

**OBSAH / CONTENTS****EDITORIÁL / EDITORIAL**

JUDIT GÖRÖZDI – RADOSLAV PASSIA

Magický realizmus v literatúrach strednej Európy ■ 2

**ŠTÚDIE / ARTICLES**

VLADIMÍR BARBORÍK

Magický realizmus v slovenskej literatúre: slovo, pojem, smer... Aproprácia termínu recepciou praxou, reflexiou a tvorbou do začiatku 90. rokov 20. storočia ■ 3

MARCEL FORGÁČ

Jarošovo „defenzívne čítanie“ magického realizmu ■ 18

RADOSLAV PASSIA

Východokarpatský magický realizmus? Rekonštrukcia cesty „magického realizmu“ do slovenskej literatúry z východu ■ 29

ÉVA BÁNYAI

Postmagická próza. Magické prvky v próze Ádáma Bodora a ich vplyv na generáciu mladých spisovateľov ■ 40

JUDIT GÖRÖZDI

Mágia historickej narácie. K „pseudohistorickým“ románom súčasnej maďarskej literatúry na textoch Lászlóa Darvasiho *Legenda o kaukliaroch so slzami* a Lászlóa Mártona *Bratstvo* ■ 50

VLADIMIR GVOZDEN

Magical realism and the politics of narrative: historical postmodernism in the contemporary Serbian novel ■ 64

ERIK GILK

Cesty za ztracenou jednotou. Príspevek k autorskej poetice Michala Ajvaze ■ 76

TAMARA MIKULOVÁ

Eliadeho reálne fantastično ■ 89

**MATERIÁLY / MATERIALS**

ANIKÓ N. TÓTH – GABRIELLA PETRES CSIZMADIA

Konceptie magického realizmu v maďarskom kontexte ■ 97

**RECENZIE / BOOK REVIEWS**Magdolna Balogh (ed.): *Választások és kényszerek. Zsidó önkép és közösségtudat Közép-Európában (Irodalom- és kultúrtörténeti tanulmányok)* (Pál Száz) ■ 104Zoltán Csehy: *Szodoma és környéke. Homoszocialitás, barátságretorika és queer irányulások a magyar költészetben* (József Keserű) ■ 107Magda Kučerková (ed.): *Duchovná cesta a jej podoby v literatúre* (Ján Knapík) ■ 109Josef Opatrný – Michal Zourek – Lucia Majlátová – Matyáš Pelant: *Las relaciones entre Checoslovaquia y América Latina 1945 – 1989 en los archivos de la República Checa* (Nataša Burcinová) ■ 111Mariana Čechová – Lubomír Plesník: *Tematické algoritmy a existenciálne stratégie v Oceáne príbehov* (Lucia Biznárová) ■ 113

## Magický realizmus v literatúrach strednej Európy

JUDIT GÖRÖZDI – RADOSLAV PASSIA

---

V rámci tohto čísla časopisu *WORLD LITERATURE STUDIES* sme sa podujali zmapovať možné filiácie magického realizmu a stredoeurópskych literatúr. Autorky a autori sa sústredili na slovenskú, maďarskú, českú, srbskú či rumunskú literatúru. Išlo im o zachytenie viacerých zdrojov „magického realizmu“ v stredoeurópskom priestore. Vychádzali pri tom najmä z vlastných odborov, čo sa miestami odráža aj v terminológii (napr. výrazy latinskoamerický a hispanoamerický problematizujú v závislosti od použitej literatúry). Z jednotlivých štúdií vyplýva, že okrem aproprácie významných latinskoamerických diel svetovej literatúry zohrali významnú úlohu v stredoeurópskej domestikácii magickorealistických postupov aj lokálne inšpirácie, vlastné tradície nielen z oblasti písanej literatúry, ale najmä orálneho folklóru. Možno konštatovať, že v strednej Európe takto vzniklo viacero originálnych autorských, národných či „areálových“ modelov magickorealistického rozprávania. Načrtnutá problematika je podstatne rozsiahlejšia, než sú možnosti jedného čísla, preto ponúkame skôr sondy do jej jednotlivých aspektov. Príspevky, navzájom izolované, však na seba azda až prekvapujúco nadväzujú, dopĺňajú sa a vzájomne podporujú svoje zistenia a závery.

Aproprácia postupov magického realizmu v jednotlivých literatúrach strednej Európy prebehla rôzne. V maďarskej literárnej vede vznikli rozličné koncepcie magického realizmu (referuje o nich A. N. Tóth a G. Petres Csizmadia), ktoré pramenne vychádzajú zo súčasnej maďarskej prózy. Štúdie o slovenskom kontexte problematiky mapujú chápanie magického realizmu z pohľadu literárnej histórie, kritickoanalyticky prehodnocujú používanie pojmu (V. Barborík, M. Forgáč) a navrhujú niektoré nové prístupy k uchopeniu vzťahu magického realizmu a slovenskej prózy v rámci geopoetiky (R. Passia). Geopoetický prístup využíva aj E. Bányai na interpretáciu diel súčasnej maďarskej sedmohradskej prózy. Magickorealistickému rozprávaniu ako spôsobu deštrukcie vzorov historickej narácie a veľkého (národného) rozprávania sa na textoch srbskej literatúry venuje V. Gvozden a na príklade maďarskej literatúry J. Görözdí. Tvorbu českého prozaika M. Ajvaza analyzuje E. Gilk. Vzťahom fantastična a magického realizmu v tvorbe M. Eliadeho sa zaoberá T. Mikulová.

Impulzy pôvodného latinskoamerického magického realizmu sa viacerým spisovateľom v stredoeurópskom priestore podarilo nanovo premyslieť. Za dôležité považujeme, že väčšina príspevkov eviduje aj isté domáce tradície magicko-fantastického rozprávania, ktoré sa podarilo presvedčivo preukázať.

## Magický realizmus v slovenskej literatúre: slovo, pojem, smer... Apropriácia termínu recepčnou praxou, reflexiou a tvorbou do začiatku 90. rokov 20. storočia

VLADIMÍR BARBORÍK

---

### NA ÚVOD

Pri uvažovaní o magickom realizme v slovenskej povojnovej próze možno využiť dva prístupy. Prvý by pracoval s aktuálnou, teoreticky ustálenou podobou pojmu a jej prostredníctvom by sa pokúsil vo vymedzenom korpuse diel identifikovať tie, ktoré zvolenému konceptu zodpovedajú alebo sa mu približujú. Táto práca však bude orientovaná inak, v duchu druhého prístupu. Pokúsim sa uchopiť pojem v historickej perspektíve, teda postihnúť premeny jeho významovej platnosti v čase, zistiť, za akých okolností a z akých podnetov sa postupne rodilo vedomie a povedomie pojmu v domácich súvislostiach, čo znamenal pre našu literárnu prax a reflexiu v konkrétnom období. Magický realizmus v súčasnom významovom vymedzení (literárnoteoretický koncept i ustálený smerový pojem)<sup>1</sup> nie je celkom totožný s každým uplatnením tohto slovného spojenia v domácej reflexii literatúry. Operatívne ho použil už v roku 1946 Jozef Felix v známej stati *O nové cesty prózy alebo problém „anjelských zemí“ v našej literatúre* (pozri Felix 1965). Nadviazal ňou na kritickú činnosť z druhej polovice 30. a prvej polovice 40. rokov. Vo svojich vystúpeniach použil ako hodnotiace kritérium na domácu produkciu vlastnú predstavu svetovej literatúry, v spomenutej stati hodnotil stav slovenskej prózy v porovnaní s niektorými tendenciami novšej západoeurópskej (najmä francúzskej) a americkej literatúry. Bolo to v čase, keď umelecká situácia „súmraku“ klasických, surrealizmom zavŕšených avantgárd, už mohla byť chápaná ako paralela všeobecnej ľudskej situácie počas druhej svetovej vojny a bezprostredne po nej ako situácia „po“: po vojne, po katastrofe, po fašizme... Felixa zaujímalo, ako sa s týmito okolnosťami vyrovná domáca literatúra (podľa neho únikom, teda vlastne nijako), ale aj čo zo súdobej svetovej tvorby môže pre ňu predstavovať podnet, inšpiráciu. V týchto súvislostiach sa v jednej pasáži Felixovej state objavuje aj spojenie „magický realizmus“:

Čo fantastickéjšie ako romány Cassouove, Malrauxove, Maughamove, Grahamove Greeneove, Boscove? A jednako sa tieto romány nenesú jedine na perutiach ľubovoľnej fantastičnosti, ale sú podložené pozorovaním skutočností, ba pracuje sa v nich až vedecky objektívnymi metódami skúmania životnej reality. (Porov. len napr. trilógiu Dos Passosa *U.S.A. ...*) Tu, v tomto novom, naozaj „magickom realizme“, ako ho nazvali tuším Američania, ktorý je preto magickým, že je realistickým v novom a plnšom slova zmysle, v akomsi novom primknutí sa ku skutočnosti, v tejto novej metóde objavovať život a svet spôsobom

pozorovateľa, vidíme odrazový môstok našej budúcej prózy, dnes hmatajúcej vo vzduchoprázdné vlastných libidinózných predstáv a v ničote slovných arabesiek. (1965, 183)

Z kontextu, v ktorom sa „magický realizmus“ vo Felixovej stati ocitol, nemožno presne určiť pôvod pojmu<sup>2</sup> a len približne jeho obsah. Nemá ešte funkčnosť smerového vymedzenia, autori uvádzaní ako jeho možní predstavitelia netvorí v nijakom ohľade homogénnu skupinu: ani poetologicky, a už vôbec nie generačne či skupinovo. Evidentná je však súvislosť so situáciou, v ktorej sa avantgardný prístup k svetu a tvorbe začína pociťovať ako prekonaný. Jej ambivalenciu dobre postihuje používanie slova „realizmus“. Nejde o jeho návrat v pôvodnej podobe po tom, čo už bol niekoľkokrát „prekonaný“, ale – po prekonaní avantgardného „prekonania“ – o jeho umocnenie do podoby „magického realizmu“, primeranej aktuálnej skutočnosti. Objavenie sa „magického realizmu“ práve v čase „po“ (po avantgarde – po vojne) zároveň pripomína kontext, v akom sa termín objavil prvýkrát v polovici 20. rokov. Slovné spojenie použil ako podtitul knihy *Po-expressionismus* či *Po expresionisme* nemecký výtvarný kritik Franz Roh (*Nach-Expressionismus – Magischer Realismus*, 1925), o dva roky neskôr pri preklade štúdie do španielčiny podtitul už figuroval ako hlavný názov (Nünning 2006, 469).<sup>3</sup>

Felixovo jednorazové použitie slovného spojenia magický realizmus sa zachovalo v pamäti literárnej reflexie. Na začiatku 70. rokov ho pri pokuse o dodatočné etablovanie vlastnej generácie pripomenul Stanislav Šmatlák v spomienkovom návrate do polovice 40. rokov, ktorým uzavrel knihu *Pozvanie do básne*: „Ako sme vtedy túžili aj v poézii po nejakom novom ‚magickom realizme‘, stotožňujúc sa do písma so známymi kritickými postulátmi Jozefa Felixa“ (1971, 212).<sup>4</sup> Pri rekonštrukcii povojnovej literárnej situácie Šmatlák pripomína, že pre najmladších adeptov literatúry už avantgarda – v slovenskom prostredí reprezentovaná nadrealistami – nepredstavovala alternatívu ani východisko.<sup>5</sup>

Ešte pred vydaním Šmatlákovej knihy sa slovné spojenie „magický realizmus“ stáva súčasťou domáceho literárneho diskurzu aj v iných, aktuálnych a geograficky konkretizovaných súvislostiach, s ktorými sa spája i súčasné fungovanie pojmu. V roku 1969 vyšla reprezentatívna antológia latinskoamerickej kratšej prózy *Dni a noci Latinskej Ameriky* (1969). Boli v nej zastúpení takmer všetci hispanoamerickí autori prekladaní v priebehu 60. rokov v Československu (Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Julio Cortázar... – absentoval iba jeden z prozaikov „latinskoamerického boomu“ Carlos Fuentes) i viacero vtedy ešte nových mien – medzi nimi aj Gabriel García Márquez. Práve pri charakteristike jeho tvorby a tiež tvorby Carpentiera sa v autorských medailónoch objavuje spojenie magický realizmus (s prívlastkom „takzvaný“).<sup>6</sup> Pojem sa ocitol v inom kontexte než v bezprostredne povojnovom období a bol už späť s rovnakým korpusom diel, s akým ho spájame aj v súčasnosti, jedným z jeho dištingtívnych znakov bol pôvod. Do slovenskej literárnej kultúry sa označenie magický realizmus vracia a zároveň v novej podobe vstupuje ako jedna zo zložiek rozsiahleho a členitého súboru diel modernej latinskoamerickej prózy, ktoré sa presadili v Európe. V závere 60. rokov však nešlo o kontext úplne nový, jeho kultúrno-recepčné povedomie sa v Československu začalo utvárať už koncom predchádzajúceho desaťročia.

## MAGICKÝ REALIZMUS V KONTEXTE DOMÁČEJ RECEPCIE LATINSKOAMERICKEJ PRÓZY

Predpokladom zmysluplného uplatnenia smerového pojmu v uvažovaní o literatúre je reálny, živý príjem určitého korpusu diel, ku ktorým bude možné pojem vztiahnuť. Slovenské „čítanie“ modernej latinskoamerickej prózy, ktorej významná časť sa postupne vymedzila ako magický realizmus, prebiehalo v československom kultúrno-recepčnom kontexte, jeho legitímnou súčasťou boli aj české preklady knižné a predovšetkým časopisecké, najmä pred vznikom špecializovaného slovenského periodika pre svetovú literatúru *Revue svetovej literatúry* (1965).<sup>7</sup> Výraznejší, bibliograficky dokumentovateľný vzťah domácej kultúry s novšou latinskoamerickou prózou sa začal utvárať na prelome 50. a 60. rokov. Jeho podobu vo významnej miere utvárali aj geopolitické súvislosti. Z literárneho hľadiska k nám latinskoamerická próza prichádzala ako súčasť modernej svetovej literatúry, s ktorou sa od druhej polovice 50. rokov pokúšala domáca (československá) kultúra nadviazať kontakt, násilne prerušený po roku 1948. Osobitosť jej domácej recepcie spočívala v tom, že prebiehala v rovnakom čase v Západnej Európe ako u nás (pozri nižšie príspevok Rogera Cailloisa): nešlo už o nadviazanie na predčasne ukončené bezprostredne povojnové kontakty (existencializmus) či o určitý recepčný sklz (rané práce autorov nového románu z prvej polovice 50. rokov), ale o recepciu takmer paralelnú s prijatím vo svete.<sup>8</sup>

Osobité postavenie nadobúdala latinskoamerická literatúra aj v kontexte vtedajšej oficiálnej kultúrnej politiky. Tento aspekt mal svoju relevanciu na prelome 50. a 60. rokov, v priebehu desaťročia sa jeho pôsobenie oslabovalo a znovu získalo dôležitosť v procese kultúrnej normalizácie v nasledujúcich dvadsiatich rokoch. K okolnostiam, ktoré priaznivo ovplyvnili možnosti recepcie tejto prózy vo vtedajšom Československu patrila jej antiimperialistická, proti zahraničnej politike USA zameraná významová intencia, ako aj zväčša ľavicová orientácia jej protagonistov.<sup>9</sup> V načrtnutých súvislostiach osobitú kapitolu predstavoval postoj ku Castrovmu režimu na Kube a od roku 1973 k Čile. Podľa kritérií oficiálnej ideológie mohla byť táto tvorba vyhodnotená ako „pokroková“ či prinajmenšom ako ideovo neškodná, čo bolo – najmä v období normalizácie – nevyhnutnou podmienkou pre to, aby bola prekladaná, vydávaná a čítaná.

Ako prvý z významných predstaviteľov modernej latinskoamerickej prózy bol čitateľskej verejnosti v Československu už v závere 50. rokov predstavený Alejo Carpentier. Rozsiahle úryvky z jeho kľúčových diel *Kráľovstvo z tohto sveta* (*El reino de este mundo*, 1949) a *Stratené kroky* (*Los pasos perdidos*, 1953) i obsiahly portrét zameraný predovšetkým na osobnú a tvorivú genézu autora (pojem magický realizmus sa tu ešte neobjavuje) ako recenziu s ukážkami do časopisu *Světová literatura* pripravil Eduard Hodoušek.<sup>10</sup> Nedlho po časopiseckom predstavení autora sa jeho diela objavili aj v knižných prekladoch (v češtine *Království z tohoto světa*, 1960 a *Ztracené kroky*, 1963). Rok po Carpentierovi uviedol časopis *Světová literatura* do domáceho kultúrneho kontextu ďalšieho významného latinskoamerického spisovateľa, Guatemalčana Miguela Ángela Asturiasa (1960), ktorý v roku 1967 ako prvý juhoamerický prozaik dostal Nobelovu cenu za literatúru. V českých prekladoch bolo teda jeho dielo sprí-

stupnené ešte pred týmto aktom oficiálnej „klasicizácie“ (po časopiseckom predstavení mu dve knihy vyšli v rokoch 1961 a 1962); išlo o bezprostrednejšiu apropráciu. Neobjavuje sa u nás až ako predstaviteľ všeobecne vymedzenej „svetovej literatúry“ (ktorým sa vzhľadom na reputáciu ceny každý literárny nobelista automaticky stáva), ale ešte ako reprezentant vlastnej krajiny či širšie poňatého latinskoamerického kultúrneho priestoru s preň príznakovou tematikou i spôsobom jej spracovania.

