakej literárnohistorickej syntéze: je medzi nimi metodická priepasť“. Ernő Kulcsár Szabó preberá aspekty »správne interpretovanej príbehovosti« od Hansa Roberta Jauša. Teoretik z Kostnice vypracoval recepnú estetiku, ktorej kľúčové pojmy znejú klamlivo »historicky« (príbehovosť, proces vplyvu), a to v skutočnosti len na prekonanie spomínanej základnej dilemy literárnej histórie. Jaušova teória sa v podstate vzťahuje na jednotlivé umelecké diela. Ani jeden z prvkov základného vzorca autor – dielo – čitateľ sa nedá nájsť v takom historickom celku ako napr. literárny smer. Hermeneutika je aj vo všeobecnosti vždy hodnotiacia, preto nie je vhodná na zobrazenie nadosobných procesov. To vie aj Kulcsár Szabó. V motte svojich literárnych dejín (1993), ktoré vzbudili veľký rozruch, cituje Antala Szerba: »skutočnou oblasťou literárnej histórie ako literárnej vedy je Nie-ja, súbor nadosobného v diele.« BOJTÁR Endre, Kell-e összehasonlító irodalomtudomány?, in BERKES, *Keresztirányok*, 39–45, 42.

34 BOJTÁR Endre, *A kelet-európai avantgarde irodalom* (Budapešť: Akadémiai Kiadó, 1977), 13.

Keďže tu nie je priestor na detailnú prezentáciu badaných tém či výsledkov, vyzdvihnem azda len to, že spoločnou metodikou sme sa pri badaní tej-ktorej témy snažili nájsť spoločensko-historické, kultúrno-historické špecifiká vytvárajúce svojráz regionálnych diel a literárnych smerov, ktoré sa na základe jednotlivých diel dajú opísať – skonštruovať, a to s predpokladom, že sa dopracujeme k opisu akéhosi stredoeurópskeho špecifika alebo špecifik. Raz sme prezentovali regionálnu relevanciu katastrofizmu ako národného literárneho smeru, ktorý bol pôvodne zachytený v dejinách poľskej literatúry, alebo sme predostreli regionálnu interpretáciu symbolizmu, inokedy sme sa pokúsili o interpretáciu estetickéj kvality, grotesky ako literárneho smeru. Okrem iných tém sme sa venovali aj takým stredo- a východoeurópskym javom par excellence ako emigrácia alebo literatúra socialistického realizmu. Cieľom našich výskumov bolo každou témou ako jedným kameňom mozaiky prispieť k budúcemu pomyselnému obrazu, ktorý zachytí základné črty kultúry regiónu.

Výsledky našich výskumov sme uverejnili v edícii nášho oddelenia Res Publica Nostra: Stredo- a východoeurópska literárna komparatistika,³⁵ ktorú redigoval Endre Bojtár (okrem individuálnych monografií sa v spolupráci s kolegami z rôznych univerzít zrodili aj kolektívne súbory štúdií)³⁶, ako aj v knižných publikáciách, ktoré pracovníci odboru vydali mimo edícií. Endre Bojtár sa v posledných desaťročiach svojej vedeckej kariéry zasadil v Maďarsku o založenie baltistiky (baltských štúdií), publikoval priekopnícku zbierku dokumentov o sovietskej okupácii pobaltských štátov (*Európa megrablása: A balti államok bekebelezése*, Szabad Tér Kiadó, 1989), napísal populárne dejiny litovskej kultúry (*Litván kalauz*, 1990). Vyvrcholením jeho baltistického diela bola monografia *Úvod do baltistiky (Bevezetés a baltisztikába)*,³⁷ ktorá spracovala aj staré dejiny baltských národov; okrem toho napísal

35 Res Publica Nostra: Közép-és Kelet-európai Összehasonlító Irodalomtudomány.

36 BALOGH, BERKES a KRASZTEV, *Áttűnések...*; BERKES, *Keresztirányok...*

37 V angličtine: BOJTÁR Endre: *Foreword to the Past: A Cultural History of the Baltic People* (Budapešť: CEU Press, 1999)

sám s podporou Jazykovedného ústavu vo Vilniuse takmer tisícstranový litovsko-maďarský slovník (*Lietuviu-vengru kalbu zodynas*, 2007, 951 strán).

Nezaškodí si opakovane pripomínať, že stredná a východná Európa (zostaňme pri tomto výraze) ako predmet komparatistického výskumu nie je geografický pojem, ale kultúrna konštrukcia, ktorú vytvára literárny historik. To, akým spôsobom bádateľ vymedzí región, určí obraz predmetu, ktorý počas výskumu vznikne. Napríklad John Neubauer vymedzuje stredovýchodnú Európu tak, že sa v nej ocitajú len kultúry „malých národov“ z regiónu, teda v nej nemá miesto ani ruská, ani nemecká, respektíve ani rakúska kultúra, čím upozorňuje na dôležitú spoločnú skúsenosť, ktorá by sa v tejto podobe nedala vyjadriť, keby sme hranice vymedzili iným spôsobom:

„[Pojem stredo-východná Európa] označuje úzky pás územia od Pobaltia po Macedónsko, ktorého západnú polovicu viackrát ovládalo Nemecko a Rakúsko, východnú Rusko a južnú zasa Osmanská ríša. V 20. storočí vystriedal nacistickú inváziu zo západu komunistický útlak z východu a tento proces určil dejiny stredovýchodnej Európy. *Existenčná neistota spôsobená hrozbou podriadenia* hegemonovi je preto v regióne spoločnou skúsenosťou každého národa a etnika. Musíme však uznať aj to, že spoločný je aj *strach*, ktorý rovnako pramenil z vnútorných konfliktov a nenávisti, ako aj z vonkajších hrozieb.“³⁸

Osobne by som pojem stredoeurópanstvo definovala ako kultúrny odtlačok alebo kultúrne odtlačky spoločných skúseností, typických pre región. Ak k otázke regiónu/regionality pristupujeme z hľadiska kultúrnych stykov či komunikácie, môžeme povedať, že stredoeurópanstvo, tento osobitý súbor kultúrnych javov, sa dá chápať ako prvok komplikovaného komunikačného procesu, kultúrnej komunikácie, ktorá zohráva dôležitú rolu v medzikultúrnom styku. Interpretácia tohto súboru javov je jednou zo základných úloh regionálneho komparatistu. „*Stredoeurópanstvo*“ vytvára v kultúrnej komunikácii osobitý kontext, ktorý zas tvorí interpretačné prostredie. Keď interpretujeme jav, mu-

síme odkryť aj kontext. Kontextualizácia znamená vyvolanie svojských historických a kultúrnych skúseností, ktorých prítomnosť je citeľná v literatúrach (v širšom zmysle v kultúrach) regiónu. *Vyvolať, interpretovať tieto svojské kultúrne skúsenosti je úlohou stredoeurópskej komparatistiky*, ktorá funguje na ďalšej úrovni kultúrneho sprostredkovania.

Dôležitou charakteristikou tohto kultúrneho kontextu je heterogenita, stála prítomnosť rôznorodých prvkov (por. stredoeurópsky kultúrny model Moritza Csákyho, ktorý bol inšpirovaný semiosférou Jurija Lotmana).³⁹ S tým sa spája druhá základná úloha komparatistu, súvisiaca aj s vyššie spomínaným odkrývaním stredoeurópskeho kontextu: uvedomenie si toho, že v medzikultúrnej komunikácii – v procese recepcie z hľadiska prijímajúcej kultúry – ide v podstate o *kultúrny preklad*.⁴⁰

To, ako sa dané dielo objaví v druhej kultúre, závisí v prvom rade od kvality prekladu. Dielo má šancu byť prijaté v inej kultúre vtedy, ak má dobrý preklad (z toho vyplýva aj to, že v kultúrnej komunikácii je mimoriadne dôležitý prekladateľ umeleckej literatúry). Z hľadiska prijatia je rozhodujúci preklad, až potom sa dostávajú k slovu ostatné prvky kultúrneho prenosu (teda recenzie, kritiky, štúdie, literárnohistorické práce, respektíve vzdelávanie), hoci ako podporné okolnosti sú mimoriadne dôležité aj tie.

Kvalitný preklad prijímajúcej kultúre úspešne sprostredkuje takisto dielo, ktoré je hlboko zakorenené vo svojej kultúrnej tradícii, považuje sa za nejednoznačné a neprístupné čitateľom s iným materinským jazykom. Ako príklad uvidíme maďarský preklad Mickiewiczových *Predkov* z pera Istvána Bellu, ktorý vyšiel v roku 2000.⁴¹

39 Jurij LOTMAN, „A szemioszféra”, in Jurij LOTMAN, *Kultúra és intellektus: Jurij Lotman válogatott tanulmányai a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikája köréből*, prel., red., predslov a doslov Katalin SZITÁR (Budapešť: Argumentum Kiadó, 2002), 89–118; Moritz CSÁKY, *Elfelejtük-e?*, prel. Lídia Nádori, stiahnuté 10. 09. 2019, <http://ketezer.hu/2015/05/kozep-europa-felejtsek-el-4/>.

40 *A fordítás mint kulturális praxis*, KOVÁCS Tímea N., ed., Sensus Füzetek (Pécs: Jelenkor, 2004); KAPPANYOS András, *Bajuszbögre, lefordítatlan: Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer* (Budapešť: Balassi Kiadó, 2015).

41 Detailná analýza: BALOGH Magdolna, „Oroszország képe Mickiewicz Ősök-jében”, in BALOGH Magdolna, *Rabul ejtett értelme: Írások Közép-Európáról* (Budapešť: Balassi Kiadó, 2017), 89–108.

O poslednej a doteraz najrozsiahlejšej regionálnej kultúrnohistorickej súbornej práci, ktorú spomínam na záver, môžem hovoriť len v superlatívoch. John Neubauer a Marcel Cornis-Pope sa so svojím medzinárodným autorským tímom mimoriadne úspešne konfrontovali s aktuálnymi výzvami odboru. Keďže tu nie je priestor na detailné hodnotenie práce, spomeniem len niekoľko nových metodických koncepcií.

Na prvom mieste vyzdvihnem, že autori – redaktori sa odvážne vzdali chronologického poradia a „západných“ odborných názvov vymedzujúcich epochy, aby javy opísali pojmami, ktoré lepšie zodpovedajú osobitostiam regiónu. Dejiny rozdeľujú na tri eklekticky vymedzené obdobia: na obdobie národného obrodovania, moderny a komunizmu, keďže sa právom odvolávajú na to, že každý národ v regióne tieto obdobia zažil.

Použitie národného obrodovania ako odborného výrazu pre označenie epochy je odôvodnené tým, že v regióne bol dlhý čas najurčujúcejším faktorom nacionalizmus. „V roku 1800 v regióne neexistoval nezávislý štát, v roku 1990 ho však zaľudňuje už zástup suverénnych národov.“⁴² Nacionalizmus zohral významnú rolu pri vzniku literárnej kultúry: národné obrodovanie neobnovilo len regionálne jazyky a literatúry, ale napokon inštitucionalizovalo aj národné literatúry. Mimoriadny vplyv a silu nacionalizmu v regióne ilustruje aj to, že modernizmus (správnejšie: moderna), ktorý otváral okná do Európy, musel v strednej a východnej Európe zápasiť predovšetkým s dovnútra zameraným nacionalizmom národných hnutí.⁴³

Ďalším mimoriadne plodným metodickým objavom je vo viacerých významoch používaný kľúčový metodický pojem uzol/priesečník (node), „bod stretu rôznych faktorov a tendencií“, ktorý môže byť priestorový (topografický), časový, žánrový, smerový, inštitucionálny a individuálny. V prvom význame je vhodný na prezentáciu analogických mechanizmov (na opis inštitúcií či žánrov, ktoré vznikli v celom regióne). Vychádza zo skúsenosti, že dejiny národných literatúr prebie-

42 NEUBAUER, *A globalizáció...*, 532.

43 Por. tamtiež, 533.

hali analogicky, hoci s časovým posunom, napríklad hnutie za obrodu jazyka či vznik inštitútu „národného barda“. Ďalší význam pojmu sa týka prijatia, teda spôsobov odovzdania – prevzatia a tlmočenia. V tejto súvislosti skúmajú aj auto- a heterovarianty recepcie. V treťom význame zasa znamenajú východiská roztrúsenia v národe tie hybridné javy, ktoré národné programy pokladajú za „nákazu“, „skazu“ (viď arabsko-perzské motívy v Rákócziho pochode).

Tieto uzly dokážu vykresliť rozsahom a charakterom rôzne prierezy, napríklad výskumom toho-ktorého mesta, hraničného územia, dunajského koridoru či regiónu Sedmohradska.

Obnova periodizácie tvorí podobne ako aj uplatnenie metodického princípu uzlov dôležitý krok k modernizácii literárnych dejín. Zdôraznením regionálneho chápania (to platí nielen pre strednú Európu, ale aj pre mimoeurópske regióny) môže byť západoeurópsky aspekt, ktorý má v istom zmysle (vtedy, keď sa chápe ako literatúra „periférie“) aj koloniálne funkcie, nahradený vyváženejším pohľadom. Zo vzdialenejšej perspektívy „pozornosť venovaná liminálnym literatúram Európy môže potom zastávať aj rolu sprostredkovateľa medzi európskou a s ňou susediacimi literárnymi tradíciami“.⁴⁴

Štúdie v práci *A History of the Literary Cultures of East-Central Europe I–IV* (2004–2010)⁴⁵ nastoľujú mnoho inšpiratívnych kultúrohistorických otázok a presvedčivo dokazujú, že sa dá obsažne odpovedať na metodické problémy regionálnych kultúrnych dejín. Alebo ak aj nie vždy, aspoň sa v súvislosti s nimi dajú klást plodné otázky.

Preložila Galina Sándorová

44 Tamtiež, 537.

45 Marcel CORNIS-POPE, John Neubauer, eds., *History of the literary cultures of East-Central Europe I. – IV.*, Comparative History of Literatures in European Languages (Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, 2004–2010), 19–20, 22, 25.

II. Prípadové štúdie

MAGDALENA GARBACIK-BALAKOWICZ

Preklad a intertextualita: o básni Pohrebná reč Sándora Máraiho

V tejto štúdií sa sústredím na Máraiho básnické dielo, presnejšie na jeho báseň *Pohrebná reč*, ktorú napísal v roku 1951, čo bol prvý rok jeho druhej emigrácie. V básni síce dostávajú priestor aj autobiografické aspekty, no maďarský autor v nej prenáša dôraz z jednotlivca na spoločnosť. Báseň sa dá chápať aj ako vyjadrenie oddanosti autora k maďarskej kultúre, keďže je presiaknutá intertextualitou, ktorú, ako sa zdá, pochopí len maďarský čitateľ. Keďže ma zaujíma aj vzťah medzi intertextualitou (a jej rôznymi typmi) a mierou preložiteľnosti diela, budem sa venovať nasledujúcim otázkam: Najprv sa sústredím na prítomnosť a charakter intertextuality v pôvodnom texte. Potom tieto miesta preskúmam v pôvodnom texte a prekladoch a porovnám rozhodnutia prekladateľov. Pri analýze poľských prekladov považujem za platné a otvorené tieto otázky: Aký vplyv má intertextualita na preklad? Ako čitateľ vníma text, ktorý je hlboko zakorenený v inom kultúrnom kontexte? Cíti sa čitateľ v intertextovom priestore slobodný, alebo je skôr konfrontovaný s otroctvom recepcie?

Intertextualita a preklad

Výraz *intertextualité*, ktorý v šesťdesiatych rokoch 20. storočia vytvorila Julia Kristeva, sa vyznačuje mnohými konceptualizáciami a má mnoho definícií a klasifikácií, z ktorých na tomto mieste spomenieme len odlišné koncepcie Rolanda Barthesa, Gérarda Genetta, Michaela Riffatera alebo Roberta de Beaugrandeho či Wolfganga U. Dresslera. Translatológia sa intertextualitou začala intenzívnejšie zaoberať v osemdesiatych rokoch 20. storočia. Výskumy boli rozmanité, ale dajú sa v nich vymedziť dve tendencie. Prvá je tá, že pojem intertextualita sa používa na vyriešenie konkrétneho prekladateľského problému. Druhá, že pojem intertextualita sa používa na určenie toho, čo je samotný preklad.¹ Inak povedané, prvý smer skúmal mechanizmy prekladu, povahu prítomnosti intertextuality, ako aj rozdiely medzi pôvodným a preloženým textom, kým druhý smer sa z hľadiska intertextuality zameriaval na ontologickú dimenziu prekladu. Ako na to poukazujú viacerí bádatelia, v teórii prekladu doteraz nebol vytvorený jednoznačný, vždy aplikovateľný systém nástrojov na analýzu intertextových javov.² V cieľovej kultúre to súvisí s mnohorakosťou okolností, kontextov a možností rozoznania, ale aj s verejným charakterom intertextových referencií.³

V tejto štúdií analyzujem intertextové nadväznosti⁴ medzi Márieho básňou *Pohrebná reč* a jej dvomi poľskými prekladmi. Použijem na to typológiu odporúčanú Annou Majkiewicz.⁵ Zaujímajú ma tie inter-

1 Panagiotis SAKELLARIOU, „Intertextuality”, in *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, eds. Mona BAKER a Gabriela SALDANHA, Third Edition, 266–270 (London and New York: Routledge, 2020), 267.

2 Anna MAJKIEWICZ, *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu: wczesna proza Elfriede Jelinek* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008), 16; SAKELLARIOU, „Intertextuality”, 270.

3 Anna MAJKIEWICZ, „Intertekstualność jako nowe (stare) wyzwanie w teorii i praktyce przekładu literackiego”, *Rocznik Przekładoznawczy*, č. 5. (2009): 121–131, 123.

4 Basil HATIM a Ian MASON, *Discourse and the Translator*, Language in Social Life (London and New York: Longman, 1990).

5 MAJKIEWICZ, *Intertekstualność*.

textové nadväznosti koreniace v maďarskej kultúre a literatúre, ktoré utvárajú štruktúru Máraiho básne. O intertextovej nadväznosti môžeme hovoriť v dvojakom zmysle. Po prvé je to sieť vzťahov v texte. Po druhé sieť odkazov na iné texty.⁶ Ak dekodujeme jednotlivé prvky týchto odkazov, potom vytvárajú sieť textových odkazov, ktoré spájajú skúmaný text (Hatim a Mason ho označujú pojmom *host text*, teda prijímajúci text) s pretextami (teda s tými textami, na ktoré sa odvoláva). Takto vybudovaná nadväznosť textov sa môže transformovať, keď sa prijímajúci text preloží do iného jazyka. V preklade však treba intertext nahradiť tak, aby sa intertextová nadväznosť zachovala. Intertextové súvislosti totiž tvoria súčasť sémantickej štruktúry textu.⁷ Prekladateľ sa dá v tomto prípade prirovnať k sprostredkovateľovi, ktorý dokáže rozpoznať intertextové odkazy (metaforicky povedané, nájde diskutované body) a nájsť sémantickú odpoveď, ktorá je v cieľovej kultúre adekvátne (nesporná) a zachováva funkciu a význam, pochádzajúci z pôvodného jazyka. Proces prechodu medzi jazykmi je zároveň aj procesom prechodu medzi rôznymi kultúrami. V tejto dimenzii hovoríme o „interkultúrnej intertextualite“ (*intercultural intertextuality*⁸), keď preložený text obsahuje aj odkazy na kultúrne texty s iným jazykovým a kultúrnym zázemím. Prirodzene, intertextová nadväznosť bude mať iné funkcie v pôvodnom jazyku a iné v jazyku prekladu, potrebné je však zachovať jej primárnu funkciu, teda rolu sémantického nosiča. To znamená, že preklad musí byť procesom rekontextualizácie (*recontextualization*⁹). Otázka znie, či sa dá proces rekontextualizácie označiť za úspešný, ak sa niektoré prvky intertextovej nadväznosti vynechajú a naruší sa tým koherencia textu.

6 HATIM a MASON, *Discourse and the Translator*, 121.

7 Tamtiež, 129; MAJKIEWICZ, *Intertekstualność*, 17.

8 Christina SCHÄFFNER, „Intercultural Intertextuality as a Translation Phenomenon”, *Studies in Translation Theory and Practice* 20, č. 3. (2012): 345–364, 347, <https://doi.org/10.1080/0907676X.2012.702402>.

9 Lawrence VENUTI, „Translation, Intertextuality, Interpretation”, *Romance Studies* 27, Č. 3. (2009): 157–173, 159–162, <https://doi.org/10.1179/174581509X455169>.

