

OBSAH / CONTENTS**EDITORIÁL / EDITORIAL**

MÁRIA KUSÁ

Preklad a kánon ■ 2

HOSŤOVSKÁ PREDNÁŠKA / GUEST LECTURE

IOANA POPA

Political commitment and the international construction of symbolic recognition during the Cold War: The impact of the 1956 crises on literary transfers ■ 3

ŠTÚDIE – TÉMA / ARTICLES – TOPIC

KATARÍNA BEDNÁROVÁ

Literárny kánon v prekladovom a kultúrnom priestore ■ 15

ANDREY ASTVATSATUROV

On the way towards canon-formation: The case of T. S. Eliot ■ 42

ANITA HUŤKOVÁ

Kánonické texty Pétera Esterházyho v slovenskom preklade ■ 51

DISKUSIA / DISCUSSION

DOROTHY M. FIGUEIRA

Prehodnotenie etiky porovnávania ■ 70

ŠTÚDIE / ARTICLES

MAGDOLNA BALOGH

The reportage and what surrounds it: Outlining the tradition and connections of two transitional genres in Hungarian literature ■ 81

VESNA BRATIC – VESNA VUKIČEVIĆ JANKOVIĆ

The cursed foreign bride in Serbian literature: An evolution or a dissolution of a stereotype? ■ 91

RECENZIE / BOOK REVIEWS

Olga Kovačičová – Mária Kusá (eds.): Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie. A – K. Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie. L – Ž (Eva Kalivodová) ■ 108

Igor Tyšš: Teoretické a materiálové sondy do praxeológie a dejín prekladu americkej literatúry na Slovensku v období socializmu. Mladá tvorba a Beat Generation (Matej Laš) ■ 111

Klavdia Smola – Dirk Uffelmann (eds.): Postcolonial Slavic Literatures After Communism (Dobrota Pucherová) ■ 113

Gertraude Zand – Stefan Michael Newerkla (eds.): Jezuitská kultura v českých zemích/Jesuitische Kultur in den böhmischen Ländern (Peter Olexák) ■ 117

Karolina Ćwiek-Rogalska – Marcin Filipowicz (eds.): Słowiańska pamięć/Slavic Memory (Irena Bilińska) ■ 119

András Kappanyos: Bajuszbögre, lefordítatlan. Műfordítás – Adaptáció – Kulturális transzfer (Judit Dobry) ■ 123

Preklad a kánon

MÁRIA KUSÁ

„Koncom 20. storočia môžeme sledovať zvýšenú aktivitu literárnovednej praxe sústreďujúcu sa okolo tvorby a výskumu literárneho kánonu. Úsilie uchopiť proces kánonizácie sa odohráva na pozadí rôznych kultúrnych, národných a (meta)teoretických kontextov. Približne tri desaťročia sa vedú živé vedecké polemiky o potrebe, nutnosti či dokonca škodlivosti literárneho kánonu, diskutuje sa o prístupoch k výskumu podmienok literárnej produkcie v súvislosti s procesmi dekanonizácie, resp. rekanonizácie.“ Týmito slovami uvádzali editoriál tematického čísla WORLD LITERATURE STUDIES S. Pašteková a R. Mikuláš (2015, č. 3). V literárnom a kultúrnom dianí sa opakovane stretávame s pokusmi nielen čítať, „kto“ – aké inštitúcie, spoločenstvá či jednotlivci – sa podieľa na tvorbe literárnej paradigmy, ale aj „čo“ – aké predstavy a okolnosti – spolupôsobí pri procese kanonizácie. Frekvencia hľadania kánonu akoby svedčila o potrebe jeho existencie, jeho prítomnosti v kultúrnych priestoroch rozličných typov a historických osudov. Súvisí to s fenoménom rozkolísanosti, relativizácie a problematizácie hierarchizácie sveta a hodnôt v ňom? Súvisí to s faktom vyrovnávania sa so zásadnými zmenami v charaktere väčšiny sociálnych aktérov, ktorí sa na tvorbe literárnych paradigiem podieľajú?

Tieto otázky sú podnetné z rozličných aspektov. Na jednej strane škály evidujeme pokusy formulovať hlavné východiská a faktory vymedzenia literárneho kánonu tak, ako sa o to usilovalo spomínané tematické číslo alebo napríklad publikácia slovníkového typu *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů* (ed. Müller – Šidák, Praha: Academia, 2012). Na druhej strane škály sa zasa objavujú početné populárne ankety pri rôznych príležitostiach zisťujúce „personálne“ literárne kánony. Faktom však je, že väčšina vedeckých úvah i ankiet sa zameriava na vnímanie okolností, podmienok a príčin konštituovania a rekonštituovania literárneho kánonu v rámci jedného kultúrneho priestoru. V tomto čísle nás zaujal najmä faktor „iného“, cudzieho, v zmienenej súvislosti vstupujúceho do hry dominantne s prekladom, zvlášť (aj keď nielen) v kultúrnych priestoroch „križovatkového“ typu (povedané s P. Zajacom). Jednotlivé príspevky ukazujú, že práve faktor inakosti v jeho najrozličnejších podobách a funkciách, na tých najrôznejších úrovniach vnímania a reflektovania literárneho i literárnovedného textu zohráva pri kanonizáciách a rekanonizáciách kľúčovú úlohu.

Political commitment and the international construction of symbolic recognition during the Cold War: The impact of the 1956 crises on literary transfers

IOANA POPA

The relations between literature and politics have already been the subject of detailed sociological and historical studies focused on particular national spaces, with a particular emphasis on (post-)crisis conjunctures (Sapiro 1999; Gobille 2005). An analysis of the conjunction between the political crisis and the literary field, on the other hand, has rarely been attempted through the prism of international literary transfers (Popa 2010). It raises difficult theoretical and methodological questions, particularly regarding synchronization vs. the discrepancy between temporalities specific to the literary and political fields on the one hand, and to the spaces of production and reception of literary works on the other. Moreover, the difficulty consists in observing simultaneously the reconversions of different types of capital which occur not only in a single national space in times of crisis (Bourdieu 1984; Dobry 1986), but also between distinct national spaces – the spaces of the origin and translation of works. Another difficulty emerges, finally, when we consider transfers involving national literary fields characterized by forms of structuring and degrees of autonomy that are very different when seen from the political angle. These questions can be formulated by analysing East/West literary transfers during the Cold War. For heuristic purposes, I shall examine here the impact that the political crises which occurred in 1956 in two communist countries in Eastern Europe had on the translation in France of literary works originating in these countries. By focusing on this aspect, I hope at the same time to illuminate, from a specific angle, the many different trajectories taken by the communist regimes, beyond the characteristics they had in common (Dreyfus et al. 2000).

I shall rely here on an empirical survey which has involved interviews, archival sources and a database containing the flows of translations of Polish, Hungarian, Czech, Slovak and Romanian literary works into French for the period 1945–1992 (Popa 2002a; 2010). As for the flows of Soviet literature, they have been reconstructed only for the period 1945–1959 and are treated separately (Popa 2002b). The treatment of these data has allowed me to analyse the historical dynamics of these flows and their national distributions. It has led to the formalization of several modalities of the international transfer of literary works, both authorized and unauthorized,

* The study is based on a guest lecture at the Institute of World Literature SAS in April 2016.

which I have called “translation channels” (Popa 2006); the dynamics of this transfer varied according to the historical configurations and the countries from which the translated texts originated. It is the analysis of these flows as well as their channels of mediation and publishing reception, and not the mechanical transposition of a political temporality onto the chronology of literary transfers, which has made it possible to identify the year 1956 as a crucial moment in the reconfiguration of these transfers.

It is therefore not a question of analysing the dynamics of these political crises as such, but of examining their effects on the internationalization of the professional trajectories of writers who expressed a political commitment on this occasion, and on the circulation and recognition of their works. At the same time, I will sketch the impact of these crises on the reconfiguration of the intellectual and publishing space in which these works were translated, targeting the redefinition of the positions of the various actors who favoured these literary transfers. These different angles of analysis will enable me to investigate, on several levels, the link between commitment in circumstances of political crisis and the international circulation of literary works.

POLITICAL AND LITERARY RECONFIGURATIONS

In the political and social history of communism and the Cold War, 1956 is associated with the de-Stalinization following the report presented by Khrushchev at the 20th Congress of the CPSU and a succession of political crises, described as revolutionary moments, in Poland and Hungary. In the course of these episodes, but also earlier (especially from 1954 onwards), writers publicly committed themselves against censorship, in favour of freedom of creation and, more generally, in favour of the political liberalization of the regimes in power. They deployed their interventions in Writers’ Unions, in public debating circles and in the literary press, also rejecting socialist realism, the official aesthetics they had been obliged to apply in the Stalinist era. The main challenge facing their political commitment lay, not in producing critical works, or even works that expressed a commitment *against* the Communist Party and the regime in power, but in rejecting the injunctions to show their commitment *in favour* of this regime – injunctions to which they had previously been subjected through, *inter alia*, socialist realism. They thus benefited from the rise of so-called “revisionist” fractions within the Polish and Hungarian Communist Parties working for an internal reform of socialism. However, in a sometimes contradictory and reversible process, writers could also claim the right to make a political intervention, taking ownership of the imperative of commitment that had been brandished until then by Party conservatives to criticize writers’ aspirations to practise *l’art pour l’art*. In this redistribution of position-takings, and in order to prevent this commitment from being aimed against the Party and the regime then in power, the conservatives’ line of retreat now lay in encouraging the literary profession to deal exclusively with literature (“stop arguing and just write some good books”).

The relaxation of political constraints on the spaces of cultural production was indeed unstable and reversible, while the outcome of the crises of autumn 1956 was different in the two countries. The compromise reached by the Polish CP was perceived as a victory for the reformers; it would nevertheless prove relative and pro-

visional. In the literary space, it favoured the adoption of position-takings that were temporarily uncensored – something unprecedented in a popular democracy. In France, this solution was hailed by left-wing intellectuals such as Dionys Mascolo, a former member of the French Communist Party, as a “socialist revolution brought about within socialism” (Mascolo 1957, 93). On the other hand, the radicalization of the process in Hungary led to the intervention of the Soviet army, almost unanimously condemned in France. Only the French Communist Party justified it, describing this crisis as a counter-revolution. In other eastern European countries, the outcome to the Hungarian crisis would, in the second half of the 1950s, help to bolster the views of those opposed to the thaw. In Hungary itself, it led to the condemnation of the main protagonists of the reform movement, including several writers. While some of them went into exile, most were subjected to exclusion from the party and/or literary institutions, faced with publication bans, or even gaoled as a punishment for the position-takings they had taken up. Moreover, the Union of Hungarian Writers was dissolved (to be re-created a few years later).

An analysis of translations of Polish and Hungarian literature in France – especially as compared with those of other East European literatures of that time –, makes it possible to question the effects which the political commitment of the name and/or work of these writers (Matonti 2005; Sapiro 2009) could entail on the international circulation of their literary productions, on the recognition which they could acquire in the West, and on their possible migratory trajectories. This analysis also makes it possible to examine symbolic and even material resources (in the form of copyrights, for example) that translation, and the literary fame that it generates in other countries, can offer, conversely, to authors who are marginalized and even persecuted in their own countries. These mechanisms are part of a broader reconfiguration of the literary transfers examined here, as produced in the context of the political crises of 1956.

In contrast, prior to these crises, literary transfers had reflected none of the transformations already affecting the morphology of the East European literary fields, especially after 1954; the characteristics of such transfers ever since the beginning of the Cold War had persisted. Produced in a context where the relative autonomy of literary spaces had been powerfully challenged by the establishment of undemocratic regimes in Eastern Europe, the literatures of these countries had been very selectively received in the French intellectual field – governed, for its part, by specific logics of operation that had long since been gradually built up. The literary institutions of this space and its agents had certainly been put to the test but had testified to their relative capacity to resist in times of crisis, especially during the German Occupation (Sapiro 1999; Simonin 1994). However, the strengthening of the heteronomous pole of the French literary field at the end of the Second World War, due in particular to the temporary prominence of the model of committed literature at the expense of *l'art pour l'art*, as well as the influence of the French Communist Party and its intellectual and publishing outlets, contributed to the politicization of the translation of literary works from the new people's democracies. For the cultural apparatus of the French Communist Party, they served to spread a “progressive” literature and represented

a bulwark against Anglo-Saxon “imperialist” literature, helping to establish the prestige of one ideological camp to the detriment of the other. More generally, especially in the case of contemporary literature, the reception of these works was, right from the start, caught up in the issues and ideological splits of the beginnings of the Cold War. Socialist realist literary works were at the same time challenged by the translation of an anti-communist literature whose circulation evaded the control exercised by popular democracies and their cultural outlets in France. Between 1947 and 1955, however, the number of authorized translations exceeded that of unauthorized translations (limited to the works of exiled writers). This observation goes hand in hand with that of a partitioning of the channels of transfer and publishing, as well as the networks of the most active intermediaries and translators: essentially, the split lay between pro-communist and anti-communist trends.

These characteristics persisted even after 1956 in the case of literary transfers from countries such as Romania and Czechoslovakia whose regimes remained much more reluctant to follow the path of de-Stalinization and to relax the political constraints on the spaces of cultural production. As far as the translation flows we are studying are concerned, no change in the equilibrium between the two spaces of transfer occurred either: the authorized space of literary transfer alone involved almost three quarters of the translations that would be produced during the period 1956–1967. A reconfiguration of literary transfer nevertheless did occur, benefiting the international circulation of Polish and Hungarian literature in particular, as demonstrated by the intensification of the international circulation of literary works and the discovery of a large number of writers previously unknown in France, and by a de-compartmentalization of reception channels. Other unprecedented trends helped to shape this reconfiguration, allowing it to be connected with the aesthetic and political position-takings both of translated writers and of intermediaries working for the international circulation of these literary works.

COMMITMENT TO THE FREEDOM OF CREATION AND THE EXPANSION OF AUTHORIZED LITERARY TRANSFER

One of these developments concerned Polish writers (and subsequently Hungarian writers, after the end of the period of repression, i.e. during the 1960s). It consisted in widening the authorized space of literary transfer, made possible by a temporary satisfaction of the demands and commitments of writers in favour of freedom of creation and the abandoning of socialist realist literature, i.e. by the loosening of political constraints on the space of publication itself. The morphology of this space had in fact gradually developed thanks to the (re)authorization of writers as well as of aesthetic trends and literary genres previously prohibited or marginalized. This is the case, for example, with the detective novel (a genre (re)launched notably by Leopold Tyrmand in 1956: one of his novels was translated by Stock in 1960), and also with science fiction (practiced by Stanislaw Lem with great success both nationally and internationally, as evidenced by the many translations of his work into French, German and English). These transformations favoured the authorized translation in France of contemporary literature, first Polish and then Hungarian – these litera-

tures were now being translated by French publishers occupying central positions in the publishing field, such as Julliard and Gallimard (who were their main importers between 1956 and 1967). The reception of these contemporary literatures was thus no longer the responsibility of publishing houses run by, or close, to the Communist Party, as was the case previously, and as was still the case for Czech and Romanian literatures.

Belated or previously improbable literary debuts also now became possible and could be connected to debuts in translation. Examples were the playwright Sławomir Mrożek (whose work was associated with the theatre of the absurd) and the novelist Marek Hłasko. Having made his literary debut in 1954, at only twenty years of age, the latter was the author of novels of a very raw realism, poles apart from the official aesthetic now being challenged; these novels were (temporarily) published or even reissued in Poland in significant print runs. Hłasko also published short stories in the cultural newspaper of the student organization *Po Prostu*, which was a major collective actor in the reform movement: the young writer was one of its leading figures during the period of cultural liberalization. Hłasko's status was recognized in Poland by the Publishers' Prize, and he was turned into a symbol of "nonconformist" intellectual youth. He was translated for the first time into French in 1958: a first collection of short stories was published by Julliard under the title *Le premier pas dans les nuages* (The first step into the clouds). At that time, Julliard was a publisher known for publishing "fast, a lot [and] young", according to Maurice Nadeau (1990, 53) – his publishing house was then mainly investing in new writers with a "revisionist" profile. Hłasko was legally able to spend time in Paris the same year that the French translation of his book came out. On this occasion he entered into contact with the Polish journal in exile *Kultura*, which reissued texts that Hłasko had already published in the Polish official press. As the central body for the publication of texts written by banned, censored and, most often, exiled Polish authors, *Kultura* was considered by the Warsaw regime as a political opponent. So Hłasko was subjected to a smear campaign in the national press, while the film based on his book *The Eighth Day of the Week* which was due to be shown at the Cannes Film Festival was banned. Although it was published in Poland in 1957, the book itself was now regarded as a calumny of the communist system and the Polish nation because of the realistic picture it painted of the country.

This attack on one of the writers associated with the reform movement testified to the relatively rapid devaluation of this political resource, and Hłasko was not its only target; for example the journal *Po Prostu* was also banned. Hłasko was one of the dozens of intellectuals who resigned from the Polish Communist Party in reaction to these reversals of cultural policy; such a resignation then constituted a new element in the repertory of protest action for intellectuals in the socialist countries. The translation into France of *The Eighth Day of the Week*, subsequent to the smear campaign to which the Polish writer was subjected, no longer came about via the official channels of literary transfer, even if it was still published by Julliard in 1959. It is revealing of the intellectual but also political affinities which can prop up the circulation of literary works abroad that this translation was actually produced by a French translator

of Polish origin, Anna Posner, who was at that time breaking away from the French Communist Party. She assessed the position-takings of the PCF in the light of the Polish reformist experience of which she was directly aware and whose literary representatives she sought to promote by means of translation. As he was now in the West, the writer himself requested political asylum when the Polish authorities refused to renew his passport. However, he would only temporarily be able to capitalize on the literary fame that he had acquired thanks to translations of his work.

TRANSLATION AS A VECTOR OF CIRCULATION AND RECOGNITION OF PROHIBITED WORKS

The trajectory that we have just traced makes it possible to pinpoint examples of the effects of the Polish crisis of 1956 on the possible connections between the authorized modalities of both publication and translation. It also suggests, however, that a writer who had constructed a position in the authorized space of publication and recognition of his own country could slip into the unauthorized space of literary transfer because of the position-takings he had adopted, and because of still uncertain and fluid political circumstances (Dobry 1986). Heuristically speaking, the Hungarian crisis of 1956 makes it possible to examine this mechanism of international literary transfer as well as looking at other forms of connection between the political commitment of one's name and/or works, the construction and/or reinforcement of one's literary fame, and the translation of one's works. Indeed, in the wake of the repression that followed this crisis, translation offered an alternative space of publication for writers who were now banned in their own countries, or even provided them, from abroad, with a form of (counter-) legitimation both literary and political. The space for the transfer of Hungarian literature was now filled by works previously authorized but now banned; they were added to works written in exile by authors who had left their country after the intervention of the Soviet army, and that could sometimes be part of a committed literature produced in reaction to this event.

The writers translated did not always share the same relations with literary and partisan institutions and more generally with politics. The examples of Victor Határ and Gyula Háy testify to this. Born in Hungary in 1914 and 1900 respectively, their work was translated from manuscripts circulating clandestinely on the eve of the 1956 revolution, in the case of Határ, and from an officially published and then banned edition, in the case of Háy. This different relationship to translation corresponded to their respective positions in the literary field as well as their political trajectories. Határ, an avant-garde poet, was expelled from the Union of Writers in 1949, as well as barred from authorized channels of publication, and then gaoled for attempting to illegally cross the border (a gesture that was a strong indicator of disaffection with the regime in power). As for Háy, he was an old Communist militant whose commitment went back to the Béla Kun Commune of 1919. Because of this commitment, and after the Communist Party had been banned in Hungary, he was obliged to go into exile during the inter-war period first in Germany, where he became a successful theatre writer, then in the USSR. Back in Hungary in 1945, he sought to devote himself to

the renewal of the country in general, and of Hungarian theatre in particular, but his aspirations were thwarted by the constraints of socialist realism. The two writers, on the other hand, both supported the reform process begun in 1953. Gyula Háy actively participated in it, because he had been given room for manoeuvre within the socialist institutions he had joined. He supported the policies of the reforming Prime Minister Imre Nagy within the Union of Writers and contributed articles to its journal. It was he who voiced the radio appeal for help that was addressed to intellectuals worldwide during the Soviet invasion. He was later sentenced to six years in prison.

The two writers went into exile in the West: Háy to Switzerland in the mid-1960s (after being amnestied); Határ to London immediately after the crushing of the 1956 revolution. The former was published in France in the aftermath of this event, first in magazines, then in book form in 1966 – a relatively late date, but one that marked the tenth anniversary of the 1956 revolution. The translation was adapted into French by the director Bernard Sobel, a former student of Brecht. Finally, Maurice Nadeau was the one who revealed Határ to the French public in 1962, in his “experimental” collection *Les Lettres Nouvelles* published by Julliard.

The effects of the banning and repression of writers on literary transfers can, however, be much more rapid than these examples suggest, despite the time lag substantial to the actual process of translation. This is illustrated by the urgency with which special issues of the periodicals *Les Temps Modernes* and *Esprit* were produced, containing the translation of extracts from literary works that had been selected with a view to illustrating the intellectual and political underpinnings of the 1956 revolution. The translation of certain authorial monographs also showed this. The crises faced by the space of production of literary works could therefore significantly accelerate the tempo of unauthorized literary transfers. Some of the translated works could even be written in the wake of the events themselves. The outcome of the Hungarian crisis triggered a literary production located on the frontiers of fiction, testimony and journalism, and aimed at satisfying the Western public’s need for information about this political situation in particular, and Eastern European countries in general. To varying degrees, the contents of these works (such as Tibor Méray’s *Last Report*, Miklós Batori’s novel *The Bricks*, and *Volunteers for the Scaffold* by Vincent Savarius, the pseudonym of Béla Szász) testify to the anti-communist commitment of their authors, who were indeed writers but could also be direct participants in, or observers of, the 1956 crisis; all of them were now in exile.

The speed with which the intermediaries of literary transfer sought to convey to France the literary and political consequences of this crisis also stemmed from an improvised strategy: the possibility of accessing a Western intellectual space through the translation of a literary work gradually came to be envisaged – because of the visibility, or even the celebrity, that it could bring – as a means of protecting that work’s author against the forms of persecution that he faced in his own country. In this particular case, there were writers sentenced to between eighteen months and nine years of imprisonment: the best known (and the most severely punished) was Tibor Déry. Born in 1894 to a well-off Jewish bourgeois family in Budapest, Déry was a writer close to the avant-gardes, a member of the Communist Party since its found-

ing, who was forced to go into exile in Vienna and Berlin and then in Paris during the inter-war period. Despite this militant past, he was deemed too non-conformist to be one of the writers officially promoted in the era of socialist realism. However, he was very active in the reform movement, which led to his exclusion from the Communist Party in 1955. It was not until after his condemnation that, in France, his work was urgently translated, beginning not by his (long) emblematic novels, but by relatively short texts, more specifically by a kind of parable of the Stalinist period, *Niki: the story of a dog*. This book had been officially published in Hungary during the period of the reformer Imre Nagy's provisional return to power. This first French translation of Dery's work was published by Seuil in 1957. It was signed, under a pseudonym, by a translator of Hungarian origin, Ladislav Gara, who had just broken away from the Budapest regime for which he had worked as a press correspondent in Paris since the end of the Second World War.

This form of individual political support through literary means was here underpinned by a transnational mobilization in favour of Déry and his co-accused. This campaign was the first of its kind to be organized in the West since the establishment of the popular democracies and was carried out by the Comité Déry, created in 1958. It was meant more generally to raise awareness of the need to defend East European authors' right to freedom of expression. This campaign was remembered by those involved as a time when political splits between the participants could be overcome – but this should not obscure the essentially heterogeneous nature of the movement. This heterogeneity was in turn due to the diversity of social, political and professional positions and proprieties of the French intellectuals who, on this occasion, contributed to the campaign the prestige associated with their own names. The Comité Déry thus brought together various groups: former French Resistance fighters who had broken with the institution which brought them together, i.e. the National Writers' Committee, before the Hungarian crisis (such as François Mauriac, Gabriel Marcel, Jean Cassou and Louis Martin-Chauffier); those who were currently also breaking away (such as Vercors); ex-Communists (such as Claude Roy); ex-fellow travellers (such as Louis de Villefosse); and members of the Congress for Cultural Freedom, an “anti-totalitarian” intellectual organization (such as Raymond Aron). These were joined by publishers (Paul Flamand, Jérôme Lindon, Gaston Gallimard and René Juliard) who also contributed to the importation of Hungarian and Polish literature.

This way of expressing political commitment by allowing the fame associated to one's name to be used in a campaign was accompanied, for some French intellectuals, by a commitment in their work in favour of the cause of insurgent Hungarian writers. Ladislav Gara, the translator already mentioned, set up a publishing project that illustrates this mode of intervention. It was based on a literary network of French poets and translators, something he had long been trying to set up, while taking advantage of readjustments or redefinitions of their positions in reaction to the Hungarian crisis. In 1957, Gara launched the collection *Hommage des poètes français aux poètes hongrois* published by Seghers, inviting Pierre Emmanuel, Jean Follain, André Frénaud, Claude Roy, and Pierre Seghers himself to each write a poem on this theme.

The gaoled Hungarian writers would gradually be amnestied. Those who continued to live in Hungary after this episode could, in addition, return to the authorized channels of publication and even, in the case of Déry (Krause 2002), of literary transfer. This strategy of official literary appropriation implicitly benefited the Hungarian regime, desirous of improving its internal legitimacy and its international image, both of them significantly compromised in 1956. It would be doubtful to see the transnational mobilization in favour of Déry as the sole reason for his freeing. This episode nevertheless nourished the social belief that international literary fame protected its holder against the persecution that might befall him, or had already befallen him. This belief would be a lever in other campaigns to defend East European writers who had difficult relations with the political authorities.

POLITICAL AND PROFESSIONAL REDEPLOYMENT OF THE NETWORKS OF MEDIATION

The international circulation of Hungarian and Polish literary works and, more particularly, their importation into France reaped almost immediate (as well as belated) benefits from the politicization of the literary stakes that stemmed from the crises of 1956. They also benefited from the political and professional redeployments produced in the French intellectual field in reaction to these crises, though these redeployments operated according to the logics specific to this space.

This transformation was indeed due to many different dynamics; besides, a detailed reconstruction of the trajectories of individual and collective actors in the French intellectual field could place them in the context of longer temporalities. These might involve such moves as a political disengagement from the French Communist Party, either partial or complete, followed if necessary by joining new structures (as with the writer Louis de Villefosse, a former fellow traveller, who became the secretary of the Comité Déry); such moves testified to an “intellectual crisis in French communism” (Pudal 2005). Another phenomenon was the legitimization of positions previously stigmatized for their “anti-totalitarian” commitment (as was the case with the Congress for Cultural Freedom) or of very marginal positions such as cultural institutions in exile (the periodical *Kultura* is one example). These redeployments were also fuelled by an additional trend: political interest, and kinds of knowledge and know-how previously acquired through a pro-communist commitment, could be converted into an activity of mediation and even translation that benefited the literatures of the socialist countries.

In the course of this reconfiguration, we can observe the appearance of a new type of intermediary for these literatures, such as the writer Claude Roy, who came to the French Communist Party from the Resistance and left it following the Hungarian crisis. His resignation did not diminish his ties with the socialist countries, but redefined them and even helped to strengthen them: Claude Roy (re)invested this field from a literary angle and in the light of the most reformist political experiments then being carried out. In January 1957 he went to Poland, along with other French intellectuals, to attend the legislative elections. He continued to travel regularly in Eastern Europe, particularly to the countries where the reform of socialism,

and later amore radical questioning of it, seemed to be most advanced – in Hungary and Czechoslovakia in the mid-1960s, and again in Poland, especially at the turn of the 1980s. Finally, he was now contributing to the importation and the symbolic recognition of works and authors from these countries through prefaces, reviews, reader's reports, translation proposals, and even through the translation-adaptation of a play by a Hungarian author. This translation was in fact produced in collaboration with one of the Hungarian writers gaoled in 1956, Tibor Tardos, who had since gone into exile in France. "Hybrid" in terms of his political dispositions and the networks he was capable of mobilizing, this new type of mediator could now carry out his activities within both spaces of transfer at once, as shown by the trajectories of several important translators of the period such as the aforementioned Ladislav Gara and Anna Posner.

The differentiated capacities of these intermediary networks to mobilize links and information coming from the socialist countries, especially about their respective literatures, as well as the possession of rare forms of linguistic capital, became valued resources during this reconfiguration of literary transfer. They could also foster competition between publishers for specific works and authors. Indirectly, these dynamics encouraged or even forced the importers of other Eastern European literatures, apparently less concerned than Polish and Hungarian literatures with the reconfigurations described here, to redeploy their literary strategies and even their political commitments. If we have here been able to show how, through the dissemination of prohibited texts in socialist countries, translation could constitute for their intermediaries a possible repertoire of political commitment – against communism, in this case – we ought at least to mention the symmetrical case: the commitment in favour of the importation of East European literary works but on behalf, this time, of a renovated communism. An emblematic example of this type of investment is Louis Aragon, who launched the "Littératures soviétiques" collection at Gallimard in 1956 (after running another collection, "Au pays de Staline", in one of the PCF publishing houses; Popa 2002b), and fostered through it a renewed kind of socialist realism (Olivera 2002). This activity, both literary and political, was itself (re)defined in the wake of the political crises described here, and would also profit from later attempts to reform socialism from within, especially during the Prague Spring. The end of this political experiment, moreover, would have an impact on the transfer of Czechoslovak literature to France homologous to that caused by the crises of 1956 and sketched out above.

This study shows that an overlapping between the political and literary stakes occurred far beyond the national spaces in which the crises of 1956 took place. The reconversions that happened in a crisis situation between different types of capital specific to certain social spaces *within* national borders were also accompanied, via international transfer, by reconversions of capital *between* national spaces. The political capital that writers acquired or consolidated on this occasion could reinforce or, on the contrary, weaken (at least temporarily) the literary positions that these writers occupied. However, this capital could also be reinvested in favour of the international circulation of literary works, leading to the "enlargement" of the symbolic fame of

these writers, even benefiting the construction of the “brand image” of a whole literature. Conversely, as a vector of international literary circulation, translation could provide writers who benefited from it with symbolic resources that were at least partially convertible into their national space of belonging. It introduced degrees of legitimacy and forms of recognition concurrent with those provided (or denied) to these writers by national cultural institutions, there by entailing significant political effects.

Translated from French by Andrew Brown

LITERATURE

- Bourdieu, Pierre. 1984. *Homo academicus*. Paris: Minuit.
- Dobry, Michel. 1986. *Sociologie des crises politiques. La dynamique des mobilisations multisectorielles*. Paris: Presses de la FNSP.
- Dreyfus, Michel et al., eds. 2000. *Le Siècle des communismes*. Paris: Les Éditions de l'Atelier.
- Gobille, Boris. 2005. “Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise.” *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 158: 30–53.
- Krause, Anthony. 2002. “Les écrivains hongrois face à la normalisation. Le cas Tibor Déry.” *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 49, 2: 203–223.
- Mascolo, Dionys. 1957. *A la recherche d'un communisme de pensée*. Paris: Minuit.
- Matonti, Frédérique. 2005. *Intellectuels communistes. Essai sur l'obéissance politique. La Nouvelle Critique (1967–1980)*. Paris: La Découverte.
- Nadeau, Maurice. 1990. *Grâces leur soient rendues. Mémoires littéraires*. Paris: Albin Michel.
- Olivera, Philippe. 2002. “Aragon ‘réaliste socialiste’. Les usages d'une étiquette littéraire des années 30 aux années 60.” *Sociétés & Représentations* 15: 229–246.
- Popa, Ioana. 2002a. “Un transfert littéraire politisé. Circuits de traduction des littératures d'Europe de l'Est en France, 1947–1989.” *Actes de la recherche en sciences sociales* 144: 55–69.
- Popa, Ioana. 2002b. “Le réalisme socialiste, un produit d'exportation politico-littéraire.” *Sociétés et représentations* 15: 261–292.
- Popa, Ioana. 2006. “Translation Channels. A Primer on Politicised Literary Transfer.” *Target. International Review of Translation Studies* 18, 2: 205–228.
- Popa, Ioana. 2010. *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme (1947–1989)*. Paris: CNRS Editions.
- Pudal, Bernard. 2005. “La crise intellectuelle du communisme français 1956–2003.” In *La Démobilisation politique*, ed. by Frédérique Matonti, 97–116. Paris: La Dispute.
- Sapiro, Gisèle. 1999. *La Guerre des écrivains, 1940–1953*. Paris: Fayard.
- Sapiro, Gisèle. 2009. “Modèles d'intervention politique des intellectuels. Le cas français.” *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 176–177: 8–31.
- Simonin, Anne. 1994. *Les Editions de Minuit, 1942–1955. Le Devoir d'insoumission*. Paris: IMEC.

Political commitment and the international construction of symbolic recognition during the Cold War: The impact of the 1956 crises on literary transfers

Literary transfer. Political commitment. Political crisis. Literary recognition. Cold War. France. Eastern Europe.

The article examines the impact that the political crises which occurred in 1956 in two communist countries in Eastern Europe (Hungary and Poland) had on the translation in France of literary works originating in these countries. The aim is not to analyse the dynamics of these crises as such, but their effects on the internationalization of the professional trajectories of writers who expressed a political commitment on this occasion, and on the circulation of their works. The analysis also takes into account the reconfiguration of the intellectual space in which these works were translated, targeting the redefinition of the positions of various actors who favoured the literary transfers. These different angles of analysis enable one to investigate, on several levels, the link between political commitment and the international circulation of literary works, showing that an overlapping between the political and literary stages occurred far beyond the national spaces in which the crises of 1956 took place.

Ioana Popa, PhD

French National Centre for Scientific Research (CNRS)
Institut des Sciences sociales du politique (UMR 7220)
200, Avenue de la République, bâtiment Max Weber
91120 Nanterre cedex
France
ioana.popa@cnsr.fr

Literárny kánon v prekladovom a kultúrnom priestore

KATARÍNA BEDNÁROVÁ

NA ÚVOD

V posledných desaťročiach, keď zaznamenávame aktuálne a frekventované pertraktovanie i teoretizáciu témy kánonu, najmä v súvislosti s uvažovaním o rôznych konceptoch písania dejín literatúry, sa zdá potrebné položiť si otázku, ako sa konštituuje, ako vyzerá a ako sa vníma literárny kánon z pohľadu prekladu. Cieľom tejto štúdie teda nie je sumarizovať doterajšie poznatky o kánone ani polemizovať o ňom či nanovo ho uchopiť. Ponímanie kánonu má už svoje vývinové trajektórie a môže meniť podobu podľa literárnoteoretických konceptov, podľa času a priestoru, konvergentnosťou i divergentnosťou rôznych pohľadov a parciálnych fenoménov. Mohli by sme sa však zhodnúť na konštatácii plauzibilnej aj pre priestor prekladu, na konštatácii, ktorú vyslovil Roman Mikuláš, spoluzostavovateľ tematického čísla *World Literature Studies*, nazvaného *Kontúry tvorby a výskumu literárneho kánonu*, a ktorú možno prijať ako sumár a konsenzus:

Kánon je záležitosť výberu, hodnotenia, orientácie, redukcie istého nedefinovateľného (neštruktúrovaného) dynamického množstva na vymedzený priestor s orientačnými bodmi. Je to záležitosť tvorby konsenzu o kódovaní systému literatúry, o estetických kritériách, o hodnotnom a nehodnotnom, o závažnom a triviálnom, o príznakoch a kritériách. Hodnotenie tvorí akýsi rámec, v ktorom sa tvorba kánonu odohráva. Hodnotenie a tvorba kánonu predstavujú spojené nádoby [...] (2015, 65).

Pre nasledujúce úvahy o kánone v prekladovom priestore si treba ešte pripomenúť ďalší konsenzus, a to, že teórie chápu kánon ako estetický a poetologický princíp, ako textový korpus a ako jednotlivý text (kánonizované literárne dielo).

Okrem komunikačno-semiotického hľadiska sa budeme v tejto súvislosti pridržať názoru Harolda Blooma (2000), ktorý ako atribúty kánonu-dieľa uvádza estetickú silu, literárnu originalitu a cudzosť literárneho dieľa. Estetická sila literárneho dieľa sa optikou prekladu a recepcnej estetiky dá považovať aj za účinok, ktorý by mal byť v adekvátnom preklade rovnaký ako v origináli a mal by sa teda opierať o adekvátny prenos relevantných charakteristík textu; preklad by mal byť kongeniálny. Bloom medzi komponentmi estetickej sily menuje obrazný jazyk, originalitu, ostrosť postrehu, vedenie (znalosti a vedomosti) a jazykové bohatstvo (40). Originalitu a cudzosť literárneho dieľa vnímame v prekladovom priestore spravidla intenzívnejšie ako pohyb medzi cudzím a svojím na viacerých rovinách, pričom prienik hetero-

nómného kánonického diela do literárneho vývinu prijímajúcej literatúry narušením tradície môže mať rôznu podobu: predvídateľnú i okazionálnu. Konfliktnosť vývinu a využitie nových možností jazyka a poetiky, čo sú podľa Blooma inherentné atribúty kánonu, je potrebné vnímať cez diachrónny pohľad. Tieto atribúty sa prejavujú vždy inak, podľa toho, ako sa etabluje a vyvíja prekladanie, aká funkcia prekladu prevláda a aké je jeho postavenie v prijímajúcej kultúre vzhľadom na opozíciu svoje vs. cudzie. Orientáciu tejto štúdie musí teda rámcovať aj historicita a diachrónia.

Postoje

Ak vnímame kánon ako špecifický literárny systém, z ktorého sa výberom konkrétnych diel konštituuje jednak systém prekladovej literatúry en bloc a jednak systém prekladového kánonu, východiskovým bodom bude konštatácia, že kánon má z geoliterárneho hľadiska svoje ukotvenie stupňovito v inonárodnej a potom vo svetovej literatúre. Úvahy o charaktere a pôsobení kánonu sa opierajú buď o literárno-teoretické koncepty rôznej proveniencie, alebo o dejiny literatúry či o komparatívnu literatúru a o teóriu kultúry. Ako ďalšie hľadisko sa ponúka skúmanie kánonu a jeho fungovanie cez prizmu svoje vs. cudzie, vlastnú translatológiu, a napokon aj hľadisko dejín prekladu. Tu vstupujú do hry dve modalities dejín prekladu, ale tiež sociokultúrne a historický fenomén pri uvažovaní o prekladovom kánone. Okrem priestoru dejín prekladu sa uvažovanie o kánone a jeho podobách ukotvuje aj v priestore praxeológie prekladu. Toto disciplinárne vymedzenie sa však nemôže chápať aditívne. Dejiny prekladu a praxeológia prekladu sa vnímajú v kultúrnom prostredí, fungujú v ňom vo svojej historickej premenlivosti a sú navzájom prestúpené.

Z doterajších výskumov vyplýva, že dejiny prekladu možno skúmať dvojako: ako autonómne dejiny alebo ako súčasť dejín národnej literatúry, resp. literárnohistorického vývinového procesu. Z takéhoto pohľadu sa dá vyvodiť, že i kánon ako korpus textov bude v sebe obsahovať istý typ podvojnosti, komplikovaný aj tým, že preložené dielo sa preberá z inonárodnej literatúry už ako kánonické a zároveň sa môže stať kánonickým artefaktom v systéme prekladovej literatúry výlučne z hľadiska ontológie prekladu.

Pripomeňme, že spomedzi teórií prekladu, o ktoré by sme sa mohli oprieť, je komunikačno-semiotická teória prekladu Antona Popoviča ešte stále inšpiratívna a platná. Popovič chápal umelecký preklad ako literárny fakt zasadený do kontextu prijímajúcej literatúry a nadstavbovo ako osobitý prejav literárnej metakomunikácie. Za základné východisko úvah o preklade považoval lingvistický, interpretačný a literárnovedný aspekt, pričom v sekundárnom okruhu zdôrazňoval interdisciplinárne hľadisko (predstavujú ho literárna komparatistika, psychológia, sociológia, antropológia, teória komunikácie, teória informácie, štatistika a pod.). Historický aspekt, resp. historicitu prekladania pokladal za principiálnu jednak pre dejiny národnej literatúry a jednak pre teóriu, ktorá má z vývinového hľadiska definovať aj metódy a koncepty prekladu. Funkciu prekladu na jednej strane definoval ako „byť prekladom“ a na strane druhej ako heteronómny zásah do vývinu prijímajúcej literárnej štruktúry.

U Popoviča sa už v spomínanom modeli objavil jasný náznak potreby vnímať dejiny prekladu v systémových súvislostiach a intersystémových vzťahoch: odkazo-

vali na to spoločensko-kultúrne podmienky vzniku umeleckého prekladu, literárne a medziliterárne súvislosti, sociologické a pragmatické vzťahy (preklad a čitateľ, tvorba a ovplyvňovanie čitateľského vkusu prekladom a pod.). Popovič hovorí, že historická poetika, ktorej podstatou je slohová typológia, rekonštruuje situáciu prekladu bezprostredne na pozadí vedomia autora, prúdu, literárneho obdobia a celej literárnohistorickej situácie. Práve v tomto bode pojmu dejiny prekladu nadradil pojem literárnohistorický proces, pretože sa čoraz viac utvrdzoval v tom, že pri skúmaní prekladu je primárnym prijímajúci kontext, domáca kultúrna a literárna situácia. Pri vnímaní prekladovej literatúry ako súčasť literárnohistorickej syntézy už musí byť reč aj o kánone v zmysle autority. Akcentuje sa tu totiž konfliktný charakter tradície a inovácie tak, ako to vidí napríklad Jurij Nikolajevič Tyňanov a ruskí formalisti, do istej miery akceptovaní aj v Bloomovej reflexii kánonu. Prvky poetiky a kánonu prechádzajú z jednej epochy do druhej, buď na seba súhlasne nadväzujú, čo sa označuje ako vývinová priebežnosť, alebo sa popierajú odlišnými princípmi nastupujúceho kánonu a jeho textovej realizácie, vytvárajú rôzne typy medzertextového nadväzovania a iných typov vzťahov (Popovič 1978, 287 – 288). Popovičov koncept sa dá rozvíjať v situácii, keď sa kánon cudzej literatúry dostane do konfliktného postavenia s domácou literatúrou a jej kánonom. Intenzita tohto konfliktu pôsobí na výber textu na preklad a určuje aj jeho prijatie, resp. odmietnutie.

Netreba osobitne zdôrazňovať, že v duchu Popovičovho uvažovania reflektujeme preklad na teoretickej úrovni nielen ako text literatúry, ale aj ako text kultúry. Preklad je nositeľom informácie o cudzej kultúre a pri jeho realizácii vychádzame „z pomeru dvoch kultúr vyjadrených v texte proporciou medzi ‚svojím‘ a ‚cudzím‘“ (Popovič 1972, 15). Prijímajúce prostredie vykazuje historicky podmienené kultúrne postoje, orientácie a tendencie, ktoré priamo i nepriamo ovplyvňujú výber diela na preklad i pohľad na kánon inonárodnej či svetovej literatúry, na potrebu jeho inklúzie a na fakt, či dané dielo pôsobí ako kánon, alebo sa tento jeho atribút rozpustí. Niet pochyb o tom, že na výber textov na preklad pôsobia okrem vnútoliterárnych impulzov aj mimoliterárne podnety vrátane geopolitických a ideologických. Libuša Vajdová poukazuje na fakt, že preklad z cudzej literatúry je schopný, v opačnom garde, „vyjadriť dokonca aj také hierarchie a orientácie prijímajúceho prostredia, ktoré si ono samo nemusí jasne uvedomovať“ (2009, 86). Vajdovej pohľad na preklad ako na skúšobný kameň kultúrnych postojov je nanajvýš oprávnený: „To, o čom v skutočnosti spôsob prijímania cudzích literatúr vypovedá, o čom svedčia rôzne orientácie v prekladoch, rôzne časy ich publikovania a rôzne ohlasy, je nie povrchová, ale vnútorná tvár prijímajúcej kultúry, jej hĺbkové rozvrstvenie“ (84).

Ani pri chápaní prekladania a prekladu ako súčasť literárnohistorického procesu vývin nemožno redukovať len na historickú retrospektívu, hoci historiografia je konštruktom minulosti z hľadiska súčasnosti, pričom aj kánon ako korpus textov sa identifikuje retrospektívne.

Preklad nazeraný ako artefakt funguje v dialektickom prieniku troch časových dimenzií, ktoré sa navzájom podmieňujú: diachrónia, synchronia a perspektíva. Časová realizácia literárnohistorického procesu prebieha navyše v „dialektickom napätí medzi časom fyzikálnym, historickým a kultúrnym. Literárnohistorický pro-

ces je funkciou, resp. formou kultúrneho času“ (Popovič – Liba – Zajac – Zsilka 1981, 57). Ten sa chápe ako relatívne nezávislý znakový systém a má svoju determináciu vo vývine spoločnosti v jej užšom rámci (národná kultúra). Nemusí sa zhodovať s historickým časom.

Jurij Lotman premyslel koncept izošťadiálnosti vo vývine kultúr. Spolu s ním možno hovoriť o asymetrii kultúr, ktorých inherentným fenoménom je jazyk a jeho časopriestorové postavenie voči iným jazykom, ako aj korpus literárnych textov z hľadiska veľkosti a starobylosti (dĺžky, extenzie a intenzity literárnej tradície).¹ Izošťadiálnosť a asymetria kultúr, pojmy viažuce sa na časopriestorové, obsahovo-materiálne a kvalitatívne atribúty v situácii stretu dvoch systémov literárneho vývinu spolu s atribútom otvorenosti/uzavretosti prijímajúcej kultúry vytvárajú historickú podmienenosť prechodu kánonických diel do prijímajúcej literatúry. Kánonické dielo sa preto môže prostredníctvom prekladu dostať do rôznych konfigurácií – môže pôsobiť napríklad nulovo, retardačne, inovačne, kánonickosť prekladu sa môže cítiť ako stabilná, dočasná a pod.

Na tomto mieste je nevyhnutné zaoberať sa ďalšou otázkou, či dejiny literatúry a dejiny prekladu majú ambíciu obsiahnuť a pojať do svojho systému všetky napísané literárne texty, alebo sa v nich uplatňuje selekcia diel na základe istých hodnotových kritérií, ktoré úzko súvisia tiež s teoretickým konceptom a metodológiou historiografie. V historiografii národnej literatúry je predpoklad, že korpus disponibilných textov je väčší než korpus prekladovej literatúry, hoci aj tento predpoklad sa môže ukázať ako relatívny. V každom prípade však princíp hodnotovej selekcie a kánonickosti je v prvom prípade intenzívnejší.

Ak budeme vychádzať z faktu, že dejiny prekladu tvorí istý vymedzený korpus textov, v rámci ktorého sa dá hovoriť aj o kánone, musíme sa vrátiť k triáde diachronia, synchronia a perspektíva a k spôsobu, akým sa tento korpus utvára. Z tohto pohľadu sa centrom stáva pojem *výber*. Samotná konotácia tohto slova poukazuje jednak na prítomnosť kritérií výberu v rozpätí od estetickej hodnoty diela cez kultúrnu až po pragmatickú podmienenosť prekladu, a jednak na prítomnosť disponibilného literárneho korpusu inonárodných literatúr. Z hľadiska dejín si všimame *výber* diela na preklad v minulosti. Lenže z hľadiska systému prekladovej literatúry si musíme všimnúť aj *výber* diela na preklad v súčasnosti, pretože ten ovplyvňuje perspektívu prekladania v zmysle utvárania budúcich dejín. Výber „tu a teraz“ tvorí podmienky budúceho historického kánonu, v prípade, že tomuto fenoménu stále prikladáme význam. Inak povedané, textu prekladu prisudzujeme *vývinovú hodnotu* a tá zasahuje literárny status quo, pričom pripravuje aj budúcnosť v zmysle možnosti ustanoviť kánon, hoci nie je isté, ako sa dnes prisudzovaná hodnota prekladovému dielu bude v budúcnosti akceptovať, a či vôbec bude dielo pôsobiť ako kánonické. To závisí od mnohých faktorov, medzi ktorými je aj faktor recepcie literárneho diela, receptibility kultúrneho prostredia a v neposlednom rade aj udržiavanie a vnímanie (literárnej) tradície.

A. Popovič hovorí o literárnohistorickom procese ako o „históri[i] recepcie jednotlivých diel, konštituovania a premien obsahu (*literárnej*) tradície v jednotlivých obdobiach, ako aj [o] syntetizácii[i] literárnych procesov“ (Popovič – Liba – Zajac – Zsilka 1981, 58). Tradíciu definuje „ako súbor, ktorý zachytáva všetky eventuality

vzťahov medzi textami v danej etape vývoja [...]“ (Miko – Popovič 1978, 286 – 287), vysvetľuje ju ako paradigmu istých možností medzitextového nadväzovania a ako konkrétny stav medzitextových vzťahov (syntagmatický aspekt). Ide o konfiguráciu medzitextových relácií tak, ako ich interpretuje literárna história a historická poetika, čo je z hľadiska kánonu obdoba vzťahov afirmácie a kontroverzie, konformnosti a nonkonformnosti, pokračovania a prerušovania. Z uvedeného pohľadu potom Popovič otvára cestu nahliadania na dejiny umeleckého prekladu ako na striedanie modelových situácií prechodu, keď preklad preberá texty a vysiela impulzy, je kanálom a vytvára novú komunikačnú a literárnu situáciu (od antiky k novodobej literatúre, od klasicizmu k preromantizmu, od romantizmu k realizmu, od realizmu k moderne atď.). Otvára sa tu aj model dejín ako dejín recepcnej situácie. Sú to zlo-mové body „krízy“ v prekladaní i vo vnímaní prekladu, situácie nadprodukcie prekladu v istom žánri alebo nedostatok prekladu či neprekladanie (Bednárová 2017a). A takýto diskurz už implikuje existenciu prekladového diela ako kánonického a pôsobenie kánonu ako estetického systému.

Kánon ako korpus a systém sa stotožňuje s pojmom klasická literatúra a kánonizovaný autor s pojmom klasik. Tieto predstavy kánonu sa vpisujú do literárneho priestoru cez filter času a toho, čo pokladáme za súčasť literárnej *tradície*², ktorú v tejto súvislosti vnímame ako konštitúciu kultúrnej a literárnej pamäti, teda toho, čo sa uchováva aj pod názvom kultúrne dedičstvo. Jeho cieľom je odovzdať istý typ vý-nimočných textov neporušene, ako svedectvo; v prípade prekladu ako svedectvo kul-túrnosti, vzdelanosti, istého stupňa literárneho vývinu v kultúre národa (pamäť kul-túry). Kultúrne prekladové dedičstvo, preklad klasickej literatúry vnímame ako zápis o stave kultúrnej orientácie, o vývine jazyka a literatúry, ako dokument o ochote, vóli a schopnosti prekladať a integrovať texty nazývané aj kľúčové, resp. autorov s atribú-tom kľúčoví, mysliac tým „kľúčoví“ v systéme literatúry ako celku. Preukaznú a výpo-vednú hodnotu môže mať v tomto smere aj neprekladanie - absencia prekladu textov, ktoré sa konsenzom považujú za kánon, resp. svojimi výnimočnými vlastnosťami môžu aspirovať na budúci kánon, a v ktorých sa dá zreteľne odlišiť charakter toho, čo robí z diela dielo dobového úspechu, povedané s H. Bloomom. Keď opakovane hovoríme o tom, že v prekladovej literatúre ešte vždy chýbajú preklady klasikov, je to stav, ktorý z kultúrneho a spoločenského hľadiska konotuje referencie negatívnej-šie, ako keď hovoríme, že chýba preklad istých diel z niektorej súčasnej inonárodnej literatúry.

O definíciách klasickej literatúry a klasického autora sa popísalo veľa.³ Postačí, ak zhrnieme, že kritériom tejto kategórie je reprezentatívnosť (ako typ neopakovateľ-nosti alebo dosiahnutie vrcholu, jedinečnosti v opakovateľnosti), ustálenosť a uzavre-tosť textu, schopného generovať nové významy v čase a priestore. Klasické dielo nesie v sebe stopy pamäti ľudstva, predstavuje výraznú estetickú a etickú hodnotu (subjek-tívnu, kolektívnu a všeobecnú), ktorá sa pociťuje intenzívnejšie než hodnota súčas-ného diela, je prameňom poznania nevyhnutného pre porozumenie dejín a dneška. Sú to aj diela, povedané s Oskárom Čepanom,

schopné odznova a samostatne nadväzovať kontakt s prítomnosťou [...] najmä preto, že sa „neopotrebovávajú“, že časom nezanikajú s okolnosťami svojho vzniku, že sú schopné prežiť

aj ich neodvratnú smrť. Skutočné umelecké, teda aj literárne dielo vďaka vnútornej, dynamicko-rozpornej koherentnosti svojich výrazových a významových zložiek si zachováva svoju totalitu aj zoči-voči tým silám historického procesu, ktoré neúprosne ničia všetko sprievodné, nepodstatné a nadbytočné (1982, 243).