Okrem prekladov jednotlivých diel spojených s predstavením autorov publikovala *Světová literatura* v roku 1962 pozoruhodný príspevok francúzskeho sociológa a filozofa Rogera Cailloisa *Nadchází hodina latinskoamerické literatury*. S odstupom času možno oceniť prognostický rozmer nerozsiahlej state (predpoklad vyjadrený už v názve a potom v závere<sup>11</sup> sa nasledujúcich rokoch v plnej miere potvrdil). Podľa Cailloisa je literatúrou „nového štýlu“, ktorý charakterizuje ako „halucinačný realizmus“, realizmus odlišný od jeho tradičnej európskej podoby: „Vytvorili fascinujúci a halucinační druh realismu. (...) Jedná se o opravdový realismus, avšak realita jím vyjádřená oplývá takovou silou, že autor, chce-li ji správně vyjádřit, musí sáhnout po výjimečných obrazech, které zdánlivě berou svůj původ v deliriu, zlých vidinách a preludech.“ (233 – 234) Pri pokuse o všeobecnú typologickú charakteristiku latinskoamerickéj literatúry vychádza Caillois zo stvárňovanej reality ako z určujúceho momentu. Literatúru tak vymedzuje geopoeticky: ako závislú od skutočnosti kontinentu („realizmus“), ktorá je však „taká silná“, že jej stvárnienie má pre Európana „původ v deliriu, zlých vidinách a preludech“ („halucinačný realizmus“). Cailloisom vymedzený „halucinačný realizmus“ sa približuje magickému realizmu nielen prostredníctvom súvislosti medzi slovami mágia a halucinácia, ale aj zdôraznením zásadného významu geograficko-kultúrnych rámcov pre latinskoamerickú prózu. Tá svoju recepcnú, od polovice 60. rokov úspechmi vo svete potvrdzovanú univerzálnosť budovala takpovediac zdola, zo základne regionálnej konkrétnosti: „Je to literatura velkých rozloh a prostor, kde se člověk cítí bezvýznamný a odsouzený k izolaci. Je to především ona síla pralesa, kde žravá příroda boří lidem města, jestliže o ně nepečují a liány a orchideje pohlcují pomníky, terasy a sloupy.“ (233)

V priebehu 60. rokov a v prvej polovici nasledujúceho desaťročia vznikla pomerne široká báza českých a slovenských časopiseckých i knižných prekladov relevantných diel latinskoamerickéj prózy. Nešlo iba o jednotlivé knihy a autorov, ale o vedomie určitého geograficko-kultúrneho celku; o jeho nedávnu literárnu minulosť a vývinové formovanie (preklady starších prozaikov a ich prác, ktoré vznikali ešte v prvej polovici storočia – napr. Asturias, Borges či Carpentier), ale aj o jeho vtedy súčasnú podobu (autori „latinskoamerického boomu“) a tiež o pripravenosť načrtnutý obraz stále dopĺňať, aktualizovať. V rámci československého recepcného kontextu sa na tomto procese relevantnou mierou podieľala aj slovenská hispanistika. Už v prvom ročníku *Revue světové literatury* vyšiel rozsiahly blok prekladov krátkej prózy Julia Cortázara (1965) v preklade Vladimíra Olerínyho. Geopoetické poňatie modernej latinskoamerickéj prózy ako súčasť samostatného sebavedomého kultúrneho celku, ktorý začína Európe a Severnej Amerike vracáť požičané aj s úrokmi, priniesla – spolu s pojmom magický realizmus – už spomenutá reprezentatívna antológia *Dni a noci Latinskej Ameriky*. Podrobnejšie, aj z dnešného pohľadu korektne charakterizoval

magický realizmus Vladimír Oleríny (1971) v článku o románe *Sto rokov samoty* (*Cien años de soledad*, 1967) Garcíu Márqueza. Pripomenul tradíciu, z ktorej román vyšiel, špecifikoval akú – od tradičného používania odlišnú – významovú platnosť má v danom kontexte slovo realizmus, poukázal na to, čím sa autorovo dielo líši od prozaických postupov jeho juhoamerických súčasníkov (miešanie či synonymizácia „magického“ a „fantastického realizmu“ pravdepodobne odráža vtedajší stav diskusie o tejto problematike).<sup>12</sup>

Spolu s Olerínyho článkom vyšiel v *Revue svetovej literatúry* aj rozhovor s Garcíom Márquezom (Domingo 1971, 109 – 111), v ktorom prozaik presvedčivo pomenoval svoje poňatie vzťahu fantastického a realistického v prozaickej fikcii, ako aj problém jazyka, ktorý tento vzťah vyjadruje. V roku publikovania rozhovoru a Olerínyho state vyšiel český preklad knihy Garcíu Márqueza, o dva roky neskôr aj slovenský, čo umožnilo recepčnú konkretizáciu smerovej charakteristiky. Román *Sto rokov samoty* sa v tom čase aj v slovenskom prostredí postupne stával tým, čím je – čo sa smerového vymedzenia týka – v literárnovednej konceptualizácii i dnes: „prototypickým dielom magického realizmu“ (Nünning 2006, 469). Tesná, až k stotožneniu smerujúca spätosť konkrétnej knihy kolumbijského spisovateľa a všeobecného smerového označenia vo vedomí domácej literárnej kultúry sa potvrdí aj v neskorších aplikáciách pojmu literárnou kritikou (predovšetkým v reflexii Jarošovej *Tisícročnej včely*).

Moderná latinskoamerická próza mala v porovnaní s aktuálnou západoeurópskou a severoamerickou literatúrou počas kultúrnej normalizácie, najmä v jej prvej fáze v 70. rokoch, osobitné postavenie. Ani v tomto období masívneho prekódovania kultúry na ideológiu, v čase, keď sa aj vo sfére prekladu začali uplatňovať iné než interné literárne kritériá, geopoetické sa menilo na geopolitické a mapu literárnych hodnôt nahradila mapa bipolárne rozdeleného sveta, sa jej príjem nezastavil ani výrazne nespomalil. Hoci aj nedostala „doložku celkom najvyšších výhod“ (tie boli vyhradené „literatúram socialistického sveta“), nebolo proti nej možné vzniesť zásadné ideové výhrady; ba čo viac, predpokladalo sa, že ako „pokroková“ prispeje k žiadanému obrazu sveta „kritikou imperialistickej civilizácie USA“ (Kutejščíkova 1974).

### MAGICKÝ REALIZMUS PO SLOVENSKY: *TISÍCROČNÁ VČELA*

V priebehu dvoch nasledujúcich desaťročí od konca 50. rokov sa súčasťou slovenskej kultúry stali preklady relevantných diel modernej latinskoamerickej prózy. S istým časovým posunom sa objavili aj pokusy o predbežnú pojmovú konceptualizáciu tohto korpusu. Spojenie magický realizmus, ktoré sa v domácej literárnej reflexii mihlo v polovici 40. rokov, sa dostalo do nových geopoetických súvislostí. Na začiatku 80. rokov sa začalo opatrne používať aj v kontexte pôvodnej slovenskej prózy v diskusii o Jarošovom románe *Tisícročná včela* (1979). Kniha mala mimoriadny čitateľský úspech<sup>13</sup> a priaznivý kritický ohlas. Eklekticky kombinovala viacero významových vrstiev a naratívnych postupov. Vplyv Garcíu Márqueza či magického realizmu sa podľa reflexie nemal týkať celku diela a jeho ideovo-koncepčného zamerania, ale iba jednej významovej vrstvy diela: „Štvrtú vrstvu vytvára fantastický, snový alebo magický element, ktorý Jaroš uplatňuje pod vplyvom veľkej postavy súčasnej kolumbijskej literatúry G. Garcíu Márqueza (pravda, u tohto autora má zásadnejšiu

platnosť...).“ (Šabík 1980, 19) Na odlišné funkčné uplatnenie „magického“ u Garcíu Márqueza a Jaroša upozornil Ludvík Patera: „Šabík oprávnene spomína v súvislosti s týmto ‚magickým elementom‘ románu kolumbijského tvorca tzv. magického realizmu G. G. Marqueza. Uňho sú tieto postupy organizujúcim princípom epickej výpovede (...) Pre pochopenie Jarošovej osobitosti bude treba rozlíšiť objektívnu povahu tejto ľudovej tradície (...) a autorov subjektívny prístup k nej.“ (1980, 101) Bezprostredná reflexia *Tisícročnej včely* je aj svedectvom o dobovej predstave magického realizmu. Bola pevne spätá s menom Garcíu Márqueza a jeho románom *Sto rokov samoty*; už tu a potom aj neskôr meno kolumbijského prozaika metonymicky zastupovalo smerové vymedzenie. Diskusia sa dotkla jednej zo základných otázok apropriácie, problému funkčnosti prenesených prvkov v novom významovom kontexte. Išlo o to, či sa relevantne viažu s koncepčným základom diela alebo v ňom fungujú iba ako povrchovo ozvlášťujúci, ornamentálny element.

Desať rokov po pozitívnom kritickom prijatí Jarošovho románu sa k týmto problémom vrátil Milan Brčák, pričom spochybnil hodnotu i pôvodnosť diela. Porovnal *Tisícročnú včelu* s románom *Sto rokov samoty*, konštatoval zjavné motivické zhody medzi dielami, no zároveň aj podstatné odlišnosti vo funkčnom uplatnení „magických“ prvkov, ktoré znižujú estetickú presvedčivosť domáceho variantu magického realizmu. Základný rozdiel našiel Brčák vo vzťahu medzi ireálnym a reálnym: kým u Garcíu Márqueza neexistuje hranica medzi týmito dvoma svetmi, Jaroš ich uvádza do vzťahu cez sprostredkovateľa, médium (sen, rozprávačské nadsadenie, fantazírovanie...): „metóda magického realizmu v takejto podobe stráca na svojej sile, príťažlivosti; znižuje sa jeho pôsobivosť“ (1990, 37). Ďalším problémom Jarošovej adaptácie magického realizmu bola podľa Brčáka aplikácia motiviky, ktorá nemá oporu v lokálnej tradícii, neústrojné prenesenie cudzieho kultúrneho základu do diela z domáceho prostredia,<sup>14</sup> pričom ponúkajúce sa tradičné a v slovenskej literatúre už použité východiská obchádza.<sup>15</sup> Zmienená väzba medzi magickým realizmom a slovenským naturizmom je zaujímavá v dvoch aspektoch. Možno o nej uvažovať v súvislosti s domácim čitateľským ohlasom magického realizmu, resp. jeho garciamárquezovskej konkretizácie. V tomto procese pravdepodobne zohrala svoju úlohu aj určitá recepčná predpripravenosť, keď niektoré diela latinskoamerickej modernej prózy mohli u čitateľskej verejnosti „aktivovať“ domácou tvorbou už pripravené a medzitým aj prostredníctvom literárneho vzdelania povedomé významové vrstvy. Zároveň sa po vyše štyridsiatich rokoch ocitá magický realizmus v domácej literatúre v pozícii celkom inej, paradoxne protikladnej, než akú zaujal v čase, keď sa objavil prvýkrát. Ak po druhej svetovej vojne pre Felixa znamenal jednu z možností, ako prekonať vyžité lyrizačné tendencie v domácej próze (teda aj naturizmus), po desaťročiach sa termín vracia ako označenie tendencie, ktorá má podľa Brčáka „mnoho spoločných črt“ práve so slovenským naturizmom.

Prostredníctvom *Tisícročnej včely* sa magický realizmus aj okrajovo historizoval v dejinách slovenskej literatúry. Súvislosť Jarošovho románu s tvorbou Garcíu Márqueza naznačil už Ján Števec v *Dejinách slovenského románu*,<sup>16</sup> priamo o magickej realizme sa v pasáži venovanej *Tisícročnej včele* zmieňuje v syntéze povojnovej prózy Viliam Marčok.<sup>17</sup>

Ak na začiatku 80. rokov v diskusii o *Tisícročnej včele* kritika pojem magický realizmus použila opatrne, skôr skusmo než koncepčne, pre jeho uplatnenie v širšom kultúrnom povedomí bol podstatný vplyv filmovej adaptácie Jarošovho románu. Gerald Martin, životopisec Garcíu Márqueza, v súvislosti s magickým realizmom načrtol analógiu medzi prozaickou tvorbou kolumbijského spisovateľa a filmami Federica Felliniho.<sup>18</sup> Jarošov román filmovo stvárnil v roku 1983 Juraj Jakubisko, režisér známy svojou väzbou na Felliniho, jeho adaptácia mala aj štvordielnu televíznu verziu; divácky ohlas bol rovnako mimoriadny ako čitateľský úspech predlohy.<sup>19</sup> Výsledok Jakubiskovho úsilia charakterizovala filmová historiografia ako „slovenský variant magického realizmu“ (Macek – Paštéková 1997, 415).<sup>20</sup> Smerové označenie, ktoré sa v 20. rokoch objavilo v Nemecku v súvislosti s maliarstvom, tak aj v slovenskej kultúre prekročilo pôvodný literárny kontext a etablovalo sa aj v inom druhu umenia.

### MAGICKÝ REALIZMUS AKO KONKURENT REALIZMU SOCIALISTICKÉHO

Obsahové vymedzenie pojmu a jeho aplikácia neboli v období normalizácie bezproblémové a samozrejme, často sa uvádzal v úvodzovkách alebo ako tzv. magický realizmus. Na jednej strane akoby táto neistota a nezrejmosť s oneskorením kopírovali jeho uplatnenie v kontexte latinskoamerickej literatúry, kde sa označenie – ako uvádza vo svojej práci Housková (1998, 104) – síce používalo už od vydania prednášky Ángela Floresa *Magical realism in Spanish American Fiction* v roku 1955, avšak prednostne nie v literárnovednom, ako skôr v publicistickom a nakladateľskom kontexte. Podstatnejšiu úlohu tu však zohrala situácia domácej kultúry: každá apropriácia, či už prebieha prostredníctvom recepcie, reflexie, alebo v oblasti pôvodnej tvorby, má postupný charakter. Priebeh tohto procesu ovplyvňujú podmienky, v akých sa domáca kultúra nachádza. Recepcia magického realizmu prebiehala od začiatku 70. rokov do roku 1989 v sociálno-politickom kontexte kultúrnej normalizácie. V ňom malo uplatnenie pojmu rozpornú, paradoxnú povahu. Jednotlivé diela juhoamerických prozaikov z dôvodov, o ktorých už bola reč, sa prekladali a vychádzali v nákladoch zodpovedajúcich záujmu publika.<sup>21</sup> Hoci tvorba významnej časti prekladaných spisovateľov bola vo svete spájaná s magickým realizmom (napr. Asturias, Carpentier a, samozrejme, Garcíu Márquez), oficiálny postoj voči samotnému pojmu bol odmietavý. V rozpore medzi vzťahom k slovu a vzťahom k tomu, čo označuje, sa sprítomňovalo pre režim charakteristické protirečenie medzi skutočnosťou a jej pojmovou (eventuálne obrazovou) konceptualizáciou. Reakciou na stále obmedzenejšie možnosti utvárania či aspoň ovplyvňovania sociálnej reality bola počas normalizácie jej neobmedzená oficiálna symbolická reprezentácia, garantovaná ideológiou. Vo sfére literárnej a umeleckej tvorby mal v tieňovom „svete ideí“ tej doby dominantné postavenie socialistický realizmus. Hoci z hľadiska relevantnej domácej tvorby išlo v 80. rokoch prakticky o prázdnu množinu, pojem bol neustále teoreticky „rozpracúvaný“ a rituálne používaný aj oficióznejšou časťou literárnej kritiky. Každé iné pojmové vymedzenie mohlo byť obvinené z toho, že ohrozuje virtuálny monopol socialistického realizmu. V tejto pozícii sa ocitol aj magický realizmus. Voči pojmu

ako takému a implicitne aj voči jeho uplatneniu v domácom uvažovaní o literatúre vystúpil v stati *Realita zázračna* Vladimír Oleríny (1984a, 1984b), hispanista a prekladateľ, ktorý sa na Slovensku v 60. rokoch asi najviac zaslúžil o uvedenie latinskoamerickéj prózy a magického realizmu do domáceho kontextu. Olerínyho príspevok mal dve intencie: priblížiť modernú latinskoamerickú prózu a ideovo odôvodniť jej prítomnosť v domácom literárnom prostredí, a kriticky sa vyrovnáť s pojmom magický realizmus: „Pre vedúcu tendenciu v súčasnom latinskoamerickom románe sa zaužívalo pomenovanie ‚magický realizmus‘. (...) je nepresné a slúži skôr publicistickým a komerčným než vedeckým potrebám (...) navyše je ešte predmetom manipulácií a dezinformácií zo strany buržoáznej kritiky“ (1984a, III).<sup>22</sup> V Olerínyho interpretácii získava označenie magický realizmus ideologickú príznakovosť (malo ísť o termín manipulatívne používaný „buržoáznou kritikou“) a stráca svoj vecný substrát, „vysvetľovaciu silu“. Jeho hlavnou úlohou už od 20. rokov, keď José Ortega y Gasset vydal Rohovu knihu venovanú postexpresionizmu a pôvodný podtitul *Magický realizmus* uviedol ako titul, malo byť to, že sa postavil „proti realistickej umeleckej metóde, odpolitizoval umenie, odtrhol ho od konkrétnej spoločenskej skutočnosti“ (Oleríny 1984b, III). Východiskom Olerínyho textu je dobová ideologická predstava bipolárneho sveta: do jeho „lepšej“ časti bol spolu s „pokrokovou prózou“ prepašovaný aj „reakčný“ pojem, vo svete „neoavantgardný“ konkurent realizmu, v domácom prostredí implicitný konkurent realizmu socialistického, pojem, ktorým sa „manipuluje v rámci širokej kampane proti realistickej tvorivej metóde, ktorá sa vyhlasuje za prekonanú“ (III).

O tom, že pojmová konceptualizácia ešte aj v druhej polovici 80. rokov nemusela byť aktom celkom beztrestným, svedčí aj epizóda zo zákulisia vtedajšieho literárneho života. Autor alebo autori neverejného *Expertízneho posudku o deštrukcii pojatia socialistického realizmu v súčasnej slovenskej literárnej kritike*,<sup>23</sup> príspevku v žánri anonymného udania namiereného proti časopisu *Romboid*, považuje, resp. považujú magický realizmus za jeden z prostriedkov možnej deštrukcie socialistického realizmu v dobovej reflexii. Hoci text má veľmi slabú jazykovú, odbornú i myšlienkovú úroveň, možno si domyslieť, že realizmus magický (spolu s ďalšími realizmami, ktoré pôvodcovia udania napočítali: syntetickým, metaforickým, romantickým, fantazijným či imaginárnym) ako pojem, postup či smerové vymedzenie nemal mať v oficiálnej dobovej reflexii miesto. Spochybňovaný bol v dvoch súvislostiach: ako neprimeraný vo vzťahu k východiskovej kultúre a dielam tvoriacim jeho materiálovú bázu a ako neprimeraný pre pomenovanie domácich prejavov inšpirovaných týmito dielami (asi aj z tohto dôvodu väčšina kritikov do roku 1990 odkazovala radšej priamo na Garcíu Márqueza a smerovému vymedzeniu sa vyhla). V pozadí oficiálneho postoja k magickému realizmu, na ktorý sa „expertíza“ odvolávala, bola obava z ohrozenia monopolného postavenia socialistického realizmu.

## DODATOK: K AKTUÁLNEMU UPLATNENIU POJMU V DOMÁCEJ PRÓZE

Domácim dielom, pri ktorom sa najčastejšie spomínal magický realizmus, bola od doby vydania a v priebehu 80. rokov *Tisícročná včela*. V kritickej diskusii a neskôr v historických syntézach sa o nej nehovorilo priamo ako o románe reprezentujúcom tento smer, išlo skôr o niektoré prvky či „postupy“ s ním spojené. Bez ohľadu na dobovú či aktuálnu hodnotu Jarošovej knihy sa práve v súvislosti s ňou (i s filmovou adaptáciou) začalo utvárať určité povedomie o možnostiach magického realizmu ako smeru spojeného s registrom určitých tém a postupov a ako pojmu (v literárnokritickej a literárnohistorickej konceptualizácii). Čo mohla v týchto súvislostiach ponúknuť *Tisícročná včela*?

Išlo o dielo úspešne vychádzajúce v ústrety dvom podstatným aspektom dobovej objednávky. Ideologický sa zásadným spôsobom vpísal do koncepcnej vrstvy románu (obraz národných dejín), čitateľský do kompozície, rozprávačskej realizácie a voľby žánru, nadviazaním na tradičné, recepčne overené štruktúry. „Prvky magického realizmu“ boli potom sporadicky distribuované v povrchovej, no efektnej a čitateľsky vďačnej vrstve diela, pričom ich aktuálna pôsobivosť dovoľovala nepýtať sa na ich ústrojnosť v celku diela. „Magické“ tu bolo ornamentom, v protiklade k samozrejmosti, s akou fungovalo v latinskoamerickej próze (nesamozrejmosť, sprostredkovanosť „zázračného“ u Jaroša kritizoval Brčák). Komplexný, na mýtckej základni vystavaný prozaický svet sa v tejto apropriacii mení na sklad osihotených motívov, jednorazových „špeciálnych efektov“. Koncepcné východiská *Sto rokov samoty* a *Tisícročnej včely* sú pritom nie že odlišné, ale protikladné: to, čo Ján Števček u Jaroša charakterizoval ako „integrálny historický a ľudský optimizmus“, vyplýva z presvedčenia o nesmrteľnosti rodu (a národa), ktorú proklamuje už titul, a je úplným opakom melancholicko-katastrofickej modalita rozprávania Garcíu Márqueza (kľúčovými slovami v *Sto rokoch samoty* sú samota, smútok a zabudnutie).

García Márquez do literatúry vniesol niečo, čo by sa dalo – pomimo konkrétnejších poetologicko-smerových vymedzení – pomenovať ako regionálny univerzalizmus. Vychádza z lokálne konkrétneho, ktoré je však otvorené ďalším zovšeobecneniam, má v sebe potenciál významového pohybu smerom k symbolizácii stále väčších geograficko-kultúrnych celkov.<sup>24</sup> Každá aproprácia tohto typu prózy, plynúca z odlišnej kultúrnej základne, sa tak bude musieť vyrovnáť s tým, že bez dôveryhodnej regionálnej bázy príde aj o svoju univerzálnosť.