Musíme si položiť otázku, ako sa prítomnosť pretextu stane evidentnou v prijímajúcom texte. V tejto štúdií použijem typológiu navrhovanú Annou Majkiewicz, ktorá pochádza z oblasti translatológie, čo je špecifická situácia (v istom zmysle ide o intertextovú situáciu tretieho stupňa) a vyžaduje si osobitný pohľad na vzťah medzi intertextovými odkazmi. Majkiewicz rozlišuje tri kategórie intertextových vzťahov: 1. vzťah text – text; 2. vzťah text – žáner a 3. vzťah text – kultúra (realita). Prvá kategória sa vzťahuje na vnútroliterárne odkazy, keď literárny text (intertext, v terminológii Hatima a Masona *host text*) odkazuje na chronologicky starší text (pretext). Druhá kategória má vzťah k formálnym a štrukturálnym odkazom na žánrový vzor, zatiaľ čo tretia sa vzťahuje na odkazy na inú semiotickú štruktúru. V každej kategórii sa dajú rozlíšiť rôzne typy intertextuality. Majkiewicz hovorí o „sémantickej škále“ referencií; to znamená, že referencie môžu mať rôzny stupeň explicitnosti, ich intertextové značenie (markery) má rôznu intenzitu. Najevidentnejším typom intertextovosti je jednoznačné označenie pretextu (citát s uvedením prameňa), čo je „elementárny ukazovateľ intertextového odkazu“. Druhým typom je „explicitné intertextové značenie“, keď prítomnosť pretextu signalizujú rôzne grafické riešenia (zmena typu písma, interpunkčné znamienka atď.). Patria sem citáty bez uvedenia prameňa. Tento typ má vysoký pomer rozpoznania, no jeho identifikácia závisí od kompetencie čitateľa. Najrozšírenejší a najpestrejší je tretí typ, predstavujúci „implicitné ukazovatele intertextových odkazov“, ktoré sa v texte dajú identifikovať na základe frekvencie, lokalizácie a štrukturálnych charakteristík. Ako upozorňuje Majkiewicz: „Sémantické odkazy sa môžu objaviť na rôznej (fonetickej, lexikálnej, syntaktickej, naratívnej) úrovni textu a môžu sa vzťahovať na mnoho takých prvkov, ktoré sa stanú ‚sémantickými‘, teda získajú funkciu intertextového odkazu len vtedy, ak sú v kontakte s inými prvkami“¹⁰. Do štvrtej skupiny patria skryté odkazy – to znamená, že prítomnosť pretextu nie je signalizovaná a jeho existencia sa dá považovať za možnú len vtedy, ak ho čitateľ rozozná.

10 MAJKIEWICZ, *Intertekstualność*, 24.

Tento typ označuje v istom zmysle potenciálne odkazy, ktoré autor vedome alebo nevedome použil. Aj tento typ môže v preklade zmiznúť, alebo sa môže do intertextovej nadväznosti (vďaka prekladateľovi vedome alebo nevedome) dostať ako nový prvok. Cieľová kultúra tak utrpí sémantický deficit alebo získa sémantický nadbytok.

Márai a jeho *Pohrebná reč*

Prv než sa budem venovať analýze prekladov básne, krátko sa zmienim o špecifickosti Máraiho recepcie v Maďarsku a zahraničí. Môže sa síce zdať, že táto otázka tematicky nezapadá do tejto štúdie, no otázka recepcie a jej špecifická sú dôležité aj pri analýze prekladov. Máraiho prijatiu už počas jeho života výrazne bránili rozličné nálepky a s nimi sa spájajúce stereotypy. Nesporne sa pod to podpísala samotná osobnosť autora a jeho zložitý charakter. Názory na Máraiho dielo sa pohybovali a dodnes sa pohybujú na širokej škále počínajúc nadšením, že ide o jedného z najvýznamnejších maďarských autorov, až po hodnotenie jeho diela ako manieristického a priemerného. Polemika medzi týmito pólmi sa vzťahuje aj na báseň *Pohrebná reč*. Recepciu básne sprevádzali od počiatku búrlivé diskusie a čitatelia sa rozdelili do dvoch táborov, na jej verných fanúšikov a tvrdých odporcov. Polemiky o básni pretrvávajú dodnes, no ich charakter sa zmenil. V počiatkoch vymedzovali deliacu líniu ideologické a politické hľadiská, dnes má diskusia o básni estetickú dimenziu. Stačí si spomenúť na rozhovor na stránkach časopisu *Alföld* v roku 2021 pri príležitosti Dňa poézie.¹¹ Na jednej strane stoja tí, ktorí Máraiho nepovažujú za dobrého básnika a hodnota básne *Pohrebná reč* sa podľa nich spája len s okolnosťami jej zrodu, s odkazmi na maďarskú kultúru a politickú angažovanosť autora – akoby teda báseň mala svoju hodnotu len v istom historickom

11 Zoltán KULCSÁR-SZABÓ, Árpád KUN a József LAPIS, „Lehull az ékezet: Költészetnap-i beszélgetés Kulcsár-Szabó Zoltánnal és Kun Árpáddal”, *Alföld* 73, č. 4. (2022): 39–46.

okamihu, no z dnešného hľadiska je už slabá. Iní však Máraiho hodnotia vysoko aj ako básnika, za dobré považujú aj toto dielo a zdôrazňujú, že ide o veľmi modernú báseň, ktorá sa vyznačuje aj vysokými estetickými kvalitami.

Recepcia Máraiho diela a jeho miesto v maďarskom literárnom kánone patrí k dodnes diskutovaným otázkam. Keď sa Máraiho životné dielo vrátilo po štyridsiatich rokoch do Maďarska, nastal máraiovský boom, autora citovali všetci a takisto či už pravícovi alebo ľavicoví politici, a jeho dielo sa stretlo aj s nečakaným medzinárodným úspechom, no dnes sa zdá, že nie je úplne jasné, čo si máme s týmto Máraim počať. Jeho medzinárodný úspech akoby vyvolal akýsi údiv a pochybnosť (prečo práve Márai, prečo nie niekto iný z maďarských klasikov 20. storočia?), a neraz sa prisudzuje marketingu zahraničných vydavateľov. V posledných rokoch sa však objavila požiadavka prečítať Máraiho dielo nanovo¹² a dôležitú súčasť tohto procesu musia predstavovať zahraničné preklady. Na tento problém môžeme dnes len poukázať, odpoveď na otázku, prečo mal Márai taký obrovský medzinárodný úspech, netreba podľa môjho názoru hľadať v Maďarsku. Nemôže na ňu totiž odpovedať maďarský literárny vedec, ktorý pozná aj Máraiho slabé diela, v kontexte maďarského literárneho života skúma autorovo celoživotné dielo a nevyhnutne ho porovnáva s celoživotným dielom D. Kosztolányiho a M. Babitsa.

Tieto postrehy sú v prípade skúmanej básne a cieľovej kultúry o to relevantnejšie, že poľská recepcia túto tézu potvrdzuje. V Poľsku doteraz vyšlo viac než tridsať Máraiho kníh a mnohé z nich vo viacerých vydaniach. Ponuka siaha od románov cez poviedky a denníky až po poéziu. Máraiho status sa v Poľsku, ale čo je ešte dôležitejšie, aj v poľ-

12 Por. Ernő KULCSÁR SZABÓ, „A próza hangja: Kérdések a „Márai-dallam“ körül“, in *Maradj izzó parázs: Tanulmányok Márai Sándor életművéről*, eds. Tibor KOSZTOLÁNCZY, Gábor REICHERT a János SZÁVAI, 29–49 (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2020); János SZÁVAI, „Örleytől Kertészig: A Márai-kép változásai“, in *„Maradj izzó parázs”: Tanulmányok Márai Sándor életművéről*, eds. Tibor KOSZTOLÁNCZY, Gábor REICHERT a János SZÁVAI, 51–57 (Budapest: Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 2020).

skej kultúre posilnil, Márai sa stal dokonca „klasikom“, dôležitým literárnym a kultúrnym referenčným bodom.

Vrátim sa však k básni, ktorá ma zaujíma. Báseň vznikla v roku 1951, v čase, keď Márai po odchode z Maďarska žil v Taliansku. Dátum potvrdzuje aj autorov denník, text bol napísaný medzi 22. a 26. júlom 1951. Definitívnu podobu získala v zbierke *Delfín sa obzrel späť (A delfin visszanézett)*¹³, ktorá vyšla v roku 1978 v Mníchove. Varianty, ktoré sa objavili pred touto zbierkou i po nej, tvoria osobitný emigrantov monológ. Moja analýza vychádza z variantu z roku 1978. Šesťdesiatsedem veršová báseň nie je členená na strofy. Pozostáva väčšinou zo sedemstopového, zriedkavejšie šesťapolstopového alebo šesťstopového jambického verša so združeným rýmom. Lyrické Ja v nej prehovára z aspektu emigranta, ktorý si spomína na roky prežité vo svojom rodisku a konfrontuje ich so svojou súčasnou situáciou. Prehovory lyrického subjektu sa dajú zaradiť do viacerých tematických okruhov. Nájdeme v nich odkazy na autorove osobné životné situácie, ale aj poznámky týkajúce sa medzinárodnej situácie po druhej svetovej vojne, s osobitným zreteľom na osud exulantov (*displaced persons*) a napokon aj na politickú situáciu v Maďarsku, ktorú lyrický subjekt hodnotí jednoznačne negatívne. Je nesporné, že Máraiho osobný osud a kontext jeho emigrácie ovplyvňujú poslanstvo básne. Otázne však je, či báseň funguje aj mimo týchto životopisných súvislostí. Dá sa pochopiť aj bez znalosti historického, kultúrneho a autobiografického kontextu?¹⁴

13 MÁRAI Sándor, „Halotti beszéd“, in MÁRAI Sándor, *A delfin visszanézett: Válogatott versek 1919–1978*, 220–222 (München: Újváry „Griff“ Verlag, 1978).

14 V tejto štúdiu sa nevenujem detailnej analýze samotnej básne. O Máraiho *Pohrebnéj reči* jestvuje odborná literatúra, ktorá však nie je veľmi rozsiahla. K interpretáciu básne por. István SZATHMÁRI, *Alakzatok Márai Sándor Halotti beszéd című versében* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2002). O okolnostiach zrodu básne v zrkadle autorových denníkov por. Jenő SZIGETI, „Márai Sándor *Halotti beszéd* című versének keletkezéstörténete és fogadtatása“, *Mediárium: társadalom – egyház – kommunikáció* 5, č. 3. (2011): 81–94. O recepcii básne v päťdesiatych rokoch 20. storočia por. Tibor MÉSZÁROS, „Visszhangos vers: Márai *Halotti beszédének* utóéletei“, in *Mérleg és eszmecsere Márairól*, ed. Ibolya CZETTER, 73–86 (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 2013).

Budem analyzovať dva poľské preklady Máraiho básne¹⁵. Oba vyšli v Poľsku po medzinárodnom boome (na rozdiel od českého prekladu, ktorý vyšiel už v roku 1992). Preklady sa od seba výrazne líšia nielen riešením intertextových odkazov, ale aj prekladateľskými rozhodnutiami oboch prekladateľov. Autorom prvého poľského prekladu je Jerzy Snopek; tento preklad vyšiel po prvý raz v roku 2007 v časopise *Twórczość* a potom ešte raz v roku 2014 v 54. čísle časopisu *Borussia*. V roku 2016 bol zaradený aj do výberu Máraiho poézie. Autorom druhého prekladu je Feliks Netz; Netzov preklad vyšiel v roku 2008 v esejistickej zbierke *Cwiczenia z wyhnanstwa (Ćwiczenia z wygnania)*. Preklad sprevádza rozsiahly esejistický výklad. Zbierka obsahuje aj ďalšie eseje o Máraiho diele.¹⁶

Intertextové odkazy

Názov, dva úvodné a dva záverečné verše

Sándor Márai: *Halotti beszéd*

1. verš: Látjátok, feleim, szem'tekkel mik vagyunk.

2. verš: Por és hamu vagyunk.

(...)

66. verš: Látjátok, feleim, szem'tekkel, mik vagyunk?

67. verš: Íme, por és hamu vagyunk.¹⁷

15 Sándor MÁRAI, „Mowa pogrzebowa”, ford. Feliks NETZ, in Feliks NETZ, *Ćwiczenia z wygnania*, 62–63 (Mikolów: Instytut Mikołowski, 2008); Sándor MÁRAI, „Mowa żałobna”, in Sándor MÁRAI, *Wiersze*, ford. Jerzy SNOPEK, 67–71, Meridian (Sejny: Fundacja Pogranicze, 2016).

16 Treba spomenúť, že Feliks NETZ je popri Terese WOROWSKEJ a Irene MAKAREWICZOVEJ jedným z troch Máraiho poľských prekladateľov. V jeho preklade vyšli viaceré Máraiho diela, okrem iných autorova *Kniha byliniek*, ďalej *Sviece zhoria do tla*, *Krv svätého Januária* či *Bejbi alebo prvá láska*. Jerzy Snopek prekladal len Máraiho básne.

17 Vidíte, bratia, čo sme.

Prach a popol sme.

(...)

Vidíte bratia, čo sme?

Hľa, prach a popol sme.

Jerzy Snopek: *Mowa żałobna*

Sami widzicie, rodacy, czym jesteśmy.

Prochem i popiołem jesteśmy.

(...)

Sami widzicie, rodacy, czym jesteśmy.

Oto prochem i popiołem jesteśmy.

Feliks Netz: *Mowa pogrzebowa*

Patrzajcie, bracia moi, oto czym zaprawdę jesteśmy,

Prochem i popiołem jesteśmy.

(...)

Patrzajcie, bracia moi, oto czym zaprawdę jesteśmy,

*Prochem i popiołem jesteśmy [.]*¹⁸

Začnime názvom, ktorý odkazuje na prvú maďarskú literárnu pamiatku z 12. storočia napísanú latinkou. Názov signalizuje aj žáner, ktorému dáva nový význam. Na jednej strane nadväzuje na európske literárne tradície odkazom na žánre ako *planctus* a *lamentatio*. Na druhej strane môžeme vďaka použitiu druhej osoby jednotného čísla a prvej osoby množného čísla hovoriť aj o monológovi lyrického subjektu, ktorým oslovuje svojich druhov v emigrácii. Márai použil aj úvodnú vetu pôvodnej *pohrebnéj reči*, ktorú cituje v prvých dvoch veršoch: „*Látjátok, feleim, szem'tekkel mik vagyunk. / Por és hamu vagyunk.*“¹⁹ V pôvodine figuruje aj slovo *isa*, ktoré Márai na začiatku básne vynechal. Na konci básne však tie isté slová zopakuje, pridá k nim citoslovce *hla*, ktorého úlohou je zdôrazniť, poukázať a krátko zhrnúť povedané: „*Látjátok, feleim, szem'tekkel, mik vagyunk? / Íme, por és hamu vagyunk.*“²⁰ Vďaka tomu sa medzi začiatkom a koncom básne uskutočňuje dôležitý posun. Kým prvé dva verše hovoria o smrti, ktorá čaká každého

18 V NETZOVOM preklade je, žiaľ, mnoho preklepov a nepresností v interpunkcii, okrem iného chýba aj bodka na konci 67. verša.

19 Vidíte, bratia, čo sme. / Prach a popol sme.

20 Vidíte bratia, čo sme? / Hľa, prach a popol sme.

človeka, dva záverečné verše hovoria o definitívnom, ničivom emigrantskom osude. Na základe prezentovanej typológie sa dá názov odkazujúci na prvú maďarskú literárnu pamiatku považovať za vzťah text – text, text – žáner a text – kultúra. Tým, že Márai nazve svoju báseň rovnako ako pretext a jeho fragmenty zabuduje do svojho diela, neodkazuje len na iný text, alebo neoznačuje len literárny žáner, ktorý umelecky transformuje. Svoju báseň predovšetkým umiestňuje do ťažiska maďarskej kultúry. Je to elementárny ukazovateľ intertextového odkazu, keďže referuje na jeden z najdôležitejších a najľahšie identifikovateľných kultúrnych textov. Tento prvok je dôležitý aj z hľadiska interpretácie diela. Tento kultúrny text však bežný poľský čitateľ nepozná. Prekladateľské riešenia sa od seba zásadne líšia. Snopek nazval báseň *Mowa żałobna* (v spätnom filologickom preklade: *mowa* = reč, *żałobna* = smútočná). Tento frazeologizmus sa v modernej poľštine nepoužíva. Stretli sa s ním v poľskom jazyku ešte začiatkom 20. storočia, no dnes sa už nepoužíva, čo potvrdzuje aj korpus poľského jazyka²¹.

Smútočná (żałobna) môže byť atmosféra, tón alebo omša. Výraz *mowa żałobna* však znie nezvyčajne a v čitateľovi vyvoláva zmätok, hoci jeho význam evidentne chápe. Ekvivalentom maďarskej pohrebnej reči je *mowa pogrzebowa*, teda reč prednesená na pohrebe. Netz si vybral tento názov, vďaka čomu báseň ihneď zasadil do kontextu tradícií cieľovej kultúry. Čo sa týka odkazu na prvé dva verše, takisto vidíme rozličné riešenia. Snopekov preklad graficky neoznačuje, že ide o citát. To je v súlade s Máraiho textom, v ktorom verše takisto nie sú zdôraznené. Snopek v istom zmysle v preklade pretext aktualizoval. Maďarské slovo *feleim* preložil ako *rodacy* (krajania). Zrejme chcel odkázať na Máraiho občana tak, ako to bolo v deväťdesiatych rokoch minulého storočia úzom, teda v zovšeobecňujúcom zmysle vzťahujú-

21 A „mowa żałobna” kifejezésre nem adnak találatot az alábbi adatbázisok: *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/korpus/szukaj/mowa%20%C5%B-Ca%C5%82obna.html>; *Narodowy korpus języka polskiego*, <http://nkjp.pl/poliqarp/nkjp300/query/>, hozzáférés: 2024.09.26.

com sa na celý národ. Slovo *rodacy* má silný spoločenský podtón, znamená „osoby s totožnou národnosťou“, prípadne „osoby z rovnakého regiónu, mesta“. Náboženský kontext v Snopekovom preklade signalizuje len výraz „prach a popol sme“. Netz pristúpil k prekladu tejto intertextovej nadväznosti úplne inak. Po prvé, ako som už spomínala, vybral si akceptovanú formuláciu, čím takpovediac priblížil názov cieľovej kultúre. Po druhé, prvé dva a posledné dva verše napísal v kurzíve, čo naznačuje intertextový odkaz. Druhým krokom, ktorý posilňuje intertextuálnu interpretáciu, je preklad citátov z maďarskej literárnej pamiatky do štylizovaného archaického a náboženského textu. Urobil tak na lexikálnej i syntaktickej úrovni. Maďarské sloveso *látjátok* preložil ako *patrzajcie*. To je ešte vždy spisovná forma, hoci zastaraná, preto čitateľ vníma text ako starý. Podstatné meno *feleim* Netz preložil ako *bracia* (bratia), čo jednoznačne odkazuje na náboženský kontext textu. *Zaprawdę* je ekvivalentom íme, zdôrazňuje sa ním spravodlivosť ortieľa. Ani táto podoba sa dnes v bežnom jazyku nepoužíva, ale nájdeme ju v náboženských textoch, najmä v Biblii. Nie je však najlepším riešením, že Netz používa toto slovo dvakrát, totiž jednak v úvode, jednak v závere básne, tieto verše sa v jeho preklade teda zhodujú.

Intertexty označené len úvodzovkami

Druhým typom intertextových odkazov sú explicitne označené časti básne. V *Pohrebnéj reči* nájdeme dva typy takýchto odkazov: v prvom sú odkazy označené len úvodzovkami, v druhom úvodzovkami a kurzívou.

Sándor Márai:

9. verš: A „pillangó“, a „gyöngy“, a „szív“ – már nem az, ami volt,²²

16. verš: „A halál gyötrelmei körülvettek engemet!“²³

22 „Motýl“, „perla“, „srdce“ – už nie sú to, čo boli,

23 „Omotali ma povrazy smrti!“

Jerzy Snopek:

„Motyl“, „perła“ i „serce“ już nie są tym, czym były,
„Straszliwe męki śmierci spowły mi głowę“.

Feliks Netz:

„Motyl“, „perła i „serce“ nie są już dziś tymi słowy,
„Otoczyły mnie oto śmierci nielitościwe moce!...“

V 9. verši medzi „drahocennými“ slovami figurujú tie, ktoré Kosztolányi zaradil medzi desať najkrajších maďarských slov. Snopek a Netz preložili tieto slová rovnako a dodržali aj ich grafické označenie. Poľský čitateľ sa nedovtípi, že je to odkaz na Kosztolányiho, ale tieto slová dokáže zasadiť do všeobecného interpretačného kontextu a vníma ich ako výraz smútku lyrického subjektu za krásnymi slovami materinčiny, ktoré vo vyhnanstve strácajú silu. V 16. verši je však úryvok z maďarského prekladu latinskej liturgickej piesne *Circumdederunt me*. V poľských prekladoch zostalo grafické označenie, ale ani Snopek, ani Netz nepoužili existujúci poľský preklad. Lyrická situácia (kňaz sa modlí nad hrobom emigranta) v tejto časti básne naznačuje, že nejde o intertextový odkaz, ale o vyhlásenie, ktoré zaznelo v básnickom svete. Takáto interpretácia je oveľa pravdepodobnejšia pri Snopekovom preklade. Spätný preklad má podobu: „Strašné muky smrti zakryli moju hlavu“, kde sa slovo *głowa* (hlava) úplne vymyká z registra básne, nehodí sa do textového prostredia. Do Snopekovej syntaxe a rytmu by sa určite lepšie hodilo *ma dusza* (moja duša). Netz však – podobne ako vo vyššie spomínanom prípade – aj túto časť textu výberom slov a syntaxou štylizuje ako náboženskú sentenciu. V čitateľovi tak vyvoláva dojem, že ide o skutočný citát z pohrebnej liturgie.

*Intertexty označené úvodzovkami a kurzívou***Sándor Márai:**

A.

23. verš: Még felkiáltasz: „*Nem lehet, hogy oly szent akarát...*“²⁴33. verš: „*Az nem lehet, hogy annyi szív...*“ Maradj nyugodt. Lehet.²⁵

B.