U Blooma čítame, že dielo, ktoré aspiruje stať sa kánonom, si vynucuje, vyžaduje opakované čítanie. Takéto čítanie odsudzuje čitateľa do úplnej samoty a „[v]elká slovesná tvorba je vždy prepis alebo revize a zakladá sa na čtení, ktoré uvoľňuje priestor pro já, nebo pracuje na tom, aby se dávná díla otevřela našemu dnešnímu utrpení“ (2000, 22).

Status „klasického“ diela je nevyhnutne výsledkom konsenzu, stavu a chápania literárnej tradície; vidíme ho vždy a opakovane z hľadiska súčasnosti. Súvisí s ním textologicko-kritická, redakčná, edičná prax a, samozrejme, aj vydavateľská realizácia diel národnej i prekladovej klasiky. Preklad má však tú vlastnosť, že môže relativizovať rozsah a obsah klasickej literatúry napríklad tým, že si vytvára vlastný obsah pojmu „prekladová klasika“, čím rozširuje pojem i obsah kultúry. Relatívnosť spočíva okrem iného v tom, že sa neprekladá len s úmyslom vytvárať prekladové a literárne dedičstvo, ale zo sumy prekladov sa spätne ukáže, čo v danej dobe tvorilo alebo ešte tvorí lokálne/národné/globálne literárne dedičstvo, a to dobu aj charakterizuje. Intencionálny prístup k tzv. živým hodnotám minulosti sa ukazuje z dobového hľadiska v edičnej praxi, v istom type inštitucionalizácie vytvárania kultúrnej a literárnej pamäti.⁴ „Poznání nemůže fungovat bez paměti a kánon je skutečným uměním paměti, autentickým základem kulturního myšlení,“ píše Bloom (47).

Kultúrne myslenie cez preklad sa ukazuje v areálových dejinách prekladu ako disparátne a asymetrické, čím je ovplyvnená aj podoba kánonu ako korpusu, ktorá bude mať inú modalitu v západoeurópskych a inú v stredoeurópskych dejinách. Z areálového hľadiska sa otázky preferencie národných literatúr a autorov ukazujú vždy inak, pričom sa dá hovoriť o stabilnom jadre kánonu svetovej literatúry s autoritami ako Dante, Shakespeare, Goethe a pod.

Predchádzajúci sumár postojov k otázke kánonu je východiskom k ďalšej časti textu, ktorá si všíma, ako sa správa literárny text označovaný ako kánonický pri preklade do cudzieho jazyka a akým spôsobom sa môže konštituovať korpus klasických literárnych diel v priestore prijímajúcej kultúry.

ANALÝZA I

Cudzí literárny text vstupuje do systému prijímajúcej literatúry a kultúry v istých historických podmienkach literárneho a kultúrneho vývinu, ktoré určujú výber textu na preklad, samotnú podobu prekladu, a tým aj modalitu a pôsobenie prekladového textu ako kánonu: môže pôsobiť ako estetická autorita, ako modifikátor písania, jeho pôsobenie môže byť obmedzené na vnímanie prekladu ako súčasti kánonického textového korpusu, ako „klasického“ diela, ale tento jeho atribút môže aj zaniknúť. V priestore dejín prekladu na Slovensku je možné v niektorých prípadoch sledovať prítomnosť takéhoto diela na osi rukopisný preklad → preklad → opakované preklady → neprekladanie. Otázka fixácie textu, problému premenlivosti a straty receptibility kultúrneho prostredia môže ovplyvniť výsledok prijatia textu a jeho pôsobenia, pri-

čom v konečnom dôsledku zaznamenávame aj zmiznutie/vyradenie prekladu z literárneho obehu (strata rukopisu, nečítanie, cenzúrny zásah a pod.). Zastavme sa najprv pri problematike rukopisných prekladov.

Prvý integrálny preklad literárneho diela svetského charakteru sui generis sa v slovenskom prekladovom priestore dostal na scénu až v roku 1750 (v reedícii v roku 1762). V košickej jezuitskej tlačiarňi vyšiel latinský preklad francúzskeho románu *Fenelonii Telemachus gallice conscriptus...* (Telemachove dobrodružstvá) francúzskeho duchovného a preceptora Fénelona,⁵ ktorého literárne dejiny pokladajú za predchodcu a inšpirátora európskych osvietenecov, teda v istom zmysle za zlomového autora v konflikte politického, náboženského i estetického myslenia medzi klasicizmom a osvieteným klasicizmom.

Autorom oboch vydaní prekladu je nemecký duchovný, kanonik Gregorio Trautwein.⁶ Cenzúra o niekoľko rokov zakázala vydať ďalší preklad tohto diela, tentoraz do dobovej podoby slovenského jazyka, od Alexandra Nozdrovického z roku 1778 (*Fenelonovy Príbehy Telemacha syna Ulyssesa*). Nevyšiel ani tretí preklad Fénelonovho diela z roku 1796, preložený z druhej ruky cez latinčinu do biblickej češtiny pod názvom *Případnosti Telemacha, otce svého Ulissesa po moři a zemi hledajícího*. Jeho autorom bol Alexander Kubíni. V tom istom roku vyšiel Fénelon v Prahe pod názvom *Příběhové Telemacha. Díl I. V 40. rokoch 19. storočia* evidujeme v slovenskom kultúrnom priestore ďalší preklad z druhej ruky pod názvom *Příhody Telemacha Syna Ulyssowa od Jána z Fenelona složené... z neměckého zeslowěštené. V Drenčanech 1846 roku* od Daniela Kubániho. V rozpätí takmer polstoročia sa na území Slovenska titul objavil až v štyroch prekladoch, hoci územné vydanie je iba jedno. Tri preklady sa zachovali len v rukopisoch, napriek tomu Kubíniho preklad má na titulnej strane už uvedeného tlačiara z Prešova. Akokoľvek sa na všetky preklady pozeráme, nemožno nekonštatovať, že na vtedajšiu dobu ide o úkaz pomerne nezvyčajný a vyvolávajúci mnoho otázok, na ktoré v aktuálnom štádiu výskumu ešte nemáme odpoveď: Aká naliehavosť podnietila záujem o toto dielo? Ak vynecháme preklad do latinčiny, prečo vznikli tri nezávislé preklady a zostali v rukopise? Dostali sa tieto preklady do literárneho obehu a ako boli prístupné? Na čo a komu slúžili? Čím tak zaujalo toto dielo svetského charakteru prekladateľov v období, keď sa pojem preklad nediferencoval a emancipácia od prekladov sakrálnych a duchovných textov prebiehala iba veľmi pomaly? Ako hodnotiť pokus preložiť tento štruktúrou a kompozíciou zložitý román do neustáleného literárneho jazyka a do literatúry, v ktorej sa prvý pôvodný román objavil len v roku 1784? Teda medzi prvým a druhým prekladom Fénelona do dobovej podoby literárneho jazyka.

Pri skúmaní tejto záležitosti je dôležitý východiskový kontext a literárny priestor, z ktorého originál vzišiel. Fénelon publikoval román *Aventures de Télémaque* v roku 1699 ako didakticko-výchovný spis pre vnuka Ľudovíta XIV., nádejného panovníka, ktorý však zomrel v mladom veku. Postupom času sa román stal literárnou a estetickou autoritou. Fénelon pôsobil ako vychovávateľ a duchovný otec panovníkových vnukov, takže dobre poznal prostredie kráľovského dvora. Dielo, ktoré zamýšľal vytvoriť ako sumu a syntézu dobových vedomostí z takmer všetkých oblastí poznania, prekročilo hranice didaktizmu a stalo sa v podstate antiabsolu-

tistickým manifestom, kritizujúcim vládu Ludovíta XIV. Fénelonov spis sa priechil aj dobovému duchu pedagogických princípov ilustrovaných na pozadí bájok, konvenčnej latinskej vzdelanosti a veľkých antických osobností.⁷ Autor si zvolil ako médium výchovného prostriedku literárnu fikciu a účinok podnecovania čitateľskej predstavivosti. Inšpiroval sa Homérovým eposom *Odyseia* a v osemnástich knihách vyrozprával Telemachovu cestu za otcom ako peripetie s výchovným, etickým i politickým poslanstvom. Homér bol pre Fénelona autoritou morálnou aj estetickou. To mu však nebránilo adaptovať ho na dobový vkus a prispôbiť svojim zámerom. Telemachova cesta za otcom, ktorého hľadá, a cesta k dospelosti a zrelosti je paralelná s cestou Odysea do vlasti po dobytí Tróje. Mnohé udalosti z *Odyseie* sa tak objavujú aj v *Telemachovi*. Mytológia, o ktorú sa Fénelon opiera, je súčasťou deja i morálneho poslanstva. Žánrová forma tohto románu sa z dnešného pohľadu nedá jednoznačne určiť – v texte sa mieša epepeja, básneň v próze, tragédia, prvky utopickkej prózy i tragédie, významovo je intertextuálny. Fénelonov román sa dá pokladať za alegorický iníciačný román, ktorý našiel svoje ďalšie podoby v osvietenskom filozofickom románe. Všetky tieto charakteristiky i samotný Fénelonov postoj k otázkam výchovy a politiky vyvolali kritické reakcie na dielo, provokatívne už len zvoleným žánrom románu, nekompatibilným s atmosférou religiozity, vyznačujúcim sa historickou nepresnosťou a posunmi v mytológii. Ak by sme v tomto románe hľadali vlastnosti, aké má mať kánonické dielo, základnou charakteristikou by bolo napätie, ktoré vyvolalo vnútri literárneho i mimoliterárneho systému, a istý typ polemickosti jednak s dobovou didaktickou literatúrou, ale aj s antickou klasikou. Navyše Fénelon sa krátko po vydaní diela dostal do politickej nemilosti a v tej chvíli sa na začiatku 18. storočia z publikovaného románu stalo dielo „dobového úspechu“ a vydavateľská i čitateľská udalosť, ktorá spustila lavínu tých najrôznejších autorom povolených i nepovolených vydaní románu takmer v celej Európe, ale najmä vo vtedajšom Holandsku. Zanedlho sa dielo začalo opakovanne prekladať do mnohých jazykov⁸ a jeho popularita trvala až do začiatku 20. storočia. Keď Voltaire písal historiografickú prácu *Le Siècle de Louis XIV* (Storočie Ludovíta XIV., 1751), v kapitole 32 s názvom „Krásne umenia“ podal osobný kritický výber z francúzskej literatúry dovtedajších čias. Nechýbala v ňom reflexia Fénelonovho *Telemacha*. Dielo zhodnotil ako „výnimočnú knihu, ktorá sa približuje k románu aj k básni“, pričom kritici po smrti Ludovíta XIV., „sudcovia s prísnyim vkusom rozoberali Telemacha trochu tvrdo: vyčítali mu rozvláčnosť, podrobnosti, priveľmi voľne pospájané príbehy, často opakované a jednotvárne opisy vidieckeho života, ale táto kniha sa vždy pokladala za jeden z najkrajších pamätníkov prekvitajúceho storočia“ (Voltaire 1988, 398 – 399). Pri úvahách o Fénelonovi, ako aj pri estetických súdoch či kritériách vlastného výberu vôbec sa Voltaire opieral o porovnanie so starovekom: „Takmer všetky diela, ktoré robili česť tomuto storočiu, vznikli v žánri v staroveku neznámom [...]“ (398), pričom „[m]edzi výtvyry ojedinelého žánru môžeme rátať La Bruyèrove *Charaktery*. U starých Grékov a Rimanov sa nenašlo viac príkladov na také dielo, tak ako ani na *Telemacha*“ (399), dielo, ktoré podnietilo „niekoľkých napodobňovateľov, La Bruyèrovými *Charaktermi* sa ich dalo strhnúť ešte viac“ (400).

Z Voltairovho hodnotenia je jasné, že diela, dnes kánonické, vtedy ešte len aspi-rujúce na kánon, vníma v konflikte poetík a predstáv o literatúre, pričom tertium comparationis mu je antika. Uvedomuje si popieranie tradície, inováciu textotvor-ných postupov, originalitu, ale aj neporozumenie, resp. dobové odmietanie vyplý-vajúce z „cudzosti“ diela. Konfliktnosť, protikladné postavenie diela voči tradícii sú vlastnosti, ktoré, ako sme uviedli vyššie, konštituuju pojem kánonu. Lenže Voltaire na mnohých miestach zdôrazňuje ešte jednu vlastnosť literárneho diela, ktoré by malo byť uznané súčasnosťou i budúcnosťou. Okrem novosti a odlišnosti od pred-chádzajúcich vyzdvihuje utváranie vkusu národa, sprostredkovanie správneho a jas-ného zmysľania, nové použitie štýlu a jazyka, ale najmä fakt, že autori, „[v]ýznamní muži minulého storočia nás učili myslieť a hovoriť [zdôraznila K. B.], povedali, čo sme nevedeli. Tí, ktorí prichádzajú po nich, môžu povedať takmer len to, čo už vieme“ (404). A to je jedno z kritérií kánonizovania literárneho diela, jeho istej výlučnosti.

Po necelých troch storočiach sa Lieven D’hulst v knihe *Essais d’histoire de la traduction* (Eseje o dejinách prekladu, 2014) vracia k 19. storočiu a zapodieva sa aspektom prekladu z hľadiska vydavateľskej praxe. V súvislosti s Fénelonovým románom *Les Aventures du Télémaque* sa vyslovil v tom zmysle, že podľa počtu vydaní a nákladu patril vo svojej dobe do „kategórie bestselleru“. Záujem kultúrneho sveta o Fénelo-novo dielo sme už naznačili: nepochybne bol podnietený aurou autorovho protest-ného gesta. V roku 1826 založil parížsky vydavateľ Jean Dauthereau edíciu Najlepšie francúzske a cudzie romány (Collection des meilleurs Romans français et étrangers), v ktorej vyšlo 30 francúzskych a 12 inojazyčných románov v 100 zväzkoch. Medzi francúzskymi románmi sa ocitol aj *Télémaque* (D’hulst 2014, 216 – 217), ale tentoraz z hľadiska kánonického výberu signalizovaného kritériom najlepšieho v názve edície.

V slovenskom literárnom kontexte sa podľa našich doterajších zistení možno oprieť iba o sporadické zmienky o Fénelonovom románe. Na dvoch miestach o ňom v roku 1826 hovorí Pavol Jozef Šafárik v *Dejinách slovanského jazyka a literatúry všet-kých nárečí* (1864 – 1865), ale iba v súvislosti s prekladom do ruštiny (1750) a srbčiny (1814); v mravoučnom duchu hovorí o Fénelonovi v jednej z replík poľský šľach-tic Zalevski z Palárikovho *Drotára* (1860)⁹ a napokon Jaroslav Vlček upozorňuje na Nozdrovického preklad v *Dejinách literatúry slovenskej* (1889 – 1890). Pomerne úsmevne dnes pôsobí aj žľčovité zhodnotenie Jana Jakubca, profesora dejín českej literatúry na Univerzite Karlovej:

Známý nám hlasateľ a šíriteľ slovenského separatizmu, katolícky farár, na koniec kanov-ník Josef Ignác Bajza, zústal ve všetkých rozmanitých spisoch dôsledným epigonem projesuitským: v nudnom dvousvazkovom románe *René mládenca príhody a skúsenosti* (1783 a 1785) ukázal, že znal podobné poučné a moralisujúce romány francouzské, zejmé-na Fénelonova „Telemacha“, aspoň po jejich rámci, avšak zároveň z dobrodružných príhod Bajzova spisu prozíra snaha, zarážet nové obrození z dřívejšího protireformačního útlatku (1934 [Brtňáková 2009, 507]).

Podľa ojedinelých indícií sa dá predpokladať, že Fénelonov *Telemachos* nejakým spôsobom cirkuloval v literárnom priestore, len zatiaľ ťažko určiť, či ho vzdelanci čítali cez rukopisné preklady alebo v origináli, resp. či ho vôbec čítali. Keď Štefan Krčméry píše v *Dejinách literatúry slovenskej* o Augustínovi Doležalovi a jeho diele

Pamětná celému světu tragoedia (1791), kladie si otázku, kde sa svojmu umeniu Doležal naučil, keď „*nevedel* [zdôraznila K. B.] o preklade Fénelonovho Telemacha, ani o iných rukopisných prekladoch storočia svojho“ (1976, 46).

V druhej polovici 20. storočia o ňom písal Miloslav Okál (1965) a jeho význam vyzdvihoval najmä v stati „Problematika homérskych básní a ich ohlasy u nás“ (1966). Vo francúzskom kontexte 17. storočia sa Homér prekladal málo a bol ešte takmer neznámym autorom.¹⁰ V 18. storočí na Slovensku podľa Okála „už Homéra poznajú všetci slovenskí vzdelanci. Jozef Ignác Bajza pozná postavy homérskych básní, ako svedčí o tom nielen jeho román *René mládenca príhodi a skúsenosti*, ale aj jeho epigramy“ (1966, 553). Pôsobenie Fénelonovho románu sa iste neobmedzuje iba na sprostredkujúcu funkciu pri poznávaní Homéra, ktorý síce nebol neznámym vo vzdelaneckom prostredí, ale stále bol prekladaný len fragmentárne a cez latinčinu. Prvé preklady Homéra z gréčtiny sa objavili až na začiatku 19. storočia.¹¹ O Trautweinovom preklade Fénelona neskôr veľmi stručne čítame aj u Jozefa Felixa (1968).

Podobný ohlas v Európe ako Fénelonov *Telemachos* malo aj dielo Antonia de Guevaru *Epistolas familiares – Dvojctihodného otca Ant. Guevara... Listy a rozmlouvání*, v slovenskom preklade sa zachoval opäť len v rukopise Nozdrovického z roku 1773. José Luis Gómez-Martínez (1996) pokladá de Guevaru za zakladateľa španielskej eseje, autora, od ktorého sa datuje španielska esejistická tradícia. Odvoláva sa naňho aj Montaigne v eseji „O opilstve“ (Kniha II, kap. 2). Antonio de Guevara (1480 – 1545) bol španielsky františkánsky mních, kazateľ a kronikár na dvore Karola V. Jeho utopická, pacifistická až mesianistická vízia duchovnej ríše stála v kritickej opozícii k západoeurópskemu dvorskému životu. Nozdrovický dokončil preklad tohto diela v roku 1773, je teda skoršieho dáta než *Telemachos*. Hoci zostal iba v rukopise, Felix pokladá tento dátum za dôležitý medzník – datuje sa ním vôbec prvý preklad z novovekých európskych literatúr (1968, 6). Dodajme, že vzhľadom na pôvodcu prekladu a jazyk prijímajúcej literatúry. O de Guevarovom diele a jeho preklade sa zatiaľ nenašli nijaké zmienky v slovenskej sekundárnej literatúre.

Fénelonov a de Guevarov originál, tieto dva texty dvoch literárnych modality s didaktickou funkciou, sa dostali na Slovensko približne v období, keď vznikal a následne vyšiel prvý diel Bajzovho výchovného, poučného aj zábavného románu *René mládenca príhodi a skúsenosti* (1784), o ktorom už náznakom bola reč. Z dobovej európskej románovej produkcie na ploche dvoch storočí je na Slovensku v preklade len zanedbateľné torzo, ktoré nemohlo sekundovať Bajzovmu úsiliu etablovať románový žáner v slovenskej literatúre tých čias. Fénelonovo a Bajzovo dielo však medzi sebou korešpondujú typicky osvietenkými výchovnými funkciami s presahom k zábavnému poslaniu literárneho textu. Slovenská literárna historiografia sa Fénelona dovoľáva viac-menej kontingentne, resp. pri výklade Bajzovho diela sa na súradnice francúzskej (európskej) prózy 17. a 18. storočia napája všeobecnejšie. Ku genéze Bajzovho románu Hana Urbancová píše:

Je isto pozoruhodné, že v literatúre, ktorej chýbali základné literárne formy, sa takmer bez prípravy objavil taký vyspelý žáner, ktorý nielenže nemá domáceho predchodcu, ale nemá ani paralelného súbežníka v najbližšej slovanskej literatúre, v literatúre českej.

Naša literárna veda už zaujala stanovisko k možným súvislostiam (respektíve závislostiam) Bajzovho románu s podobnými žánrami v súvekých európskych literatúrach. Popri maďarskom spracovaní *Kartigam* Ignáca Mészarosa spomína sa najmä mravoučný román Fénelona *Príbeh Telemacha*, ktorý do slovenčiny preložil A. Nozdrovický ešte koncom sedemdesiatych rokov 18. storočia. Najnovšie výskumy v oblasti umeleckej prózy z obdobia národného obrodzenia však ukazujú na pôvodnosť a domáce pramene a impulzy Bajzovho umeleckého činu. [...] Bajzov román takto predstavuje svojím spôsobom „skrátенý vývin európskeho románu od jeho folklórnych počiatkov v 15. storočí až po koniec 17. storočia, keď vzniká sentimentálny psychologický román“.

Akokoľvek bol teda tento typ mravoučného románu v európskych literatúrach tejto doby módou, závan ktorej prenikol aj do našich končín, *nemožno chápať Bajzov román len ako slovenskú mutáciu tohto žánru* [zdôraznila K. B.]. Po uvedených prekladoch je to v našich podmienkach prvý a jediný veľký príklad umeleckej, príbehovej prózy v pravom slova zmysle (1978, 155, 156).¹²

Erika Brtáňová sa v kritickom súbornom vydaní Bajzovho diela pokúša osvetliť *René mládenca príhodi a skúsenosti* a jeho žánrovú povahu optikou premien francúzskeho románu ako inšpirácie a modelu pre autorov európskych literatúr práve vzhľadom ku kánonu klasickej poetiky, pričom určujúcim bolo aj

úsilie o uznanie románu ako vyššieho žánru. Okrem realistického výrazu nachádzame v Bajzovom románe ešte ďalšiu súvislosť s francúzskou románovou tvorbou, a to s jej dvoma prúdmi: s idealistickým a komicko-satirickým, ktoré sa vyznačujú rozdielnym vzťahom k zobrazovanej realite. Príznačky idealistického románu má prvá časť Bajzovho diela, druhá časť zastupuje komicko-satirický román. Uplatnené žánrové formy determinovali celkom prirodzene aj Bajzov literárny jazyk (2009, 574).

Rukopisné preklady Fénelona, de Guevaru a napokon aj didaktického spisu Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont¹³ prichádzajú do úplne odlišnej spoločenskej aj kultúrnej situácie, takmer do vákuu. Nemáme priame svedectvo o ich recepcii, sú zabudnuté aj pre výskum dejín prekladu a v podstate by sa dalo konštatovať aj to, že ich výraznejšie nepôsobenie bolo premárnenou príležitosťou pre slovenský literárny kontext. Dnes je ťažko predstaviteľný aj okruh ich možných čitateľov – ak prijmeme hypotézu, že nevyšli zásahom cenzúry, môžeme prijať aj hypotézu, že ich nebolo možné vydať z ekonomických dôvodov, že podobná ambícia dokonca chýbala a mali slúžiť ako didaktická pomôcka ad hoc (najmä Le Prince de Beaumont). Tieto rukopisné preklady (pravdepodobne okrem Fénelona, na čo nás upozorňuje naliehavosť opakovaného prekladu), ktorých je omnoho viac, než tu spomíname, a neobmedzujú sa iba na to, čo dnes chápeme ako umelecký preklad, sú výsledkom ojedinelých individuálnych prekladateľských činov rozptýlených po pomerne izolovaných dedinských farách (Drienčany, Vyšná Boca či inde), resp. pokusov na vyšších školách gymnaziálneho typu. Problematika rukopisných prekladov je prítomná aj v iných európskych kultúrnych priestoroch. Modalita ich výskytu a cirkulácie, ktorá sa na Slovensku sústreďuje na 18. a čiastočne na prvú polovicu 19. storočia, je však omnoho komplexnejšia a bude si vyžadovať ešte podrobný výskum.¹⁴

Situácia románu ako žánru a situácia literárneho jazyka bola na Slovensku oproti francúzskemu kontextu radikálne asymetrická. Domnievame sa, že prijať tieto texty

tak, aby priamo heteronómne zasiahli literárny vývin, nebolo možné ani z hľadiska pripravenosti literárneho prostredia, ani z hľadiska pripravenosti širšieho okruhu čitateľov, ba ani z hľadiska prekladateľskej metódy, resp. umeleckej úrovne prekladu. Cieľom preloženého textu, ktorý si konkrétne v prípade Fénelona svojou náročnosťou vyžaduje prekladateľa jazykovo a literárne vyspelého, najmä však skúseného, bolo skôr splniť pragmatické ciele a didaktickú funkciu. Možno preto úplne vylúčiť normotvornú funkciu prekladu tohto kánonického diela v prijímaujúcom literárnom systéme a pripustiť stimulatívnu funkciu prekladu vo vývine literatúry, pretože táto funkcia presvitať aj z literárnohistorických hodnotení Bajzovho románu. Dielo nemohlo uplatniť svoju estetickú silu a potenciál jeho vývinovej hodnoty zanikol napriek opakovaným pokusom o preklad práve preto, že sa nedostalo do oficiálneho literárneho obehu v zmysle fixácie a širšej prístupnosti.

Na základe povedaného sa možno prikloniť k tvrdeniu, že status kánonického diela sa potvrdzuje v kultúre, ktorá je pripravená prijať ho, pričom dielo alebo poetiku môže prijať cez recepciu originálu alebo literárnokritickú recepciu. Keď sa však už pohybujeme v priestore prekladu, situácia môže byť iná. Môže sa ukázať ako nepripravená a dielo v nej zaniká, resp. neplní svoju funkciu kánonického diela. Fénelonov román je z tohto hľadiska aj napriek pokusom o viacnásobný preklad predčasne realizovaný text kánonu, podobne ako bol omnoho neskôr predčasne realizovaný prvý preklad Flaubertovho románu *Madame Bovary* (1928) z pera Juraja Slávika-Neresnického. Tento text, ktorý stál pri zrode moderného európskeho románu, narážal v slovenskom literárnom prostredí na kritické prijatie: Pavel Bujnák ho síce v predstave prezentoval ako estetický vzor pre slovenskú literatúru, ale zároveň ospravedlňoval nedostatočnú jazykovú a štylistickú úroveň prekladu, na ktorú sa odvolávali aj kritici Flaubertovho diela na Slovensku.¹⁵ Nový preklad *Pani Bovary* Zory Jesenskej z roku 1948 úrady stiahli z obehu a preklad Sone Hollej z roku 1963 pod názvom *Pani Bovaryová* už nemal príležitosť pôsobiť normotvorne. Zostal iba v polohe ilustrácie európskeho literárneho dedičstva a dokazoval kultúrnu úroveň prijímajúceho prostredia. Synergia literárnokritického odmietania, jazykovo a prekladateľsky nepripraveného pozadia spolu s ideologickou intervenciou v rozpätí ani nie polstoročia vymazala pôsobenie Flaubertovho románu ako normotvorného. Estetická autorita románu pôsobila v čase prvého prekladu cudzo a provokatívne, a teda aj originálne, lenže tlak prijímajúceho prostredia a jeho literárnej tradície a konvencie bol silnejší. Estetická sila originálu nemohla zapôsobiť v dôsledku neadekvátneho prekladu, ktorý mohol vymazať vnímanie tohto diela ako kánonického.

Juraj Slávik-Neresnický patril k tým prekladateľom, ktorí mali aspiráciu spoluvytvárať a stimulovať kánon prekladovej literatúry aj literárnokritickou recepciou. V časopise *Prúdy* (1911 – 1912) uverejňoval state o francúzskom symbolizme a literárnych prúdoch na prelome storočí v niekoľkých pokračovaniach pod názvom *Z novšej francúzskej literatúry*, čo v danom období spĺňalo stimulatívnu funkciu. K takýmto prekladateľom iniciátorom patrili Vladimír Reisel a Štefan Žárý, ako i ďalší básnici nadrealistickej skupiny.

Nástup slovenského nadrealizmu je príkladom súhry normotvornej a stimulatívnej funkcie prekladu kánonu ako estetickú autority, ktorá mohla naplno zapôsobiť

v špecifickom prostredí už vznikajúceho individuálneho a skupinového básnického programu na báze popretia časti predchádzajúcich hodnôt. *Utaté ruky*, básnickú prvotinu Rudolfa Fabryho z roku 1935, ktorá predznamenalala nástup slovenského surrealizmu, pokladá Popovič za paródiu pôsobiacu na deštrukciu postsymbolistickej poetiky.

Táto zbierka síce pripravovala nástup tzv. avantgardnej poézie, ale sama ju ešte nevytvárala. Jej „avantgardnosť“ treba chápať relatívne. Paródia ako žáner sa podieľa na pretváraní vývinu popretím predchádzajúcej epochy, ako to bolo v čase nástupu nadrealizmu. V istej historickej situácii sa parodizované dielo môže stať dokonca východiskom pre ďalší vývin (Miko – Popovič 1978, 289).

Mohlo by sa zdať, že Popovičovo zaškatulkovanie Fabryho diela ako paródie je trochu prehnané. Ak túto konštatáciu obmedzíme len na parodické medzitextové nadväzovanie, resp. na popieranie poetických princípov minulosti, ktoré môžu vyznievať v bezprostrednej situácii ako parodické, a vložíme do kontextu 30. rokov 20. storočia s pozadím básnickej, prekladateľskej a literárnokritickej aktivity Reisela, Žáryho či ďalších členov tzv. Avantgardy 38, ocitneme sa z dnešného pohľadu v bode zlomu, v ktorom sa konštituovala moderná slovenská poézia a etablovali poetické postupy európskej, predovšetkým francúzskej avantgardy (kubizmus, dadaizmus, surrealizmus) v slovenských podmienkach. *Utaté ruky* a celý ďalší nadrealistický básnický program „poézie nového videnia“ nevznikli vo vákuu, ale cez preklad nadväzovali na francúzsku avantgardu, prostredníctvom českého poetizmu, českých a neskôr pôvodných slovenských prekladov, predovšetkým Apollinairea a tzv. prekliatych básnikov. Preklad a pôvodná tvorba boli súčasťou jedného programu, ktorý sa konštituoval prostredníctvom štyroch nadrealistických zborníkov¹⁶, ak nerátame Reiselovu stať „Prečo nerozumieme modernej poézii“, ktorú spolu s prekladmi z Apollinairea, Bertranda, Bretona, Éluarda a i. uverejnil v časopise *Slovenské smery* (1937, 51 – 54). Tento jednotný program sa profiloval na pozadí francúzskej avantgardnej doktríny apollinaireovského „esprit nouveau“ s požiadavkou syntézy umenia, kam v ponímaní slovenskej skupiny prirodzene patrila aj preklad. Avantgardné básnické techniky a postupy sa však ukazujú čistejšie v pôvodnej nadrealistickej tvorbe; preklad akoby v počiatočnej fáze bol prípravným terénom, prestupnou stanicou. Nielen Reiselove, ale i Rakove, Bunčákové a Žáryho preklady Apollinaireovej poézie vyšli knižne až v roku 1961 pod názvom *Pásmo*. Toto vydanie vyvolalo vyhrotenú polemiku medzi Felixom a Reiselom v *Slovenských pohľadoch* (1962b) a v *Kultúrnom živote* (1962a). Felix zhodnotil slovenské preklady, ktoré vznikali v podstate ako básnické prvotiny a v knižnom vydaní boli iba minimálne prepracované, ako nesprávne a skresľujúce Apollinaireovu obraznosť; pokladal ich za priveľmi inšpirované českými prekladmi. Po Reiselovej reakcii sa spor sústredil na právo na generačnú interpretáciu poézie. Polemika vzhľadom na existenciu prvých prekladov už v 30. rokoch prišla neskoro. Bola však znamením toho, že kánon avantgardných estetických postupov sa zapísal do vývinu literatúry a literárnej recepcie a ako norma si vyžadoval aj normotvornú metódu prekladu, ktorú Felix v kritizovaných textoch nenachádzal. Otázne však je, či naozaj možno hľadať normotvornú metódu prekladu, keď každá interpretácia básnického textu je novou a je aj novým originálom prekladu. Potvrďuje to napríklad

aj neustále opakovaný preklad Apollinairovej básne „Pod mostom Mirabeau“ („Sous le Pont Mirabeau“), ktorá sa chápe ako prekladateľská výzva zvládnuť normotvorný kánon kubistickej poézie. Podobným prípadom je aj viacnásobný preklad básne „Havran“ Edgara Allana Poa vo vzájomnej generačnej interpretačnej a poeticko-konceptnej konfrontácii. Tri verzie prekladu Karola Strmeňa spolu s prekladmi V. Roya, V. Beniaka, J. Kantorovej-Bálikovej, J. Urbana, E. Lukáčovej a L. Feldeka vyšli v jednom knižnom vydaní pri príležitosti 150. výročia básnikovej smrti vo vydavateľstve Petrus (1999). V takomto type vydania sa popri autorovi pôvodného diela prezentujú aj autori prekladu, na ktorých sa zameriava výberová pozornosť. Výber prekladovej literatúry v takomto prípade neprezentuje primárne dielo cudzieho autora, ale dielo prekladateľa, a preklad povyšuje na originál. V 70. a 80. rokoch 20. storočia vydavateľstvo Slovenský spisovateľ vytvorilo edíciu *Básnický preklad* a vydalo monografické výbery z prekladov J. Smreka, V. Reisela, Š. Žáryho, J. Stacha a i. Podobnú funkciu mala aj edícia *Preklady Karola Strmeňa* vo vydavateľstve Petrus po roku 1989. Postupne v nej boli vydané aj nepublikované preklady exilového spisovateľa a prekladateľa Karola Strmeňa, čím sa plne včlenili do slovenského prekladového priestoru.

Otázka viacnásobného prekladu originálneho textu poukazuje v prípade Apollinaira či Poa na inherentnú vlastnosť kánonického diela, o ktorej už bola reč vyššie; kánonické dielo núti recipienta k opakovanému čítaniu, k opakovanej interpretácii, k aktualizácii vlastnej hodnoty a významu. Originál sa svojou estetickou silou a autoritou stáva modifikátorom pôvodného písania, ako v prípade nadrealizmu, a jeho účinkov a originalita nesie v sebe potenciú vytvárať aj normu prekladu. Tento posun vo vnímaní kánonu v priestore prekladu vzniká v situácii vyššej pripravenosti prijímajúceho prostredia a dobre sa odráža práve v polemikách okolo prekladov v prípadoch, keď sa z istého hľadiska narúša nedotknuteľnosť, ba až posvätnosť prekladaného diela narušením zaužívanej metódy prekladu. Na ilustráciu možno spomenúť polemiku okolo prekladov antickej literatúry medzi klasickými filológmi a Vojtechom Mihálikom v čase, keď Okál preložil Aristofanove komédie (1966) tradičnou filologickou metódou a Mihálik Aristofanovu *Lysistratu* (1969) toľko kritizovanou modernizujúcou metódou na roviny jazyka a verša prekladu spolu s aktualizovaním významovej roviny diela a uplatnil ju aj v ďalších prekladoch klasických antických tragédií. Polemika nadobudla charakter sporu „starých a nových“. Odklonom od žánrovej konvencie a prílišnou expresivitou prekladu Mihálik deštruoval dovtedy prevládajúcu normu prekladu a siahol na nedotknuteľnosť literárneho dedičstva, desakralizoval ho v čase, keď sa už vytvorila norma prekladu antickej metriky a prekladanie gréckej a latinskej poézie do slovenčiny si vytvorilo tradíciu siahajúcu do začiatku 19. storočia.¹⁷

Zdokonaľovaním a zvyšovaním úrovne jazykovej, literárnej a kultúrnej pripravenosti prijímajúceho prostredia sa zvyšuje aj receptibilita prostredia a prekladové dielo ako také sa môže stať kánonom v systéme prekladovej literatúry v zmysle normy prekladovej metódy, estetickej hodnoty a účinku prekladu, originalnosti riešení a zvládnutia problémových miest textu. Príkladom toho je v dejinách prekladu na Slovensku Danteho *Božská komédia* (*Peklo* 1964, *Očistec* 1982, *Raj* 1986). Bloom venuje v *Kánone západnej literatúry* Dantemu celú kapitolu; vnútornou vznešenos-

ťou, pravdivosťou a neopakovateľnosťou ho povyšuje na kľúčového autora: „Druhá *Božská komedie* nebola možná, stejně jako přestala být možná tragedie poté, co přestal psát Shakespeare“ (2000, 117). Dodajme, že dokonalosť a neopakovateľnosť prekladu J. Felixa a V. Turčányho v slovenských pomienkach povyšuje toto dielo aj na ťažko zopakovateľný, preto kľúčový preklad v celých dejinách umeleckého prekladu.¹⁸ Danteho *Božská komédia* v preklade prekračuje vnímanie literárneho diela ako jednoduchej súčasti svetovej literatúry a dostáva sa do silového poľa inštrumentalizácie kánonu v slovenskom prekladovom priestore.

ANALÝZA II

Knihy patriace do kánonu svetovej literatúry sa čítali a čítajú v slovenskom kultúrnom priestore v origináloch aj v prekladoch do iných jazykov, čo vyplýva aj z charakteru stredoeurópskeho kontextu a dejín prekladu. Kryštalizácia pojmu umelecký preklad, emancipácia prekladu od pôvodnej literárnej tvorby, predispozícia prijímajúceho prostredia zmenou paradigmy prekladania,¹⁹ posilňovanie receptibility, inštitucionálne formovanie vydavateľského priestoru a status prekladu ako kultúrneho činu sú podmienky nevyhnutné na to, aby mohol vzniknúť kánon prekladovej literatúry ako suma reprezentatívnych textov, ktoré zároveň charakterizuje aj reprezentatívnosť prekladového artefaktu ako v prípade už spomínanej Danteho *Božskej komédie*.

Reprezentatívnosť teda predpokladá gesto výberu. Pragmatika prekladu odkazuje vo vydavateľskom priestore na výber z komunikačného poľa svetovej literatúry. Prechod k tomuto pojmu je zámerný: stotožňuje sa s kánonom i s kultúrnym dedičstvom. Oba sa utvárajú ako suma textov v inštitucionálnom rámci špecializovaných vydavateľských edícií (preklady celých textov a antológie), prenášajú sa do rámca literárneho vzdelania ako školskej autority, kde sa modeluje predporozumenie a senzibilita na čítanie, pričom v tejto polohe je možná revízia tzv. čitateľského kánonu najviditeľnejšia. V recepcii literatúry sa tiež organizuje diskurz, ktorého cieľom je pomáhať čítať, orientovať sa a vyberať lektúru, prezentovať rôzne výbery s rôznym kľúčom, a napokon idea kánonu nadobúda podobu okazionálnej reflexie.

Viac či menej otvorený odkaz na kánon je súčasťou vydavateľskej stratégie. Výber kánonických diel na preklad je otázkou určenia idey, programu a poslania edície, čitateľského okruhu, na ktorý sa zameriava, riadi sa individuálnym posúdením, spoločenským ohodnotením, pragmatickým zreteľom a v slovenských podmienkach neraz aj ohľadom na český prekladový kontext. Pri konštituovaní edícií tohto typu, pri zostavovaní edičných plánov a pri prezentácii textov sa s nimi často manipuluje v zmienených intenciách. Súčasťou takejto stratégie je zdôrazňovanie uznanej hodnoty a hraníc estetického hľadáčstva²⁰, ktoré sú podmienkou kánonu.

Príkladom par excellence spomínanej vydavateľskej stratégie bol pred rokom 1989 nedokončený edičný projekt Zlatého fondu, ktorý vznikol koncom 60. rokov 20. storočia a jeho poslaním bolo vydávať základné a vynikajúce diela svetovej literatúry.²¹ Felix o ňom píše:

Ako viem, na popud Slovenského ústredia knižnej kultúry redakční pracovníci pripravili pomerne veľmi presný titulový plán edície nazvanej Zlatý fond, ktorá má obsahovať zá-

kladné diela svetovej literatúry, čiže kultúrne dedičstvo sveta. [...] Za obzvlášť iniciatívny čin pokladám aj plán vydavateľstva Slovenský spisovateľ, podľa ktorého by u nás mali postupne vyjsť všetky hlavné diela autorov odmenených Nobelovou cenou. [...] Stojíme pred úlohou poskytnúť našim čitateľom v oblasti krásnej literatúry to, čo André Malraux nazval pre oblasť výtvarného umenia „imaginárnym múzeom“, ale čo nemá hodnotu muzeálnu. Kultúra sa totiž nezačala predvčerom (1986, 544).

V Slovenskom vydavateľstve krásnej literatúry (neskorší Tatran) mali stále miesto edície, ktoré tento program čiastočne naplňali (Edícia svetových klasikov, Svetoví klasici, Svetová tvorba, Malá svetová knižnica, Zenit, Luk, Spoločnosť priateľov klasických kníh, Panteon a i.) pod čoraz viac silnejúcim tlakom ideológie a kultúrnej politiky. Literárny fond usporiadal v roku 1989 konferenciu „Literárna klasika a súčasný preklad“, na ktorej sa mali opäť definovať problémy prekladu literárnej klasiky a vytýčiť zásady budúcej vydavateľskej praxe. Politická zmena a zmena kultúrnej paradigmy po roku 1989 však spôsobila, že v reorganizujúcom sa vydavateľskom priestore tento projekt zanikol.²² Na cielený výber nových kánonických textov na preklad cítiť v súčasnosti istú rezignáciu, poväčšine sa recykluje starý kánon vydávaním reedícií jazykovo upravených prekladov.

Felix, ktorý bol aj dlhoročným vydavateľským pracovníkom, sa dotkol otázok vydávania literárneho kánonu už pred vyše polstoročím a do diskurzu o prekladovej literatúre zaviedol metaforu mapy, ktorá sa v súčasnosti stala významným a často využívaným nástrojom zobrazovania dejín prekladu i priestoru-miestopisu svetovej literatúry²³. V obsírnej stati „O vydávaní klasikov“ (1953) pôvodnej slovenskej literatúry sa Felix zmienil aj o prekladovej literatúre, pričom zdôrazňoval najmä potrebu fundovanej textológie. S vydávaním klasikov ako kultúrneho dedičstva prekladovej literatúry sa stretal tiež ako redaktor a prekladateľ a chápal ich aj takto:

Je dvojité kultúra: kultúra duše (Dante) a kultúra ducha (Voltaire). Tie dve tvoria obsah toho, čo nazývame európskym humanizmom a čo je našim dedičstvom. Nevieť, či môže byť iným cieľom každej národnej literatúry niečo iné než tento národný aj nadnárodný cieľ. V službe tomuto národnému i nadnárodnému cieľu vidím sám *raison d'être* svojej prekladateľskej (aj ostatnej práce) (1966, 21).

Felixove úvahy o vydávaní slovenských klasikov a jeho editorský koncept z 50. rokov 20. storočia sa pretavili do konceptu vnútrojazykového prekladu a do vydávania prekladov „svetovej klasiky“. Jeho dôležitú súčasť mali tvoriť aj adaptácie klasických svetových literárnych diel pre mládež.²⁴ Ich najvlastnejšiu úlohu, ako aj poslanie klasickej literatúry všeobecne, videl Felix v širšom zmysle slova v pôsobení estetickej výchovy (1957; 1961).

Pravdepodobne aj v tejto intencii vyšlo v roku 1960 v edícii Školská knižnica (Mladé letá) *Čítanie zo svetovej literatúry* (1960),²⁵ antológia textov s perexami. Výber zostavil Anton Vantuch a sám niekoľko textov aj preložil. Antológia obsahuje 23 autorov od antiky po 19. storočie (Homér, Petrarca, Rabelais, Cervantes, Swift, Voltaire, Rousseau, Byron, Hugo a i.), reprezentujúcich klasické diela svetovej literatúry. Zaujímavosťou z dnešného pohľadu je, že *Čítanka* vyšla v náklade 10 270 výtlačkov a bola určená pre 10. ročník všeobecnovzdelávacích škôl. Pri zbežnom pohľade na sumár preložených autorov možno konštatovať, že Vantuch sa orientoval na európsky

literárny kánon a kombinoval úryvky z už preložených diel a z autorov, ktorí vyšli knižne neskôr v 60. rokoch. Možno sa domnievať, že vychádzal aj z možností v tom čase rozpracovaných prekladov, ale dá sa aj predpokladať, že práve uverejnené úryvky potom iniciovali tvorbu kompletných prekladov.

Čítanie zo svetovej literatúry sa ako typ antológie určenej na literárne vzdelávanie priamo dotýka pohybu v slovenských vydavateľstvách v 50. rokoch, ktorý smeroval k etablovaní edičných a textologických noriem aj v súvislosti s vydávaním svetovej literárnej klasiky. Felix uverejnil v roku 1961 stať „Klasické literárne diela v úpravách (Niekoľko poznámok a návrhov)“ (1986), kde sa priamo zamýšľal nad spôsobom, ako priblížiť mladým ľuďom literárnu klasiku. Preferoval textové úpravy (vypúšťanie pasáží so zachovaním štruktúry diela), vydávanie diel s nepatrnými zásahmi, ale s bohatým komentárom „zameraným jednak na reálie a jednak na estetické rozbor“ (75), pričom navrhoval vydať rôzne typy druhovo-žánrových antológií. Napokon sa zmenil aj o prerozprávaniach klasických diel ako o treťom spôsobe, ktorý by však nemal byť prerozprávaním, ale „rozprávaním o takýchto dielach“ (76), bohato dokumentovaným citátmi z príslušného diela.

Čítanky (chrestomatie ako výbery na pedagogické účely) z jednotlivých národných literatúr či svetovej literatúry ako podpora vzdelávacieho procesu boli a sú prítomné nepretržite. Ukazujú sa ako adaptabilný priestor, v ktorom sa kánon preskupuje, ak vynecháme ideologické a sociokultúrne hľadisko, podľa potrieb cieľovej skupiny recipientov, v prípade inonárodných literatúr podľa stupňa jazykových znalostí. Takéto texty sa taktiež často adaptujú a v prípade svetovej literatúry zohráva limitujúcu úlohu už existujúci preklad jednotlivých diel.

Preklad sa paradoxne môže pri utváraní kánonického korpusu javiť i ako prekážka: prekladový priestor podlieha rôznej kultúrnej orientácii a literárne preferencie vzhľadom na inonárodné literatúry nikdy nie sú vyvážené. Treba si pritom všimnúť aj predomnanciu jazykov a literatúr, ktorá sa v jednotlivých obdobiach mení. O pripravenosti prijímajúceho prostredia už bola reč, predsa však nezaškodí pripomenúť prekladateľské kompetencie nevyhnutné na realizáciu prekladov klasickej literatúry, ich interpretáciu a prezentáciu samotného prekladu ako kultúrneho dedičstva. Preklad starovekých a stredovekých textov je napríklad spojený so špeciálnym jazykovým a filologickým problémom. Vyžaduje si odbornú pripravenosť prekladateľov na tento typ prekladu, ktorá sa nemôže obmedziť iba na znalosť samotného jazyka a literatúry. Z hľadiska špecifickosti textov hovoríme o prekladateľských metódach a postupoch pri prekladoch, v ktorých je podstatný výklad a interpretácia diela, pretože mnohé texty sú záväznej povahy a časovo i kultúrne sa vzdávajú do takej miery, že komentár sa z hľadiska zrozumiteľnosti javí žiaduci. Prekladové texty sú na jednej strane špecifické nadčasovosťou a do istej miery aj nemennosťou originálu a jeho zmyslu (pokiaľ ide o sakrálne texty) a na strane druhej tým, že sa v nich stretávajú časovo a priestorovo odlišné literárne a kultúrne systémy.

Ak však máme na mysli teleologický princíp chápania kánonu v priestore svetovej literatúry ako priesečníka poznania kultúry a inakosti prostredníctvom literatúry, už len konštatovanie, že preklad nie je originál, ale je originál interpretácie originálu so všetkými nevyhnutnými funkčnými posunmi, odkazuje na limity apercpcie

i recepcie. Poukazujú na to aj Leonora Dugonjić a Raphaëlle Richard de Latour (2014, 197), autori štúdie zaoberajúcej sa výskumom literárneho kánonu ako povinného čítania pre stredné školy s inštitucionalizovanou a centrálnou určenou medzinárodnou maturitou (BI), to znamená záväznou a rovnakou v participujúcich krajinách. Zoznam diel svetovej literatúry²⁶ sa v rámci BI utvára podľa presných kritérií, ako sú literárna hodnota textov, varieta kultúrnej reprezentácie, vyváženosť jazykov, literárnych žánrov, rodového aspektu, literárnych období, pertinencia textu z hľadiska komparatívnych štúdií, vhodnosť textov pre vekovú skupinu 16 – 19 rokov a napokon prístupnosť textov v prekladoch. Práve táto kategória sa javila ako problematická a najviac ovplyvňujúca obraz svetovej literatúry, ktorý sa konštituoval ako lingvisticky europocentrický vzhľadom na existenciu prekladov do väčšiny jazykov, kým klasické diela africkej, ázijskej a arabskej literatúry sa ukázali najmenej prekladané vzhľadom na diapazón 41 jazykov, z ktorých sa diela vyberali.

V situácii, keď sa mení status umeleckej literatúry v intermediálnej spoločnosti nových technologických vymožeností a čoraz častejšie čítame v literárnovednom disкурze o smrti literatúry či v lepšom prípade o nebezpečenstve, ktorému je vystavená, uvedomujeme si aj konzekvencie tohto stavu na čitateľskú gramotnosť²⁷ a alarmujúce postavenie literatúry v oblasti vzdelávania. Dvíhajú sa hlasy spochybňujúce fungovanie kánonu a literatúry vôbec, pričom školské literárne vzdelanie sa redukuje na pokus o vytvorenie vzťahu k literatúre,²⁸ čo by malo viesť k enkulturácii podmienenej čítaním a literatúrou. Takýto typ socializácie sa vytvára často cez rôzne kanály motivačnej literatúry, návody na čítanie literatúry, texty založené na výbere istého počtu kľúčových diel, najčastejšie románov v počte 50, 100 a pod., katalógov ideálnych knižníc atď. Klasická literatúra stelesňujúca kánon slúži na jednej strane ako pevný bod kultúrnej referencie a orientácie, na druhej strane je otáznou, do akej miery je čítanie týchto diel živé a v súčasnosti ešte vôbec fungujúce.

V minulosti vychádzal stimul prezentácie kánonu v preklade takpovediac z centra vydavateľského priestoru a bol súčasťou vydavateľskej stratégie mapujúcej celospoločenský záujem, hoci by sme si mohli položiť nevyhnutnú otázku, čo myslíme pod celospoločenským záujmom. Aj keď vznik jednotlivých edícií často iniciovali filologicky vzdelaní odborníci z oblasti literárnej kritiky a histórie, úloha individuálneho výberu sa v podstate dostala na druhé miesto. Nesmieme totiž zabudnúť ani na rôzne dobové ideologické obmedzenia „zvrchu“, hoci oblasť literárnej klasiky sa v podmienkach socialistického Slovenska javila ako relatívne najmenej podliehajúca politickému gestu. V súčasnosti sa do popredia dostal individuálny výber, ktorý je odrazom odbornej reflexie a tvorivého činu, ojedinele i edičná iniciatíva. Kánon sa prezentuje ako estetický systém a ako prekladový korpus odrazu, v knižných výberoch je pritom podstatná aj reinterpretácia kánonu. Na ilustráciu možno uviesť antológie ruskej poézie 19. a 20. storočia – Valerij Kupka: *Ruská moderna* (2011) a *Ruská avantgarda* (2013), Ján Zambor: *Kniha ruskej poézie* (2011) či antológiu Zornitze Kazalárskej *Stredoeurópska moderna* (2014).