Spojitosť medzi slovenskou prózou a magickým realizmom (či tvorbou jeho významných predstaviteľov) možno hľadať na viacerých úrovniach. V súvislosti s *Tisícročnou včelou* išlo o identifikáciu na základe podobnosti s ornamentálnou, povrchovou vrstvou osihotených prvkov (postupov) zasadených do cudzorodého koncepcného celku, o jednotlivé magicko-mýtcké motívy, o hyperbolizáciu (v súvislosti s jedlom a vylučovaním) či o symbolickú antropomorfizáciu prírodného (titulný motív včely). Súvislosť s magickým realizmom možno ďalej hľadať v dielach s výraznou regionálnou konkretizáciou, v rozprávaniach utvárajúcich akýsi autonómny „svet vo svete“, ktorý by eventuálne mohol reprezentovať väčší celok či dokonca celok sveta.<sup>25</sup> Práve v lokálne príznakových dielach sa v pred i v ponovembrovej moder-

nej domácej próze často objavuje fantastická, magická, k rozprávkam, povestiam a mýtom odkazujúca motivika i postupy hyperbolizácie. Zároveň však vo viacerých prózach tejto línie parodicko-ironická modalita deštruuje pôvodnú závažnosť mýtu (Zelinka v niektorých poviedkach debutu a oneskorene vydanéj *Krajine*, ale aj Jaroš v období *Krvavín*). O magickom realizme sa aj po roku 1990 najčastejšie písalo v súvislosti s tvorbou predstaviteľov regionálnej línie slovenskej prózy: v 90. rokoch to bol Václav Pankovčín (lokality Marakéš a Rantaprapán),<sup>26</sup> pred niekoľkými rokmi Maroš Krajňak (priestor Carpathia) a aktuálne Peter Balko (Lučenec ako Lošonc).

Teoretické vymedzenie magického realizmu nedovoľuje preniesť ho v pôvodnej, „čistej“ podobe do iných kultúr – znemožňuje to genetická väzba smeru s pôvodnou geograficko-kultúrnou základňou. Český hispanista Emil Volek, ktorý pôsobí v USA, navrhol model tejto literatúry, v ktorom ako jeden z jej základných prvkov identifikoval „simulakrum indiánske, černošské a lidové kreolské kultúry jako materiál pro magický úhel pohledu („zázračné reálno““ (Housková 1998, 104). Ide o materiál, ktorý nemajú iné kultúry – ani slovenská – k dispozícii, preto budú úvahy o apropriácii magického realizmu vedené z prísne pojmového hľadiska vždy problematické. Neznamená to však, že neexistujú určité podpovrchové súvislosti medzi konkrétnymi dielami. Významový pohyb od regionálneho k univerzálnemu v prózach magického realizmu umožňuje ich porovnanie s niektorými dielami iných kultúr. Sprostredkovacím základom by v takomto prípade už nebolo abstraktné smerové zovšeobecnenie, komparácia by prebiehala na úrovni konkrétnych próz. Jej výsledkom by tak nemuseli byť ornamentálne povrchové analógie, ale hĺbkové, koncepčné príbuznosti.

Spomenul som už zásadný protiklad vitalizmu *Tisícročnej včely* a katastrofizmu *Sto rokov samoty*: svet Garcíu Márqueza ako celok smeruje k zmaru, Jarošov, napriek individuálnym tragédiám, je založený na báze pretrvávania. Domácu koncepčnú paralelu k románu kolumbijského spisovateľa preto nenájdeme v *Tisícročnej včele*, ale v dôležitej vrstve iného románu tej doby, v *Agátoch* Ladislava Balleka. Nedlho po ich vydaní na ňu upozornil Peter Zajac: „Príbehy Agátov sú príbehmi odchodov a smrti (...) To neodchádzajú len jednotliví ľudia, ale s nimi aj celá doba.“ (1982, 508) Pri porovnaní Maconda a Palánku sú najskôr zjavné predovšetkým rozdiely: v geografickom zasadení a historickej konkretizácii, ale najmä vo výstavbe oboch diel (kompozícia a práca s časom: lineárnosť u Garcíu Márqueza, repetitívnosť u Balleka; narácia: monologickosť – polyfónnosť; fokalizácia: dominantná perspektíva – multiperspektivizmus...). Čo ich spája? Obom románom je spoločný potenciál metonymickej reprezentácie, pohybu od bezprostredne stvárných lokálnych jednotlivín k zastupovaniu spoločensky a kultúrne väčších celkov.<sup>27</sup> Oba priestory prehrávajú svoj „súboj s dejinami“, pre každý má ničivé dôsledky modernizácia, hoci vždy ide o jej inú a vo vzťahu k tej druhej ideologicky protikladnú podobu. V prípade Maconda je úpadok späť so vstupom zahraničného, severoamerického kapitálu reprezentovaného „banánovou spoločnosťou“, tradičný životný a kultúrny svet Palánku definitívne pochová nástup komunistického režimu (na rozdiel od Maconda mesto nezaniká fakticky, ale vo svojej pôvodnej podobe – tá sa už v pamäťovej rekonštrukcii približuje mýtu).<sup>28</sup> V kritickom a literárnohistorickom zhodnotení Ballekovho vrcholného diela sa súvislosť s Garcíom Márquezom či magickým realizmom

nespomína.<sup>29</sup> Podobné každej inej literárnovednej konceptualizácii je aj smerové označenie napokon len poznávacím inštrumentom, ktorý – ako všetky nástroje – nie je potrebné vyťahovať pri každej príležitosti. V súvislostiach slovenskej literatúry, jej reflexie, ale aj v kontexte iných druhov umenia (film) a širšom kultúrnom povedomí sa spojenie magický realizmus objavovalo od polovice 40. rokov v rôznych, niekedy i protirečivých významoch (analogicky kľukatá je aj cesta tohto pojmu v nadnárodných súvislostiach). Táto stať bola pokusom o historickú rekonštrukciu genézy slova, prednostne v slovenskej próze. Objavovalo sa skôr bodovo, príležitostne, predovšetkým v súvislosti so živou recepciou modernej latinskoamerickej prózy, bez ambícií o relevantnejšie koncepčné vymedzenie a zakotvenie v domácom kontexte. K literárnohistorickej konceptualizácii pojmu ešte nedošlo, vývinová línia magického realizmu v slovenskej literatúre zatiaľ skonštruovaná nebola. Produktívnou, do budúcnosti otvorenou cestou by mohlo byť hľadanie relevantných a nebanálnych súvislostí medzi domácou a latinskoamerickou tvorbou na úrovni jednotlivých diel.

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> Pojem má aj svoju „globálnu“ prehistóriu, pričom jeho cesta časom, na ktorej prechádzal podstatnými vývinovými transformáciami, bola zároveň aj cestou priestorom: tak geografickým (od Nemecka cez Španielsko, Taliansko a Spojené štáty až po Latinskú Ameriku), ako aj priestorom viacerých druhov umenia (malíarstvo, literatúra, film). K pojmu ako literárnovednému konceptu pozri napr. heslo „magický realizmus“ v publikácii *Lexikon teorie literatury a kultury* (Nünning 2006, 469), pokiaľ ide o uplatnenie magického realizmu v latinskoamerickom literárnom kontexte, relevantné informácie prináša práca českej hispanistky Anny Houskovej *Imaginace Hispánské Ameriky* (1998).
- <sup>2</sup> Podľa zmienky o Dos Passosovi je zrejmé, že odkaz na Američanov sa týka USA, latinskoamerický kontext bezprostredne po vojne ešte neprichádza do úvahy.
- <sup>3</sup> Pozoruhodné je, že v oboch spomenutých prípadoch sa pojmoslovný návrat k realizmu udial v krízových alebo postkatastrofických obdobiach (po prvej a po druhej svetovej vojne), v čase, keď sama realita prestáva byť samozrejmom.
- <sup>4</sup> Za upozornenie na zmieňované historické súvislosti (Felix, Šmatlák) a zdroje ďakujem Fedorovi Matejovovi.
- <sup>5</sup> „[P]red nadrealistickou poéziou som dával vtedy prednosť inému, dokonca ‚vývinovo staršiemu‘ typu básne. (...) papierovo nám šušľali aj rozličné tie ‚klepsydry smútku‘ z arzenálu nadrealistických básnických zázračností“ (211).
- <sup>6</sup> „[P]odľa vlastných slov udomáčkuje v latinskoamerickej próze podnety z diela V. Woolfovej, W. Faulknera, Fr. Kafku a E. Hemingwaya. Pohľadom na zobrazovanú skutočnosť má blízko k tzv. magickému realizmu a absurdnej próze“ (471).
- <sup>7</sup> Preto v tejto bilancii registrujem aj české preklady latinskoamerickej prózy a citácie z nich a zo sprievodných textov uvádzam v češtine: aj tá vtedy bola v slovenskom kultúrnom kontexte jazykom sprostredkovania.
- <sup>8</sup> Dokazuje to priblíženie autorov tzv. latinskoamerického boomu (tak sa označoval úspech niektorých spisovateľov v Európe časovo vymedzený rokmi 1963 a 1967, vydaniaми Cortázarovej *Rayuela* a *Sto rokov samoty* Garcíu Márqueza, k spomenutým sa ešte v tomto kontexte zaradovávajú Mexičan Carlos Fuentes a Peruánec Mario Vargas Llosa). Ukážky z tvorby týchto autorov v časopisoch a knižné vydania ich najvýznamnejších diel či reprezentatívnych výberov vychádzali v českých a slovenských prekladoch s nevelkým časovým odstupom po publikovaní prvých vydaní v španielčine. Niekoľko príkladov: *Sto rokov samoty* z roku 1967 vyšlo v češtine 1971, v slovenčine 1973 (pre porovnanie anglický preklad vyšiel 1970); Fuentesova *Smrť Artemia Cruza* a Vargasovo *Llosovo Mesto a psy* – obe

- diela z roku 1962 vyšli v češtine 1966. (Údaje o českých prekladoch čerpám z knihy A. Houskovej *Imaginace Hispánské Ameriky*.)
- <sup>9</sup> Ku kultúrnej histórii vzťahov latinskoamerických krajín k USA pozri kapitolu *Vztah ke Španělsku a k USA* v monografii A. Houskové *Imaginace Hispánské Ameriky*. Problematiku dobre vystihuje pasáž venovaná Josému Martímu: „Tak jako Simón Bolívar, ale naléhavěji a v době ‚severománie‘ polemičtěji, se José Martí distancoval od USA, kde sám po léta žil. Zdůrazňoval kulturní rozdílnost, ‚odlišný původ, odlišné metody a zájmy v obou částech kontinentu‘. A zejména viděl mocenskou nebezpečnost oné podnikavé, průbojné země, která nemá schopnost vnímat druhé a opovrhuje tím, co nezná: ‚Pohrdání oslnivého souseda, jenž naši Ameriku nezná, je pro ni největším nebezpečím.‘“ (1998, 21)
- <sup>10</sup> Doba publikovania aktualizuje aj geopolitické súvislosti otázkou, či tento blok venovaný kubánskemu prozaikovi bol o. i. aj bezprostrednou reakciou na víťazstvo revolúcie na Kube začiatkom roka. Nie je to vylúčené, no niekoľko mesiacov po obsadení Havany orientácia nového režimu ešte nebola celkom zrejmalá (prosovietsky sa vyhranil až v nasledujúcom desaťročí). Geopolitický aspekt recepcie latinskoamerickej literatúry pripomenul časopis *Světová literatura* v roku 1962 publikovaním prejavu F. Castra. (Z projevu Fidela Castra ke kulturním pracovníkům, 30. 6. 1961. *Světová literatura*, 7, 4: 29 – 31).
- <sup>11</sup> „Každý národ přináší v obdobích svého rozkvětu něco nového literární pokladnici naší planety, buď prostřednictvím nových výrazových prostředků, nebo poselstvím, které se dosud neozvala. (...) Vše nasvědčuje tomu, že v příštích letech bude zdrojem obohacení iberoamerická literatura, alespoň takové je mé osobní přesvědčení.“ (Caillois 1962, 234)
- <sup>12</sup> „García Márquez sa zaradil so svojim románom medzi vedúcich predstaviteľov tzv. magického či fantastického realizmu, ktorý obohacuje tvorivé postupy svetového románu XX. storočia. Podstata tejto novej estetickkej orientácie a umeleckej metódy spočíva v programovej opozícii proti postupom tradičného realizmu využívaním latinskoamerického substrátu (...) v jeho vnútorných aspektoch (tradícia a modernosť, prehistória a utópia, svojskosť a univerzálnosť, miešanie rozličných civilizácií a kultúr). Všetky tieto prvky tvoria podstatu tzv. ‚zázračnej‘ či magickej, fantastickej skutočnosti, ktorá je podľa Aleja Carpentiera niečím každodenným v živote latinskoamerických ľudí a prírody a predstavuje náplň objektívnej i subjektívnej reality, ktorá sa premieta do sveta myšlienok, predstáv, snov, mýtov a bájí.“ (Oleríny 1971, 106)
- <sup>13</sup> V priebehu piatich rokov vyšla v troch vydaniach v celkovom náklade vyše 100 000 výtlačkov.
- <sup>14</sup> „Pokiaľ ide o Petra Jaroša, ten spomenutý aspekt magického realizmu – východisko z domáceho folklóru, vlastných tradícií, obyčajov, mýtov a rozprávok – ignoruje. V *Tisícročnej včele* sa to potom odráža v prítomnosti motívov cudzej proveniencie, motívov márquezovských, nezodpovedajúcich slovenskému folklóru, mýtom, realite.“ (Brčák 1990, 35)
- <sup>15</sup> „Práve naturalisti by Jarošovi vedeli všeličo porozprávať o realizovaní folklóru a mýtov Slovenska v našej literatúre (mimochoďom, slovenský naturalizmus a latinskoamerický magický realizmus majú mnoho spoločných črt).“ (37)
- <sup>16</sup> „Obdobne Peter Jaroš naplňa pôvodný Mináčov model integrálnym historickým a ľudským optimizmom, inšpirujú sa literárne predovšetkým románom svetovej literatúry (G. G. Márquez).“ (Števec 1989, 429)
- <sup>17</sup> „Na vyjadrenie prekypenia vitálnych síl slovenského človeka skvele využil postupy magického realizmu a postupy karnevalizácie.“ (Marčok 2006, 247)
- <sup>18</sup> Vychádzal z faktu, že v polovici 50. rokov navštevoval García Márquez kurzy filmovej réžie v Ríme v štúdiách Cinecittà, kde v rovnakom čase vznikali prvé slávne Felliniho filmy. Spojivom pre paralelu medzi oboma tvorcami sa mu stal práve magický realizmus: „Fellini bol filmár, ktorý sa odpúta od dominujúcej neorealistickej estetiky a rozvinie čosi ako ‚magický realizmus‘ nie odlišný od štýlu, za ktorý bude neskôr obdivovaný sám García Márquez.“ (Martin 2009, 185)
- <sup>19</sup> Podľa *Dejín slovenskej kinematografie* v 80. rokoch návštevnosť Jakubiskových filmov „prekonala všetky rekordy, Jakubisko bol divácky najúspešnejším režisérom tohto obdobia.“ (Macek – Paštěková 1997, 415)
- <sup>20</sup> Okrem *Tisícročnej včely* súčasťou tejto línie domácej filmovej tvorby v 80. rokoch mali byť ďalšie Jakubiskove filmy (*Sedím na konári a je mi dobre*) a adaptácia Ballekovej *Južnej pošty*.
- <sup>21</sup> Napríklad druhé vydanie románu *Sto rokov samoty* v slovenčine malo náklad 16 000 výtlačkov, v češ-

- tine vyšli do roku 1987 tri vydania tohto diela, *Kronika vopred ohlásenej smrti* vyšla v náklade 25 700 výtlačkov, český preklad *Lásky v čase cholery* 92 000 výtlačkov.
- <sup>22</sup> Dobovo typické je aj zdôvodnenie iného, podľa Olerínyho vhodnejšieho označenia: „Preto budeme pre túto tendenciu používať výstižnejší a širší termín ‚nový latinskoamerický román‘, ktorý presadzuje pokroková literárna veda a kritika na čele so sovietskou hispanistikou.“ (1984a, III)
- <sup>23</sup> Adresovaný ÚV KSS; žiadosť o vypracovanie stanoviska k posudku, ktorú zaslal vedúci oddelenia kultúry ÚV KSS Rudolf Jurík šéfredaktorovi *Romboidu* Mariánovi Kováčikovi, je datovaná 4. 1. 1987.
- <sup>24</sup> O tomto pohybe v súvislosti s kratšou prózou *More strateného času* Garcíu Márqueza píše prozaikov životopisec Gerard Martin: „táto poviedka má ešte jeden aspekt. Je to smerník do budúcnosti, preč z Maconda-Aracataky a El Puebla-Sucre, preč z Kolumbie smerom nie iba do Latinskej Ameriky, ale k literárnej univerzalite. (...) Román *Sto rokov samoty* je síce situovaný do Maconda, ale informovaný čitateľ vie od prvej strany, že ide o alegóriu Latinskej Ameriky ako celku. Macondo urobilo skok z národného ku kontinentálnemu symbolu.“ (Martin 2009, 264 – 265)
- <sup>25</sup> O niečo podobné sa pokúšal aj Jaroš (Hybe – Slovensko), na problematnosť niektorých prvkov „reprezentácie“ poukázal M. Brčák.
- <sup>26</sup> „Ňou prinesený kaleidoskopický menlivý obraz mladosti vo vidieckom mestečku (Rantaprapán) už má parametre zreleho magického realizmu a postmoderny.“ (Marčok 2006, 265)
- <sup>27</sup> Macondo je postupne fiktívnou transformáciou autorovej detskej skúsenosti, obrazom kolumbijskej provincie, symbolickou reprezentáciou histórie a kultúry krajiny i celého kontinentu; Palánk v naznačenej postupnosti čítame najprv ako reprezentáciu reálneho mestečka Šahy, potom „slovenského juhu“ a napokon „sveta včerajška“, kompatibilného s niektorými podobami konceptu strednej Európy.
- <sup>28</sup> Čítaniu románu v takomto „katastrofickom“ kľúči zdanlivo protirečí jeho záver, najmä ak ho porovnáme so slovami uzatvárajúcimi *Sto rokov samoty*: „rodom, odsúdeným na sto rokov samoty, sa už nikdy na tejto zemi nijaká nová príležitosť nenaskytne“ (Márquez 1984, 324). Posledná veta *Agátov* je zmierlivejšia, dokonca do určitej miery perspektívne optimistická: „V Palánku znova zakvitli Agáty a začali sa nové príbehy.“ (Ballek 1981, 557) Záleží na tom, ako budeme čítať slovo „nové“: „nové“ ako „ďalšie“, čo by sugerovalo kontinuitu, alebo „nové“ ako „iné“, protikladné „starým“ (tým, ktoré sa pominuli).
- <sup>29</sup> Voľnú analógiu medzi románmi v závere kapitoly venovanej *Agátom* naznačil v monografii o Ballekovi Igor Hochel: „Ukazuje – tak ako *Sto rokov samoty* G. G. Márqueza – prostredníctvom synekdochy náš život vo všetkých podobách.“ (2005, 123)