41. verš: Még hallod a hörgő panaszt: „*Testvért testvér elad...*“42. verš: Egy hang aléltan közbeszól: „*Ne szóljon ajakad...*“43. verš: S egy másik nyög: „*Nehogy ki távol sír e nemzetem...*“44. verš: Még egy hörgő: „*Megutálni is kénytelen legyen.*“²⁶**Jerzy Snopek:**

A.

Krzyczysz: „to niemożliwe, że woła tak święta daremna“,
„Nie można, by serc tyle...“. Uspokój się. Można.

B.

Znasz tę chrapliwą skargę: „brat sprzedaje brata“

Głos omdlały przerywa: „milcz, cóż to za strata...“,

Skrzek: „opłakuje ten naród, powinien się wstydzić“,

Wrzask: „skoro go porzucił, musi znienawidzić“.

Feliks Netz:

A.

Krzyczysz: [„]To niemożliwe, by takie święte trudy...“

„Niemożliwe by wolę świętą...“ Możliwe! Nie myśl już o tym.

24 Ešte zakričíš: „*Nie je možné, aby taká svätá vôľa...*“25 „*Nie je možné, aby tol'ko srdc...*“ Upokoj sa. Je to možné.26 Ešte počuješ chrdiacu ponosu: „*Brat brata zapredá...*“Do toho sa ozve mdlý hlas: „*Tvoje pery nech o tom mlčia...*“A ďalší stoná: „*Nieže tomu, kto v diaľke plače nad týmto národom...*“A zachrapí ešte jeden: „*Bude sa musieť sprotiviť.*“

B.

Jeszcze słyszysz skargę: „*Brat donosi na brata...*“

I głos drugi: „*A jednak przed światem lepiej to zataj!*...“

I jęk trzeci: „... *żeby nikt nie płakał nad nami bez przerwy...*“

I czwarty: „... *ani nie musiał gardzić nami jak ścierwem*“.

Prvé dva citáty (A.) odkazujú na báseň *Výzva* (*Szózat*) Mihálya Vörösmartyho, ktorá patrí k najvýznamnejším básňam maďarskej literatúry. Jej zhudobnená verzia je popri *Hymne* (*Himnusz*) Ferenc Kólcseyho maďarskou *národnou* piesňou. (V prvom citáte Márai pôvodný text trochu pozmenil.) Báseň je pozitívna v tom zmysle, že vyzýva do boja, no Márai tejto básnickej vízii protirečí. Ďalší dvojnásobne označený citát (B.) odkazuje na báseň Mihálya Tompu *K bocianovi* (*A gólyához*). Báseň bola napísaná po neúspešnom boji za slobodu, vykresľuje obrazy neúspechu a rozvratu medziludských vzťahov. Márai používa citát v podobnom zmysle, zdôrazňuje ním extrémnosť situácie emigranta. Poslednú strofu Tompovej básne rozdeľuje na štyri rytmické celky. Obaja poľskí prekladatelia signalizovali, že ide o citát, Netz dôraznejšie. Opakuje pôvodné označenie, v preklade sú teda úvodzovky a aj kurzíva, čo silnejšie naznačuje možnú intertextualitu. Ani Snopek, ani Netz nepoužívajú existujúce poľské preklady.²⁷ V prípade, ak je intertext v cieľovej kultúre nerozpoznateľný, to nie je veľká chyba. Prekladateľ však musí vybrať riešenie, ktoré umožní pochopiť sémantickú štruktúru. V tomto prípade ponúkol oveľa lepšie riešenie Netz. Z nasledujúcej eseje je zrejmé, že Netz tieto odkazy pochopil, čo sa odzrkadľuje aj v preklade, keďže jeho verzia neberie ohľad len na Máraiho báseň, ale je pre ňu relevantný aj pretext a uchováva kontext prehovoru Tompovho lyrického subjektu. To sa nedá povedať o Snopekovom preklade, z ktorého sa vytratila aj negácia rozkazovacieho spôsobu rozdelená do

27 *Wezwanie*, prel. Tadeusz NOWAK, in, *Antologia poezji węgierskiej*, wybór i układ István CSAPLÁROS et al., (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975), 145–146. *Do bociana*, prel. Aleksander RYMKIEWICZ, in *Antologia poezji węgierskiej*, cit. d., 205–206.

dvoch veršov („Nehogy ki távol sír e nemzeten / Megútálni is kénytelen legyen!“²⁸). V Snopekovom preklade sa zdá, že ide o osobitné „hlasy“, kde jeden hovorí: „opľakuje ten národ, powinien się wstydzić“ (opľakáva ten národ, nech sa hanbí), druhý zasa povie: „skoro go porzucił, musi znienawidzić“ (keďže ho opustil, musí ho nenávidieť).

Implicitné ukazovatele intertextového odkazu

Z dôvodu frekvencie, umiestnenia a štruktúry radím do tejto skupiny figúry, v ktorých Márai pomenúva významných a nezameniteľných tvorcov maďarskej literatúry a kultúry. Márai v básni odkazuje na osobnosti, ktoré nepochybne ovplyvnili jeho dielo; patria k nim János Arany (32. verš) a jeho skladba *Toldi* (14.), Mihály Babits (19.), Gyula Krúdy (20.), Endre Ady (30.), József Rippl-Rónai (32.) i Béla Bartók (32). Ich výskyt je v texte sémanticky jednoznačný a z hľadiska intertextuality prekladatelia tieto časti preložili adekvátne. V istom zmysle ich nemohli nepreložiť. Všetky patria do kategórie referenčného odkazu text – realita/iná kultúra. Maďarský čitateľ ich síce vníma úplne inak ako zahraničný, no kontext básne a vyhlásenia lyrického subjektu ho nútia k tomu, aby tieto prvky interpretoval podobne, teda ako vyjadrenie oddanosti maďarskej kultúre a smútku zo straty každodenného a živého kontaktu s ňou. V istom zmysle si to poľský čitateľ skôr „vyvodí“ než to „vycíti“.

Skryté intertextové odkazy

Ako som už spomínala, rozpoznanie intertextovej nadväznosti v týchto odkazoch závisí od kompetencie čitateľa. V prípade diel preložených do iných jazykov to v prvom rade závisí od toho, či prekladateľ rozpozná tieto odkazy a zachová pri preklade ich sémantický význam. Len

28 „Nieže kto v dialke plače nad týmto národom, / Aj znenávidieť ho bude musieť!“.
Mihály TOMPA: *K bocianovi*.

v takomto prípade má zahraničný čitateľ šancu odkaz nájsť. V prípade Máraiho básne bádatelia spomínajú najmenej tri skryté odkazy na diela maďarských autorov. Ide o odkaz 1. na báseň Miklósa Radnótiho *Spenené nebo (Tajtékos ég)*, v ktorej opisuje utrpenie, blížiacu sa smrť a napriek tomu obrovskú chuť žiť; 2. na báseň Attilu Józsefa *Hľa, našiel som svoju vlasť* (Íme megleltem hazámat): „Íme, hát megleltem hazámat, / a földet, ahol nevetem / hibátlanul irják fölébem, / ha eltemet, ki eltemet“²⁹; 3. na obraz úplnej rezignácie a prípravy na smrť z poslednej básne Mihálya Vörösmartyho „*Műna sa tvoj deň...*“ („*Fogytán van a napod...*“). Tieto odkazy patria do intertextovej kategórie text – text.

Sándor Márai:

1. 53. – 54. verš: Tűrd, hogy az Isten tűri ezt s a vad, tajtékos ég / Nem küld villámot gyújtani, hasznos a bölcsesség³⁰
2. 56. verš: Köszönd a koporsóban is, ha van, ki eltemet.³¹
3. 65. verš: És elszáradnak idegeink, elapadt vérünk, agyunk³²

Jerzy Sнопек:

1. Znieš to, že nebo nie grzmi, že sam Bóg to znosi, / Że nie zsyła błyskawic; nigdy dość tej mądrości.
2. Jeżeli będziesz miał trumnę, podziękuj mu nawet w trumnie.
3. I wyschną włókna nerwów, mózg, krew stężała.

Feliks Netz:

1. Znoś hardo, jak Bóg znosi to wszystko; spienione niebo nad nami / Nie zsyła żagwiących błyskawic; oto mądrość nad mądrościami.
2. W trumnie mu dziękuj (jeżeli ktoś ci pogrzeb wyprawi).
3. Schną w nas nerwy, mózg wysycha i krew w głębi swych cieśni,

29 Hľa, našiel som svoju vlasť, / zem, kde moje meno / napišu bez chyby, / ak ma pochová, kto ma pochová [.]

30 Strp, že Boh to dopustí a divé, spenené nebesá / Nepošlú blesk ako zápalku, múdrosť je osožná [.]

31 Ďakuj aj v rakve, ak je, kto ťa pochová [.]

32 A vyschnú naše nervy, vyprahne naša krv, mozog [.]

Hned' môžeme konštatovať, že tieto odkazy poľský čitateľ nemôže nájsť. Spomínané diela nie sú v poľskej kultúre všeobecne známe a absencia intertextového značenia minimalizuje pre čitateľa šancu rozpoznať, že ide o intertextový odkaz. V Snopekovom riešení vonkoncom nie je možné identifikovať odkaz na Miklósa Radnótiho a Attilu Józsefa, keďže v jeho preklade nefiguruje ani výraz *tajtékos ég*, ani výraz *ha van, ki eltemet*. Je možné, že si ich ani nevšimol. V Netzovom preklade nájdeme odkaz na Radnótiho, ktorého básnická zbierka vyšla v poľštine. Tento odkaz však nie je pre poľského čitateľa zrozumiteľný. V prípade odkazu na Attilu Józsefa však Netz nemohol použiť existujúci poľský preklad, lebo prekladateľ verš *ha eltemet, ki eltemet* vynechal. V Netzovom preklade však tento výraz nájdeme.³³

Konklúzie

Jednou z najčastejších charakteristík Máraiho štýlu je častý výskyt intertextových odkazov. Intertextualita má mnoho podôb, vzťahuje sa na prozaické i lyrické diela. Aká je teda odpoveď na otázku položenú v úvode – cíti sa čitateľ v intertextovom priestore slobodný, alebo je skôr konfrontovaný s otroctvom recepcie? Táto analýza ukazuje, že Máraiho intertexty pochádzajúce z maďarskej literatúry nie sú v cieľových kultúrach rozpoznateľné, to znamená, že sú jasné len pre čitateľa hovoriaceho po maďarsky. (Teraz sa nevenujem otázke, do akej miery sú tieto intertexty známe dnešnému bežnému čitateľovi.) Intertextové odkazy sú dôležité sémantické a štruktúrne prvky Máraiho básne, preto sa treba pokúsiť sprostredkovať v preklade komplexnosť tohto aspektu sémantiky a štruktúry básne. Netz túto úlohu vyriešil lepšie. Po prvé, vo svojom preklade používa v odkaze na prvú maďarskú literárnu pamiatku adekvátny štýl, ktorým odkazuje na starý liturgický text. Po druhé, pri odkazoch na konkrétne diela okrem úvodzoviek použil aj kurzívu.

33 Báseň *Íme, hát megleltem hazámat* do poľštiny preložil Tadeusz RÓŻEWICZ, „Ojczyznę moją znalazłem“, prel. Tadeusz RÓŻEWICZ, in *Antologia poezji węgierskiej*, cit. d., s. 405.

Dvojaké grafické značenie signalizuje čitateľovi prítomnosť intertextových odkazov. Odkazy text – text, text – žáner sú pre poľského čitateľa pre neznalosť pretextu prakticky nedekódovateľné. Odkazy zaradené do kategórie intertextový text – iná kultúra/realita sú však rozpoznateľné. Dôvod je ten, že Márai explicitne uvádza mená maďarských tvorcov. Kontext lyrického posolstva ich umožňuje čítať v rovnakej súvislosti ako v origináli, to znamená, že ako symboly úpadku hodnôt a ich zániku sú univerzálne a dobre vysvetliteľné. Z hľadiska kultúrneho priestoru cieľového jazyka nie je natoľko dôležitá jazyková blízkosť (táto chýba), ale skôr blízkosť historicko-kultúrnej skúsenosti. V prípade poľských prekladov ide o cieľový jazyk (a zároveň kultúru), v ktorom sa na najvšeobecnejšej úrovni dajú dekodovať/pochopiť/vysvetliť zážitky, ktoré báseň stvára. Ak sa pýtame na možnosť pochopiť intertextové odkazy, tak odpoveď nájdeme aj v samotnej básni: *Ki volt neki Ady?*³⁴

Ešte poznámka k Máraiho poľskej recepcii, ako aj k prijatiu samotných prekladov. Netzov preklad je ťažko dostupný a niekedy o jeho existencii nevedia ani poľskí hungarológovia. Dôvod je ten, že nevyšiel časopisecky, ale len v Netzovej esejistickzej zbierke v malom vydavateľstve a v nízkom náklade. Snopekov preklad, hoci je menej vydatený, je známejší. Vyšiel na viacerých miestach, naposledy v Máraiho básnickej zbierke vydanej v rámci Sezóny maďarskej kultúry v Poľsku 2016/2017. Snopekov preklad je známy a zrejme zostane hlavným prekladom Máraiho *Pohrebnej reči*.

Na záver ešte jedna myšlienka. Máraiho diela sa v Poľsku prekladajú viac ako dvadsať rokov. Dá sa povedať aj to, že Máraiho dielo umožnilo propagáciu maďarskej literatúry a aj niektorých ďalších maďarských autorov. Tak to bolo napríklad v prípade Krúdyho prózy. Vďaka mnohoročnej dôslednej recepcii a popularizácii maďarskej literatúry sa vytvoril kvalitnejší kontext pre recepciu diel maďarskej literatúry, vrátane samotnej *Pohrebnej reči*. Pravdepodobne je prijatie básne v roku 2024 už úplne iné ako v roku 2007, kedy vyšiel jej prvý preklad.

Preložila Galina Sándorová

SZILVIA SZARKA

Transdiferencia v historickej dráme Pétera Esterházyho *Mercedes Benz*

Úvod

Recepcia diela Pétera Esterházyho v slovenskom prostredí sa začala so značným oneskorením v porovnaní s jeho kanonizáciou v Maďarsku v osemdesiatych rokoch 20. storočia, resp. s recepciou v západnej Európe od polovice osemdesiatych rokov. Pred slovenským vydaním Esterházyho knihy *Harmonia Caelestis* v roku 2005 nebola do slovenčiny preložená ani jedna jeho práca. Po úspešnom prekladateľskom debute sa však neustále objavovali ďalšie Esterházyho diela v slovenčine, a to o. i. vďaka činnosti bratislavského vydavateľstva Kalligram, ktoré zohrávalo kľúčovú úlohu v sprostredkovaní stredoeurópskych literatúr v slovenskom kontexte – slovenské čitateľstvo a intelektuálny svet oboznamovalo s autorovými dielami aj za Esterházyho osobnej prítomnosti na prezentáciách jeho kníh.

Slovenskú recepciu Pétera Esterházyho možno považovať napriek istému oneskoreniu za úspešnú. K vydaným prekladom sa vyjadovali výnimočne osobnosti domáceho intelektuálneho života vrátane autorov a autoriek ako Silvester Lavrík, Pavel Vilikovský, Vladimír Balla, Peter Macsovszky či Veronika Šikulová, filozofov Petra Michaloviča

a Miroslava Marcelliho, no takisto literárneho vedca a politika Petra Zajaca.¹ O Esterházyho dielach a prekladaní jeho próz do slovenčiny vzniklo viacero vedeckých štúdií. Judit Görözdi sa napríklad zaoberala historickosťou a referenčnosťou v autorových románoch,² dizertačná práca Lívie Pasmár predstavila intertextuálnu techniku písania v troch jeho dielach, dostupných aj v slovenských prekladoch,³ translatologička Anita Huťková skúmala na základe preložených Esterházyho diel možnosti prekladu postmoderných textov.⁴ Zoltán Németh analyzoval niekoľko pravdepodobných, ale aj evidentných literárnych vplyvov Esterházyho textov na súčasných slovenských a českých autorov.⁵ Inšpirácia Esterházyom je viditeľná aj v románe Veroniky Šikulovej *Tremolo ostinato*⁶, a to nielen pokiaľ ide o tému a otázky narácie, resp. vyrozprávatelnosti –, ale aj o prozaické postupy, napríklad výstavbu románu z mozaikových príbehov, využitie intertextuality a miešanie rôznych jazykových registrov.⁷

- 1 Por. Szilvia SZARKA, „Esterházy Péter fordításainak szlovák nyelvű recepciója (2005–2021)”, in *Doktoranduszok Fóruma 2021: A Bölcsészettudományi Kar szekciókiadványa*, ed. Katalin LUDMÁN, 25–37 (Miskolc-Egyetemváros: Miskolci Egyetem Rektori Hivatal, 2022), 28–29.
- 2 Judit GÖRÖZDI, „Referenčnost’ v dielach Pétera Esterházyho”, in *Možnosti autobiografickosti*, ed. Ivana TARANENKOVÁ, 193–209 (Trnava: ÚSIL SAV a PF TU, 2013); „Dejinnosť v románoch Pétera Esterházyho”, *World Literature Studies* 6, č. 2. (2014): 36–52.
- 3 Lívia PASMÁROVÁ, *K intertextualite Pétera Esterházyho na základe rozboru textov Pomocné slovesá srdca, Harmonia caelestis a Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – šermovacia verzia* (Bratislava: Filozofická fakulta Univerzity Komenského: Ústav svetovej literatúry SAV, 2017).
- 4 Anita HUŤKOVÁ, „Identita v hybridite – hybridita prekladu”, in *Mirrors of translation studies II. = Zrkadlá translatológie II*, eds. Ivana HOSTOVÁ a Marek CHOVA-NEC, 47–61 (Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2015); „Kánonické texty Pétera Esterházyho v slovenskom preklade”, *World Literature Studies* 11, č. 1. (2019): 51–69; „Výrazové stvárnenie bolesti v slovenskom preklade Esterházyho Pomocných sloves srdca”, *Jazyk a kultúra* 9, č. 36. (2018): 28–34.
- 5 Zoltán NÉMETH, „»amit meg kellene még álmodni«: Az Esterházy Péter-oeuvre és szlovák/szlovákiai magyar kontextusa”, *Irodalmi szemle* 60, č. 7–8. (2017): 77–87.
- 6 Veronika ŠIKULOVÁ, *Tremolo ostinato* (Bratislava: Slovart, 2020).
- 7 Por. SZARKA, „Esterházy...”, 34.

Ak vychádzame z teórie polysystémov Itamara Even-Zohara⁸, pri skúmaní Esterházyho recepcie na Slovensku vidíme, že preklady jeho diel zaujali v systéme prijímajúcej slovenskej literatúry centrálnu pozíciu nielen vďaka významnému ohlasu, ale najmä vďaka tomu, že umožnili vytvorenie novej „literárnej scény“ v rámci slovenskej kultúry. Ako poukázala Judit Görözdi, väčšina kanonizovaných diel súčasnej slovenskej prózy má za sebou úplne inú cestu, než akú predstavoval proces Esterházyho textovej tvorby, a tak nedokázali poskytnúť hotové modely, prostredníctvom ktorých by mohla Esterházyho tvorba prehovoriť v slovenskom jazyku. Renáta Deáková, ktorá preložila najviac autorových diel do slovenčiny, využila práve preto prekladateľské stratégie, v dôsledku ktorých vznikol jedinečný, dovtedy v slovenčine neexistujúci spôsob literárneho prehovoru, ktorý mal napokon aj vplyv na mnohých súčasných slovenských autorov a autorky.⁹

Výskum kultúrnych transferov považuje preklad za jeden zo spôsobov kultúrnej výmeny¹⁰; berie pritom do úvahy nielen vplyv kultúrneho transferu na cieľovú kultúru, no zároveň sa zaujíma aj o všetky javy a zmeny, ktoré prebiehajú na oboch stranách medzikultúrneho kontaktu, teda tak vo východiskovej ako aj v cieľovej kultúre.¹¹ Avšak proces transferu, prijatie kultúrnych vzorov a kódov má vplyv nielen na cieľovú kultúru; nejde tu o jednosmerný jav, ale o fenomén, schopný spätne vplývať aj na východiskovú kultúru. Transformačný výskum

- 8 Itamar EVEN-ZOHAR, „A fordítás helye az irodalmi (több)rendszer elméletében”, ford. JANOVITS Enikő Mária in *Kettős megvilágítás: Fordításelméleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig*, eds. Ildikó JÓZAN, Éva JENEY a Péter HAJDU, Pont fordítva 9, 209–218 (Budapest: Balassi, 2007).
- 9 Por. Judit GÖRÖZDI Judit, „Esterházy Péter a közép-európai irodalmi kánonban – a szlovák példa”, in *Kánon és komparatiztika: A kánonok többszólamúsága kelet-közép-európai kontextusban*, eds. Györgyi FÖLDES a Dorottya SZÁVAI, 251–260 (Budapest: Gondolat, 2019), 254.
- 10 Michel ESPAGNE, „A francia-német kulturális transferek”, prel. Eszter BALÁZS, *AetasTörténettudományi folyóirat* 19, č. 3–4. (2004): 254–284, 258–260.
- 11 Hartmut BÖHME, Julia WEITBRECHT, Lutz DÖNIKE a Albert SCHIRRMEISTER, eds., *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels* (München: Fink, 2011), 10–12.

nazýva tento proces *allelopoiesis*.¹² Helmraht a ďalší chápu *allelopoiesis* v procese odovzdávania a prenosu antickej kultúry ako zmenu vzťahu voči východiskovej kultúre, ako proces rekonštrukcie, ktorý prebieha v aktuálnom kultúrnom kontexte cieľovej kultúry: „V procese osvojovania sa menia vzájomne tak východisková kultúra ako aj prijímajúca oblasť – zvyčajne však tento pomer nie je symetrický.”¹³

V prípade Esterházyho slovenskej recepcie môžeme hovoriť nielen o zmene autorovho postavenia, ku ktorej došlo v dôsledku slovenskej kanonizácie, ale môžeme si všimnúť aj to, ako začnú kultúrni sprostredkovatelia, zohrávajúcí dôležitú úlohu pri prenose Esterházyho diel do slovenskej kultúry, „spätne” sprostredkovať pre autora potreby slovenskej kultúry, ktoré vznikli v dôsledku spomínanej kanonizácie. Esterházy napísal drámu s názvom *Mercedes Benz – historická revue v dvoch častiach*,¹⁴ ktorá mala premiéru v Slovenskom národnom divadle v januári 2017. Táto dráma vznikla vyslovene pre slovenské divadlo a pre slovenské publikum na objednávku slovenského režiséra Romana Poláka a dramaturga slovenskej inscenácie Petra Kováča, ktorý túto divadelnú hru aj preložil do slovenčiny. Dielo sa tak od okamihu svojho vzniku umiestňuje v transnacionálnom kultúrnom priestore. Vo svojej analýze by som chcela predstaviť, aký spätý vplyv mala kanonizácia Esterházyho diela v slovenskej kultúre na samotného autora, resp. ako formovala štruktúru transnacionálnej divadelnej hry s názvom *Mercedes Benz*.