Reinterpretácia kánonu v podmienkach strednej Európy znamená okrem opätovného hodnotenia estetických princípov aj položiť si znova otázku, o čom vypovedajú literárne texty v súčasnosti, v zmenených politických a kultúrnych podmienkach,

aký silný vplyv má historicita na ontologickú relevantnosť textov. Potrebuje vzdelaná čitateľská verejnosť tieto texty, ktoré sa prezentujú ako vzorové, ako literárne autority? Uvedomuje si deficit vlastného poznania a má záujem odstrániť ho lektúrou? Môže byť kánon živou kultúrou? „Kánon je rejstříkem o tom, jak se formuje a modifikuje naše historické sebe-porozumění,“ myslí si Frank Kermode (2004 [Kaplická Yakimova 2015, 35]). Seba porozumenie zaznieva aj zo spomínanej Voltairovej úvahy o literatúre minulosti, kde sa dôraz kladie na to, že literatúra má čitateľa učiť myslieť. Jan Keller, český sociológ a environmentalista, vydal v roku 2015 knihu esejí *Odsouzení k modernite*, ktorá je sociologickým čítaním a reinterpretáciou dvadsiatich troch preložených kľúčových diel svetovej literatúry.²⁹ Základnú otázku vývoja modernej spoločnosti si kladie pri porovnávaní minulosti a súčasnosti prostredníctvom hermeneutiky literárneho textu, formuluje ju cez skúmanie povahy modernity a tém ako sociálna patológia, deregulácia, vzdelanie, modernizácia spoločnosti, riziková spoločnosť, informačná spoločnosť, individualizmus, postmoderná spoločnosť zážitkovosti a pod.

Ani moderní spoločnosť sa nevyhnula tomu, o čom boli starí Řekové přesvědčeni, že je osudem veškerých dejin. Nevyhnula se pohybu v kruhu. U řady problémů, s nimiž se moderní společnost potýká, se mění pouze vnější kulisy, jejich povaha zůstává stále stejná. Stejná je i bezmocnost, s níž tváří v tvář těmto problémům stojíme. [...] Diagnóza modernity v dílech literární klasiky se překvapivě shoduje s mnohem pozdějšími a dokonce současnými sociologickými teoriemi (Keller 2015).³⁰

Samotný peritext upozorňuje na štatút a jednu z podstát kánonického diela. Keller chce, aby čitateľ myslel, pýta sa, o čom vypovedá text, resp. ako vypovedá o súčasnosti, nabáda hľadať historické súvislosti so súčasným svetom a v klasických dielach nachádza odpoveď. Riadi sa tým, čo sme nazvali bytostnou potrebou seba porozumenia, a ukazuje spôsob, akým môže byť aj klasické dielo súčasťou živej kultúry: inšpiratívnosťou k úvahám, etickým aspektom a v neposlednom rade aj rozširovaním myšlienkových máp. Keller „papierovému“ hypertextovému čítaniu napomáha i tým, že k jednotlivým témam ponúka aspoň v bibliografickej podobe ďalšie sociologické či filozofické texty k danej téme.

Výbery z korpusu literárneho kánonu, či už v preklade alebo v origináli, sú nevyhnutne aj inštrukciami a žánrami literárneho vzdelania. Reprezentatívnym typom takéhoto žánru je antológia, ktorá poukazuje na stratégiu formovania predstavy o kánone. Svedčia o tom najmä antológie s metaforickým názvom, poukazujúcim na výnimočnosť, vznešenosť, vzletnosť. Aj sama etymológia slova antológia tomu nasvedčuje: odkazuje na grécke *anthos* – kvet a *legein* – zbierať, čo v prenesenom význame znamená zbierať to najkrajšie, najkrajší kvet. S florálnou terminológiou korešpondujú i niektoré názvy slovenských básnických antológií, napríklad *Zlatý klas* (1940), *Horský veniec* (1940), *Z cudzích sadov* (1944), *Záhrada útechy* (1949), *Slzy a víno* (1964), *Víno milencov* (1964), *Kvapky z perlete* (1968), *Mnohofarebný vejár* (1973), *Oneskorené vinobranie* (2005), *Kvet pre dušu* (2008) a pod.

Samotný výber textov a komentár s nimi súvisiaci je v podstate interpretáciou kánonu. Antológia ma štatút diskurzívneho textu a vzniká manipuláciou kánonického korpusu. Môže zoskupovať už existujúce preklady podľa rôznych kritérií (dru-

hovo-žánrové, geografické, lingvistické, historické, tematické, edičné atď.) alebo vzniká výberom originálu a jeho prekladom. V každom prípade ide o fragmentárny preklad či výber z prekladu, pars pro toto, ktorý vytvára skratkový obraz inonárodnej alebo svetovej literatúry, resp. jej vývinu. Spomedzi mnohých príkladov možno spomenúť *Antológiu z poetickej literatúry nemeckej*, ktorú vydal v roku 1890 František Otto Matzenauer. Po Tablicových antologizujúcich *Poezyach I. – IV.* (1806 – 1812) či Hollého antológii z gréckej a latinskej poézie (1824) išlo o prvú modernú antológiu, ktorej zámerom bolo práve „podať pomerne ucelený obraz o vývine nemeckej poézie od najstarších čias po 19. storočie“ (Tomiš 1994, 39 – 40). Karol Tomiš zdôraznil, že pôvodným zámerom bolo vydať dva diely podľa moderných edičných zásad – s poznámkovým aparátom, biografickými údajmi o autoroch a s náčrtom dejín príslušnej literatúry. Druhý diel však už nevyšiel.

Pri vydávaní prekladových antológií vzniká napätie medzi aktuálnou potrebou prekladu a kvázi bezčasovosťou prekladového kánonu. Vydávajú sa v situácii, keď sú rýchlejšim riešením sprostredkovania cudzieho textu, alebo vznikajú v prostredí, ktoré kladie prekladu prekážky (ekonomické, ideologické či personálne, súvisiace s nepripravenosťou kultúry a prijímajúceho prostredia), a napokon je ich vznik motivovaný potrebou bilancovať, vyberať z preverenej a reprezentatívnej hodnoty prekladového kánonu. Príkladom poslednej situácie je už spomínaná edícia *Básnický preklad*, v ktorej vychádzali antológie primárne orientované na najlepšie ukážky z prekladovej tvorby. Mohli by byť predobrazom vydania súborného prekladového diela v relevantných prípadoch prekladateľskej tvorby.³¹ Na ilustráciu aktuálnosti sprostredkovania literárnej hodnoty možno uviesť dva príklady.

V roku 1941 publikoval Mikuláš Bakoš pod názvom *Teória literatúry – výber z formálnej metódy* preklad antológie z ruskej formalistickej školy, ktorá sa ukázala ako nevyhnutná pre teoretické myslenie slovenského štrukturalizmu a formalizmu. Peter Zajac na margo textu antológie napísal:

Jej vydanie bolo gestom orientácie, osamostatňovania a istého odpútania sa slovenského štrukturalizmu od českého, aj keď jeho iniciačnú rolu si Bakoš samozrejme uvedomoval. Preklad z ruštiny znamenal preňho okrem toho udomácnenie jazyka formálnej školy a štrukturalizmu v slovenskom kultúrnom prostredí (2008, 101 – 102).

Vývinotvornú hodnotu tejto antológie si uvedomujeme retrospektívne, podobne ako v druhom príklade – štyroch už spomínaných zborníkov-antológií slovenských nadrealistov, ktoré boli spojením pôvodnej tvorby, prekladov, umeleckých textov, textov z oblasti filozofie a estetiky. Oba tieto príklady poukazujú na intencionálnosť, operatívnosť a pragmatickosť gesta výberu.

Za inštrukciu a žáner literárneho vzdelania pokladáme aj anotáciu diela, krátky informatívny text okazionalného charakteru. Žurnalistická anotácia literárneho diela býva spravidla uverejňovaná v novinách či časopisoch ako text upozorňujúci na vydanie v našom prípade prekladu. Uplatňuje sa tu princíp okazionality, ale môže ísť aj o princíp prekladu prezentovaného ako udalosť. V istej historickej konštelácii vzniká situácia, keď sa naskytne príležitosť retrospektívy ako udalosti. V roku 2018 bola takouto príležitosťou storočnica vzniku prvej Československej republiky, ktorá sa masívne využívala na rôzne typy retrospekcií vrátane ankety „Kánon 100“ v čes-

kých audiovizuálnych a printových médiách. Súčasťou ankety žurnalistov venujúcich sa kultúre bolo vytvoriť zoznam sto najlepších diel českej literatúry, z ktorých odborná porota vybrala desať a verejnými diskusiami obnovovala povedomie o literárnom kánone. Pôsobenie trojdimenzionálnosti časových súradníc v kultúre a v preklade sa potvrdilo aj v úvahách o literárnom kánone 21. storočia spolu so zoznamom najlepšej svetovej prózy od roku 2000.³²

ZÁVERY

Z doterajších výskumov k dejinám prekladu na Slovensku vyplýva niekoľko modalít fungovania literárneho kánonu, ktoré sme čiastočne aj ilustrovali.

Cudzie kánonické dielo nie je vždy kánonickým v preklade: jeho hodnota môže zaniknúť zlým prekladom, predčasne realizovaným prekladom alebo môže pôsobiť v rámci prijímajúceho literárneho systému ako inšpirácia či tvorivý impulz, nie ako preklad *eo ipso*.

Cudzie kánonické dielo sa môže stať na základe estetickej prekladovej hodnoty aj kánonickým prekladovým artefaktom, ak vnímame dejiny prekladu ako autonómnu disciplínu.

Možno si položiť otázku, či dve polohy chápania prekladu ako súčasti literárno-historického vývinu a ako súčasti autonómnych dejín sú v priestore kultúry prepojené a či pôsobia pri vnímaní prekladu kánonického diela synergicky. Preklad Fénelonovho románu mohol pôsobiť ako impulz v literárnom vývine slovenského románu, zároveň predstavuje medzník v autonómnych dejinách prekladu, pričom bokom zostáva jeho prekladová kvalita a fakticita rukopisu, ktorá implicitnú kánonickosť akoby rušila. Dejiny prekladu a kryštalizáciu pojmu preklad najmä v raných obdobiach tvoria často preklady menej významných diel než sú kánonické texty.

Preklad kánonického diela ako autority slúžil v dejinách prekladu na konfrontáciu svojho a cudzieho v zmysle potvrdenia kultúrnosti a úrovne prijímajúceho prostredia, resp. nosnosti domáceho spisovného jazyka a existujúcich poetických noriem. Za takýto akt možno považovať Hollého preklad Vergíliovej *Eneidy* z roku 1828. Z dnešného hľadiska je tento preklad historickým artefaktom, zatiaľ čo Danteho preklad *Božskej komédie*, ktorý vznikol v inej historicky podmienenej situácii v druhej polovici 20. storočia, je stále živým kánonickým prekladovým artefaktom a zasiahol aj do histórie prekladateľských metód. Prekladový artefakt môže mať premenlivý atribút kánonickosti, pričom vždy kopíruje historicitu situácie prekladania ako napríklad existencia diela W. Shakespeara v prekladateľskej línii M. Bosý → P. O. Hviezdoslav → Z. Jesenská → J. Kot → E. Feldek.

Pri prekladoch literárnych diel s atribútom kánonickosti sa pociťuje taký stupeň zakonzervovanosti a nemennosti, že odchýlka v prekladateľskej metóde vyvoláva dobové polemiky. Okrem sporu okolo Mihálikových prekladov antickej drámy by sme sa mohli vrátiť do minulosti k polemike medzi Bajzom, Fándlym a Bernolákom, ktorá sa síce primárne týkala podoby spisovnej slovenčiny, ale realizovala sa cez kritiku Bajzovho prekladu antickej poézie. Hoci bola iba zámienkou, predznamenala spor „starých a nových“ v otázke kánonu: preklady antickej poézie zohrali dôležitú úlohu vo vypracovaní a etablovaní klasicistického kánonu, ktorý pokladal časomerný

prozodický systém v poézii sa vhodnejší ako sylabický, vlastný ľudovej poézii. Za zmienku stojí aj fakt, že preklady antickej literatúry poznáme vo väčšom množstve v zásade až od 17. storočia, a to len vo forme fragmentárneho prekladu antických autorov: spočiatku sa prekladali iba sentence, veršované mravoučné proverbiá, aforizmy, gnómy, maximy, epigramy. Básnici ich zaraďovali do pôvodných diel didakticko-reflexívnej lyriky, do antológií a rôznych zbierok bez poukazu na to, že ide o preklad. Pri tomto výbere sa bazírovalo na antických autoritách. Nasledovali časopisecké preklady a samostatné antologické výbery. Antickí autori, ktorých diela tvoria korpus kánonickej literatúry, teda vstupovali do slovenského literárneho priestoru cez implicitný fragmentárny, adaptačný a antologizujúci preklad, pričom integrálny preklad sa sústreďuje v modernej podobe až do druhej polovice 20. storočia. V každej z týchto fáz je pri preberaní textu do prijímajúceho prostredia určujúcim iný estetický princíp, ktorý súvisí s rozvinutosťou prijímajúceho literárneho systému, so stavom jazyka a s funkciami prekladu.

Funkcie prekladu a predstavy o prekladaní významne ovplyvňovali kvalitu prekladu, ale ešte predtým výber diela na preklad, ktorý sa do prvej polovice 19. storočia orientoval buď na kánonické diela, alebo spĺňal požiadavky osvieteného pragmatizmu napríklad na preklad prózy. Funkcia prekladu sa v tom čase utvárala prienikom praktickej, náučnej a zábavnej funkcie literárneho textu, ktorá postupne začala rešpektovať čitateľské potreby a záujmy, a v 19. storočí sa pretavila do početných prekladov populárnej literatúry, pričom esteticky principiálnu úlohu pri etablovaní nových literárnych smerov zohrali preklady z Adama Mickiewicza a ku koncu storočia preklady ruských klasikov – realistov.

Potláčanie estetických princípov (kánonu) v preklade sa v historickej postupnosti dialo vzhľadom na preferencie teologicko-dogmatických princípov, preferencie utilitárnej, vzdelávacej a informatívnej funkcie prekladu, prevládajúcimi naturalizujúcimi metódami prekladu a pod., ale aj nepripravenosťou prijímajúceho prostredia a literatúry v zmysle absencie alebo nerozvinutosti literárnych žánrov.

Do prekladového priestoru vstupuje také veľké množstvo literárnych i mimoliterárnych faktorov, ktoré zásadne ovplyvňujú aj jeho dvojdomú kánonickú podobu, že by stálo za to opäť premýšľať o predstave Ortegu y Gasset, ktorý preklad považoval za samostatný literárny druh. K takejto predstave sa blížila aj úvaha Antoina Bernana či Lievena D’hulsta.³³ V uvedenom prípade by sa dalo jasnejšie hovoriť aj o prekladovom kánone ako o osobitnom type a o jeho špeciálnej funkcii.

POZNÁMKY

- ¹ Možno sa oprieť o koncept literárnych vedkýň P. Casanova (*La République mondiale des Lettres – Republika literatúry*, 1999) a G. Sapiro (*Translatio. Le marché de la traduction en France à l’heure de la mondialisation – Translatio. Prekladový trh vo Francúzsku v čase globalizácie*, 2008).
- ² Tradícia etymologicky odkazuje na akt prenosu: podať niekomu druhému, odovzdať: *tradere* → *traditum*, *trans* a *dare*, v druhom význame prenos, poučenie. Používa sa aj v zmysle dedičstva prenášaného ústne, a potom aj písomne.
- ³ K pojmu klasickej literatúry a literárnej tradície sa na Slovensku teoreticky vyjadrovali vedci z Nitrianskej školy literárnej komunikácie, napríklad už v roku 1980 vychádza na danú tému zborník

Literárna a literárnomúzejná tradícia (Dolný Kubín, Nitra) a i. Z francúzskych prameňov uvedieme napríklad štúdiu Yva Massona „L'espace de la tradition. Pour une pensée de la tradition en littérature“ (Priestor tradície. Myslenie tradície v literatúre) dostupný na <http://remue.net/cont/masson01.html>. Italo Calvino rozoberal tento pojem v diele *Perché leggere i classici* (1991; Prečo máme čítať klasikov), kde podáva 14 možných definícií tohto fenoménu a tridsiatku esejí o klasikoch. O recepcnej tradícii a prekladoch teoreticky písala Libuša Vajdová (2009) a tomuto problému sa venoval aj Ján Vilikovský (2014).

- ⁴ Vo Francúzsku vznikol už v roku 1837 projekt Louisa-Aimé Martina, ktorý chcel vytvoriť a vydať tzv. Univerzálnu knižnicu. Zostavil k tomu katalóg „vrcholných diel vo všetkých jazykoch a originálnych diel všetkých národov“ („catalogue des chefs-d'oeuvre de toutes les langues et des ouvrages originaux de tous les peuples“). Pôvodná, ale aj prekladová literatúra mala vychádzať v edícii Panthéon littéraire – Literárny Panteón (Chevrel – D'hulst – Lombez 2012).
- ⁵ François de Salignac de La Mothe-Fénelon (1651 – 1742).
- ⁶ Gregorio Trautwein (1711 – 1785), teológ, autor náboženských spisov a prekladateľ.
- ⁷ Bližšie pozri Chaduc – Lanavière – Beaudin 2009.
- ⁸ Do nemčiny bolo preložené už v roku 1707 a po tomto prvom preklade nasledovali ďalšie reedície aj veršované preklady. Do španielčiny bolo preložené v roku 1713, do flámčiny v roku 1715, taliansky preklad pochádza z roku 1719, ruský z roku 1734.
- ⁹ Dejstvo I. výstup 11. ZALEVSKI: „Fuj, ja vás zradím? Ó, tak ma ešte málo znáte, braček. Vidíte, i z tohto ohľadu poviem vám svoju mienku. Ja som nie z tých prísnych pedagógov, ktorí svojim učencom styk s krásnym pohľadom zakazujú; ba naopak, tvrdím, že medzi vzdelanými ženskými hoblujú sa mravy, cvičí sa krásota a vkus, učíme sa robiť rozdiel medzi krásnym a ošklivým, medzi milosťou a nemotorom, prirodzenou prostotou a opičou afektáciou; – a kto nemal za mladi styk so ženskými, ten, bohuprisám, zostáva neokrôchaným pedantom, nad ktorého nemotornosťou sa potom svet smeje. Čo je ale hlavná vec, styk so ženskými je opravdivá škola múdrosti; lebo ako Fénelon píše: že ten, kto ešte nepocítil slabosti svoje a silu svojich naruživostí, ten ešte nijak neni múdrom, pretože nezná seba samého.“
- ¹⁰ Bližšie pozri Chaduc – Lanavière – Beaudin 2009.
- ¹¹ Zlomky v prekladoch Juraja Palkoviča, Jána Hollého, Karola Kuzmányho.
- ¹² Urbanová cituje v úvodzovkách V. Marčoka (1968, 150).
- ¹³ Anonymný preklad z druhej ruky pravdepodobne cez poľštinu z okruhu bernolákovcov z roku 1795: „Ďetinná spratowen aneb Rozmluwi medzi múdru dworskomistriňu i dámami zácneho urodzeňa gég wichowaňu poručenými skrze G. M. Le Prince de Beaumont po francúzskni napísané, wčilek na otčísti gazik preložené“ („Magasin des enfants, ou Dialogues d'une sage gouvernante avec ses élèves de la première distinction, dans lesquels on fait penser, parler, agir les jeunes gens suivant le génie, le tempérament et les inclinations d'un chacun... on y donne un abrégé de l'histoire sacrée, de la fable, de la géographie, etc., le tout rempli de réflexions utiles et de contes moraux“).
- ¹⁴ Na situáciu vo Francúzsku poukazuje štúdiá Geneviève Artigas-Menant (2000). Ivona Kollárová v knihe *Slobodný vydavateľ, mysliaci čitateľ* (2013) upozorňuje na spôsob cenzúry, a teda situáciu nevydávania či na tajnú distribúciu a cirkuláciu kníh.
- ¹⁵ Bližšie pozri Bednárová 2017b, 220 – 222.
- ¹⁶ *Áno a nie* (1938), *Sen a skutočnosť* (1940), *Vo dne v noci* (1941), *Pozdrav* (1942).
- ¹⁷ Bližšie pozri Škoviera 2017a, 70 – 73; 2017b, 119 – 121.
- ¹⁸ Prvé pokusy o preklad Danteho *Pekla* pochádzajú z pera pedagóga a publicistu Cyrila–Gabriela Zaymusa (1843 – 1894). V roku 1893 publikoval v prvom zväzku *Tovaryšstva*, ktorý redigoval František Richard Osvald k storočníci *Slovenského učeného tovarišstva*, preklad tretieho spevu *Pekla* aj s poznámkami. O preklad Danteho sa pokúšal aj Andrej Kubina (1844 – 1900), katolícky kňaz, ktorý sa dostal do povedomia najmä ako prekladateľ učebníc z maďarčiny. Bližšie o Danteho prekladoch pozri Sabolová–Princ 2004.
- ¹⁹ Takúto zmenu pociťujeme napríklad v 60. rokoch 20. storočia, keď nastupuje generácia slovenských orientalistov, ktorí menia spôsob prijímania a prekladu orientálnych literatúr.
- ²⁰ Hranice „estetického hľadáčstva“ (Vajdová 2009) sa posúvajú aj v rámci prekladu ako literárneho a kultúrneho dedičstva v opakovaných prekladoch svetovej klasiky.

- ²¹ Bližšie o tomto projekte a o vydávaní klasickej literatúry pozri Bednárová 2013.
- ²² S ďalšou iniciatívou prišla v roku 1996 Sekcia pre umelecký preklad, ktorá chcela oživiť projekt podpory diel Základného fondu diel svetovej literatúry (bližšie pozri „50 rokov činnosti Literárneho fondu“, 2005). Projekt sa však napokon nerealizoval a upadol do zabudnutia. O Zlatom fonde svetovej literatúry píše aj A. Popovič (1979) a medzi vydavateľskými edíciami Slovenského spisovateľa vyzdvihuje edíciu Vavrín a edíciu Nobelových cien. Cieľom oboch bolo sprístupniť a rozšíriť horizont súčasnej svetovej klasiky.
- ²³ Pozri napríklad projekt literárneho atlasu Európy <http://www.literaturatlas.eu/> či interdisciplinárne výskumné projekty vo Francúzsku, v Nemecku a i., teoretické práce Franca Morettiho (*Atlante del romanzo europeo, 1800 – 1900* – Atlas európskeho románu, 1997; *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History* – Grafy, mapy, stromy: abstraktné modely dejín literatúry, 2005) či sieťovanie a navrhovanie máp pri zostavovaní kánonu v prácach Petra Bílka a kol. (2007) a inde.
- ²⁴ Adaptácia sa akceptuje ako spôsob sprístupnenia textu. Omnoho ťažšie sa akceptuje zmena zaužívaného názvu klasického literárneho diela pri opakovanom preklade, resp. keď sa líši od názvu českého prekladu v slovenskom literárnom obeh.
- ²⁵ Bližšie pozri Bednárová 2018.
- ²⁶ IBO. IB Language A1, Prescribed World Literature. List citovaný podľa Dugonjić – de Latour 2014, 197.
- ²⁷ Bližšie pozri Tzvetan Todorov (*La littérature en péril* – Literatúra v ohrození, 2007), Yves Citton (*Lire, interpréter, actualiser* – Čítať, interpretovať, aktualizovať, 2007) a i.
- ²⁸ Vo francúzskom diskurze je tento vzťah označovaný ako „la socialité littérairesée“, teda ako vzťah vychádzajúci z ľudskej podstaty žiť vo vzťahu k svetu, tu vo vzťahu k literatúre.
- ²⁹ Ide o autorov, ako napríklad É. Zola, Ch.-L. Philippe, M. Puzo, U. Sinclair, S. Lewis, H. de Balzac, J. L. Borges, F. Kafka, K. Čapek, H. Ibsen, S. Zweig, G. Flaubert, O. Wilde, G. de Maupassant, Stendhal, Th. Mann, I. A. Gončarov, G. Orwell, Ch. Dickens, H. Fallada, J. Steinbeck. 16 diel týchto autorov sa nachádza aj v zozname H. Blooma.
- ³⁰ Citované z textu na záložke.
- ³¹ Podobne ako spomínaná edícia Preklady Karola Strmeňa. Vo francúzskej edičnej praxi vydanie „œuvres complètes“ znamená povýšenie literárneho diela, istý typ jeho kánonizácie – napríklad v edícii Bibliothèque de la Pléiade, ktorá má punc najvyššieho ocenenia a je výsostne výberovou edíciou.
- ³² Anketa „Kánon 100“ prebiehala po celý rok 2018 na kultúrnej rozhlasovej stanici Vltava; konfrontácia názorov na literárny kánon s pokusom o prediktabilitu na stránkach kultúrneho dvojtyždenníka A2 (29. 8. 2018, r. XIV, č. 18).
- ³³ Bližšie pozri Ortega y Gasset (1940) 2013; Berman 1984; D’hulst 2014.

LITERATÚRA

A Literary Atlas of Europe. Dostupné na: <http://www.literaturatlas.eu/en> [cit. 2. 2. 2019].

Artigas-Menant, Geneviève. 2000. *La plume et les Lumières : Le manuscrit, outil de progrès* [Pero a osvietenci: rukopis, nástroj pokroku]. Dostupné na: <https://www.erudit.org/fr/revues/lumen/2000-v19-lumen0277/1012312ar/> [cit. 10. 1. 2019].

Bednárová, Katarína. 2013. *Dejiny umeleckého prekladu na Slovensku I. Od sakrálného k profánnemu*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV – Ústav svetovej literatúry SAV.

Bednárová, Katarína. 2017a. „Anton Popovič: between comparative literature and semiotics.“ *World Literature Studies* 9 (26), 2: 21 – 37.

Bednárová, Katarína. 2017b. „Slávik-Neresnický, Juraj.“ In *Slovník slovenských prekladateľov. 20. storočie. L – Ž*, ed. Oľga Kovačičová – Mária Kusá, 220 – 222. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV – Ústav svetovej literatúry SAV.

Bednárová, Katarína. 2018. „Anton Vantuch – prekladateľ.“ In *Anton Vantuch (1921 – 2001) – romanista, literárny vedec, kultúrny historik a prekladateľ*, ed. Jana Truhlárková, 139 – 232. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave.

- Berman, Antoine. 1984. *L'Épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard.
- Bílek, Petr a kol. 2007. *Kánon a literatura*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy – Ústav české literatury a literární vědy.
- Bloom, Harold. 2000. *Kánon západní literatury*. Prel. Ladislav Nagy – Martin Pokorný. Praha: Prostor.
- Brťánová, Erika. 2009. *Jozef Ignác Bajza. Dielo*. Bratislava: Kalligram.
- Čepan, Oskár. 1982. „Metodologické problémy literárnej histórie.“ In *O interpretácii umeleckého textu* 7, Oskár Čepan, 241 – 261. Nitra: Pedagogická fakulta.
- D'hulst, Lieven. 2014. *Essais d'histoire de la traduction*. Paris: Classiques Garnier.
- Dugonjić, Leonora – Raphaëlle Richard de Latour. 2014. „Babel et le marché. Un programme de « littérature mondiale » à l'épreuve du marché de la traduction.“ Dostupné na: <https://www.erudit.org/fr/revues/ncre/2014-v17-n1-ncre01590/1027320ar/> [cit. 14. 1. 2019].
- Felix, Jozef. 1953. „O vydávaní klasikov.“ *Slovenské pohľady* 12: 1133 – 1164.
- Felix, Jozef. (1957) 1986. „Prekladať diela našich klasikov do dnešnej slovenčiny?“ In *Domov i svet*, Jozef Felix, 513 – 515. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Felix, Jozef. (1961) 1986. „Klasické literárne diela v úpravách (Niekoľko poznámok a návrhov).“ In *Domov i svet*, Jozef Felix, 69 – 76. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Felix, Jozef. 1962a. „Mojá bodka za slovenskými prekladmi Apollinaira.“ *Kultúrny život* 17, 13: 8 – 10.
- Felix, Jozef. 1962b. „Veľký Guillaume u nás – na margo nových prekladov z Apollinaira.“ *Slovenské pohľady* 78, 1: 70 – 79; 2: 32 – 48.
- Felix, Jozef. (1967) 1986. „Škola úcty k slovenčine.“ In *Domov i svet*, Jozef Felix, 538 – 548. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Felix, Jozef. 1968. „Slovenský preklad v perspektíve histórie a dneška I., II.“ *Romboid* 3, 2: 3 – 10; 5 – 6: 80 – 94.
- Gómez-Martínez, José Luis. 1966. *Teoría eseje. (Esej ako literárny žáner, štúdium jej vlastností)*. Prel. Paulína Šišmišová. Bratislava: Archa.
- Chaduc, Pauline – Alain Lanavière – Jean-Dominique Beaudin. 2009. *Fénelon: Les Aventures de Télémaque*. Neuilly: Atlande.
- Chevrel, Yves – Lieven D'hulst – Christine Lombez, eds. 2012. *Histoire des traductions en langue française – XIX^e siècle*. Lagrasse: Verdier.
- Kaplická Yakimova, Vera. 2015. *Literárny kánon a prekračovanie hraníc*. Praha: Akademia – Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích.
- Krčméry, Štefan. 1976. *Dejiny literatúry slovenskej*. Bratislava: Tatran.
- Keller, Jan. 2015. *Odsouzení k modernite*. Praha: Novela bohémica.
- Kerrmode, Franck. 2004. *Pleasure and Change*. Oxford: Oxford University Press.
- Kollárová, Ivona. 2013. *Slobodný vydavateľ, mysliaci čitateľ*. Budmerice: Rak.
- Marčok, Viliam. 1968. *Počiatky slovenskej novodobej prózy*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV.
- Míko, František – Anton Popovič. 1978. *Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a metakomunikácia*. Bratislava: Tatran.
- Mikuláš, Roman. 2015. „Kánon ako funkcia v autoreflexii systému literatúry.“ *World Literature Studies* 7 (24), 3: 63 – 75.
- Okál, Miloslav. 1965. „O prekladaní antickej literatúry na Slovensku do druhej svetovej vojny.“ *Listy filologické* 88, 1: 63 – 72.
- Okál, Miloslav. 1966. „Problematika homérskeho básní a ich ohlasy u nás.“ In *Odysseia*, Homéros. Prel. Miloslav Okál, 511 – 559. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Ortega y Gasset, José. (1940) 2013. *Misère et splendeur de la traduction* [orig. Miseria y esplendor de la traducción]. Preklad pod vedením François Géal. Paríž: Les Belles Lettres].
- Palárik, Ján. 1860. *Drotár*. Dostupné na: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/919/Palarik_Drotar/1 [cit. 20. 1. 2019].
- Popovič, Anton. 1972. „Umelecký preklad ako hodnota národnej kultúry.“ *Romboid* 7, 6: 15.
- Popovič, Anton. 1979. „Slovenský preklad v rokoch 1976 – 77.“ *Slovenské pohľady* LXXV, 1: 57 – 68.
- Popovič, Anton – Peter Liba – Peter Zajac – Tibor Zsilka. 1981. *Interpretácia umeleckého textu*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- Reisel, Vladimír. 1937. „Prečo nerozumieme modernej poézii.“ *Slovenské smery* 5, 1: 51 – 54.
- Reisel, Vladimír. 1962. „Veľký Guillaume a náš kritik.“ *Kultúrny život* 17, 11: 8.

- Sabolová-Princic, Dagmar. 2004. *Talianski klasici v slovenských prekladoch*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV – Princic Agency.
- Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie. A – K*. 2015. Ed. Oľga Kovačičová – Mária Kusá. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV – Ústav svetovej literatúry SAV.
- Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie. L – Ž*. 2017. Ed. Oľga Kovačičová – Mária Kusá. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV – Ústav svetovej literatúry SAV.
- Šafárik, Pavol Jozef. 1864 – 1865. *Dejiny slovanského jazyka a literatúry všetkých nářečí*. Dostupné na: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1202/Safarik_Dejiny-slovanskeho-jazyka-a-literatury-vsetkych-nareci-Juhovychodni-Slovania/2#ftn.id2587263#ixzz5eeaYuX3j a https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1202/Safarik_Dejiny-slovanskeho-jazyka-a-literatury-vsetkych-nareci-Juhovychodni-Slovania/3#ixzz5eec9wYVU [cit. 12. 12. 2018].
- Škoviera, Daniel. 2017a. „Vojtech Mihálik.“ In *Slovník slovenských prekladateľov. 20. storočie. L – Ž*, ed. Oľga Kovačičová – Mária Kusá, 70 –73. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV – Ústav svetovej literatúry SAV.
- Škoviera, Daniel. 2017b. „Miloslav Okál.“ In *Slovník slovenských prekladateľov. 20. storočie. L – Ž*, ed. Oľga Kovačičová – Mária Kusá, 119 – 121. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV – Ústav svetovej literatúry SAV.
- Tomiš, Karol. 1994. „Prvé slovenské antológie zo svetovej lyriky.“ *Romboid* 29, 7: 38 – 45.
- Urbancová, Hana. 1978. „Umelecká próza na začiatku národného obrodnenia v dobovom kontexte.“ *Slovenská literatúra* 25, 2: 147 – 170.
- Vajdová, Libuša. 2009. *Sedem životov prekladu*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV.
- Vlček, Jaroslav. 1889 – 1890. *Dejiny literatúry slovenskej*. Dostupné na: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/901/Vlcek_Dejiny-slovenskej-literatury/ [cit. 30. 12. 2018].
- Vantuch, Anton, ed. 1960. *Čítanie zo svetovej literatúry*. Bratislava: Mladé letá.
- Vilikovský, Ján. 2014. *Shakespeare u nás*. Bratislava: Slovart.
- Voltaire. 1988. *Vláda Karola XII. Storočie Ludovíta XIV*. Prel. Zuzana Mrlianová. Bratislava: Tatran.
- Zajac, Peter. 2008. „Teoretické iniciatívy v slovenskej literárnej vede dvadsiateho storočia.“ *Slovak Review of World Literature Research* XVII, špeciálne číslo: 101 – 102.
- „50 rokov činnosti Literárneho fondu.“ 2005. Dostupné na: http://litfond.sk/index.php/o_fonde/50rokov/ [cit. 12. 2. 2019].

Literary canon. Literary translation history. Draft translation. Aesthetic authority. Classic work. The functions of translation. Selected works. Historicity. Publishing practice. Reader.

The article's focus is the perception of the literary canon in relation to translation. It analyzes the modes of the canon (text corpus, aesthetic authority, writing modifier, "classic" work) in the history of literary translation on the axis of translation draft → translation → retranslation → no translation, while paying attention to the issues of text fixation, text variability and a text's loss of receptivity and currency in translation. The cultural aspects affecting translation are the institutional selection and instrumentalization of the canon, the influence over selection, and the conditions of translation canon-creation on the axis of the cultural and representative function of translation → literary tradition in translation (at the intersection of the sending and receiving literature) → literary education → translation as an event. The article problematizes the status of the canon from the point of view of selecting texts for translation, the encounter of the local and foreign canon, their synchronization and possible incompatibility and analyzes the identity of the canonical text and foreign text acting through the prism of the canon with a view to the historicity, interpretation and literary-historical context of a translation. The examples are drawn from the history of literary translation from French in Slovakia.

Prof. PhDr. Katarína Bednárová, CSc.

Katedra romanistiky

Filozofická fakulta

Univerzita Komenského v Bratislave

Gondova 1

814 99 Bratislava

Ústav svetovej literatúry SAV

Dúbravská cesta 9

841 04 Bratislava

Slovenská republika

katarina.bednarova.60@gmail.com

On the way towards canon-formation: The case of T. S. Eliot

ANDREY ASTVATSATUROV

The battles for the literary canon, numerous discussions and studies took place, as is well known, in the 1980s. It was then that adherents of neo-Marxism, feminism, postcolonialism, queer and black studies, governed by Michel Foucault and Friedrich Nietzsche's methodological guidelines, turned on the literary canon – that accepted by academia and being reproduced by literature. They saw it as a mechanism of repression. It was then that Harold Bloom's *The Western Canon* (1994) emerged, constituting a fitting reply to the “resentment movement”.

Despite the fact that works under Bloom's discussion were meticulously selected, and that methodological setting was clearly defined (however loose and subjective it seemed to many), what the book did was problematizing the crisis of academia and putting it on the spot rather than providing any answers to the question about the canon. The problem of the restrictive canon and its necessity remains open to this day.

When we discuss the battle for the canon that took place in the 1980s but still echoes at the moment, we mainly deal with the academic community and the moment when the conflict of interests was distinct. In fact, there was a precedent in English-speaking intellectual society when numerous attempts to defend and rebuild the canon over the course of ideological, political, and even religious ardent debates were undertaken.

As early as in the first quarter of the 19th century, the amount of published literature increased dramatically and continued to do so at a frantic pace. A “battle” for readership started here: under the competitive climate, books became cheaper and thus more affordable for the wide audience. Literature gradually merged with periodicals and the very nature of reading changed – it becomes hasty and superficial. The ideals of the French revolution (*Liberté, Égalité, Fraternité*) were transformed into the idea of equality in the aesthetic realm: now the readers could rely on themselves, not on the elitist formulas of good taste. From the middle of the 19th century, the key cultural figures of the time – Sainte-Beuve, Matthew Arnold, Walter Pater – consider such a situation to be dangerous and indicative of the major cultural decline. It was in this context that the first attempts were made to select high-quality literature, to designate norms of good taste, to establish a canon, to limit the literary flow. Art theorists start to analyze the causes of the decline of art, to develop methodological

foundations of the canon (by the beginning of the 20th century, those had become quite clear).

It is at this point that Thomas Stearns Eliot (1888–1965), a poet and literary critic, appeared on the literary scene. After moving from the United States to England, he immediately got actively involved in literary life and began to develop the canon and principles of its selection. By the time he came to London, Eliot was a Harvard graduate, a supporter of Irving Babbitt and New Humanism who criticized Rousseau, the ideals of the French revolution, romanticism, and advocated adherence to the tradition (see Gunner 1985, 21–25; Howarth 1964, 130–133; Jain 1992, 42–43). Eliot, having moved to London, grew close to the Imagists Ezra Pound and Thomas E. Hulme, sharing their aesthetic views in many ways (Schwartz 1985, 50–68). In spite of their poetic radicalism, both Pound and Hulme were essentially revolutionary conservatives and attempted to delineate their own tradition, to build a canon relying on rigid methodological principles. But it was only Eliot who managed to create the canon that actually became influential and authoritative.

Eliot made a name as a literary critic and published a series of essays on the figures he considered the greatest in English literature: Shakespeare, Christopher Marlowe, Thomas Middleton, John Donne, Andrew Marvell, John Milton, John Dryden, and Swinburne. He explicitly presented his conservative views in his flagship essays “Tradition and the Individual Talent” (1919), “The Metaphysical Poets” (1921) and “The Function of Criticism” (1923). Eliot primarily attacked academic literary criticism that took its shape under the influence of positivism with its scientific rigor and objectivity. This kind of criticism, earlier ridiculed by one of Eliot’s favorite prose texts, Henry James’s *The Aspern Papers* (1888), bracketed the reader and the individual perception out, and treated a literary work as an objective “reality”. In this way, it distributed ready-made ideas about literature. A literary work was seen as a product of circumstances or, more often, of individual talent and individual biography (Eliot 1961, 147). As a result, the history of literature came across as a set of weakly interconnected inert masterpieces composed in the past. Eliot’s other target was Victorian impressionistic criticism. Eliot considered its representatives – Walter Pater, Arthur Symons, Oscar Wilde, Algernon Swinburne – to be concerned not as much with the subject (text) as with analyzing their own impressions. Consequently, their experience remained self-sufficient and random, and could not be a basis for a canon.

In fact, the two directions represented the two irreconcilable elements – intellectual knowledge and sensory perception, and it was Eliot’s goal to reconcile them, to find a point where they could intersect, to work out a methodological approach and to build a new canon on this basis.

Eliot repeatedly notes that only those who are involved in the live process of creating literature, only those who do not only perceive someone else’s aesthetic experience but actually transform it in their own writing, can make opinions on literature in a substantial way (Craig 1982, 63). In fact, Eliot, following Walter Pater and Oscar Wilde, claims that the mind of a critic is structurally equivalent to that of a poet (Meisel 1987, 73) and it is a poet who works as an agent of the cultural process. With

this idea Eliot is very close to Carlyle (Noel-Tod 2013, 477) That is why he preferred to get into a discussion with those literary theorists who were also poets, playwrights, or prose writers (Coleridge, Wordsworth, Shelley, Swinburne) and not with representatives of academia. His methodological approach and mechanism of building the canon were based upon a distinctly anti-liberal way of thinking (Eliot 1963b, 29) and later it would grow into the criticism of humanism (482). He would describe his position with a formula borrowed from Charles Maurras: a Catholic in religion, a classicist in literature, and a royalist in politics.

Eliot takes a stand against the concept of an autonomous, self-sufficient subject and believes that one must correlate oneself with common values in all spheres of spiritual life. In this kind of art, the major value is the tradition (see Buckley 1959, 93–94). Eliot attacks the common (mainly romantic) stereotype of a self-sufficient genius drawing inspiration exclusively from his or her personality. Strictly speaking, Eliot denies the importance of inspiration as a creative instinct:

For all I know, it may have much more significance for the psychologist's understanding of a particular poet, or of one poet in a certain phase, than it has for anyone's understanding of poetry. Some finer minds, indeed, may operate very differently; I cannot think of Shakespeare or Dante as having been dependent upon such capricious releases (1955, 145–146).

A true creative impulse, according to Eliot, would be not the *capricious release*, or the individual inspiration, but the *historical sense*. Here comes a flagship definition that Eliot provides for the creative act:

The historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional (1963b, 14).

In this definition, Eliot articulates a paradox conservative in itself – the one he presented a few lines above: “Whereas we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best but the most individual part of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously” (14). The sense of history shapes a tradition that is everything but a set of texts to be blindly imitated (see Frye 1981, 26). The tradition unfolds in an individual impulse that pushes the artist to bring his work to life. That impulse is, in fact, the collective power of literary predecessors, and their voices are to be heard in the voice of the poet (see Craig 1982, 129–130). If one follows Eliot's logic, these voices can be recognized with the help of critical analysis that Eliot discussed in his essay “The Function of Criticism”:

And, as our instincts of tidiness imperatively command us not to leave to the haphazard of unconsciousness what we can attempt to do consciously, we are forced to conclude that what happens unconsciously we could bring about, and form into a purpose, if we made a conscious attempt (Eliot 1963b, 24).

The concept of *sense of history* as an impulse and its critical analysis explains the nature of the explicit intertextuality of Eliot's early works, in particular, of his poem *The Waste Land*. The finale of the first part of the poem ("The Burial of the Dead") constitutes a representation of a modern city as a kingdom of death:

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,

A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.

Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.
(Eliot 1963a, 55)

Upon closer examination, however, the individual perception of London as of a dead city appears to be a chain of quotations following each other. Those are quotations from Charles Baudelaire's "Les Sept Vieillards" ("Unreal city"), and Dante's *Inferno* (III, 55–57: "I had not thought death had undone so many"; see Frye 1981, 51). Later on, Eliot would add two more quotations:

O keep the Dog far hence, that's friend to men,
Or with his nails he'll dig it up again!
(Eliot 1963a, 55)

You! hypocrite lecteur -mon semblable, -mon frère!
(Eliot 1963a, 55)

The first one is from John Webster's tragedy *White Devil*, the second – from Baudelaire's poetical foreword to *Les Fleurs Du Mal*.

As is known, Eliot published the poem *The Waste Land* annotated – he actually indicated all the sources he borrowed his lines from, and this way, he articulated the analytical work he had carried out. He exposed how the modern view of a city as a kingdom of death was shaped, and, relatedly, how the modern urban text was formed – thanks to Dante, Webster, and Baudelaire. It is the voices of these poets that reveal themselves in that of the narrator.

This is the first aspect of Eliot's theory of impersonal writing – the one concerning the relationship of the poet with the preceding literary tradition. Another one is associated with the poet's relation to their work. Here, Eliot speaks up as a follower of Gustave Flaubert's impersonal theory as well as of the theorists of classicism with their concept of verisimilitude. When creating a fictional world, the poet must follow the logic of this very world (see Buckley 1959, 102; Craig 1982, 128), and not his or her own ideas and desires. Here, Eliot formulates his methodological apparatus, and it is in accordance with it that he would later create the canon. Among the poets and playwrights who stayed true to the world they created, with its integrity, he named Dante, Christopher Marlowe, Shakespeare, George Chapman (see Mat-

thews 2006, 22–43), the metaphysical poets (Donne, Marvell), and John Keats. Eliot's list of those who followed their own fancies and sacrificed the integrity of the text includes Milton, Coleridge, Shelley, Byron and even Goethe. In their cases, the personal intrudes into the realm of the aesthetical. Eliot writes about Goethe: "With Goethe, for instance, I often feel too acutely 'this is what Goethe the man believed' instead of merely entering the world which Goethe has created [...]" (1963b, 258). From the same perspective he evaluates Shelley:

I find his ideas repellent; and the difficulty of separating Shelley from his ideas and beliefs is still greater than with Wordsworth. And the biographical interest which Shelley has always excited makes it difficult to read the poetry without remembering the man: and the man was humourless, pedantic, self-centered, and sometimes almost a blackguard (1955, 89).

It is essential that, when evaluating a writer, Eliot always keeps in mind the principle of unity of the text – that is to say, the harmony of its parts, and its self-sufficiency. Such unity is found by Eliot in works by Chapman, Shakespeare and the metaphysical poets. Eliot believes that this unity takes place when a poet obtains a certain worldview called "sensibility". The concept of sensibility constitutes another methodological foundation he draws on when creating the literary canon (see Schwartz 1985, 176–178). Sensibility, in his terms, is the poet's ability to bring together and synthesize all forms of experience. As he puts it:

When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes (Eliot 1963b, 287).

Sensibility is not identical to philosophical and/or religious beliefs. This is a kind of instinct that finds its expression in a form (see Gunner 1985, 49; Schwartz 1985, 179–180). It can be exemplified by the situation when an idea is felt like the smell of roses. This way, sensibility is something that supplies the unity of form and content. According to Eliot, Shakespeare and Joseph Conrad (see Thompson 1963, 4) did not have a powerful philosophy, but they obtained the sensibility under discussion.

Poets tend to obtain sensibility in epochs when a strong religious sentiment dominates in culture. It is exactly religion, that is to say, a universalized worldview, that empowers the poet to see the world simultaneously in its unity and its variety (Eliot 1961, 61). Eliot believes that such a religious sentiment was something that the poets of *dolce stil nuovo* and the metaphysical poets were endowed with. That is why they were more at ease with creating integral worlds. Later on, a process of dissociation of sensibility would start in English literature (1963b, 288). In 1921, while working on his essay "The Metaphysical Poets", Eliot associated this process with the figures of Milton and Dryden, and blamed them for the degradation of English poetry (288). Milton moves along the path of reflection and perfecting the form. His poetry introduces, ultimately, a separation of a form from content, and of emotions from ideas (see Eliot's essay "Milton I"). Milton's impact, as Eliot puts it, was "bad" and fatal:

There is more of Milton's influence in the badness of the bad verse in the eighteenth century than that of anybody's else [...] It is more serious, also if we affirm that Milton's bad influence may be traced much farther than upon bad poets; if we say that it was an influence against which we still have to struggle (1961, 138–139).

Milton's mistakes were exacerbated by Tennyson and Browning who led English poetry to a state of actual decay through further weakening the connection with the tradition.

Much later, Eliot would come to the realization that what actually caused dissociation of sensibility was not Milton's evil will but the Renaissance itself – as a worldview which placed the human being in the center of the universe, and brought the crisis of religious values (see Eliot 1961, 146–161). Here Eliot reproduces, to some extent, the methodology of John Ruskin, who associated the degradation of art forms with the decline of religious sentiment. According to Eliot, with the triumph of humanism and the extinction of religious sentiment, the possibility of synthesizing diverse experiences and achieving sensibility disappears. Even Shakespeare and his younger contemporaries appear to have been affected by this process. The task of a modern poet and intellectual is to comprehend these processes and try to resist them.

Then, Eliot lines up a number of canonical authors: Chaucer, Christopher Marlowe, Thomas Kyd, Shakespeare, Chapman, Ben Jonson, the metaphysical poets (John Donne, Andrew Marvell, Lord Herbert), Anglican theologians (Lancelot Andrewes, John Bramhall). Starting in the 18th century, the tradition was discontinued (being kept by chance in stand-alone texts) – to be resumed only by the efforts of Ezra Pound and the Imagists.

In his essays, Eliot mainly discusses national tradition. However, his methodology and evaluations claim to be universal, applicable to all world literature regardless of national trends. He assesses from the same perspective Bhagavad-Gita, Euripides, Seneca, Virgil, Goethe, Dante, Racine, Pascal, Baudelaire (see Morgenstern 2012, 164–165), and others. It is significant that national specificity and national spirit, concepts that were essential for romantics, did not interest him at all. Moreover, he rebelled against them. This can be seen in his controversy with John Middleton Murry (1889–1957) that unfolded in the essay “The Function of Criticism”. Murray, who wrote about romanticism, essentially continues the romantic aesthetics line when saying that the specificity of English national spirit is to rely on the inner voice. Accordingly, he considers romanticism (that is, based on this principle) to be an organic element of English literature. In fact, Murray reproduces the argument of Ralph Waldo Emerson, whose famous essay “Self-Reliance” (1841) consistently conveyed this idea. Eliot hints in his essay that he cracked this source and claimed that such an approach could lead one to pantheism (and it is exactly what Emerson was up to). He objected to Murray as follows: “The question is, the first question, not what comes natural or what comes easy to us, but what is right?” (Eliot 1963b, 28). The “right” paradigm is the classical one that implies the presence of sensibility in a poetic text. However natural the path of literature may seem, it may well be wrong. It is this wrong path that English literature took in the 18th century – and

Eliot was busy making up for it, in particular, by re-emphasizing the discoveries of the Baroque poets.

Eliot believes that in such a situation, one can find the right path by turning to a “neighboring tradition”. That is exactly what young Eliot does after failing to find the right kind of poetry in English literature of the recent past. He takes the French symbolists Laforgue and Corbière as his mentors, seeing them as successors of the English Baroque: “Jules Laforgue and Tristan Corbière in many of his poems, are «nearer to the ‘school of Donne’ than any modern English poet»” (Eliot 1963b, 290). Such an approach, cosmopolitan and classicist in itself, would lead Eliot later to the idea of a dialogue of cultures – the one he would express in his work *Notes Towards the Definition of Culture* (1948). Eliot would talk about the dialogue between cultures that should be constantly conducted in order to keep up with the canon. It was this goal that he set for himself when created the *Criterion* magazine that was to become a territory for such a dialogue.

Turning to a “neighboring” culture is inevitably associated with literary translation – a problem that Eliot repeatedly addressed in his essays as well (Frye 1981, 27). In *Criterion* he published contemporary translations of foreign poetry and translated Saint-John Perse’s poem “Anabase” (1924) into English himself. Eliot took up the problems of translation substantially since it was an important component of his concept of dialogue of cultures. As early as 1920, he published an essay “Euripides and Professor Murray”, in which he substantiated the need for translation as well as cautioned against possible mistakes that could arise in this field.

He reviewed the translation of Euripides’s *Medea* by the authoritative classical philologist Gilbert Murray. Eliot certainly did not have any reason to fault Murray for the lack of knowledge in Greek language and culture, especially taking into consideration the fact that the professor’s Harvard lectures at a certain point had had a considerable impact on Eliot’s own views on the nature of poetry. He still calls Murray “the most popular Hellenist of his time” and “the most conspicuous Greek propagandist of the day” (Eliot 1963b, 61). However, as Eliot’s analysis shows, Murray’s good command does not do much for the latter’s understanding of contemporaneity and the tasks of modern literature. The language structures used by Murray, according to Eliot the classicist who demands rigor, are loose and inexact. His version of Euripides turns the Greek brevity into the postromantic verbosity of William Morris and Swinburne: Murray always uses “two words where the Greek language requires one, and where the English language will provide him with one” (61). Wherever Euripides offers an emotion embodied in a concrete image, Murray’s version of it appears to be blurred to the fluid haze of Swinburne, so the poetical values offered by the original playwright get lost in translation. Eliot writes: “Greek poetry will never have the slightest vitalizing effect upon English poetry if it can only appear masquerading as a vulgar debasement of the eminently personal idiom of Swinburne” (61). According to Eliot, the concepts of ancient poetry are not taken into account partly because the translator, being a prominent scholar, was not an original poet but simply an imitator, an epigone, an insignificant follower of the Pre-Raphaelites. And the classics demand someone who has a feeling of modernity of a new poetical language, someone like

Pound. Whereas Euripides's original constitutes an essential part of the canon, it is not the case with Murray's translation. This translation lags far behind the tasks of modern literature that Eliot formulates.