## PRAMENE

- Asturias, Miguel Ángel. 1960. Víkend v Guatemale. Všichni to byli Američané! Preložil a úvodný medailón napísal Zdeněk Hampejs. *Světová literatura*, 5, 4: 44 – 79.
- Balko, Peter. 2014. *Vtedy v Lošonci. Via Lošonc*. Bratislava: Koloman Kertész Bagala.
- Ballek, Ladislav. 1981. *Agáty*. Bratislava: Smena.
- Carpentier, Alejo. 1959. Kráľovstvá z tohoto sveta. Ztracené kroky. Pro rubriku Recenzie s ukázkami vybral, preložil a komentármi opatřil Eduard Hodoušek. *Světová literatura*, 4, 3: 207 – 217.
- Cortázar, Julio. 1965. Poviedky. Vybral a preložil Vladimír Oleríny. *Revue svetovej literatúry*, 1, 4: 18 – 45.
- Dni a noci Latinskej Ameriky*. 1969. Výber zostavil Yerko Moretić za spolupráce Vladimíra Olerínyho. Doslov napísal Yerko Moretić a poznámky o autoroch Vladimír Oleríny. Zo španielskych originálov preložil Vladimír Oleríny. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Domingo, José. 1971. Rozhovor s Gabrielom Garcíu Márquezom. Preložila Nelida Noskovičová. *Revue svetovej literatúry*, 7, 3: 109 – 111.
- García Márquez, Gabriel. 1984. *Sto rokov samoty*. Prel. Ivan Puškáč. Bratislava: Tatran.
- Jaroš, Peter. 1970. *Krvaviny*. Bratislava: Smena.
- Jaroš, Peter. 1984. *Tisícročná včela*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

- Krajňak, Maroš. 2011. *Carpathia*. Bratislava: Trio publishing.  
Krajňak, Maroš. 2012. *Entropy*. Bratislava: Trio publishing.  
Krajňak, Maroš. 2013. *Informácia*. Bratislava: Trio publishing.  
Zelinka, Milan. 1972. *Dych*. Bratislava: Smena.  
Zelinka, Milan. 1992. *Krajina*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

## LITERATÚRA

- Brčák, Milan. 1990. Bestseller či plagiat? *Dotyky*, 2, 8: 34 – 37.  
Caillois, Roger. 1962. Nadchází hodina latinskoamerické literatury. *Světová literatura*, 7, 4: 233 – 234.  
Expertízny posudok o deštrukcii pojatia socialistického realizmu v súčasnej slovenskej literárnej kritike. 2015. *Romboid*, 50, 4: 74 – 83.  
Felix, Jozef. 1965. O nové cesty prózy alebo problém „anjelských zemií“ v našej literatúre. In *Harlekýn sklonený nad vodou*, Jozef Felix, 174 – 185. Bratislava: Slovenský spisovateľ. (Prvýkrát časopisecky Felix, Jozef. 1946. *Elán*, 16, 3 – 4: 6 – 7.)  
Hochel, Igor. 2005. *Príbeh ako princíp*. Bratislava: Literárne informačné centrum.  
Housková, Anna. 1998. *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech)*. Praha: Torst.  
Kutejščíkova, Vera Nikolajevna. 1974. Kritika imperialistickej civilizácie USA v románovej tvorbe Latinskej Ameriky. In *Ideologický boj a súčasná kultúra*, 379 – 389. Bratislava: Veda.  
Macek, Václav – Jelena Paštéková. 1997. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta.  
Marčok, Viliam. 2006. Premeny fabulárnej prózy. In *Dejiny slovenskej literatúry III*, Viliam Marčok a kol., 158 – 266. Bratislava: Literárne informačné centrum.  
Martin, Gerald. 2009. *Gabriel García Márquez. Život*. Prel. Igor Otčenáš. Bratislava: Timy Partners.  
Nünning, Ansgar, ed. 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host.  
Oleríny, Vladimír. 1971. Prvý latinskoamerický bestseller (Na okraj románu Gabriela Garcíu Márqueza *Sto rokov samoty*). *Revue svetovej literatúry*, 7, 3: 106 – 108.  
Oleríny, Vladimír. 1984a. Realita zázračna I. Vývinové tendencie a poetika nového latinskoamerického románu. *Nedeľa (Príloha Nového slova)*, 3, 27: III.  
Oleríny, Vladimír. 1984b. Realita zázračna II. Pokusy o dezinterpretáciu pojmu magický a fantastický realizmus. *Nedeľa (Príloha Nového slova)*, 3, 28: III.  
Patera, Ludvík. 1980. Nové možnosti socialistickej epiky. Tisícročná včela v diskusii. *Slovenské pohľady*, 96, 11: 101.  
Šabík, Vincent. 1980. Vincent Šabík číta Petra Jaroša. *Romboid*, 15, 3: 19.  
Šmatlák, Stanislav. 1971. Dvaja z generácie. In *Pozvanie do básne. Stretnutia s poéziou Milana Rúfusa a Miroslava Válka*. Stanislav Šmatlák, 209 – 243. Bratislava: Smena.  
Števec, Ján. 1989. *Dejiny slovenského románu*. Bratislava: Tatran.  
Zajac, Peter. 1982. Konceptia Ballekových Agátov. *Slovenská literatúra*, 29, 6: 501 – 516.

## Magic realism in Slovak literature: word, concept, movement... Appropriation of the term via receptive practice, reflection and production until the early 1990s

---

Magic realism. The reception of Latin American prose in Slovakia. Appropriation. Socialist realism.

The paper is a reconstruction of how the meaning of the concept “magic realism” transformed in Slovak literary practice and reflection from the end of World War II to the early 1990s. The meaning of magic realism as defined in contemporary literary theory (the literary theory concept as well as the movement term) is not quite identical to every use of the expression in domestic reflection on literature. It was flexibly used by Jozef Felix as early as 1946 when discussing contemporary prose as a counterpart of the lyric tendencies, which he criticized. Magic realism returned to Slovak literature as a denomination of one of the components of complex modern Latin American prose, i.e. the corpus of works of Latin American provenance which became popular in Europe during the 1960s. The comeback of the term was preceded by the reception of the most significant works by Latin American prose writers (Carpentier, Asturias, Cortázar, Fuentes, García Márquez...), which were becoming more accessible in Czech and Slovak translations at the turn of the 1960s. In the early 1980s the term was partly used by literary criticism in the context of Peter Jaroš's novel *Tisícročná včela* (*A Thousand-year-old Bee*) and its relations to the work of Gabriel García Márquez. Until 1989 wider use of the term was limited by the ideology of the period, according to which magic realism could endanger the position of socialist realism as the official literary doctrine of the time.

---

doc. Mgr. Vladimír Barborík, CSc.  
Ústav slovenskej literatúry SAV  
Konventná 13  
811 03 Bratislava  
Slovenská republika  
vladimir.barborik@savba.sk

## Jarošovo „defenzívne čítanie“ magického realizmu

MARCEL FORGÁČ

---

### 1

Úvahy o prítomnosti poetiky magického realizmu v prostredí európskych literatúr, v našom prípade v prostredí slovenskej literatúry konca 70. rokov 20. storočia v autorskom výraze Petra Jaroša (*Tisícročná včela*), narážajú na vážny problém, ktorý je daný tým, že samotné označenie „magický realizmus“ je síce literárnovedne aktívne pomenovanie, paradoxne, je to však tiež spojenie so zahmleným a rozporným obsahom, ktoré vyvoláva dynamickú diskusiu. Na túto skutočnosť upozorňujú viaceré práce, snažiace sa o systematickú identifikáciu genézy, podoby a intencie magického realizmu (nielen) v latinskoamerickej literatúre. V tomto kontexte možno pripomenúť napríklad referenčnú antológiu editoriek Lois Parkinson Zamora a Wendy B. Faris z roku 1995 *Magical Realism: Theory, History, Community* (Magický realizmus: teória, história, komunita), ktorá okrem starších, problém ustanovujúcich prác Franza Roha *Magic Realism: Post-Expressionism* (Magický realizmus: Postexpresionizmus, 1925), Ángela Floresa *Magical Realism in Spanish American Fiction* (Magický realizmus v hispanoamerickej próze, 1955) či Luisa Leala *Magical Realism in Spanish American Literature* (Magický realizmus v hispanoamerickej literatúre, 1967) uvádza aj aktuálnejšie a vplyvné štúdie Wendy B. Faris *Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction* (Šeherezádine deti: magický realizmus a postmoderná próza), Rawdona Wilsona *The Metamorphoses of Fiction Space: Magical Realism* (Premený priestor fikcie: magický realizmus) alebo Jona Thiema *The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction* (Textová reprezentácia čitateľa v próze magického realizmu). V našom literárnovednom prostredí prehľadnú sústavu názorových diferencií, argumentácií a stanovísk samotných autorov zaraďovaných pod magický realizmus, ale aj literárnych vedcov reflektujúcich tento problém, ponúka publikácia Evy Lukavskej „Zázračné reálno“ a magický realizmus (2003), ktorá v úvodných častiach výberovo analyzuje príspevky konferenčného zborníka hispanistov z roku 1975 *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y Realismo Mágico en Iberoamérica* (Iné svety, iné ohne. Fantázia a magický realizmus v iberskej Amerike). Výsledky, ku ktorým tento kongres dospel, hodnotí ako „stejně rozporuplné jako studovaný fenomén“ (20). Sťaženú uchopiteľnosť pojmu pripomína napríklad aj Zoltán Németh, odvoláva sa pritom na publikáciu Tamása Bényeiho a konštatuje, že pojem magický realizmus „má taký široký okruh používania, ktorý už ohrozuje možnosť jeho použiteľnosti“

(2014, 131). Podobne uvažuje aj Anna Housková: „Název magický realizmus byl mnohým používáním a zneužíváním zatížen natolik, že se jeho nejasné obrysy ještě rozostřily.“ (1998, 104).

Napriek tomu je použitie syntagmy magický realizmus pre identifikáciu literárneho diela posilnené všade tam, kde sa prejavuje „snaha pomenovať najrôznejšie spôsoby zobrazenia na pomedzí realistikosti a fantastickosti“ (Kučerková 2011, 13), s touto tendenciou sa však intenzifikuje aj miera entropie pojmu, keďže, ako tvrdí Lukavská, „nadužívání termínu a jeho používání všude tam, kde hispanoamerická próza vybočila z tradičního realistického zobrazení skutečnosti, přispělo k dalšímu zatemnění jeho obsahu“ (2003, 10). Z týchto dôvodov je aplikácia termínu magický realizmus na dielo či tvorbu konkrétneho autora spojená so zosilneným rizikom dezinterpretácie. Markantne sa tento problém javí predovšetkým v procese formulovania otázky o možnosti usúvšažňovať poetiku magického realizmu s európskou kultúrnou a literárnou tradíciou. Táto otázka bola otvorená vyhranenou polemikou medzi Ángelom Floresom a Luisom Lealom. Podľa Floresa je „hispanoamerická magickorealistickej próza jen regionální variantou západoevropského umění“ (Lukavská 2003, 14), ako názorný príklad magického realizmu pritom uvádza dielo Franza Kafku. Leal túto magickorealistickej prózu „povyšuje nad vyčerpanou literaturu evropskou a představuje ji jako originální a jedinečnou“ (20). Lukavskej vlastné stanovisko je pritom syntetizujúce: „Ti badatelé, kteří buď snižují (Flores), nebo naopak povyšují (Leal) hispanoamerickou magickorealistickej literaturu ve vztahu k literatuře evropské, stavějí jen umělé bariéry tam, kde jde o nedělitelný organický literární proces.“ (22)

Polemiku medzi Floresom a Lealom možno reinterpretovať aj ako formulovanie otázky o spôsobe prenikania magického realizmu (a jeho vetvy zázračného reálna) do kultúrneho priestoru Európy, a to v zmysle: ide o príchod, resp. objav *nového* alebo o *návrat* (rekontextualizovaného) starého – expresionistického, surrealistického, vo výsledku „kafkovského“? Kafkovo dielo sa stáva referenčným bodom nielen pre Floresa, ale najmä pre Gabriela Garcíu Márqueza, ktorý riešil „technický problém, jak transkribovat události, které jsou v Latinské Americe reálné, ale kterým se v knihách nevěří“ (29). Riešenie tohto problému sa núkalo aj prostredníctvom porozumenia pravidlám fungovania Kafkovho fikčného sveta, ktorý je štrukturovaný na pozadí klasickej mytológie a vytvára sa v kontexte moderného mýtu ako hybridný svet, ustanovujúci jednotu magického a reálneho prvku: „Hybridní svět je sémantická struktura, v níž je modální opozice mezi přirozeným a nadpřirozeným neutralizována, takže jak přirozené, tak i nadpřirozené jevy jsou nedílnými složkami jednoho a téhož světa.“ (Doležel 2008, 52) Magické, nadprirodzené (resp. terminológiou T. Todorova fantastické) prvky sa v Kafkovom diele (a v predĺžení aj v diele Garcíu Márqueza)<sup>2</sup> nevylučujú s prvkami prirodzeného sveta, naopak, javia sa ako súčasť normality, a teda ako skutočné, reálne a nepríznakové súčasti každodennosti, pretože „model Kafkovho sveta nie je vybudovaný na disjunkcii (buď – alebo), ale na konjunkcii (aj – aj)“ (Meletinskij 1989, 405). V naznačenom kontexte je nápadné, ako určenie základných znakov magického realizmu podľa Faris (neredukovateľný magický prvok, umiestnenie v reálnom svete, kombinácia paradoxu magického a reality bez vysvetlenia,

zastieranie a splyvanie dvoch svetov, fikcia spochybňujúca podstatu myslenia o čase, priestore a identite)<sup>3</sup> vyhovujú aj povahe Kafkovho hybridného sveta (predovšetkým poviedok). Reprezentatívny román magického realizmu *Sto rokov samoty* G. Garcíu Márqueza však vykazuje i ďalšie intertextuálne parametre, či už v rovine preberania niektorých motívov, alebo na úrovni širších štylizovaných modelov, a to napríklad s dielami *Orlando* Virginie Woolf alebo *Jozef a jeho bratia* Thomasa Manna.

Transkultúrny prienik poetiky magického realizmu do európskeho priestoru možno v načrtnutých súvislostiach vymedziť nielen ako umelecké referovanie o procese konštituovania hispanoamerickej literatúry a jej identity, ale aj ako pohyb navracania latinskoamerickými podmienkami rekontextualizovaných modernistických európskych prameňov. Európske pramene poetiky magického realizmu sa organicky včleňujú do jeho esteticko-umeleckej paradigmy zvýrazňujúcej kultúrne osobitosti a jedinečnosť latinskoamerického priestoru (nezanedbateľným momentom je tu skúsenostný komplex samotného autora), participujú na jej charaktere a spolu s ňou sa v imanentných vrstvách textov vracajú na starý kontinent v podmienkach čitateľných ako „raná, humanisticky poňatá postmoderna“ (Németh 2014, 137). Prvok autentifikácie poetiky magického realizmu pritom vhodne komentoval už Jelezar Moisejevič Meletinskij v práci *Poetika mýtu*. Jeho názor možno rámcovo vzťahovať k Floresovým stanoviskám, zvlášť keď tvrdí, že „v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch preniká mýtizačná poetika aj do literatúr ‚tretieho sveta‘ – latinskoamerických a niektorých afro-ázijských. Nemožno pochybovať o istom vplyve západoeurópskeho modernizmu na tieto literatúry“ (1989, 420), avšak Floresom naznačenú odvodenosť hispanoamerickej literatúry od tej európskej Meletinskij zmiernuje a prekonáva poukazom na jej autentický rozmer, ktorý je daný jednak domácimi podmienkami, jednak špecifickými poetologickými posunmi:

ako je známe, každé ovplyvnenie, ak len nejde o celkom prechodnú módnú záležitosť, musí mať miestne vnútorné zdôvodnenie. Mýtizmus západoeurópskeho románu 20. storočia sa (...) neopiera o folklórne tradície, pričom v latinskoamerických a afro-ázijských románoch archaické folklórne tradície a folklórno-mytologické vedomie môžu existovať vedľa modernistického intelektualizmu čisto európskeho typu. Takáto mnohovýrovňosť je výsledkom „urýchleného“ vývoja kultúry týchto národov v 20. storočí, najmä v poslednom období. Táto svojská kultúrohistorická situácia umožňuje koexistenciu a chvíľami až organickú syntézu dosahujúcu vzájomné prestúpenie prvkov historizmu a mytologizmu, sociálneho realizmu a pôvodnej folklórnosti, ktorej interpretácia sa pohybuje od ospevovania národnej svojbytnosti, v podstate romantického, po modernistické hľadanie opakujúcich sa stereotypov. Na označenie tohto svojského javu sa v západnej kritike ujal termín „magický realizmus“. (420 – 421)

V podobných intenciách sa k vzťahu magickorealistickej poetiky a európskej tradície vyjadruje aj Anna Housková v knihe *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v esejích a románech)*. Housková, rovnako ako Meletinskij, konštatuje prítomnosť vplyvu európskej literatúry na magický realizmus (postexpressionistické maliarstvo a surrealizmus), zároveň však referuje o jeho autonomizačných mechanizmoch:

souvislost s evropskou avantgardou zůstává na povrchu – nová hispanoamerická próza je hlouběji zakořeněna ve vlastní kultuře. Je to patrné již v tom, jak akcentuje a jinak odstíňuje úžas v pohledu na svět. Úžas nad každodenní skutečností, která se vyprávěči náhle jeví jako nevídaná, se zakládá na dotyku s „jiným“ světem. (...) v magickém realizmu je všednost výslovně prostoupena iracionálními jevy, od předtuch a magických předmětů až po duchy zemřelých a zázračné události. Vše, co je z hlediska evropského racionalismu pověřčivostí, vidí hispanoamerické romány jako životnost neoficiálních tradic v polykulturním prostoru, kde koexistují s moderní technickou civilizací. (1998, 105 – 106)

Ak přijmeme Meletinského a Houskovéj vymedzenia poetologických posunov autentifikujúcich latinskoamerickú magickorealisticú tvorbu vo vzťahu k európskej literatúre na pozadí jej domovského kultúrneho pohybu a identity, potom platí aj poznámka Magdy Kučerkovéj formulovaná v odkaze na prácu A. Kofmana *El realismo mágico en la literatura latinoamericana* (Magický realizmus v latinskoamerickej literatúre):

Azda najväčším problémom spojenia magický realizmus je fakt, že sa nehomogénne používa aj na označenie inej ako hispanoamerickej tvorby, a to napriek tomu, že napríklad v európskych literatúrach sa nikdy nepretavil do literárnej školy ani nenadobudol definitívne umelecké črty. V európskom literárnovednom kontexte podľa Kofmana postačuje, ak je v diele postrehnuteľná akási „vážna prítomnosť transcendentnej ezoterickej reality ukrytej za realitou každodennou“. Z takto neurčito stanovených hraníc „európskeho“ magického realizmu vznikajú často zjednodušené a neraz mylné interpretácie problematiky. (2011, 34)

Napriek týmto úvahám sa v neskoršej argumentácii Kučerkovéj vyskytnú aj voľné formulácie približovania naturizmu k hispanoamerickej próze magického realizmu, konkrétne autorka naznačuje paralelu v spôsobe zobrazovania a spracovania motívu lásky v diele Isabel Allende a v tvorbe Margity Figuli (62). Tento autorkin postup odráža širšie snahy o stabilizáciu magického realizmu ako medzinárodného štýlového fenoménu (Nünning 2006), čo dovoľuje uvažovať o magickom realizme aj mimo latinskoamerického kontextu. Podľa Pokrivčákovej „významné diela magického realizmu sú prítomné vo väčšine súčasných národných literatúr“ (2004, 151), Németh priamo hovorí o rozsiahlom korpuse románov magického realizmu v maďarskej literatúre (2014, 132) a o magickom realizme písanom v maďarskom jazyku (133), v súvislostiach s magickým realizmom sa často pripomína aj tvorba ruského autora M. A. Bulgakova, anglického spisovateľa s indickými koreňmi S. Rushdieho či nemeckého nobelistu G. Grassa. V slovenskej literatúre a jej literárnovednej reflexii rezonuje v súvislosti s poetikou magického realizmu predovšetkým dielo Petra Jaroša a Václava Pankovčina. Menej pozornosti sa v týchto kontextoch venuje prózam Dušana Dušeka, Dušana Mitanu či Jozefa Puškáša.<sup>4</sup>

## 2

Mnohoznačná a rozporuplná povaha pojmu magický realizmus a jeho vnútorná diferencovanosť značí jeho otvorenosť a schopnosť absorbovať, resp. zastrešovať viaceré autonómne a autochtónne textové štruktúry na základe niektorých príbuzných sujetovo-tematických prvkov, ktoré tu vystupujú ako menovatelia. Ak nemožno poetiku magického realizmu ohraničiť poetologicky ani geograficky, potom každé

ďalšie dielo pracujúce s príbuznými obraznými škálami a sujetovými postupmi sa hypoteticky môže stať doplnením otvorenej štruktúry magického realizmu. Možno v tom vidieť stále prebiehajúci proces ustanovovania či dokresľovania kontúr magického realizmu prostredníctvom tvorivých iniciatív nelatinskoamerických spisovateľov (napríklad už spomenutý „magický realizmus písaný v maďarskom jazyku“ asociuje iba posun jazykovej zložky). No možno v tom tiež vidieť aj istú nástrahu, ktorá spočíva v príliš rýchlym začlenení diela na základe niekoľkých styčných prvkov pod nezodpovedajúci pojem.