12 Tamtiež, s. 8–10.

13 Johannes HELMRATH, Eva Marlene HAUSTEINER a Ulf JENSEN, eds., *Antike als Transformation – Konzepte zur Beschreibung kulturellen Wandels* (Berlin, Boston: De Gruyter, 2017), 5.

14 Péter ESTERHÁZY Péter, *Mercedes Benz*, prel. Peter KOVÁČ (Bratislava: SND, 2017); ESTERHÁZY Péter, „Mercedes Benz – történelmi revü két részben”, in *Drámák*, 292–438 (Budapest: Magvető, 2016).

Mercedes Benz – historická revue v dvoch častiach

Hru s názvom *Mercedes Benz – historická revue v dvoch častiach* napísal Péter Esterházy na objednávku Slovenského národného divadla v roku 2014. V novembri 2015 sa konala úplne prvá premiéra tejto hry v Maďarsku v rámci inscenovaného čítania v kultúrnom stredisku Tesla Budapest Kulturális Központ, vtedy ešte za prítomnosti autora. V septembri 2016 hru zaradilo divadlo Pesti Színház do svojho programu ako scénické čítanie. Dňa 7. januára 2017 sa konala premiéra v bratislavskom Slovenskom národnom divadle, v preklade dramaturga predstavenia Petra Kováča a v réžii Romana Poláka. Hra bola v Maďarsku uvedená 13. apríla 2019 v divadle Vörösmarty Színház v meste Székesfehérvár.

V divadelnej hre, ktorá pripomína rámec drámy *Imreho Madácha Tragédia človeka*, je predmetom stávkky medzi Luciferom a Pánom osud rodiny Esterházyovcov; pre potreby historického rámca hry, ktorý zahŕňa niekoľko storočí, autor prepísal jednotlivé časti z diel *Harmonia caelestis* a *Opravené vydanie*. Lucifer pretočí koleso času naspäť do 17. storočia, odkiaľ sledujeme príbeh rodiny Esterházyovcov až do 20. storočia. Lucifer je raz príslušníkom maďarskej tajnej štátnej polície („ávós”), inokedy v úlohe právnika opakovane pokúša dve hlavy rodiny Esterházyovcov, Princa (Otec) a Grófa (Syn – samotný spisovateľ). Chcel by ich nahovoriť na reštitučný spor ohľadne niekdajšieho kaštieľa Esterházyovcov, ktorý je už v polorozpadnutom stave. Môžeme predpokladať, že ide o neogotický kaštieľ Esterházyovcov na území dnešného Slovenska v Galante.

Na mnohých miestach diela nachádzame odkazy na to, že Esterházy pri písaní drámy ako autor, používajúci ako východiskový jazyk maďarčinu, rátal aj s prehovormi v slovenčine a takisto s kultúrnym horizontom obecnstva tohto cieľového jazyka. Text už vo chvíli svojho vzniku utváral fakt, že bude uvedený aj v preklade a že sa jeho významy v dôsledku vzájomného vzťahu medzi originálom a prekladom znásobia. Môžeme objaviť viacero odkazov na miesto budúceho predstavenia, tak ako napríklad v 13. obraze druhého dejstva odkaz na

Jánosa Esterházyho: „A jeden z nich tu, v bratislavskom parlamente, nehlasoval za protižidovské zákony.” Spomína sa aj slovenský jazyk divadelnej hry, zvlášť v scénických poznámkach. Na základe jedinečnej transkultúrnej situácie sa objavujú aj národné naratívy, pojmy národnej identity, národné hranice či slovensko-maďarské historické, politické a spoločenské otázky. Hra *Mercedes Benz* teda nevznikla v singularnom a homogénnom literárnom systéme, ale už vo chvíli vzniku bola umiestnená do polyperspektívneho kultúrneho priestoru. Judit Görözdi v štúdiu s názvom *Péter Esterházy v stredoeurópskom literárnom kánone – slovenský príklad* konštatovala, že hoci predchádzajúce Esterházyho diela ponúkajú rôzne interpretácie z hľadiska stredoeurópskeho horizontu, v hre *Mercedes Benz* môžeme spozorovať silnejší posun dôrazu z maďarskej na stredoeurópsku perspektívu, pričom maďarské historické príklady nadobúdajú všeobecnejšiu stredoeurópsku platnosť.¹⁵

V nasledujúcich častiach sa pokúsím na pozadí koncepcie transdiferencie ukázať, ako transnacionálna situácia divadelnej hry ovplyvnila jej štruktúru.

Pojem transdiferencie

Počas uplynulých desaťročí sa na opis kontaktu medzi kultúrami a transferových javov objavilo množstvo pojmov a prístupov, ktoré presahovali autochtónne, statické či do seba uzavreté chápanie kultúr. Pojmy ako hybridita, kreolizácia, métissage alebo transkulturalita spochybnili pojem kultúrnej čistoty a autenticity a v dynamickom procese kultúrneho kontaktu vyzdvihli plasticitu a procesy splynutia. Po roku 2000 vznikol na základe viacročného výskumu doktorandského kolégia kultúrnej hermeneutiky na Friedrich-Alexander-Universität v Erlangene nový pojem transdiferencia na opis a analýzu súčasných kultúrnych vzťahov. Transdiferenciu, ktorá sa dá chápať buď ako pojem

15 Por. GÖRÖZDI, „Esterházy...”

alebo ako jav, bola predstavená v spoločnej štúdií Helmuta Breiniga a Karla Löscha s názvom *Introduction: Difference and Transdiference*.¹⁶ Obaja autori spočiatku definovali transdiferenciu ako metapojem už existujúcich pojmov kontaktov medzi kultúrami, napríklad hybridity alebo transkulturality,¹⁷ pri teoretickom skúmaní jeho vzniku však vysvitlo, že nie je vhodný na opis každého kultúrneho kontaktu a preto v súčasnosti dopĺňa doteraz známe koncepcie kontaktov či miešanií kultúr.¹⁸ Z tohto dôvodu je pre pochopenie transdiferencie dôležité si ujasniť, v čom sa líši od už zavedených pojmov a koncepcií, ktoré sa využívajú pri analýze kultúrnych hraničných javov.

Pojem transdiferencie, podobne ako súčasné koncepcie vied o kultúre, ktoré opisujú kontakty medzi kultúrami, resp. ich miešanie, spochybňuje binárne teoretické konštrukcie ako „identita“ vs. „alterita“, „ja“ vs. „iné“, neusiluje sa však o elimináciu rozdielov medzi nimi. Koncepcia odmieta umiestnenie rozdielov do výlučného stredobodu, ale aj ich dekonštrukciu. V súlade s predponou „trans-“ prestupujú javy transdiferencie hranicu, stanovenú binárnymi polaritami pripomínajúcimi pohyb, ktorý „spôsobuje chvenie pôvodne daných rozdielov bez toho, aby ich úplne eliminoval. (...) a to znamená, že rozdiel sa ocitne v zátvorke, no zároveň sa zachová aj ako referenčný bod: Niet transdiferencie bez diferencie.“¹⁹ V koncepcii transdiferencie sa teda kultúrne rozdiely zachovávajú: kultúrna interakcia nevedie ani k premiešaniu rozdielov, ako je to v prípade kreolizácie, ani k dekonštrukcii rozdielov, ako sa to deje v koncepcii hybridity. Transdiferencia sa od vyššie spomenutých pojmov líši v tom, že sa neusiluje o prekonanie rozdielov

16 Klaus LÖSCH a Helmbrecht BREINIG, „Introduction: Difference and Transdiference“, in *Multiculturalism in Contemporary Societies: Perspectives on Difference and Transdiference*, eds. Klaus LÖSCH, Helmbrecht BREINIG a Jürgen GEBHARDT, 11–36 (Erlangen-Nürnberg: Univ.-Bund Erlangen-Nürnberg, 2002).

17 Tamtiež, 22.

18 Por. Lars ALLOLIO-NÄCKE, Britta KALSCHUEER a Arne MANZESCHKE, eds., *Differenzen anders denken: Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdiferenz* (Frankfurt am Main: Campus, 2004), 10.

19 Klaus LÖSCH, „Begriff und Phänomen der Transdiferenz: Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte“, in *Differenzen...*, 26–52, 27.

v prospech niečoho vyššieho alebo tretej strany, ale zachováva napätie, disonanciu, neistotu a nerozhodnuteľnosť, ktoré sú dané rozdielmi. Klaus Lösch tento proces opisuje nasledovne:

„Transdiferencia sa dá nesprávne pochopiť ako prekonanie rozdielu, eliminácia diferenciácie alebo úsilie o vyššiu syntézu, ale opisuje situácie, v ktorých sa konštrukcie rozdielov založené na logike tradičného binárneho poriadku takpovediac narušia, a vo svojej platnosti sa dočasne pozastavia bez toho, aby sa v dôsledku toho definitívne dekonštruovali.”²⁰

Keďže transdiferentné javy je možno uchopiť práve v ich procesualnosti, pri ich opise zohráva dôležitú úlohu aspekt časovosti. Lars Allolio-Näcke a Birgit Kalscheuer kritizovali napríklad prostredníctvom transdiferencie prevládajúcu tendenciu v psychológii, ktorá identitu chápe ako status. Namiesto toho považujú identitu za uchopiteľnú v rámci dynamického modelu. Identita v tomto zmysle neznamená vopred daný a pevne zafixovaný status. Hoci sú identity pôvodne „(pasívne) definované”, prostredníctvom „(aktívneho) pozicionovania” sa dajú meniť a upravovať.²¹ Z hľadiska vied o kultúre je to všetko prakticky možné využiť na uchopenie konštrukcií a dekonštrukcií identít jedincov a skupín, ktoré majú rôznu kultúrnu príslušnosť a odlišne narábajú s kultúrnou inakosťou. Pojem transdiferencie tak dopĺňa pojem transkulturality, ktorým „možno vhodne uchopiť viacnásobnú kultúrnu príslušnosť; na rozdiel od transdiferencie však neberie dostatočne do úvahy časový aspekt konštrukcií identity”.²²

Za teoretickým formovaním pojmu transdiferencie stojí kultúrny pojem, ktorý sa viaže k názorom Jamesa Clifforda, predstavujúceho

20 Tamtiež.

21 Por. Lars ALLOLIO-NÄCKE a Britta KALSCHUEUR, „Wege der Transdifferenz”, in *Differenzen...*, 15–25; 18–20.

22 ALLOLIO-NÄCKE, *Differenzen...*, 10.

si kultúry ako emergentné systémy²³, ktoré „nie sú vopred dané a ani ako predmety nikdy nebudú môcť byť definovateľné, ale nadobúdajú v diskurzívnych vyjednávacích procesoch rozmazané línie, pričom politicky sú vždy protikladné a vystavujú sa neustálym premenám“²⁴. V Löschovom chápaní nie je kultúra autonómne sa vytvárajúca formácia, nedokáže vytvoriť nové zložky výlučne sama zo seba. V spomínaných diskurzívnych vyjednávacích procesoch, v ktorých sa kultúra a jej hranice neustále znovu utvárajú, zohrávajú dôležitú úlohu interakcie presahujúce kultúrne hranice. Kultúrne hranice chápe Lösch preto nielen ako demarkačné línie, ale aj ako kontaktné zóny, medzi priestory, v ktorých „prebieha vyjednávanie identity a alterity medzi jednotlivými skupinami“. V tomto procese sa aj hranice medzi kultúrami neustále prekresľujú a možno ich opísať ako „prekrývania a vzájomné vrstvenia“. Lösch chápe kultúrne hranice ako „prahy“ vedúce k tomu druhému, kde sa začína interakcia s kultúrne odlišným:

„Z tohto hľadiska nie je kultúrna hranica jednoducho líniou, kde sa končí vnútorný priestor jednej kultúry, ale zároveň je aj prahom vedúcim ku kultúrne odlišnému, a tento prah vytvára možnosť komunikácie s iným. Hranicu teda možno považovať za priestor dialógu medzi kultúrami, kde sa to, čo vybudovala jedna kultúra a adresovala druhej kultúre vlastnými a cudzími obrazmi, dostáva do stretu s obrazmi inej kultúry. V tomto priestore medzi sebou súťažia konštrukcie identity a alterity daných kultúr a vzájomne sa spochybňujú.“²⁵

Stieranie hraníc, spochybenie identít a autonómnych naratívov identity v procese kultúrneho kontaktu vytvára napätie. Toto napätie prameniace z transdiferencie môže byť podľa Löscha z psychologického a epistemologického hľadiska spočiatku frustrujúce, no skrýva v sebe

23 James CLIFFORD, „Introduction: Partial Truths“, in *Writing Culture*, eds. James CLIFFORD a George E. MARCUS, 1–26 (Berkeley: University of California Press, 1986).

24 LÖSCH: „Begriff und...“, 33–34.

25 Tamtiež, 34.

aj pozitívne a kreatívne možnosti.²⁶ Dokonalým príkladom je Esterházyho hra *Mercedes Benz*, keďže súčasne odhaľuje javy transdiferencie a tematizuje autorov zážitok transdiferencie v procese písania.

Javy transdiferencie v hre *Mercedes Benz*

Dôležitým východiskom nasledujúcej analýzy je pozorovanie slovenského filozofa a estetika Petra Michaloviča z jeho štúdie o hre *Mercedes Benz*. Podľa Michaloviča vytvára dráma textový priestor, v ktorom sa stretávajú tri vzájomne sa prelínajúce, podporujúce a doplňujúce jazykové roviny: jeden objektový jazyk a dva metajazyky.²⁷

V divadelnej hre prehovárajú a medzi sebou sa rozprávajú na úrovni objektového jazyka jednotlivé postavy historických epizód. V komplexnom textovom priestore hry ide o najjednoduchší jazyk, ktorý postavám ponúka možnosť vyrozprávať príbehy, vyjadriť svoje názory či pocity, ktoré sa vzťahujú na jednotlivé udalosti. Zložitosť tejto jazykovej úrovne je daná jedine intertextuálnym spôsobom písania, ktorý Esterházy rád používal aj v tejto hre: jeho postavy veľakrát rozprávajú vetami prevzatými z diel iných autorov (Imre Madách, János Pilinszky, Sándor Weöres).

Okrem objektového jazyka obsahuje divadelná hra aj dva metajazyky. Prvým je rovina, v ktorej komentujú Pán a Lucifer udalosti. Niekedy k nim pridávajú vysvetľujúce či doplňujúce poznámky, inokedy medzi sebou vedú ironický slovný spor o tom, kto ako chápal to, čo videl alebo čo sa stalo, alebo udalosti posmešne hodnotia z perspektívy minulosti. Pán sa s postavami zhovára zriedkavo a do deja zasiahne v jedinom prípade, keď počas jedného výsluchu prijme úlohu príslušníka maďarskej štátnej tajnej polície. Skôr si drží odstup, no zároveň je prítomný pri všetkých udalostiach. Lucifer, ktorý má na zreteli svoje poslanie, ktorým je zlomiť vieru Esterházyovcov v Pána a v dobro, väč-

26 Tamtiež, 28.

27 Por. Peter MICHALOVIČ, „With the Little Help from Janis Joplin“, *Slovenské divadlo* 66, č. 4. (2018): 409–423.

šinu času aktívne zasahuje do deja a neustále sa dostáva do interakcie s postavami. Keď sa samotný Lucifer stane súčasťou deja, prehovára objektovým jazykom; keď sa však obracia k Pánovi, prechádza na metajazykovú rovinu.

Na základe tohto vidí Michalovič Lucifera ako metaforu negatívneho Herma, ktorý je schopný nielen prekladať z jedného jazyka do druhého, ale tento preklad aj úmyselne upravuje v súlade s vlastným perfídnyim cieľom.²⁸

V hre sa objavuje ešte jeden metajazyk, a túto tretiu jazykovú rovinu predstavujú autorské scénické poznámky empirického autora Pétera Esterházyho, ktoré však nepredstavujú suché autorské glosy, no zobrazujú aj komentáre autora, týkajúce sa výnimočnej transkultúrnej situácie divadelnej hry.

Ak budeme ďalej sledovať Michalovičovo jazykovo-priestorové delenie textu divadelnej hry, môžeme v tejto analýze ukázať, ako táto konštrukcia prispieva k predstaveniu javov transdiferencie a k vytvoreniu estetického zážitku.

Na základe mojich pozorovaní predstavujú postavy hovoriace objektovým jazykom vždy jednu národnú perspektívu, ku ktorej sa pridružujú vhodné historické naratívy a obrazy cudzosti. Vlastnú a cudziu kultúru si tieto postavy predstavujú ako homogénny zhluk, ktorý je možné ohraničiť, a tak ponúka táto jazyková rovina možnosť predstaviť a tematizovať nacionalistické naratívy, resp. slovensko-maďarské historicko-spoločenské konflikty:

GRÓF

(...)

Gróf? Hovoríte, že gróf?

To ja nie som. Nou gróf. Grófi už nie sú.

Aspoň nie v Maďarsku.

ADVOKÁT: Lenže, prosím úctivo, predovšetkým... veď toto, ale veď toto tu teraz nie je Maďarsko.

28 Tamtiež, 420.

(...)

Ale bolo!!! Uhorsko!

ADVOKÁT: (*Pánovi*)

Ty mi do toho nezasahuj! Alebo Pán nebies, alebo Malá dohoda!

(...)

ADVOKÁT: Že čo bolo Uhorsko voľakedy,

čo je Maďarsko dnes a čo ešte bude...

Veľkomožná pani, prosím úctivo,

tento motív hádam nie, tuto tému nerozvíjajme.

PRVÁ MILENKA: (*mykne plec om ako uličnica*)

Tu nejestvuje nič, pupúšik, nijaký motív.

Sú iba fakty. Faktická skutočnosť.

Netreba sa hneď posrať,

nikto nechce opäť zabrať...

PÁN: (*zrúka*) Noooo!

(*Nahodí hlúpy výraz; to je aký? – zbesilo listuje v scenári*)

Toto je už v hre, decká?

Alebo znovu politizujete?

(1. dejstvo, 5. výstup)

Metajazyk Lucifera a Pána, perspektíva, ktorá sa premieta do ich dialógu a komentárov, však presahuje predstavy národných identít a ich homogénne chápané naratívny, jednotlivé národy sa z nej nejavia ako zhluky, ale ako jednota, ktorú zažili prostredníctvom spoločných historických skúseností.

LUCIFER: (*bokom*) *Výborne, na javisku sa zjavil strach. Sine qua non stredoeurópskej existencie. Štipka strachu, dávka hrôzy, za necht desu – dobre premiešaj, pridaj kúsok nacionalizmu, posyp rasizmom, antisemitizmom, pridaj na špičku noža trošičku národnej frustrácie, čo musíme, prirodzene, kompenzovať nacionalistickou veľkohubosťou a tento náš koktejl budú chápať tu aj tam, u nás aj inde.*

(1. dejstvo, 4. výstup)

Obmieňanie jednotlivých jazykových rovín a ich vzájomné prelínanie dialogicky neusúvzťažňuje len historické a nad-historické, pozemské a nadpozemské konanie a jeho estetickú reflexiu, no vytvára aj možnosť stretu a vzájomnej konfrontácie silne homogénnych národných, občas aj nacionalistických a transnacionálnych hľadísk.

Konfrontácia národného a transnacionálneho hľadiska sa výrazne prejavuje v dialógoch medzi Pánom a dramatickými postavami. Perspektíva Pána je rozšírením transnacionality takmer ad absurdum a stierajú sa v nej obrazy jednotlivých národov či hranice štátov.

PÁN: (...) Slovom, čo sa týka tejto krajiny, čo sa týka vlasti –

SLÚŽKA: Tak teraz ktorej, rakúskej, slovenskej, maďarskej?

PÁN: Tu, aby sme tu mohli vôbec existovať, aby sme sa mohli pohnúť čo len o deň ďalej, nikdy nemôžeme nikomu o ničom povedať pravdu. Lebo v tejto krajine –

KNIEŽA: Tak teraz v ktorej? V Rakúsku, na Slovensku, v Maďarsku?