Such criticism of a translation points to the fact that Eliot's concept of canon is far from a static scheme. Instead, it involves a poet and comes across as a dynamic system that is brought to life by the reader's responses. Nevertheless, Eliot recognized certain indisputably great figures including half-forgotten authors (Lancelot Andrewes, John Bramhall), and, in particular, the metaphysical poets. Eliot's ideas had a significant impact and determined, in many respects, the aesthetic position of the new criticism. In the 1920s and 1930s, for instance, disapproval of English romanticism and valorization of the Baroque came into fashion after the manner of Eliot. The Eliot canon stayed unquestioned until the 1950s, when the beatniks came onto the scene and attacked the "temple" of poetry erected by Eliot and his followers.

LITERATURE

- Buckley, Vincent. 1959. *Poetry and Morality: Studies on the Criticism of Matthew Arnold, T. S. Eliot, and F. R. Leavis*. London: Chatto and Windus.
- Craig, Cairns. 1982. *Yeats, Eliot, Pound and the Politics of Poetry: Richest to the Richest*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Eliot, Thomas Stearns. 1955. *The Use of Poetry and the Use of Criticism. Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*. London: Faber and Faber Ltd.
- Eliot, Thomas Stearns. 1961. *On Poetry and Poets by T. S. Eliot*. London: Faber and Faber Ltd.
- Eliot, Thomas Stearns. 1963a. *Collected Poems 1909–1962 by T. S. Eliot*. London: Faber and Faber Ltd.
- Eliot, Thomas Stearns. 1963b. *Selected Essays by T. S. Eliot*. London: Faber and Faber Ltd.
- Frye, Northrop. 1981. *T. S. Eliot: An Introduction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gunner, Eugenia. 1985. *T. S. Eliot's Romantic Dilemma: Tradition's Antitraditional Elements*. New York: Routledge.
- Howarth, Herbert. 1964. *Notes on Some Figures Behind Eliot*. Boston: Houghton Mifflin.
- Jain, Manju. 1992. *T. S. Eliot and American Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Matthews, Steven. 2006. "T. S. Eliot's Chapman: Metaphysical Poetry and Beyond." *Journal of Modern Literature* 4, 29: 22–43.
- Meisel, Perry. 1987. *The Myth of the Modern. A Study in British Literature and Criticism after 1850*. New Haven – London: Yale University Press.
- Morgenstern, John. 2012. "The Ventre of Intensity: T. S. Eliot's Reassessment of Baudelaire in 1910–1911." *Religion and Literature* 1, 44: 159–167.
- Noel-Tod, Jeremy. 2013. "The Hero as Individual Talent: Thomas Carlyle, T. S. Eliot and the Prophecy of Modernism." *The Review of English Studies. New Series* 64, 265: 475–491.
- Schwartz, Sanford. 1985. *The Matrix of Modernism. Pound, Eliot and Early Twentieth-Century Thought*. Princeton: Princeton University Press.
- Thompson, Eric. 1963. *T. S. Eliot: The Metaphysical Perspective*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

T. S. Eliot. Canon. Tradition. Sensibility. Dissociation of sensibility. Translation.

The article presents an attempt to highlight the historical and cultural background of formation of Eliot's canon, as well as to analyze certain aesthetic paradigms that formed its basis (the theory of tradition, the conception of impersonal poetry, and the concept of "dissociation of sensibility"). In the article, the key figures belonging to the canon are mentioned, and the reasons for their canonization are identified. Particular attention is paid to Eliot's take on the problem of dialogue of cultures, and of acquisition of a foreign poetical tradition, as well as to the principles that, according to Eliot, should govern literary translation.

Andrey Astvatsurov, PhD
Federal State Budgetary Educational Institution
of Higher Professional Education
Saint-Petersburg State University
Kostromskoy pr. 30 fl. 12.
Saint-Petersburg (SpbSU)
Russia
astvatsa@yandex.ru

Kánonické texty Pétera Esterházyho v slovenskom preklade

ANITA HUŤKOVÁ

Koho interpretujeme, toho vydávame na milosť a nemilosť. Tlmočenie je vydanie na milosť a bezmocnosť (Esterházy 2006, 26).

V úvahách o konštituovaní nového kánonu v maďarskej literatúre cez prozaickú tvorbu Pétera Esterházyho budeme pracovať s pojmom kánon v dvoch základných rozmeroch: ako s hotovými produktmi, textami, ktorým isté spoločenstvo priradilo tento status, a ako s princípmi, ktoré sa podpísali pod kanonizáciu daných textov. Kánon je spravidla determinovaný sociokultúrnymi a historickými koordinátami. Reprezentuje kvalitu, výnimočný obsah a výnimočnú formu. „Kánonickou sa stáva každá silná literárna originalita“ (Bloom 2000, 37). Status kánonickosti je textu pridelený zvonka, inštitúciou, mocou, ktorá dielu, prúdu alebo autorovi nalepí čestný punc osobitosti. Jednou z kľúčových požiadaviek na kánonický status literárneho textu je jeho schopnosť „produkovať ďalšiu komunikáciu“ (Mikuláš 2015, 71). Do kánonu sa nedostáva čistý text, ale iba jeho interpretačná podoba (porov. Kálmán 1998). Kanonizované významy textu sú pevne zakorenené v kultúre.

Stredoeurópsky priestor, v ktorom sa budeme pohybovať, predstavuje zvonka relatívne jednotný historický, politický a kultúrne blízky, zvnútra viac špecifický, diferencovaný areál (porov. Kása 2015). Tu sa otvára ďalšia téma štúdie – voľba vhodnej prekladateľskej stratégie pri premiestňovaní kanonizovanej interpretácie v rámci stredoeurópskeho priestoru. Ktorú interpretačnú podobu textu si má prekladateľ zvoliť za východiskovú? Má vychádzať iba z textu alebo z interpretačných vrstiev doplnených fungovaním komunikátu v istom literárno-estetickom module? Ako pracovať s textami, ktorých interpretačná substancia sa sústavne modifikuje oživovaním textu v inom texte, v inom čase a v inom kontexte? Pri Esterházyho „rewritingoch“ ide o opodstatnenú otázku. Je preklad schopný odovzdať všetky interpretačné nánosy, všetky vrstvy, ktoré daný text vo východiskovom prostredí identifikujú?

V kontexte globalizujúcej sa kultúry sa vynárajú aj otázky: Aké je miesto slovenskej alebo maďarskej národnej literatúry v tomto svete? Aké miesta majú kanonizované texty, národné literárne kánony v širšom kultúrnom priestore? Dokážu sa prebojovať z periferie tzv. malých literatúr do centra? Dokážu vyvolať moment inovácie? A akú úlohu v tomto procese zohráva (mohol by zohrať) preklad?

Literárna veda (napr. Balogh 2010) zastáva názor, že národný literárny kánon iba kopíruje západný, dominantný smer, že čítame a hodnotíme podľa západného, sve-

tového kánonu, ktorý udáva tón, pomenúva hodnoty a kvalitu. Ak je to tak, nemal by byť problém kánonické diela z národného prostredia zviditeľniť v globalizovanom literárnom svete. Túto sprostredkovateľskú úlohu na svoje plecia berie preklad, prekladateľ.

ESTERHÁZY V KONTEXTE DOBOVEJ MAĎARSKEJ LITERATÚRY

Maďarská literárna kritika spočiatku nevnímala postavu spisovateľa P. Esterházyho ako nositeľa nových literárno-estetických impulzov v maďarskej prozaickej tvorbe.¹ S jeho prvotinami pracovala síce kriticky pozitívne, ale pristupovala k nim v duchu metodiky neskorého modernizmu (alebo neoavantgardy) a koeficienty postmoderny ignorovala. Daný interpretačný prístup nedokázal uchopiť jeho texty ako univerzum a vyhodnocoval ich iba v tradičných dobových paradigmách, kam sa „vnútorná intertextuálna hermeneutika“ (Kulcsár Szabó 1996, 13) Esterházyho komunikátov, ktoré sa samy píše, opakovane vzájomne čítajú a interpretujú, akosi nezmesila. Obdobnú situáciu môžeme vidieť aj v čitateľskej recepcii, ktorá autorove prvotiny (70. roky) vnímala v inom spoločenskom, filozofickom, literárno-estetickom a politickom kontexte než čitateľská verejnosť z 90. rokov či generácia nového milénia. Výrazný zlom v maďarskom literárnokritickom prístupe predstavuje publikácia *Diptychon* (1988), ktorá reflektuje vybrané diela P. Esterházyho (a P. Nádas) primeranou optikou postmoderny a povyšuje ich na úroveň kanonizovanej elity.

Esterházy napísal už približne dvadsať kníh, keď Ernő Kulcsár Szabó, maďarský literárny vedec, vydáva o ňom vedeckú monografiu (1996). Vo všetkých autorových textoch identifikuje postmoderné činitele a zároveň odhaľuje ich potenciál pre novú poetiku aspirujúcu na status kanonizácie v nadnárodnom priestore. Z toho, že sa tak nestalo skôr, viní aj prekladateľské vehiculum. Domnieva sa, že preklady diel *Függő* (1981), *A szív segédigéi* (1985), *A Próza iskolása* (posledne menovaná próza vyšla ako súčasť *Bevezetés a szépirodalomba*, 1986 – Úvod do krásnej literatúry) by zaiste prispeli k obohateniu epiky v medzinárodnom priestore a zaradili by spisovateľovo meno medzi svetových autorov. Sporadické preklady, nesystémovo vybrané z titulov včlenených do *Úvodu do krásnej literatúry* nemôžu toto vehiculum dostatočne vyplniť, konštatuje Kulcsár Szabó koncom 90. rokov. Je však zrejmé, že problém preniknutia autorov z menších literatúr do kolosea svetovej literatúry determinujú komplexnejšie umelecké a kultúrno-ideologické mocenské faktory (porov. napr. Kusá 2005).

Slávu v medzinárodnom literárnom prostredí² prináša Esterházymu až román *Harmonia caelestis* (2000), ktorý čitateľská verejnosť i literárna kritika prijali ako prototyp postmoderného stredoeurópskeho románu. Okrem domáceho prostredia sa o toto privilegované postavenie postaral najmä preklad do nemeckého jazyka (Terezia Mora), ktorý vyšiel v krátkej dobe jedného roka a autorovi získal Cenu mieru Nemeckého knižného obchodu (2004). Treba povedať, že do nemčiny už boli predtým preložené aj iné autorove tituly, napríklad *A szív segédigéi* (1985), *Hrabal könyve* (1990), *Kis magyar pornográfia* (1984), *Egy nő* (1995), na preklade ktorých sa podieľali viacerí prekladatelia. Esterházy teda neprichádzal k nemecky hovoriacej čitateľskej obci ako neznámy autor. Podobne pestrý bol i výber prekladov do angličtiny, o ktorý sa zodpovedne a veľmi kreatívne starala autorova dvorná prekladateľka do anglického

jazyka Judith Sollosy už od 80. rokov. Preklad *Harmonie* v angličtine knižne vyšiel v roku 2005. Snáď najsystematickejšie s Esterházyho prozaickými opusmi však pracovala prekladateľka do francúzštiny Ágnes Járfás, ktorá od *Termelési regény* (1979) cez *Hrabal könyve* a *Egy nő* preložila všetky výraznejšie autorove tituly. *Harmonia caelestis* sa na francúzskom knižnom trhu v jej preklade ocitá v roku 2001, podobne ako nemecký variant, čiže takmer paralelne s originálom. Následne bol titul preložený do chorvátčiny, srbčiny, poľštiny, nórčiny, taliančiny, španielčiny, ruštiny, rumunčiny, švédčiny, ale aj hebrejčiny, gréčtiny atď. České percepčné prostredie malo pred *Harmoniou* k dispozícii *Malú maďarskú pornografiu* (1992, v preklade A. Rossovej; *Kis magyar pornográfia*, 1984) a výber autorových esejí z rokov 1988 – 1996 *Hrách na zeď* v preklade D. Gálovej (1999). V roku 2002 preložil M. Navrátil *Hrabalovu knihu* (*Hrabal könyve*) a o tri roky neskôr D. Gálová *Pomocné slovesá srdca* (*A szív segédigéi*). *Harmonie* sa českí čitatelia dočkali až v roku 2013, vo výbornom preklade R. Svobodu, ktorý zaň dostal Jungmannovu cenu (každý rok udeľovanú za najlepší umelecký preklad).

Situácia v slovenskom percepčnom prostredí je odlišná. Preklad maďarskej literatúry mal bohatú tradíciu zásluhou angažovanosti jednotlivcov i podpory vydavateľstiev. K výrazným prekladateľským osobnostiam patrí napríklad K. Wlachovský, ktorý systematicky približoval kánonické diela maďarskej literatúry 19. – 20. storočia slovenskému čitateľovi ako prekladateľ a editor vo vydavateľstve Tatran. Čitateľskej verejnosti sprostredkoval diela K. Mikszátha, G. Csátha, D. Kosztolányiho, I. Mándyho, G. Ottlika, I. Örkénya, M. Mészölya a I. Kertésza, resp. aj maďarských prozaikov žijúcich na Slovensku (L. Dobosa, Gy. Dubu, D. Monoszlóya alebo L. Grendela), čím zvýšil recepčné povedomie v slovenskom prostredí a zároveň pripravil pôdu pre mladšiu prekladateľskú generáciu. O sprostredkovanie maďarskej literatúry na Slovensku sa nemalou mierou pričínili aj prekladateľky Katarína Kráľová, Magda Takáčová, Eva Kroupová a Juliana Szolnokiová. Postmoderný obrat nebolo možné v socialistickom priestore s cenzúrou dostatočne reflektovať, preto na slovenskom trhu pred milénium nenachádzame ani knižné preklady Esterházyho prozaických útvarov. Po páde železnej opony síce sloboda a nadšenie umožnili pestovanie tohto záujmu, avšak absencia vydavateľstvami koordinovaného výberu spôsobila na trhu prekladov dočasnú dezorientáciu. Z množstva nových vydavateľstiev sa „maďarskou prekladovou literatúrou systematicky zaoberal iba Kalligram (založený 1992), menej alebo vôbec nystematicky publikovali niekoľko diel z maďarskej literatúry napríklad aj LCA – Koloman Kertész Bagala, AB Art, Slovart, Drewo a Srd“ (Görözdí 2010, 124). Prekladateľskú štafetu prebrala nová generácia prekladateľov, ktorá sa s plnou vážnosťou ujala svojho poslania. Jitka Rožňová, Peter Macsovszky, Peter Kováč, Eva Andrejčáková, Renáta Deáková a Gabriela Magová obohatili slovenské percepčné prostredie o diela I. Kertésza, P. Nádas, Gy. Konráda, M. Mészölya, E. Kukorelyho, D. Monoszlóya, Gy. Spiróa, znovuoobjaveného S. Máraia a mnohých ďalších. O Esterházyho slovenské preklady sa v knižnej podobe postarali R. Deáková a J. Szolnokiová, jednotlivým titulom sa budeme venovať osobitne.

POSTMODERNA A MAĎARSKÝ LITERÁRNY KÁNON

Esterházyho tvorba sa v maďarskej literatúre rodí v období doznievania neskorej moderny, sama však vykazuje vlastnosti postmoderny. Zoltán Németh (2012), ktorý v rámci postmoderny rozlišuje tri fázy, vo svojej monografii uvádza, že Esterházyho prozaická tvorba zasahuje druhú (areferenciálnu) a tretiu (antropologickú) etapu postmoderny.

Areferenciálnu fázu reprezentujú napríklad jeho prózy *Termelési regény* (do slovenčiny ani češtiny nebol román preložený, v odbornej literatúre figuruje ako Výrobný alebo Budovateľský román) a *Bevezetés a szépirodalomba*, pričom práve dané tituly vyhodnotila literárnovedná reflexia o niekoľko rokov neskôr ako zásadné pre formovanie nového postmoderného kánonu v maďarskej literatúre. Areferenciálna postmoderna odpovedá na výzvy avantgardy a v próze ju charakterizuje napríklad spochybňovanie reality, poetika zrkadlenia textu či poetika skazeného jazyka. Umenie prestupuje vedomá intertextualita, simulácia prepisovania, resp. nového písania a paródia, zhmotnená neraz v diletantskom jazyku. Jedinou skutočnosťou sa stáva text, všetko mimo jazyka ostáva ilúziou. Z maďarskej literárnej produkcie sem okrem veľkej časti Esterházyho prozaičky patria aj texty I. Domonkosa, M. Mészölya, L. Parti Nagy a i.

Antropologická postmoderna sa odvíja od tzv. kultúrneho obratu. Sústreďuje sa na témy marginalizovanej identity a mocenské otázky. Tvorba sa prezentuje ako vedomá hra identity a mieša sa s estetikou hybridity.³ Tretia vlna postmoderny má viac politický charakter a zapracúva do textu aj autobiografické prvky (napr. I. Oravecz, E. Kukorelly, P. Závada, Gy. Dragomán a i.; Németh 2012). Presah k výraznejšej referencialite a problémom s identitou nachádza Németh (29) už v druhej časti knihy *Harmonia caelestis*. Doplňme, že tomuto prístupu ostane autor verný aj v dielach *Javított kiadás* (2002; *Opravené vydanie*, 2006) a *Hasnyálmirigynapló* (2016a; *Pankreasník*, 2016b).

Kto je kto, tvár ako maska, hranie úloh a citátológia, a vôbec to obšmietanie sa okolo hraníc medzi fikciou a skutočnosťou, to je azda moja najtypickejšia – čo vlastne?, téma?, predmet?, schopnosť? Pre každý prípad som za niekoľko desaťročí rozmiestnil pre čitateľov množstvo pascí odkazujúcich na túto tému (Esterházy 2006, 21).

Esterházyho literárnosť vychádza z tradícií, nadväzuje najmä na K. Mikszátha, prirovnávajú ho aj k Gy. Krúdyemu či I. Örkényovi (napr. Szegedy-Maszák 2013; Kulcsár Szabó 2018), no zároveň si necháva odstup a v epike sa neusiluje o spoločensko-kritické zobrazovanie skutočnosti. Kulcsár Szabó (2018) pripisuje Esterházymu z literárnohistorického hľadiska zásluhu na kreovaní nového kánonického smeru v maďarskej literatúre, o ktorom možno popri národno-buditeľskom (S. Petőfi – E. Ady – A. József) a ideovo-humanistickom (J. Arany – M. Babits – S. Márai) uvažovať. Tento tretí smer má korene už u J. Aranya, D. Kosztolányiho či S. Weöresa, ktorí podobne ako Esterházy venovali v literatúre pozornosť jazyku (a jeho formovaniu). Práve v zmene postoja k jazyku, jeho opätovnému objaveniu a – možno trochu nadnesene povedané – uctievaniu, možno vnímať najväčšiu zmenu v literárnom priestore. V procese literárnej tvorby sa teda do centra dostáva jazyk, resp. vedomie o jeho potenciáli (maďarská literárna veda pracuje s pojmom *nyelviség*, jazykovosť).

Niektorí literárni vedci považujú za Esterházyho zlomové dielo *Budovateľský román*, pretože v ňom autor prekonal estetické premisy verného zobrazovania, prítomné ešte aj u M. Mészölya a P. Nádasu (napr. Kulcsár Szabó 2018; Németh 2012). Vo všeobecnosti sa však zhodujú v tom, že postmoderná poetika sa u autora naplno rozvinula až v *Úvode do krásnej literatúry*.

Stredoeurópsky areál so socialistickým režimom sa v *Budovateľskom románe* konkretizuje do podniku, avšak širší politicko-historický a kultúrny priestor podčiarkujú aj vsuvky z parlamentných prejavov z obdobia Rakúsko-Uhorska. Časové súradnice ostávajú otvorené. Už v tejto próze je prítomné Esterházyom obľúbené šifrovanie, resp. uvádzanie iniciálok. V *Budovateľskom románe* ide o anagram autorovho mena a mena nemeckého básnika Petra Johanna Eckermanna, blízkeho dôverníka J. W. Goetheho.

Väčšiu časť románu tvoria komentáre, ktoré majú samostatnú štruktúru, sú číslované ako vysvetlivky a obsahujú množstvo obrázkov, výpočtov a digresíí v podobe epizód zo života Esterházyho, miestami sa skrývajúceho za rozprávačský subjekt Eckermanna. I tento moment paralelnej existencie dvoch románov v jednom kompozičnom celku sa v tvorbe autora opakuje. Spomeňme napríklad *Opravené vydanie*, kde sa popri vlastnom texte objavujú poznámky, celé state z novin a zo spisov ŠtB, farebne odlišené (červenou farbou) a pri opakovanej redakcii textu navrstvované komentármi autora.

Charakteristickou vlastnosťou Esterházyho rukopisu je irónia (aj autorská sebaíronia), ktorá prestupuje nielen prozaickú paródiu na budovanie socializmu, ale celú ďalšiu spisovateľovu tvorbu. Autor spochybňuje všetko, čo text ponúka a „akúkoľvek konečnú interpretáciu vopred vylučuje“ (Černý 1987, 251). Irónia je súčasťou postmoderného spochybňovania dejín, autorstva, žánrového vymedzenia a pravdivosti.

V *Budovateľskom románe* nachádzame zárodoky žánrovej synkretickosti a problémového žánrového vymedzenia viacerých jeho diel. Opäť ide o moment postmodernej slobody, ktorá otvorila dvere vysokému i nízkemu, ústrednému i periférnemu, starému i novému, vernému i voľnému, spochybnila krásu a gýč, pravdu a lož, umenie i to, čo k nemu už nepatrí. Postmoderna zbúrala hradby medzi dovoleným a zakázaným, vpustila do „vysokej“ literatúry gotický horor, literárnu fantastiku, pornografiu, vulgárne i slangové výrazy, čím vlastne úplne zrušila dovedajšiu binaritu. „Tabu a vznešené tradície minulosti sa stali spojencami, vytvorili prapodivné koktejly“ (Doležel 2008, 16). Žánrovú slobodu si v Esterházyho tvorbe môžeme vychutnať s rovnakým pôžitkom ako zakázané ovocie. Jeho prozaické útvary nemožno vtesnať do literárnu teóriou vymedzených poučiek. V románových formátoch sa bežne vyskytujú napríklad prvky grotesky, fragmenty s výstrednou formou i obsahom či indikátory denníkov, slovníkov a pod.

Kánonický potenciál Esterházyho próz charakterizuje dopĺňanie, recyklácia (v pozitívnom význame slova), otváranie a rozvíjanie, prepisovanie v zmysle intertextuality a medzitextového nadväzovania (porov. Paszmár 2016, 2017; Görözdi 2013). Táto otvorenosť („dominancia neuzatvorenosti naratívnej formy“, ktorá je typická napríklad aj pre digimodernizmus, jednu z nástupníckych postmoderných inicia-

tív, porov. napr. Taranenkova 2018, 147) sa stala kľúčovou stratégiou spisovateľovej práce s textom. Esterházy viaceré svoje tituly včlenil do *Úvodu do krásnej literatúry*. Napríklad *Malá maďarská pornografia* vyšla najprv samostatne v rokoch 1984 a 1986, neskôr ju autor zaradil ako zväzok do *Úvodu do krásnej literatúry* (1986). Zosieťovanie vlastných textov vytvára medzi nimi nové vzťahy a zvyk dopĺňať už vydanú umeleckú prózu v neskoršom časovom horizonte spôsobuje komplikácie aj pre prekladateľa/vydavateľa. Po ktorom texte siahnuť? Vnímať text ako samostatnú východiskovú jednotku alebo odhaľovať všetky vzťahy, v ktorých v zosieťovanom, nikdy sa nekončiacom časopriestore funguje? Vydať text ako nový, upravený alebo iba doplnený preklad? Nebodaj reedíciu? Ak chceme zachovať potenciál textu a zdieľanej výpovede, reedícia ani doplnenie nepostačia. I preto sa napríklad *Malá maďarská pornografie* v českom preklade A. Rossovej, vychádzajúca z prvej verzie textu (1984), nemohla v novšom vydaní (2008) usilovať o zaslúženú pozornosť českého publika. Esterházyho text rokmi akoby dozrel, autor ho svojším rukopisom – množstvom hviezdíčiek, typografického usporiadania, obrázkov, kresbičiek atď. prepísal, pričom samotný fakt, že kniha bola zaradená do *Úvodu do krásnej literatúry*, považovaného už za kánonický text maďarskej literatúry, priradil dielu kánonický status. Reedícia uviazla v čase. To, čo ponúka českej čitateľskej verejnosti už nie je *Malá maďarská pornografia*. Text si žiada citlivé zásahy aj vo vzťahu k práci s kultúrnou pamäťou, k zviazanosti s historickou spoločenskou i politickou minulosťou, ktoré pre mladšiu čitateľskú generáciu môžu predstavovať ťažkosti v porozumení. Miestami sa, žiaľ, vytratilo aj esterházyovské vypointovanie, jemu vlastné relativizovanie a humorný rozmer krátkych útvarov (porov. Huťková 2018a).

JAZYK AKO SKUTOČNOSŤ

Kulcsár Szabó (2018, 19) upozorňuje, že po dlhých desaťročiach sa vďaka Esterházyho prózam (opäť) ukazuje skutočnosť, že „spoločnosť i dejiny sa v umeleckej literatúre ocitajú iba prostredníctvom jazyka“ a že „textovým obsahom môže fenomenálny status poskytnúť iba rétorický výkon a figuratívny potenciál jazyka“.⁴ Práca s jazykom, samozrejme, nepredstavuje nóvum ani v maďarskej literatúre, zvlášť v poézii má výrazné zastúpenie. Ak však prízvukujeme dominantnú pozíciu jazyka v Esterházyho tvorbe, máme na mysli skôr fakt, že všetko sa rodí i umiera, tvorí aj odvíja, spochybňuje i umocňuje, skrýva aj odkrýva v jazyku. Autor na viacerých miestach píše, že nevie, kam ho vety zavedú, že to, čo chce povedať, mu diktuje sám jazyk – slová, vety, gramatika. Podľa dekonštruktivistického chápania (J. Derrida) sa skutočnosť skrýva v jazyku, ktorý sa v rámci „lingvistického obratu“ stal dôležitým reprezentantom postmodernizmu. „Pojem jazyka nahradil či aspoň zatienil pojmy ako svet, vedomie, zmysel, myslenie a konanie“ (Doležel 2008, 17). Jazyk sa ocitol medzi človekom a svetom ako sprostredkovateľ, ako tvorca skutočnosti, ako médium poznania. Tento radikálny postmoderný jazykový determinizmus sa stal princípom kanonizovaného Esterházyho opusu. Spisovateľ vedome nasledoval Derridov prístup, ktorý vychádzal zo saussurovskej semiotickej teórie jazyka a jazyk nevnímal iba ako pasívny prostriedok, slúžiaci na pomenovanie reality. Tvrdil, že jazyk má vlastné štruktúry, nezávislé od štruktúr sveta a skutočným predmetom záujmu lingvistiky

by preto mal byť vzťah arbitrárnej konvenčnosti medzi označujúcim a označovaným (pojmom/obsahom a formou). Mimojazykový vzťah k referencii je vylúčený. „Jazyk generuje význam v arbitrálnej hre označujúceho a označovaného“ (Doležel 2008, 17). V tejto hre sa viac zdôrazňuje označujúce, forma. „Jazyk sa stáva samohybným generátorom významov nezávislých na svete a na subjekte. Toto generovanie významov je podstatou písania (écriture)“ (18). Daný model práce s jazykom si osvojil aj Esterházy. Vzťah k referencii nie je síce absolútne vylúčený, ale je relativizovaný jazykovým spracovaním. Spisovateľova tvorba je dôkazom toho, že „slová nepopisujú, nereprezentujú svety, slová svety tvoria“ (19).

Jazyk, ktorý štandardne vystupuje ako prostriedok na vyjadrenie, zhmotnenie myšlienky a ktorý je tradične vnímaný ako „zástupný“ systém znakov, mení svoj status. Jazyk ukrýva potenciál významu komunikátu. Práca s takýmto druhom textu kladie na preklad vysoké nároky. Prekladateľ sa má (paradoxne) zamerať na to a odovzdať to, čo sa v pôvodnom texte viaže na element, ktorý (princiipiálne) musí vymeniť. Ak si túto skutočnosť uvedomí, nastáva druhá etapa – voľba primeranej stratégie. Tá povoľuje vyššiu mieru kreativity a voľnosti, oproti tradične definovaným prekladateľským prístupom. Prekladateľ znovukreuje text, ktorého obsah a forma sa naplňajú v špecifickom jazykovom stvárnení. Táto výzva je dokonca natolko adresná, že prekladateľská osobnosť vystupuje z úzadia. Už nie je v texte prítomná len cez prekladateľské riešenia, implicitne, ale neraz vstupuje do dialógu s autorom, polemizuje, koriguje, vysmieva sa, upravuje. Venutiho (1995) slovami sa z neviditeľnej stáva viditeľnou (*visibility*). Tento modelový prístup sme identifikovali napríklad u prekladateľky R. Deákovej.

O nástrahách práce s textom, ktorého špecifický rozmer je úzko prepojený s jazykovým aspektom, píše v kontexte slovenského kánonu Zoltán Rédey (2015). Vo svojej štúdiu uvádza:

[J]e preto zaujímavý osud tých diel, v ktorých je príznakovo dominantný a rozhodujúci básnický jazyk, teda výrazové osobitosti, spôsob vyjadrenia, obraznosť, celková estetická sila, ktorá tkvie v ich intenzionálnom význame. Práve táto ich stránka, čiže ich bytostná podstata sa dostáva do úzadia pri interpretačnom a hodnotiacom prístupe literárnej vedy i edičnej praxe, ktorý poníma kánon ako súbor či množinu predovšetkým extenzionálne zobraziteľných entít – mimetických, ideových, dokumentačných. Každý mimoliterárny prístup má totiž tendenciu ignorovať intenzionálny význam diela a upriamovať pozornosť na jeho extenzionálne významové, resp. obsahové zložky a roviny (25).

Dominantnosť intenzionálneho významu Esterházyho textov súvisí s prepojením interpretačného významu na jazyk. Nerešpektovanie danej skutočnosti môže mať nežiaduce dôsledky. Napríklad pri recepcii *Harmonie* vo francúzskom prostredí došlo k asymetrii medzi kritickými textami a kreativitou prekladateľských postupov. Kým literárna kritika vyhodnocovala extenzionálny význam diela (vytýkala mu prílišné väzby na vlastnú kultúru, veľa odkazov a pod.) a ako exotický ho vylúčila z francúzskeho literárneho kontextu (používajúc napr. adjektívum „magyar“ namiesto „hongrois“), prekladateľka využila špecifiká postmoderného diskurzu a kreatívne sa s textom pohrala (porov. Balogh 2010). Text je síce „stredoeurópskym románom“, priestorovo odkazuje na spoločné, kolektívne, avšak jeho dejiny sú písané indivi-

duálnou pamäťou a nezobrazujú skutočnosť. Skutočnosť sa tvorí v texte a textom, prostredníctvom jazyka, náznakov, parodizovania, relativizovania či spochybňovania minulosti, chronológie a pod. Spoločné fungovanie v dejinnom stredoeurópskom priestore sa zapísalo do kultúrnej a historickej pamäti našich národov, ale skutočný význam nadobúda až v jazyku, v ktorom sa tvorí. Váha tohto literárneho kánonu, reprezentovaného Esterházyho rukopisom, ale aj niektorými ďalšími maďarskými autormi (napr. L. Parti Nagyom) je postavená na jazyku, štýle a prístupe. Už na inom mieste (Huťková 2017, 111), pri analýze slovenského prekladu *Jadviginho vankúšika* (1999; *Jadviga párnája*, 1997) od P. Závadu, sme konštatovali, že „klasický prekladateľský prístup opierajúci sa o náhradu jazykového kódu tu neobstojí“. V týchto textoch je totiž „platnosť jazykového konštruktú relatívna, momentálna a vytvára sa v priebehu recepcie, t. j. nie je vopred daná“ (Görözdi 2007, 387). Treba dodať, že u Esterházyho sa tento prístup k jazyku ešte mnohonásobne zvýšil. Platnosť jazykového konštruktú je relatívna dokonca i v procese samotnej tvorby.

TÉMA DEJÍN V ESTERHÁZYHO PRÓZACH

Esterházyho tvorba je spojená s minulosťou. S minulosťou blízkou i vzdialenejšou, úzko maďarskou i takou, ktorú literárna veda pomenúva ako stredoeurópsku. Minulosťou patriacou do učebníc dejepisu s prívlastkom veľká, hrdá, ale aj tou, ktorou sa pýšiť nemôžeme. „Postmoderna neodmieta minulosť, absorbuje ju ako jeden z protipólov do svojej paradigmy protikladov. V tejto integrácii je minulosť podrobovaná všemožným prepracovaniam, reinterpretáciami a reštruktúraciami“ (Doležel 2008, 13). Tak s ňou pracuje aj Esterházy, počnúc paródiou na *Budovateľský román*, vrcholiac v *Harmonii caelestis* či v *Jednoduchých príbehoch čiarka sto strán* (– *šermovacia verzia* 2013, – *Markova verzia* 2014; *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozós változat* 2013, – *a Márk-változat* 2014). Esterházy si uvedomuje, že „diskurzívna objektivita histórie je mýtus“ (Doležel 2008, 27) a že „každý historický svet je subjektívny konštrukt“ (41). Z tohto dôvodu sa autor môže usilovať aspoň o vyvolanie dojmu reality, na čo ponúka priestor naratívny štýl, rozprávanie. Esterházy využíva daný strategický priestor bravúrne, a hoci je „naratívna história nerozoznateľná od naratívnej fikcie“ (28), od prvých riadkov sa čitateľom priznáva, že nepôjde o hľadanie objektívnej pravdy či minulosti. Tento postoj odzrkadľuje napríklad hneď prvá veta z *Harmonie*: „Potvorsky ťažké je klamať, keď človek nepozná holú pravdu.“⁵

Relativizácia dejín v Esterházyho tvorbe (porov. napr. Görözdi 2013, 2014; Michalovič 2005, 2007; Varga 2000) vykazuje prieniky so sémantikou možných svetov. Ide o pojmový systém, ktorý vychádza z toho, že ľudský jazyk nemôže stvoriť aktuálny svet. Jediným druhom sveta, ktorý môže stvoriť, je *možný svet*. Je to vlastne odpoveď na novú postmodernú výzvu medzi historickým a fikčným (porov. Doležel 2008, 36 – 37). „Fikčné svety sú imaginárne alternatívy aktuálneho sveta“ (40). História sa teda odohráva v interpretáciách. Fiktívne, fikčné a reálne (?) vymyšlené v jednom prozaickom ceste sa osobitne viaže na interpretácie uložené v individuálnej a v kolektívnej selektívnej pamäti. Esterházyho diskurz mimovoľne zdôrazňuje aj sekundárne adjektívum: selektívny. Pri interpretáciách dejinných udalostí sa totiž nezriedka zachovalo a fixovalo to, čo národ potreboval a kultúra ocenila. Veľké dejiny sú v Esterházyho

románoch dejinami jednotlivca, individua, autorskej maličkosti. Identifikujú selektívnosť, zľahčujú vážnosť hrdých okamihov, relativizujú fixované a odhalujú nové súvislosti, ktoré naznačujú kontinuitu dejín. Lebo objektivnosť je ilúzia. Daný prístup umožňuje históriu reinterpretovať a prepisovať, čomu sa autorov jazyk nebráni. Aj *Harmonia caelestis* sa odvoláva na predchádzajúce texty a vlastne iba iným spôsobom rozvíja žánrovú formu rodinného románu (aristokratickej rodiny Esterházyovcov). Román o otcovi, ako ho skrátene nazýva kritika, je rozdelený do dvoch častí. Prvá časť knihy („Számozott mondatok az Esterházy-család életéből“ – „Číslované vety zo života Esterházyovcov“) načrtáva potenciálne historické alternatívy, druhá časť („Egy Esterházy-család vallomásai“ – „Spoveď rodiny Esterházyovcov“) je pevnejšie spojená s maďarskými historickými faktami 20. storočia (svetové vojny, komúna, nemecká okupácia, vysťahovanie, revolúcia v roku 1956, obdobie Kádárovej vlády a pod.). Slovenský preklad z pera R. Deákovej sa s tvárnym postmoderným textom vysporiadal úspešne (podrobnejšie Huťková 2017).

Z Esterházyho tvorby vo vzťahu k jazyku a relatívnosti dejín sa vymyká *Opravené vydanie*, publikované ako príloha k *Harmonii*. „Musím sa prispôbiť skutočnosti. Doteraz som sa musel len slovám,“ píše skormútený Esterházy, keď sa dozvie, že jeho otec bol donášačom štátnej tajnej služby (2006, 8). „Doteraz som si robil s faktami a dokladmi, čo sa mi zachcelo. Čo sa zachcelo textu. Teraz to nejde. Musím všetko preglgnúť. Doteraz som nechal zožrať čitateľom, čo som chcel, ja som bol pánom, a skutočnosť len vycifrovanou slúžkou. Teraz mám hlavu sklonenú“ (24). Suverénny rukopis autora strieda pokorný tón, snažiaci sa pochopiť a ospravedlniť otcovo konanie, vyrovnáť sa s touto skutočnosťou verejne. Kniha má denníkový charakter, typický pre Esterházyho textové kompozície, avšak úprimná spoveď v podobe podrobných informácií, prepísaných z dokumentov a komentovaných autorom v zmierlivom, chápanom, ale aj rozčúlenom, bezmocnosťou naplnenom tóne je atypická. Podobný tón sme zaznamenali iba v *Pomocných slovesách srdca* (1985; v slovenskom preklade 2009a), keď sa autor prvýkrát podelil o bolesť s čitateľmi. Zronený mladý muž sa snažil vyrovnáť so smrťou matky, bojoval s pocitmi smútku, márnosti a pomínutelnosti. Úprimnosť sa v texte projektovala cez láskavé deminutíva („Mamičkenka, počuješ, mamička“) až po zlostné, bezmocné výkriky k Bohu („Nenávidím ťa“) či telesné a sexuálne prvoplánové opisy „reality“ (nemocničné prostredie, telo, prsia, vyholené ohanbie atď.). K príznakovým štýlémam priradujeme aj matkino oslovanie dospelého syna (autora): maflicsek/gramblíček. Hravý, provokatívny, jazykovo a štylisticky nevyspytateľný, trúfaly jazyk (v kontraste k téme) sa však v diele zachoval, ako Esterházyho vizitka. Syn sa dokonca pokúsil vymeniť si miesto s matkou a od polovice knihy sa štylizoval do úlohy matky, ktorá narieka za synom.

Spoveď za otca je iná. Neprelínajú sa v nej fiktívne obrazy, nespochybňuje sa v nej skutočnosť, má dokumentárny charakter (autor uvádza dátumy, presný čas a miesto, údaje k dokumentom a pod.). Subjektívne komentáre sú prítomné iba v ďalších vrstvách, formálne odlišených rôznymi zátvorkami a znakmi. Frivolnosť a odstup v danej próze nenájdeme, dominuje v nej irónia a trpká sebaíronia, niekedy vyplnená sarkazmom, napríklad replika z *Medvedíka Pú* (43) či očko na pančuške sladkej herečky ako životný kríž (134) a pod. Z expresívnych výrazových prostriedkov, pod-

porujúcich subjektívnosť a autentickosť, prevládajú vulgarizmy. Z typického autor-ského idiolektu je v diele prítomná záľuba vo formálnom stvárnení, t. j. v neverbálnych štýlémach – práca s typografiou, farbami, veľkosťou písma, používanie skratiek na vyjadrenie pocitov: „banálne ako b, slza, slzím – s“ (36), „ž ako žalostím“ (39); na viacerých miestach sa vracia aj k skratkám z *Jednej ženy* (n. m. – nemiluje ma, 143). Celkovo však dané dielo nezapadá svojím jazykom a spracovaním do „esterházyovského štýlu“. „Táto realistická próza mi nesedí, svoje vety som dával do súvislosti s inými vetami, nikdy nie so ‚skutočnosťou‘; takže teraz jasne vidím ich neduživosť,“ píše sám autor v *Opravenom vydaní* (2006, 29).

Z hľadiska prekladu by sa mohlo zdať, že uvedené dva texty, oba výsostne osobné spovede, majú k sebe bližšie než ostatné a že prekladateľ vo svojej práci bude môcť uplatniť podobnú stratégiu. *Pomocné slovesá srdca* preložila do slovenčiny Juliana Szolnokiová, *Opravené vydanie* Renáta Deáková. *Opravené vydanie* je z tohto aspektu jednoduchšie, môže sa pridrižovať textu, významy sa nezahmlievajú a nespochybnujú. Charakterizuje ho dokumentárny charakter, podávanie skutočnosti, odkazy na fakty, oslabená intertextuálnosť (autor sa síce odvoláva aj na svoje staršie texty, ale zväčša ich identifikuje a v kontexte okolností koriguje svoje predošlé tvrdenia). Autobiografické komponenty sú zreteľné, nie sú zastierané a relativizované v časopriestore (ako v *Harmonii*). Z výrazových kategórií sa do popredia dostávajú subjektívnosť a expresívnosť výrazu v estetickom napätí s pojmovosťou a faktickosťou výrazu. Informačný a výkladový slohový postup sa prelína s hĺbkovou modelovou štruktúrou rozprávania autorského subjektu. Jazyk plynie prirodzene, takmer bezprostredne hovorovo, bez umelej štylizovanosti a aristokratickej noblesnosti (ktorá bola charakteristická napr. pre *Harmoniu*). Prekladateľka ovláda nuansy autorského idiolektu a slovenské recepčné publikum už autora pozná cez jeho ocenený román.

Pomocné slovesá srdca vychádzajú v slovenčine (2009) s väčším časovým odstupom od originálu (1985). Preklad tak mohol reflektovať skutočnosť, že text bol zaradený do *Úvodu do krásnej literatúry* a stal sa súčasťou maďarského literárneho kánonu. Szolnokiová mala k dispozícii dva modely prekladu Esterházyho osobitého idiolektu do slovenčiny, ktoré uplatnila R. Deáková. Pri *Harmonii* išlo o kreatívny, postmoderný prístup hry s čitateľom, v odbornej terminológii by sme ho mohli (trošku násilne) nazvať inštrumentálnym. V *Opravenom vydaní* sa realizoval skôr interpretačne „zviazanejší“ dokumentárny typ prekladu.⁶ Napriek naznačenej blízkosti osobných spovedí v *Pomocných slovesách* a *Opravenom vydaní* sa z aspektu prekladateľskej stratégie nerealizovali rovnaké postupy. Súvisí to s potlačenou dokumentárnosťou (žiadne presné údaje; dokonca ani strany nie sú číslované) a faktickosťou výrazu, ako aj umocnenou intertextualitou, stieraním časových a priestorových hraníc či špeci-fickou rodovou perspektívou textu v *Pomocných slovesách*. Autorský subjekt si osvojí ženskú identitu. Výmena rolí sa odohrá približne v polovici knihy a je vizuálne zvýraznená čiernou stranou. Náhle sa v rozprávačskej pozícii ocitá matka, hoci z gramatického jazykového hľadiska tomu v maďarčine nič nenapovedá, lebo maďarčina nerozlišuje rody. V slovenskej verzii je rodová príslušnosť v minulom čase vyjadrená aj gramaticky, čím sa daná výmena zvyrazňuje. V preklade dochádza k tzv. gramatickej konkretizácii. Feminínne sa s maskulínnym opäť vymení až v závere knihy. Je to

priestor na opis posledných chvíľ prežitých s matkou v nemocnici. Výrazovo v texte dominuje expresívnosť a provokatívnosť na pozadí telesnosti a erotickosti (porov. Huťková 2018b). Text je ťažšie „odčítateľný“, pretože sa v ňom prelínajú viaceré udalosti, mení sa perspektíva, spomienky sa miešajú s aktuálne pociťovanou stratou, dejová línia mizne v čase a priestore (porov. Farkašová 2010; Paszmár 2016; Michalovič 2009; Szele 2003). V *Opravenom vydaní* síce tiež nemôžeme hovoriť iba o jednej vrstve textu, ale časové udalosti idú chronologicky (denník) a neskoršie zásahy sú formálne zvýraznené. Prekladateľská stratégia v *Pomocných slovesách srdca* je preto odlišná. Interpretačné východiská komunikátov, limitujúce prekladateľskú slobodu, sú z analyzovaných textov interpretačne najviac uzavreté v *Opravenom vydaní*. „Tento text je pravá dekonštrukcia,“ píše jeho autor (Esterházy 2006, 20).

Téma matky rezonuje aj v próze *Semmi művészet* (2008), ktorú do slovenčiny preložila Juliana Szolnokiová (*Žiadne umenie*, 2009b). Autor matku oživuje, aby futbalovým jazykom spolu prediskutovali otázky lásky, života, sexu a medziludských vzťahov. Dejiny sú okrajové, skôr sa v texte odvíjajú malé rodinné príbehy, v ktorých sa pripomínajú postavy otca, strýkov a ďalších príbuzných. Situovanie deja do stredoeurópskeho časopriestoru nie je také zaväzujúce a markantné ako v *Harmonii*, čo uľahčuje príjem diela v ktorejkoľvek (futbalom žijúcej) kultúre. Autor láskavým tónom ďakuje matke, že ju mohol opäť „zamotať“ do textu (2009b, 25) a rovnakým tónom pokračuje v celej knihe. Jazykový potenciál sa demonštruje v podobe rôznych sociolektov a komunikačných registrov, prioritu má futbalový slang (kniha získala aj ocenenie Nemeckej akadémie pre futbalovú kultúru). Szolnokiová sa v texte majstrovsky pohrala s futbalovou terminológiou a slovenský preklad neostal v ofsajde. Hravosť a sebakreujúci text s narázkami na množstvo reálií (Puškáš, Pulp Fiction, NATO, rôzne druhy zbraní, Rubens, eštébé atď.) slovenského čitateľa nesklamali. Esterházy tak v slovenskom percepčnom prostredí nadviazal na svoje predošlé texty/preklady a potvrdil postmoderný rukopis (porov. aj Michalovič 2009). Preklad zachováva prirodzenosť, bezprostrednosť a nenásilnosť v myšlienkach i jazykovom prevedení (uvedme aspoň jeden príklad: „Držkový monológ. Padnúť kvôli držkám [...]“; 2009b, 135). Humorné situácie sa miešajú s jazykovým humorom. Prekladateľská koncepcia je uvoľnená a nasleduje invenčnosť jazyka originálu.

K dejinám Uhorska v druhej polovici 17. storočia sa Esterházy vracia v krátkej detektívnej próze *Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – šermovacia verzia* (2013a; slovenský preklad 2013b). Opäť sa ocitáme v priestore strednej Európy a s autorom odkrývame relatívnosť dejinných udalostí. Nosný príbeh spestrujú kulinárske a sexistické digresie, citáty a parafrázy, tony zdrojov, na ktoré sa autor odvoláva. Prehnaná (zdanlivá) poctivosť v uvádzaní prameňov sa zhmotňuje v odkazoch pod textom, označovaných hviezdíčkou a iniciálami autora. V celej sile sa vracia Esterházyho nezbedný hravý postmoderný štýl písania, ktorý však na rozdiel od *Harmonie* už nie je prekvapujúci ani nový a miestami zachádza až k štylistickej samolúbosti a rétorickým manévrom. Hľadanie vraha je iba kamuflážou na vytvorenie textu z textov a o textoch (porov. aj Paszmár 2017). Príbeh nemožno čítať lineárne, čo naznačuje aj rozhádzané číslovanie strán. Skutočný invariant sa ukrýva v hybridite a relatívnej skutočnosti vytvorenej jazykom a textom. Ako s takýmto komunikátom

prekladateľsky naložiť? Opierať sa o obsah, ktorý sa rodí z jazykovej smršte dvojzmyslov a duchaplných nápadov? Čo urobiť s historickými narážkami, selektívnymi kolektívnymi spomienkami, ktoré sa viažu na kultúrnu pamäť maďarského národa? Prekladateľka R. Deáková v knihe správne identifikovala kľúčové vlastnosti textu a jeho interpretačný potenciál a zvolila neštandardný translačný prístup. Prekladateľskými riešeniami podporila stratégiu stierania autorstva a zdôraznila hybridnú identitu textu. Priestorom na manévrovanie sa stali najmä poznámky pod textom, v ktorých sa znenadzajky v slovenskom preklade ocitli aj iniciálky prekladateľky. Tento trúfalý kreatívny moment sa postaral o zvýšenú zážitkovosť čítania v slovenskom percepčnom prostredí. Prekladateľka vstúpila do textu a doberala sa s autorom, napríklad keď autor píše: „*Poznámku pod čiarou vynecháme. – Medzinárodný spolok prekladateľov, Miami (alebo Mamaia, pečiatka nečitateľná.) (Tak teraz ako? Je tu poznámka, či nie je? Pišem ju, či nepišem? – R. D.)“ (2013b, 84), alebo polemizuje o autorstve: „**Z rozhovoru s Juliom Cortázarom, Le Mond, to je isté, no kedy presne vyšiel, vypátrať neviem; môj vlastný preklad. – P. E. Nie. Mój. – R. D.“ (28), ale aj dopĺňa, vysvetľuje, koriguje či spochybňuje.

Výraznú intervenčnú stratégiu sme podrobnejšie analyzovali inde (Huťková 2015, 2017), na tomto mieste sa obmedzíme na zistenia. Prekladateľka kopírovala naznačené koeficienty východiskového komunikátu a umocnila ich prekladovými riešeniami v cieľovom texte. Išlo o autorovu snahu o sebaaprezentáciu, ktorú prekladateľka dosiahla vstupom do otvorenej komunikácie s autorom prostredníctvom vlastných odkazov pod textom; ďalej o prácu s kultúrnou pamäťou Maďarov, ktorú preklad riešil domestikáciou a v neposlednom rade o zavádzajúcu explikatívnosť, ktorú Deáková podporila rozvitím, príp. doplnením vysvetľujúcich častí. Preklad sa podpísal pod priaznivú recepciu textu a hodnotíme ho ako jednu z prototypových ukážok kreatívnej prekladateľskej práce s postmoderným textom.

Na *šermováciu verziu* nadviazala *verzia podľa Marka* (*Egyszerű történet vessző száz oldal – a Márk-változat*, 2014a), ktorá v slovenskom preklade R. Deákovskej (*Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – verzia podľa Marka*, 2014b) vychádza ešte v tom istom roku. Maďarská literárna veda vníma text ako pokračovanie prvej verzie, tentoraz štylizovanej do subjektívnej výpovede. Esterházy experimentuje s autorskou perspektívou a príbeh necháva „prerozprávať“ hluchého malého chlapca. Ten diletantským jazykom, naivnými jednoduchými vetami kladie základné otázky viery, existencie Boha a Božej spravodlivosti. Akoby mimochodom sa odkrýva spoločenské pozadie (násilné vystaňovanie z Budapešti, zaradenie medzi nepriateľov ľudu, trápenie matky, poníženie a ponižovanie otca). Žánrovo text pripomína útržky zo zápisníka či denníka, knihu tvoria krátke číslované minipostrehy, miniudalosti, zamyslenia, ktoré sa usilujú dodržať sto strán avizovaných v názve. Záverečná sentencia knihy, prepožičaná z Evanjelia podľa Marka, nadobúda trojnásobným opakovaním apelatívny charakter (v poslednej podobe ju autor modifikuje doplnením: „Toto nie je koniec. Toto je záver.“). Dejová línia je oslabená v zmysle každodennosti, osobitnejšie do textu vstupuje iba niekoľko udalostí, napríklad smrť chlapcovho brata. Poznámkový aparát sa nachádza za textom a poskytuje čitateľom vysvetlivky, odkazy na pôvodné pramene, ale aj polemiky, digresie a typické esterházyovské jazy-

kové výstrelky. Z hľadiska prekladu si próza vymedzila iné východiská než v *šermovacej verzii*. Opustenie dobového historického priestoru 17. storočia, jazyk malého chlapca, citlivé vnímanie udalostí, lineárnosť a otvorenie hlbších filozofických tém nutne prehodnotilo možnosti uplatnenia predošlej strategicko-konceptuálnej koncepcie prekladu. Paralely v prekladateľskom prístupe v slovenskom prostredí môžeme nájsť napríklad v románe Szilárda Borbélya *Nincstelének. Már elment a Mesijás?* (2013), ktorý do slovenčiny preložila Magda Takáčová (*Vydedenci. Mesiaš už odišiel?*, 2015). Deáková výstavbové a výrazové osobitosti textu v preklade zachovala a oproti *šermovacej verzii* ostala viac v úzadí. Intervenčný priestor na zviditeľnenie sa, ktoré slovenské publikum po dočítaní prvého variantu *Jednoduchého príbehu* od prekladateľky očakávalo, jej poskytli iba poznámky umiestnené za textom. Do komunikácie vstupuje napríklad vysvetlivkou plaveckého nárečia, o pár riadkov nižšie sa hravo infiltruje priamo do poznámky: „Vraví Spinoza, cituje Weilová. (A prekladá R. D. z P. E.)“ (2014b, 107). Na inom mieste dokonca vyzýva čitateľa, aby odpovedal: „V slovenskom preklade sa tu deje niečo iné, intarzia mizne, vzniká iná narážka. Aká? R. D. – hra s prekladom – odpovede posielajte...“ (108). Intervenčné riešenia zviditeľňujúce prekladateľku *šermovacej verzie* nie sú v *Markovej verzii* zásadné, pretože východiskový text je vystavaný na iných textových a výrazových kvalitách. Daný fakt si prekladateľka uvedomuje, zásahy nie sú samoúčelné ani dominantné.