Ak by sme chceli v Jarošovom románe *Tisícročná včela* vidieť naplnenie poetiky magického realizmu, nutne by sme museli konštatovať autorovo nezvládnutie (jemu takto podsúvaného) zámeru, pretože toto dielo uvedenú poetologickú polohu dostatočne nepotvrďuje. Tento román by zniesol iba voľné, približné porovnanie s poetikou magického realizmu, resp. s dielom *Sto rokov samoty* – a to na podobnej rovine, na akej porovnal Vladimír Oleríny slovenskú lyrizovanú prózu (Švantnerov román *Nevesta hôl*) s magickým realizmom (román *Sto rokov samoty* Garcíu Márqueza) v štúdiu *Kontexty slovenskej a latinskoamerickej literatúry*. Olerínyho voľné usúvzťažnenie obidvoch diel zvýrazňovalo ich špecifický pôvod, preto sa v prieniku mohlo stretnúť len niekoľko málo výrazov, motívov či obrazov. No následným zvýraznením funkčného aspektu týchto prvkov boli takmer okamžite oddelené a utriedené do im prirodzených priestorov. V naznačených súvislostiach by bolo možné nájsť konexie medzi *Tisícročnou včelou* a románom *Sto rokov samoty* na úrovni takých sujetovo-tematických príznakov ako trojgeneračný model rodiny, orientácia na historizmus a mytologizmus, snovosť, uplatnenie hyperboly, magická karnevalizácia, na nižšej tematickej úrovni výskyt motívu útrob vodného živočícha – u Garcíu Márqueza nájde José Arcadio v útrobach morského hada zbroj rytiera, u Jaroša ide o známy motív útrob veľryby. Jednoduchý výskyt týchto prvkov však nemôže dostatočne vysvetliť možné spoločné smerovanie diel, pokiaľ sa nezlúčia, resp. nepriblížia aj ich funkčné charakteristiky. Navyše, Olerínyho analýza dodatočne a implicitne otvára ešte inú komplikáciu: možnosť usúvzťažnenia Švantnerovho diela a diela Garcíu Márqueza zvýraznením ich spoločných črt vytvára priestor pre ich možné typologické zlúčenie, a teda aj možné zamenenie. Inak povedané: pojmom magický realizmus sa môže prekryvať úplne iná tendencia, napríklad echo naturizmu, či presnejšie, vzťahnutie sa prozaika k tradícii naturizmu<sup>5</sup>. Dokonca možno hovoriť aj o ich kombinovanej prítomnosti v jednotlivých dielach slovenskej literatúry, čo naznačujú E. Jenčíková a P. Zajac v súvislosti s reflexiou prozaických výstupov v druhej polovici 70. rokov:

Oveľa širší význam, ako sa dnes priznáva, majú (...) možnosti ‚magického realizmu‘, ktoré sa u nás v súvislosti s naturizmom objavujú už v štyridsiatych rokoch a ožívajú so zhodením latinskoamerického románu koncom šesťdesiatych a začiatkom sedemdesiatych rokov, ako aj celková situácia na pomedzí moderného a postmoderného románu (1989, 61).

U Jaroša prichádzajú do úvahy všetky uvedené možnosti, pričom treba brať do úvahy aj „dokázateľný vplyv surrealizmu na Jarošovu tvorbu“ (Timura 1999b, 18), surrealizmu, ktorý stál za tvorivou aktivitou Aleja Carpentiera a jeho (voči surrealizmu konfrontačným) vymedzením zázračného reálna. A takisto nemožno opome-

núť ani rozšírenie Bachtinovej koncepcie karnevalovej prózy (Jenčíková – Zajac 1989, 61). Vzniká tak široký podklad možných vzťahov a väzieb Jarošovho písania, pričom jeho udržanie môže (no nemusí) byť súčasťou autorovho zámeru. Autorské udržanie takejto atmosféry pochybnosti a sťaženej možnosti presne identifikovať pôvod textového javu, jej posilňovanie napríklad aj textovým vytváraním podmienok aluzívnosti a zároveň autorovým explicitným odmietaním vplyvu magického realizmu<sup>6</sup> na jeho tvorivé gesto, môžu mať pozitívny dosah na estetiku textu, keďže „neidentifikovateľné prvky pôsobia v texte ako prvky so zvýšenou ikonickosťou“ (Miko – Popovič 1978, 257 – 258).

Petra Jaroša vnímame vo vzťahu k poetike magického realizmu predovšetkým ako *čitateľa*. Jaroš nie je autorom magického realizmu, román *Tisícročná včela* totiž nedeleguje snahu o vytvorenie magickorealistickeho diela, naopak, je produktom viacsmerných autorských zámerov určených okrem iného (spoločenským, domácim, národným, historickým, stredoeurópskym, ale i autorským naturelom) aj defenzívnou povahou *čítania*, ktorú definoval Harold Bloom v *Kánone západnej literatúry*:

Tato čtení předchozích textů jsou nevyhnutně zčásti defenzivní; pokud by byla pouze obdivná, původní tvorba by zahynula, a to z důvodů nejenom psychologických. Nejde zde o oidipovskou rivalitu, nýbrž o přirozenost silných a originálních literárních představ: o figurativní jazyk a jeho proměny. Nezvyklá metafora nebo zajímavý tropus se vždy odchylují od metafory dřívější a toto odchýlení závisí na alespoň částečném odvratu od předchozí figurace nebo na jejím úplném odmítnutí. (2000, 20)

Toto *čítanie* je esenciálne späté s tvorivou aktivitou, s *písaním*, v ňom sa zrkadlí. Defenzívnu povahu čítania vnímame ako pohyb autonomizácie od čítaného, zároveň však aj ako pohyb smerujúci k výstupnému bodu; teda nielen ako „pohyb od čítaného“, ale zároveň aj ako pohyb ustanovujúci novú originalitu („pohyb niekam“). Vo vzťahu k poetike magického realizmu chceme najprv zvýrazniť prvú polohu defenzívnej povahy čítania, Jarošovu tvorivú aktivitu, ktorej výsledkom je *Tisícročná včela*, budeme vnímať práve v týchto parametroch: ide o písanie, ktorého integrálnou súčasťou je (okrem iného) defenzívna povaha čítania. V tomto defenzívnom prístupe sa odráža nielen charakter Jarošovho kontaktu s románom *Sto rokov samoty* Gabriela Garcíu Márqueza, ale aj široká plocha predpokladov Jarošovej vlastnej poetologickej situácie a otázok o možnostiach jej vývinu, zároveň však i tvorivá minulosť autora tak, ako sa javí napríklad v zbierke poviedok *Krvaviny* či ešte skôr v surrealisticko-existencialisticko-novorománových „pendantoch“ (Timura 1999b, 18). Jaroš je autorom, ktorý vo zvýšenej miere reaguje na podnety inonárodných literatúr, čo sa v literárnej kritike nie vždy prijíma pozitívne<sup>7</sup>, vzťah Jarošovho diela k poetike magického realizmu však chápeme vo všeobecnosti ako vzťah tvorivý, pričom platí konštatovanie Dionýza Ďurišina nadväzujúce na výskum Alexandra Nikolajeviča Veselovského, podľa ktorého:

k tvorivému vzťahu dochádza tam, kde sa vytvorili vhodné predpoklady pre prijatie vonkajších podnetov (...) Z toho priamo vyplýva, že v danom prípade aktívnym, stimulujúcim činiteľom je prijímajúci jav. Primárne treba preto vychádzať z celkovej vývinovej situácie prijímajúcej, domácej literatúry v určitom období, z potenciálnych potrieb a objektívnych možností jej ďalšieho smerovania. (1975, 272)

V nadväznosti na tieto formulácie a v zúžení na autorskú osobnosť Petra Jaroša možno tento proces motivovať a vyhodnotiť na viacerých rovinách: formovanie eklektického modelu socialistického realizmu (Červeňák 1996, 88 – 89) tlačí na zmenu poetologicko-estetických parametrov Jarošových diel (Pokrivčáková 2001, 131), odstúpenie od abstraktných literárnych konštrukcií a metodického pestovania literárnosti (Prušková 1994, 53) je sprevádzané oživením spomienky na detstvo a rodný Liptov<sup>8</sup>, čo je v druhej polovici 70. rokov vlastne príznakom „doboového ,príkrovového pohybu“, sprevádzaného „posunom do historizmu“ (Jenčíková – Zajac 1989, 60). Vnútrotextovo možno defenzívnu povahu čítania voči poetike magického realizmu odhaliť aj cez pozícnú reštrukturalizáciu magických prvkov v rámci intencných priorit sujetovo-organizačných vzťahov a textových rovín. Oproti sujetovo a štýlovo dominantnému postaveniu magickej obraznosti v románe *Sto rokov samoty* možno v *Tisícročnej včele* evidovať postup, ktorý prvky asociujúce magickorealistickú obraznosť využíva len ako prostriedok doplnenia iných funkčných aspektov ideových a tematicko-motivických dominánt. Pozíčne vystupujú ako prvky sekundárne a podvojné, a teda nie sú účelom či vyústením snáh o zmysel textu, ako o tom referujú viaceré práce. Už Vincent Šabík v rámci Jarošovho románu diferencuje štyri štylistické vrstvy, pričom „fantastický, snový alebo magický element, ktorý Jaroš uplatňuje pod vplyvom veľkej postavy súčasnej kolumbijskej literatúry G. Garcíu Márqueza“ (1980, 189) vytvára až štvrtú, akúsi dodatkovú rovinu, ktorá dopĺňa prvú základnú vrstvu individuálnych osudov postáv, druhú ideologickú vrstvu, a na obidve predchádzajúce sa napájajúcu tretiu vrstvu historickodokumentačnú (189). Recenzia Ivana Sulíka charakterizuje fantazijnú rovinu románu ako prvok „silne ozvlášťujúci, rovnako poznávací, nie samoučelný“ (1980, 90), pričom neskôr dodáva, že Jaroš „rád dáva veci na neočakávané miesta a šokuje (...) je majster ozvláštnenia“ (91). V tomto Sulíkovom konštatovaní sa akosi mimochodom ukrýva aj formulácia odstupe Jarošovej stratégie voči tej garciamárquezovskej; totiž v poetike kolumbijského spisovateľa je nadprirodzeným, magickým, fantastickým prvkom macondského univerza „kontrolnými“ naratívnymi postupmi systematicky upieraná ich príznakovosť, nevyčleňujú sa, a teda ani nevytvárajú vnútorné napätie so svojím tematickým okolím, ktoré by ich spätne identifikovalo ako prvky ozvlášťujúce (a teda ako prvky „iného charakteru“). Predovšetkým však treba spomenúť štúdiu Pokrivčákovovej, ktorá precíznou interpretáciou anatómie a funkčnej charakteristiky magickej karnevalizácie odhalila Jarošovo odsunutie magického prvku ako „rezignáciu na postupy magického ozvlášťovania a karnevalizácie textu“ v prospech uplatnenia „postupov socialistického realizmu“ (2001, 136 – 137). V tejto perspektíve má karnevalizácia konštituujúca magickú vrstvu charakter „len akéhosi literárneho ornamentu“ (139). To, čo tu nazývame defenzívnou povahou čítania, takto nachádza svoj výstupný bod v príklone k požiadavkám socialistického realizmu. Dalo by sa teda povedať, že požiadavky socialistického realizmu *určovali* defenzívnu povahu Jarošovho čítania magického realizmu:

Takýto charakter románu nás nemôže prekvapiť vzhľadom na obdobie tzv. eklektického modelu socialistického realizmu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia, v ktorom síce dochádzalo k prenikaniu nových umeleckých trendov do súdobej literatúry,

toto prenikanie však nesmeli narušiť filozofickú a svetonázorovú stabilitu socialistického realizmu. (139)

Napriek platnosti Pokrivčákovej analýz sa pokúsime aj o ústretovú konštrukciu. Jarošovu stratégiu „odsunutia“ magickej imaginatívnosti asociujúcej poetiku magického realizmu do priority nižších rovín textu možno vnímať aj ako snahu o vyhnutie sa novej kolízii národných fundamentov témy s ich poeticko-výrazovou realizáciou. Z hľadiska esteticko-hodnotových kvalít románu *Tisícročná včela* by mohol byť vnímaný ako problémový taký postup, ktorý by dielo „hlboko načierajúce do pamäti ľudu, s ktorým sa táto literatúra cíti bytostne spriaznená, vytrhá jeho skúsenosť z priepasti nepamäti, tejto niekdajšej osudovej kľatby nášho dejinami tvrdo skúšaného národa“ (Šabík 1980, 185) dominantne komponoval a sprostredkoval výrazovým a obrazovým penzom, viditeľne a manifestačne eklekticky prevzatým z cudzojazyčného a cudzokultúrneho, transkontinentálneho priestoru. Prirodzene, národné fundamenty témy a ich väzbu v poeticko-výrazovej realizácii latinskoamerickej magickorealistickej proveniencie by mohla zastrešiť a zlúčiť rovina mýtu, avšak v Jarošovom prípade nemôže ísť o mýtus macondského alebo karibského univerza, keďže „jadrom *Tisícročnej včely* a jej filmovej podoby je a ostáva osobitné mýtické prepojenie slovanského (a národného) mýtu s komunistickou utópiu. Robí aj z nej súčasť dejinného mýtu, rovnako ako robí z národného mýtu predstupeň komunistickej utópie.“ (Zajac 2001, 499) Aj v tomto zmysle sa román *Tisícročná včela* vzpiera porovnávaní s románom Garcíu Márqueza a poetikou magického realizmu a žiada inaugurovať pre Jarošom ustanovenú imaginatívnosť, historizmus a mýtickosť inú východiskovú paradigmu. Systematicky ju vo svojich literárnovedných statiach o Jarošovom diele presadzuje Viktor Timura, no azda najdôraznejšie ju formuluje v štúdiu *Niektoré problémy v tvorbe Petra Jaroša v osemdesiatych rokoch*, keď tvrdí, že

imaginatívne prvky v Jarošovej próze vychádzajú z domácich koreňov, z tradičnej slovenskej kultúry, v ktorej si ešte aj v dvadsiatom storočí zachovali veľký význam mýtické prvky, povery, démonické sily a bytosti, tradované a transformované v ľudovom rozprávaní a v rozprávkach. Jaroš ich kombinoval s rozličnými postupmi, čím nadobudli celkom nové, originálne a objavné poetické podoby, ktoré sú typicky jarošovské. Je to Jarošov imaginatívny, fiktívny svet, vytváraný obrazotvornou mohutnosťou a rozprávačskou bravúrou, vychádzajúci zo slovenských tradícií ľudovej slovesnosti, legendarizovania a hyperbolizácie reálnych príbehov, situácií, zážitkov a skúseností, alebo z výmyslu (...) Imaginatívne prvky v Jarošovej próze nemajú priamu súvislosť s magickým realizmom v iných literatúrach. Odlišujú sa od nich nielen prameňom a východiskami, ale aj charakterom. (1999a, 97 – 98)

Timurova snaha o vyčlenenie Jarošovej tvorby (*Tisícročnej včely*, ale aj nadväzujúceho románu *Nemé ucho, hluché oko*) z kontextu magického realizmu sa poukázaním na domáce korene imaginatívnych prvkov nevyčerpáva. Viacerí literárni vedci (konfrontačne) začleňujú magický realizmus do prostredia postmodernity (T. Žilka, Z. Németh, E. Lukavská, W. B. Faris a ďalší), Timura však vylučuje aj tento možný sprostredkujúci priestor a Jarošovu tvorbu situuje na plochu moderny:

V postmodernej literatúre nie je miesto pre imagináciu jarošovského typu, pre legendarizáciu príbehov, situácií a zážitkov. Na román nie je možné aplikovať ani ďalšie znaky

postmodernej literatúry (...) Nejde o antropocentrizmus, ani odklon od logocentrizmu, ani o polysémiu, tým menej o odklon od vizuálnosti (...), už vonkoncom nejde u Jaroša o odklon od zmyslovosti (...). U Jaroša, ktorý využíva celý rad žánrových foriem ako postmoderná literatúra, nejde o postmodernú, ale modernú literatúru, ktorá vychádza z kultúrnej tradície a jej využívania pri tvorbe i vnímaní literárneho diela. (99)

Defenzívnu povahu Jarošovho čítania magického realizmu, prítomnú v produkčných princípoch a stratégiách *Tisícročnej včely*, čiastočne neutralizovalo Jakubiskovo filmové stvárnenie. Napriek tomu nemožno konštatovať (v odkaze na vyjadrenie Z. Németha), že by sme v Jarošovej *Tisícročnej včele* mali magický realizmus písaný v slovenskom jazyku.

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> O vzťahu G. Garcíu Márqueza k dielu F. Kafku referoval napríklad aj Milan Kundera: „Dva pomocníci ze zámku jsou pravděpodobně největší básnivý nápad Kafkův, zážrak jeho fantazie (...) Avšak hlavně: výmysl těch dvou pomocníků je páka, která zvedá příběh do výše, kde je vše zároveň podivně skutečné i neskutečné, možné i nemožné (...) Trvám na svých slovech, abych plně vyslovil veškeru radikálnost Kafkovy estetické revoluce. Vzpomínám si na rozhovor s Garcíou Márquezem, který mi před dvaceti lety řekl: ‚Jen díky Kafkovi jsem pochopil, že je možno psát jinak.‘ Jinak, to znamená: psát a překračovat hranici pravděpodobného. Ne proto, abychom unikli skutečnému světu (na způsob romantiků), ale abychom ho tak lépe postihli.“ (2006, 30 – 31).
- <sup>2</sup> K charakteru reality, ako ju vníma kolumbijský spisovateľ, pozri García Márquez, Gabriel. 2004, ed. A. Housková, 282 – 287.
- <sup>3</sup> Bližšie sa týmto znakom venuje Silvia Pokrivčáková v štúdiu *Aktuálne modely realizmu v súčasnej americkej literatúre* (2004, 150 – 151).
- <sup>4</sup> V tejto súvislosti má príznakový názov štúdia Jamesa D. Naughtona *Magický realizmus v próze Jozefa Puškáša*.
- <sup>5</sup> Viktor Timura v súvislosti s Jarošom zdôrazňuje predovšetkým dielo Dobroslava Chrobáka (1999b, 18).
- <sup>6</sup> Referuje k tomu Timura, keď cituje Jarošovo vyjadrenie z *Rudého práva* (17. 10. 1981): „V niektorých prípadoch literárna kritika hovorí aj o vplyve latinskoamerického prúdu magického realizmu (García Márquez, Asturias). Časové súvislosti vzniku Jarošových próz a dostupnosť ich diel u nás však tomu nezodpovedajú (...). Ovplyvnenie magickým realizmom popiera aj sám Jaroš: ‚Niektoré prózy som napísal skôr, než u nás vyšli preklady trebárs Márqueza alebo Asturiasa.‘“ (1999b, 18) Nebude to platiť pre *Tisícročnú včelu* (1979), ktorá vychádza po prvých slovenských a českých prekladoch reprezentatívneho diela magického realizmu románu *Sto rokov samoty* (čes. 1971, slov. 1973).
- <sup>7</sup> Negatívne aspekty Jarošovho nadväzovania na literárny existencializmus a nový román sumarizoval napríklad Vladimír Petrík: „Prevaha literárnej inšpirácie, primárna snaha o formálnu a metodologickú inováciu, spojená s nedostatočným využívaním celého zážitkového fondu, to všetko viedlo u Jaroša v tejto etape k prevahe konštruovanosti, abstraktnosti, k vytváraniu modelových situácií, za ktorými však bolo málo osobného poznania a takmer nič sociálnej reality.“ (1981, 1)
- <sup>8</sup> K tomu pozri tiež rozhovor P. Jaroša s L. Jurikom *Hľadať pravdu o človeku* (*Nové slovo* 29. 1. 1981, 23, 4: 13).