PÁN: Tu, tu dokáže pohnúť niečím dopredu iba lož, lož s hromadou zahmlievania, prekrúcania, deformácii a zastrasovania.

V tejto krajine –

HAYDN: V ktorej? Österreich, Die Slowakei, Ungarn?

(1. dejstvo, 11. výstup)

Pri strete homogénnej národnej a vlastnej transkultúrnej perspektívy si však Lucifer splní svoju hermovskú úlohu, v jeho prehovoroch sa objavajú prechody či preklad medzi jednotlivými kultúrami a vyvstávajú otázky prenosu. Vystupuje ako sprostredkovateľ medzi globálnou perspektívou Pána a lokálnym hľadiskom jednotlivých postáv. V hre sa často zjavuje pojem strednej Európy, ktorý sa zvyčajne viaže s Luciferovými prehovormi, vďaka jeho pohľadu dokáže vzniknúť regionalita, ktorá presahuje perspektívu jednotlivých národov a je založená na spoločnej historickej a kultúrnej skúsenosti.

GRÓF: Mój otec vie všetko...

Medzitým oddaný poddaný kráľa, ja!

krája na tenké plátky čerstvý, zlatožltý segedínsky bochník...

LUCIFER: Segedínsky bochník? Cipó? To v slovenčine neexistuje.

Je nepreložiteľný, aj keď ho už preložili. Na to treba dávať pozor...

Malá stredoeurópska zdvorilosť.

(1. dejstvo, 7. výstup)

Už z vyššie uvedených príkladov je evidentné, že pokiaľ ide o tretiu jazykovú rovinu, rovinu empirického či abstraktného autora, Esterházy aj v scénických poznámkach naznačil prehovory v slovenskom jazyku a predviedol na slovenskom javisku vzájomný stret národných naratí-
vov, resp. ich transkultúrnu konfrontáciu.

PÁN: Pravdaže, Maďari si aj o mne myslia, že som Maďar.

(zlou maďarčinou, prípadne zmiešanou so slovenčinou)

Vy máte igaz... pravdu. Én vagyok igaz... echtovný...

starý-bylý korenený Maďar. Máte nad

radost, persze... šakže?

(1. dejstvo, 13. výstup)

Zároveň sa však nezrieka svojich prozaických postupov, na základe ktorých v texte využíva neoznačené intertexty pochádzajúce z maďarskej literatúry. Tieto intertexty budú zrozumiteľné len pre čitateľa, ktorý sa socializoval v maďarskej kultúre, resp. sa vyzná v maďarskej literatúre, a tak je to aj v prípade nižšie uvedeného Pilinszkého citátu. Prekladateľ Peter Kováč túto prekladateľskú výzvu bravúrne zvládol: nepreložiteľnú maďarskú kultúrnu narážku nahradil slovnou hračkou, ktorá má zmysel výlučne v slovenskom kultúrnom kontexte a je nepreložiteľná.

PÁN: (*pauza*)

Ja som však osamelý,
nado mnou už naozaj nie je nik.
Ani obláčik.
Nikto sa so mnou nedá ani do reči.

LUCIFER: (*z dialky*)

Túžiš po spoločníčke? Mám sa stať tvojou dvornou
dámou? Aký je váš názor na gabčíkovskú
priehradu, inak povedané Bős-Nagymaros?
Pardon. Môžeme sa pustiť aj do inej témy. Maďarskí
neofašisti? To by bolo lepšie? Jobbik?
Lepšie? Alebo slovenskí neoludáci...
Nudím sa. Prosím si bystrický župan.

(1. dejstvo, 7. výstup)

Pôvodný Pilinszkého intertext preložil Peter Kováč vo vyznačenej pasáži tak, že ho nahradil riešením obsahujúcim narážku na slovenského neofašistického politika Mariána Kotlebu. Formulácia „prosím si bystrický župan“²⁹ je slovnou hračkou, odkazom na vtedajšieho neofašistického lídra banskobystrickej župy.

Aj z vyššie citovaných úryvkov vysvitá, že Esterházy vďaka zvolenému madáchovskému rámcu vytvára viacúrovňovú kompozíciu drámy v hre, zvlášť vhodnej, aby zobrazovala rôzne identity, hľadiská či naratívy. Vzájomná súhra rozličných úrovní umožňuje vytvorenie fiktívnej „hraničnej oblasti“, v ktorej sa odlišnosti jednotlivých úrovní ocitajú vo vzájomnom konflikte. Na základe chápania identity pozemských postáv je možné predstaviť si kultúry ako jednotné celky, ktoré síce existujú vedľa seba, vzájomne sa však neprekrývajú. Tieto národné identity, ktoré možno vnímať aj v ich homogénnosti a autenticite, sa dostávajú do kontrastu s Pánovou globálnou perspektívou, ktorá však úplne eliminuje jednotlivé národné vlastnosti a odlišnos-

29 ESTERHÁZY: *Mercedes...*, 66.

ti. Lucifer reprezentuje naproti tomu najmä regionálny prístup, jeho poznámky zdôrazňujú niekdajšiu spoločnú štátnosť a podobnosť historických skúseností, a predstaviteľov jednotlivých národností konfrontuje s myšlienkou regionality a strednej Európy. Neustála konfrontácia seba a cudzieho, znásobenie konštrukcií identity, neustály stret národných perspektív, regionálnych hľadísk a globálneho svetonázoru vytvára neistotu, pokiaľ ide o rozdielne pozície. Rozdiely nezmiznú ani v konfrontácii s inakosťou, ani počas dialógu s iným, ocitajú sa však mimo svojho pôvodného miesta. Tento posun uchopuje pojem transdiferencie: odlišnosti neeliminuje, ale zviditeľňuje ich iným spôsobom. To vytvára v diele napätie, ktoré neuvolňuje dej príbehu, divadelná hra udržia diváka, resp. čitateľa do konca v neistote, v napätom stave transdiferencie. Z estetického hľadiska slúži tento stav ako zdroj humoru a irónie: vďaka posunutej situácii sa môžeme smiať z našich pôvodných stereotypov, nepokoj prameniáci z protikladov dokáže uvoľniť len smiech. Z tohto hľadiska možno interpretovať aj záver hry, v ktorom na Pánovu žiadosť zaznie oslobodzujúci smiech Janis Joplin v pesničke *Mercedes Benz*, podľa ktorej bola hra nazvaná.

Zhrnutie

Recepcia Pétera Esterházyho na Slovensku je skvelou demonštráciou toho, že procesy kultúrnej transformácie pretvárajú nielen prijímajúcu kultúru, ale sú schopné spätne vplývať aj na zdrojovú kultúru. Vďaka úspešnej kanonizácii slovenských prekladov Esterházyho diel vznikla v prijímajúcej slovenskej kultúre potreba, aby tento autor napísal priamo pre slovenské obecnstvo divadelnú hru s historickou tematikou. Tieto nezvyčajné okolnosti prepísali aj autorskú pozíciu. Esterházy, ktorý dovtedy považoval za svoj domov maďarský jazyk a neustálymi narážkami na prvky maďarskej kultúrnej a jazykovej pamäte bol úzko spätý najmä s maďarsky hovoriacim obecnstvom, sa musel vložiť do pozície transnacionálneho autora. Táto pozícia mu nebola vlastná, tak ako to je v prípade transnacionálnych autorov ako Salman Rushdie,

Chimamanda Ngozi Adichie, Zadie Smith a ďalších, ktorí pochádzajú z dvoch alebo viacerých kultúr. Aj samotný autor sa ocitol v transdiferentnej situácii: neprestal byť maďarským spisovateľom, no nejako si predsa musel poradiť s transkultúrnou pozíciou, ktorú vytvorila objednávka Slovenského národného divadla. Výsledkom tohto procesu je divadelná hra *Mercedes Benz*, ktorej téma a konštrukcia umožňujú, aby mohlo dôjsť k estetickému prežívaniu javov transdiferencie – zneistených a spochybnených identít a naratívov identít. Predpona „trans“ zohráva zvlášť dôležitú úlohu v transnacionálnej literárnej praxi Esterházyho. V divadelnej hre o národnej minulosti, ktorá z historického hľadiska nikdy nepredstavovala homogénnu národnú kultúru, možno komplexné rozprávanie s viacerými perspektívami, presahujúcimi jednotlivé kultúry, chápať nielen ako estetický princíp, ale aj ako politický akt. Naše chápanie strednej Európy, o ktorej divadelná hra hovorí slovami „To je nič, že niekto vie, čo je čo, ale že kam to smeruje“³⁰, dokážu posúvať vpred práve transnacionálne estetické reflexie spoločnej historickej skúsenosti, a to vďaka jej diskurzívnemu a procesuálnemu charakteru, utvárajúcemu sa neustále v transkultúrnom dialógu.

Preložila Lenka Nagyová

ANITA KÁLI

Inkvizítori a podvodníci: Vplyv ruskej literatúry na *Satanské tango*

Román Lászlóa Krasznahorkaiho *Satanské tango* z roku 1985 patrí k najvýznamnejším maďarským literárnym dielam konca tisícročia a nespochybniteľný je aj jeho vplyv na súčasnú maďarskú sociografickú literatúru. Paralelne s presadzovaním sa tzv. literatúry chudoby po roku 2010 sa *Satanské tango* opäť ocitlo v centre interpretácií a komparatívnych výskumov. Je jedným z najvýznamnejších, nie však najstarším maďarskojazyčným románom o chudobe: Tento typ románu a túto tematiku by som totiž dotovala dávnejšie, koncom 19. storočia. Už v tej dobe vychádzajú romány a poviedky, ktoré svojou poetikou i jazykom reflektujú otázku umeleckej reprezentácie chudoby. Medzi tieto diela môžeme bez nároku na úplnosť zaradiť napríklad poviedky Istvána Tömörkényya, Zoltána Thuryho, Zsigmonda Móricza, Ivána Mándyho a prirodzene aj neskoršie sociografie.

Keď hľadáme predobrazy maďarských sociografických románov vo svetovej literatúre, môžeme spomenúť diela ako *Oliver Twist* Charlesa Dickensa, *Germinal* Émila Zolu, *Sedliaci* Władysława Stanisława Reymonta atď., v ktorých zobrazenie spoločenských vrstiev, jazykov alebo samotnej chudoby funguje aj ako poetika. Počas čítania mono-

grafíí venovaných tejto tematike¹ som si však uvedomila, že sa v nich veľmi málo hovorí o iných ako západoeurópskych literárnych vplyvoch a najmä o tom, do akej miery sú súčasné maďarské sociografické romány z teoretického, ale aj z poetického aspektu svojsky stredo-východoeurópske. Z tohto hľadiska sa oplatí uskutočniť aj takto zameraný výskum stredoeurópskej a ruskej literatúry, keďže sa nám podľa môjho názoru táto literatúra javí bližšia nielen svojou príbehovosťou, ale aj pojmovým aparátom (trieda, proletariát, robotník atď.), resp. vo viacerých prípadoch sa dajú nájsť podobnosti aj v ich literárnych tendenciách. Spomínala som, že v maďarskojazyčnej literatúre sa román tematizujúci chudobu po prvý raz neobjavil v 20. storočí, poetologické otázky 19. storočia sú neraz aktuálne dodnes, v literárnych dielach sa odzrkadľujú nespočetnekrát. Aj monografia Davida Hermana *Poverty of the Imaginations* je venovaná ruskej literatúre chudoby 19. storočia, autor sa rovnako venuje Karamzinovi, Puškinovi, Gogolovi a Dostojevskému a z jeho analýz vyplýva, že otázky, ktoré si ruská literatúra kládla pred dvomi storočiami, sú aktuálne aj v dnešných maďarských románoch. Herman tvrdí, že romány o chudobe majú v diele jednotlivých ruských autorov rôzne funkcie, ich umelecký a spoločenský vplyv je však rovnaký, spája ich to, že čitateľovi umožňujú vcítiť sa do situácie druhých (v tomto prípade chudobných), uvažovať ich hlavou a prežiť tak skúsenosti, ktoré sú pre meštana či aristokrata väčšinou neznáme.²

Aj z krátkeho zoznamu autorov je jasné, že ruská literatúra je bohatá na tému chudoby a aj ona sama definovala na základe tejto myšlienky samu seba v konfrontácii so západoeurópskymi ríšami a kultúrou: „Chudoba bola hľadisko, ktorým ruskí spisovatelia 19. storočia najčastejšie definovali ťažkú situáciu svojej krajiny. Rusko bolo medzi

1 Napríklad monografia Gavina Jonesa *American Hungers* ako aj dielo Barbary Korte a Georgea Zippa *Poverty in Contemporary Literature* sa venujú americkým a britským príkladom.

2 David HERMAN, *Poverty of the Imaginations: Nineteenth-century Russian Literature about the Poor* (Evanstone: Northwestern University Press, 2001), 202.

európskymi mocnosťami *chudobným susedom*.⁴³ Domnievam sa, že toto konštatovanie ovplyvňuje – aj v prípade maďarskej kultúry – nielen príbeh, ale aj formu. Mimoriadne plodné je skúmať vzťah cárskej/ríšskej, resp. sovietskej/postsovietskej minulosti a súčasnej literatúry, ale aj to, ako takmer totožná spoločensko-historická minulosť a z nej vyplývajúce teoretické skúsenosti formujú literárny jazyk.

V tejto štúdií skúmam, ako sa dá *Satanské tango* interpretovať v kontexte ruských literárnych diel o chudobe a ako ovplyvnilo socio-grafickú literatúru. Ako príbuzné texty *Satanského tanga* sa zvyknú uvádzať Kafkove diela, resp. vznikli už aj analýzy o biblickej, postapokalyptickej tradícii. Túto otázku pertraktujem v dvoch kratších častiach. Otázku irónie skĺzavajúcej do grotesky⁴, spoločný prierez empatie a tragédie, teda osobitého jazyka východo- a stredoeurópskych vydedencov budem skúmať na jednej strane z hľadiska románových postáv a nespasiteľnosti sveta, na druhej strane z aspektu podobnosti románových jazykov.

„Veď sú to otroci...“: kritika mesianizmu a nespasiteľnosť

K problematike literárnych postáv a spásy treba na úvod uviesť najmä to, že postava románu Irimiaš sa podobá aj Čičikovovi z *Mŕtvych duší*, a ich príbuznosť nepozostáva len z toho, že obe postavy sú podvodníci, lebo rovnako pôsobi aj ich jazyková falošnosť, rétorické balamutenie. Jazykové charakteristiky Irimiašovho podvodu tu však ako obžalobné

3 Tamtiež, 146.

4 „Jeho ironickú a azda satirickú podstatu – ak je taká a aj podľa mňa taká je – si maďarská kritika nevšimla, lebo túžila po niečom inom, chcela kúpiť niečo iné. Ak sme pekelne smädní, tak len ťažko dokážeme myslieť na to, že sa liahnú podenky. Svet sa sústreďuje na to, na čo sme práve nastavení, a v osemdesiatych rokoch boli maďarskí čitatelia a maďarská kritika citliví na »mravne nespochybniteľné zobrazenie apokalypsy«.“ Gábor SZABÓ, „Let’s dance: Krasznahorkai Lászlóval Szabó Gábor beszélgetett”, *Műút* 63, č. 5. (2017): 44–51, 47.

reči predsa len porovnáam s rečou jedinečného rétora z Dostojevského *Bratov Karamazovcov*, s časťou Veľký inkvizítor.

Irimiášova reč je určujúca aj z hľadiska interpretácie *Satanského tanga* ako celku a Veľký inkvizítor sa z hľadiska siete motívov (vina, odpustenie, vykúpenie, spravodlivosť) považuje za ústrednú časť Dostojevského románu. Základná situácia oboch rečí je takáto: Irimiáš si po Esterkinej samovražde vezme slovo a reční k členom spoločenstva. Vo svojom prejave rozoberá dôvody Esterkinej smrti, zdanlivo bráni spoločenstvo, ako samozvaný obhajca („Rozprával ako misionár.“⁵) ho súčasne napomína a reprezentuje. Ivan Karamazov rozpráva mladšiemu bratovi Aľošovi príbeh o Veľkom inkvizítovi, v ktorom sa vysoký cirkevný hodnostár, inkvizítor – ako jeden z majiteľov slova – obracia na Ježiša, vo svojej reči sa venuje významu pojmov viera, pokušenie a sloboda. Oba prejavy spája ich postavenie v kompozícii: oba prerušia ako osobitná vložka plynutie textu, sú to osobitné narácie. Rozdiel je však ten, že príbeh Veľkého inkvizítora zaznie v románe slovne, Ivan Karamazov bezchybne prednáša akoby vopred napísaný (?) text, kým kapitola o Irimiášovi sa napriek „nešikovnej krkolomnosti“⁶ javí do istej miery ako ústna improvizácia. Rozprávačov, autorov oboch textov – aj v prípade, ak akceptujeme, že Ivan vytvoril príbeh o Veľkom inkvizítovi ústne – spája takisto to, že obaja tvoria aj písomne:

„Všetci najvýznamnejší Dostojevského hrdinovia píšu: Ivan Karamazov štúdiu o problematike viny, potom príbeh o Veľkom inkvizítovi, Aľoša Karamazov životopis starca Zosimu, Stavrogin zasa príbeh demoralizácie a samovraždy malej Matrjošky. Všetky tieto ‚texty v texte‘ nastoľujú strhujúce problémy.“⁷

5 László KRASZNAHORKAI, *Sátántangó* (Budapest: Magvető, 2021), 199.

6 V *Satanskom tangu* je tento citát v úvodzovkách raz ako odkaz v časti koncipientov, predtým však figuruje vo vedomí Schmidtovej.

7 János SZÁVAI, „Magyar Sztavroginok: Az Ördögök magyar recepciójáról“, in *Dosztovszkij 200: Dosztovszkij kelet- és közép-európai olvasatai*, red. Györgyi FÖLDES, Géza S. HORVÁTH a Dorottya SZÁVAI, 143– 150 (Budapest: Gondolat, 2021), 146.

Pravda, Irimiášove texty – jeho neskorším udavačským hláseniam sa budem venovať nižšie – kvalitatívne nestavajú práve na Dostojevského etických hĺbkach. Keď čítame Irimiášov part, čítame karikatúru veľkých tragédií, namiesto nich dostávame slová podvodníka, impostora, ktorý používa slovné útvary povrchne. Už som poukázala na „nešikovnú krkolomnosť“, v tomto prípade je to však významný prvok, lebo jej cieľom je zmiešať koncepciu, štruktúru a jednotlivé aspekty textu. Irimiášove texty ako prví hodnotia, väčšinou negatívne, obyvatelia osady a vyššie spomínanú frázu vyriekne ako prvá Schmidtová, potom na ňu v úvodzovkách poukážu koncipienti práve pri preformulovaní Irimiášových hlásení o osadníkoch.

V tomto prípade vyvstáva otázka, či naratívne úrovne spája všetci doktori ako pomyselný autor románu, ktorého prítomnosť je ukrytá len v odkazoch. Súhlasím s Balázsom Siposom, ktorý hovorí:

„Pre mňa je prepriato ironický. Nechutne ironický. Ako často celý Krasznahorkai. (Nikdy som od neho nepočul/nečítal jedinú osobnú vetu.) Rozpráva v mene druhého, aj v rozhovoroch *necháva prostredníctvom seba hovoriť iného, s prekliatou iróniou, seabairóniou, svetovou iróniou, pekelnou krutou iróniou*. Pôsobí ironicky aj vtedy, keď ním niečo otrasie. (...) Akceptujem, že mnohí scénu čítajú v doslovnom význame, možno aj samotný [Béla – A. K.] Tarr; no opäť podčiarknem: podľa mňa je to 1. dezinterpretácia; (lebo) 2. všetko závisí od výkladu Irimiášovej reči.“⁸

Ak predpokladáme, že Irimiáš hovorí vo vlastnom mene a úprimne – čo ale, prirodzene, nerobí –, úprimne obviní obyvateľov osady, Esterkinu smrť vníma ako tragédiu a sám seba považuje do istej miery za záchrancu, tak ho odhaľuje samotná reč – a jej dopad citia aj takmer negramotní obyvatelia osady. Krátka rétorická analýza textu poukazuje na to, že Irimiáš je podvodník, ktorého vety – o tom, že koná v zá-

8 Csilla MARKÓJA – Balázs SIPOS, „Sátántangózás: Beszélgetés Tarr Béla és Lav Diaz filmjeiről 2.“, *Enigma* 27, č. 105. (2021): 108.

ujme spoločenstva, chce ho zachrániť a sľubuje mu vykúpenie – musí čitateľ vnímať jednoznačne ako iróniu a/alebo klamstvo, resp. treba mať na pamäti, že spoločenstvo je chudobné aj z hľadiska slobody, „je vydané napospas svojvôli iných, nemôže teda prevziať zodpovednosť. Irimiáš sa však s nimi napriek tomu satansky rozpráva tak, akoby sa prihovárал suverénnym občanom“⁹. Známe sú evidentné intertextuálne odkazy tejto reči, napríklad na Jeremiášove náreky, ale aj na motív falošných prorokov atď. Aj ja sa vydávam po podobnej stope a zaujíma ma, či sa v kontexte jazykovej chudoby dá Irimiášova reč interpretovať ako súdna reč, konkrétnejšie ako obžalobná reč, a ak áno, tak koho táto reč obviňuje a aké rétorické postupy využíva? Dodám, že to je podľa mňa spoločný bod oboch rečí: dve reči ako interpretácia obžalobnej reči, v ktorej jeden žalobca hovorí v mene spoločenstva, no druhý hovorí v jeho mene len zdanlivo a v skutočnosti sleduje vlastný cieľ: inkvizítor a podvodník.