O KOMUNIKÁCIU TEXTU

V roku 2011 sa na slovenský knižný trh v preklade R. Deákovskej dostala Esterházyho *Jedna žena* (*Egy nő*, 1995). Provokatívny, silne erotizovaný jazyk textu vyvolal zaujímavú potrebu odpovedí, zvlášť u ženských autoriek (porov. Németh 2017; Paszmár 2016; Pató 2015). Ešte v roku 2000 naň reagovala románom *Egy férfi – A férfi* (Jeden muž – Muž) spisovateľka maďarskej národnosti žijúca na Slovensku, Tímea Péntzes. Osobitý prípad komunikácie predstavuje *Zimní kniha o lásce* (2014) českej autorky Dory Kaprálovej, žijúcej v Berlíne. Autorka našla inšpiráciu v knihe *Egy nő* (Esterházy 1995), ku ktorej sa dostala cez slovenský preklad. Z percepčného a translačno-komunikačného aspektu sa problematickým ukazuje prijatie maďarského prekladu českej knihy. Príbuzenský vzťah českého originálu (*Zimní kniha o lásce*) k maďarskému pôvodnému textu (*Egy nő*) nie je až taký verný (ako je to medzi maďarským textom a jeho slovenským prekladom), ale z iného uhla je možno vernejší svojím platonickým charakterom. Snáď i pre avizovanú inšpiráciu Esterházyjom bola maďarská čitateľská verejnosť pripravená na zmes nevyčerpatelnej platonicko-lybidskej lásky a jazykovo-štyľovej vernosti autorovi, ktorým sa česká autorka inšpirovala. Túto komunikačnú hru umocnilo aj vydavateľstvo, voľbou titulu prekladu: *Egy férfi. Válasz Esterházy Péternek* (Jeden muž. Odpoveď P. Esterházymu, do maďarčiny preložila J. Hahn Zsuzsanna, 2016). Neočakávala sa teda „zimná kniha o láske“, ale akási ženská mutácia Esterházyho. Do hry vstúpila hybridná identita východiskového textu, výrazová hybridita i spomínaná kanonizujúca osobitosť Esterházyho textov: jazyk ako podstata výpovede. Oprávnené by sme sa mohli pýtať: ktorý text je východiskový? Je ním Esterházyho *Jedna žena* alebo Kaprálovej *Zimní kniha o lásce*? Maďarskí čitatelia počítali s Esterházyjom. Translatológia vymedzuje východiskový text

jednoznačne a tohto vymedzenia sa pridrižiava aj prekladateľka, prekladajúc Kaprálovej prózu. Text však disponuje známkami hybridnej identity. Môže prekladateľka podporiť túto hybriditu? Môže oslabiť autorský (Kaprálovej) idiolekt a viac podporiť Esterházyho rukopis založený na kreatívnej práci s jazykom? Preklad do maďarčiny zreteľne vychádzal iba z českého originálu. Nepracoval s očakávaniami maďarského percepčného prostredia a ignoroval aj inšpiráciu Esterházym. Neposilnil tie výrazové kategórie a vlastnosti, na ktorých bola vybudovaná hybridita východiskového textu. V dôsledku tejto skutočnosti nemohol vzniknúť adekvátny preklad postmoderného komunikátu. Prekladový text je ochudobnený o skrytú alúziu a Kaprálovej text vyznieva v maďarskom preklade ako napodobenina Esterházyho. Tak k nemu pristupuje aj maďarská kritika, ktorá je mimoriadne zdržanlivá. Text v danej podobe pre ňu nie je dostatočnou odpoveďou Esterházymu. Prekladateľka sa neodvážila realizovať špecifické intervenčné stratégie ako napríklad R. Deáková pri preklade *Jednoduchého príbehu...*⁷

PANKREASNÍK

Posledný titul P. Esterházyho *Hasnyálmirigynapló* (2016a) je autobiografickým denníkom a zachytáva autorov boj s rakovinou. V slovenčine vyšiel pod názvom *Pankreasník* (2016b, prel. R. Deáková), pričom titul odkazuje na denníkovú podobu knihy a ochorenie pankreasu. Autor sa žánrovo vracia k denníku a (v rámci autorskej licencie) k realistickému, chronologickému zachytávaniu udalostí svojho života so Slinivkou brušnou či, ako ju striedavo nazýva: Pani Kreasovou, vílou (20), slečinkou, Žlazičkou, Žažou, Bruchaňou (19), Mucingerkou, Muculienkou (41) a pod. Vzťah s touto dotieravou „ženskou“ prirovnáva k „poriadnemu sexu“: „dokonalé splynutie, nevedno, kde som ja a kde už ona“ (31). S osobnou výpoveďou a nechotnom „lipnutí na realizme“ (6) sme sa už u Esterházyho stretli napríklad v *Opravenom vydaní, Pankreasník* sa však líši od predošlých v náznakoch potreby bilancovania. Autor sa snaží udržať „nad vecou“, ktorá ho oberá o životnú energiu. Študuje diela o smrti a zapisuje si dôležité myšlienky i vlastné pocity (1. osoba). Miestami vystupuje rozprávač v 3. osobe: „kvalita tohto textu závisí od životných vyhlíadok jeho pisateľa“ (13); „Pisateľ denníka chce mať pod kontrolou čas“ (5). Výrazový register sa opiera o subjektívnosť a typickú esterházyovskú expresívnosť jazyka. Duchaplné jazykové kreácie oživujú pochmúrnu tematiku: „Elnyomta a buzgóság, tréfálkozik a magyar nyelv. Csöndben visszaosontam.“ (8) – „Uťahalo ju naťahovanie sa, uťahuje si z nás jazyk. Potichu som sa utiahol späť.“ (7); „hömböködöm“ (84) – „pohlivievam si“ (72). Na inom mieste sa autor pohráva so synonymom slova „mrzutý. Po maďarsky: clivotou frcnutý. Nájde sa taký výraz aj v inom jazyku? Ak nie, bez debaty: maďarčina je najvymakanejší jazyk. Krabina“ (71). Originál je výrazovo vulgárnejší („búval baszott“, „a magyar a legfaszább nyelv“, 2016a, 84), čo preklad nekopíruje a ani nepolemizuje s autorom o „vymakanosti slovenčiny“. Náznak názoru prekladateľky sa črtá v preklepe slova kravina. Vulgarizmy sú mierne neutralizované, pretože v slovenskom jazyku by pôsobili prehnane. Text sa napája z rôznych zdrojov, intertextualita je tradične prítomná v nápadnej (autor odkaz na text priznáva a čitateľa naň upozorňuje) i menej nápadnej (skrytej, nebadanej) forme, až sa spisovateľ rozčuľuje nad tým, že stále zakopáva

„o už raz napísané, dokonca i mnou napísané vety“ (2016b, 23). Konceptia prekladu reflektuje základné črty postmoderného textu i Esterházyho práce s jazykom. Prekladateľka sa v slovenskom texte nezviditeľňuje explicitne, implicitne je však prítomná v kreatívnej práci s jazykom, pretože všetko je „Text je text je text“ (7) a „všetko je preklad“ (40).

ZÁVER

Esterházy vytvoril dielo, ktoré realizovalo postuláty postmodernej filozofie. Inými slovami naplnil filozofické dikcie vlastným „écriture“. Jeho diela reflektujú postmoderné výzvy, prenášajú ich do neznámeho priestoru (paradigiem maďarskej literárnej produkcie) a samy sa podieľajú na jej existencii, participujú na jej kreovaní. V Esterházyho textoch „každá vec môže metamorfovať na každú inú vec“, čím sa vytvára „ľudský priestor oslobodený od všetkých konvencií, pravidiel a tradícií“ (Doležel 2008, 14). Búra tradičné a dekonštruuje všetky hranice, vytvára priestor pre koláže a zmesi a necháva ich žiť vlastným životom v tých najprekvapivejších a neraz šokujúcich kombináciách. Provokuje jazykom, myšlienkami, nazeraním na dejiny i literatúru, irituje čitateľskú verejnosť dokonalosťou autorského subjektu v hre s intertextualitou a zároveň sa k čitateľovi približuje váhaním nad vlastnými slovami, nad objektívnosťou vlastného prístupu. Pozícia jeho textov bola v postmodernom kánonickom priestore oneskorene ocenená z dôvodu socialistickej cenzúry a nezrelej dobovej kritiky v domácom i medzinárodnom prostredí, ale aj nedostatkom prekladov jeho výraznejších opusov. Extenzionálne vnímanie významu literárnou teóriou sa podpísalo aj pod skutočnosť, že Esterházyho texty neboli vždy zaradené do recepčného kánonu inojazyčnej prijímajúcej literatúry. Vytýkala sa im silná zviazanosť s historickým, spoločenským a kultúrnym stredoeurópskym prostredím, resp. s pamäťou národa.

Cez slovenské preklady Esterházyho publikácií sme poukázali na nutnosť prehodnotiť tradičné prekladateľské stratégie, vychádzajúce zo štrukturalistickej idey binárnych opozícií: východiskový – cieľový jazyk/text, vlastné – cudzie, originál – preklad, obsah – forma, verný – voľný, viditeľnosť – neviditeľnosť (prekladateľa), exotizácia – naturalizácia, historizácia – modernizácia, pravda – lož a pod., pretože postmoderné texty sa rozpínajú v troj- a viacrozmernom priestore. Významy postmoderných textov sa prekrývajú v interpretačných nánosoch a skutočnou úlohou prekladateľky či prekladateľa nie je odstrániť tieto nánosy a ujať sa prekladu čistého textu. Čistý text vlastne ani neexistuje. Samotné čítanie je interpretáciou a následný preklad tiež, pričom táto hra pokračuje u čitateľa prekladu.

Esterházyho slovenské preklady reagovali na výzvy postmodernej a demonštrovali nové prekladateľské stratégie, ktoré podporili kreatívny rozmer, hybridnú identitu diela a dominantné postavenie jazyka v texte. Adekvátny prístup prekladateľa k postmodernému textu (porov. napr. Polgár 2003) a voľba primeranej stratégie prekladu sú vždy kľúčom k úspešnému preneseniu kánonických kvalít komunikátu do iného prostredia. Preklad sa totiž výrazne podpisuje pod zaradenie diela do systému prijímajúcej kultúry a niekedy prináša aj moment inovácie pre pôvodnú literárnu tvorbu v novom prostredí. V detailnejších analýzach sa ukazuje, že identifikovanie

dominantných výrazových kategórií textu sa i v postmoderných komunikátoch javí ako výrazná opora pre prácu prekladateľa. Esterházyho kánonický opus sa vďaka citlivo zvoleným prekladateľským stratégiám R. Deákovej a J. Szolnokiovej, ktoré reflektovali osobitosti jednotlivých komunikátov (jazyková sebestačnosť, žánrová difúznosť, dejinná relatívnosť a pod.), podarilo v slovenskom recepčnom prostredí odovzdať.

POZNÁMKY

- ¹ Konštatovanie sa týka próz *Fancsikó és Pinta* (1976) a *Pápai vízeken ne kalózkodj!* (1977), porov. Kulcsár Szabó 1996. Domáca literárna veda postmoderný rozmer Esterházyho tvorby výraznejšie ocenila koncom 80. rokov, v publikácii *Díptychon* (1988).
- ² V maďarskom literárnom kontexte zastáva kánonickú pozíciu už román *Bevezetés a szépirodalomba* (1986).
- ³ K fenoménu hybridity porov. Bohušová – Hutková 2016.
- ⁴ „Esterházy prózájában hosszú évtizedek óta először vált (újra) érzékelhetővé, hogy a társadalom, miként a történelem is, mindig csak nyelvként érkezik meg a szépirodalomba. [...] a szövegbeli tartalmaknak mindig csak a nyelv retorikai teljesítménye és figuratív potenciálja kölcsönözhet fenomenális státuszt“ (Kulcsár 2018, 19).
- ⁵ „Kutyá nehéz úgy hazudni, ha az ember nem ösmeri az igazságot“ (Esterházy 2000).
- ⁶ Inštrumentálny a dokumentárny typ prekladu sa viažu na preklad tzv. úžitkových textov a zosobňujú v translatológii základnú opozičnú dvojicu. V kontexte umeleckej prózy používame uvedené pojmy v metaforickom význame. Inštrumentálny typ prekladu je interpretačne voľnejší a zacielený na prijímajúce prostredie.
- ⁷ Podrobná analýza textu a vplyvu hybridnej identity na prekladateľskú stratégiu bola prezentovaná na medzinárodnej vedeckej konferencii Translation, Interpreting and Culture: Old dogmas, New Approaches, ktorá sa konala 26. – 28. 9. 2018 v Nitre. Príspevok s názvom „The Issue of Expression Hybridity in the Translation Process“ je v tlači.

PRAMENE

- Esterházy, Péter. 1979. *Termelési regény*. Budapest: Magvető.
- Esterházy, Péter. 1984. *Kis magyar pornográfia*. Budapest: Magvető.
- Esterházy, Péter. 1985. *A szív segédigéi*. Budapest: Magvető.
- Esterházy, Péter. 1986. *Bevezetés a szépirodalomba*. Budapest: Magvető.
- Esterházy, Péter. (1986) 2016. *Kis magyar pornográfia. Bevezetés a szépirodalomba*. Budapest: Magvető.
- Esterházy, Péter. (1992) 2008. *Malá maďarská pornografie. Úvod do krásné literatury*. Z maď. originálu z roku 1984 prel. Anna Rossová. Doslov Evžen Gál. Praha: Mladá fronta.
- Esterházy, Péter. 1995. *Egy nő*. Budapest: Magvető.
- Esterházy, Péter. 2000. *Harmonia caelestis*. Budapest: Magvető.
- Esterházy, Péter. 2002. *Javított kiadás*. Budapest: Magvető.
- Esterházy, Péter. 2005. *Harmonia caelestis*. Prel. Renáta Deáková. Bratislava: Kalligram.
- Esterházy, Péter. 2006. *Opravené vydanie*. Prel. Renáta Deáková. Bratislava: Kalligram.
- Esterházy, Péter. 2008. *Semmi művészet*. Budapest: Magvető.
- Esterházy, Péter. 2009a. *Pomocné slovesá srdca*. Prel. Juliana Szolnokiová. Bratislava: Kalligram.
- Esterházy, Péter. 2009b. *Žiadne umenie*. Prel. Juliana Szolnokiová. Bratislava: Kalligram.
- Esterházy, Péter. 2011. *Jedna žena*. Prel. Renáta Deáková. Bratislava: Kalligram.
- Esterházy, Péter. 2013a. *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozós változat*. Budapest: Magvető.

- Esterházy, Péter. 2013b. *Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – šermovacia verzia*. Prel. Renáta Deáková. Bratislava: Kalligram.
- Esterházy, Péter. 2014a. *Egyszerű történet vessző száz oldal – a Márk-változat*. Budapest: Magvető.
- Esterházy, Péter. 2014b. *Jednoduchý príbeh čiarka sto strán – verzia podľa Marka*. Prel. Renáta Deáková. Bratislava: Kalligram.
- Esterházy, Péter. 2016a. *Hasnyálmirigynapló*. Budapest: Magvető.
- Esterházy, Péter. 2016b. *Pankreasník*. Prel. Renáta Deáková. Bratislava: Kalligram.
- Kaprálková, Dora. 2014. *Zimní kniha o lásce. Je jeden muž, Barrichello*. Zlín: Archa.
- Kaprálková, Dora. 2016. *Egy férfi. Válasz Esterházy Péternek*. Prel. J. Hahn Zsuzsanna. Budapest: Typotex.

LITERATÚRA

- Balassa, Péter, ed. 1988. *Diptychon. Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről 1986 – 1988*. Budapest: Magvető.
- Balogh, Magdolna. 2010. „Literární kánony ze středoevropského uhlu pohledu.“ In *Středoevropský areál ve vnitřních souvislostech (česko-slovensko-maďarské reflexe)*, ed. Ivo Pospíšil – Josef Šaur, 69 – 76. Brno: Masarykova univerzita.
- Bloom, Harold. 2000. *Kánon západní literatury*. Prel. Ladislav Nagy – Martin Pokorný. Praha: Prostor.
- Bohušová, Zuzana – Anita Huťková. 2016. „Fenomén hybridity.“ In *Preklad a tlmočenie. Hybridita a kreolizácia v preklade a translatológii*, ed. Anita Huťková – Martin Djovčoš, 10 – 19. Banská Bystrica: Belianum.
- Černý, Michal. 1987. „Esterházy.“ *Světová literatura* 32, 2: 249 – 251. Dostupné na: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/36865/esterhazy-peter-in-svetova-literatura> [cit. 16. 1. 2019].
- Doležel, Lubomír. 2008. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia.
- Farkašová, Etela. 2010. „Péter Esterházy: Pomocné slovesá srdca / Úvod do krásnej literatúry. Žiadne umenie.“ *Knižná revue* 20, 1: 3.
- Gál, Evžen. 2008. „Není vše postmoderní, co se třpytí.“ *iLiteratura.cz*, 15. december. Dostupné na: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/23521/esterhazy-peter> [cit. 19. 1. 2019].
- Görözdí, Judit. 2007. „Prekladateľské stratégie v umeleckom preklade postmodernej prózy.“ In *Preklad a kultúra 2*, ed. Edita Gromová – Daniela Müglövá, 386 – 401. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Görözdí, Judit. 2010. „Prekladateľské osobnosti v slovenskej recepcii súčasnej maďarskej literatúry.“ In *Středoevropský areál ve vnitřních souvislostech (česko-slovensko-maďarské reflexe)*, ed. Ivo Pospíšil – Josef Šaur, 123 – 130. Brno: Masarykova univerzita.
- Görözdí, Judit. 2013. „Referenčnost v dielach Pétera Esterházyho (Harmonia caelestis, Opravené vydanie).“ In *Možnosti autobiografickosti*, ed. Ivana Taranenková, 193 – 209. Bratislava – Trnava: Ústav slovenskej literatúry SAV – Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity.
- Görözdí, Judit. 2014. „Dejinnosť v románoch Pétera Esterházyho.“ *World Literature Studies* 6 (23), 2: 36 – 52.
- Huťková, Anita. 2013. „Trojitá stratégia (nielen) maďarskej postmoderny.“ *Nová Filologická Revue* 5, 1: 145 – 149.
- Huťková, Anita. 2015. „Identita v hybridite – hybridita prekladu.“ In *Mirrors of translation studies II. = Zrkadlá translatológie II.*, ed. Ivana Hostová – Marek Chovanec, 47 – 61. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 47 – 61.
- Huťková, Anita. 2017. „The translation theory of the Nitra School and contemporary communication models of literary translation: a case study.“ *World Literature Studies* 9, 2: 99 – 114.
- Huťková, Anita. 2018a. „Čo sa skrýva v Malej maďarskej pornografii P. Esterházyho? Niekoľko poznámok k hybridnej identite textu, výrazovej hybridite a k prekladu.“ *Nová filologická revue* 10, 1: 2 – 14.
- Huťková, Anita. 2018b. „Výrazové stvárnenie bolesti v slovenskom preklade Esterházyho *Pomocných slovík srdca*.“ *Jazyk a kultúra* 9, 36: 28 – 34.
- Kálmán, C. György. 1998. *Te rongyos (elm)élet*. Budapest: Balassi Kiadó.

- Kása, Péter. 2015. „A szlovák irodalmi kánon kialakulása a magyarországi (hungarus), és a cseh-szlovák kultúra kontextusában.“ *Életünk* 53, 2: 26 – 31.
- Kulcsár Szabó, Ernő. 1996. *Esterházy Péter*. Bratislava: Kalligram.
- Kulcsár Szabó, Ernő. 2018. „Grációz’ kötetlenség. Szólam és írhatóság Esterházy prózájában.“ *Irodalmi Szemle* 61, 2: 19 – 40.
- Kusá, Mária. 2005. *Preklad ako súčasť dejín kultúrneho priestoru*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV.
- Michalovič, Peter. 2005. „Jestvovať znamená vyfabrikovať si pre seba minulosť.“ *K&S* 2, 9: 13.
- Michalovič, Peter. 2007. „Dejiny človeka vždy dobehnú.“ *Os* 11, 1: 150 – 155.
- Michalovič, Peter. 2009. „Dublety: Dve knihy o matke.“ *Os* 13, 4: 151 – 161.
- Mikuláš, Roman. 2015. „Kánon ako funkcia v autoreflexii systému literatúry.“ *World Literature Studies* 7, 3: 63 – 75.
- Németh, Zoltán. 2012. *A posztmodern magyar irodalom hármassztratégiája*. Bratislava: Kalligram.
- Németh, Zoltán. 2017. „amit meg kellene még álmodni“. Az Esterházy Péter-oeuvre és szlovák/szlovákiai magyar kontextusa.“ *Irodalmi Szemle* 60, 7 – 8: 77 – 87. Dostupné na: <http://irodalmiszemle.sk/2017/08/nemeth-zoltan-amit-meg-kellene-meg-almodni/> [cit. 19. 1. 2019].
- Pasz Már, Lívia. 2016. „Remegés, mozgás, repedés (Esterházy Péter és az intertextualitás a szlovák befogadói közegben).“ *Kalligram* 25, 6: 72 – 75. Dostupné na: <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2016/XXV.-evf.-2016.-junius/Remeges-mozgas-repedes-Esterhazy-Peter-es-az-intertextualitas-a-szlovak-befogadoi-koezegben> [cit. 19. 1. 2019].
- Pasz Már, Lívia. 2017. „Az intertextualitás mintázatai. Az Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozós változat.“ *Irodalmi Szemle* 60, 7 – 8: 56 – 76. Dostupné na: <http://irodalmiszemle.sk/2017/08/paszmar-livia-az-intertextualitas-mintazatai-az-egyszeru-tortenet-vesszo-szaz-oldal-a-kardozos-valtozat/> [cit. 19. 1. 2019].
- Pató, Márta. 2015. „Případ genderové intertextuality ve středoevropském areálu. Dora Kaprálová, Ruxanda Cesereanu a *Jedna žena* Pétera Esterházyho.“ In *Sedm statečných a spol. Próza psaná ženami v kontextu současné české literární kultury*, ed. Ivo Říha – Jiří Studený, 75 – 89. Pardubice: Univerzita Pardubice.
- Polgár, Anikó. 2003. *Catullus noster*. Bratislava: Kalligram.
- Rédey, Zoltán. 2015. „Kánon slovenskej literatúry a kánonický status diela.“ *World Literature Studies* 7, 3: 16 – 29.
- Szegedy-Maszák, Mihály. 2013. *A mű átváltozásai*. Budapest: Kalligram.
- Szele, Zsófia. 2003. „Megírt“ tartomány. *Esterházy Péter: A szív segédigéi*. Dizertačná práca. Miskolc: Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Kara. Dostupné na: <http://phd.lib.uni-miskolc.hu/document/11964/3642.pdf> [cit. 25. 8. 2018].
- Taranenková, Ivana. 2018. „Koncepty súčasnosti po konci postmoderny.“ *Litikon* 3, 2: 137 – 152.
- Varga, Zoltán. 2000. „Önéletírás-olvasás.“ *Jelenkor* 43, 1: 87 – 93.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London – New York: Routledge.

Literary canon. Péter Esterházy. Literary translation.

This study focuses on the literary works of Péter Esterházy, whose output has contributed to the formation of a new Hungarian literary canon. Using Esterházy's major works, including *Termelési regény* (1979, Production Novel), *Bevezetés a szépirodalomba* (1986, An Introduction to Fiction), *Kis magyar pornográfia* (1984, 1986, *A Little Hungarian Pornography*), *Egy nő* (1995, *She Loves Me*), *Harmonia caelestis* (2000, *Celestial Harmonies*), *Javított kiadás* (2002, Revised Edition), *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozös változat* (2013, Simple Story Comma A Hundred Pages), the study relativizes the concepts of identity and hybridity in relation to the life of the postmodern “text” in the Central European (specifically Hungarian-Slovak-Czech) context. What challenges does the postmodern text present for the translator? How has translation influenced the reception of the canonical text in Slovakia?

PhDr. Anita Hutková, PhD.
Katedra translatológie
Filozofická fakulta
Univerzita Mateja Bela
Tajovského 40
974 00 Banská Bystrica
Slovenská republika
anita.hutkova@umb.sk

Prehodnotenie etiky porovnávania

DOROTHY M. FIGUEIRA

ÚVOD

Literárna komparatistika je podivná disciplína naplnená podivnými ľuďmi. Všimla som si, že keď sú v americkej televízii alebo vo filmoch vyobrazení vysokoškolsky vzdelaní zločinci a vynorí sa otázka, prečo sú takí, akí sú, niekto vždy vysvetľuje, že dotyčný zloduch študoval (alebo učí) literárnu komparatistiku. Ostatní humanitní vedci nás považujú za diletantov, a to nie v pozitívnom zmysle slova. Tí, ktorí sa venujú národným literatúram, nám nadávajú do amatérov vo všetkých literatúrach a do odborníkov bez konkrétneho kánonu. Historici sa nám vysmievajú za to, akým spôsobom používame dokumentáciu. Vedci z exaktných disciplín nemôžu pochopiť, „čo“ porovnávame alebo prečo „to“ porovnávame. Musím priznať, že za svoju zlú povest' sme si čiastočne na vine sami. K tomuto negatívnemu vnímaniu prispeli naše disciplinárne slabôstky.

Mnohí z nás, ktorí sme tu, sme nezačali ako komparatistky a komparatisti. Napríklad ja som sa k tejto oblasti v rámci svojho štúdia dostala dosť neskoro, až po absolvovaní štúdia dejín náboženstiev. Spomínam si, že som bola prekvapená, keď som si všimla, ako vážne túto disciplínu brali jej exegeti. Na prvý pohľad sa zdalo, že literárna komparatistika má veľmi prepracovaný panteón božstiev. Bolo to v 80. rokoch minulého storočia. Na školách po celej Amerike sa študentky a študenti pripravovali na to, aby sa sklonili pred oltármi toho, čo sa mi javilo ako dosť úbohí – zvyčajne frankofónni – bohovia, ktorých čítať nebola zábava. Boli to bláznivé božstvá; títo Derridovia, DeManovia a Deleuzovia dokonca ani nevystavovali na obdiv viacero rúk a hláv. Ich nadľudské schopnosti boli zanedbateľné. Strávila som svoju mladosť štúdiom Jahveho a Šivu. Títo bohovia teórie teda vo mne bázeň nevyvolávali (iba vtedy, keď som sa o nich pokúšala učiť)! Literárna komparatistika sa mi pôvodne javila ako doména, ktorá túžila po posvätnom – alebo prinajmenšom sa snažila podnietiť náboženskú vieru u tých, ktorí sa komparatistike venovali.

Literárna komparatistika ako disciplína neustále spochybňuje svoju identitu. Nevie, čím je. Z obdobia, keď som bola postdoktorandka na Cornellovej univerzite

* V preklade prinášame hosťovskú prednášku, ktorá odznela v Ústave svetovej literatúry SAV v novembri 2017. Prednášateľka vychádzala zo štúdie publikovanej v roku 2015: „What Do We Do When the Other Speaks Her Own Language: Returning to the Ethics of Comparativism.“ *Rocznik Komparatystyczny* 6: 9 – 23. <https://wnus.edu.pl/rk/en/issue/283/article/3943/>.

a vrcholila dekonštrukcia, si spomínam na stretnutie katedry literárnej komparatistiky, kde sme diskutovali o otázke „Čo je to literárna komparatistika?“. Vtedy mi napadlo, že by ma neobralo o spánok, keby na ňu Jonathan Culler nevedel odpovedať. Od svojich zelenáčskych rokov som však zažila rôzne premeny našej disciplíny. Pojem „permutácia“ je možno príliš veľkorysý, pretože to, čo sa dialo v posledných tridsiatich rokoch, omnoho viac pripomína nehanebnú promiskuitu. Kolegovia a kolegyně skáču od jednej teoretickej milostnej aféry k druhej; vo svojom úsilí stále „patríť k špičke“ (alebo niekedy len preto, aby získali cestovné granty a väčšiu kanceláriu) sa prestavujú na každý nový trend. Keď už istý predátorský marxista nemohol beztriestne zneužívať študentky, stal sa feministom; monoglot z katedry národného jazyka sa stal multikulturalistom; profesori, čo spávali s „exotickými“ študentkami, sa zmenili na „Asianists“; queeroví teoretici sa stali aktivistami *fat studies* a všetci dovedna postkolonialistami. Kumštom bolo vyveštiť ďalší trend a nezabudnúť naskočiť na jeho vlnu ešte predtým, než sa zodvihne. Najsmutnejšie bolo, keď sa kritik-teoretik-čitateľ stal svojím vlastným textom. Už neexistoval estetický predmet, ktorý by sa mal interpretovať. Skôr sme počúvali o čitateľskej skúsenosti z nejakej „textuality“ než o akejkoľvek diskusii o umeleckom predmete. Pojem „text“ bol takmer vždy v úvodzovkách. Toto boli dni, keď sa penis mŕtveho otca dákej profesorky stal textom, o ktorom sa vyjadrovala (Miller 1996). Prešli sme dlhú cestu na to, aby sme s niektorými kritikmi zaobchádzali ako s bohmi! Teoretici a kritici sa teraz uctievajú sami.

Paralelne s týmto sebastredným pozorovaním vlastného pupka existovala aj túžba, pozostatok 60. rokov, vždy a všade budiť dojem politickej korektnosti. Pre literárnych vedcov v centrách miest prvého sveta bolo dôležité ukázať, že sú prepojení a majú skúsenosť s menej privilegovaným svetom. Ďalším pozostatkom 60. rokov bolo, že sme sa mohli stať všetkým, čím sme chceli byť. Jediné, čo sme pre to museli urobiť, bolo nárokovať si vytuženu pozicionalitu. Teoreticky mohol prvý svet legitímne hovoriť v mene „iného“. Bieli mohli hovoriť o zážitkoch čiernych. Ázijskí a africkí bruchovravci sa vyjadrovali o utrpení toho istého obyvateľstva, ktoré vo svojich krajinách utláčali. Biela nematka viedla kurzy o vaginálnych pôrodoch čiernych a ázijských žien. Dovolenka v Amerike spravila zo zahraničných kritikov „nomádov“, elity tretieho sveta prichádzali na školy v New Yorku alebo sa v Palo Alto chvastali svojou exilovou subjektivitou atď. Naozaj si nevymýšlam. Zrazu sa zdalo, že všetci sú obeťami nejakého epistemického násillia a vznikol všeobecný trend minorizácie. Je zaujímavé, že zmienené gestá hry na obeť svedčia o šokujúco nedostatočnej sebareflexii, čo je pozoruhodné u jednotlivcov, ktorých povoláním je interpretovať. Tieto rôzne trendy v literárnej komparatistike tiež poukazujú na vážne obchádzanie toho, čo by sme mohli nazvať etickou zložkou literárnej vedy. Zdá sa, že literárna komparatistika sa niekde cestou stratila. V mnohých inštitúciách sa dnes stáva niečím, čo sa nazýva svetová literatúra. Je to nová inkarnácia starej pentagónskej konštrukcie areálových štúdií, ktorá bola diskreditovaná už pred rokmi. Pod maskou demokratizácie a odklonu od údajného „elitarizmu“ literárnej komparatistiky teoretici a teoretičky svetovej literatúry tvrdia, že vedú seriózný dialóg so svetom, ale iba ak tento svet hovorí anglicky alebo je preložený do angličtiny. Ako sa takáto pozícia dá považovať

za etickú? Kde v svetovej literatúre je miesto pre iné, ktoré trvá na tom, aby hovorilo svojím vlastným jazykom? V prednáške sa chcem dotknúť práve týchto otázok. Najprv by som však rada predstavila tradíciu literárnej vedy, ktorá sa zaoberá etickými problémami týkajúcimi sa iného. Je to veľmi bohatá tradícia, hoci v posledných rokoch stratila priazeň literárnych vedcov a možno ju treba prehodnotiť. Konkrétne sa budem venovať tomu, ako by sme sa mohli sústrediť na iné z etického hľadiska v tomto postetickom veku. Začnem teda sumarizáciou zaobchádzania s iným vo filozofickom diskurze.

KONFIGURÁCIE INÉHO

Už v minulosti filozofi ako Parmenides a Platón definovali iné vo vzťahu k sebe. Vďaka svojej oddanosti rozumu sa filozofi často pokúšali vyhnúť iné do sféry nerozumu, umiestniť ho do oblastí umenia, mýtu a náboženstva. Platón chápal iné z hľadiska úžasu (*thaumazein*) a teroru (*deinon*). Vo *Faidrovi* zdôraznil, že iné v podobe cudzincov, bohov a monštier patrí do sféry mýtu, nie do filozofie. Ďalej poznamenal, že filozofia spravidla presahuje mýty. Sokrates však spochybňoval, či je „nejaký netvor, viac spletený a soptiaci ako Tyfón alebo krotkejší a jednoduchší tvor, čo sa prirodzene poddáva akémusi božsky miernemu osudu“ (230e).¹ Inými slovami, Platón ustanovil apozíciu medzi monštrum a filozofom, čo naznačuje, že len vyhnaním monštra sa človek môže poznať (Kearney 2003, 151 – 152). V *Sofistovi* vložil Platón diskusiu o inom do úst elejského cudzinca: vyžaduje si existencia *xénos* vytvorenie ďalšej kategórie (*héteros génos*) mimo bytia? Cudzinec tvrdí, že všetky bytosti sa navzájom miešajú. Miešanie toho istého (*autos*) s iným (*héteron*) umožňuje reč (Soph 259e) a umožňuje rozlišovať medzi tým, čo je pravdivé a čo falošné. Bez takéhoto miešania je iné doslova nevysloviteľné a nerozpoznateľné (Kearney 2003, 153).

Moderná filozofia pokračuje podľa vzoru vytvorenom Grékmi, ktorí odmietali dovoliť inému, aby bolo naozaj iné, a nie odrazom ja. V romantickej hermeneutike, ako ju praktizovali Schleiermacher a Dilthey, účel filozofickej interpretácie spočíva v zjednocovaní vedomia jedného subjektu s vedomím iného prostredníctvom procesu privlastnenia (*Aneignung*). Schleiermacher preskúmal získavanie odcudzeného vedomia z hľadiska teologického opätovného prisvojenia si pôvodného posolstva *kerygmy* (Dilthey 1974, 117). Dilthey ho analyzoval v zmysle historického rozhodnutia dosiahnuť nejaké objektívne poznatky o minulosti (1976, 66 – 105). Hegel historizoval inakosť v zmysle dialektiky medzi pánom a otrokom (1994). Marx sa zaoberal otázkou iného vo svojej analýze fetišizmu a ideológie (1990; Marx – Engels 1970). V *Karteziánskych meditáciách* Husserl identifikoval iné ako nikdy absolútne cudzie, ale vždy a všade uznávané ako iné než ja (1960, 112 – 117). V každej z týchto filozofických formulácií sa iné vníma prostredníctvom analógie. Pojem iného ako *alter ego* ešte radikálnejšie rozšírili existencialistickí filozofi ako Sartre (1943, 413 – 429) a Heidegger (1962), ktorí opisovali iné v kontexte svojich teórií neautentickej existencie a zlej viery. Vo všetkých týchto teóriách sa iné redukuje na horizont vedomia ega a ako také je vždy sprostredkované. Pri zrkadlení ega sa inému nepriradí žiadna vnútorná hodnota okrem jeho úlohy duplikácie totožného. Nie je prekvapením, že v dôsledku holokaustu niektorí myslitelia, najmä Emmanuel Levinas, cítili, že pre-

hodnotenie Heideggerových myšlienok bolo rovnako isté ako prehodnotenie transcendentného subjektu.

V postkoloniálnych literárnych štúdiách sa iné chápe podobne autonómne, no v tom zmysle, že funguje ako hrubé narušenie ja a predpokladá politický význam. Narcistické a agresívne projekcie na toto iné sa chápu ako kompenzácie za vnímaný nedostatok v európskom „jednotlivom“. *Orientalizmus* Edwarda Saída (1978) tvrdil, že odhalil rozsah, v akom bolo iné monoliticky konštruované na podporu imperiálnej hegemonie. Od štrukturalizmu si Said požičal názor, že individuálne činy, kultúrne formy a sociálne inštitúcie sa môžu redukovať na stabilné esenciálne prvky. Potom mohol vidieť stretnutie medzi Východom a Západom ako foucaultovskú drámu, v ktorej „západný štýl ovládania, reštrukturalizácie a authority“ (3) vo vzťahu k iným kultúram umožňuje rozvinutie európskeho kolonializmu. Vychádzajúc z hermeneutiky podozrenia ukotvenej v práci Marxa, Freuda a Gramscioho podnietila Saídova kritika orientalizmu ďalší výskum. Splodila postkoloniálne teórie, ovplyvnila diskusie o multikultúrnosti a oživila orientalistiku (Figueira 2008, 32). Stala sa de facto hlavným príbehom medzikultúrneho stretnutia, v ktorom sa všetky interpretácie neamericko-neeurópskeho iného považujú za formu úkrytu, vytvoreného na upevnenie americko-európskej moci a nadvlády. Jednotliví teoretici potom pridali svoju vlastnú zmes korenia do tejto opojnej várky.

Iné sa takto môže javiť ako obsedantne repetitívne. Napríklad Fanonovo (1963) vnímanie podrobeného ako fóbického objektu alebo teória Jacquesa Lacana (1966) o spôsobe vytvárania jednotlivých subjektov na podporu postmodernej teórie alterity. Henry Louis Gates (1991, 463) nadviazal na Lacana, aby zmapoval tvorbu subjektu na modeli ja – iný. Homi Bhabha (1992) spojil Freudovu koncepciu fetišu a Fanonovej schémy imaginárneho, aby definoval koloniálny subjekt ako pretvorené a rozoznatelné iné, subjekt diferencie, ktorý je takmer rovnaký, ale nie úplne. Abdul Jan Mohammed (1985) nás varoval pred nediferencovaným manichejským pohľadom na iné. Takéto postmoderné prístupy majú tendenciu sústrediť sa na psychologizáciu moderných fantázií odcudzenia. Ich východiskový bod možno situovať v patologizácii antiky ako pôvodu klímy, ktorá vyvrcholila imperializmom 19. storočia. Problémom mnohých týchto najnovších kritických prístupov k inému je, že sa usilujú o „znovuvytvorenie minulosti vynájdением predchodcov prítomností“ (Olender 1992, 18). Zatiaľ čo poskytujú poznatky o psychologických a hegemonných procesoch, ktoré sa podieľajú na medzikultúrnych stretnutiach, chýba im nuansované porozumenie pre hermeneutické, historiografické a etické úsudky, na ktorých sa zakladá tento heterologický projekt. A práve o týchto otázkach chcem dnes hovoriť.

HERMENEUTIKA

Tak ako ich klasické a ranomoderné predchodkyne aj postštrukturalistické koncepcie iného sa sústreďujú predovšetkým na ja. Tieto nedávne konceptualizácie alterity sa však usilujú zhodnotiť psychodynamiku apropiácie. Potýkajú sa tiež s nemožnosťou zobrazit iné ako niečo iné než preklad európskej oboznámenosti so sebou. Kľúčovým rozdielom medzi uvedenými skoršími koncepciami iného a postštrukturalistickými formuláciami je, že postštrukturalizmus uznáva, že proces úsilia

o pochopenie zahŕňa otázky apropriacie alebo prinajmenšom vytvára podmienky pre kolonizáciu. Výsledok tejto operácie potvrdzuje Foucaultovo tvrdenie (1970), že moc a poznanie sú prepojené a toto prepojenie treba rozpoznať. Avšak práve v tomto poňatí rozpoznania a výrazne vo vzťahu k textovej interpretácii sa hermeneutické prístupy k inému odlišujú od postštrukturalistických konštrukcií alterity.

Ako výstižne uviedol Hans-Georg Gadamer v *Pravde a metóde*: „Rozpoznať vlastné v cudzom, udomáčniť sa v ňom, je základným pohybom ducha, ktorého bytie je len návratom k sebe z bytia iného“ (1960, 11). Tento pohyb, predstavovaný koncepciou *Bildung*, je osobitý pre hermeneutické porozumenie. Poskytuje štruktúru exkurzie a opätovného spojenia (Ricoeur 1969, 16 – 17). Ak je kruhová štruktúra hermeneutického chápania úplná, duch sa presunie k cudziemu a neznámemu, nájde tam domov a urobí ho vlastným alebo rozpozná ako svoj skutočný domov to, čo bolo predtým vnímané ako cudzie. Hermeneutické porozumenie teda spočíva v pohybe sebaodcudzovania, v ktorom sa človek musí naučiť uchopiť a poznať iné, aby lepšie poznal sám seba. Poňatie ja má teda dialogickú povahu alebo je presiaknuté iným. Pri obrátení, ktoré je charakteristické pre *Bildung*, pohyb ducha naozaj pripomína skutočný návrat domov. Jeho východiskovým bodom je v podstate zastávka a počiatočná cudzosť je prelud, vytvorený sebaodcudzením.

Gadamerova hermeneutická filozofia – ktorá sa tiahla od Heideggera k Diltheyovi a Schleiermacherovi – sledovala myšlienku zmierenia medzi našim vlastným chápaním a cudzími ľuďmi prostredníctvom prelínania horizontov (1960, 273 – 274, 337 – 338, 358). Podľa Gadamera hermeneutická tradícia akceptuje, že pochopenie je vždy ovplyvnené históriou, predsudkami (*Vorurteile*), autoritou a tradíciou. Zatiaľ čo Heidegger vnímal hľadanie našej minulosti ako opakovanie našich potencialít bytia vo svete (1962, sekcia 25), Gadamer videl hermeneutiku ako oživenie vedomia minulosti (1960, 305 – 324), a to tak, že minulosť zosúčasní s našimi terajšími spôsobmi porozumenia (Kearney 2003, 154 – 155). Ricoeur rozvinul Gadamerovu myšlienku hermeneutického vedomia tvrdením, že hľadanie nášho osudu sa deje iba v opakovaní konania prostredníctvom naratívu.

Naratív je teda nevyhnutný pri formulovaní zrozumiteľnosti ľudskej činnosti. Avšak rovnaké médium, ktoré konfiguruje ľudskú činnosť, ju tiež narúša. Potom sa vynára otázka: Ako rozlišujeme medzi ideologickým a neideologickým naratívom, pravým a falošným vedomím, skutočnou a falošnou komunikáciou? Na jednom póle hermeneutického poľa je hermeneutika viery (hermeneutické vedomie) zameraná na obnovenie strateného posolstva a oživená ochotou počúvať. Na druhom póle nájdeme hermeneutiku podozrievania (kritického vedomia) zameranú na demystifikáciu, živenu nedôverou a skepticizmom. Vo všeobecnosti tieto dva hermeneutické postoje definujú, ako pristupujeme k textom. Ricoeur rozpoznal o desaťročie skôr toto široké spektrum v rámci hermeneutiky a snažil sa s ním vstúpiť do dialógu, najmä keď Jürgen Habermas (1980) napadol Gadamerovu formuláciu hermeneutiky.

Pri sprostredkovaní toho, čo sa stalo známym ako debata medzi Gadamerom a Habermasom, Ricoeur obhajoval kompromis medzi tým, čo sa zobrazovalo ako utopická myšlienka tradície, ktorú obhajoval Gadamer, a prístupom kritického vedomia, zastávaným Habermasom, ktorý vníma všetku komunikáciu ako deformovanú

ideológiou. Na tomto mieste nie je potrebné podrobne rozoberať spomenutú diskusiu. Všetko, čo potrebujeme pochopiť, je, že väčšina následných foriem kritiky (foucaultovská, postfoucaultovská, saidovská, postsaidovská, koloniálna diskurzívna analýza, postkolonializmus, multikulturalizmus) si zvolila prístup hermeneutiky podozrievania, ktorý vychádza z habermasovskej kritiky ideológie. Hermeneutický model, ktorý presadzoval Ricoeur, bol vyhodnený na smetisko, podobne ako bol samotný Ricoeur v máji 1968 v Nanterre fyzicky napadnutý. Foucaultovské úsilie o odkrytie nejakej štruktúry moci sa považovalo nielen za spravodlivé, ale aj za dôležitejšie než akékoľvek pokusy o zosúladenie oboch prístupov. Kritika ideológie bola jednoducho príliš atraktívna a príliš bohatá. Existovalo toľko zneužívania, sebauposadnutosti a projekcie európskeho zmyslu pre nadradenosť a intelektuálny imperializmus, o ktorých mohli kritickí myslitelia tvrdiť, že proti nim bojujú. Navyše, teória teraz mohla naozaj predstierať, že je životaschopnou formou spoločenskej činnosti. Takže štúdiá, ktoré sa zaoberajú medzikultúrnymi stretnutiami, jednoducho v rôznej miere prijali postoj kritického vedomia, hoci to mohlo byť celkom sebareferenčné a samoobslužné. Stali sa repetitívnymi a ich vyprázdnené predstieranie realizácie skutočnej zmeny sa v priebehu času vytratilo. V posledných rokoch, a to najmä od Ricoeurovej smrti v roku 2005, opäť vzrástol záujem o jeho strednú cestu definovania ontologických a etických kategórií inakosti a o jeho obhajobu dialógu medzi sebou a iným. V oblasti historiografie a etiky zdieľali veľa Ricoeurových všeobecných tém Michel de Certeau a Emmanuel Levinas.

HISTORIOGRAFIA

Heterologický postup, ako ho interpretuje Michel de Certeau, nepredstavuje žiadnu jednoduchú opozíciu seba a iného, ale skôr postup blízky psychoanalýze. Ten, kto vykladá iné, je nevyhnutne kontaminovaný vlastnou rušivou identitou. Interpretácii predchádzajú implicitné prípady spoločenskej alterity a ich následky ďalej ovplyvňujú jeho prácu a vyvolávajú formy nevedomého opakovania, ktorými sa minulosť vracia, aby strašila súčasnosť (1986, 4).

Pre Certeaua je iné štrukturálne pretvorené ako projekcia alebo zvyšok legitímnej interpretačnej operácie. Stáva sa miestom neistoty, kde žije mŕtvy odpor minulosti a straší prítomnosť. Rozdiel nemožno vnímať ako niečo, čo vytvára daná mocenská štruktúra, ale ako to, čo hegemonia tvorí, aby zakryla svoje bývalé výboje, „ktorých zabudnutie sa organizuje do psycho-sociologických systémov a ktorých odozvy vytvárajú možnosti pre súčasný stav“ (6). V tomto ohľade sa historik stáva nielen psychológom, ale aj apológom súčasného režimu a operátorom zabudnutej minulosti. Historici a ich čitatelia sa pokúšajú asimilovať iné do „totožného“ tak, že eliminujú odpor prostredníctvom idealizácie minulosti v utopických víziách, ktoré máatajú históriu. Certeau naznačuje, že idealizáciám sa nedá vyhnúť, sú prítomné všade. Jeho konceptualizácia heterológie nás tak privádza k otázke etiky, ktorá sa týka akéhokoľvek stretnutia s iným.

ETICKÝ ROZMER

Ricoeur tvrdil, že jedným z najlepších spôsobov, ako sa zbaviť odcudzenia voči inému, je rozpoznať seba a zaobchádzať so sebou ako s iným a s iným ako (čiastočne) iným ja. Etika mi tiež prikazuje poznať iného ako niekoho, kto ma dokáže rozpoznať ako ja, ktoré je schopné uznania a úcty. Podľa Ricoeura nám naratívna pamäť umožňuje zachovať stopy iných (obzvlášť obetí histórie), ktorí, ak by sa na nich nepamätalo, by sa stratili v nespravodlivosti neexistencie. Prostredníctvom naratívu nás vnútorné iné vyzýva, aby sme konali v mene vonkajšieho iného. Avšak, aby sme boli verní tomuto inému, musíme mať ja, a to je opäť príbeh, ktorý vytvára pocit identity a dovoľuje nám udržať si pojem seba v čase. Tento rozvinutý pocit identity vytvára aj sebaúctu, ktorá je nevyhnutná pre etiku a slúži ako záruka našej vernosti inému.

Podľa Ricoeura je kritika iného potrebná pre doplnenie kritiky seba samého. Hermeneutika podozrenia musí fungovať v oboch smeroch a na oboch stranách súčasne. Skutočné vzťahy medzi ľuďmi vyžadujú dvojité kritiku ega a cudzieho. Ja a iné vstupujú do dialektického vzťahu vzájomnej zodpovednosti. Ricoeurova výzva na hermeneutiku konania stojí v kontraste k akejkolvek dekonštrukcii, ktorá sa snaží odhaliť zameniteľnú povahu iného a cudzieho. Upozorňuje nás na neredukovateľnú alteritu všetkého cudzieho. Ricoeurova hermeneutika sa teda výrazne líši od teórií alterity, ktoré sú založené na foucaultovskej koncepcii mocenskej dynamiky. Stojí tiež v kontraste k radikálne minimalizovanej úlohe ja vo vzťahu k inému, ako ho možno nájsť v diele Levinasa, pre ktorého sa iné nevyjadruje vo vzťahu k horizontu ega vedomia a subjektivity. Pre Levinasa cudzinec nie je relatívne iný ako pre Ricoeura. Je taký radikálne iný, že ho nemôžem ani zastupovať, ani s ním nemôžem nadviazať vzťah. Učiniť tak by znamenalo asimilovať iné, a tým ho redukovať na totožné. Treba poznamenať, že v povojnovom období boli Ricoeur a Levinas hlavnými predstaviteľmi fenomenológie vo Francúzsku a obaja sa veľmi skoro vo svojej publikačnej kariére zaoberali dôsledkami filozofie Edmunda Husserla.

Husserlovu obnovu filozofie prostredníctvom fenomenológie môžeme zosumariovať pojmom „intencionality“. Všetko vedomie je *cogito* niečoho (*cogitatum*). Intencionálna štruktúra vedomia môže byť preto charakterizovaná ako súhra medzi subjektom a objektom. V 30. rokoch transformoval Heidegger túto fenomenologickú predstavu tak, že nazeral na vedomie ako zakorenené v hlbších úrovniach „pobytu“ (*Dasein*). Heidegger koncipoval bytie vo svetle výrazu *es gibt*. Tento pojem bytia možno chápať ako oslavu veľkorysosti, ktorá všetkým prináša svetlo, slobodu a pravdu. Je to formulácia, ktorú Levinas premení na predstavu o *il y a*. Avšak Levinas pochopil pojem *il y a* radikálne odlišne od Heideggerovho *es gibt*.

Pre Levinasa je *il y a* nebezpečné, nevytvára ani svetlo, ani slobodu, ale skôr teror. Ponorením sa do chaosu „tam je“, v ktorom nevládnu zákony, dochádza k strate samoty. V *De l'évasion* (ang. *On Escape*, 2003) nás Levinas poučuje, ako sa tomu vyhnúť. Zdroj svetla sa dá nájsť iba v niečom inom než v bytí. Vidím iného ako niekoho, koho potrebujem, aby som si mohla uvedomiť určité individuálne a osobné potreby. Pri pohľade na tvár iného by som mala byť schopná premeniť ho na moment vlastnej hmotnej alebo duchovnej kvality. Namiesto toho objavenie sa iného v skutočnosti láme, prepichuje a ničí horizont egocentrického monizmu. Iný preniká do

môjho sveta; jeho tvár alebo reč tak prerušuje a ruší poriadok vesmíru môjho ega. Vytvára v ňom diery tým, že znemožňuje usporiadanie a popiera akúkoľvek obnovu predchádzajúceho poriadku. Niečo prítomné v inom sa prejaví a ja mám objaviť samu seba ako niekoho, kto je úplne zodpovedný za tohto iného, musím sa skloniť pred absolútnosťou vyjadrenou jeho vzhľadom alebo rečou. Inými slovami, iný ma robí zodpovednou za môj život. Vlastné ja sa teda spája *ab initio* s iným, od ktorého je radikálne oddelené, ale nedokáže mu uniknúť. Týmto spôsobom Levinas predpokladá vzťah seba a iného ako konečný horizont, ktorý by mal ideálne nahradiť Heideggerovu koncepciu bytia (Levinas 1969, 3/33 a n.).