## LITERATÚRA

- Bloom, Harold. 2000. *Kánon západní literatury*. Prel. Ladislav Nagy a Martin Pokorný. Praha: Prostor.
- Červeňák, Andrej. 1996. Fenomén socialistický realizmus. *Literika*, 1, 3 – 4: 84 – 89.
- Doležel, Lubomír. 2008. Kafkův fikční svět. In *Studie z české literatury a poetiky*, Lubomír Doležel, 49 – 69. Praha: Torst.
- Ďurišin, Dionýz. 1975. *Teória literárnej komparatistiky*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- García Márquez, Gabriel. 2004. *Sto rokov samoty*. Prel. Ivan Puškáč. Bratislava: Ikar.
- García Márquez, Gabriel. 2004. Fantázie a umélecká tvorba v Latinskej Americe a karibské oblasti. Prel. Anna Tkáčková. In *Druhý breh Západu*. Výbor iberoamerických esejů, ed. Anna Housková, 282 – 287. Praha: Mladá fronta.
- Housková, Anna. 1998. *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech)*. Praha: Torst.
- Housková, Anna, ed. 2004. *Druhý breh Západu*. Výbor iberoamerických esejů. Praha: Mladá fronta.
- Jaroš, Peter. 1984. *Tisícročná včela*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Jenčíková, Eva – Peter Zajac. 1989. Situácia súčasnej slovenskej literatúry. *Slovenské pohľady*, 105, 2: 54 – 71.
- Kučerková, Magda. 2011. *Magický realizmus Isabel Allendeovej*. Bratislava: Veda.
- Kundera, Milan. 2006. *Kastrujúci stín svätého Gardy*. Brno: Atlantis.
- Lukavská, Eva. 2003. „Zázračné reálno“ a magický realizmus. *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host.
- Meletinskij, Jeleazar Moisejevič. 1989. *Poetika mýtu*. Prel. Viera Šabíková. Bratislava: Nakladateľstvo Pravda.
- Naughton, D. James. 1988. Magický realizmus v próze Jozefa Puškáša. *Romboid*, 23, 12: 22 – 29.
- Németh, Zoltán. 2014. Magický realizmus v maďarskej literatúre (Otázky priestoru, času a postmodernizmu v románoch). *World Literature Studies*, 6 (23), 2: 130 – 140.
- Nünning, Ansgar. 2006. Magický realizmus. In *Lexikon teorie literatury a kultury*, ed. Ansgar Nünning, 469. Brno: Host.
- Parkinson Zamora, Lois – B. Wendy Faris, eds. 1995. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham/London: Duke University Press.
- Pokrivčáková, Silvia. 2001. Anatómia a funkčná charakteristika magickej karnevalizácie v románe Petra Jaroša *Tisícročná včela*. *Slovenská literatúra*, 48, 2: 130 – 139.
- Pokrivčáková, Silvia. 2004. Aktuálne modely realizmu v súčasnej americkej literatúre. In *Realizmus a antirealizmus v literatúre*, eds. Silvia Pokrivčáková – Anton Pokrivčák – John R. Leo – Lucia Rákayová, 149 – 154. Nitra: Pedagogická fakulta UKF v Nitre. Dostupné na: <http://www.kaa.ff.ukf.sk/apokrivcak/download/raal> [cit. 30. marca 2016]
- Prušková, Zora. 1994. Slovenská próza 60. rokov. *Slovenská literatúra*, 41, 1 – 2: 43 – 58.
- Sulík, Ivan. 1980. Jarošovo viacrozmerne „Ad patres“. *Slovenské pohľady*, 96, 7: 89 – 93.
- Šabík, Vincent. 1980. Vincent Šabík číta Petra Jaroša. *Romboid*, 15, 3: 185 – 190.
- Timura, Peter. 1999a. Niektoré problémy v tvorbe Petra Jaroša v osemdesiatych rokoch. *Literika*, 4, 1: 96 – 100.
- Timura, Peter. 1999b. *Peter Jaroš*. Bratislava: Literárne informačné centrum.
- Todorov, Tzvetan. 2010. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum.
- Zajac, Peter. 2001. Tisícročná včela ako mýtus prežitia. *Slovenská literatúra*, 48, 6: 493 – 500.
- Žilka, Tibor. 2000. *Postmoderná semiotika textu*. Nitra: UKF v Nitre.

Entropic nature of the concept of magical realism. Defensive form of reading. Magical imagery. Defamiliarization. Peter Jaroš.

The study considers the potential presence of the poetics of Latin American magical realism within the system of Slovak literature, particularly in the fiction of Peter Jaroš. In the first part the entropic nature of the concept magical realism is highlighted together with several remarks about the presence of European sources in its structure (J. M. Meletinskij, A. Housková). Based on critical reflections on the fiction of P. Jaroš provided by V. Oleríny, S. Pokrivčáková, I. Sulík, V. Šabík and P. Zajac, the second part is an account of defensive forms of reading (H. Bloom) concerning the poetological initiation of magical realism into Slovak literature in the late 1970s.

---

PhDr. Marcel Forgáč, PhD.  
Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií  
Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy  
Filozofická fakulta  
Prešovská univerzita v Prešove  
Ul. 17. novembra č. 15  
080 01 Prešov  
Slovenská republika  
marcel.forgac@unipo.sk

## Východokarpatský magický realizmus? Rekonštrukcia cesty „magického realizmu“ do slovenskej literatúry z východu

RADOSLAV PASSIA

---

### ÚVOD

V druhej polovici 80. rokov 20. storočia nadobudol v slovenskej literárnej a kultúrnej situácii pojem magický realizmus, dovtedy prirodzene naviazaný na východiskový latinskoamerický kontext, geograficky aj hodnotovo viacznačný význam. Komplexná rekonštrukcia používania tohto pojmu v slovenskej literatúre nebude teraz predmetom môjho záujmu, možno však konštatovať, že v uvedenom období už mal na Slovensku istú ustálenú tradíciu. Magický realizmus ako pojem sa spočiatku objavoval v súvislosti so slovenskou lyrizovanou prózou, ale od 60. rokov 20. storočia sa jeho chápanie zmenilo s prihliadnutím na medzinárodný kontext, kde vystupoval ako označenie literárneho smeru, či všeobecnejšie istého typu poetiky, ktorá v sebe absorbovala „široký priestor, najmä pokiaľ ide o snahu pomenovať najrôznejšie spôsoby zobrazovania na pomedzí realistikosti a fantastickosti. Nemalý význam v konštituovaní magického realizmu ako literárno-estetického fenoménu má i jeho spätosť s magickým myslením a mýtmi vrstvenými do podložia ústnej tradície Latinskej Ameriky“ (Kučerková 2011, 13).

Pojem magický realizmus použil už v roku 1946 Jozef Felix v článku *O nové cesty prózy alebo problém „anjelských zemí“ v našej literatúre* (Felix 1965), pričom „magický realizmus“ chápe postulatívne, ako estetické východisko z dobového stavu slovenskej lyrizovanej prózy:

Tu, v tomto novom, naozaj „magickom realizme“, ako ho tuším nazvali Američania, ktorý je preto magickým, že je realistickým v novom a plnšom slova zmysle, v akomsi novom primknutí sa ku skutočnosti (...) vidíme odrazový môstok našej budúcej prózy, dnes hmatajúcej vo vzduchoprázdné vlastných libidinózných predstáv a v ničote prázdnych slovných arabesiek. (183)<sup>1</sup>

V podstate dnešné chápanie magického realizmu ako literárneho smeru sa v slovenských pomeroch výraznejšie etablovalo po vydaní antológie latinskoamerickej krátkej prózy *Dni a noci Latinskej Ameriky* (1969). Pojem magický realizmus nepoužíva zostavovateľ antológie Yerko Moretić, ale prekladateľ a autor jednotlivých autorských medailónov Vladimír Oleríny v súvislosti s Juanom Joséom Arreolom, Alejom Carpentierom a Gabrielom Garcíom Márquezom, pričom hovorí o „tzv. magickom realizme“. Ďalšie operatívne využívanie tohto pojmu v slovenskom kontexte v súvis-

losti s domácimi autormi (P. Jaroš, D. Mitana, D. Dušek, I. Hudec a iní) sa už dialo s vedomím či aspoň povedomím o jeho medzinárodných súvislostiach. Zaujímavé však je, že nešlo „len“ o reflexiu latinskoamerického literárneho diania formou prekladov a prehľadových či kritických článkov a následnú apropiáciu niektorých magickorealistickej postupov reprezentantmi slovenskej literárnej scény. Pokiaľ ide o domácu dobovú kritickú reflexiu slovenskej literatúry, ale aj iných národných literatúr vtedajšieho socialistického tábora, možno konštatovať, že používatelia pojmu magický realizmus sa dostávali do istého ideologického napätia, ba až konfliktu s konzervatívnou líniou chápania socialistického realizmu. Kritické zhodnocovanie magického realizmu, jeho zaraďovanie do slovenského literárneho kontextu, teda nachádzanie istých štýlových a tematických paralel medzi časťou dobovej prozaickej produkcie na Slovensku a prototypickými dielami magického realizmu (predovšetkým románom G. Garcíu Márqueza *Sto rokov samoty*), sa v konzervatívnych kruhoch zástancov jednej podoby socialistického realizmu ako oficiálnej tvorivej metódy<sup>2</sup> stalo dôkazom, že tu dochádza k cieľnému rozrušovaniu, ba až deštrukcii socialistického realizmu.<sup>3</sup>

### KAUZA MAGICKÝ REALIZMUS V ROMBOIDE

Teraz sa zameriam na menšiu epizódu slovenského literárneho života z druhej polovice 80. rokov 20. storočia, ktorá nám umožní pochopiť špecifickú komunikačnú situáciu pojmu magický realizmus na Slovensku na sklonku socializmu. Pokúsim sa ukázať, že pôvodcovia primárne ideologického sporu, ktorí magický realizmus chápali ako istú nechcenú alternatívu, ba až opozíciu voči ideologickej doktríne socialistického realizmu, identifikovali ako prví isté postupy a motívy v literatúrach z oblasti východných Karpát, ktoré možno chápať vo vzťahu k poetike magického realizmu ako čiastočne apropriačné. No tieto postupy a motívy zároveň autenticky nadväzujú na domácu tradíciu, najmä orálny folklór,<sup>4</sup> ako aj širší kultúrno-historický kontext východokarpatského hraničného areálu.<sup>5</sup> Tieto tendencie boli v próze východoslovenskej proveniencie prítomné už v 80. rokoch 20. storočia (Milan Zelinka), no naplno sa rozvinuli v 90. rokoch (Elena Lacková, Václav Pankovčín) a možno ich identifikovať aj v súčasnej literatúre (Maroš Krajňak). Sústredím sa teda na „geografickú reinterpretáciu“ charakteristických smerovo-typologických prvkov magického realizmu, ktoré fungovali (fungujú) v kultúrnom priestore východného Slovenska na pozadí rozsiahlejšieho východokarpatského areálu. Na jednej strane ma zaujíma otázka apropiácie tých tvorivých postupov, ktoré možno identifikovať ako magickorealistickej,<sup>6</sup> a na druhej strane otázka ich potenciálnej autochtónnosti. Východiskovo sa pohybujem v teoretických rámcach geopoetiky, ktorú ako interdisciplinárnu literárnovednú orientáciu charakterizuje Elžbieta Rybicka takto:

Cieľom geopoetiky potom nebude „mapovanie“ literárnych svetov, ale otázka, čo sa deje medzi, v medzipriestore: medzi „geo“ a poetikou, medzi geografickým priestorom a literatúrou. Geopoetika, v súlade s týmto predpokladom, kladie dôraz na obe strany procesu interakcie, teda na jednej strane na skúsenosť miesta (ktorá nevyhnutne zahŕňa subjektívne sprostredkovanie) a jej tvorivého stvárnenia, na druhej zas – opačne vzaté – na aktívnu funkciu miesta v tvarovaní tejto skúsenosti.<sup>7</sup> (2014, 93; preložil R. P.)

Za jeden z rozhodujúcich momentov, v ktorom do reflexie magického realizmu na Slovensku vstúpil východokarpatský areálový rozmer, a jednotlivé, najmä suje-  
tovo-tematické prvky pôvodne spojené s definíciami magického realizmu sa začali  
interpretovať čiastočne autochtónne, teda ako nenaviazané len na „pôvodný“ latin-  
skoamerický kontext,<sup>8</sup> možno považovať publikovanie výberu z ukrajinskej povied-  
kovej tvorby v časopise *Revue svetovej literatúry* číslo 1/1986. Zostavovateľ čísla,  
prekladateľ Juraj Andričík v ňom pripravil rozhovor s ukrajinským spisovateľom  
Valerijom Ševčukom, ktorý okrem iného uviedol:

Pokiaľ ide o literárny proces vo svete, väčšina kritikov zastáva názor, že sú isté paralely  
medzi ukrajinskou literatúrou a literatúrou Latinskej Ameriky. Na túto tému boli publi-  
kované viaceré state, v ktorých si kritici všímajú spoločné znaky, ale aj rozdiely. Ide o to,  
že Ukrajina má bohatý, nevyčerpatelný folklór a rovnako bohatý folklór má aj Latinská  
Amerika. Fakticky paralelne, nechcem povedať, že pod priamym vplyvom, ale nie bez  
uviedomenia si tohto javu, začali vznikať umelecké diela späté s folklórom, s poetikou folk-  
lóru. (17)

Toto tematické číslo *Revue svetovej literatúry* (obsahujúce napr. texty Jurija  
Ščerbaka, Valentyna Tarnavského, Jevhena Hucalu a iných) a ďalšie články predov-  
šetkým v časopise *Romboid* vyvolali reakciu konzervatívnych literárnych kruhov,  
verbalizovanú v anonymnom *Expertíznom posudku o deštrukcii pojatia socialistic-  
kého realizmu v súčasnej slovenskej literárnej kritike* (ďalej len *Expertízny posudok*),  
ktorý bol pôvodne adresovaný Ústrednému výboru Komunistickej strany Slovenska  
v Bratislave, ten ho 4. januára 1987 so žiadosťou o vypracovanie stanoviska zaslal  
redakcii časopisu *Romboid*.<sup>9</sup> Najväčší priestor v tomto posudku je venovaný prevažne  
hrubo ideologickej kritike časti dobových tvorcov a kritikov, najmä kritike „otvárania  
priestoru“ magickému realizmu v slovenskej literatúre. Autor posudku tieto tenden-  
cie hodnotí jednoznačne (z vecného hľadiska vcelku správne) ako vedomé a subver-  
zívne voči oficiálnemu kánonu: „Tento ‚výber‘ ukrajinskej poviedky bol robený pre  
,potreby‘ domácich pomerov.“ (*Expertízny posudok* 2015, 77) Pojem magický rea-  
lizmus posudzovateľ evidentne považuje za zastrešujúci pre všetky podobné aktivity  
rozširujúce realistický typ narácie o prvky imaginatívnosti či fantazijnosti:

Vo vzťahu k domácej a osobitne sovietskej literárnej produkcii sa miesto termínu magic-  
ký realizmus používajú pojmy „chimerický realizmus“, „fantastický realizmus“, hoci sú  
zároveň uvádzané paralely s latinskoamerickým románom. Opatrnejšie terminologické  
formulovanie, aj keď ide o rovnaký obsah s magickým realizmom, prerástlo do stavu, že  
jeho oprávnenosť a funkčnosť pre rozvoj socialistického realizmu sa odvodzuje nie z ume-  
leckej praxe a teoretickej estetiky západoeurópskej či svetovej, ale zo socialistickej, ktorá  
vraj jestvuje v starších teóriách socialistického realizmu. (75)

Za problematickú sa teda v oblasti teoreticko-kritickej reflexie týchto javov nepo-  
važuje sama ich evidencia, písanie o magickom realizme, ale fúzia svetovej a socia-  
listickej literatúry, ich vzájomné prerastanie a z toho vyplývajúce ohrozenie čistoty  
socialistickej literatúry a zvlášť socialistického realizmu ako jedinej oficiálne akcep-  
tovanej tvorivej metódy socialistickej literatúry.

Autor posudku ďalej komentuje konkrétne výkony, napríklad jedného z hlav-  
ných reprezentantov dobovej literárnej kritiky Ivana Sulíka (v súvislosti s tenden-

ciami využívať charakteristické motívy a výrazové postupy magického realizmu sa zmieňuje napr. o dielach P. Jaroša, A. Ferka, P. Glocka, P. Vilikovského, M. Zelinku, D. Duška, I. Hudeca, D. Mitanu, J. Johanidesa, čiastočne V. Šikulu): „Tendencie paralelné s magickým realizmom sa hľadajú u autorov, ktorí inklinujú k lyrizovanej próze, k filozofickému nadhľadu, k väčšej fantastike, imaginatívnosti a pod. Takéto prístupy sú jednoznačne hodnotené ako pozitívne, oživujúce a prekonávajúce stagnáciu.“ (76) Celkovo možno na základe citovaného *Expertízneho posudku* pomerne dobre rekonštruovať dobové chápanie tých tvorivých postupov a komponentov literárneho diela, ktoré boli považované za „magickorealistické“. Keď však anonymný autor (autori) prejde od opisu k hodnotovej interpretácii literárnych diel, jeho postoj je negatívny a neskrývane ideologický: „ukazuje sa, že u niektorých autorov, tam, kde niet dostatok umeleckého majstrovstva v tradičných prístupoch socialistického realizmu hľadajú cesty prispôsobenia sa kritériám magického, či iného realizmu a získavajú pozitívny ohlas u kritikov“ (77).

Vtedy začínajúci redaktor *Romboidu* Igor Hochel vo svojom spomienkovom texte uvádza, že autorov tohto nevyžiadaného posudku bolo viac a na signovanej verzii dokumentu boli „mená niekoľkých odborníkov na literatúru, pôsobiacich vo vysokoškolskom prostredí na východnom Slovensku“ (2015, 31). Mocenské orgány však napokon nevyhodnotili túto kauzu ako závažnú, nepovažovali za potrebné eliminovať „magický realizmus“ v slovenskej literatúre a pokračovali v „prestavbovom móde“ riadenia socialistickej kultúry.

Podľa svedectva Igora Hochela teda kauzu iniciovali literárni pracovníci z východného Slovenska, čo má vzhľadom na štruktúru východoslovenského literárneho života a literárnych inštitúcií v 80. rokoch svoju logiku: na prešovskej filozofickej fakulte existovala jediná samostatná katedra ukrajistiky na Slovensku, v Prešove sídlili redakcie kultúrno-spoločenských a literárnych časopisov ukrajinskej menšiny. Na východnom Slovensku pôsobili viacerí aktívni prekladatelia z východoslovenských literatúr, v tomto kontexte najmä Juraj Andričík pravidelne spolupracujúci s Východoslovenským vydavateľstvom v Košiciach, kde v edícii *Lipa* vychádzali nielen jeho preklady z ruskej a ukrajinskej literatúry,<sup>10</sup> takže dobové inovácie sovietskej ukrajinskej literatúry sa v tomto priestore pociťovali výraznejšie a aj citlivejšie.