Je možné, že pre nerusistického čitateľa sa *Bratia Karamazovci* a Dostojevského diela spájajú s predstavou veľkej svätej ruskej literatúry, v ktorej sa jednoznačne a bez akejkoľvek odpornej irónie odzrkadľuje vykúpenie a myšlienka slobody. *Satanské tango* však pre mňa definuje súčasná prítomnosť irónie a posmechu, ako aj tragédie a vykúpenia. V románe sa vykúpenie viackrát sponchybňuje a je predmetom výsmechu, napríklad v mene Petrinu (Pétera) pripomínajúcim latrínu, v Irimiášovom titule Majster, resp. v takých častiach textu, ktoré fungujú ako parafrázy Biblie („Nečítaj Stvorenie sveta, ty nešťastník!“ – A rutinne ju otvoril pri Apokalypse.¹⁰). Ak chceme dokázať, že časti *Veľký inkvizítor* a *Irimiáš má príhovor* sú obžalobné reči, musíme preskúmať rétorickú štruktúru a niekoľko figúr. Najprv sa pozrime, kto je žalobca a kto obžalovaný, teda vykonajme akt *divinatio*; potom zistíme, ako v dvoch textoch funguje obžalobná reč a ako kapitola *Irimiáš má príhovor* popiera tradíciu *genus iudiciale*. V príbehu *Veľký inkvizítor* je primárnym žalobcom – už na základe svojej pracovnej náplne –

9 Tamtiež, 109.

10 KRASZNAHORKAI, *Satanské tango*, 100.

samotný Veľký inkvizítor, ktorý obviňuje Ježiša, žalobcom sa zároveň stane aj rozprávač príbehu Ivan Karamazov, čím vytvára metaleptickú štruktúru. V Irimiášovej reči je žalobcom v prvom rade Irimiáš, neskôr však treba venovať pozornosť aj otázke, kto sú v určitých Irimiášových vetách obžalovaní?

Je pozoruhodné, že obe obžalobné reči majú rovnaké východisko: nespravodlivosť bezprávneho utrpenia detí. Ivan Karamazov jednoznačne odmieta obetovanie a trestanie detí:

„Ak všetci musia trpieť, aby utrpením vykúpili večnú harmóniu, povedz mi, prosím ťa, čo s tým majú spoločné deti? Je naskrze nepochopiteľné, prečo museli trpieť aj ony a prečo by mali utrpením vykúpiť harmóniu. (...) Povedz mi dorovna, vyzývam ťa – odpovedz mi: predstav si, že ty sám by si staval budovu ľudského údely s konečným cieľom urobiť ľudí šťastnými, dať im napokon mier a pokoj, ale v záujme toho by bolo nevyhnutne a bezpodmienečne potrebné umučiť iba jedno jediné drobné stvoreniatko (...).“¹¹

Irimiáš zasa po Esterkinej smrti hovorí:

„Predsa... Viem... musím sa vzchopiť, no som si istý, že pochopíte, ak v tejto chvíli ešte nedokážem povedať nič iné, len že zdieľam, hlboko zdieľam... bolesť nešťastnej matky, jej nikdy neutíchajúci, navždy živý žiaľ... (...). A už nebudeme otáľať, pretože chápeme, že Esterkina smrť je trest a výstraha, a obeta za nás, obeta sa vašu spravodlivejšiu budúcnosť, dámy a páni...“¹²

11 Fjodor Mihajlovič DOSZTOJEVSZKIJ, *Bratia Karamazovci*, prel. Ján FERENČÍK (Bratislava: Európa, 2016).

12 KRASZNAHORKAI, *Satanské tango*, 159-160. Citáty z románu uvádzame v preklade Galiny Sándorovej, nakoľko pre potreby štúdie nebolo možné použiť jestvujúci slovenský preklad diela KRASZNAHORKAI, László, *Satanské tango*, prel. Tímea BECK (Bratislava: Vydavateľstvo BRAK, 2023).

Východisko je rovnaké, rovnaká je aj otázka vzťahujúca sa na obeť a spravodlivosť a z nej vychádzajúca obžalobná reč, problematika *narratio* je však úplne iná. V *Bratoch Karamazovcoch* sa po Alošových odpovediach týkajúcich sa smrti dieťaťa („Zabudol si na Neho a práve na ňom stoja základy tej budovy, práve Jemu budú prevolávať: ‚Si spravodlivý, Pane, lebo zjavili sa Tvoje cesty.‘“) začne príbeh o inkvizítovi, ktorého témou je viera a sloboda, v užšom zmysle Ježišovo učenie, možnosť nasledovať cestu. Nie náhodou sa kapitola volá *Za a proti*. Počas rozprávania príbehu o inkvizítovi a Ježišovi vedú Ivan a Aloša dialóg, Aloša neustále spochybňuje Ivanove názory, myšlienky a argumentuje Ježišovou spásou. Štruktúra kapitoly so štyrmi postavami (štyri dvojice: Ivan – Aloša, Ivan – Inkvizít, Ivan – Ježiš, Aloša – Ježiš) a dvomi príbehmi je vybudovaná takto: Ivan a Aloša v dialogickej podobe diskutujú, vedú dišputu o slobode, náboženstve, viere atď. Následne Ivan ako podobenstvo rozpovie inkvizítovu obžalobnú reč, v ktorej však druhá postava, Ježiš, zostane nemá, len v závere príbehu komunikuje bozkom, gestom lásky.¹³ Reč Veľkého inkvizítora teda súčasne obsahuje Ivanovu a inkvizítovu žalobu, ktorej témou, obžalobou je to, že darmo dal Ježiš deťom slobodu, urobil ich nešťastnými a dokaličil ich.

Pokiaľ text analyzujeme od prvého inkvizítovho prehovoru, potom chápeme ako úvod krátky úsek, ktorý sa končí prvou vyhrážkou smrti na hranici („nahádzať uhlíky na tvoju vatru, vieš to?“) a jeho záverečným motívom je – ako ekvivalent dokázania viny – takisto upálenie: „Lebo ak je niekto, čo si najväčšmi zo všetkých zaslúži našu vatru, tak si to Ty. Zajtra Ťa dám upáliť. Dixi.“ V texte síce chýbajú prvky obvykle používané v *exordiu*, napriek tomu ho interpretujem ako prerušený úvod, ktorý používa aj figúry. Túto časť Dostojevského textu otvára otázka: „Si to Ty? Ty? – Ale keď nedostane odpoveď, rýchlo doloží: – Neodpovedaj, mlč! Čo by si aj mohol povedať?“ Quintilianove *Základy rétoriky* sa detailne venujú rétorickému účinku otázok, tvrdia,

13 Vid' Judit SZARKA, „Balassa Péter Biblia- és felvilágosodás-értelmezése“, *Jelenkor* 60, č. 7-8. (2017): 859-865.

že otázka nedokáže vyjadriť len záujem, ale aj útok, a v tomto prípade funguje ako štylistická figúra (9, 2, 7). Inkvizítor iste nie je zvedavý na identitu Ježiša, ale už identifikáciou obviňuje prítomného, odoprie mu právo prehovoriť, keďže už všetko povedal. V nasledujúcej časti sa inkvizítor dôsledne a jasne vyjadrí, že jeho cieľom, *propositio*, je paradoxne dokázať Ježišovu vinu a to, že svojimi rečami a skutkami o slobode svetu ublížil. V *argumentatio* detailne analyzuje hriechy – napríklad hrdosť, keď nedal na napomenutia –, respektíve dôvodí Ježišovými pokušeniami. Na konci obžalovaný Ježiš neprotestuje, výjav ukončí gestom prepáčenia a lásky. To je poučné z viacerých hľadísk. Inkvizítor až túži po polemike alebo po nejakej obhajobe, dišpute: „Inkvizítor zmĺkol a chvíľu čaká, že mu zajatec odpovie. Ťaží ho jeho mlčanie. (...) Starcovi sa žiada, aby mu väzeň dačo povedal, hoci aj niečo trpké, strašné.“¹⁴ Nemám priestor na detailnú analýzu reči, aj na základe povedaného je však jasné, že jeho argumentácia je jasná a aj jeho cieľ je oveľa jednoznačnejší ako cieľ *Satanského tanga*, respektíve Ježišov bozk zneistí inkvizítorovu argumentáciu a toto gesto naviguje rozprávanie smerom k prepáčeniu a vykúpeniu.

Irimiášova reč však využíva Esterkinu smrť ako prostriedok na dosiahnutie svojich cieľov, keď tvrdí, že obeť dievčiny prinesie spravodlivejšiu budúcnosť. Ak si otvoríme antickú rétoriku, napríklad Cicera či Quintiliana, každá venuje veľkú pozornosť charakteristike dobrého rečníka, ktorý musí poznať a na adekvátnych miestach používať jazykové trópy a figúry, no zároveň musí byť bezúhonný. Podľa Aristotela reč ponúka tri typy dôkazov: prvý je v charaktere rečníka, druhý v dojme na poslucháčov a tretí v samotnej reči, ktorá dokazuje alebo sa javí, že dokazuje.¹⁵ V tomto zmysle je Irimiáš, s malým prehánaním, zlým rečníkom ešte skôr, než prehovoril, keďže z predošlých častí románu poznáme jeho skutky a do istej miery aj charakter.

V úvode Irimiášovej reči sa zo smútočnej reči stane obžalobná. *Exordium* reči hovorí o Esterkinej smrti, no v skutočnosti má dvojakú

14 DOSZTOJEVSZKIJ, *Bratia Karamazovci*, 312, 313.

15 ARISTOTELES, *Retorika*, prel. Tamás ADAMIK (Budapest: Gondolat, 1982), 11.

funkciu: ovplyvňuje emócie a vyvoláva vedomie viny. V úvode reči nájdeme *captatio benevolentiae* („Priatelia! Priznávam, ocitol som sa v ťažkej situácii“¹⁶, „aj vo mne je samý zmätok“¹⁷, „zdieľam, hlboko zdieľam“, slovesné časy v prvej osobe množného čísla atď.), ale jeho štruktúra a špecifiká nechvália pokoru a skromnosť rečníka, je to skôr odkaz na charakter rečníka a spoločenstvo osadníkov, zároveň ide o nezvyčajnú miešaniu smútočnej/náboženskej reči (porov. Irimiáš ako Majster). V *exordiu* zaznie najdôležitejšia časť obžalobnej reči, téza predstavujúca predmet reči: „Osobne teda nikoho neobviňujem, ale... predsa, dovoľte mi položiť vám otázku: *nie sme náhodou všetci vinní?* Nebolo by poctivejšie, keby sme si namiesto lacnej obhajoby už teraz priznali, že môžeme byť obvinení?“¹⁸ *Exordium* je v podstate vystavané na tejto vete, ňou získava pozornosť (*attentio*) poslucháčov – a čitateľov.

Z Irimiášovej reči síce vyjde najavo, že účel reči je úplne iný, konkrétne zneužiť nevedomosť, bezbrannosť ľudí, ukradnúť peniaze a vytvoriť sieť, predsa si však z hľadiska interpretácie obžalobnej reči zaslúži pozornosť jedna myšlienková figúra. Tamás Adamik poznamenáva, že „básnická otázka je podľa klasickej rétoriky myšlienková figúra (*figura sententiarum, σχήμα διαβολας*) a v dušiach poslucháčov uvoľňuje obrovské energie, ako duchovné, tak citové“¹⁹. Už sme spomínali, že podľa Quintilianových *Základov rétoriky* sa otázka dá hodnotiť aj ako útok, tu je zasa figúrou spúšťajúcou pokus o dokázanie viny. Aj odbočka prehlbuje základy tohto dôkazu, ktorým obviní osadníkov z delikvencie: „vy, priatelia... ešte stále tu... živoríte... protestujte, ak sa vám moje slová zdajú prehnané!“; „Nepopieram, táto strata času je mi trocha nepríjemná.“ Najtypickejšie je, že aj v úvode je mnoho figúr založených na predstieraní²⁰, napríklad pochybnosť, uvažovanie atď.

16 KRASZNAHORKAI, *Satanské tango*, 159.

17 Tamtiež.

18 Tamtiež, 161. Zvýraznenie je od A. K.

19 TAMÁS ADAMIK, „Cicero *Catilina elleni első beszédének* štruktúrája“, *Antik tanulmányok* 62 (2018): 129–150, 131.

20 9, 2, 26.

Aj v prípade *narratio* sa treba zamyslieť, čo je skutočným účelom rozprávania? Branie na zodpovednosť za Esterkinu smrť alebo obvinenie z neschopnosti, lenivosti, nečinnosti, prípadne obviňovanie čitateľa/spoločnosti za chudobu, prípadne za to, že ľudia ako Irimiáš môžu fungovať ako podvodníci a môžu vo svoj vlastný prospech zneužiť dav zbavený slobody? Povedala by som, že skutočné irimiášovské *narratio* textu funguje skryto, osadníci ho nemôžu počuť, no čitateľ ho cíti – nie je to nič iné ako zámer kradnúť, obráť o peniaze a slobodu.

Je pomerne ťažké rozhodnúť, koho Irimiášova reč vlastne obviňuje. Postavy, chudobných, nevedomých, ktorí sa dajú ľahko obalamutiť, prípadne čitateľa? Alebo je Irimiáš taký skvelý rečník, že oklame aj čitateľa? O toto zrejme nejde. Irimiášova reč ako ironicko-satirické zrkadlo odhaľuje spôsoby rozprávania o chudobe a slobode, či už v diskurze – aspoň v jednom jeho type – označujúcom chudobu za *inú*, alebo v podvodných politických prejavoch profitujúcich z chudoby, no faloš, zavádzanie postavy sa dá odhaliť práve z aspektu rétoriky.

Spis a moc

Gogol' patrí v ruskej literatúre popri Dostojevskom k najprominentnejším spisovateľom, zachytávajúcich život biednych, jeho diela sa z hľadiska zobrazenia chudoby a poetiky dodnes nedajú obísť. Herman charakterizuje jeho tvorbu takto:

„Gogol' v *Petrohradských poviedkach* vzbudzuje sympatie ku chudobným a súčasne sa im posmieva. (...) Čitateľ sa musí stotožniť s chudobnými, pretože všetci sme duchovne chudobní? Alebo si čitateľ uvedomí vlastnú chudobu ducha práve vďaka tomu, že sa tak ľahko vysmieva biede chudobného človeka a nestotožňuje sa so svojimi blízkymi? Je chudoba znakom hriechu, sú teda útrapy nižších tried dôkazom ich hriechov?“²¹

21 HERMAN, *Poverty...*, XVIII.

Postavou *Petrohradských poviedok* je zbytočný človek, úradník, pisár, s jeho osobou vošla do literatúry úplne nová vrstva a jazyk chudoby. Samotný spisovateľ sa stane gogolovským pisárom a koncipientom v kontexte literatúry chudoby, umelec sa zjavuje ako zbytočný človek, ktorého činnosť je vlastne takmer márna, keďže nezmeniteľnosť a pasca chudoby²² je večná a reč v zastúpení stráca platnosť, nanajvýš sa dá interpretovať ako poetologický problém.

Kapitola *Samé starosti, samá práca* románu *Satanské tango* zobrazuje takmer ako vnútorné zrkadlo eticko-estetickú charakteristiku literatúry o chudobe. Táto románová kapitola sa v kompozícii nachádza na poprednom mieste, je to predposledná časť štruktúry. Koncipienti, pisári – žiada sa dodať, že bude lepšie, ak nepoviem, na akom oddelení – prepisujú Irimiašove hlásenia o osadníkoch v duchu úradných požiadaviek:

„Úvodné vety dokončili pomerne rýchlo, museli len trochu zjemniť obvyklé hmlisté formulácie a ‚nešikovnú krkolomnosť‘ evidentne amatérskeho spravodajcu, tak sa prvá časť textu dostala do takzvaného ‚finálnej verzie‘ ‚takpovediac‘ nedotknutá.“²³

Naratívne okolnosti tohto úryvku sú komplikované, vytvára ich viacero hlasov. Do hlasu rozprávača je vložený hlas pisárov, resp. Irimiašove slová. Pasáže v úvodzovkách ako „nešikovná krkolomnosť“, „takpovediac“ prezentujú ústne a písomné prejavy iných postáv, pasáže v kurzíve zasa Irimiašove textové úryvky. Týmto aktom poukazuje táto časť textu aj na románovú hierarchiu. Z majstrovskej kompozície románu tu upozorním len na jeden detail: na Irimiašovú rolu falošného proroka, na vplyv jeho spôsobu reči na rôzne spoločenské skupiny. Kým v osade sa Irimiaš objavuje ako mesiáš, prorok, a to len vďaka tomu,

22 Por. Péter BALASSA, „A csapda koreográfiája: Krasznahorkai László: *Sátántangó*“, in Átkelés II: Lélekkertészeti, 165–179, Balassa Péter múvei 6 (Budapest: Balassi Kiadó, 2009).

23 KRASZNAHORKAI, *Satanské tango*, 250 – 251.

že pri komunikácii narába so slovami lepšie ako ostatné postavy, dokáže hovoriť iným jazykom, vie imitovať jazyk moci, vďaka čomu mu v uzatvorenom spoločenstve dodáva jazyk moc. V spoločnosti pisárov a kapitána však Irimiášova reč pôsobí jednoducho len smiešne. Z dialógu s kapitánom v druhej kapitole románu jasne vidieť, že Irimiáš je jazykovo a takisto mocensky v podriadenej role, a Petrina tak či tak:

„Irimiáš pohoršene zasyčí, ale potom si to rozmyslí. Petrina sa teraz skutočne vydesí. ‚Nerozumiem z toho ani zasraný muk, ak sa smiem takto vyjadriť...‘ Kapitánovi aj toto preletí okolo uší, akoby práve čítal rozsudok, ku ktorému – medzi riadkami – prislúcha aj gestikulácia odsúdeného. ‚Zapamätajte si, lebo to nebudem opakovať: je koniec poflakovaniu, potulkám a poburovaniu. Budete pracovať pre mňa. Rozumiete?‘ ‚Ty rozumieš?‘ – pozrie sa Ucháň na Irimiáša. ‚Nie‘ – zamrmle ten. ‚Vôbec tomu nerozumiem.‘ Kapitán zlostne odtrhne oči od stropu a šibne po nich pohľadom. ‚Kuš!‘ – povie predošlým, melodickým hlasom.“²⁴

Kapitánov rozkaz nie je Petrinovi jasný a mohli by sme predpokladať, že nariadená úloha je otázna aj pre Irimiáša, skôr však môžeme usudzovať, že spochybňuje vzťah pán – sluha. Považuje sám seba za rovnocenného – alebo takmer rovnocenného – a preto sa odvoláva na spoločný, no pre neho nezrozumiteľný zákon:

„Pán kapitán, vy viete presne tak ako my, čo je to za zákon. Preto sme teraz tu, spolu. Myslite si o nás, čo chcete, my si vážime zákony. Vieme, čo je to povinnosť. Rád by som vám pripomenul, že sme to už viackrát aj dokázali. My stojíme na strane zákona. Vy tiež. Tak načo tieto vyhrážky, povedzte...‘ Dôstojník sa výsmešne usmieva, veľkými, úprimnými, otvorenými očami sa zahľadí do Irimiášovej nečitateľnej tváre, a hoci jeho slová náhle naplní teplo, v hĺbke jeho zorníc plápolá skrytý

24 Tamtiež, 39.

hnev. (...) „Čo si o sebe myslíte? Kto ste, vy zberba?! So mnou sa chcete zahrávať?!“ A rozhnevaný si opäť sadne. „Že na jednej úrovni!“²⁵

V citovanom úryvku sa Irimiáš vo svojej rétorike odvoláva na spoločnosť, na rovnosť pred zákonom, pokúša sa o podobnú manipuláciu ako neskôr s osadníkmi, rozdiel je však v tom, že kapitán pre svoju moc v štátnom aparáte odmietne predpoklad rovnosti, odhalí Irimiášove špekulácie.

Vzťahy medzi jazykom pisárov a jazykom Irimiáša si zaslúžia osobitné vysvetlenie z hľadiska témy jazyk ako moc, takisto ako aj z hľadiska literatúry chudoby. Pisári prepisujú Irimiášove texty. Kľúčovým bodom kapitoly je konfrontácia dvojakeho používania jazyka, ako aj spomínaná otázka jazyka a moci, no takisto etiky.