Rozpoznať iného znamená dávať. Štedrosť voči inému je však jednosmerný pohyb (349). Iný nie je členom mojej komunity, ale cudzinec, ktorého nemožno obmedziť na žiadnu úlohu alebo funkciu v mojom svete. Aby sme boli spravodliví voči iným, musíme sa s nimi stretnúť tvárou v tvár, podriať sa ich osloveniu a hovoriť s nimi. A čo je najdôležitejšie, nemôžeme iné redukovať na prvok textu o ňom alebo nej. Iné je účastníkom rozhovoru (69), nie predmetom diskurzu. V radikálnej opozícii voči Ricoeurovej koncepcii zaobchádzania s alteritou prostredníctvom mimézis alebo voči Certeauovmu postupu manipulácie s ňou, Levinasovo iné nemôže byť ani pochopené, ani objektivizované; nemôže byť redukované na žiadnu textuálnosť alebo prepísané v naratívnej podobe. Podľa Levinasa je jedinou možnou odpoveďou na iné rešpekt, štedrosť a obdarovanie. Levinas rozlíšil dve možné paradigmy stretnutia s iným, jeden model predstavuje Odyseus a druhý Abrahám (346). To, čo opisuje ako odyseovskú paradigmu, sa podobá pohybu hermeneutického chápania opísanému Gadamerom, Certeauom a Ricoeurom – pohyb smerom von, proces privlastnenia si iného a návrat. V Levinasovom abrahámovskom modeli je nevratný pohyb. Človek vykročí k inému, ale toto vykročenie je bez návratu. Táto paradigma spôsobuje jednosmerný pohyb. Na rozdiel od cyklického hermeneutického pohybu rozpoznania a vďačnosti si vyžaduje radikálnu štedrosť na strane ja a radikálnu nevďačnosť na strane iného. Rovnako ako Habermas považoval Gadamerovu hermeneutiku za problematickú, Levinas pochybuje o paradigme návratu domov. Ja sa nikdy naozaj nestretáva s iným, ale prináša skôr reverziu alterity na totožné, imperializmus totožného (1986, 347). Ak pristupujeme k inému vyzbrojení konceptom dialógu, ničíme alteritu iného v prestrojení za jeho rešpektovanie.

AKO MÔŽEME ČÍTAŤ INÉ?

Z uvedených hermeneutických, historiografických a etických diskusií o inom si môžeme vziať niekoľko vecí. Hermeneutické vedomie sa usiluje iné zapojiť. Posledných tridsať rokov ovplyvňoval vedeckú prácu takmer výlučne kritický prístup, ktorý vníma takéto stretnutia ako akty intelektuálneho a kultúrneho ovládania. V tomto zmysle kritika ideológie výrazne obmedzuje možnosť medzikultúrneho porozumenia. Ricoeur navrhol strednú cestu medzi hermeneutikou a kritikou ideológie. Z diskusie medzi Gadamerom a Habermasom si zobral pevné presvedčenie, že tieto tvorivé diskurzy nám umožňujú rozpoznať, že sme konfrontovaní s ideologickými deformáciami, ako aj s utopickou tvorbou predstáv. Prvý z nich mlčí o legitímnej moci a druhý spochybuje autority a pokúša sa nahradiť vládnucu mocenskú štruk-

túru. Ricoeur preto uznal potrebu hermeneutiky podozrenia. Umožňuje nám zmeniť absolútne iné na relatívne iné, ktoré by sme mohli vidieť ako iné ja. Ricoeur však, rovnako ako Certeau, videl aj to, že ovládnutie seba vo vzťahu k inému je prerušené skôr, než si diskurz môže predstaviť sám seba pod kontrolou. V nadväznosti na Gadamera Ricoeur odporučil hermeneutické porozumenie, ktoré ponúka možnosť obnoviť stratené poslanstvo textu a súčasne zachovať nevyhnutné podozrenia zamerané na jeho demystifikáciu.

Základom tohto chápania je presvedčenie, že naša temporalita a historickosť dávajú zmysel len vtedy, keď sú organizované v naratíve. Zatiaľ čo Certeau vnímal príbeh ako operáciu, produkt miesta a postup, Ricoeur ho videl ako produkt viacerých kreatívnych diskurzov (*tvorivých rojov* v Certeauovom jazyku), ktoré prispievajú k tvorbe „zjednoteného“ textu. Tak Ricoeur, ako aj Certeau uznávajú, že prostredníctvom naratívu tí, čo sú pri moci, a tí, čo nemajú moc, vykonávajú politickú vôľu normujúcu dáta. Ricoeur veril, že dištancia pri čítaní nám umožňuje zachytiť zmysel za zámerom autora. Certeau veril v rozpoznávanie črepov (stôp alebo zvyškov), ktoré pretrvávajú, keď sa vracia potlačené. A práve tieto interferencie nadurčujú reprezentáciu.

Levinas predstavuje radikálne iný pohľad na našu schopnosť zaobchádzať s iným. V prvom rade hovorí o neredukovateľnosti iného na akýkoľvek text o ňom. Ricoeur a Certeau stanovili určité obmedzenia nášho zaobchádzania s iným, ale nikdy neodmietli možnosť takého stretnutia. Levinas však tvrdí, že nemôžeme pochopiť alebo asimilovať iné, ktoré ako odplatu rozbije a zničí náš duchovný horizont egocentrického monizmu. Na základe tejto Levinasovej etickej analýzy alterity a Certeauvej historiografickej schémy navrhujem, aby sme v našich kritických vzťahoch s iným, a čo je dôležitejšie, vo všetkých našich porovnávacích čítaniach, nasledovali strednú cestu medzi hermeneutickým vedomím a kritickým vedomím (hermeneutiku podozrenia), ktorú Ricoeur rozvinul v interpolácii debaty medzi Gadamerom a Habermasom. Snaží sa ukázať, ako text môže byť úspešným výsledkom hermeneutického procesu (vo forme prelínania horizontov) a produktom ideologického diskurzu, ktorý upevňuje úlohu moci medzi ja a iným. Prináša plodnú a morálnu odpoveď na to, čo by sa mohlo preniesť do našej súčasnej situácie, v ktorej iné počuť iba vtedy, keď hovorí po anglicky. Ale predtým, než sa začneme tľapkať po pleci za to, že sme dosiahli tento etický kompromis, možno by sme sa mali zamyslieť aj nad tým, čo nás ako komparatistov a komparatistky Levinas môže dnes naučiť. Do akej miery sa dá pravdivo zaoberať iným a do akej miery len balamutíme samých seba a svojich iných?

Z angličtiny preložil Róbert Gáfrík

POZNÁMKA

¹ Slovenský preklad citovaný podľa Platon. 1981. *Dialógy*. Prel. Július Špaňár, 113. Bratislava: Tatran.

LITERATÚRA

- Bhabha, Homi K. 1992. „Postcolonial Criticism.“ In *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*, ed. Steven Greenblatt – Giles B. Gunn, 437 – 465. New York: MLA.
- Certeau, Michel de. 1986. *Heterologies: Discourse on the Other*. Prel. Brian Massumi. Predslov Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dilthey, Wilhelm. 1974. *Aus Schleiermachers Leben*. Berlin: De Gruyter.
- Dilthey, Wilhelm. 1976. *Selected Writings*. Zost. a prel. H. P. Richman. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fanon, Franz. 1963. *The Wretched of the Earth*. Prel. Constance Farmington. New York: Grove Press.
- Figueira, Dorothy. 2008. *Otherwise Occupied: Pedagogies of Alterity and the Brahminization of Theory*. New York: State University of New York Press.
- Foucault, Michel. 1970. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Pantheon.
- Gadamer, Hans-Georg. 1960. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr.
- Gates, Henry Louis. 1991. „Critical Fanonism.“ *Critical Inquiry* 17, 3: 457 – 470.
- Habermas, Jürgen. 1980. „The Hermeneutical Claim to Universality.“ Prel. Josef Bleichner. In *Contemporary Hermeneutics*, ed. Josef Bleichner, 181 – 211. London: Routledge.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1994. *Phenomenology of the Spirit*. Prel. Howard P. Kainz. University Park: Pennsylvania State University.
- Heidegger, Martin. 1962. *Being and Time*. Prel. John Macquarrie – Edward Robinson. New York: Harper and Row.
- Husserl, Edmund. 1960. *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Jan Mohammed, Abdul R. 1985. „The Economy of Manichean Allegory: The Future of Racialist Difference in Colonialist Literature.“ *Critical Inquiry* 12: 59 – 87.
- Lacan, Jacques. 1966. *Écrits*. Paris: Seuil.
- Kearney, Richard. 2003. „Between Oneself and Another: Paul Ricoeur’s Diacritical Hermeneutics.“ In *Between Suspicion and Sympathy: Paul Ricoeur’s Unstable Equilibrium*, ed. Andrzej Wiercinski, 149 – 160. Toronto: Hermeneutics Press.
- Levinas, Emmanuel. 1969. *Totality and Infinity*. Prel. Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Levinas, Emmanuel. 1986. *Trace of the Other*. Prel. Alphonso Lingis. Chicago: University of Chicago Press.
- Levinas, Emmanuel. 1996. *Proper Names*. Prel. Michael B. Smith. Stanford: Stanford University Press.
- Levinas, Emmanuel. 2003. *On Escape*. Prel. Bettina Bergo. Stanford: Stanford University Press.
- Marx, Karl. 1990. *Capital: A Critique of Political Economy*. New York: Penguin.
- Marx, Karl – Friedrich Engels. 1970. *The German Ideology*. Ed. C. J. Arthur. New York: Ideologie Publishers.
- Miller, Nancy K. 1996. *Bequest and Betrayal: Memoirs of a Parent’s Death*. New York: Oxford University Press.
- Olender, Maurice. 1992. *Languages of Paradise: Race, Religion, and Philology in the Nineteenth Century*. Prel. Arthur Goldhammer. Cambridge: Harvard University Press.
- Ricoeur, Paul. 1969. *Le Conflit des interprétations*. Paris: Seuil.
- Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon.
- Sartre, Jean-Paul. 1943. *L’Être et le néant: essai d’ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard.

Rethinking the ethics of comparing

Alterity studies. Comparative Literature. Ethics of literary engagement. Hermeneutics.
Paul Ricoeur. Hans-Georg Gadamer. Emanuel Levinas.

This article examines the ethical dimensions of the Other, as it is configured in the discipline of Comparative Literature, particularly as it is practiced in the US in the recent proliferation of critical schools that claim to engage alterity in a respectful and inclusive fashion. It begins with a summary of the philosophical employments of the Other dating from the Greeks through Existentialism. It then investigates the role of the Other in the hermeneutics of Hans-Georg Gadamer and Paul Ricoeur and the historiography of Michel de Certeau. Examining how these conceptions of alterity have impacted upon literary studies, attention is then turned to the work of Emmanuel Levinas. How can the thoughts of these various thinkers contribute to and/or reanimate current theoretical approaches to “reading” the Other that appear to have become the goal of literary studies today?

Dorothy M. Figueira
Distinguished Research Professor
Department of Comparative Literature
131 Joseph E. Brown Hall
University of Georgia
Athens, GA 30602
United States of America
figueira@uga.edu

The reportage and what surrounds it: Outlining the tradition and connections of two transitional genres in Hungarian literature

MAGDOLNA BALOGH

QUESTIONS OF TERMINOLOGY: REPORTAGE AND SOCIOGRAPHY AS NONFICTIONAL GENRES

Nonfictional genres are categorized differently in different national literary histories: in Hungary (as opposed to the Slovak or Polish practice), nonfiction genres are not seen as a part of literary history, and only studied as elements of the oeuvre of particular writers, in the form of case studies. Despite the fact that the concept of literary reportage does exist, the genre of reportage is thus only discussed within the frame of history of the press or (to use the currently customary term) media history.

I examine two genres related to Hungarian nonfiction, reportage and sociology, both of which can be seen as transitional genres, as they are connected to both journalism and sociology. I would first like to emphasize certain aspects of the definition of the genre of sociology, as, to the best of my knowledge, it does not exist as a literary genre of its own in other cultures. At first glance, sociology is related to ethnography, as it examines the life of rural communities. However, this does not mean that these two disciplines are identical. While ethnography deals with the culture of everyday life within folk/rural communities, sociology, closely related to ethnography, has an entirely different goal. As Polish sociologist Jan Szczepański writes, sociology examines the laws of the structure and progress of society (1973, 5). Sociology, this pragmatic science, thanks to the achievements of accomplished writers of the intelligentsia, turned into a transitional genre in the 1930s in Hungary that showcased certain characteristics of literature, sociology, and journalism – depending on which of the heterogeneous elements listed was most prevalent in a particular work.

In this study, due to restrictions of length, I can only aim to describe the beginnings of the two genres that are being discussed. From the point of view of social history, we can state that these are the products of (widely interpreted) modernization. As such, they are rooted in the processes of economical progress and accelerated urbanization as well as the birth of the urban and metropolitan bourgeoisie and the consequent rise of individualization, and the formerly oppressed social groups' pursuit of emancipation. On the other hand, the inevitable need for the modernization and the reformation of the economic and social relations of the village was also present in the creation of these genres. And even though the basic thematic orientation

of these genres has changed over time, it can be stated that the reportage was originally connected to the process of urbanization and the birth of the metropolis, while sociography was connected to the modernization of the village. At the same time, it must be noted that the birth of the latter genre is linked to members of the metropolitan intelligentsia: in Hungary, the turn of the 20th century was the period in which the so-called “second reformer-generation” appeared.¹ It was exactly this generation of reformers, emerging from the urban bourgeois intelligentsia, that recognized the necessity of the modernization of the village and the social uplifting of the peasantry.

In this study, I will first present the beginnings of Hungarian social reportage, then touch on certain parallels between the Hungarian and Polish literary reportage of the 1930s. The examination of these particular parallels is warranted by the fact that a significant development in the genre of reportage within Central Europe can be observed exactly in Hungarian and Polish literature, not only in the time period discussed here, but also later on, in the second half of the 20th century. In the second part of the study, I will talk about the development of literary sociography, with an emphasis on characteristics similar to those of the social reportage.

THE HUNGARIAN SOCIAL REPORTAGE

Hungarian reportage as a journalistic genre emerged from crime coverage. The reporters had a close relationship with the police: their daily routine included visiting the head of police and certain detectives in order to obtain information on current crimes.

A veritable expansion of reportage took place at the beginning of the 20th century. The genre gradually became the most important element of all daily and weekly newspapers, and heavily influenced all other journalistic genres. The considerable influence of American journalism, especially related to the Hungarian-born Joseph Pulitzer and then so-called “New Journalism”, must be noted here.²

In 1925, 934 press products were in circulation in Hungary (including daily and weekly newspapers and monthly periodicals), 618 of which were published in Budapest. By 1942, the total number of press products reached 1379, with 779 published in Budapest and 600 published regionally, which shows the expansion of the regional press (Buzinkay, 1993). This enormous expansion had a number of different consequences. On the one hand, the number of sensationalist, shoddy pieces of writing grew considerably. On the other hand, reportages on the previously invisible aspects of metropolitan life also emerged in great numbers, shedding light on issues such as urban poverty and destitution. As a reviewer of Gézáné Antal’s *Túl a palotákon* (Beyond the Palaces) put it: “the reportage [...] brings into light and makes public the parts of the capital’s life which have previously stayed in the shadows and of which we have not known, and acquaints us with the surroundings in which we live”³ (“*Túl a palotákon*”, 1913, 520).

A new kind of journalist emerged through the pursuit of exploring the seamy side of metropolitan life: the investigative reporter, who wasn’t interested in sensations, but in uncovering social issues. One such journalist was Kornél Tábori (1879–1944) who could in fact be viewed as the first Hungarian investigative reporter, a colleague

of the liberal *Pesti Napló* (Pest Journal) and from 1907, a member of its editorial board. Tábori wrote multiple books which presented the previously unknown aspects of the life of the Hungarian capital.⁴ The key word to describe his writing would be “objectivity”: Tábori aimed to confront his readers with social issues and to spur them to find solutions. He was dedicated to familiarize his readers with the heavy fate of those in poverty, living at the bottom of metropolitan society. As opposed to other reporters who painted the destitute as criminals, Tábori did not criminalize poverty nor the poor themselves.

In the foreword of his famous book, *Pesti élet* (Life in Pest, 1910), titled “Reportage and Photography”, he declared his *ars poetica* as follows: “Primacy is the key. And quickness. And the completeness of information. [...] The journalist has to be noticing, perceiving, questioning” (Tábori 1910 [Tomsics 2006, 46]).⁵ The author of *Pesti élet* made a clear distinction between the duties of the journalist and the work of the sociologist and psychologist, who, as he writes, analyze and dissect phenomena. According to Tábori, the reporter does not seek the psychological, sociological or ethical causes and explanations for the things he has witnessed, and confines himself to describing through words and pictures what he has observed. The concept of the image is important here, as the visual representation of events gained an increasingly greater role in Tábori’s activity. He worked with professional photographers, and also liked to take photos himself: he was the author of the famous album, *From the Horrors of a Country Condemned to Death. Inspection-Tour Through the Misery of Budapest*, published in 1920 (46). The English title was for a good reason: Tábori’s aim was to make Western diplomats and politicians learn about the then turbulent state of the country.⁶ Prime Minister Károly Huszár initiated the creation of the album documenting the destitution in Budapest and personally appointed Tábori for this task, as he was known as a reporter and documentary photographer whose work was centered on metropolitan poverty. The primary goal of the prime minister was to evoke sympathy in the West (and Western European politicians). This first album of social documentary photography was created from 16 photos by Tábori. Its curiosity laid in the fact that, even though it employed posed pictures (meaning its models posed for the photographer, rather than being candid shots), the authenticity of the photos was unquestionable, as Tábori signed every picture with the exact location of their shot, and the names and addresses of the people they depicted.⁷

Kornél Tábori was a professionally well-prepared, socially dedicated and sensitive journalist. He compared his own role to that of an explorer who, through his detailed reports, could present the truth in its multicolored reality for his readers. In this regard, we can rightfully compare his work as a reporter to the reportage of writers of the turn of the century and the interwar period.

THE REPORTAGE OF POLISH AND HUNGARIAN WRITERS – THE PARALLELS

In the first half of the 20th century, multiple Hungarian writers made a living from working on the editorial boards of daily papers or journals, much like their Polish colleagues (such as Władysław Reymont, Bolesław Prus, Melchior Wańkowicz and

Tadeusz Boy-Żeleński). The most important writers of modern Hungarian literature, such as Zsigmond Móricz, Lajos Nagy, Sándor Márai, Dezső Kosztolányi and Frigyes Karinthy all wrote reportages for such papers as *Budapesti Napló* (Budapest Journal), *Vasárnapi Újság* (Sunday Paper), *Est-Lapok* (Evening Papers), etc. The former two authors dealt mainly with the rural issues, while the latter three were the representatives of the urban problems.

I would now like to highlight a single piece of these writings: one of the first reportages of Zsigmond Móricz (1879–1942), which is an emblematic example of the genre of sociographic reportage. This writing was published in 1910, titled “Ökörítő”, named after the location of the reportage, a small village. In it, Móricz recounts a tragic event which transpired in Eastern Hungary: 350 people burned alive at a dance held in a barn, which was kept closed so that no one could enter without paying the entrance fee. The writer tries to find the answer to the question of how such a tragedy could happen, while describing the immediate surroundings of the eponymous village, the bog near Ecsed, in great detail. He speaks of the practices of the lords living nearby, regularly cheating the local peasants, leaving them robbed of their traditional means of making a living. He suggests that the mentality of the local peasantry, their unique selfishness and avarice, emerged due to the impact of different factors. Analyzing them, Móricz reaches the conclusion that the institutions of the state and the local administration are both to blame for this tragedy. It is also unquestionable for him that both constant, centuries-long poverty and the low level of education have played a considerable part in the situation escalating to such extremes.

Władysław Reymont, the author of the sweeping epic *Chłopi* (The Peasants, 1904–1909) is a worthy Polish counterpart of Móricz, and his tireless work as a reporter travelling around the country is one aspect in which their work is comparable. Although less well-known beyond Poland, Reymont is also seen as the country’s first modern reporter: he was only 27 years old when his reportage series “Pilgrimage to Jasna Góra” was published in *Tygodnik Ilustrowany* (Illustrated Weekly) in 1895, making him instantly famous. This first report already showed the qualities of his mature writing through his exceptional observational skills and his personal attitude of recording events as a participant. Reymont was able to show the facade of the country itself through his portrayal of the mass of four thousand pilgrims. It must be noted, though, that at the time of its publication, his writing was not called reportage, but “a description of original form” (Szczygieł 2014, 102).

Among the literary reportages, the travelogues written in the 1930s detailing the experience of journeys in the Soviet Union must also be mentioned. Antoni Słonimski’s “Moja podróż do Rosji” (My Journey to Russia, 1932) belongs to this collection of works, as well as the writings of his Hungarian colleagues Gyula Illyés and Lajos Nagy both wrote Soviet travelogues in 1934.⁸ As we know, these journeys were conceptual, carried out according to rigorously pre-planned scripts. It is exactly this that makes these reports so edifying to read and compare today, also taking their wider contexts into consideration (this would, however, need be the topic of another study).⁹

SOCIOLOGY AND SOCIOGRAPHY IN HUNGARY IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Sociology as an academic field came to be primarily thanks to the efforts of two social scientists, Ferdinand Tönnies (1855–1936) and Sebald Rudolf Steinmetz (1862–1940). According to Steinmetz, sociography was empirical sociology itself, which “aims to describe and characterise, through all possible means, the general state of a particular nation at a certain period of time”¹⁰ (Bartha 2013, 95). The beginning of the 20th century was the period for establishing sociology as a scientific field in Hungary, and contemporarily, the birth of sociography. Between the years 1900 and 1919, scientists and writers grouped around the periodical *Huszadik Század* (Twentieth Century) worked on creating the methodology and practice of empirical sociology. The evolution of sociography was connected to the social and political endeavours of the turn of the 20th century. This was the period in which the new generation of intellectuals emerged, whose members pushed for social reforms and became the key figures of the revolutions of the autumn of 1918 and the spring of 1919 in Hungary. Political scientist Oszkár Jászi and his colleagues wished to found politics on scientific grounds, and initiated the elaboration of empirical sociology for this reason. Their program was stated as follows: “we must work out the anatomy and physiology of Hungary, as we can only propose scientific politics with such a foundation: politics which are living reality, and not a utopia” (Jászi 1910, 8). This was the first attempt at a scientific surveying of social destitution, the uncovering of a field which was previously entirely unknown and unheard of. Róbert Braun and his colleagues carried out ground-breaking work in village research with their sociographies. In the 1920s, following the shock of the two revolutions, the Republic of Councils and the Treaty of Trianon, this work continued in the paper *Századunk* (Our Century). These initiatives can be compared to the other researches of similar aims in the region: for example with the works of the American sociologist William I. Thomas and of the Polish Florian Znaniecki, representatives of the so-called humanist sociology. Their most well-known work is the ground-breaking *The Polish Peasant in Europe and America* (published in five volumes between 1918 and 1920). They are also comparable to the interwar works of Romanian Dimitrie Gusti, the founder of the Bucharest school of sociology and creator of the methodology for research of villages and peasant life.¹¹ Gusti invited young Hungarian village researchers in 1935 and 1936 for a joint summer methodological research camp, which lasted until the Romanian authorities closed it down.

As the examples above show, the interest in the life of the peasantry and the demand for learning about the particular problems of village life was a general trend in Central Europe. Beyond the already stated facts, this also proven by a Polish initiative similar to the project of the Hungarian village researchers, a call for applications by the Institute of National Economy that invited the journal of peasants, a tome of which was published in 1935.¹² The Hungarian village researcher movement was called for by politicians, who initiated it to be able to assess the country’s state post-Trianon, and the consequences of the 1929–1932 economical crisis. Following this, a sociographical series was published in eight volumes between 1935 and 1938.¹³

The first sociography which drew a considerable reaction was the work of the then 24-year-old Zoltán Szabó, *A tardi helyzet* (The Situation at Tard, 1936).¹⁴ Tard is a village situated in Northern Hungary: the author travelled there and lived together with the villagers for weeks, gathering material on their living situation, their working conditions, and the life of the peasants. The village showed a whole chain of social issues which I will not describe in detail I would only like to talk about Szabó's methodology.

In the introduction of *A tardi helyzet*, Szabó describes the *ars poetica* of sociography as follows: the goal of research work is to awaken society's conscience, and to cause panic within society at large, because only this can lead them to recognize their situation and make the necessary decisions in order to reach the changes desired to mend it. The primary ethical demand of sociography is the responsibility for the community, and because of this, its most important task is the creation of a diagnosis. The goal of writing is exclusively to uncover the facts – the writer is solely responsible for the facts, their mission is the service of society (1937, 2–6).

Working as a journalist in the interwar period, Zoltán Szabó was the emblematic figure of the village research movement who approached sociographical writing with an academic intent. He must be viewed differently than the belletrists, the great authors of 20th century Hungarian literature who also published reportages and sociographies. One such writer was the already mentioned Zsigmond Móricz, the grandmaster of Hungarian realistic prose. Móricz's authentic depictions of the state of rural Hungary and the characteristic figures of small towns and villages, as well as his psychologically faithful depiction of the peasantry's mentality contributed to the recognition of a world that, for the lack of previous representations, was more or less a blank page in Hungarian literature.

Another good example is Gyula Illyés, whose important contributions to sociography will be discussed below. Illyés first experimented with the naturalization of avant-garde poetics (French surrealism in particular), later going on to create a significant oeuvre by renewing representational poetry through the revival of the 19th century tradition of folkishness.

Puszták népe (1936; *People of the Puszta*, 1967) by Gyula Illyés was published in the same year as *A tardi helyzet*. The work presented the unimaginably bleak living conditions and hopeless situation of the most oppressed and poorest group of the peasantry, those in the Transdanubian lands. Almost a century after the end of serfdom, the descendants of the former serfs were exposed to even greater threats than their forebears. The population belonging to this social group was one third of the interwar Hungarian population. The author of *Puszták népe*, who grew up among these people, was a gifted observer and had a striking talent for depictions. He succeeded in portraying the life of the peasants as if he was mapping out a previously unknown continent. Though *Puszták népe* is not a novel, all the characteristic elements of Lawrence's novels can be found in Illyés' work: the idyll, the descriptions, the backgrounds and the figures, the tragical and comical episodes.¹⁵ The encyclopedic depth in depicting the servants' life, the composition's likeness to a novel's structure and its unique narration makes *Puszták népe* an emblematic work. The narrator's point of

view changes over the course of the story, being partly subjective and personal (he recounts his childhood and talks of the characteristic members of his family and immediate surroundings). However, he also views the world that he has already left behind at an objective distance. This change of view creates a bitter irony. One of the most moving of the many memorable passages of the book is the confessional one, which portrays the emotional and cultural baggage and thus the ambivalence of social elevation for those who have managed to rise thanks to the sacrifices of their parents and grandparents:

Yet there was no family group – and this applied particularly to the foremen and overseers – of which one or other branch was not seized by the desire to go up in the world. How far could they rise? And what did the community vegetating below gain from their advancement? And what did those who advanced gain for themselves? [...] The second generation staggered and blinked in the blinding light above; it became drunk with the rich, free air and soon lost the ground from under its feet. Oh yes, it certainly developed... Like a plant transferred from the Arctic to the Equator it began to dwell and shine, but this very sudden and boisterous radiance was a warning that it was devouring itself. Driven on by feverish credulity, it grew by leaps and bounds, ever higher and further from its roots. The boys “made good” in the world. [...] Once their fathers had lived in the secure alliance of a close-knit community; now their sons found themselves on an equally slippery soil. They tried to hang on, they stumbled around, and thrown completely off balance, restlessly hastened on the fulfilment of some secret punishment. If not on themselves, then on their sons. They were not attractive, though they were certainly innocent in all respects. They had become traitors, but traitors to what? They themselves did not know; such matters never crossed their minds. Yet their nature was the restless, self-consuming nature of the traitor, or at best the exile (Illyés 1967, 292–293).

This book turned out to be a revelation for Hungarian culture. Zsigmond Móricz compared *Puszták népe* to Dostoevsky’s novels, as he reasoned that Illyés’ work gave notice of a world deeply sunk in the collective subconscious of the national community. As the reviewer himself noted, the greatest benefit of works of this kind is that the authors of the sociography take it upon themselves to speak in the name of those who have no power or capability to speak themselves, because they have been “buried alive”. This assertion points out a greatly important aspect of the existence of the peasantry: the lack of capability for self-expression and the lack of competence with language, which is an additional dimension of oppression. It is Illyés’ great merit that he made this pattern visible and directed attention to it.

Despite the fact that sociography (or at least in the form in which it came to be in Hungarian culture) can be seen as a unique *hungaricum*, the appearance of similar genres in the 1930s was not an isolated phenomenon. It is enough to mention the Przedmieście (Suburb) group, working in Warsaw and Lwów (Lviv), which had a program similar to the Hungarian ones. The writers of the group, such as Zofia Nałkowska, brought attention to groups on the margins of society, to the problems of the proletariat and the unemployed, presenting their realities objectively, without any touch-ups. It is exactly the intent of getting to the truth through objectivity which brings them closer to sociographers, and connects them to other movements of European literature, such as the Neue Sachlichkeit in Germany or the LEF and Novy LEF in the Soviet Union.

Sociography as a peculiar genre of nonfiction proved to be a strong and viable tradition in Hungary, picking up again between 1945 and 1948 (the so-called second blooming of the genre), then living its renaissance during the 1960s. In a slightly modified form, even contemporary literature includes sociographic features. This, however, is another story.

CONCLUSION

From the examination of these two genres of Hungarian nonfictional literature, we can conclude that reportage and sociography have similar features. The two traditions are bound together by the same, or at least very similar, authorial intent: the cognition and presentation of previously unknown realities, the uncovering and discovering of reality. A similarly shared characteristic is their dedication of uncovering social issues, their respect for facts, and, in connection with (and partly thanks to) this, their authenticity, which is also guaranteed by the subjectivity of the lived experience. The genesis of the two genres is different, however: the Hungarian reportage grew from crime coverage, while sociography emerged as a partial discipline of sociology, which was meant to serve as an instrument for the rise of the peasantry, helping them to reach their deserved social rank. In both cases we are dealing with transitional genres, and thus it is important to note that the classification of a particular work and the question of its belonging to literature depends solely on its aesthetic worth.

Translated from Hungarian by Orsolya Gyárfás

NOTES

- ¹ The term “second reformer-generation” is used to refer to those artists, scholars and politicians active in Hungary between 1896 and 1914 who, each in their own way, saw the modernization of the half-feudal country as their most important goal. See Horváth 1961.
- ² The term “New Journalism” is most commonly used today to describe a trend of American journalism from the 1960s to the 1980s instead, headlined by journalists such as Tom Wolfe (who also edited the book from whose title this name originated), Truman Capote, Hunter S. Thompson, Norman Mailer and Gay Talese. Its style, opposing the traditionally “invisible” journalistic attitude striving for objectivity, was characterized by a dedicatedly subjective tone, the use of literary reminiscences, and the emphasizing of “truth” as opposed to the “facts”. See Fakazis 2016.
- ³ “megvilágítja, nyilvánossá teszi a főváros életének olyan részleteit is, amelyek sokáig teljes homályban voltak, a melyekről nem is tudtunk és megismertet azzal a környezettel, a melyben élünk” (“Túl a palotákon” 1913, 520).
- ⁴ See Tábori – Székely 1908 (Vladimír Székely was a police clerk who co-authored a number of books with Tábori, providing the information on which Tábori’s writings were based); Tábori 1909.
- ⁵ “Az elsőség a fő. Meg a gyorsaság. Meg az információ teljessége. [...] Az újságírónak meglátónak kell lennie, észrevehőnek, kérdezőnek” (Tábori 1910 [Tomsics 2006, 46]).
- ⁶ Following two failed revolutions and World War I, Hungary turned from a middle-sized European country into mini-state, losing two-thirds of its land and population. This led to considerable disproportionateness in the structure and functioning of its economy. See *A két világháború közötti Magyarország gazdaságtörténete* [The History of Economics in Interwar Hungary]. Accessed November 14, 2018. <http://www.bibl.u-szeged.hu/ha/gazd/gazdasag/index.html>.
- ⁷ A further proof of Tábori’s dedication is his charity work. He organized tours to Western Europe for

children in need in order to improve their health, and also worked for the Országos Gyermekvédeő Liga [National League for the Protection of Children] as a marketing manager (to use a contemporary phrase).

⁸ See Illyés 1980; Nagy 1989.

⁹ I am thinking of the writers and works of the so-called “disillusionment literature”, such as Arthur Koestler (*Darkness at Noon*, 1940; *The Invisible Writing. The second volume of an Autobiography*, 1954), André Gide (*Retour de l'URSS*, 1936) and Ervin Sinkó (*Roman eines Romans. Moskauer Tagebuch 1935 – 1937*, 1990) – among many others.

¹⁰ “[A] szociográfia egy adott korban minden eszközzel leírni, jellemezni igyekszik valamely nép összes viszonyait és állapotát.”

¹¹ Gusti’s methodology was the monographic processing based on empirical studies.

¹² According to Joanna Radziejewicz “[The diaries] had a great impact on readers both at home and abroad. They earned a place in the history of literature as monuments of the interwar poverty and the exploitation and oppression of the working masses” (2016).

¹³ The authors of these works were Zoltán Szabó (1912–1984), Géza Féja (1900–1978), Gyula Illyés (1902–1983), Péter Veres (1897–1970), Ferenc Erdei (1910–1971), Gyula Ortutay (1910–1978), Lajos Nagy (1883–1954).

¹⁴ The book was published in 1936, however, the date shown on the cover [of the first publication] is, mistakenly, 1937.

¹⁵ For more, see Szili 1984, 53.

LITERATURE

Bartha, Ákos. 2013. “Közelítések a szociográfia fogalmához” [Approaches Concerning the Concept of Sociography]. *Forrás* 45, 5: 92–100.

Buzinkay, Géza. 1993. *Kis magyar sajtótörténet* [Little Hungarian History of the Press]. Budapest: Haza és Haladás. Accessed November 14, 2018. <http://vmek.oszk.hu/03100/03157/03157.htm#28>.

Fakazis, Liz. 2016. “New Journalism. American Literary Movement.” In *Encyclopaedia Britannica*. Accessed March 18, 2019. <https://www.britannica.com/topic/New-Journalism>.

Horváth, Zoltán. 1961. *A magyar századforduló. A második reformnemzedék története (1896–1914)* [The Hungarian Turn-of-the-century. The History of the Second Reformer Generation /1896–1914/]. Budapest: Gondolat.

Illyés, Gyula. (1936) 1967. *People of the Puszta*. Trans. by George F. Cushing. Budapest: Corvina.

Illyés, Gyula. 1934. “Oroszország” [Russia]. In *Szíves kalauz. Útirajzok* [Cordial Guide. Travelogues]. Accessed March 18, 2019. http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/ILLYES/illyes02193_kv.html.

Jászi, Oszkár. 1910. “Tíz év” [Ten years]. *Huszedik Század* 1–2: 1–10.

Krzywicki, Ludwik, ed. 1935. *Pamiętniki chłopów (Nr 1–51)* [Diaries of Peasants]. Warszawa: Instytut Gospodarstwa Społecznego.

“Magyarországi szociográfiák – bibliográfia.” 2012. Accessed March 17, 2019. <http://sociography.eu/2012/10/17/magyarorszag-szociografiai-bibliografia/>.

Móricz, Zsigmond. (1910) 1989. “Ökörítő.” In *Riportok I.* [Reportages Vol. I], Zsigmond Móricz, 5–12. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.

Nagy, Lajos. 1989. *Tízezer kilométer Szovjetország földjén* [Ten Thousand Kilometres in the Land of the Soviet Union]. Budapest: Interart.

Radziejewicz, Joanna. 2016. “Pamiętniki chłopów (Nr 1–51). Warszawa 1935.” *Centralny Magazyn Rolniczy* 1–2. Accessed November 14, 2018. <https://rme.cbr.net.pl/index.php/archiwum-rme/562-styczen-luty-nr-71/pamietnikarstwo-w-zbiorach-cbr/848-pamietniki-chlopow-nr-1-51-warszawa-1935>.

Słonimski, Antoni. 1932. “Moja podróż do Rosji” [My journey to Russia]. *Wiadomości Literackie*, 26. 06. 1932–14. 08. 1932 [series of reportages, in 8 parts].

Szabó, Zoltán. 1937. *A tardi helyzet* [The Situation at Tard]. Budapest: Cserépfalvi.

Szczepański, Jan. 1973. *A szociológia története. A szociológia problematikájának és módszereinek fejlődése*

- [The History of Sociology. The Development of Its Issues and Methods]. Trans. by György Forintos – Zoltán Tagányi. Budapest: Kossuth.
- Szczygieł, Mariusz, ed. 2014. *Antologia polskiego reportażu XX wieku*. Tom I. [The Anthology of 20th Century Polish Reportage. Vol I.]. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Szili, József. 1984. "Irodalom és szociográfia: szociográfiai irányzatok és formák az irodalomban" [Literature and Sociography. Sociographical Tendencies and Forms in Literature]. *Literatura* 11, 1: 49–59.
- Tábori, Kornél – Vladimír Székely. 1908. "A bűnös Budapest" [Guilty Budapest]. Budapest: A NAP újságváll. Ny.
- Tábori, Kornél. 1909. "A bomba lovagjai. A magyar anarkisták titkaiból" [The Knights of the Bomb. From the Secrets of Hungarian Anarchists]. Budapest: Révai és Salamon Könyvnyomdája.
- Tomsics, Emőke. 2006. "Újságíró álruhában. A tényfeltáró riport kezdetei Magyarországon" [Journalist in Disguise. The Beginnings of Investigative Journalism in Hungary]. In *A magyar újságíró múltja és jelene* [The Past and Present of the Hungarian Journalist], ed. by Géza Buzinkay, 42–52. Eger: EKF Líceum.
- "Túl a palotákon." 1913. [Review of *Túl a palotákon* by Gézáné Antal]. *Vasárnapi Ujság* 60, 26 (June): 520. Accessed March 2, 2019. https://epa.oszk.hu/00000/00030/03109/pdf/VU_EPA00030_1913_26.pdf.

The reportage and what surrounds it: Outlining the tradition and connections of two transitional genres in Hungarian literature

Report. Sociography. Literary report.

This study aims to examine the emergence and connections of two non-fictional genres, the report and sociography. Modernization forms the background for both genres: the report is a product of urbanization, while sociography was created by the need for the modernization of the village and the necessity of the peasantry's emancipation. The study describes the parallels between the two genres based on the work of the first noteworthy Hungarian journalist-reporter, Kornél Tábori, and the activities of the sociographers of the 1930s, touching on their connections to literature and sociology as well. The study also discusses the literary report, as cultivated by both Polish and Hungarian writers at the turn of the century and during the interwar period. The closing remarks point out the parallels between sociography in Polish and world literature (the Przemieście group, Neue Sachlichkeit, LEF, Novij LEF).

Dr. Magdolna Balogh, CSc.
Institute for Literary Studies
Research Centre for the Humanities
Hungarian Academy of Sciences
Ménési út 11–13
H-1118 Budapest
Hungary
balogh.magdolna@btk.mta.hu

The cursed foreign bride in Serbian literature: An evolution or a dissolution of a stereotype?

VESNA BRATIĆ – VESNA VUKIĆEVIĆ JANKOVIĆ

Long subjugated and brutalized by the Ottomans, the Serbian community dispersed across the Balkan Peninsula had, over almost five centuries of the Ottoman reign, tried to alleviate the pains of subjugation and suffering by (re)constructing the traumatic pre-Ottoman past in such a way that some meaning, or at least causation, be attributed to the suffering. The victimized and the oppressed tried to (re)create a past (culprit) that would be accountable for the intolerable present. Communal memory thus became communal re-memory and the sins of the past had to be unearthed so as to attach some meaning to the present retribution. The community developed collective defensive mechanisms: they could come to terms with the defeat only by tracing its causes to something (or someone) external to the community. It is not uncommon that royals marry outside their community – on the contrary, exogamous marriages are more of a rule than an exception in aristocratic circles. Serbian emperors, princes and other royals thus married foreign princesses and noble women in order to form or strengthen alliances. The folk tradition shows in a rather negative light those foreign royal consorts who lived in the times immediately after the battle of Kosovo, when small and disunited Serbian principalities were gasping their last breath: Irene Kantakouzene known as Despotess Jerina, the wife of Serbian Despot Đurađ Branković, and the Venetian-born wife of Đurađ Crnojević, the ruler of Zeta, the unnamed “Venetian maiden” of the folk epic *The Wedding of Maksim Crnojević*, called Jelisaveta in the later Romantic rendition by the Serbian Romantic poet, Đura Jakšić. In the narrative of communal (re)memory, they are marked as antagonists and culprits and not much could have been done to repair their ruined historical reputation. The subtle workings of the collective memory were at play here just as they were in the popular, historically inaccurate representations of the Hero (Marko Kraljević, sharing almost nothing but a name with a 14th century Serbian nobleman) and the Traitor (Vuk Branković, another Serbian nobleman from the same period blamed for the demise of the last Serbian principality ruled by Prince Lazar; the principality has grown into an Empire in popular imagination and the Prince into a Tsar). Social anthropologists claim that resorting to such past precedents does not have to mean that the community “is mired in its own past and is unable to face up to present imperatives” (Cohen 2013, 99). Rather, the past is invoked “as a resource” and reconstructed so as to “resonate with contemporary influences” and confer legitimacy on contemporary action:

Myth confers “rightness” on a course of action by extending to it the sanctity which enshrouds tradition and lore. Mythological distance lends enchantment to an otherwise murky contemporary view (99–100).

The “contemporary action[s]” that needed causation, legitimization and justification in the face of the dire prospects of brutal Ottoman retaliation were the early 19th century Karađorđe-led (First Serbian) Rebellion (1804) and the Obrenovići-led Second Serbian Rebellion.

It, therefore, comes as no surprise that the Romantic authors of the 19th century, uncritically and enthusiastically, built upon the folk tradition and this is why the Venetian-born Montenegrin princess is such a diabolic character in Đura Jakšić’s play. It may also be argued that the stereotype survived into 20th century realistic and modernist narratives which borrowed abundantly from the stock of women stereotypes encoded in the communal memory. Some stereotypes were given an added ironic quality in the 20th century narratives, but were not completely subverted.

THEORETICAL BACKGROUND

The recognition of certain common traits in the characterization of foreign female characters in Serbian literature and the possibility of delineating a certain trajectory of this representation to the Serbian folklore and epic tradition motivated the present authors to examine the outline of the image that informed this characterization (and, as we will see later, vice versa).

The representation of foreign women in literature has aroused most interest in the studies of the Bible. Thus, Bradley L. Crowell notices that scholars have rarely explicitly studied the characterization patterns of foreign women despite their significant role in the writings of ancient Israel. His insights are of interest for our own study since he claims that “there was indeed a pattern to how the Deuteronomistic authors understood foreign women and that their literary construction of foreign women added to their attempt to formulate a specific identity for ancient Israel” (2013, 2).

Marilyn D. Button and Toni Reed have noticed an increasing critical attention that foreign women received in recent years but as a psychological and sociological phenomenon, not as a prominent literary figure and that it is mostly cultural-studies theorists or even literary theorists such as that “deal with the foreign woman primarily in the broad context of the construction of female or racial identity” (1999, xiv). However, they either do not address the foreign woman’s presence in specific literary texts or do so only in passing. Except for cultural theorists, feminist theorists have also emphasized the significance of the literary representation of foreign women, relating this foreignness to the marginality of women in society and politics. They attribute the unknowability of the foreign woman to repression stemming from restrictive patriarchal systems and see the *femme fatale* appearing in the literature of many cultures as connected with colonized foreign lands (xiv).

The popularity of memory studies in recent decades propelled an interest in identity understood as a discursive construct (auto-image) against a network of inextricable diachronic links which establish a firm(er) sense of self across time. Such

a climate reclaimed the terrain of literary studies for imagology, which will serve as the theoretical foundation for our study. It is beyond doubt that imagology, although a specialism now used in many disciplines, stemmed from literary history as a study of representations and images of foreigners.

As is evident from the two highly informative recent Joep Leerssen's two highly informative recent papers on the development of imagology, from its historical background and outlook, as well as from the papers by other significant scholars in this reemerging field and the recent monographs published in the Netherlands and Croatia, the history of imagology started with non-analytical, descriptive and naively essentialist "factual inventories of foreign characters and of characterizations of foreigners in a given literary corpus" (2016, 14). To put it simply, the assumption was that there was such a thing as national character and different characteristics, moods and tempers were attributed to a whole nation or ethnicity. It was taken for granted that these attributes, already existing in reality, were simply more or less successfully transposed and presented in literature.

An interesting development in the understanding of the concepts of "nation" and "character" began in the 17th century. "Character" was now understood more or less in today's sense of an "inherent personality blueprint that offers a psychological underpinning and causation (and hence an interpretative frame of reference) for behavior" (Leerssen 2000, 272), that is, as "motivating essence". The concept of nation started to develop around the same time. The Enlightenment's idea of national characters was half-seriously grounded in clichéd commonplaces as is evident from the *Encyclopedia* by Diderot and d'Alembert (273). The 19th century's philosophical idealism added a new idealistic understanding to national characters; they were promoted to "the ontological status of a Platonic Idea, an informing Geist" (274). Although they belong more to the wider province of humanities, particularly to the philosophy of ideas, history, and sociology, the 19th century developments which established and reinforced the concepts of *Volksgeist* and the nation-state had a significant impact on the developments which would become crucial to imagological studies. The 19th century's notion of literature was that of the very mouthpiece of the spirit of the nation.

Although the concept of national character was predominately present(ed) in literature, it was sociologists and social psychologists in France, and American social scientists who questioned its ontology in the mid-20th century. This skepticism as to the very ontology of the concept brought about the idea of the national/ethnic character as being a dynamic construct(ion) and an interplay between how a certain community sees itself and how it perceives those who fall outside the borders (and scope) of the community (the Others). The concepts of prejudice, stereotype and ethnocentrism developed by American social scientists subverted the firm belief in national characters (Leerssen 2016, 15).

The hectic optimism of the post-1945 world ushered in different theoretical approaches and fields of interest for humanist scholars and, in this favorable and encouraging scholarly environment, literary scholars were encouraged to articulate that national characterizations were part of "an oppositional discursive economy of

other national characterizations, most fundamentally along an axis of Self vs. Other (soon termed ‘auto-image’ vs. ‘hetero-image’)” (16).

The most influential names among those who developed what Leerssen terms anti-essentialist imagology, are those of Daniel-Henri Pageaux, Franz Stanzel, and Hugo Dyserinck. Dyserinck’s cornerstone contribution to imagological research was in highlighting the dynamics between auto-image and hetero-image, i.e., the way a community sees itself and the way community is seen from outside. Dyserinck argued that national stereotyping was crucial not only as regards characterization of actions and actors within literary narratives and poetics but also in the diffusion and reception of texts worldwide.

The variability of national stereotypes is, according to imagologists, “determined not by empirical reality (how people purportedly or allegedly ‘really are’) but rather by the way in which the discourse regarding them is constructed” (Leerssen 2000, 275). Ethnotypes are therefore, discursive construct(ion)s generated and surviving in a dynamic interplay between an auto-image and a hetero-image; they have no invariable objective realities to draw from, and they stem from a multitude of different “commonplaces”, being part of a nations’ repository of cultural texts. They belong to the realm of discursive and cannot be empirically measured against an objectively existing *signifié*; they are oppositional (auto-image vs. hetero-images; ethnocentrism vs. exoticism or xenophobia) and presented against the implied backdrop of their differences from other national characters. Ethnotypes are not historical constants but heavily vacillating concepts: they range within a bandwidth of images and counter-images and can be valorised positively or negatively depending on the context. Certain valorising constants transcend the national stereotype.

An ethnotype is established and examined in a threefold procedure: intertextual, contextual, and textual, and these are interdependent. Any individual instance of stereotype appears against a huge backdrop of a host of established, often dormant intertextual commonplaces. The historical ethnotypes have seen oscillations over time occurring at historical watersheds.

An important new notion introduced in imagological research by Hercules Millas (2009) is that of “meta-images”: these would simply be the images of ourselves as we believe they are in the eyes of the Other. Millas and Leerssen find these to be a source of intense antagonism and triggered increasingly in the times of simmering or open conflicts, as well as in ironical deployment.

As of late, imagology has borrowed from cognitive psychology:

[W]e carry in our mental repertoire a set of “frames”, schemata of the plausible connections between situations and what we believe to be their underlying patterns, and that these “frames” can be activated by actual stimuli, “triggers”; these can arise from real-world encounters and experiences, or from cultural processes such as following the twists and turns of a narrative (Leerssen 2016, 24).

Interestingly enough, a plethora of different potentially conflicting ethnotypes can coexist in our minds without ever colliding – by the way of active frames pushing the potential, non-triggered ones “a state of latency” (24).

Based on different insights both in imagology “proper” and the useful “borrow-

ings” from other, tangential, fields, it can be claimed that different imagemes (bandwidths) of stereotypes and ethnotypes (co)exist in our cognition consciously or not. Leerssen also believes that they should not be treated as incessantly active and present at all times. Ideologemes/stereotypes are, thus, triggered – called into existence – in and by different contexts. Another important point to make is that ethnotypes are not operative in isolation and that “literary stock characters are always triangulated on the intersection between ethnotype, gender and sociotype” (26). In Leerssen’s view, one of the possible future challenges for imagology is to identify how certain ethnotypes gravitate towards certain sociotypes.

Pageux, on the other hand, recognizes and reiterates the importance of ideology for imagological studies, since the image we create about foreign countries may, on the metaphorical level, transpose indirect notions on foreign countries that stem from different ideologies. According to him, studying the formation of images about foreign countries means actually studying the ideological foundations and mechanisms on which both the Otherness and the speech on Otherness are based. The image of the Other is part of culture and has its place and function within a symbolical universe called the “imaginary”, which is inseparable from culture and society. A society sees itself, writes (about) itself, thinks and dreams within the “imaginary”. Pageaux insists that the word image here should by no means be understood as a direct representation – an icon, but as an idea, a symbol, a sign, or even a simple signal (2009, 130). In other words, stereotypes are carriers of the minimum possible information for the maximum possible communication. Pageaux reconciles myth and stereotype, since a stereotype placed within a story or a set of consecutive images may be the beginning of a myth (142).

Leerssen’s concepts and precise definitions proved extremely useful in establishing the intertext of the analyzed stereotype, while Pageaux insights proved invaluable in textual analysis of the most recent of the analyzed narratives.

THE TRADITION AND THE FALL OF THE ROYAL HOUSES: IRENE KANTAKOUZENE AND THE VENETIAN MAIDEN – THE SERBIAN JEZEBEL AND THE CURSED BRIDE

The Serbian folk tradition, in an unprecedented way, and, virtually without exception, “remembers” Irene, the Greek wife to the last Serbian prince Đurađ Branković, as a diabolic seductress, malicious and prone to all vices, the binary opposite to what a proper, decent, Serbian woman should be like.

Since the stereotypes of the Serbian woman and that of the Serbian man (“auto-image”) in the Slavic patriarchal tradition are complementary, the tension between the two is reduced to a minimum and a smooth functioning of the family unit and, consequently, the community is ensured. It should be noted that gender roles are encoded within a firmly systematized and branched network of Serbian patriarchal culture. Building upon the old Slavic paradigm, the Serbian list of binary opposites features mutually related and interdependent spatial and gender binaries. The gender opposition male-female is, thus, mapped against a spatial reference system (male: upper, frontal, anterior, frontward, east, entrance, longitudinal, home, and female:

lower, hinder, hindmost, rearward, west, exit, forest). The female, according to this nomenclature, corresponds to the reverse, the underside, the least and last, the lowest, and, ultimately, the Other. According to the traditional role distribution, that of woman is to follow and not to act (Đerić 2007, 59–60).

The patriarchal repository of desirable auto-images offers the image of the “stopanica” (an archaic term for one who follows close by, literally and metaphorically treading in someone’s footsteps, the noun has only one gender – feminine) as a role-model. She is a humble but strong woman who subdues her will to that of her husband and the community. It is in this Christ-like sacrifice for the survival of the family and the community that her strength lies. Therefore, a foreign bride represents double otherness. She is perceived as the Other in terms of her (f)actual otherness – ethnic, religious, socio-cultural in general, but she is also a stranger to the Slavic patriarchal code as a female who raises her voice in a patriarchal context and stands up to her beliefs, different from those held by the community.