## REGIONÁLNE A AREÁLOVÉ KONTEXTY

Domnievam sa, že práve recepcia časti ukrajinskej klasickej a súdobej prózy, predovšetkým zvýšená reflexia jej baladických a sociálnych rozmerov, ako aj jej príznakovkej tendencie k mytologizácii a k využívaniu a prehodnocovaniu folklórnych postupov, spoluiniciovala „ekvivalentné“ tvorivé pokusy vo východoslovenskom, košicko-prešovskom literárnom okruhu. Ten mal s touto časťou ukrajinskej literatúry podobné socio-kultúrne východiská, dané nielen dobovou politickou realitou (príslušnosť k socialistickému tábora) a folklórno-etnickým zázemím (multikultúrny priestor na hraniciach rozličných jazykov, etník a náboženstiev), ale aj porovnateľnou kultúrno-dejinnou skúsenosťou okrajových území predtým patriacich do habsburskej monarchie (východné Slovensko, Podkarpatská Rus, Halič, Bukovina). Samozrejme, predpoklady na estetickú komunikáciu medzi (východo)slovenskou

a (západo)ukrajinskou literatúrou nevznikli až v druhej polovici 80. rokov 20. storočia. Ak sledujeme dva zdroje „magickorealistickeho myslenia“ vo východoslovenskej próze (domáca tradícia a apropiácia postupov latinskoamerickej magickorealistickej literatúry), dôležitú „protofázu“ tvoria prvé dve knihy Stanislava Rakúsa (nar. 1940). Rakús sa už v predchádzajúcom desaťročí okrem domácich podnetov tvorivo vyrovnával aj s tvorbou západoukrajinského raného modernistu Vasyľa Stefanyka (1876 – 1936), s ktorým ho spája nielen záujem o sociálnu problematiku.<sup>11</sup> Albín Bagin v súvislosti s knihou *Pieseň o studničnej vode* konštatuje, že „Rakúsovo rozprávanie je presýtené ľudovými povestami, báchorkami, rozmanitými podaniami ani nie tak v súvislom prúde, ako skôr v jednotlivjej rekvizite, reálii, náznaku a nálade“ (Rakús 2014, 366), Ivan Sulík spomína už v súvislosti s Rakúsovou prvotinou *Žobráci* „živý prameň slovenskej folklórnej epiky, balad[u], rozprávka[u]“ (1981, 205). Tieto dve Rakúsove knihy, látkovo výrazne čerpajúce z „magického“ potenciálu folklórneho baladického rozprávania, predstavujú z poetologického aj tematologického hľadiska východisko východoslovenskej línie magickorealistickej tvorivých postupov v próze, ktorú možno rekonštruovať od 80. rokov 20. storočia.<sup>12</sup>

V. Ševčuk v citovanom rozhovore s J. Andričíkom z roku 1986 pripomenul spoločné podhubie klasických diel magického realizmu a dobovej ukrajinskej poviedky, teda ich fatálnu spätosť „s folklórom, s poetikou folklóru“. Obdobná charakteristika sa prinajmenšom od 80. rokov 20. storočia pravidelne objavuje aj v súvislosti s časťou východoslovenskej tvorby, najmä v prípade dvoch z trojice známych prozaikov tzv. papínskeho okruhu, Milanom Zelinkom (nar. 1942) a Václavom Pankovčínom (1968 – 1999). Tvorba tretieho z nich, Jána Pataráka (nar. 1936), je poetologicky odlišná, hoci aj on, podobne ako M. Zelinka s V. Pankovčínom, opakovane pracuje s autobiografickými motívami, tiež literarizuje priestor hornozemplínskej obce Papín a silne ho ovplyvňujú aj žánre a postupy východoslovenského ľudového rozprávania (napr. žáner hrôzostrašnej jarmočnej historiky, morytátu, ktorú tematicky aktualizuje, napríklad v románe *Prvý rok mieru* z roku 1990 na látke druhej svetovej vojny a následných povojnových udalostí na severovýchodnom Slovensku). Na rozdiel od M. Zelinku a V. Pankovčina, často využívajúcich humoristickú hyperbolu, je však základná modalita Patarákovho rozprávania silne moralistická.

Jedným z príkladov tvorivého spojenia možností tohto kultúrno-historického a geografického priestoru s niektorými emblémovými postupmi a motívami magického realizmu môže byť komponovaná poviedková kniha Milana Zelinku *Povešť o strýkovi Kenderešovi* (1985). Zelinka modeluje relatívne uzavretý „malý svet“ východoslovenskej dediny (v tejto knihe má názov Makov) v údolí riečky Udavy na princípe ekvivalencie voči „veľkému svetu“, a to v rovine synchronnej (Makov a jeho veľmi široko chápané okolie, vlastne celý svet) i diachronnej (početné motívy sna, snívania, vďaka ktorým sa súčasťou rozprávania írečitého strýka Kendereša organicky stáva grécka mytológia, predovšetkým odkazy na ľúbostné a cestovateľské motívy *Odysey*). Do tohto kultúrno-historicky „poučeného“ zázračného sveta vstupuje prirodzeným rozprávačským spôsobom folklórno-miestopisné „zázračné reálno“ (mátohy, strašidlá, postavy zo zászvetia), ktoré je navyše rozvinuté – a to je špecifikum Zelinkovho autorského idiolektu – o originálnu humornú tematizáciu, ba až karnevalizáciu dobo-

vej socialistickej komunálnej reality. Túto návratnú Zelinkovu tému by sme mohli uchopiť aj všeobecnejšie, ako konflikt tradičného (rurálny Makov) a moderného (budovanie socializmu), pričom prozaik modeluje napätie napospol empaticky voči obyvateľom svojho malého sveta. Efekt „obyčajnej zázračnosti“ uňho často vzniká práve radostným, pozitívne modelovaným a hyperbolizovaným rozprávaním o vzájomných zrážkach týchto dvoch svetov: „V Makove sa každý zastaví, nijaký človek nemôže prejsť cez Makov bez toho, aby sa neobzrel aspoň na kostol alebo krčmu. Kostol a krčma – to sú dve základné veci na dedine, ale u nás v Makove je ešte jedna zvláštnosť, a to je klub dôchodcov.“ (Zelinka 1985, 44)

V súvislosti s prvými dvoma prozaickými knihami Stanislava Rakúsa som konštatoval, že pokiaľ ide o ich tému aj štylisticko-žánrovú povahu (tendencie k baladickosti), dôležitú rolu v nich hrajú folklórne motívy, no celkovo sa autor vydal smerom k univerzálnejšie ladenej próze so sociálnou tematikou. Možno tu však uviesť aj príklady prozaikov, ktorých poetika magické inšpirácie z domáceho folklóru absorbovala hlbšie. Všimnem si výberovo len motív záhrobných, revenantných postáv. Revenantné motívy pomerne často využíva Václav Pankovčín, napríklad v poviedke *Tu odpočívajú v pokoji* (zo zbierky *Bude to pekný pohreb*), v ktorej sa hlavná postava Adam Lejder po návrate do Marakéša stretáva so svojimi dávno mŕtvymi starými rodičmi – ide o stretnutie spočiatku obojstranne prirodzené. Opakovane sa motív posmrtného života objavuje aj v autobiografickom rozprávaní rómskej spisovateľky Eleny Lackovej:

Mŕtvý se totiž může proměnit v kočku, v psa, v ptáka, v noční můru, v cokoli chce. Podle toho za sebou zanechává stopy kočičí, psí, ptačí. Anebo lidské. Může se vracet na zem i ve vlastní podobě, jenom do obličeje mu není vidět. Všichni Romové na tohle věří. No a maminka tvrdila, že ráno našla v popelu dvě stopy. Lidské! Dědeček se na nás přišel podívat ve vlastní podobě. To znamená, že to byl hodný člověk, důstojný, a že se nemusel měnit ve psa. (2002, 29)

V súvislosti s personálnou témou treba spomenúť, že vo východokarpatskej próze sa trvalo objavujú postavy „zvláštne“ na rozličný spôsob. Ich radikálne „magickú“ polohu predstavujú práve záhrobné postavy. Predovšetkým V. Pankovčín rozvíja vo svojich prózach, ktoré na seba fabulačne často nadväzujú, dopĺňajú sa, ba až variujú (napr. obsahovo aj žánrovo rozličné verzie príbehu *Tri ženy pod orechom* – poviedka, novela, rozhlasová hra), celú plejádu fyziognomicky aj psychologicky zvláštnych postáv, ktoré sú však vždy samozrejmom a akceptovanou súčasťou uzavretého dedinského kolektívu. Milan Hamada o Pankovčínovej knihe *Marakéš* konštatoval, že „rozprávková magickosť je trvalým atribútom tohto sveta. Nadprirodzené sily v ňom pôsobia celkom prirodzene, s akousi veselou a smiechovou samozrejmou“ (1995, 37), čo platí aj o ďalších knihách tohto autora, podľa Vladimíra Barboríka dosahuje Pankovčín „niečo z toho pevného ‚totálneho‘ sveta reálneho zázračna“ (1995, 39) najmä využitím vonkajších efektov a „tematických zložiek jazyka“ (tamže). Naproti tomu Maroš Krajňak (nar. 1972) buduje efekt magického tajomstva svojich postáv aj zobrazovaného priestoru implicitnejšími metódami, jeho postavy sa nevyznačujú ani tak fyziognomickými zvláštnosťami, ale špecifické postavenie v rámci východokarpatského priestoru a svojej etnickej komunity (Rusínov) získavajú vďaka vnútorným

vlastnostiam. Až vo vysoko štylizovanej rozprávačskej reflexii týchto postáv vzniká pre Krajňakove prózy charakteristický „magický efekt“. Autor rozvíja poetiku založenú na strihovom prístupe, na prelínaní fikcie a dokumentu a veľmi voľnej organizácii naratívu, teda na skôr mozaikovitom radení epizód, jeho rozprávač „predstiera, vytvárajúc ilúziu nereálnosti, že ušiel pred prírodou a rozpráva príbeh, ktorý, aj keď sa dá vysvetliť, nás zavádza svojou čudesnosťou,“ ako magickorealistickeho rozprávača všeobecne charakterizoval Enrique Anderson Imbert (2001, 32).

Ako príklad uvediem postavu regionálne známeho pútnika Andryja Pysanského, ktorý ako literárna postava vystupuje v Krajňakovej debutovej knižnej próze *Carpathia*:

Ale teraz je živý Andrij P. tu. Stojíme oproti sebe a zhovárame sa. (...) Starec ďalej hovorí o svojom zámere. Chce oživiť Zóny. Putuje takto už roky po krajine. Vysiela múdre hlasy, múdre slová a múdru hudbu. Verí v záchranu. Pýtam sa na zdroj. Hovorí o genetickom moste. Vie sa napojiť na človeka, s ktorým mal spoločných predkov. Vie sa vlastne napojiť na kohokoľvek. Aj na mŕtvych. (2011, 37)

Charakteristickým spôsobom reflexie zázračných, magických rozmerov reality je v literatúre východokarpatského areálu modelovanie istých uzavretých komunit, dedín, mestečiek, horských údolí, v ktorých fungujú špecifické pravidlá pre prírodné javy, no najmä pre medziludské vzťahy (napr. Pankovčínov Rantaprapán a Marákeš). V tejto oblasti sa dajú identifikovať početné „geopoetické“ paralely medzi spomenutými východoslovenskými prozaikmi a inonárodnými autormi z priestoru východokarpatského hraničného areálu. Spomeniem aspoň maďarského spisovateľa pôvodne zo Sedmohradska Ádáma Bodora a jeho démonickou štátnou mocou ovládanú *Zónu Sinistra*, podobne uzavretý svet karpatského mesta Čertopoľ modeluje vo svojej próze *Rekreácie* ukrajinský spisovateľ Jurij Andruchovyč, špecificky reflektuje izolované vidiecke komunity, najmä rómske osady a getá na východnom Slovensku poľský spisovateľ Andrzej Stasiuk. Aj americký autor rusínskeho pôvodu Andrew Krivak svoj román *The Sojourn* (v češtine *Dlouhý návrat*, 2013) sčasti situoval do uzavretej pastiersko-poľovníckej komunity v období prvej svetovej vojny v dnešnej slovenskej časti východných Karpát. Ak zohľadníme tematologický aspekt, charakteristickým a frekventovaným príznakom východokarpatskej prózy je však paradoxne aj vedomie voľnosti, vágnosti a priechodnosti hraníc: nielen v doslovnom zmysle, ale aj v zmysle kultúrnom a spirituálnom. Príkladom takejto „magickej“ expanzívnosti uzavretého priestoru môže byť Pankovčínova poviedka *Dnes sa ti nesnívam* z knihy *Bude to pekný pohreb*, v ktorej šofér pojazdnej predajne vyráža skoro ráno, aby dorazil do dediny za mestom, pretože cesta trvá, v rozpore s nefiktívnou skutočnosťou, mnoho hodín: „Z Bardejova vyrazil už o tretej nadránom. (...) Trasu poznal veľmi dobre: Papháza, Havaj, Mestisko, Lináres, Vyšný Fakľak, Nižný Fakľak, Marakéš. Každá z týchto dedín je od susednej vzdialená vyše desať kilometrov a tvoria akýsi štát v štáte. Uzavretý svet, čudní ľudia, čudné spôsoby.“ (1997, 57)

Špecifický uzavretý priestor, východoslovenskú rómsku osadu, tematizuje ako východisko svojho životného príbehu aj Elena Lacková (1921 – 2003) v autobiografickej próze *Narodila som sa pod šťastnou hviezdou*. „Orálnosť“ ako charakteristický prvok magickorealistickeho rozprávania vstúpila priamo do tvorivého pro-

cesu vzniku tohto textu, ktorý existoval najprv v podobe zvukového záznamu a až následne ho do písanej podoby spracovala česká romistka Milena Hübschmannová. Lacková vo svojej autobiografii spracúva tradičné rómske témy (rodina, hudba, príroda a pod.). Fokalizuje ich však z pozície rozprávačky poznačenej rómskym holo-kaustom aj povojnovými sociálnymi experimentmi, jej historická skúsenosť je navyše zasadená do legendicko-rozprávkového rámca rómskeho folklóru.

## ZHRNUTIE

Umelecká originalita spomenutých autorov z východokarpatského hraničného areálu do značnej miery čerpá zo životno-materiálnej a kultúrno-historickej bázy tohto geografického priestoru. Recepčnú inferenciu, teda uplatňovanie skúsenostných pravidiel životného sveta vo fikčnom svete na princípoch analógie či ekvivalencie, však v týchto prípadoch nemožno dôsledne uplatňovať. Naopak, namiesto nej tu v procese recepcie nastupuje model spolutvorenia „nového sveta“, zvyčajne nasvieteného absurdným či magickým reflektorom. Autori často manipulujú s priestorovými, časovými a kauzálnymi súradnicami príbehu, vytvárajú uzavreté komunity a fiktívne krajiny. Na princípe výpovednej sebestačnosti a plnohodnotnosti uzatvorenej lokality však fungujú aj realistickejšie založené poetiky: Patarákov a Zelinkov svet dedín v údolí riečky Udavy alebo Stasiukove cestopisné prózy.

V literatúre východokarpatského hraničného areálu možno reflexiu otázok mýtu a mágie, prácu s prírodným kruhovým časom a relatívne uzatvorenými, izolovanými priestormi, výraznú inšpiráciu folklórnou orálnou kultúrou a vysokú mieru fantazijnosti považovať za dištinktívne, identifikačné geopoetické fenomény. Všetky spomenuté momenty približujú tento kultúrny priestor k pôvodným tvorivým východiskám latinskoamerického magického realizmu.

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> Vo svojej knihe *Kontúry naturizmu* viackrát píše v súvislosti so slovenskou naturistickou prózou o prvkoch „mágie“ či „magickosti“ aj Oskár Čepan: „Ahistoricko-mýtický človek, človek ‚nahý‘, zaodetý len svojimi elementárnymi inštinktami sa vymanil z nadvlády reálnych súvislostí a uchýlil sa pod záštitu metaforicko-personifikačnej ‚mágie slova‘. Zapadol do prírodného bytia a ako jeho bezmocná súčasť ocitol sa zoči-voči nevyspytateľným kozmickým silám. (...) *Magická mentalita* celkovo navodzovala regres osobnosti, množila črty spoločenskej nezaradenosti, depersonalizácie a vťahovala literárnu postavu do kráčov kolektívnych archetypov.“ (1977, 126; zvýraznil R. P.)
- <sup>2</sup> Ako príklad tohto typu „ofenzívne schematickeho“ ideologického myslenia o literatúre v druhej polovici 80. rokov 20. storočia uved’me štúdiu Valéra Peťka *Ofenzívnosť socialistického realizmu* (1989).
- <sup>3</sup> Hoci sa niektoré tvorivé postupy magického realizmu etablovali v širšom kultúrnom povedomí na Slovensku už koncom 70. rokov najmä v súvislosti s románom Petra Jaroša *Tisícročná včela* (1979) a predovšetkým s filmovou adaptáciou tohto diela od režiséra Juraja Jakubiska (1983), výraznejšia kritická reflexia týchto postupov sa už diala v zmenenej spoločensko-politickej situácii, ktorá vplývala aj na hodnotovú rekonfiguráciu literárneho poľa (P. Bourdieu). Myšlienky prestavby (perestrojky) sa od polovice 80. rokov 20. storočia zo Sovietskeho zväzu exportovali do sovietskych satelitov, pričom v Československu sa tento odmäk v spoločenskej a kultúrnej oblasti spočiatku prejavoval oslabene (k česko-slovenskému variantu „perestrojky“ pozri napr. Pullmann 2011).

- <sup>4</sup> Poverové rozprávania tvorilo ešte aj v 20. storočí významnú súčasť slovenskej ľudovej tvorby, rozličné typy poverových bytostí (napr. vedomkyne a vedomci, revenanti, teda duše mŕtvych, ktoré sa vrátili medzi živých) a kontakt s nimi sa považovali za reálnu, rozprávaním sprostredkovateľnú skúsenosť (por. Nádaská – Michálek 2015, 9 – 13). K základným textovým prameňom ľudovej prózy z oblasti východného Slovenska patrí napríklad zbierka Samuela Cambela, v ktorej je zachytený aj žáner čarovnej rozprávky. Bližšie pozri novú edíciu tejto zbierky, ktorú pripravila Katarína Žeňuchová (2014).
- <sup>5</sup> K pojmu východokarpatský hraničný areál pozri bližšie Passia 2014. Východokarpatský hraničný areál chápem ako širší kultúrno-semiotický celok, ktorého súčasťou je aj región východného Slovenska.
- <sup>6</sup> Ich stručný prehľad ponúka napríklad argentínsky spisovateľ a literárny vedec E. Anderson Imbert, ktorý vo svojej eseji venovanej fenoménu magického realizmu v hispanoamerickej próze 20. storočia komentuje počiatky pojmu a diferenciu medzi fantastickým a magickým s odkazom na Franza Roha pomocou heglvskej triády téza – antitéza – syntéza: pravdepodobné (realizmus) – nadprirodzené (fantastická literatúra) – čudesné (magický realizmus) (2001).
- <sup>7</sup> „Celem geopoetyki nie będzie zatem ‚mapowanie‘ literackich światów, lecz pytanie o to, co dzieje się pomiędzy, w międzyprzestrzeni: pomiędzy ‚geo‘ a poetyką, pomiędzy przestrzenią geograficzną a literaturą. Geopoetyka, zgodnie z tym założeniem, nacisk kładzie na dwie strony procesu interakcji, a więc, z jednej strony na doświadczenie miejsc (które siłą rzeczy zakłada podmiotowe zapośredniczenie) oraz na ich pojętyczne tworzenie, a z drugiej strony – odwracając kierunek – na aktywną rolę miejsc w owym doświadczeniu.“
- <sup>8</sup> Napríklad A. Nünning uvádza, že hoci je magický realizmus spojený predovšetkým s latinskoamerickým prostredím, môžeme ho považovať za medzinárodný štýlový fenomén. Z tematologického hľadiska je predmetom záujmu magického realizmu reflexia skutočnosti, v ktorej zohráva dôležitú úlohu mýtus a mágia, no zároveň sa magický realizmus pokúša o špecifickú syntézu realistického rozprávania s fantastickým a silne groteskným chápaním skutočnosti, výsledkom ktorého je „zázračné reálno“ (A. Carpentier). (2006, 469)
- <sup>9</sup> *Expertízny posudok* (...), ako aj redakčné *Výjadrenie k expertíznemu posudku* (...) publikoval časopis *Romboid* v číslach 4 a 5 – 6/2015.
- <sup>10</sup> Bližšie pozri rozhovor s J. Andričíkom v knihe *Deväť životov* (Andričík – Passia, 2015: najmä strany 235 – 242).
- <sup>11</sup> S. Rakús je autorom doslovu k výberu zo Stefanykovej poviedkovej tvorby *Chýr* (Rakús 1976) a popri tradícii domácej modernej prózy možno v jeho druhej prozaickej knihe *Pieseň o studničnej vode* (1979) identifikovať aj viaceré paralely so Stefanykovou tvorbou.
- <sup>12</sup> V *Piesni o studničnej vode* ide napríklad o motív bosorky v poviedke *Jasanica* alebo o archetypálny rodinný cyklus dedičnej viny plný predtúch, vidín a prorociet v novele *Gendúrovci*: „Padáte, zmietate sa, na smrť sa poupijate, navzájom sa podobáte, zablávite, vy, Gendúrovci, choré plemeno!“ (Rakús 1981, 198)

## PRAMENE

- Bodor, Ádám. 2003. *Zóna Sinistra*. Prel. Mária Fazekašová. Bratislava: Slovart.
- Dni a noci Latinskej Ameriky*. 1969. Výber zostavil Yerko Moretić za spolupráce Vladimíra Olerínyho. Preložil za spolupráce Vladimíra Olerínyho. Doslov napísal Yerko Moretić a poznámky o autoroch Vladimír Oleríny. Zo španielskych originálov preložil Vladimír Oleríny. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Expertízny posudok o deštrukcii pojatia socialistického realizmu v súčasnej slovenskej literárnej kritike, 1987. 2015. *Romboid*, 50, 2015, 4: 74 – 83.
- Hochel, Igor. 2015. Ako som čítal *Romboid*, písal doň i robil ho. *Romboid*, 50, 7 – 8: 31 – 35.
- Lacková, Elena. 2002. *Narodila jsem se pod šťastnou hvězdou*. Podle vyprávění autorky zpracovala, do češtiny přeložila a předmluvu napsala Milena Hübschmannová. Vydání druhé. Praha: Triáda.