„Spis sa do rúk koncipientov dostal krátko po inštrukčii o 8.15 a úloha sa im zdala takmer neriešiteľná. (...) Stačil im totiž jediný pohľad na krivo sa plaziace riadky, na načarbané písmená a okamžite im bolo jasné, že práca, ktorá ich čaká, bude pokusom o nemožné, pretože zase budú musieť z „ubíjajúcich, vulgárnych abrakadabier“ vyčarovať niečo rozumné, čisté a náležité. Nepochopiteľne šibeničný čas a nepravdepodobnosť bezchybného riešenia ich naplňali úzkosťou a hlbokými obavami, no mimoriadna náročnosť úlohy v nich zároveň vzbudzovala hrdinské odhodlanie. (...) Len čo sa však dostali k časti označenej Schmidtová, narazili rovno na najväčšie výzvy, lebo čo si majú počať s takými kočišskými výrazmi ako, napríklad, *sprostá ceckatá samica*, ako majú – verní svojmu povolaniu – dať formu takýmto šlendriánskym formuláciám bez toho, aby sa v nijakom prípade nenaštrbil ich význam?! Po rozsiahlych úvahách napokon považovali za uspokojivú verziu „duševne nevzretá osoba zdôrazňujúca najmä svoju ženskosť“, ale nestihli sa ani nadýchnuť, a už na nich svojou hroznou hrubosťou vyskočila *lacná kurva*.“²⁶

25 Tamtiež, 38-40.

26 Tamtiež, 251.

„(...) s čím sa stretli v úryvku o Schmidtovi, bola doteraz najväčšia skúška: museli sa konfrontovať s takou mierou zahmlievania, nezrozumiteľnosti, šlendriánstva, úmyselného alebo nevedomého rozmazávania, ktorá – ako jeden z nich poznamenal – je fackou ich činnosti, práci, snaženiu...’ Pretože čo má znamenať *kríženec primitívnej bezcitnosti so zimnične (!) bezvýznamnou prázdnotou v priepasti neskrotnej tmy?!* Čo je toto za pošpinenie jazyka, aký je to mišmaš náhodných obrazov?! Kam sa vytratila hoci aj nepatrná stopa po úsilí o čistotu, jasnosť a presnosť, ktorá – vraj! – charakterizuje ľudského ducha?!“⁴²⁷

„Kolega zlostne cmukol. ‚Ako tie dve spolu súvisia?!‘ ‚Môžem ja za to?!‘ odvrkol druhý. ‚Tak to napísal! A my sa predsa len musíme držať ob-sahu...‘“⁴²⁸

„A kým iritujúce *chumaj najviac pripomínajúci chlpatého byvola* zamienili za ‚silnej postavy, pôvodne kováč‘...“⁴²⁹

Prezentované textové úryvky sa dajú interpretovať aj na metaúrovni ako vnútorné zrkadlo *Satanského tanga*. Pisári stoja v spoločenskej hierarchii románu uprostred, no predsa sú to v podstate takisto sluhovia, činovníci. Irimiášove opisy robia sprostredkovateľa pre (možno) každú moc, z vlastného hľadiska robia prijateľným pre iných členov spoločenstva jazyk toho Irimiáša, ktorý sa práve ako znalec tohto podvodnickeho jazyka stane úspešným šarlatánom a získa moc nad najbezbrannejšími (ale len nad nimi). Z hľadiska vnútornej dynamiky románu je dôležité, že rozprávačom je doktor, čím sa z románového aspektu naruší hierarchia osadníci – Irimiáš – koncipienti – kapitán, prípadne sa stane podobne ako štruktúra románu koncentrickou a zároveň vyjadruje ironicko-tragickú konfrontáciu bohatého románového jazyka *Satanského tanga* s jazykovou chudobou. Dokonca nie

27 Tamtiež, 253.

28 Tamtiež, 255.

29 Tamtiež, 256.

je prehnané tvrdiť, že problém koncipientov by mohol nastavovať zrkadlo eticko-estetickým otázkam každého románu o chudobe, konkrétne ako sa dá z literárneho hľadiska (literatúra ako kultúrna elita a jazyk) spraviť tento „nájdený jazyk“ salónnejším. Ak odhliadneme od *Satanského tanga*, môžeme povedať, že sme dospeli k otázke spôsobu písania, umeleckého stvárnenia spoločenských románov o chudobe od konca 19. storočia po súčasnú modernú maďarskú literatúru. Písanie, hovorenie o jazyku chudobných spoločenských tried, resp. o jazykových vrstvách, ktoré doteraz nefigurovali v krásnej literatúre, môžeme totiž chápať aj ako umeleckú výzvu, ktorá sa tiahne modernou prózou a objavuje sa v rôznych variantoch, no tie si predsa len vždy zachovávajú podobnosť. Toto tvrdenie objasním najprv citátom z denníka Zsigmonda Móricza z rokov 1924 – 1925:

„Len čo strčím nos do toho ohavného Debrecína, hneď pochytím fantasticky zaujímavé hlasy.

Predstavte si, vo veľkom bóli som začul tento dialóg.

Ľudia vychádzali z kina, zastavil som sa medzi nimi a jeden mládenec sa takto zhováral s dievčinou:

Mládenec: Vieš prdiť?

Dievčina: (v pomykove) Neviem.

Mládenec: A šiť?

Dievčina: (vzdorovito) Neviem.

Mládenec: A variť?

Dievčina: Ani to.

Mládenec: A štopkať?

Dievčina: (siahne si na nohu) Prečo? Mám deravé pančuchy?

Mládenec: Zaiste.

Dievčina: Ani to.

Mládenec: Čo teda vieš?

Dievčina: Nič, len jesť a spať.

Mládenec: Ani jebať?

Dievčina: Ani to.

Mládenec: Sama nie.

Dievčina: Ako?

Mládenc: Sama nevieš. Len vo dvojici.

Dievčina: Nech čert vezme vašu poďobanú papuľu, nechajte ma už.

(*Odíde, mládenec zostane stáť a smeje sa.*)

Dobré, nie? Rýchlo to zapracujem do Zuzky.³⁰ Škoda, že nemôžem doslovné. Práve to najlepšie musím vynechať.⁴³¹

Prípadne sa odvolám aj na Gogolove riadky:

„Vij je ohromný výtvar prostonárodnej obrazotvornosti. Týmto menom sa u Malorusov označuje náčelník trpaslíkov, ktorého viečka siahajú až k zemi. Celá táto poviedka je ľudová povesť. Nechcel som v nej nič meniť a vyrozprávam ju temer tak prasto, ako som ju počul.“⁴³²

V prípade Móricza môžeme povedať, že jedným z prínosov jeho ume-
nia je to, že z jazyka nižších spoločenských vrstiev, ktorý sa dovtedy
v literárnom jazyku takmer nevyskytoval alebo len v „zušľachtenej“

30 Móricz sa odvoláva na román *Motýlik*. Vo svojom denníku z rokov 1924 až 1925 v časti Miesto výskytu uvádza aj iný textový variant. Citovaný dialóg figuruje v *Motýliku* takto: „ – Vedela by si si tak pekne odpluť? – spýtal sa celý hrdý a povýšený. / Zuzka vypleštila oči. / – Ešte to! – povedala a odvrátila sa. – Čo je to? Čosi nové? / Ale Jožko jej nedal pokoj. – A šit' vieš? – podpichoval ju, akoby jej bol celkom cudzí. / – Nie – durdilo sa dievča. / – A variť? / – Ani to. / – A štopkať? / Zuzka si siahla na pančuchy: – Prečo, mám deravú pančuchu? / – Nuž a! / Zuzka očervenela, lebo si uvedomila, že dieru na pančuche nemohol vidieť, lebo tá je na palci pravej nohy. / – Ani štopkať, – odsekla naduto. / – A čo teda vieš? / – Nič! Jesť a spať! / Chlapec sa na ňu díval prížmúrenými očami. Aká hrdá. Aká krásna! / – Ani bozkávať, čo? / – Ani to. / – Keď si sama. / – Ako to? / – Sama nie. Iba v páre. / – Chodte do čerta s tou svojou rapavou papuľou. Dajte mi svätý pokoj!“ Zsigmond MÓRICZ, *Motýlik*, prel. Ladislav MEISLINGER (Bratislava: Smena, 1979), 65.

31 Zsigmond MÓRICZ, *Naplói: 1924–1925* (Budapest: Noran Kiadó, 2004), 275–276.

32 Nikolaj Vasilievič GOGOL', Vij. <https://eknizky.sk/wp-content/uploads/2021/05/Vij-Gogol-eknizky.pdf>. V tejto štúdii len načrtávam, že aj v Gogolových dielach je podobný poetologický problém, keď tvrdí, že na svojom diele nič nezmení, ako napríklad Móricz.

forme³³, vytvoril v jeho pôvodnej podobe poetiku, podobne ako Gogol. Svoju prózu teda obohatil práve o dovtedy neznáme, prípadne do literárneho jazyka neprijaté jazykové vrstvy, ktoré literatúra vnímala ako „chudobné“, neliterárne, „bezjazykové“ atď. a v zmysle emancipácie ju urobil modernou. Témou štúdie síce nie je próza začiatku literárnej moderny, no z hľadiska skúmaného estetického problému, resp. jazyka *Satanského tanga* a prózy konca tisícročia je detailnejšia interpretácia tejto otázky nevyhnutná.

Domnievam sa, že v tomto bode sa zjednocuje ruská literárna tradícia hovoriaca o chudobe, ktorá na prelome 19. a 20. storočia – ale napr. už aj Gogol – vytvorila novú poetiku, prišla s novými témami a postavami, vymedzila možné aspekty chudoby ako spôsobu reči; vedome či nevedome ju reflektujú aj súčasné maďarské romány konca tisícročia. Rovnako sa nedá obísť ani gogolovský ironický jazyk, a hoci je jazyk súčasných diel oveľa pochmurnejší, je nesporné, že *Satanské tango* nielen na úrovni topoi, ale aj svojím satiricko-ironickým jazykom ovplyvnilo súčasnú literatúru.

Preložila Galina Sándorová

33 Por. citát z eposu *Toldi* Jánosa Aranya „Lúče, slnka výhonky na pustine spaľujú, / zmorené stáda kobyliiek sa tam na nich pasú...“.

Prispievatelia zborníka

Magdolna Balogh, literárna historička, samostatná vedecká pracovníčka Literárnovedného ústavu Výskumného centra humanitných štúdií HUN-REN, venuje sa metodike regionálnej komparatistiky, kultúrnym, literárnym a intelektuálnym dejinám užšie chápanej strednej Európy. Redigovala šesť zborníkov, venuje sa odborným a umeleckým prekladom z ruského, českého, poľského a slovenského jazyka. Je autorkou kníh: *Kiúttalan utakon. A katasztrofista irodalom Közép-és Kelet-Európában.* (Budapest: Balassi Kiadó, 1993), *Rabul ejtett értelmek* (Budapest: Balassi Kiadó, 2017). Spolu s Judit Görözdi vydala zborník *Külországi könyvespolcokon: tanulmányok Esterházy Péter idegen nyelvű recepciójáról* (Budapešť: Reciti Kiadó, 2022. Posledný preklad: Jozef Tancer: *A soknyelvű Pozsony nyomában. Beszélgetések a régi város lakóival* (Budapest-Šamorín: Lábnyom Kiadó-Zelený kocúr, 2022).

Adam Bžoch, literárny historik, kultúrny historik, samostatný vedecký pracovník Ústavu svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied, prednáša kultúrne dejiny na Trnavskej univerzite. Nederlandista, germanista, umelecký prekladateľ. Jeho výskumy zahŕňajú viacero oblastí od

estetiky Waltera Benjamina cez dejiny psychoanalýzy na Slovensku, dielo Johana Huizingu a dejín nizozemskej literatúry až po súčasnú slovenskú literatúru. Je autorom kníh: *Walter Benjamin a estetická moderna* (Bratislava: Veda, 1999), *Signály z dialky* (Bratislava: Kalligram, 2004), *Psychoanalýza na periférii* (Bratislava: Kalligram, 2007, po nemecky 2013, po maďarsky 2016), *Holandské portréty* (Bratislava: Kalligram, 2010), *Krátke dejiny nizozemskej literatúry* (Ružomberok: Katolícka univerzita v Ružomberku, 2010, po poľsky 2016, po česky 2018), *Človek v dejinách. Johan Huizinga a humanitné vedy* (Bratislava: Európa, 2018), *Konverzácia a európska literatúra* (Bratislava: Európa, 2023).

Judit Görözdí, literárna historička, samostatná vedecká pracovníčka Ústavu svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied. Venuje sa slovenskej recepcii maďarskej literatúry, kultúrnemu transferu a životnému dielu popredných autorov súčasnej maďarskej literatúry (Miklós Mészöly, Péter Nádas, Péter Esterházy, László Krasznahorkai). Je autorkou kníh: *Hangyasírás, csillagmorajlás. Az elhallgatás alakzatai Mészöly Miklós írásművészetében* (Bratislava: Kalligram, 2006), *Figúry odmlčania v próze Miklósa Mészölya* (Bratislava: Slovak Academic Press, 2010), *Dejiny v súčasných maďarských románoch* (Bratislava: Veda, 2019). Spolu s Magdolinou Balogh vydala zborník *Külországai könyvespolcokon: tanulmányok Esterházy Péter idegen nyelvű recepciójáról* (Budapešť: Reciti Kiadó, 2022)

Magdalena Garbacik-Balakowicz, literárna historička, magisterské tituly v odboroch filozofia a maďarský jazyk a literatúra získala na Jagellonskej univerzite v Krakove. V roku 2020 získala doktorát na pražskej Karlovej univerzite v programe slovanské literatúry. V diele *Filozofické souvislosti v literárním díle Sándora Máraiho* (Praha 2022) skúma filozofické dimenzie Máraiho románov. Venuje sa výskumu vzťahov medzi filozofiou a literatúrou, výskumu pamäti a traumy, najmä v transnacionálnom regionálnom kontexte, ako aj komparatívne-

mu výskumu stredoeurópskych literatúr, s osobitným zreteľom na českú, maďarskú, poľskú a slovenskú literatúru 20. a 21. storočia. Pôsobí v Literárnovednom ústave Výskumného centra humanitných štúdií HUN-REN.

Anita Káli, odborná asistentka Literárnovedného ústavu Výskumného centra humanitných štúdií HUN-REN a doktorandka Literárnovednej doktorandskej školy Miškoveckej univerzity. Na Filozofickej fakulte Miškoveckej univerzity vyštudovala odbory maďarčina – história. Venuje sa výskumu modernej maďarskej literatúry, problémom vzťahov medzi spoločnosťou a literatúrou.

Szilvia Szarka, doktorandka Literárnovednej doktorandskej školy Miškoveckej univerzity v programe kultúrny preklad, odborná asistentka Literárnovedného ústavu Výskumného centra humanitných štúdií HUN-REN. Magisterské štúdium v odbore maďarčina – nemčina absolvovala na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity v Prahe. Venuje sa teórii prekladu, stredoeurópskym kultúrnym transferom a komparatistickému výskumu českej, slovenskej, maďarskej a nemeckej literatúry 20. a 21. storočia.

Jana Truhlářová, literárna vedkyňa, romanistka, samostatná vedecká pracovníčka Ústavu svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied, docentka Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Venuje sa výskumu francúzskej literatúry druhej polovice 19. storočia, dejinami prekladu a literárnej recepcii. Je členkou medzinárodného výskumného tímu Flaubert sans frontières. Je autorkou kníh *Krátka próza Guy de Maupassanta* (Bratislava: Veda, 1999), *Na cestách k francúzskej literatúre. Kapitoly z dejín prekladu a recepcie na Slovensku* (Bratislava: Veda, 2008), *Dlhá cesta k porozumeniu. Émile Zola, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant v slovenskej literatúre a kritike* (Bratislava: Veda, 2021).

Summaries

JUDIT GÖRÖZDI

*Immediacy and Mediation in Intercultural Literary Relations: Slovak
Translations of Hungarian Literature*

This contribution provides an overview of the Slovak reception of Hungarian literature from the mid-19th century to the present, with a focus on artistic translations. The author focuses on the immediacy of this intercultural relationship and asks whether the transfer between the two 'small' literatures was impacted by changes in the understanding of world literature, especially in view of the selection and reception of the translated works. The special relationship between the two literatures includes the asymmetrical origins of dual literariness under communism through to reception methods that emerged after the regime change. By placing methodical focus on institutions and personalities, the author discusses different forms of immediacy and mediation, pointing out their changing role toward the receiving literature during the different periods of Hungarian-Slovak intercultural transfer.

JANA TRUHLÁŘOVÁ

*French literature of the 19th century from the perspective
of Slovak literary criticism*

The author addresses the complicated reception of three important French writers of the 19th century, Gustave Flaubert (1821-1880), Émile Zola (1840-1902) and Guy de Maupassant (1850-1893), in Slovak literary criticism. At the heart of the analysis stand the basic ideological barriers and limits, as encountered by the actors of the forming Slovak national consciousness, who promoted didactic literature exclusively, hoping to refine the public's morality. This mechanism hindered an ample reception of French literature for a long time, leading to a delayed and distorted reception overall.

ADAM BŽOCH

Dutch literature as international literature

The study surveys selected phenomena in modern and contemporary Dutch literature between the 19th to the 21st centuries. The focus is on phenomena that acquired transnational significance over time. The author also traces the factors that contributed to the international acceptance and distribution of selected works. What conditions must works of minor literature fulfil in order to circulate as world literature? In this process, the following factors play a decisive role: general value structures, as hidden in thematic layers; references to the universal cultural heritage; self-identification in the foreign; ethical appeals in the form of social criticism; and calls for individual emancipation.

MAGDOLNA BALOGH

What is regionalism good for?

The study draws attention to regional literary histories and their potential to create intersections between national and world literatures. In the first part of the paper, the author discusses the history of Central European comparative studies in Hungary; in the second part, she reviews the activities of the Department of Central and East European Literatures at the Institute of Literary Studies, founded in Budapest in 1986. In addition, there is a discussion of the principles of regional methodology, as developed under the guidance of Endre Bojtár. In a survey of the results of regional comparative studies since the millennium, the author addresses the principles of the methodology proposed in Marcel Cornis-Pope and John Neubauer's four-volume work on East-Central European regional cultural history.

MAGDALENA GARBACIK-BALAKOWICZ

*Translation and intertextuality:
on Sándor Márai's poem Funeral Oration*

Drawing on contemporary theories of intertextuality, this study examines two Polish translations of Sándor Márai's famous poem "Funeral Oration". The central question is how intertextuality affects translation. How does a text that is rooted in a different cultural context address the foreign reader? Does the reader experience intertextual space as a liberation or is s/he held down by the limits of reception? In the present case, the Polish target language and culture, owing to their proximity to the original author's historical-cultural practice, make understanding possible on the most general level, by allowing the reader to decipher and interpret the experiences related in the poem.

SZILVIA SZARKA

*Transdifferentiation in Péter Esterházy's historical drama
Mercedes Benz*

The study analyzes Esterházy's drama *Mercedes Benz*, a transcription of Imre Madách's play *The Tragedy of Man* that was commissioned by the Slovak National Theatre. The author emphasizes the notion of *transdifferentiation* to describe cross-border cultural phenomena and contacts. The study explores drama as a constant clash of contested, insecure identities and identity narratives. The interpretation of a complex narrative, featuring multiple perspectives that bridge multiple cultures, entails a political significance in addition to an aesthetic one. Transnational aesthetic reflections of a shared historical experience facilitate a proactive vision of Central Europe.

ANITA KÁLI

Impostors and Fraudsters

The author places László Krasznahorkai's novel *The Satanic Tango* in the context of literature on poverty and the so-called sociographic novel. By looking at possible correspondences in world literature, the study examines the work's connections with 19th-century Russian literature, especially with the works of Gogol and Dostoyevsky. The study examines parallel motifs, forms, genre characteristics and, finally, linguistic analogies (the language of poverty in fiction). Significantly, *Irimias* relates to the figure of the impostor (e.g. Gogol's Chichikov) and the policemen to the scribes of St. Petersburg. Both in terms of characters (the prophet, the false prophet) and genre (the indictment), the author finds similarities between Krasznahorkai's novel and Dostoevsky's 'The Grand Inquisitor'. Hereby, the study shows that the language of poverty literature is prefigured in the works of Gogol and Dostoevsky.