The polarity between the foreign wife and the Serbian man is intensified when negotiations over power are at play. Irene is part of a communally constructed hetero-image on the grounds of her very ethnic background. Although she is of the same religion (Greek-Orthodox), she belongs to a different ethnic group. She “enters” a new, highly patriarchal community and defies all standards of acceptable behavior. She pushes the boundaries which are a symbolic way to (re)create a distinct community (Cohen 2013, 13).

In the oral folk tradition recorded by Vuk Karadžić, Irene is represented as a wicked, malicious woman. She strongly deviates from the notion of propriety, as viewed by the Serbian community: she is a bad mother, an adulteress and, ultimately, the culprit for the final crumbling of the medieval Serbian state. Although none of the severe accusations against Irene Branković have any historical grounds (Pešikan-Ljuštanović 2002, 61), the negative image of the Byzantine princess has remained entrenched in the collective memory. Suffice it to say that Vuk recorded the folk epic poems in the first half of the 19th century and Irene lived in the 15th century; the stereotype survived throughout the four centuries of Ottoman rule and was probably even intensified as the freedom from the cruel conquerors was nowhere in sight.

This Serbian Jezebel was, then, duly equipped with the traits usually attributed to powerful women, seductresses and sorceresses within a wider mythological context (Hecate, Freya, Morgan le Fey, Aya, Circe) (Samardžija 2008, 228). Vain, wanton, wilful and cruel, Irene is to blame for almost everything: her daughter’s contracted marriage to the Ottoman Sultan (epic poems: “Đuro Smederevac’s Sons”, “Đurđe’s Jerina”), her sons’ tragic faith – the Sultan blinded them – (“Mother Anđelija and Despot Jovan”), and her own brothers’ death (“Todor of Stalač’s Wedding”). She condemns to death the best knights in the principality (“Oblak Radosav”), and, on top of all that, the epic tradition questions even her conjugal fidelity accusing her of adultery (“Lady Jerina’s Walk”). The alleged licentiousness of women of another religious background emphasized strongly in folklore is yet another way of creating a vocal, self-promotional stereotype with a view to establish a clear-cut boundary between the self (auto-image) and the Other (Đerić 2007, 64). Serbian folk tradition

has never recorded a worse female character: Irene is no companion, no nurturer and has no compassion. She stands as the binary opposite to the stereotype of the Serbian women epitomized by the Kosovo Maiden (*Kosovka djevojka*) or Jugovići's Mother (*Majka Jugovića*) and fails miserably at all female "duties" encoded in the Slavic/Serbian set of patriarchal values.

While Irene Kantakouzene Branković is a corrupt married woman, the Venetian (Latin) maiden is a chaste fiancée to a Montenegrin prince. At first glance, she has nothing in common with the power-hungry Byzantine princess. Nevertheless, it is precisely the self-willfulness, the stubborn determination to have it her own way, that makes the Latin maiden similar to Irene. The Latin maiden is, at first, morally superior since she despises lies and deceit and, when her father-in-law reveals the truth to her, finds no fault with her betrothed despite his smallpox-scared face. The epic poem begins by revealing that Ivan Crnojević's son, Maksim, has a long-time fiancée (for almost ten years) in Venice, whom he has never seen. When, after a long time, the wedding party reaches her homeland, another man poses for Maksim, since Maksim's face has deep smallpox scars and his father is ashamed of the son's appearance (He boasted of his son's handsomeness when he first visited the girl's father).

The Latin maiden's moral superiority soon gives way to her vanity since she wants back the gold-threaded garment she has knitted and woven for three years to the point of losing her eyesight. The imposter does not want to return the gift he believes he rightfully deserves, the father-in-law does not mind, but the maiden, in popular imagination remembered as unfortunate, damned, and cursed, insists that the garment be returned. The deeply offended bridegroom kills the young man who impersonated him, takes the gifts back and initiates the mass slaughter that ensues among the members of the wedding party. The damage is irreparable, many noblemen are killed and the noble families are practically at war. Maksim, the groom, leaves for Turkey to convert to Islam, the bride is to be shipped back home and the narrative ends in disaster for all involved. The foreign woman is at fault again and seems almost even more so than the hasty, conflict-prone Maksim.

We can trace the source of this attitude to the auto-image of the community again. Serbian young women are obedient, humble and modest. They do not boast of their achievements and consider what they do their moral duty to the family and to the community (the garment belongs to the new family now and the girl should have obeyed her father-in-law and let go of it). The Venetian maiden is not vile and unchaste, she is not deceitful either, and, finally, she herself has been tricked, but she does sin against the moral code and will not fit the image of the good Serbian maiden – she is too proud, too self-conscious, too self-willed, and ultimately selfish and unwilling to sacrifice her caprices for the greater good – the family and the community. As the Venetian maiden is part of the intertext on the foreign women stereotype, we believe that it is important to note here that the hetero-image is not entirely negative. The foreign noble woman is not perceived as wicked and scheming, she is not evil. We would rather argue that the folk tradition remembers her as a tragic character herself, her tragic flaw being her self-willfulness and stubborn persistence to hold on to what she holds dear despite the potentially catastrophic consequences

of her actions. This particular character from the folk epic might be even regarded an exception to the “rule” of the stereotypical representation of female characters in the Middle Ages, emphasized also by the Serbian scholar of medieval literature, Svetlana Tomin, who reiterates that “it has long been noticed that woman in the Middle Ages is most often shown as a symbol of absolute evil, very rarely as a symbol of the absolute good, with no middle ground in-between” (2007, 5). Paradoxically enough, the Serbian folk intertext that, due to its patriarchal nature, might be looked upon as a repository of gender stereotypes, has given rise to a woman character that belongs precisely to the “middle ground in-between”. In this particular instance, the two opposite traits could be found in the same female character. The fear of female power which had to be contained and restrained at all costs, typical of medieval society (8) is in the folk epic represented alongside the female qualities recognized as desirable in the Byzantine Christian tradition which accepts three categories of women as models of feminine virtue: virgins, saintly matrons and widows. The Venetian maiden is virginal, constant and obedient to her father’s will (engaged for nine years and patiently waiting for her betrothed), but she still unleashes chaos among the Montenegrin noblemen and precipitates the fall of the Crnojevići royal house.

THE UNLIFTED CURSE OF THE FOREIGN WIFE: ROMANTICISM’S VENETIAN BRIDE AND JELISAVETA, MONTENEGRIN PRINCESS

In line with the Romantic paradigm, patriotism and passion are placed at the forefront, and the stereotype of the foreign woman (hetero-image) in 19th century drama emerges from the collective repository of different conflating hetero-images resurfaced by the revolutionary 19th century’s burgeoning nationalism.

The 19th century, from its very onset, represented a significant turning point for the history of Serbia and Montenegro, culminating in the formal independence of both countries, which gained international recognition at the Congress of Berlin in 1878. The second half of the 19th century was of crucial importance since the Obrenovići-ruled principality of Serbia was expanding its territory at the expense of the soon-to-be-defeated Ottoman Empire to encompass other Serb-populated Ottoman provinces. The brutality of the retreating Ottoman forces against the subjugated population and the passivity (and later, open hostility, since the Austro-Hungarians occupied Bosnia and Hercegovina and the Sanjak of Novi Pazar) of the Western Christian nations triggered the image of foreign nations as untrustworthy, deceptive, hypocritical and destructive.

In Laza Kostić’s three-act Romantic tragedy, *Maksim Crnojević*, Ivo Crnojević tries to comfort Maksim and prevent the bloodshed by juxtaposing the charms of the licentious and devilish Latin girl and the chastity of the Serbian maiden, albeit in vain. The folk epic, on the other hand, does not dwell on the seductiveness and sensuality of the foreigner and represents her as chaste/virginal, her beauty being of an angelic rather than of a demonic kind. What is not voiced explicitly in the epic poem – that Ivo does not take the blame for the tragedy – is expounded more explicitly in Kostić’s rendition. The epic poem, however, does reproach the prince for foolishly setting out for far-off lands to find the bride for his heir. It is Ivo’s wife who

voices the concern regarding the union between Maxim and the Venetian princess: she believes that it was an unnecessary and dangerous exhibition, but the ruler is unmoved and first stubbornly refuses to hear any mention of the marriage and, then, when he receives a letter from the bride's father, decides to resort to an elaborate fraud so as to hide Maksim's unfortunate circumstances. In the play, however, it is Ivo who tries to comfort Maksim by invoking the same stereotype he has tried to subvert by finding a foreign bride for his heir – he promises to find a young Serbian bride for him who conforms to the patriarchal code, since the Venetian maiden is the Other, both in terms of ethnicity and religion. Nevertheless, it is too late. Ivo will not admit to having caused the trouble himself first by his own vain and boastful character and then by the imprudent decision to make Maksim switch places with Miloš, the most handsome wedding guest. The blame is, thus, projected onto the Other perceived in bad light – a foreigner and a woman combined.

Đura Jakšić, another Serbian Romantic poet, sheds a brighter light on the stereotype of the foreign woman in his tragedy *Jelisaveta (Elisabeth), Montenegrin Princess* (1868), based on the same narrative. The character of the historical Venetian noblewoman married to Đurađ Crnojević, Ivan's son, is conflated with that of the unnamed Venetian bride from the oral epic tradition. The hermetic social and cultural context of the 15th century Montenegro provides an arena for playing out a powerful dynamics between the two cultures and two worldviews in Jakšić's tragedy. The tragedy uncovers an unbridgeable gap between what was perceived as the pliable ethics of the powerful coastal republic and the strict heroic-patriarchal code of Montenegrins.

The unnamed Venetian maiden from the folk epic transforms into a voluptuous seductress who breaches the patriarchal code severely by seducing the married captain of the guard. Jelisaveta manipulates men with her beauty and influences the decisions of her husband and her father-in-law. She refuses to show humility as required by the tradition of her husband's people; she sets him against his brother and, motivated by deep contempt for the in-laws and their culture, plants discord among Montenegrin warriors. She boasts of the opulence and power of her homeland, makes false promises and demands "a thousand of Montenegrin souls" (Jakšić 1906, 14–96) to help Venice against the Sultan Bayezid. She is not simply evil, she is a demonic creature, and even a disheveled lunatic in Part IV, bursting into hysteric laughter when she understands that Montenegrins kill each other as a result of her scheming. She gloats when her brother-in-law, Stanisha, converts to Islam, because she knows only too well that, by doing so, he has irreparably severed all ties with the core values of the family and national tradition. The play clearly states that the people of Montenegro perceive Jelisaveta as an evil sorceress bringing suffering, discord and demise upon the state and themselves.

The hetero-image relying primarily on the dubious ethics of the Venetians is further strengthened in the play by the fact that the Other is a female. The auto-image not only favours honesty, modesty and respect for hierarchy in both men and women, but emphasizes passivity and obedience in women particularly. Jelisaveta's character is delineated in the exact same way as the Damned Irene's, as a destructive

and demonic foreign wife to a ruler. Nevertheless, Jelisaveta's wickedness is paired with her exquisite, otherworldly beauty and not only is Jelisaveta an evil foreign princess married to a ruler, but also a Romantic femme fatale, which makes her infinitely more dangerous.

FATHERS AND FOREFATHERS: ANOTHER ELISABETH, THE SAME CURSE – THE FALL OF A FAMILY

Slobodan Selenić's novel lends itself readily to an imagological analysis. We may, without hesitation, say that the novel deservingly claims the position of a textbook imagological narrative. Stevan Medaković, the protagonist, is a Serbian intellectual, the son of a sturdy merchant from Slavonia, Milutin (today's Croatia, then the Austro-Hungarian Empire with a significant Serb population), who, at the turn of the 20th century, moves to the Kingdom of Serbia in order to raise his family in the Serbian Piedmont. When his wife dies in childbirth, he decides to entrust his children's upbringing to a widowed schoolteacher from the heart of Serbia (Ranka/Nanka), who has just lost a child of her own. When his little sister Cveta is killed by an Austrian grenade, Stevan is left alone with Nanka and Milutin.

Milutin chooses Nanka for two reasons: he wants to help his old friend's impoverished widow and he wants an upbringing rooted in the best epic tradition for his son, since he felt inadequate to raise him this way on his own. After WWI, Stevan is sent to Bristol to study law and there he meets Elisabeth Blake, a beautiful young Englishwoman, whom he marries soon after. Elisabeth and Stevan and their only child Mihajlo live a comfortable upper-middle class life in Belgrade between the two world wars. Nevertheless, WWII brings tragedy and the eventual dissolution of their little family. Their son, Mihajlo, in his desperate endeavors to fit in (he inherits his mother's ginger hair as a striking feature of his foreignness/otherness), joins the communist youth and is killed in the twilight of the war.

Elisabeth Blake Medaković is mostly focalized through her husband's eyes but is given a voice of her own in the letters she sends regularly (even after her death) to her friend and confidant Rachel, the Belgrade-born Jewish wife of her cousin Archibald. Stevan sees Elisabeth as a tragic heroine who falls victim to what he sometimes wants to believe is sheer destiny, only not to have to acknowledge his involvement in her and his own tragic fate. The novel does not dwell that much on the stereotype of Britishness (except somewhat ironically, at times) and the focus is mainly on the auto-image (the way professor Medaković sees his fellow countrymen) and meta-image (the way he believes foreigners and, most importantly, his English wife see his people, and by extension, himself). It is interesting to note that the novel features specific references to some of the analyzed narratives, particularly in the part of the novel when Stevan is in England (the retrospectively revisited Bristol tea-house internal monologue) and makes the life-changing decision to take Elisabeth home, to Serbia, to Milutin and Nanka. Nevertheless, it is not Serbia, not Milutin, and not even Nanka that Stevan is worried about (and rightly so as it will become clearer as the narrative develops): it is himself and Elisabeth and the impossibility of understanding between the two:

The destructiveness of this discovery lay in the fact that I – indeed prophetically, in a sudden epiphany, which dawned on me as clear as a day – discovered that I loved a woman whom I did not understand, and whom, in all probability, I never would understand, because I would never penetrate the first defense wall of her personal reserve, nor the second, composed of customs and rules patiently built in for hundreds of years by the parochial islanders, people with one foot on the killed Bengal tiger, and the other on the cultivated lawn turf of their stone castle. Should my whole life be spent in frozen discomfort, like these ten minutes in an empty tea room? (Selenić 2009, 75)

Selenić's novel confirms Pageaux's insights on the often unilateral nature of the "exchange" which influences the formation of the "hetero-image" (142), and, by its very nature, the "meta-image". The Other, who according to Pageaux is not only observed but also forced into silence, in *Fathers and Forefathers* is not silenced but focalized through a man's eyes and, thus, heavily mediated except for in the most private environment of the epistolary exchange with cousin Rachel. The depth of the spousal misunderstanding is reflected in the fact that it is easier for Elisabeth to confide with the dead cousin than with the living husband.

The misunderstanding between the spouses is, paradoxically, partly based on Stevan's Anglophilia, or even covert Anglomania (in Pageaux's understanding of the terms) and the subsequent creation of the meta-image of his fellow-countrymen as unsophisticated, uncivilised and incorrigibly barbaric. When in England, Stevan is at the same time painfully aware of his people's and his own lack of refinement and the people's unparalleled bravery and heroism. Constantly vigilant not to renounce his roots, Stevan is terrified of alienation and "betrayal": "panicking over the possibility that I could not even reject but only look with a foreign and unbiased eye at some of our sacred customs" (Selenić 2009, 73).

This misunderstanding is and will be, as young Stevan predicts, caused by the fundamentally different contexts he and his English wife belong to, and not even Stevan's great learning and English education could mediate between the two. As the passage below suggests, even though Stevan was probably better acquainted with Shakespeare's oeuvre than Elisabeth and most of her compatriots, it will never yield any shared meaning for him and his wife:

After thirty years of passionate work on the language and opus of the Swan of Avon and delving deep into his verses and prose, I am certainly better acquainted with Shakespeare than my wife, or the vast majority of the English, but still, I realize that my understanding of him differs from theirs. By translating him, I actually Serbianise him, adapting him to the way I see the world; I do not look at him with an eye that first saw the world, natural phenomena, or people, in England, as Elizabeth and Will did, but in Serbia, like myself, my father Milutin, or the barefoot Milomilj from Mount Rudnik. The word "sea", both in Will and Laza, means the sea, but sea means one thing to an islander, a compatriot of Beowulf or Sir Walter Raleigh, and completely another to a man from the Bačva Region, a compatriot of Maksim Crnojević and Lenka Dundjerski (73).

Stevan Medaković's English wife is, for most of the novel, only an unfortunate catalyst for her husband's mixed feelings for his people just as she is an apt narrative springboard for Stevan's revelations about his heavily mediated auto-image (meta-image). The pathos of the older Stevan's ruminations reveals him as a "dreamer [at the

life's close] between nightmarish images" (147). And although "his love towards his country and his people increased with a raising awareness of their shortcomings [and] these two concepts complemented one another in a strange way to build an undefinable but wholesome national feeling", Stevan admits that:

For forty years now, I have not been able to look around myself without putting on the malevolently unbiased Elizabeth's glasses. When I pass beside a crippled beggar on a dirty sidewalk with a *šajkača* in his extended hand — not anger, but deep resentment, fills me when I compare him with Nanka's descriptions of Zeka Buljubaša or the heroes from Čelopek, Velika Hoča, Petraljica, but then my inner little oculist, alert and ready, swiftly changes the glass and I look at the cripple with the green English eye to which the multitude of meanings behind the scene remains impenetrable, the misery laid bare before the ice-cold scrutiny of a stranger's insensitivity (147–148).

The growing uneasiness between the husband and wife seems to be, at least indirectly, linked to Stevan's need to explain his people to Elisabeth and his feeling somehow accountable for some of his people's less favorable traits. It is reiterated throughout the novel that Stevan's image of his people is neither stable nor static. This image, initially formed against the mythic-epic background of Nanka's stories, is mediated by another's (the Other's) perspective. Stevan repeatedly mentions the unbiased green (Elisabeth's) eyes through which he is only able to see his people. Bespectacled now with these foreign "glasses," Steven feels guilt, remorse and the urgent need to explain to Elisabeth, albeit indirectly, "those base phenomena [among my people] that I somehow feel personally responsible for" (149). Elisabeth, on her part, did not feel the same towards her people, but, interestingly enough, she corroborates her attitude with Dr Johnson's well-known sentence on patriotism, confirming the "Englishness" of her stance:

There are a lot of English people I like, and a lot I despise, but neither sentiment is because they're English. How can I consider myself fully responsible for what I am, how can I possibly feel responsible for any English trickster's misbehaviour? Patriotism is a form of annihilation of the individual. Patriotism is the last refuge of the scoundrel (150).

By the repetitive usage of the color green, the green eyes, the unbiased English glasses/eyes, even *Elisabeth's* eyes, whenever the image of his people is dark and embarrassing, Stevan inadvertently admits that it is Elisabeth who influences his view of (and attitude towards) his people when it is less favorable. These are not Elisabeth's eyes, however, as is clear from Elisabeth's letters to Rachel, but what Stevan thinks her eyes must be (meta-image). Stevan's perception of his people (as intense as it is false) through what he believes are his wife's foreign eyes blinds him, tragically, to the intensity of a more immediate spectacle – that of Elisabeth's passionate but futile attempt at adapting to the new environment and raising Mihajlo as a typical Serbian boy who will never notice his difference from his peers.

The repeated insistence on Elisabeth's essential difference resulting from her "Englishness", that is, a completely different understanding of the world, might well be Stevan's excuse for bad parenting. Piling analogy upon analogy to corroborate his Bristol tea-house epiphany on the fundamental, final and fatal impossibility of understanding, Stevan will look for opportunities to highlight Elisabeth's fundamental otherness. Using the expressions such as "I noticed perfectly what others, possibly,

did not”, “what I prophetically sensed was confirmed” (139), Stevan deepens the stereotype/ethnotype, proving the very nature of reality to be mediated by one’s ethnic background:

Just as the word “sea” does not mean the same to an islander, Elizabeth, and me, born and raised deep in the continent, as the Sun does not shine in the same way on one raised in the humid air just off the Atlantic coast and one raised under the southern Mediterranean skies, so the royal family cannot arouse the same feelings in the people from the land of the Tudors and Plantagenet and the Balkan-born people, whose king Milan, so recently that it feels like yesterday, gambled away the state railroad (138).

Stevan, as the focalizer, would present the reader with an image of yet another mysterious foreign beauty, another *femme fatale* if it were not for Elisabeth’s letters in which her fears, her apprehensions, and her disillusionment with her husband burst open. It is not the environment that intensifies her feeling of foreignness, not even the first years in the country with the father-in-law who hands out pieces of bread over the dinner table or the hostile governess Nanka – it is the complacent misunderstanding of her husband.

The retrospective insistence on destiny-cum-misunderstanding might reveal Stevan’s careful rationalization of the subsequent failure of their marriage. Elisabeth has much to resent in her husband but none of this has to do with his nationality – these traits are personal and individual, not communal and collective. Presenting Elisabeth as irreparably foreign to even the closest person to her and pairing the foreignness with destiny, Stevan desperately tries to find something to account for the subsequent family tragedy. Elisabeth’s eyes through which Stevan believes himself to see his country and his people’s ineptitude, as her letters will show later, scrutinize almost exclusively his own ineptitude, inefficiency and complacency, which he either does not see or refuses to see.

Elisabeth Blake is, just like her namesake in Jakšić’s tragedy, beautiful, seductive and extremely sensual. Nevertheless, there is nothing evil in her and there was no resentment towards the English in the first decades of the 20th century or the mid-1980s when the novel was written. On the contrary, a pronounced Anglophilia or even Anglomania could be said to have been present among both the rising Serbian intellectual bourgeois elite of the 1920s and in the Serbian writer, himself a descendent of the pre-war bourgeoisie, in the twilight of the communist era.

Nevertheless, something of the destructive foreign woman stereotype persisted. The seemingly innocuous references to Laza Lazarević’s *Ana Gutjer*, and the epic poem’s and Laza Kostić’s *Maksim Crnojević* seem to be an early premonition of bad luck.

Foreign women may be detrimental for the community even when it is not (at all) their fault. It matters little if their inadaptability and the resulting misunderstanding are real or counterfeit. Elisabeth, as inevitably and fatally as Irene or Jelisaveta, brings misfortune upon the family. Giving a painful account of the elderly couple’s late years, Stevan leaves an unanswered question lingering: Is Mihajlo dead because he wanted to sever ties with his foreign mother whose entire people were the “class enemy” now? Did he hurry into his death because he felt he should atone for his unpardonable otherness, for the English ginger of his hair?

CONCLUSION

In the introduction to *The Foreign Woman in British Literature: Exotics, Aliens, and Outsiders*, after outlining the most influential cultural-studies and feminist insights on the foreign woman, Marilyn D. Button concludes:

The full extent of this foreign woman's powers is not only unknown, it is also to be feared. Retaining what de Beauvoir considers to be the most fundamental of male myths about women – that of her essential mystery – the foreign woman herself becomes a foreign country: alien because of the mystery of her physical self, her marginalized social and political position, and her unleashed strength, and, in the context of this volume, because she is literally from a foreign country. Like the uncharted territory with which she is often associated, she is a world to be explored, colonized, inhabited perhaps, and probably subdued (Button – Reed 1999, xiv).

Our imagology-based analysis has led us to similar conclusions. The narratives on foreign women originating over a long timespan allow for an interpretation of the foreign woman characterization against an imagological background, with both auto-images and hetero-images generated, established and strengthened through a discursive construction of stereotypes. These stereotypes, although discursive and fictional in their origin and character, are informative of their respective socio-historical contexts.

The foreign woman is a foreign territory to the folk tradition, it is a foreign territory to the 19th century Romanticists and remains such in some modernist narratives as well. The underlying “message” informing the formation of the analyzed representation/stereotype resonates across centuries as a warning: the foreign territory is full of perils, it can be quicksand, and an attempt at exogamous unions might end in disaster for both parties.

The foreign woman has over time lost much of her real political power and thus the real power to spell disaster for the whole nation, but some awareness of the possible danger has persisted. We argue that the intricately intertwined accounts of oral tradition and official history on foreign female consorts to Serbian rulers have engendered a stereotypical representation of the foreign woman in Serbian literature. As stated explicitly in Leerssen, a number of different, potentially conflicting ethnotypes can coexist in our minds without ever colliding (2016, 24). We have traced one such trajectory and concluded that the stereotype of the destructive foreign woman has retained its power and semantic potential for centuries. This particular set of traits pertaining to the stereotype, as we have tried to show, owes its persistence to the communal trauma experienced after the demise of the Serbian medieval state and throughout the subsequent brutal Ottoman reign. In Serbian folk tradition, the community's system of values and code of conduct was perceived as superior to hard facts. The complicated geo-strategic dynamics that led to the fall of the ruling dynasties and enslavement of the people, was understated, while the role of the foreign women in power was overemphasized.

With the advent of Romanticism, which used the patterns of oral tradition with both vigour and excitement, the demonized stereotype of the foreign woman was re-triggered from the collective memory. The foreign female is perceived as a disrupt-

tive factor, the cause of instability, and a kind of an alibi (justification) for a turmoil or a catastrophe, that would have ensued even if the female consort had not been on the throne. As an extremely powerful catalyst for the ruling families' demise, she is, by extension, the nemesis of the whole community. The community thus reconstructed the communal past against the symbolic and mythopoetic backdrop of the collective memory.

Our analysis of Selenić's novel has shown that the stereotype of the dangerous foreign woman/bride has lost some of its attributes over time (most prominently, the possibility to exert real political power), but that her position is still defined by her non-belonging: she is an individual irreconcilably at odds with the community. Selenić's Elisabeth as much as Jakšić's Jelisaveta exists in an "in-between space" (Bhabha 1994), in a "no-man's land" between her own and the socio-cultural context of the marital other.

If an exogamous marriage does occur, the women will not adjust to the customs and tradition of the country they come to – most of them unwilling, others unsuccessful or not even given a chance – stating explicitly or implicitly the implied dominance of their own culture (Selenić's Elisabeth desperately tries to adapt, but despite her ardent desire to bring up her child as a proper Serbian boy, it is only the English notions of propriety that she can instill in her offspring).

It can be argued that the activation of such a stereotype derives from the "fatal" women's country of origin having territorial pretensions to Serb-populated lands or its being otherwise inimical (hypocritical, unhelpful, betraying allies or those trying to make the people convert) to the Serbian people or culture and not from any inherent xenophobia. Serbian folk tradition is no more misogynist than other patriarchal traditions. If gender inequality is present, it affects Serbian and foreign women alike. The more sharp-witted, willful and determined a woman is, the more dangerous she is, since she presents a challenge to the patriarchal, male-dominated world. The woman's traditionally complementary, nurturing role is thus heavily compromised. Challenging the established patriarchal roles, the foreigner challenges the very foundations of the world-view held by the community, the "God-given" order is disrupted (the auto-image corrupted) and the community faces divine punishment (loss of freedom, depopulation, loss of children).

The stereotype has, over time, lost its sharpness but it can be argued that even the perceived fatality and the inescapable tragedy surrounding the marriage of the protagonists of the 20th century novel drew its power from this stereotypical representation of the foreign female. The foreign female is a powerful force to be reckoned with. Her impact on the community, small and large alike, can be detrimental.

LITERATURE

- Button, Marilyn D. – Toni Reed, eds. 1999. *The Foreign Woman in British Literature: Exotics, Aliens, and Outsiders*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Beller, Manfred. 2007. "Perception, image, imagology." In *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*, ed. by Manfred Beller – Joep Leerssen, 17–30. Amsterdam – New York: Editions Rodopi.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Cohen, Anthony P. 2013. *Symbolic construction of community*. London – New York: Routledge.
- Crowell, Bradley L. 2013. "Good Girl, Bad Girl!" *Biblical Interpretation* 21, 1: 1–18.
- Đerić, Gordana. 2007. "Polni stereotip u etničkom: prilog srpskoj imagologiji." *Antropologija* 7, 3: 49–69.
- Jakšić, Đura. 1906. *Jelisaveta, kneginja crnogorska*. Beograd: Nova Štamparija 'Davidović'.
- Janzen, David. 2002. *Witch-hunts, Purity, and Social Boundaries: The Expulsion of the Foreign Women in Ezra 9–10*. London: Sheffield Academic Press.
- Karadžić, Vuk. 1988. *Srpske narodne pjesme II*. Knjiga peta. Beograd: Prosveta.
- Kostić, Laza. 1873. *Maksim Crnojević – tragedija u 5 činova s pevanjem*. Novi Sad: Uprava Srpskog narodnog pozorišta.
- Leerssen, Joep. 2000. "The rhetoric of national character: A programmatic survey." *Poetics Today* 21, 2: 267–292.
- Leerssen, Joep. 2016. "Imagology: On using ethnicity to make sense of the world." *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines* 10: 13–31.
- Millas, Hercules. 2009. "Perceptions of Conflict: Greeks and Turks in Each Other's Mirror." In *The Long Shadow of Europe. Greeks and Turks in the Era of Postnationalism*, ed. by Othon Anastasakis – Kalypso Aude Nicolaidis – Kerem Öktem, 95–115. Lieden: Martinus Nijhoff Publishers.
- Pageaux, Daniel-Henri. 2009. "Od kulturnog imaginarija do imaginarnog." In *Kako vidimo strane zemlje. Uvod u imagologiju*, ed. by Davor Dukić – Zrinka Blažević – Lahorka Plejić Poje – Ivana Brković, 125–150. Zagreb: Srednja Europa.
- Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. 2002. *Zmaj Despot Vuk–mit, istorija, pesma*. Novi Sad: Matica srpska.
- Samardžija, Snežana. 2008. *Biografije epskih junaka*. Beograd: Društvo za srpski jezik i književnost Srbije.
- Selenić, Slobodan. 2009. *Očevi i oci*. Beograd: Laguna.
- Tomin, Svetlana. 2007. *Knjigoljubive žene srpskog srednjeg veka*. Novi Sad: Akademska knjiga.

The cursed foreign bride in Serbian literature: An evolution or a dissolution of a stereotype?

Stereotypes. Foreign women. Imagology. Serbian literature.

The paper traces both the trajectory of and possible reasons for the survival of the destructive foreign bride stereotype in Serbian literature. The authors focus on two prominent epic narratives, that of Irene Kantakouzene, the wife of Serbian Despot Đurađ Branković and that of Venetian born wife to Đurađ Crnojević, the ruler of Zeta, in different renditions, both folk and authorial. In the (pre)Romantic narratives foreign women are power-hungry lawful wives to Serbian princes and the imminent fall of the dissolved Empire is wrongly attributed to them. The popular (re)construction of the traumatic was unquestioningly transferred into authorial narratives by Romantic Serbian poets: foreign ladies ruined their Serbian royal husbands and, consequently, the people. Born and raised in this tradition, Slobodan Selenić's Stevan Medaković disregards the patriarchal code and marries his English sweetheart. However, despite her spirited character, both Elisabeth's actual otherness and her husband's notions of it, will prove an insurmountable obstacle to domestic happiness of the daring young couple. The authors touched upon complex discursive mechanisms which (re-)produce otherness and tried to identify textual chronotopes and elements of cultural anthropology that govern the symbolical characterization of the foreign woman.

Prof. dr Vesna Bratić
Faculty of Philology
University of Montenegro
Danila Bojovića bb, Nikšić
Montenegro
vesnabr@ucg.ac.me

Prof. dr Vesna Vukićević Janković
Faculty of Philology
University of Montenegro
Danila Bojovića bb, Nikšić
Montenegro
vesnajan@ucg.ac.me



OLGA KOVAČIČOVÁ – MÁRIA KUSÁ (eds.): Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie. A – K. Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie. L – Ž

Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV – Ústav svetovej literatúry SAV, 2017. 464 s. ISBN 978-80-224-1428-9. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV – Ústav svetovej literatúry SAV, 2017. 512 s. ISBN 978-80-224-1617-7

Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie. A – K a L – Ž (2015, 2017) je ve svých dvou dílech na poli dějin překladu a translatologie obecně mimořádným počinem. První, biblicky aluzivní věta „Na počiatku bolo slovo a na počiatku porozumenia slovu bol preklad“ (15) úvodní rozsáhlé studie „Kontexty slovenského umeleckého prekladu 20. storočia“ Kataríny Bednárové oznamuje, že překlad byl a je předpokladem literárního života Evropy od počátků její kulturní existence. Přesto má problémy – bereme-li v úvahu dobu, kterou *Slovník* pokrývá – získat kredit literární tvorby a také být z pohledu literární historiografie do literárního dění náležitě integrován. Proto je dané historiografické a lexikografické dílo dvou hlavních editorek, Olgy Kovačičové a Márie Kusé, a velkého třicetiletého kolektivu tak závažné – skutečně prokazuje, že původní a překladová tvorba, *spisba*, jsou (slovy Kataríny Bednárové) spojené nádoby, a to jak esteticky, tak myšlenkově, ideologicky a sociologicky. O takovémto vnímání jejich koexistence, o tom, že komplex obojího druhu slovenské literární tvorby je viděn opravdu na poli literatury obecně čili generální (ne pouze národní), vypovídá i fakt původce a (spolu)-vydavatele *Slovníku*: Je jím Ústav svetovej literatúry SAV. Protože součástí recenze bude hledisko, které komparuje situaci slovenskou a českou, připomenu, že AV ČR již v roce 1993 zrušila ve svém Ústavu pro českou a světovou literaturu onu „světovou“ sekci, čímž se v něm ke své odborné škodě také podstatně zbavila rozměru generální literatury.

Každý díl *Slovníku*, A–K a L–Ž, obsahuje nejen heslář zahrnutých prekladateľů, ale

také jmenný rejstřík literárních osobností zmiňovaných v heslech i v úvodní studii, tedy zejména překládaných autorů i autorek, ale i dalších, kteří figurují v souvisejícím literárním dění. Vzniká tak v podstatě úplná bibliografie slovenského překladu 20. století, přičemž mnoho informací jak v úvodní studii, tak v heslech zasahuje do 19. století. Úvodní studie Bednárové je komplexním výkladem dějin slovenského překladu v podstatě do roku 2000, který využívá několika hledisek – ideového a ideologického, literárně historického a kulturně politického, sociologického a institucionálního. Každý díl *Slovníku* dále nabízí seznam výběrové sekundární literatury, která se váže k dějinám (hlavně slovenského) překladu všeobecně; která se translatologicky či recepčně váže k jednotlivým cizím literaturám; a v dalším samostatném oddíle rovněž k práci některých prekladateľských osobností.

Nutno říci, že podobného probádání se českému modernímu překládání zdaleka nedostalo; databáze českých prekladateľských osobností a databáze českého uměleckého překladu po roce 1945, které jsou k dispozici na stránkách české Obce prekladateľů (<http://databaze.obecprekladatelu.cz/>), nejsou zdaleka úplné. Nejen český kulturní prostor by se měl slovenským *Slovníkem* inspirovat především proto, že slovenská, podobně jako česká a mnoho jiných malých kultur, jsou kulturami překládajícími – neurčují trendy a estetické výboje světového literárního dění, ale vnímají je v překladech, které také tvoří zásadní část jejich knižní produkce. *Slovník* však zároveň jasně prokazuje, že klást jakákoli česko-slovenská rovnítka v oblasti

překládání postrádá dějinné opodstatnění. Podle Kataríny Bednárové slovenská kultura byla a je na překlad odkázaná. V 19. století to platilo i pro kulturu českou, ale v jiných geopolitických a sociálních souvislostech. Koexistence katolicismu a protestantismu na Slovensku, spolu s faktem, že vzdělanost dlouho nesli duchovní, se projevovala ve sporech o podobu spisovné slovenštiny, a vstupovala tak i do jazyka překladů. Oproti Čechům, kde se v druhé polovině 19. století čeština postupně etabluje jako „národní“ kulturní jazyk vedle úřední i ve společenské komunikaci stále živé němčiny, je Slovensko nehomogenním jazykovým a kulturním prostorem až do konce 19. století. Vedle úřední maďarštiny zde spolu „národné“ soupeří pět jazykových konfigurací: latina, (katolická) bernolákovská slovenština, (protestantská) biblická čeština, slovakizovaná čeština, štúrovská slovenština. Vznikají překlady do všech těchto používaných verzí, někdy i paralelně. To pochopitelně zpožďuje vznik jednotného „národního“ jazykového vědomí, které navíc – když se během druhé poloviny 19. století (od zásadní Štúrovy kodifikace slovenštiny v *Náuce reči slovenskej*, 1846) až do období mezi světovými válkami konstituuje – paradoxně spíše zbrzdí překládání než naopak: Kulturní tlak je vyvíjen primárně na původní slovenskou tvorbu.

Jestliže většinové ideově estetické přístupy ke slovenskému překládání z cizích literatur se až do období mezi válkami nedají vysledovat (na rozdíl od českých, vznikajících už v průběhu 19. století – viz *České teorie překladu I* Jiřího Levého, 1957), rodí se z jazykové nehomogenosti ve slovenském prostoru velmi specifický vnitrojazykový překlad, který existuje i ve 20. století. Jeho počiny jsou zaznamenány v dalším užitečném rejstříkovém oddílu *Slovníku* – v Seznamu překladatelů z jednotlivých literatur (v dílu L–Ž), jehož část II (ještě dále pozoruhodně členěná) se nazývá „Vnútroslovenský prekladový priestor“. Díky jeho odkazům se lze například dočíst o překladatelské práci dvou různých generací: Filolog, literát, univerzitní pedagog a překlada-

tel Adam Bžoch (nar. 1966) překládá nejen z nizozemštiny a němčiny, ale i ze slovenské tvorby, a to Štúrův německý text *Slovanstvo a svet budúcnosti* (1993); Viliam Turčány (nar. 1928) přeložil z bernolákovštiny poezii jednoho z otců slovenského překladatelství Jána Hollého (1785–1849, překladatel Aeneidy) a d. Do mnoha hesel *Slovníku* se promítá fakt, který také podotýká úvodní studie: Po 2. světové válce se velká část slovenských překladatelů a překladatelek opírá o vysokoškolské filologické vzdělání, jehož součástí je studium slovenštiny. Slovenská jazyková nehomogenost je minulostí. Co však Katarína Bednárová vysvětluje jako dědictví minulosti, konkrétně dědictví charakteristické polyglosie (ve vzdělaném světě duchovních existoval v 19. století bilingvismus při užívání latiny a češtiny/slovenštiny, později trilingvismus rozšířený o němčinu), je skutečnost, že mnoho překládajících osobností 20. století převádí literární texty z více jazyků. Viliam Turčány, nositel mnoha překladatelských a kulturně komunikačních ocenění, je překladatelem ze šestnácti jazyků, i když z deseti z nich překládal ve spolupráci s jinými odborníky. Častá schopnost takového jazykové a kulturní mnohosměrnosti a vůle po ní se zdá být slovensky jedinečná; v českém překladatelství se vyskytuje velmi zřídka. Nabízejí se tím otázky pro kulturní a sociální psychologii.

Jiným jedinečným a s českým prostorem málo srovnatelným rysem slovenského překládání, který opět vystupuje jak z úvodní studie, tak z hesel, je kulturně silnější orientace na Rusko (případně Sovětský svaz). Trvá evidentně od dob česko-slovenského obrozenského panslavismu přes zájem o ruský realismus v druhé polovině 19. století a přes „hľadanie pozície medzi Východom a Západom“ (slovy Laca Novomeského z diskusí literátů, citovaných Bednárovou) v relativně ideologicky svobodných chvílích za první republiky a těsně po válce. Spolu s tím vyvstávají otázky o historické kontinuitě slovensko-ruských vztahů, o geopolitickém vlivu, kdy Rusko může představovat pomyslný štít proti maďarskému útlaku. Na tyto otázky

daný *Slovník* však spíše neodpovídá. Jestliže po roce 1948 přichází literárně překladatelské zaměření na Sovětský svaz jako kulturně mocenský diktát, je možné ze *Slovníku* usuzovat, že slovenské překládání jej dokáže zpracovat s menším sebezapřením než české. Mnoho překladatelů a překladatelek se na svou dráhu připravilo studiem slovenštiny a ruštiny; v již zmíněném Seznamu překladatelů z jednotlivých literatur najdeme výrazně nejvíce jmen v oddílu Ruská literatura. Jedním příkladem vynalézavého slovenského překladu z ruštiny může být tvorba Ruženy Dúbravové, která v 50. letech 20. století vystudovala slovenštinu a ruštinu na Filozofické fakultě Slovenské univerzity v Bratislavě (během této dekády opět pojmenované Univerzita Komenského), začala v 60. letech překladem ruského kritického realisty 19. století Grigoroviče, pokračovala Erenburgem, pak byla během normalizace nucena kulturními poměry překládat soudobou sovětskou literaturu, ale překládala s jistým vzdorem vůči ruské hegemonii – přes ruštinu – neruské autory: Představila slovenským čtenářům autora a dramatika Druceho a jejich kulturní a stylovou specifčnost. V tzv. perestrojkovém období (80. léta) přeložila hru kritika sovětských poměrů Gelmana.

Jak ukázal „případ“ Ruženy Dúbravové, mají hesla ve *Slovníku* vysokou translátologickou informativnost a omezují se většinou na pracovní životopis. (Příbuzenské vztahy jsou osvětleny poměrně spoře, takže zájemce upozorněný Bednárovou na „překladatelské dynastie“ přijde poměrně zkrátka. Na druhé straně je úlevou, že nemusíme vnímat, čími manželkami byly zahrnuté překladatelky.) Je přínosné a v lexikografii literárního překladu málo obvyklé, že se hesla snaží i o rozборы a hodnocení způsobů překladu zahrnutých osobností, i když obraty jako „s dôrazom na vernosť originálu“ či s „výnimočným citom pre ducha slovenčiny“ (101) a d. se v různých variantách opakují až příliš často a postrádají hloubku. Pokud jde o Dúbravovou i d., je zmíněn dokonce názor kritiků jejich překladů – slovenská míra živosti kritiky pře-

kladu by v budoucnu stála za porovnání s českou, která jen uboze skomírá.

Vedle tradiční i politicky vynucované orientace na ruský kulturní prostor existuje ve slovenském překládání také tradice a kontinuita značného zájmu o jiné slovanské literatury, především jihoslovanské a o polskou – což se jeví být opět markantnější než v českém kulturním prostoru. Řada osobností překládá z více slovanských jazyků, například Vítazoslav Hečko (1919–1972) překládal ze slovinštiny, chorvatštiny, srbštiny, polštiny, ruštiny a češtiny (vedle toho ještě z francouzštiny, kterou vystudoval; z italštiny, španělštiny a němčiny). *Slovník* prokazuje, že polská kultura má pro slovenskou velký význam již od 19. století: Je silně katolická, což rezonuje především ve slovenských katolických kruzích, kterým je bližší než protestantské či málo religiózní Čechy; polština se v závěru 19. století stává dalším zprostředkujícím jazykem překladů z jiných cizích literatur – vedle latiny, češtiny a němčiny, z nichž se překlady z cizích literatur takzvané z druhé ruky pořizovaly již předtím. Dlouhý seznam překladatelů 20. století z polštiny je jen o málo kratší než seznam těch z češtiny. Z polštiny – vedle jiných jazyků včetně maďarštiny a němčiny – překládal i právník, polyglot a básník Pavol Országh Hviezdoslav (1849–1921), podle Bednárové zakladatel moderního slovenského překladatelství. Ten však měl své osobní vyhraněné důvody pro výběr z cizích literatur: Klasická světová, především romantická díla (z polské literatury Mickiewicz, Słowacki) se měla v převodu stát součástí slovenského kulturního dědictví a měla rozvíjet možnosti slovenské řeči.

Hviezdoslava by jistě neurazil soud o tom, že v sobě ve slovenském kontextu spojoval překladatelské ambice a výkony Josefa Jungmanna i Josefa Václava Sládka, ač byl jeho vzorem Jaroslav Vrchlický, s nímž sdílel například snahu přeložit Goethova *Fausta* i přesvědčení o tom, že básníkův básnický překlad je svébytný umělecký čin. Měl k Čechám „bratrský“, ještě spíše obrozenecký postoj; vnímal české literární a překladové dění spíše jako povzbuzení pro slovenskou

kulturu než jako brzdu, kterou se v různých směrech v průběhu československé existence jistě stávalo. Neprožil ještě naplno český státní kulturní paternalismus a čechocentrické snahy a vlivy, které jsou v úvodní studii velmi decentně a střídě zmiňovány; sám ve své překladové tvorbě ignoroval, že by české překladové texty měly substituovat překlady slovenské.

Substituční role českých překladů jistě brzdila samostatnou slovenskou literární komunikaci se světem. Je to patrné při srovnávání, kdy se jaká kanonická díla objevila ve slovenském a v českém překladu. Přes patrné opoždění slovenských překladů existují ale také podivuhodné paralely současně česky i slovensky objevených a překládaných autorů, děl nebo literárních vztahů: Básník, překladatel a redaktor Ján Buzássy (nar. 1935) překládal a časopisecky vydával od 60. let jak americkou beatnickou poezii, tak poezii Ezry Pounda, což evokuje podobný – a spojitý – překladatelský zájem o beatniky a Pounda u předního českého překladatele 2. poloviny 20. století, Jana Zábrany. Slovenské i české knižní překlady básníků Ginsberga a Pounda však mohly být vydány

až v 90. letech – nepřekvapuje, že Bednárové ústrojná kulturně politická periodizace slovenského překládání, rozlišující v socialistickém období čtyři různé dekády, v podstatě odpovídá měnícím se podmínkám českého překládání v té době. Deliberalizace, která v celém státě začala na přelomu 60. a 70. let s tzv. normalizací socialistických poměrů, postihla na Slovensku distribuci již vydaného překladu Pasternakova *Doktora Živaga*, který vytvořila významná překladatelka a literátka Zora Jesenská (1909–1972); souběžný český překlad tohoto románu z pera Jana Zábrany už ani vyjít nemohl.

I když se tu a tam pořád zániku československého soužití z různých důvodů lituje, pro samostatnost a svobodu slovenské kultury a její literární komunikace se světem měl a má rozpad tohoto soužití klíčový význam. Doufejme, že si těchto důležitých hodnot bude slovenské překládání užívat a že je dokáže využívat tak, aby nenaplňovalo dosti chmurný obraz jeho stavu na přelomu tisíciletí, který vykresluje velmi přínosná studie Kataríny Bednárové.

EVA KALIVODOVÁ
Univerzita Karlova, Česká republika

IGOR TYŠŠ: Teoretické a materiálové sondy do praxeologie a dejín prekladu americkej literatúry na Slovensku v období socializmu. Mladá tvorba a Beat Generation

Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2017. 166 s. ISBN 978-80-558-1237-3

Takmer akýkoľvek spoločenský fenomén odráža danú dobu a explicitne či implicitne v ňom vzniká mikrosvet, ktorý dopĺňa mozaiku „veľkých dejín“ spoločenského kontextu. Dovoľte mi citovať amerického politológa Samuela Huntingtona: „Kto sme, vieme, len ak vieme, kto nie sme, a často len keď vieme, proti komu (čomu) sme“ (*The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, 1996 – *Stret civilizácií: Boj kultur a proměna světového řádu*, 2001). A práve na otázku, kto sme, alebo lepšie povedané, kto nie sme, implicitne odpovedá každý historiografický výskum. Výnimkou nie sú ani dejiny pre-

kladu. Za akýmkoľvek prekladom sa skrýva príbeh niekoľkých ľudí a ich odovzdania sa freudovskému superegu, prípadne príbeh ich aktívneho či pasívneho boja s ním. Preklad tak nikdy nevzniká vo vzduchoprázdne. Ak Max Weber definuje kultúru ako skrytý konečný výsek zo zmysluprázdnej nekonečnosti svetového diania, ktorý je obdarený zmyslom a významom, môžeme konštatovať, že v prekladateľských projektoch, v tomto prípade najmä medzi perifériou a jadrom, prebieha neustály zápas o odlišenie niečoho „dôležitého“ od „nedôležitého“. Literárni dejatelia teda porovnávajú „univerzálne“

hodnoty oficiálnej kultúry so silou ideí. Nie náhodou je translológia interdisciplinárnou či multidisciplinárnou vedou, ktorá musí zohľadňovať niekedy až sifyfovské množstvo neraz naoko si odporujúcich faktov.

V takýchto intenciách sa bezpochyby nesie aj výskum Igora Tyšša zdokumentovaný v monografii Teoretické a materiálne sondy do praxeológie a dejín prekladu americkej literatúry na Slovensku v období socializmu, v ktorej mapuje dejiny prekladu americkej literatúry na Slovensku v rokoch 1956 – 1970, predovšetkým na periférii vtedajšieho literárneho systému, vo významnom generačnom časopise *Mladá tvorba*. Ten spájal starších autorov a kritikov so silnou formujúcou sa generáciou prozaikov, dve skupiny mladých básnikov s mladou generáciou literárnych kritikov, a aj v rámci myslenia o preklade zohrával neodškriepiteľnú rolu.

Autor vychádza z pomerne širokého diaľpazónu teoretických prác z translologickej sféry. Spomínané obdobie sa vyznačuje tým, čo André Lefevere nazýva nediferencovaným patronátom – teda takou spoločenskou situáciou, keď sú tri komponenty (ideológia, ekonomika a spoločenská prestíž) koncentrované v jednej osobe či inštitúcii – a výrazným politickým gestom. Tieto faktory ovplyvňovali celú kultúrnu sféru, preto je príhodné sledovať reciprocitu a dynamiku medzi inštitucionalizovaným centrom literárneho systému a slobodnejšími, hoci neraz ostrakizovanými perifériami v podobe literárnych časopisov. Kým jadro polysystému v danom období výrazne ovplyvňoval tlak politického simulakra, na perifériách prebiehal zápas o budúcnosť jadra a vznikali ostrovy slobody výrazu, ktoré sa však museli schovávať za viditeľný plášť oficiálnej kultúry. Ako zisťuje Igor Tyšš, literatúra v danom období existuje v juxtapozícii protichodného. Na jednej strane je prítomná snaha vyplniť biele miesta prekladom, na strane druhej do kultúry zasahuje výrazná politizácia – vytvára normu spoločnosti a menej kontrolovaná periféria tak pôsobí nonkonformne.

Vzhľadom na uvedený kontext vychádza Igor Tyšš predovšetkým z teórie polysysté-

mov Evena-Zohara, z popovičovského vnímania praxeológie a sociológie prekladu (obohatenej o historický aspekt), z Pymovej dynamickej kauzality a Bourdieuho sociologického konceptu poľa. Ako priznáva sám autor, jeho práca predstavuje odklon od tradičnejšieho prístupu, ktorého základom je interpretácia a text. Svoj prístup definuje ako *historickú praxeológiu prekladu*. Takýto prístup chápe všetkých činiteľov literatúry ako živé bytosti (čo spôsobuje značné metodické ťažkosti) a preklad vníma ako funkčne zameranú a cielavedomú praktickú činnosť. Táto historická praxeológia pokrýva oblasti spoločenského vplyvu prekladu, dynamiku vzťahu medzi kultúrnou politikou a prekladateľskou činnosťou, oblasť historickej kritiky prekladu, dejín redakcie, prekladateľských inštitúcií, spoločenských úloh didaktiky prekladu a prekladateľských pomôcok.

Autor metódu definuje na základe svojho výskumu: mapuje autorov beatnickej generácie v už spomínanom generačnom časopise *Mladá tvorba*, v čase, keď sa podľa jeho zistení oživovali a systematizovali kontakty s americkou literatúrou, ktoré sú však z celkového hľadiska veľmi difúzne. Okrem výskytu prekladov skúma habitus ich prekladateľov, texty, paratexty, metatexty či vplyv oficiálnej kultúry na diskurz časopisu. Nechýbajú ani kuloárne rozhovory s dejateľmi časopisu, teda tzv. *oral history*. Práve túto treba vnímať ako neodškriepiteľnú súčasť inštrumentária empirických dejín.

Aby sme dokázali porovnať jadro s perifériou, je nutné najskôr poznať jadro. Ako uvádza autor, odkazujúc na niekoľko doterajších výskumov daného obdobia, počas éry socializmu sa na knižnom trhu objavili len dve knižné vydania beatnickej poézie. Dôkazy záujmu o hodnoty beatnickej poézie je teda nutné hľadať v menej kontrolovanej periférii. V diferencovanom patronáte vzniká jadro polysystému na základe ruptúr v periférii, inak povedané, vydaniu knihy predchádza časopisecký príspevok. V období socializmu však táto situácia nenastáva, jadro nereflektuje požiadavky periférie, keďže doň zasahuje politické gesto. Aj z týchto dôvodov je vznik

kánonov americkej literatúry pomerne fragmentárny a dochádza k diskontinuite prekladového korpusu.