Némutató | Menný register

- Adamik Tamás 156, 157, 315, 316
Adichie, Chimamanda Ngozi 146, 305
Ady Endre 24–28, 125, 128, 185, 187–190, 285, 288
Allolio-Näcke, Lars 135–137, 295, 296
Ambrus Zoltán 57, 218
Andersson, Bibi 81, 241
Andrejčáková, Eva 36, 37
Andruhovics, Jurij Ihorovics 98
Applebaum, Anne 90, 250
Arany János 23, 24, 25, 125, 185, 186, 187, 285, 324
Arisztotelész 156, 315
- Babits Mihály 28, 29, 37, 117, 125, 190, 191, 199, 276, 285
Babkou, Ihar 90, 250
Bachleitner, Norbert 52, 53, 57, 213, 214, 218
- Bagin, Albín 46, 61, 62, 208, 222, 223
Baker, Mona 112, 272
Bakoš, Mikuláš 31, 193
Bakuła, Bogusław 90, 250
Balassa Péter 155, 159, 314, 318
Balázs Eszter 131, 291
Balla, Vladimír 129, 289
Balogh Magdolna 13, 15, 16, 36, 47, 67, 88, 89, 93, 99, 104, 106, 167, 168, 175, 177, 178, 198, 249, 253, 259, 263, 265, 325, 326, 331
Bán Zsófia 63, 224
Bánki Éva 37, 199
Barak László 37, 199
Barjonet, Aurélie 57, 218
Barnouw, David 76, 236
Barthes, Roland 112, 272
Bartók Béla 125, 285
Beaugrande, Robert de 112, 272
Beck Tímea 42, 204

- Beecher Stowe, Harriet 74, 234
 Bella István 106, 265
 Bencúr, Matej (Martin Kukučín) 53,
 214, 215
 Beniák, Valentin 27, 188
 Berkes Tamás 93, 96, 100, 103, 104,
 253, 256, 260, 262, 263
 Bernáth Árpád 39, 201
 Bernolák, Anton 20
 Berzsényi Dániel 23, 185
 Biró Annamária 31, 192
 Bjerre, Poul 72, 232
 Bojtár Endre 13, 15, 91, 95, 96, 99–104,
 175, 177, 251, 254, 255, 258–263,
 331
 Boka László 31, 192
 Bóka László 93, 253
 Bokros Lajos 98, 258
 Boldrini, Lucia 92, 252
 Bombitz Attila 39, 201
 Bonyhai Gábor 95, 255
 Borbély Szilárd 37, 199
 Bordewijk, Ferdinand 83, 242, 243
 Borkowska, Grażyna 90, 250
 Boruszkowska, Iwona 90, 250
 Botto, Ján 54, 215
 Böhme, Hartmut 132, 291
 Brassai Sámuel 92, 252
 Breinig, Helmbrecht 134, 135, 295
 Breuker, Willem 81, 241
 Bródy Sándor 24, 185
 Brouwers, Jeroen 76, 235, 236
 Buber, Martin 72, 232
 Bujnák, Pavol (Pavel) 25, 59, 60, 187,
 220, 221
 Bundula István 93, 253
 Bús Natália 92, 252
 Busse, Gerd 88, 248
 Bžoch, Adam 14, 16, 47, 49, 69, 83, 84,
 167, 176, 178, 209, 211, 229, 243,
 244, 325, 330
 Casanova, Pascale 11, 173
 Čepan, Oskár 46, 51, 53, 55, 208, 212,
 214, 216
 Černý, Josef 53, 214
 Champfleury 58, 219
 Charcot, Jean-Martin 47, 209
 Chmel, Rudolf 13, 20, 22, 23, 26–28,
 31–34, 37, 91, 175, 182–184, 188–190,
 193, 195, 251
 Chmurski, Mateusz 90, 250
 Chorváth, Michal 26, 57, 188, 217
 Chovanec, Marek 130, 290
 Chrobák, Dobroslav 67, 228
 Cicero, Marcus Tullius 156, 157, 315,
 316
 Claus, Hugo 77, 237
 Clifford, James 137, 296, 297
 Comte, Auguste 52
 Cornis-Pope, Marcel 15, 107, 108, 177,
 266, 267, 331
 Couperus, Louis 75, 235
 Cremer, Jan 79, 239
 Croce, Benedetto 93, 252
 Czetter Ibolya 118, 277

- Csáky, Moritz 106, 265
Csáth Géza 24, 29, 37, 185, 190, 199
Csehov, Anton Pavlovics 62, 223
Cselényi László 31, 192
Csiba, Karol 27, 189
Csukás István 24, 25, 186, 187
- Damrosch, David 11, 173
Dante Alighieri 80, 240
Darvas József 29, 190,
Darvasi László 63, 224
Darwin, Charles 52, 213
Däubler, Theodor 72, 232
Deák Renáta 36, 37, 41, 42, 131, 197–
199, 203, 204, 291
Déry Tibor 29, 190
D'haen, Theo 73, 85, 233
Dickens, Charles 147, 306
Dobos László 31, 192
Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics
19, 54, 148, 150–152, 154, 155, 158,
178, 215, 308, 310–315, 317, 332
Dönike, Lutz 132, 291
Dragomán György 37, 42, 199, 204
Dranenko, Galyna 52, 213
Dressler, Wolfgang U. 112, 272
Duba Gyula 31, 192
Duranty, Louis Edmond 58, 219
Đurišin, Dionýz 31–33, 193, 194
Dušíková, Anikó 22, 184
- Eckhardt Sándor 93, 253
Egressy Zoltán 42, 204
Egri Viktor 31, 192
- Eminescu, Mihai 101, 261
Endrulat, Bernhard 59, 220
Eötvös József 23, 28, 185, 189
Esenbergis, Jānis 102, 261
Espagne, Michel 131, 291
Esterházy Péter 13, 15, 16, 29, 35, 36, 38,
42, 97, 129–146, 167, 168, 175, 177,
191, 196–198, 200, 204, 257, 289–
305, 325, 326, 332
Even-Zohar, Itamar 131, 291
- Fabricius, Johan 75, 235
Fábry Zoltán 31, 37, 192, 199
Feenberg, Anne-Marie 75, 235
Fejes Endre 29, 190
Felix, Jozef 61, 67, 222, 227
Figuli, Margita 67, 228
Fischer, Jan O. 65, 226
Flaubert, Gustave 14, 45–48, 50, 52, 53,
58–64, 66, 67, 169, 176, 207–209, 211,
213, 214, 219–225, 227, 228, 327, 330
Forgách András 63, 224
Forgács Balázs 90, 250
Földényi F. László 34, 196
Földes Györgyi 131, 151, 291, 310
Frank, Anne 76, 81, 86, 236, 241, 246
Freud, Sigmund 47, 209
Fried István 28, 95, 254
- Gáfrik, Róbert 70, 229
Gál István 93, 253
Garbacik-Balakowicz, Magdalena 15,
111, 168, 177, 271, 326, 331
Gazdag József 37, 199

- Gebhardt, Jürgen 135, 295
 Geijlon, C. 77, 237
 Genette, Gérard 112, 272
 George, Stefan 72, 232
 Giono, Jean 67, 228
 Godeau, Florence 52, 213
 Goethe, Johann Wolfgang von 20, 24, 182, 186
 Gogol, Nyikolaj Vasziljevics 16, 148, 158, 164, 165, 178, 308, 317, 323, 324, 332
 Göncz Árpád 34, 196
 Görözdi Judit 13, 19, 29–31, 36, 37, 130, 131, 134, 167, 168, 175, 181, 191, 192, 196–198, 199, 200, 290, 291, 294, 325, 326, 329
 Grajchman, Jakub 21, 183
 Grave, Jaap 73, 233
 Grendel Lajos 30, 31, 191, 192
 Gutkind, Erich 72, 232
 Gül, Lale 86, 87, 247
- Haasse, Helly S. 75, 235
 Hajdu Péter 131, 291
 Hamvas Béla 37, 42, 199, 204
 Hankiss Elemér 95, 255
 Hatim, Basil 112–114, 272–274
 Hausteiner, Eva Marlene 132, 292
 Háy János 42, 204
 Helmrath, Johannes 132, 292
 Herder, Johann Gottfried 49, 210
 Herman, David 148, 158, 308, 317
 Hermans, Willem Frederik 77, 78, 237, 238
- Hodža, Michal Miloslav 20
 Hollá, Soňa 61, 222
 Homérosz 79, 239
 Horváth Csaba 90, 250
 Horváth Géza → S. Horváth Géza
 Horváth Iván 99, 258
 Hostová, Ivana 130, 290
 Hučková, Dana 46, 208
 Hunčík Péter 37, 199
 Hurban, Jozef Miloslav 20, 49, 210, 211
 Hurban-Vajanský, Svetozár → Vajanský, Svetozár Hurban
 Huťková, Anita 130, 290
 Hviezdoslav → Országh Hviezdoslav, Pavol
- Illés Béla 28, 189
 Illyés Gyula 25, 28, 29, 190
 Izák, Gustáv 23, 185
- Janovits Enikő Mária 131, 291
 Jeney Éva 131, 197, 291
 Jensen, Ulf 132, 292
 Jesenská, Zora 60, 61, 221, 222
 Jókai Mór 23, 28, 185, 189, 190
 Jones, Gavin 148, 308
 Joplin, Janis 138, 145, 298, 304
 Józán Ildikó 131, 197, 291
 József Attila 28, 37, 126, 127, 189, 190, 199, 286, 287
 Juhász Gyula 28, 190
 Kafka, Franz 149, 309
 Káli Anita 16, 147, 168, 178, 307, 327, 332

- Kállai Sándor 57, 218
Kálmán Gábor 37, 199
Kalscheuer, Britta 135, 136, 137, 295, 296
Kappanyos András 106, 265
Karádi Éva 90, 250
Karamzin, Nyikolaj Mihajlovics 158, 308
Kardos László 26
Kassák Lajos 28, 190
Keizer, Emma 75, 235
Kellermann Viktória 90, 250
Kenížová-Bednárová, Katarína 62, 222
Kerékgyártó István 42, 204
Kertész Ákos 29, 190
Kertész Imre 34, 35, 37, 38, 117, 196, 197, 199, 200, 276
Kertész Noémi 97, 257
Kisfaludy Károly 23, 185
Kiss Szemán Róbert 21, 183
Klaniczay Tibor 93–95, 253–255
Kořalkowska, Agnieszka 90, 250
Kolesík, Milan 63, 224
Kondrót, Vojtech 30, 191
Konrád György 34, 97, 195, 256
Kopal, Josef 65, 226
Korte, Barbara 148, 308
Koška, Ján 13, 175
Kosztolánczy Tibor 116, 276
Kosztolányi Dezső 28, 29, 227, 122, 190, 276, 282
Kotleba, Marián 144, 303
Kousbroek, Rudi 76, 236
Kováč, Peter 35, 41, 132, 133, 144, 197, 203, 292, 293, 302, 303
Kovačičová, Olga 61, 222
Kovács Lajos 90, 250
Kovács Tímea → N. Kovács Tímea
Kölcsey Ferenc 124, 284
Körner Gábor 90, 250
Kőrös László 98, 258
Krabbé, Jeroen 81, 241
Králová, Katarína 35, 197
Krašínski, Zigmunt 99, 258
Kraštev, Ivan 98, 258
Krasznahorkai László 16, 35, 38, 41, 147, 149–151, 153, 154, 156, 157, 159, 168, 178, 196, 200, 203, 307, 309, 310–313, 316, 318, 326, 332
Krasztev Péter 93, 96, 104, 253, 256, 263
Kraus, Cyril 54, 215
Kristeva, Julia 112, 272
Krúdy Gyula 24, 29, 125, 128, 185, 190, 288
Kukorelly Endre 37, 199
Kukučín, Martin → Bencúr, Matej
Kulcsár Szabó Ernő 103, 116, 262, 276
Kulcsár-Szabó Zoltán 116, 275
Kun Árpád 116, 275
Kundera, Milan 96, 256
Kusá, Mária 61, 222
Kusý, Ivan 46, 208
Kužel, Dušan 62, 63, 223, 224
Lademacher, Horst 73, 233
Landauer, Gustav 72, 232
Lanzmann, Claude 76, 236
Lapis József 116, 275

- Lavrík, Silvester 129, 289
 Leclerc, Yvan 52, 213
 Legné, dr. 59, 220
 Lermontov, Mihail Jurjevics 24, 186
 Levy, Adam Z. 39, 200, 201
 Lotman, Jurij 106, 265
 Lösch, Klaus 134–138, 295–297
 Ludmán Katalin 130, 290
 Lukáč, Emil Boleslav 25, 27, 60, 186, 188, 221
 Lukács György 27, 188
- Madách Imre 15, 24, 25, 139, 177, 185, 186, 187, 293, 298, 332
 Mácsay Mihály 21, 183
 Macsovszky Péter (Peter Macsovszky) 41, 129, 203, 289
 Magová, Gabriela 41, 42, 203, 204
 Majkiewicz, Anna 112–115, 272–274
 Makai Imre 154
 Makarewicz, Irena 118, 278
 Makovický, Dušan 53, 65, 214, 226
 Mándy Iván 29, 147, 190, 307
 Mann, Thomas 62, 223
 Manzeschke, Arne 135, 136, 137, 295
 Márái Sándor 15, 38–41, 111–113, 115–128, 169, 177, 200–203, 271–273, 275–281, 283–288, 326, 331
 Marcelli, Miroslav 129, 290
 Marčok, Viliam 30, 191
 Marcus, George E. 137, 297
 Marcuse, Ludwig 79, 239
 Markója Csilla 152, 311
 Márton László 37, 199
- Marx, Karl 74, 234
 Mason, Ian 112–114, 272–274
 Matuška, Alexander 51, 60, 212, 221
 Maupassant, Guy de 14, 45, 46, 48, 64–67, 169, 176, 207, 208, 210, 224–228, 327, 330
 Meltzl Hugó 92, 252
 Mészáros Tibor 118, 277
 Mészöly Miklós 29, 34, 35, 42, 168, 190, 191, 196, 204, 326
 Michalovič, Peter 129, 138, 139, 289, 298, 299
 Mickiewicz, Adam 99, 106, 258, 265
 Mihályi Zsuzsa 90, 250
 Miklós Pál 95, 255
 Mikszáth Kálmán 23, 28, 42, 185, 190, 204
 Mikulová, Marcela 46, 50, 51, 55, 58, 208, 212, 216, 219
 Miller, Henry 79, 239
 Miłosz, Czesław 97, 257
 Molnár Ferenc 24, 185
 Monoszlóy Dezső 37, 199
 Moretti, Franco 11, 173
 Móricz Zsigmond 147, 163–165, 307, 322, 323
 Mulisch, Harry 77–82, 237–242
 Multatuli (Eduard Douwes Dekker) 72–75, 232–235
- Nadana-Sokołowska, Katarzyna 90, 250
 Nádas Péter 13, 29, 35, 42, 168, 175, 191, 196, 197, 204, 326

- Nádaši-Jégé, Ladislav 53–56, 58, 214–218
- Nádori Lídia 106, 265
- Nagy Ignác 90, 250
- Nagy László 28, 190
- Nagy Mónika Zsuzsanna 90, 250
- Németh Gábor 37, 63, 199, 224
- Németh László 29, 190
- Németh Orsolya 90, 250
- Németh Zoltán 130, 290
- Neresnický → Slávik, Juraj
- Netz, Feliks 118, 119, 121–124, 126–128, 278–284, 286–288
- Neubauer, John 15, 101, 104, 105, 107, 108, 177, 260, 264, 266, 267, 331
- N. Kovács Tímea 106, 265
- Nooteboom, Cees 83, 84, 243, 244
- Norwid, Cyprian Kamil 99, 101, 258, 261
- Nowak, Tadeusz 124, 284
- N. Tóth Anikó 37, 199
- Nyíró Lajos 95, 255
- Okáli, Daniel 30, 191
- Orániai Vilmos, III. (III. Vilmos, angol király) 70, 230
- Országh Hviezdoslav, Pavol 24, 185
- Örkény István 29, 37, 190, 199
- Ötvös Anna 41, 203
- Pácalová, Jana 63, 224
- Paczoska, Ewa 90, 250
- Pála Károly 99, 258
- Pálfalvi Lajos 90, 250
- Papp Ágnes Klára 90, 250
- Pašteka, Július 61, 222
- Pasz Már Lívia (Lívia Paszmárová) 130, 290
- Peéry Rezső 37, 199
- Perkins, Anthony 81, 241
- Petőfi Sándor 22–25, 28, 184–186, 189, 190
- Petrík, Vladimír 51, 212
- Pilinszky János 139, 144, 298, 302, 303
- Platón 80, 240
- Pochylá-Kečkéšová, Denisa 41, 204
- Polák, Roman 132, 133, 292, 293
- Povchanič, Štefan 57, 61, 62, 217, 222
- Puskin, Alekszandr Szergejevics 24, 148, 186, 308
- Quintilianus, Marcus Fabius 155–157, 314–316
- Rademakers, Fons 81, 241
- Radnóti Miklós 28, 126, 127, 190, 286, 287
- Ramuz, Charles-Ferdinand 67, 228
- Reichert Gábor 116, 276
- Reiman Judit 90, 250
- Reymont, Władysław Stanisław 147, 307
- Riffaterre, Michael 112, 272
- Rijneveld, Marieke Lucas 86, 87, 246, 247
- Rippl-Rónai József 125, 285
- Ritoók Zsigmond 20, 182

- Rjabcsuk, Mikola 90, 250
Rolland, Romain 72, 232
Rosenbaum, Karol 30, 191
Rózewicz, Tadeusz 127, 287
Rožňová, Jitka 25, 41, 187, 203
Rushdie, Salman 146, 304
Rymkiewicz, Aleksander 124, 284
- Šabík, Vincent 30, 191
Sakellariou, Panagiotis 112, 272
Saldanha, Gabriela 112, 272
Sándor Iván 98, 258
Sánta Ferenc 29, 190
Sári B. László 101, 260
Schäfer, Wilfried 72, 232
Schäffner, Christina 113, 273
Schiller, Friedrich 24, 186
Schirrmeister, Albert 132, 291
Schram, D. H. 77, 237
Shakespeare, William 24, 186
Shi Huiye 74, 234
S. Horváth Géza 151, 310
Šikula, Vincent 62, 223
Šikulová, Veronika 129, 130, 131, 289,
290
Šimková, Soňa 62, 222
Sipos Balázs 151, 152, 311
Sipos Tamás 90, 250
Škarvan, Albert 53, 65, 214, 226
Škultéty, Jozef 22, 24, 49, 54, 59, 184,
185, 210, 215, 220
Slávik, Juraj (Neresnický) 59, 60, 220,
221
Šmatlák, Stanislav 46, 208
- Smith, Zadie 146, 305
Smolej, Tone 52, 53, 57, 213, 214, 218
Smrek, Ján 25, 27, 186, 188
Snopek, Jerzy 118–128, 278–288
Somolický, Izidor Žiak 55, 216
Šotolová, Jovanka 53, 214
Spiró György 37, 42, 199, 204
Stasiuk, Andrzej 98, 257
Števček, Ján 30, 46, 191, 208
Štindl, Karel 73, 233
Štindlová, Renáta 73, 233
Štúr, Ludovít 20, 48, 49, 210, 211
Sulík, Ivan 30, 191
Sullivan, Rosemary 81, 241
Švantner, František 67, 228
- Szabó Dezső 27, 189
Szabó Gábor 149, 309
Szabó László Zsolt 90, 250
Szabó T. Anna 42, 204
Szalatnai Rezső 37, 199
Szalay Zoltán 37, 199
Szapphó 80, 240
Szarka Judit 155, 314
Szarka Szilvia 15, 129, 130, 131, 169,
289, 290, 327, 332
Szathmári István 118, 277
Szatzer Helga 90, 250
Szávai Dorottya 131, 151, 291
Szávai János 116, 117, 151, 276, 310
Száz Pál 37, 199
Szegedy-Maszák Mihály 99, 258
Székely-Lulofs, Madelon 75, 235
Szigeti Jenő 118, 277

- Szigeti László 36, 198
 Sziklay László 33, 195
 Szilágyi István 29, 190
 Szilágyi Szonja 90, 250
 Szili József 95, 255
 Szitár Katalin 106, 265
 Szolnokiová, Juliana 35, 38, 197, 200
 Szörényi László 99, 258
 Sztrahov, Nyikolaj Nyikolajevics 148
 Szűcs Jenő 98, 258
- Talamon Alfonz 37, 199
 Tálasi István 31
 Taranenková, Ivana 46, 51, 58, 130, 208, 212, 219, 290
 Tarr Béla 41, 151, 152, 203, 311
 Tatarka, Dominik 63, 224
 Thompson, Ewa 90, 250
 Thury Zoltán 147, 307
 Tolsztoj, Lev Nyikolajevics 53, 65, 66, 214, 226
 Tomasevskij, Borisz (Boris Tomasevskij) 73, 233
 Tomiš, Karol 21, 25, 27, 183, 186, 188
 Tompa Mihály 124, 284, 285
 Tóth Anikó → N. Tóth Anikó
 Tóth Árpád 28, 190
 Tóth Krisztina 42, 204
 Tömörkény István 147, 307
 Török Lajos 90, 250
 Tőzsér Árpád 31, 192
 Truhlářová, Jana 14, 45, 169, 176, 207, 327, 330
 Turgenyev, Ivan Szergejevics 66, 226
- Uhlár, Rudo 27, 188
 Urban, Milo 27, 189
- Vajanský, Svetozár Hurban 24, 49–51, 53–55, 58–60, 185, 210–212, 215, 216, 219–221
 Vajda György Mihály 92, 94, 252, 254
 Vajda János 102, 261
 Van den Vondel, Joost 71, 231
 Van Diem, Mike 83, 243
 Van Eeden, Frederik 72, 232
 Van Gulik, Robert 86, 246
 Van Tieghem, Paul 93, 253
 Vantuch, Anton 57, 61, 62, 65, 66, 217, 222, 226, 227
 Van Uffelen, Herbert 84, 244
 Vári György 97, 257
 Vas Viktória 90, 250
 Vásárhelyi Mária 98, 258
 Venuti, Lawrence 114, 273
 Veres András 95, 99, 255, 258
 Vilikovský, Pavel 62, 63, 129, 223, 224, 289
 Vitay Gergely 90, 250
 Voltaire 49, 210
 Vonnegut, Kurt 79, 238
 Voskuil, Johannes J. 87, 88, 247, 248
 Vörösmarty Mihály 21, 124, 126, 133, 183, 284, 286, 293
- Weitbrecht, Julia 132, 291
 Wekerle Szabolcs 77
 Welsch, Wolfgang
 Weöres Sándor 28, 139, 190, 298

- Wlachovský, Karol 23, 29, 30, 33, 190, 191, 195
- Wolkers, Jan 79, 239
- Worowska, Teresa 118, 278
- Zajac, Peter 30, 130, 191, 290
- Závada Pál 36, 37, 42, 197, 198, 199, 204
- Zelenka, Miloš 33, 194
- Zelinka, Milan 62, 223
- Zelinová, Hana 67, 228
- Zemplényi Ferenc 99, 258
- Žiak, Izidor → Somolický, Izidor Žiak
- Zieger, Karl 52, 53, 57, 213, 214, 218
- Zipp, George 148, 308
- Zola, Émile 14, 45–47, 49–58, 63, 64, 66, 67, 147, 169, 207–219, 224, 225, 227, 228, 307, 327, 330
- Zoltán Gábor 42, 204
- Zook, Dareen C. 75, 235
- Zöldy Áron 90, 250
- Zsilka Tibor 22
- Zsirmunzkij, Viktor Makszimovics 93, 101, 252, 260