Vplyv beatnikov bol však napriek všetkým týmto prekážkam podľa autorových zistení pomerne značný. Igor Tyšš nachádza medzi beatníkmi a mladou generáciou v skúmanom období značné paralely. Beatnícky život vníma ako snahu žiť podľa vlastných pravidiel, čo oslovilo mladú generáciu, ktorej tieto snahy zmarila poaugustová normalizácia. Isté paralely vidieť najmä s básnikmi skupiny Osamelých bežcov.

V skúmanom období časopis akoby existoval v schizofrenickom stave bytia, azda podobne ako celá spoločnosť. Po výskume širokého spektra paratextov (doslovov, pred-slovov, medailónikov, notíciek, správ, kritik prekladu, recenzií s ukážkami atď.) prichádza Igor Tyšš s pojmom diskurzna kamufláž. Označuje ním snahu prekladateľov či iných literárnych dejateľov interpretovať texty v zhode s oficiálnou kultúrou v snahe zabezpečiť alebo ospravedlniť ich vydanie, a tak zakamuflovať diskurz. V časopise sa preto mieša jazyk časopisu, jazyk ideológie a jazyk „života samého“ a autor tieto jazyky dôkladne rozoberá a diferencuje vzhľadom na hlboký historicko-sociálny kontext ich autorov.

Výskum Igora Tyšša okrem už uvedených prínosov ponúka aj cenný pohľad na korene myslenia o preklade v danom období, čím spĺňa Levého podmienku o písaní o preklade, ktoré má zmysel len vtedy, ak prispieva k našim znalostiam činiteľov ovplyvňujúcich prekladateľskú prácu a jej kvalitu. Autor si

všetky tieto fakty nepochybne uvedomuje a podriaďuje im celú metodiku práce. Skúmané obdobie delí na roky 1956 – 1959, 1960 – 1963, 1964 – 1970 v súvislosti s najvýznamnejšími historickými a spoločenskými okolnosťami. *Mladú tvorbu* predstavuje v celej jej šírke: od manifestačného vystúpenia Trnavskej skupiny cez veľkú prekladateľskú súťaž zameranú na poéziu a prvé zreteľnejšie objavovanie sa americkej poézie až po azda najodvážnejšie obdobie tesne pred normalizáciou. Tyšš reflektuje najzávažnejšie priestorové a sociálne determinanty slovenského prekladového priestoru sledovaného obdobia, do úvahy berie aj simultánnu spoluúčasť češtiny na slovenskom prekladateľskom trhu. Ako súčasť myslenia o preklade v danom období v *Mladej tvorbe* sa ukazujú aj dnes pomerne často pertraktované fenomény generačného prekladu, prekladateľských dvojíc v rámci prekladu poézie, ako aj didaktiky prekladu. Samotná analýza obdobia je úspešnou komplexnou snahou analyzovať diskurz a jeho reciprocitu s jadrom.

Vznik publikácie možno považovať za dôležitý prínos do historiografie prekladu. Autor úspešne aplikuje vlastný sociologický model historickej praxeológie prekladu, ponúka komplexný obraz o jednej z mnohých epizód historického diskurzu a zároveň pripravuje pôdu pre ďalší archeologický výskum slovenského myslenia o preklade. Ide o inovatívnu interpretáciu dejín samotných odpovedajúcu na otázku, kto sme (ne)boli.

MATEJ LAŠ
Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici,
Slovenská republika

**KLAVDIA SMOLA – DIRK UFFELMANN (eds.): Postcolonial Slavic Literatures
After Communism**

New York: Peter Lang, 2016. 501 s. ISBN 978-3-631-66856-6

Zborník *Postkoloniálne slovanské literatúry po komunizme*, teda v postsocialistických krajinách, je výstupom z konferencie, ktorá sa konala v Greifswalde v októbri 2014. Zostavovateľmi sú Dirk Uffelmann, profesor

slavistiky na Univerzite v Passau, a Klavdia Smola, momentálne pôsobiaca ako hosťujúca profesorka na Katedre slavistiky na Greifswaldskej univerzite. Väčšinu z osemnástich príspevkov napísali nemeckí, poľskí

a ruskí slavisti pôsobiaci v USA a Nemecku.

Zborník vychádza z prúdu uvažovania o postsocialistických kultúrach východnej a strednej Európy pomocou teoretických nástrojov postkolonializmu, ktorý vznikol v 80. rokoch minulého storočia ako spôsob teoretického uchopenia kultúr bývalých kolónií Veľkej Británie. Kým termíny postkomunistický a postsocialistický sa používajú skôr ako geopolitické označenia, termín postkoloniálny je známy ako teoretická paradigma, ktorá analyzuje špecifické prejavy postkoloniality, akými sú napríklad zmeny v ponímaní „centra“ a „periférie“, kultúrna hybridita, sebakolonizácia a ambivalentný vzťah k predkoloniálnej kultúre, strata identity, nové spôsoby rozptýlenia a maskovania moci, kolektívna trauma, vzťahy medzi majoritou a menšinami, tvorba národných a rasových ideológií a pod. Od polovice 90. rokov humanitnovedný výskum prevažne v Poľsku, na Ukrajine a v pobaltských krajinách začal poukazovať na podobnosti medzi postkoloniálnou skúsenosťou bývalých kolónií západoeurópskych krajín v Afrike, Ázii a Karibiku a krajín v minulosti okupovaných alebo politicky dominovaných Sovietskym zväzom. Viedlo to k mohutnej vlne publikácií a vytvoreniu samostatného výskumného smeru, do ktorého prispel aj Ústav svetovej literatúry SAV knihou *Postcolonial Europe? Essays on Post-Communist Literatures and Cultures* (ed. D. Pucherová a R. Gáfrík; Brill Rodopi, 2015). Podobnosti však neznamenajú, že tieto situácie sú úplne rovnaké – ako napísala indická teoretička postkolonializmu Gayatri Chakravorty Spivak v roku 2006 –, „každá postkolonialita je situovaná, a preto iná“.

Recenzovaný zborník sa odráža od všetkých týchto výskumov, vrátane výskumov v Rumunsku, Pobaltí a Rusku. Zostavovatelia citujú Madinu Tlostanovú, že stredná a východná Európa sa nachádza „na križovatke postkomunistických, postimperiálnych a postkoloniálnych diskurzov“, a zdôrazňujú, že „Sovietsky zväz bol koloniálnou veľmocou, ktorá ovplyvnila politiku, ekonomiku a kultúru vo svojej sfére vplyvu“ (13). Postko-

munizmus je pre nich jasný sociohistorický termín, kým postkolonializmus je flexibilný heuristický nástroj.

Knih sa sústreďuje na literatúru. V akom zmysle sú slovanské literatúry po páde komunizmu postkoloniálne? Podľa zostavovateľov sú postkoloniálne vo viacerých významoch: jednak so zreteľom na sociopolitický kontext, v ktorom vznikajú, jednak pre svoje idey („postkoloniálne nastavenie mysle“, 14), a jednak preto, že využívajú postkoloniálne spôsoby zobrazovania. Slovanské literatúry po páde komunizmu považujú Smola a Uffelmann v porovnaní s klasickými postkoloniálnymi literatúrami za komplexnejšie, pretože v tomto koloniálnom vzťahu ide o susediace alebo takmer susediace krajiny, vyznačujúce sa jazykovou príbuznosťou, kultúrnymi i náboženskými podobnosťami. Z toho vyplýva relatívnosť kategórií modernity a zaostalosti, ktoré nemožno považovať za viac ako „kultúrne simulakrum“ (15), ako aj časté prelínanie sa kolonizátorskej a kolonizovanej identity.

Príspevky v knihe teoreticky oscilujú medzi dvoma základnými pólmi: na jednej strane historickou interpretáciou pojmu „postkoloniálny“ a na druhej jeho metaforickým chápaním. Niektorí autori považujú termín kolonializmus za príliš prepojený so zaoceánskymi kolóniami západoeurópskych veľmocí a v súvislosti so Sovietskym zväzom uprednostňujú termín postimperiálny (Frank, Dubasevych). Iné príspevky považujú sovietsku orientalizáciu istých skupín obyvateľstva sovietskych republík za vyslovene koloniálnu (Lipovetsky). Tretím aspektom tejto histórie je postsovietska sebakolonizácia neruských etníc, teda považovanie vlastnej kultúry za menejcennú a nekritické prijímanie kultúry kolonizátora, v tomto prípade Ruska, ktorú prejavujú potomkovia obetí Sovietskeho režimu (Hagemann).

Knih nepovažuje všetku literatúru vychádzajúcu z postsocialistickom priestore za postkoloniálnu – do tejto kategórie patria iba tie diela, ktoré vytvárajú postkoloniálny pohľad alebo používajú postkoloniálnu estetiku. To môžu byť postkoloniálne motívy,

témy a stratégie, ale aj metaúroveň postkoloniálnych konceptov. Z mnohých analyzovaných diel totiž vyplýva, že ich autori poznajú postkoloniálne koncepty a sebareflexívne ich používajú vo vlastnom písaní, čoho príkladom je aj uplatňovanie stratégie prepisovania autoritatívnych naratívov (Finkelstein). Všetky príspevky skúmajú postkolonializmus na úrovni textuality – poetiky, štruktúry, rétoriky a trópov –, teda literárnej performancie postkoloniality. Príspevky opisujú naratívne stratégie ako nespoľahlivosť a hybridnosť rozprávača (Sorochnik), ironický rozprávač (Dubasevych), karnevalizácia (Pavlyshyn) a odcudzenie (Gall). Mnohé naratívy tiež charakterizuje dvojjazyčnosť alebo mnohojazyčnosť (Finkelstein), kontaminácia hegemonických jazykov „cudzími“ prvkami (Skorczewski) alebo mimikry (napodobňovanie) hegemonického (Hagemann), resp. podriadeného hlasu (Kukulin). Ďalším typickým prvkom postkoloniality je sústreďovanie sa na priestorové vnímanie ako určujúci zdroj identity: napríklad zdvojovanie a rozdeľovanie geografických a pamäťových priestorov (Hausbacher), prekračovanie hraníc na úrovni geografického priestoru, sémantiky, epistémy alebo reality (Bednarczuk), problematizácia alebo inverzia priestorových hierarchií (Chernetsky, Lecke) či vytváranie rôznych, často rozporuplných geokultúrnych a geopoetických konceptov (Uffelmann).

Ako píše vo svojom príspevku Marko Pavlyshyn, na postsovietskej Ukrajine možno hovoriť nielen o postkoloniálnej, ale aj antikoloniálnej literatúre, ktorá sa snaží nielen zboriť koloniálne štruktúry dominancie, ale zároveň vytvoriť nové. Ukrajinskej antikoloniálnej literatúre sa venuje aj Ilya Kukulin, ktorý analyzuje súčasnú ruskojazyčnú ukrajinskú poéziu ako prejav odporu voči ruskej anexii Krymu a vojenskej intervencii v Donbase. Paradoxne, jedným z postkoloniálnych trendov v poľskej literatúre, ako ho opisuje Dariusz Skorczewski, je „postcolonial disavowal“, teda odmietanie snáh zaoberať sa komunistickou minulosťou a sovietskou dominanciou. Výsledkom je tzv. kozmopolitné písanie,

teda naratívy, ktoré sa môžu odohrávať kdekoľvek. Naopak, ako píše Nina Wieda vo svojej analýze románu *Anderground, ili geroj našeho vremeni* (Underground alebo Hrdina našich čias, 1998) ruského autora Vladimira Makanina, kolonializmus sa v Rusku neskončil v roku 1991, ale pokračuje formou internej kolonizácie, teda psychologickou manipuláciou ľudí. Internú kolonizáciu v postsovietskej ruskej literatúre analyzuje aj Mark Lipovetsky. Predmetom jeho záujmu sú autori ako Dmitrij Bykov, Viktor Pelevin, Boris Akunin a Sergej Lukianenko, ktorých diela literárne spracúvajú imaginárnu identifikáciu so západnou kultúrou. Dubasevychov príspevok analyzuje homofóbiu v postsovietskych ukrajinských filmoch ako pochmúrnú stránku ukrajinského antiimperiálneho boja a slepú škvrtu v demokratickej kultúre Ukrajiny, ktorá je prejavom postkoloniálnej marginalizácie inakosti usilujúcej sa o vytváranie homogénnej identity.

Susi K. Frank sa vo svojej kapitole zaoberá multinárodnou sovietskou literatúrou, ktorá napriek imperiálnej sovietskej stratégii ideologickej a estetickej homogenizácie vytvorila vysoko integrovaný transnárodný literárny priestor. Ten po páde komunizmu vydláždil mnohým autorom cestu k svetovej literatúre. Klavdia Smola sa sústreďuje na dvoch postsovietskych autorov neslovanckého pôvodu (Ilja Vartanov a Eremej Aipin), ktorí píšu o kolektívnej traume svojich národov na okraji ZSSR (genocída a deportácie) vo forme literatúry faktu. Napriek tomu, že naratívne subjekty sú zobrazené ako obeť sovietskeho imperiálneho režimu, zároveň prejavujú znaky komunistického a imperiálneho myslenia. Túto ambivalentnosť Smola identifikuje ako typický postkoloniálnu. Podobnú rozporuplnosť nachádza aj Yuri Sorochnik v dielach rusko-čičenského autora Germana Sadulaeva, ktorého dvojaká identita zaraďuje medzi bývalých kolonizovaných a zároveň kolonizátorov. Dirk Uffelmann vo svojej kapitole analyzuje dielo tatársko-ruského autora Il'dara Abuziarova ako príklad poetiky postkoloniálnej hry, pričom zvláštnu pozornosť venuje reprezentá-

cii kolonizovanej maskulinity. Predmetom záujmu príspevku Madlene Hagemann je literárna reprezentácia ekonomickej migrácie z Kaukazu do Moskvy v postsovietskej ére v románe *Gastarbeiter* (2007) azerbajdžansko-ruského autora Eduarda Bagirova. Hlavná postava sa snaží vymaniť z pozície etnickej a sociálnej marginalizácie prijatím moskovskej kultúry, teda sebakolonizáciou. Migráciou sa vo svojom príspevku zaoberá aj Vitaly Chernetsky, ktorý analyzuje diela dvoch významných súčasných ukrajinských autorov Jurija Andruchovyča a Sergeja Žadana ako výraz postkoloniálnej mentálnej dislokácie. Monika Bednarczuk vo svojej analýze súčasných poľských cestopisov poukazuje na to, že Poľsko nebolo iba kolonizovaným priestorom dvoch veľmocí (Ruska a Nemecka), ale malo svoje vlastné imperiálne ambície a tieto túžby sa prejavujú v poľskej literatúre i dnes. Vzťah k postsovietskemu Rusku ako zásadný prvok vo vytváraní postkomunistických identít je ústrednou témou aj príspevku Alfreda Galla, ktorý analyzuje texty českých a poľských autorov a autoriek (Petra Hůlová, Bára Gregorová, Martin Ryšavý a Mariusz Wilk) ako postmodernú dekonštrukciu predstáv o Rusku. Mirja Lecke sa tiež venuje poľským autorom, konkrétne Andrzejovi Stasiukovi, Eugeniuszovi Tkaczyszynovi a Wiesławovi Mysłiwskému, u ktorých nachádza „postkoloniálny sarmatizmus“ a magický realizmus ako prejav postkomunistickej reality.

Posledné tri kapitoly knihy sa venujú emigrantským a transnárodným autorom. Eva Hausbacher analyzuje texty súčasných ruských a ukrajinských autoriek píšucich v nemčine (Olga Martynova, Nellja Veremej, Julia Kissina, Katja Petrowskaja, Marjana Gaponenko, Julya Rabinowich) ako transkultúrnú literatúru, ktorá má potenciál transformovať „veľké historické naratívy“ modernity. Jakub Kazecki sa sústreďuje na román poľsko-nemeckého prozaika Dariusza Muszera *Der Echsenmann* (Jašteričí muž, 2001), v ktorom identifikuje výrazy imigrantskej skúsenosti pomocou termínov ako hybridita alebo odpor. V poslednej kapitole Miriam

Finkelstein analyzuje texty rusko-amerických autorov a autoriek Garyho Shteyngarta, Iriny Reyn a Lary Vapnyar, ktoré prepisujú klasické diela „zlatého veku ruskej literatúry“ – Gogoľa, Tolstého a iných – v geste postkoloniálnej subverzie. Na rozdiel od postkoloniálnych afrických, indických a karibských autorov však v tomto prípade nejde len o subverziu ruskej, ale aj americkej kultúry, alebo oboch naraz. Samotní migranti nie sú zobrazení zjednodušene ako obeť sovietskej totality, ale zároveň ako nositelia sovietskej koloniálnej mentality, ktorú si so sebou prinášajú do USA.

Ako je zrejmé z tohto súhrnu, zborník má nezvyčajne široký záber, teoretickú ukotvenosť, analytickú hĺbku a venuje pozornosť nuansám. Ukazuje, že samotní spisovatelia a spisovateľky často poznajú postkoloniálnu teóriu a vedome využívajú postkoloniálnu estetiku a nástroje postkoloniálnej analýzy. Takáto autorská metareflexia postkoloniálnej teórie však nie je nevyhnutným predpokladom pre heuristický transfer klasických postkoloniálnych kategórií do priestoru bývalého východného bloku a ZSSR. Mnohé tieto koncepty totiž formuluje aj postmodernizmus (hybridita), dekonštrukcia (subverzia veľkých naratívov) alebo teórie svetovej literatúry (transkultúrnosť, medziliterárnosť). Viaceré fenomény však výstižne pomenovávajú postkoloniálne termíny, napríklad dislokácia, sebakolonizácia alebo „othering“, teda konštruovanie inakosti. Kniha ukazuje, že téma sovietskeho imperializmu sa nevyčerpala v 90. rokoch minulého storočia, ale pretrváva v literatúre, aby objasňovala súčasnosť a zároveň ako príznak minulosti blokovala východ z postkoloniality. Je inšpiráciou nielen pre ďalší výskum, ale aj pre čitateľské a pedagogické uchopenie postsocialistickej literatúry z bývalej strednej a východnej Európy.

DOBROTA PUCHEROVÁ

Ústav svetovej literatúry SAV, Slovenská republika

Vari ani nemusíme osobitne pripomínať, že jezuiti niekoľko storočí priamo i nepriamo formovali kultúru, vzdelanie a vedu v mnohých krajinách. Publikácia, ktorá vyšla pri príležitosti osemdesiatin popredného profesora bohemistiky Josefa Vintra z Ústavu slavistiky Viedenskej univerzity, sa venuje jezuitskej kultúre v českých krajinách. Po jej prečítaní však možno povedať, že svojím obsahom i tematicky toto editorské vymedzenie v titule presahuje. Devätnásť prispievateľov a prispievateľky, kolegovia a gratulanti jubilanta nás sprevádzajú po viacerých stanovištiach od histórie, literárnej vedy, kulturológie, filológie až po kinematografiu, a to nielen v rámci hraníc susednej republiky. Témy publikácie sa pohybujú v omnoho širšom geografickom priestore.

Mírek Čejka v príspevku „Jezuité a jednota bratrská po šmalkaldské válce (případ Jana Augusta a Jakuba Bílka)“ predstavuje jeden z najstarších a z nášho pohľadu aj najzaujímavejších prameňov k dejinám jezuitov v Prahe. Dobový text totiž obsahuje pohľad „z druhej strany“ na počiatky rádu. V memoárovom spise Jána Augusta, mladého biskupa cirkvi bratskej, ktorý sa na základe rozhodnutia kráľa Ferdinanda I. ocitol vo väzení v Klementíne, v jezuitskom kláštore pri Karlovom moste, sa prelínajú historické počiatky Spoločnosti Ježišovej v Prahe so životnými peripetiami Jána Augusta a jeho diakona Jakuba Bílka. Záujemcov určite poteší, že hoci tento denník ešte len čaká na svoje vydanie, je prepísaný a voľne prístupný na blogu M. Čejku, ktorý ho doplnil aj kritickými poznámkami.

Českým prekladom diel španielskeho jezuitu Juana Eusebia Nieremberga, vzdelanca a polyhistora 17. storočia, sa venuje Alena A. Fidlerová. Detailnými výsledkami výskumu sa usiluje ukázať, že bez prekladov jezuitských autorov do národných jazykov by bola katolícka reforma nepredstaviteľná.

Jezuitským knihám zo 17. storočia sa venuje aj Marie Škarpová v príspevku „Sláva české hagiografie“. Komparuje hagiografické práce českých jezuitov Jána Tannera a Félixu Kadlinského o sv. Václavovi. Škarpová erudovane dokladá, že spisovateľská činnosť oboch autorov nebola náhodná, ale vyplývala z jasných a záväzných náboženských princípov, ako aj z realistického mentálneho a dobového životného uspošobenia v českých krajinách.

Štúdia „Bohuslav Balbín a jeho výklady vlastních jmen“ je dielom dvojice autoriek Jany Pleskalovej a Jarmily Vojtovej. Predstavujú podiel tohto vzdelanca svetového formátu na kultivovaní identity českého prostredia. Tento jezuita však pritiahol aj pozornosť ďalších autoriek publikácie. V texte „Bibliografická poznámka ke spisu Diva Turzanensis Bohuslava Balbína“ dospela Tařána Vykypělová, vychádzajúca z analýzy takmer dvestostranového Balbínovho spisu *Diva Turzanensis seu originis et miraculorum magnae Dei hominumque Matris Mariae, cujus venerabilis statua, prope Brunam indicio coelestis lucis in rubis inventa magno populorum accursu honoratur* a rekonštrukcie vydavateľských aktivít brnianskych jezuitov, k potvrdeniu jeho autorstva aj v prípade iných kníh o Matke Božej Tuřanskej. Michaela Soleiman pour Hashemi si vo vzťahu k B. Balbínovi všíma jeho *Obranu jazyka slovanského, zvláště českého*. V príspevku „Kontexty recepce Balbínovy Obrany od druhé poloviny 17. století minimálně až do první poloviny 18. století“ si všíma a porovnáva používanie Balbínovej obrany v niekoľkých moderných edíciách.

Napriek rôznorodosti príspevkov sa kniha sústreďuje aj na ťažiskové výskumy jubilanta, ktorému je venovaná. Odbornej obci je dobre známe, že J. Vintř sa počas svojej vedeckej činnosti pravidelne vracal k Svätováclavskej Biblii (1677 – 1715). Na

základe svojho výskumu nielen korigoval staršie zistenia o vývoji češtiny, ale aj formoval pohľad súčasnej bohemistiky. Baroková Biblia je preto celkom prirodzene i v centre reflexií trojice príspevkov tejto publikácie. Prezentáciu najnovších zistení s využitím súčasnej kvantitatívnej lingvistickej metódy prináša Robert Dittmann v štúdiu „Jazyk překladu velkých proroků v prvním vydání Bible svatováclavské“. Svoju pozornosť skoncentroval na ortografiu a kvantitatívny rozbor iniciálneho *ú/-ou-*. Rovnaký prístup síce zvolili aj Pavel Kosek a Radek Čech, ale z ich príspevku „Stylové aspekty Bible svatováclavské – kvantitatívni analýza“ je zrejme, že ide o pilotný pokus zistiť, či formalizovaný spôsob analýzy staršieho biblického textu môže byť pre historicky orientovanú bohemistiku zdrojom nového poznania. V závere príspevku, v ktorom rozvinuli svoje fundované poznatky, postulujú limity kvantitatívnej metódy a poukazujú na jej obmedzený explanačný potenciál pri analýze homogénneho textu jedného autora. Ďalšou štúdiou z tejto oblasti je príspevok Milady Homolkové „List svatého Jeronýma knězi Paulinovi v Bibli svatováclavské“. Tento list bol súčasťou úvodov do Bible, pričom mohol rôzne variovať. Autorka ho porovnáva s prológmi iných staročeských prekladov.

Pokiaľ ide o barokovú knižnú produkciu v českom jezuitskom prostredí, okrem prekladov vzniklo aj množstvo pôvodnej neprekladovej tvorby. Jan Malura v príspevku „Vojtěch Martinides a Matěj Vierius – jezuitská meditativní próza ve znamení vizualizace a senzualismu“ analyzuje práce dvoch českých spirituálnych autorov vo vzťahu k najzákladnejšiemu dielu ignaciánskej spirituality *Exercitia spiritualia* z roku 1548. Štúdia zároveň poukazuje na istý súvis medzi exercíciami a rastúcim záujmom barokového človeka o knihy v českom prostredí. Bezprostrednejší vplyv na publikum však, samozrejme, malo kazateľstvo. Stručnú rekonštrukciu kazateľskej činnosti a pôvodných homiletických príručiek v českých krajinách prináša Marie Janečková v štúdiu „Čeští barokní kazatelé a vliv konceptualismu“.

Na základe analýzy zachovaných písomných pamiatok sa Magdaléna Jacková venuje jezuitskému školskému divadlu. V príspevku „Der verlorene Sohn in jesuitischen Schultheaterstücken aus der böhmischen Ordensprovinz“ (Márnotratný syn v jezuitských školských divadelných hrách pochádzajúcich z českej provincie) rozoberá štyri dramatizácie podobenstva, ktoré vyšli z pera českých jezuitov. Aj keď ich primárna úloha bola didakticko-pedagogická, vývoj hry po formálnej stránke a práca s biblickým námetom poukazujú na postupnú premenu humanistickej drámy na barokovú.

V jezuitských domoch sa viedli aj kroniky s názvom *Historia collegii* alebo *Historia domus*. Spočiatku sa písali dobrovoľne a neskôr povinne. Obsah jednej z nich i jej vzťah s inými sumarizačnými textami jezuitskej proveniencie približuje Kateřina Bobková-Valentová v štúdiu „Historia collegii Znoymensis a další narativní texty k historii znojenské jezuitské koleje“.

Obsahom príspevku Václava Petroboka „Jak jsem mluvil, tak myslím, tak z milosti Boží také živ jsem: Další (ediční) příspěvek k životu a působení Stanislava Vydry SJ“ je kritická edícia historického prameňa literárnej povahy, ktorým je úvod k *Zbierke sviatočných kázni z roku 1798*. Zbierku zostavil a úvod napísal český jezuita, matematik a rektor Karlovej univerzity Stanislav Vydra.

Z hľadiska histórie inštitucionalizovaného pestovania českého jazyka v druhej polovici 18. storočia vo Viedni, kde sa na Tereziánskom kolégiu vyučovala čeština od roku 1746, zohrali jezuiti svoju dejinnú úlohu. Ich biografické medailóny prináša Stefan Michael Newerkla v texte „Der jesuitische Anteil am Wiener Beitrag zu den Anfängen der tschechischen nationalen Erneuerung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“ (Jezuitský podiel k viedenskému príspevku k počiatkom českého národného obrodenia v druhej polovici 18. storočia). Paralelne s etablovaním jezuitov dochádzalo aj k nárastu počtu škôl a jezuitských kolégií, čo nesúviselo len s požiadavkami rekatolizá-

cie, ale aj s potrebami meštiactva. Príspevok „Karel Chocenský und die Jesuiten“, ktorého autorom je Tilman Berger, rieši otázku, ako jezuiti zasiahli do života chrudimského starostu K. Chocenského.

Aktívna účasť jezuitov na rekatolizácii českých krajín však spôsobila, že sa význam ich pôsobenia po zmene politického a kultúrneho konceptu doby začal účelovo redukovať a jednostranne vykresľovať v čiernych farbách. Nešlo len o české špecifikum. „Střípek z křivého zrcadla: obraz jezuitů v české poezii 1870–1920“ predstavuje analýzu tohto antijezuitského fenoménu, ktorému sa venuje Dalibor Tureček. Historickou pravdou a fikciou sa zaoberá aj Gertraude Zand v príspevku „Projektion und Fiktion – Jiří Šotolas Roman Tovarýšstvo Ježíšovo“.

Posledným príspevkom je text Jiřího Holého „Misie jezuitů v Japonsku očima

filmu Mlčení“. Film natočil Martin Scorsese podľa románu japonského katolíckeho autora Šúsaku Endoa. Okrem toho, že išlo o jednu z filmových udalostí roku 2017, mal aj symbolickú premiéru v generálnom dome jezuitov v Ríme. Jezuitská komunita naň reagovala rozporuplne a zväčša negatívne. Holý predstavuje svoj pohľad a interpretuje film vzhľadom na jeho spirituálne poslanstvo.

Kniha je po obsahovej i typografickej stránke zaujímavá a podnetná. Je moderným a dôstojným darčekom pre jubilanta, ktorému bola venovaná. Škoda však, že nezasvätená čitateľská verejnosť v nej nenájde medailón oslávenca ani bibliografický súpis jeho prác, ktoré sa v takomto type príležitostných monografií považujú za nevyhnutnosť.

PETER OLEXÁK

Katolícka univerzita v Ružomberku,
Slovenská republika

KAROLINA ĆWIEK-ROGALSKA – MARCIN FILIPOWICZ (eds.): *Słowiańska pamięć/Slavic Memory*

Kraków: LIBRON, 2017. 246 s. ISBN 978-83-65705-38-9

Cieľom zostavovateľskej dvojice poľsko-anglickej kolektívnej publikácie je vstúpiť do oblasti *memory studies* s kategóriou „slovianská pamäť“. Impulzom k uchopeniu danej problematiky bola konferencia „Pamięć na Słowiańszczyźnie Południowej i Zachodniej/Memory in Southern and Western Slavic Cultures“, ktorú organizovali v roku 2015 na Varšavskej univerzite so zámerom zistiť, či v priestore vymedzenom riekami Labe a Bug, Baltským a Jadranským morom je fenomén pamäti skúmaný podľa západných postupov, alebo ho možno považovať za osobitú metodologickú kategóriu. Problematiku pamäti v knihe interpretujú autorky a autori z oblasti literárnej vedy, etnografie, histórie, sociológie i antropológie zo stredo- európskych a balkánskych pracovísk. Skúmajú rôznorodé médiá pamäti v časovom rozmedzí od 19. storočia po súčasnosť v českom, chorvátskom, slovenskom, slovinskom a srbskom priestore. V tejto publikácii však

chýbajú štúdie venované pamäti v poľskom kultúrno-historickom kontexte. Vzhľadom na široký rozptyl tém a metodologických prístupov Karolina Ćwiek-Rogalska a Marcin Filipowicz použili ako metodologický rámec koncepciu českého historika Miroslava Hrocha, ktorú prezentuje v štúdiu „Memory and Historical Consciousness“ (Pamäť a historické vedomie). Pamäť vníma ako formu komunikácie s minulosťou, ktorú vystihuje tradičný komunikačný model: vysielateľ – obsah – príjemca. Hlavné postavenie v tomto modeli Hroch rezervuje vysielateľovi, môže ním byť svedok, dokument, priestor, inštitúcia, vláda. Vysielateľ rozhoduje o tom, ktoré obsahy, produkty mnohonásobnej a mnohoúrovňovej selekcie majú byť zapamätané a ktoré zabudnuté vzhľadom na politické, resp. vzdelávacie ciele. Podľa autora sú podstatné okolnosti determinujúce zrod vysielateľa, ktorý ovplyvňuje príjemcu cielene vymedzenými obsahmi. Vzhľadom na široké

sémantické pole pojmu pamäť, zvlášť kolektívna pamäť, český historik poukazuje na problematiku terminológie, s ktorou súvisí voľba adekvátnych metodologických postupov. Zdôrazňuje nevyhnutnosť rozlišovať *historické vedomie* (znalosti o minulosti) od historického povedomia postaveného na podvedomí a mýtoch.

Keďže publikácia je koncepčne členená podľa princípov komunikačného modelu, aj napriek veľkej tematickej a metodologickej rôznorodosti nepôsobí ako súhrn konferenčných príspevkov, ale skôr ako monografia, ktorej kapitoly spája vyhranený metodologický prístup. Prvá kapitola je venovaná vysielateľom pamäti („Memory Sender“), druhá vzťahom medzi vysielateľom a obsahom („Memory Sender and Memory Contents“), tretia vzťahom medzi vysielateľom a príjemcom („Memory Sender and Memory Recipient“).

Problematike koncipovania a selekcie pamäti vysielateľom sú venované dva príspevky. V prvom z nich – „Museum and Memory: the Diverse Paths of Reception“ (Múzeum a pamäť: rozmanité recepcné cesty) – analyzuje český historik Václav Sixta vizuálne umenie ako pôvodcu pamäti. Sústreďuje sa pritom na múzejnú prax a film (*memory film*) ako najvplyvnejšie médium kreovania pamäti v súčasnosti. Ústrednú časť Sixtovej analýzy tvorí interpretácia príkladov konceptualizácie pamäti v múzejnej praxi na troch príkladoch: Národné múzeum na Vítkově a výstava venovaná moderným československým dejinám, Múzeum Karla Kryla v Kroměříži na Morave a Husitské múzeum v Táboře. V analýze pamäťových koncepcií realizovaných prostredníctvom jednotlivých výstav autor zdôrazňuje úlohu vizuálneho umenia ako pôvodcu kolektívnej pamäti, obzvlášť traumatickej.

Pozornosť si zaslúži štúdia Karoliny Čwiek-Rogalskej „There Was a Chapel and It Was Demolished. Memory Present in Landscape“ (Bola raz jedna kaplnka, ktorú zbúrali. Pamäť krajiny). Autorka v nej zastáva názor, že aj priestor môže byť aktívnym subjektom kolektívnej pamäti. Prezentovaný príspevok

je výsledkom jej terénneho výskumu na česko-nemeckom pohraničí. Vďaka metodológii prevzatej z viacerých vedných disciplín (antropológia, história, geografia a filozofia) ukazuje, ako kultúrny priestor môže uchovávať pamäť, privolávať spomienky a stelesňovať hodnoty. Takéto ponímanie priestoru rozširuje kategóriu svedka pamäti – v situácii, keď bola pretrhnutá kultúrna kontinuita, sa priestor stáva subjektom, ktorý evokuje minulé, už neexistujúce udalosti a objekty.

V druhej kapitole publikácie autorky a autori skúmajú komplex vzťahov medzi vysielateľom a obsahom, predovšetkým manipulovanie a selekciu obsahov kolektívnej pamäti, ktoré ovplyvňujú tvorbu individuálnej, a najmä kolektívnej identity. Koreláciami medzi inštitucionálnou tvorbou kolektívnej identity a selekciou pamäťových odkazov sa zaoberá Ewa Wróblewska-Trochimiuk v príspevku „The Idea of National Reconciliation and the Croatian Memory of the Past“ (Idea národného zmierenia a chorvátska pamäť). Poukazuje na to, ako sa v 90. rokoch 20. storočia utváranie pamäti stalo v Chorvátsku politickým projektom a ako pri zrode dnešného Chorvátska došlo k tomu, že tvorcami pamäti sa stali v prvom rade politici. Prostredníctvom analýzy politických prejavov prvého chorvátskeho prezidenta Franja Tuđmana autorka ukazuje spôsob a podoby koncipovania novodobej chorvátskej kolektívnej pamäti, obzvlášť uchovávanie spomienok na druhú svetovú vojnu, fašistickú vládu ustašovcov a partizánsku tradíciu. Súčasne zdôrazňuje, akú úlohu v tomto procese plnia nostalgia, postulát zmierenia a kreovania mytologizovanej politickej kontinuity, teda faktorov, ktoré zásadne prehodnocujú význam historických udalostí.

V ďalších dvoch príspevkoch autori skúmajú ako médium pamäti výtvarné umenie. Srbský intelektuál Ivan Čolović v štúdiu „Mit kosowski w komunistycznej Serbii“ (Kosovský mýtus v komunistickom Srbsku) približuje spôsoby premieňania obsahu pamäti v 50. rokoch 20. storočia, v období tzv. socialistického estetizmu. Na základe analýzy dvoch výtvarných diel – plátna *Bitka*

na *Kosovom poli* Petara Lubardu a pamätníka navrhnutého Miloradom Panićom-Surepom a Aleksandrom Derokom – ukazuje, ako Titova vláda zapojila tento najväčší srbský politický mýtus do svojho hodnotového systému a ako mu boli pridávané zdanlivo univerzálne významy. Vzťahy medzi pamäťou a kolektívnou totožnosťou skúma aj významný slovinský kultúrny antropológ Božidar Jezernik. V štúdií „Stone Soldiers ‚Fighting‘ the War after the Great War“ („Boj“ kamenných vojakov po skončení Veľkej vojny) predstavuje situáciu v medzivojnovej Juhoslávii, keď sa utvárala inštitucionalizovaná štátna pamäť a štátna totožnosť, a to na úkor pamäti a totožnosti jednotlivých národov. Autor sa sústreďuje na symboly úcty voči padlým vojakom, ktoré sa stavali po ukončení prvej svetovej vojny. Jezernik vyzdvihuje napätie medzi obsahmi určenými na zapamätanie a tými, ktoré boli odsúdené na zabudnutie v štáte, kde príslušníci jednotlivých národov počas prvej svetovej vojny bojovali proti sebe. Autor poukazuje na to, ako sa v Kráľovstve Srbov, Chorvátov a Slovincov spomienka na vojnu stala ideologickým nástrojom boja vládnej moci s národnými a kultúrnymi skupinami.

Nasledujúca štúdia v autorstve Bogusława Zielińskiego „Wojny zapamiętane, wojny zapisane. Obraz trzech wojen ‚balkańskich‘ w literaturze serbskiej“ (Wojny zapamätané a opísané. Obraz troch „balkánskych“ vojen v srbskej literatúre) je zameraná na stvárnenie troch vojen na Balkáne – prvej svetovej vojny, druhej svetovej vojny a postjuhoslovanskej vojny – v kontexte formovania konceptu pamäti v srbskej literatúre. Autor skúma, aké miesto zastávajú traumatické vojnové udalosti v reťazci heterogénnych sémantických vzťahov medzi pamäťou a literatúrou. Zdôrazňuje, ako sa po poslednej vojne začala konštituovať pamäť literatúry a aký problém predstavuje skúmanie pamäti v literatúre na pozadí prehodnocovania národných dejín a meniacich sa historických diskurzov. Podobne bohemistka Anna Gawarecka v príspevku „Pamięć o wojnie – pamięć o młodości. Strategie wspomnienia w prozie

Oty Filipa i Josefa Škvoreckiego“ (Rozpomienky na vojnu a mladosť. Stratégie spomínania v románoch Ota Filipa a Josefa Škvoreckého) analyzuje, ako súkromný pamäťový obsah môže ovplyvňovať literárny diskurz. Na príklade próz O. Filipa a J. Škvoreckého prezentuje stratégie úniku od veľkých dejín k súkromnému prežívaniu jednotlivcov i to, ako obom spisovateľom umožnili pretaviť vojnové spomienky na literárnu fikciu. Literárnu odpoveď na pretrhnutú historickú kontinuitu nachádza autorka štúdie v ironickom dištancovaní sa a v nostalgických ukázkach, ktoré spôsobujú, že periférne udalosti a súkromné osudy odkazujú na všeobecné spoločenské, politické a historické procesy. Zárukou významovej mnohoznačnosti zobrazovaného sveta, ako aj fungovania pamäti uprostred literárnych noriem je podľa nej otvorená, polyfonická, resp. polymorfická románová konštrukcia.

Film ako médium pamäti skúma Patrycjusz Pająk v štúdií „Trauma, Freud i jugotrauma w filmie Buick riviera“ (Trauma, Freud a juhotrauma vo filme Buick riviera) – prináša analýzu vojnovéj traumy na príklade filmu Gorana Rušinovicia *Buick riviera* z roku 2008, natočeného podľa poviedky chorvátskobosniackeho autora Miljenku Jergovicia. Prostredníctvom nástrojov psychoanalýzy Pająk sleduje hĺbkové, podvedomé motívy konania hlavného hrdinu a dekoduje kategóriu tajomnosti v deji a symbolike, ako aj problémy sebaidentifikácie postáv. Odhaľuje ich psychickú kondíciu: konajú pod vplyvom traumy spôsobenej nielen vojnou, ale aj osobnými skúsenosťami v ranom detstve a neistotou transformačného obdobia, vymezeného dvoma hraničnými kolektívnymi komplexmi – juhonostalgiou a juhotraumou.

V tretej časti recenzovanej publikácie autori reflektujú vzťahy medzi vysielateľom a príjemcom pamäti. Otázkou vplyvu literárnej fikcie, obzvlášť rodinného románu, na vzorce a mechanizmy vzniku individuálnej a kolektívnej pamäti, ako aj na pomer medzi zapamätaným a zabudnutým sa zaoberá bohemista Marcin Filipowicz. V štúdií „Pamięć domu w gatunku sagi rodzinnej“

(Rozpomienky na domov v rodinnej ságe) sa sústreďuje na dve literárne reprezentácie: domov minulosti a domov budúcnosti, pričom poukazuje na to, ako môže literatúra ovplyvňovať individuálne spomienky. Odlišný výskumný materiál interpretuje Robert Kulmiński. V práci „Nasza grupa złożona jest z ochotników, zdecydowanych spalić się dla naszej sprawy“ (Naša skupina sa skladá z dobrovoľníkov, ktorí sú odhodlaní dať sa za našu vec upáliť) sa zaoberá interpretáciou kolektívnej pamäti v súvislosti so sebaupálením Jána Palacha a s informáciami o existencii skupiny, ktorá by ho mohla nasledovať. Vďaka metódam *actor-network theory* Kulmiński ukazuje, ako komunistická vláda stabilizovala siete informácií súvisiacich s Palachovou smrťou a cielene ovplyvňovala nielen obsah, ale najmä príjemcov pamäti. V závere analýzy autor konštatuje, že po páde komunizmu došlo k destabilizácii tejto informačnej siete (v súlade s diskurzom opozície spreď roku 1989) a že postoj súčasných vedeckých prác k tejto otázke je ambivalentný.

Posledné dve štúdie sú venované problematike vzťahov medzi pamäťou a kolektívnou totožnosťou v čase národného obrodenia. Karin Almasy v príspevku „Fallen into Oblivion: On the Forgotten Slovenes from the 19th Century School Book Production in the Slovene Collective Memory“ (Odkázaní na zabudnutie. Slovinci opomenutí v školských učebniciach 19. storočia a slovinská kolektívna pamäť) skúma proces vzniku kultúrnej pamäti v období slovinského národného obrodenia. Predmetom jej výskumu sú školské čítanky z 19. storočia, ktoré nasledujúcich sto rokov ovplyvňovali slovinskú kolektívnu identitu ako základné zdroje informácií o národnej kultúre. Autorka odhaľuje podoby ovplyvňovania pamäti Slovincov nielen habsburským politickým centrom a štátnou školskou administráciou, ale najmä miestnymi, regionálnymi požiadavkami konštrukcie jednotného národného diskurzu, ktorý spôsobil, že z národnej pamäti boli z náboženských, resp. ideologických dôvodov vylúčení mnohí dejatelia slo-

vinského národného obrodenia. Slovakistka Anna Kobylínska v štúdiu „Magiczne rytuały pamięci. Dziewiętnastowieczne stwarzanie początku przez Słowian“ (Magické pamäťové rituály. Konštituovanie začiatku Slovanmi v 19. storočí) objavuje doposiaľ nepreskúmané mechanizmy tvorenia pamäti v období slovenského národného obrodenia. Autorka odstupuje od národného diskurzu a prikláňa sa k postupom hermetizmu, čo jej umožňuje sledovať odlišnú stratégiu formovania pamäti a projektovania budúcnosti prostredníctvom nástrojov ako „magická skratka“ a „nový začiatok“. Vďaka nim, ako tvrdí Kobylínska, bolo možné tvoriť pamäť odtrhnutú od dejín a odvrátiť pozornosť od historickej diskontinuity. Alternatívu voči obrodenskej idei sebaidentifikácie, založenej na dejinách, vidí autorka v predstave „nového začiatku“, ktorá podľa nej umožnila zmenu rámcov pamäti a konštituovanie nového začiatku, založeného na kultúrnom kritériu etnosu a jazyka. Príklady realizácie tejto predstavy nachádza v diele J. Záborského, J. Kráľa, V. Paulinyho-Tótha. Postavenie pamäťovej stratégie na myšlienke nového začiatku tak ponúka novú stratégiu sebahodnotenia a sebaidentifikácie, ktorá je odtrhnutá od slovanskej kultúry a nasmerovaná na stredozemné a západoeurópske pramene. V tejto súvislosti autorka poukazuje na nevyhnutnosť preskúmať iné periférne diskurzy, ktoré by ukázali diferencovanejší obraz dobovej slovenskej subjektivity, než ponúka národný naratív.

Kniha *Słowiańska pamięć/Slavic Memory* prináša metodologicky rôznorodé analýzy, ktoré reflektujú veľmi širokú tematickú škálu prejavov kolektívnej a individuálnej pamäti, ako aj médií pamäti. Predmetom výskumu jednotlivých autorov je však úzko národne vymedzený kultúrny priestor. Iba niektoré štúdie, obzvlášť s (post)juhoslovanskou tematikou, prekračujú národný rámec. Preto ich v kontexte kategórie „slovanská pamäť“ možno považovať skôr za sondy do problematiky pamäti v južno- a západoslovanskom priestore než za ucelenejší pohľad. Keby sme v nadväznosti na koncepciu M. Hrocha hľadali na ich pozadí spoločné symptomatické

črty, do popredia by vystúpila príznačná úloha nestabilného, premenlivého kontextu, v ktorom sa konštituuju vysielateľ s príjemcom, diskontinuita nielen vývinu, ale aj pamätných miest, mnohoúrovňová komunikácia medzi centrom a perifériou, a najmä pamäťové násilie zo strany vysielateľa, chápané ako diskurz moci. V kontexte vzťahov pamäti s inými výskumnými oblasťami by sa na prvé miesto dostala oblasť výskumu kolektívnych identít.

Publikácia neprináša jednoznačnú odpoveď na otázku, ktorú si v úvode položil zos-

vovateľský tím ohľadom „slovanskej pamäti“ ako odlišnej metodologickej kategórie, skôr otvára diskusný priestor pre jej ďalšiu reflexiu v rámci *memory studies*. Poukazuje na zložitosť fenoménu pamäti v slovanskom prostredí – kategorizuje ju ako výskumnú perifériu. Pokus o emancipáciu slavistických výskumov v kontexte *memory* možno hodnotiť ako odpoveď na výzvy súčasného humanitného diskurzu, ktorý kladie dôraz viac na otázky ako na vyhranené odpovede.

IRENA BILIŇSKA
Varšavská univerzita, Poľsko

KAPPANYOS ANDRÁS: Bajuszbögre, lefordítatlan. Műfordítás – Adaptáció – Kulturális transzfer

Budapest: Balassi Kiadó, 2015. 360 s. ISBN 9789635069729

Názov monografie Andrása Kappanyosa, anglistu, prekladateľa, translológa a literárneho historika z Literárneho ústavu Maďarskej akadémie vied, obsahuje pomenovanie špeciálneho predmetu z románu Jamesa Joycea *Ulysses* – „bajuszbögre“, v anglickom origináli *moustache cup*, čiže hrnček s ochranou na fúzy. Titul tak symbolizuje problematiku prekladu kultúram, ktorému sa venuje aj samotné dielo.

Jednotlivé kapitoly knihy sa dajú čítať ako samostatné štúdie. Úvodná kapitola hľadá teoretické východiská pre skúmanie umeleckého prekladu, autor jasne rozlišuje medzi lingvistickým a kulturologickým prístupom translológie: metódy jazykovedného prístupu prirovnáva k exaktným metódam prírodných vied, pričom kritériá tzv. kulturologickej translológie považuje za väčšmi aplikovateľné na literárne texty. Kappanyos taktiež rozlišuje medzi tzv. kulturologickou translológiou a oveľa užšou oblasťou teórie literárneho prekladu. Zdôrazňuje, že v súčasnosti neexistuje disciplína, ktorá by sa osobitne zaoberala prekladom literárnych textov. Prízvukuje nemožnosť vytvorenia takejto disciplíny, pretože v dôsledku značných rozdielov medzi jednotlivými jazykmi

sa teoretické modely dajú aplikovať iba na niektoré jazykové páry.

Monografista načrtáva niekoľko možných riešení prekladania zdrojového textu do cieľového jazyka, poukazuje pritom na skutočnosť, že proces prekladu literárneho textu do cieľového jazyka nie je mechanický, cieľový text je vždy výsledkom kompromisov, kritériá prijateľnosti literárneho textu v cieľovom jazyku sa v prekladateľskom procese niekoľkokrát upravujú.

Ďalší aspekt výskumu predstavuje myslenie o preklade, autor prezentuje jednotlivé typy prekladateľských stratégií počnúc obdobím staroveku. Teoretické poznatky podkladá príkladmi z oblasti prekladu literárnych textov. Kappanyos definuje kritériá precíznosti prekladu a konštatuje, že všetky preklady musia spĺňať určité prahové podmienky, aby sa mohli stať predmetom kritiky prekladu. Na hodnotenie prekladov navrhuje zaviesť pojmy ako *presnosť*, *zážitkovosť*, *subtilnosť*, *adekvátnosť* cieľového textu.

Publikácia sa zaoberá aj tzv. nepreložiteľnými miestami, monografista ich kategorizuje na základe nezvyčajnej metafory – prirovnáva ich k chybám v dreve a uvádza tri základné typy chýb: *hrče*, *trhliny* a *škrvny*.

Kappanyos sa ďalej venuje problematike prekladu kníh pre deti, pričom preklad detskej literatúry chápe ako priestor experimentovania. Analyzuje inovatívny maďarský preklad diela *Medvedíka Pú* od A. A. Milneho (*Micimackó* v preklade Frigyesa Karinthyho) a svojskú adaptáciu *Alice v krajine zázrakov* od Lewisa Carrolla (*Évike Csodaországban* v preklade Dezsőa Kosztolányiho). Prispôsobenie cieľovej kultúre pomocou domestikácie považuje za opodstatnenú metódu prekladu detskej literatúry.

Samotný proces prekladu literárneho textu na základe rozdielov v kultúrnom priestore zdrojového a cieľového jazyka autor tematizuje v nasledujúcej časti monografie. Venuje sa genetickému a štruktúrnemu odstupu medzi jazykmi, možnému časovému odstupu medzi zdrojovým a cieľovým textom, ako aj ich zložitým prejavom. V ďalšej, prakticky orientovanej štúdií sa zaoberá prípadmi, keď zdrojový text využíva na charakterizovanie konkrétnej postavy alebo situácie funkčné vlastné meno, dvojsmysly, zámerné nedorozumenia alebo slovné hry, čo môže podľa Kappanyosa spôsobiť problémy v procese prekladu.

Fenomén tzv. nezrozumiteľných textov aj reflexia ich prekladu sa objavujú v nasledujúcej časti publikácie. Autor tu obohacuje teóriu prekladu novými pojmami ako *prekračovanie kódu*, *nútený preklad*, *nadmerné normalizovanie* a *fantómová referencia*, ktorými pomenúva existujúce a zaužívané, avšak doposiaľ nepomenované prekladateľské metódy.

Posledná kapitola publikácie nesie názov eseje Waltera Benjamina „A műfordító feladata“ (Úloha prekladateľa). Kappanyos v nej definuje pojem prekladu, adaptácie a interpretácie pomocou teoretických východísk Benjamina, Paula de Mana, Jacquesa Derridu, Umberta Eca, Andrewa Chestermana. Úlohou prekladateľa je podľa neho vytvoriť literárne dielo, ktoré by v kultúre cieľového jazyka zastávalo rovnakú kanonickú pozíciu ako literárne dielo v kultúre zdrojového jazyka a ktoré by zachovalo jeho integritu. Knihu dopĺňa dodatok s názvom „Az ír szarvas agancsa“ (Parohy írského jeleňa).

V podstate ide o štúdiu z oblasti kritiky prekladu poézie, ktorá skúma argumenty v prospech prekladu verného forme aj proti nemu.

Jednotlivé kapitoly Kappanyosovej publikácie tvoria koherentnú monografiu zaoberajúcu sa otázkami teórie umeleckého prekladu. Autor v nej načrtáva teoretický rámec pre preklad literárnych textov. Prínos tohto diela tkvie vo vytvorení spomínaného teoretického rámca, ktorým zaplňa zväčša prázdny priestor v diskurze súčasnej maďarskej literárnej a kultúrnej vedy.

JUDIT DOBRY

Ústav svetovej literatúry SAV, Slovenská republika