- Krajňak, Maroš. 2011. *Carpathia*. Bratislava: Trio Publishing.
- Krivak, Andrew. 2013. *Dlouhý návrat*. Přel. Petra Diestlerová. Praha: Odeon.
- Pankovčín, Václav. 1994. *Marakéš*. Bratislava: Sumus.
- Pankovčín, Václav. 1996. *Tri ženy pod orechom*. Levice: Koloman Kertész Bagala – L.C.A.
- Pankovčín, Václav. 1997. *Bude to pekný pohreb*. Levice: Koloman Kertész Bagala – L.C.A.
- Rakús, Stanislav. 1981. *Žobráci / Pieseň o studničnej vode*. Bratislava: Smena.
- Rakús, Stanislav. 2014. *Temporálne poznámky a iné prózy*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV – Kalligram.
- Stasiuk, Andrzej. 2004. *Dukla*. Prel. Jozef Marušiak. Prešov: Baum.
- Stasiuk, Andrzej. 2004. *Jadąc do Babadag*. Czarne: Wydawnictwo Czarne.
- Vyjadrenie k expertíznemu posudku o deštrukcii pojatia socialistického realizmu v súčasnej slovenskej literárnej kritike. 2015. *Romboid*, 50, 5 – 6: 88 – 104.
- Zelinka, Milan. 1985. *Povešť o strýkovi Kenderešovi*. Bratislava: Smena.

## LITERATÚRA

- Anderson Imbert, Enrique. 2001. Magický realizmus v hispanoamerickej fikcii. *Revue svetovej literatúry*, 37, 1: 31 – 37.
- Andričík, Juraj – Passia, Radoslav. 2015. Určujúca je schopnosť porozumieť textu. Rozhovor s prekladateľom Jurajom Andričíkom viedol Radoslav Passia. In *Devät životov: Rozhovory o preklade a literárnom živote*, eds. Radoslav Passia – Gabriela Magová, 223 – 247. Bratislava: Kalligram.
- Andričík, Juraj – Ševčuk, Valerij. 1986. Súčasná ukrajinská poviedka. *Revue svetovej literatúry*, 22, 1: 15 – 17.
- Barborík, Vladimír. 1995. Konfrontácie H/B. Václav Pankovčín: Marakéš. *Romboid*, 30, 5: 37 – 39.
- Bourdieu, Pierre. 2010. *Pravidla umění. Vznik a struktura literárneho pole*. Přel. Petr Kyloušek, Petr Dyrtr. Brno: Host.
- Čepan, Oskár. 1977. *Kontúry naturizmu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Felix, Jozef. 1965. O nové cesty prózy alebo problém „anjelských zemi“ v našej literatúre. In *Harlekýn sklonený nad vodou*, Jozef Felix, 174 – 185. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Hamada, Milan. 1995. Konfrontácie H/B. Václav Pankovčín: Marakéš. *Romboid*, 30, 5: 37 – 39.
- Housková, Anna. 1998. *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech)*. Praha: Torst.
- Kučerková, Magda. 2011. *Magický realizmus Isabel Allendeovej*. Bratislava: Veda – Ústav svetovej literatúry SAV.
- Nádaská, Katarína – Ján Michálek. 2015. *Čerti, strašidlá, bosorky iné strašidlá. Slovenské poverové bytosti*. Bratislava: Fortuna Libri.
- Nünning, Ansgar (ed.). 2006. *Lexikon theorie literatury a kultury*. Editóri českého vydání Jiří Trávníček a Jiří Holý. Brno: Host.
- Passia, Radoslav. 2014. *Na hranici. Slovenská literatúra a východokarpatský hraničný areál*. Levoča: Modrý Peter.
- Peško, Valér. 1989. Ofenzívnosť socialistického realizmu. In *Program a tvorba. Štúdie o socialistickom realizme*, ed. Dalimír Hajko, 39 – 47. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Pokrivčáková, Silvia. 2001. Prózy Václava Pankovčina v kontexte poetiky magického realizmu. In *Kontexty tvorby Václava Pankovčina*, eds. Ján Sabol – Marta Součková, 33 – 38. Prešov: Náuka.
- Pullmann, Michal. 2011. *Konec experimentu: Přestavba a pád komunismu v Československu*. Praha: Scriptorium.
- Rakús, Stanislav. 1976. Stefanykov prozaický svet. In Stefanyk Vasyl. *Chýr*. Prel. Juraj Andričík, 141 – 152. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo.
- Rybicka, Elżbieta. 2014. *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas.

- Sulík, Ivan. 1981. Do hlbín ľudskosti. In *Žobráci / Pieseň o studničnej vode*, Stanislav Rakús, 205 – 210. Bratislava: Smena.
- Šišmišová, Paulína. 2001. Hispánske korešpondencie v tvorbe V. Pankovčína. In *Kontexty tvorby Václava Pankovčína*, eds. Ján Sabol – Marta Součková, 24 – 32. Prešov: Náuka.
- Žeňuchová, Katarína (ed.). 2014. *Zbierka ľudovej prózy Samuela Cambela: Prameň k výskumu rozprávačskej tradície na Slovensku*. Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV – Slovenský komitét slavistov.

## **Carpathian magic realism? Reconstruction of the journey of “magic realism” into Slovak Literature from the East**

---

Magic realism. Socialist realism. Geopoetics. Slovak literature. Central European literatures. The Eastern Carpathian border region.

At the beginning, the paper explains the relation between the concepts of socialist realism and magic realism in Slovak literature during the period of Perestroika occurring in the second half of the 1980s. The author claims that the ideologically biased criticism of the period warned of the increasing interest in magic realism among writers, critics and readers because magic realism was regarded as one of the tools of the “destruction” of socialist realism. Many of the new ideas that overcame the conservative thinking of socialist realism in Czechoslovakia then came from the East, i.e., from the Soviet Union. Slovak critics and writers, however, did not just follow theoretical works but also translated works of prose, e.g., those from Ukrainian literature, which had been inspired by reading Latin American prose as well as by the indigenous folk sources and specific cultural situation in the multi-ethnic environment of the Eastern Carpathians. In addition to that, the 1960s saw translations of the “original” magic realism of Latin American provenance penetrating the Slovak cultural space.

The individual national literatures from the territory of the Eastern Carpathians have also kept developing upon the inspirations from magic realism of Latin American literature, from the 1990s until now. Selected works of prose from this particular cultural region clearly reflect the phenomena of myth and magic, operate with natural circular time and relatively closed, isolated spaces, and they are strongly influenced by folk oral culture. All of these elements bring the cultural space in question closer to the premises of Latin American magic realism.

---

Mgr. Radoslav Passia, Ph.D.  
Ústav slovenskej literatúry SAV  
Konventná 13  
811 03 Bratislava  
Slovenská republika  
radoslav.passia@savba.sk

## Postmagická próza Magické prvky v próze Ádáma Bodora a ich vplyv na generáciu mladých spisovateľov

ÉVA BÁNYAI

---

Porovnávací analýza stredo- a východoeurópskych literatúr predstavuje dlhodobý výskumný projekt so zameraním na regionálne osobitosti. Dokonca ani vtedy, keď sa nejaké „hlavné dielo“ a jeho vplyv dostane do centra pozornosti z dôvodu výskumu rôznych literárnych toposov alebo spôsobov písania (v našom prípade magického realizmu, na ktorý sa tematicky orientuje toto číslo časopisu), nemôžeme odhliadnuť od priestorových determinantov prostredia autora/autorov, resp. od súvislostí predstáv o priestore konštruovaných v románoch a poviedkach. Vo svojej štúdiu sa sústreďujem na výskum ukazovateľov podobných predstáv v románe Ádáma Bodora *Sinistra körzet*<sup>1</sup> (1992; *Zóna Sinistra*, 2003), na analýzu postmagických útvarov vyskytujúcich sa v Bodorových textoch. Zameriavam sa jednak na otázku, do akého vzťahu vstupujú prvky magického realizmu v spisovateľovej tvorbe, spomínané aj v jeho recepcii, s mentálnym mapovaním pravoslávia, ktoré silne determinuje daný región, resp. ako sa tieto prvky odzrkadľujú v prózach mladšej generácie.

*Zóna Sinistra* sa stala jedným z neprehliadnutelných diel maďarskej prózy 90. rokov 20. storočia. Stovky odborných štúdií, kritiky či recenzie, ale aj eseje, ktorých predmetom bolo Bodorovo dielo, rozsahom prevyšujú zväzky jeho kratších próz, tri romány aj knihu rozhovorov s autorom. Výklad Bodorovej prózy, zohľadňujúci viaceré uhly pohľadu, aj z dôvodu neistoty a hľadania konečného významu sformoval odlišné interpretačné komunity.<sup>2</sup>

Interlingválnosť vyskytujúca sa v Bodorových dielach, čiže pôsobenie rôznych jazykových a kultúrnych i náboženských registrov, so sebou prináša celý rad otázok ohľadne tajomstva, podivnosti, cudzoty, nerozhodnosti. Z dôvodu neurčitosti a viacvýznamovosti sa tieto texty stávajú pre prijímateľov interpretačne otvorenými, širokými. Bodorove prózy a práce spisovateľov, ktoré s nimi vedú dialóg, resp. ich „nasledujú“, dovoľujú referenčné čítanie „viažuce sa na miesto“, a zároveň od konkrétneho miesta abstrahujú. Ich osobitá sila spočíva v tom, že túto rozpoltenosť dokážu pretaviť do jazyka. Podľa viacerých interpretátorov sa *Zóna Sinistra*, ale aj ostatné Bodorove diela a texty patriace k „postbodorovskému prúdu“<sup>3</sup> či diela, v ktorých badať transtextuálne vzťahy s Bodorovými textami – k ich autorom patria Zsolt Láng, György Dragomán, Sándor Zsigmond Papp, Gábor Vida – dajú topograficky zamerať na perifériu východnej Európy. V prozaických textoch sa formuje fiktívna, odvodená rekonštrukcia Rumunska, resp. maďarsko-rumunsko-ukrajinského atď. pohraničia.

Toto geokultúrno-antropologické médium fungujúce v medzipriestore poskytuje návod na to, aby sa vytvorila predstava o priestore na základe množiny mýtov, rozprávok, legiend, súvislostí pomenovaní.

Hoci z jazykovo-tematického kontextu nám vychádza regionálna determinovanosť, Bodorova próza vzdoruje úsiliam o kategorizáciu v rámci diskurzov menšinovej literatúry. Definovať identitu Bodorovej prózy je – pre jej polohu „mimo súvislostí“ – rovnako ťažké ako definovať identitu postáv tvoriacich, oživujúcich, formujúcich túto prózu. V dielach spomínaných autorov treba vyzdvihnúť aj úlohu pamäti v tvorbe textu a v procese formovania priestoru (hoci nepredstavuje predmet tejto štúdie): príbehy v týchto prózach sú tvarované prostredníctvom dichotómie pamätania a zabúdania, môžeme tu čítať fixácie komunikatívnej pamäti, odrazy kolektívnych a privátnych naratívov, ktoré prešli viacerými zmenami, boli variované a prepisované v spomienkach, či naratívy komunikatívnej pamäti prevrátené do textovej podoby (pozri Assmann 1999).

Ak porovnáme diela spomínaných autorov s významnými dielami predstaviteľov súčasnej rumunskej literatúry, geopoetické indikátory nám poskytnú ďalšie aspekty a interpretačné možnosti. V prozaických dielach ovplyvnených prostredím kultúrneho medzipriestoru či kontaktnými zónami je rozhodujúca dominancia obrazov inakosti/cudzosti, preto podľa môjho názoru osobitnú úlohu zohráva pravoslávie, pravoslávne vierovyznanie, liturgia, prítomnosť maďarského pravoslávia v súčasných maďarských prózach. Domnievam sa – a vychádzam pritom z programovej vety Mauricea Merleau-Pontyho: „priestor nie je takým prostredím, v ktorom sú veci zorganizované, ale médium, prostredníctvom ktorého sa veci organizujú“ (cit. podľa Faragó 2001, 7 – 8), že pravoslávie, duchovné prostredie ovplyvnené balkánskym svetom určuje epickú konštruovanosť týchto textov, základy ortodoxie a usporiadanie jej znakov v texte umožňujú vytvárať obraz ambivalentného svetonázoru. Je známe, že na jednej strane existuje filozofia ortodoxie založená na hlbokjej religiozite a predlohe spôsobu života, na strane druhej jej vonkajškové prejavy, v rámci ktorých sa do popredia dostáva nosenie masky a pokrytecké hranie rolí. Hľadanie Boha a úsilie o večnú pravdu sa mieša s démonológiou a neustálym pocitom bezbrannosti voči satanským silám. Ambivalentná štruktúra vytvára ten druh magického prozaického textu plného čarov, ktorý v ostatnej dobe literárni vedci a vedkyne, odvolávajúci sa aj na prózu Ádáma Bodora (pozri Matus 2000, Papp 2008 a 2010), definovali ako maďarský magický realizmus.

Pojem magický realizmus pertraktuje maďarská odborná literatúra predovšetkým na základe zásadnej monografie Tamása Bényeiho o románoch magického realizmu *Apokrif iratok* (Apokryfné spisy, 1997). Definuje v nej magický realizmus ako spôsob písania

jednak z dôvodu, že uvedená kategória je pomerne úzka na to, aby tento jav nebol vnímaný ako žáner, jednak preto, že je dostatočne široký na to, aby popri úzko chápaných stylistických osobitostiach zohľadňoval aj tematické a poetické črty: *spôsob písania* teda znamená určité „ontologické písanie“, kde majú charakteristické črty spôsobu písania na mikro- a makroúrovni bytostný význam (14 – 15).

Definíciu magického realizmu podľa Bényeiho preberá ako základ aj Péter I. Rác

pri skúmaní prozaických textov niektorých súčasných maďarských autorov, vymeňuje a zhrňa pritom tie prvky v dielach, ktoré sú typické pre spôsob písania v magickej realizme:

Charakteristické črty magického realizmu sú rétorické, figurálne, jazykové kódy, ktoré poukazujú na osobitú verziu poetickú sformovanosti svojším vrstvením významov. Takéto útvary v spomínaných románoch sú objavenie sa nadprirodzených javov ako rétoricko-jazykových produktov, tematizovanie zámeny rolí faktickej histórie a fiktívnych príbehov, kauzalita, obraznosť, metaforickosť, akt rozprávania, rozlíšenie písania a reči, genealógia, prítomnosť magickej činnosti, mágia ako porušenie zákazov, princíp apokryfného príbehu. (2000, s. p.)

Zoltán Németh (2014) vo svojej súhrnnej štúdii klasifikuje diela maďarského magického realizmu na základe priestoru, času a postmodernizmu. Ágnes Klára Papp (2015), ktorá sa tiež odvoláva na Bényeiho, hoci svoju podrobnú analýzu opiera o teóriu Bachtina, Lacana a Jeanne Delbaerte-Garanta, interpretuje na základe groteskných, magických predstáv tela román Zsolta Lánga. Poukazuje tak na súvislosti medzi jazykovými a telesnými koncepciami magického realizmu. Zsuzsa Selyem – rovnako v spojitosti s Lángovou prózou – navrhuje zaviesť nový termín: pojem realizmus považuje za „presýtený a vyprázdnený“ a namiesto neho hovorí o *postmagickej próze*. Postmagickú prózu odlišuje od magického realizmu na základe dvoch aspektov: z hľadiska jazykovo zameranej postmodernej prózy tvrdí, že

látka príbehu (stavaného na kontakte a ľubovoľných kauzálnych vzťahoch) tu nepredstavuje význam slov a referenčnosť, ale jazyk so svojou významovou rozmanitosťou (alebo v prípade pomenovaní individualizáciou); na druhej strane – a stále v rámci paradigmy postmodernizmu – si musíme všimnúť blízkosť náboženskému svetonázoru: v dynamike textu sa v mnohých aspektoch vyjavuje fakt, že magický kontakt je v židovsko-kresťanskom náboženstve najzakazovanejšou formou vzťahu k okolitým javom (2004, s. p.).

Na základe tohto vyjadrenia Selyem by som dodala, že charakteristické črty magického realizmu v románoch Ádáma Bodora sa ani tak nedajú vyjadriť na základe poetických ukazovateľov opísaných Bényeim a Ráczom, ako sú skôr odtlačkom pravoslávia, ortodoxnej viery a jej vplyvu v maďarskom jazykovom prostredí. Termínom *postmagická próza*, ktorý používam a ktorý sa dostal i do názvu mojej štúdie, poukazujem jednak na časový odstup, jednak na rétorické odlišnosti, ktoré uvádza i Selyem. Ak sa teda pokúšame odhaliť pôvod javu miestami apostrofovaného ako magický realizmus v dielach súčasných maďarských prozaikov, považujem za dôležité nanovo si prečítať – popri často citovaných hispanoamerických autoroch – majstrovské literárne diela nášho užšieho okolia, skvosty rumunskej prózy, predovšetkým román Stefana Bănulescuho *Cartea de la Metopolis* (Kniha mesta Metropolis, 1977), ktorý v maďarčine vyšiel pod názvom *A Milliomos könyve* (2011) a možno ho vnímať aj ako „kvázipredchodcu“ diel spomínaných autorov. Fiktívny priestor románu, Dikomésiu, možno odhaliť na skutočných mapách, podobne ako fiktívne prostredie textov Bodora a Dragomána, Pappa, Vidu, Lánga, mapa pomenovaní sa taktiež konštruuje podobným spôsobom. Ich prózy sú spleťou rôznych kultúrnych prechodov. Tak ako v prípade Ádáma Bodora a jeho „nasledovníkov“, aj v románe Bănulescuho funguje relativizujúca poetická technika prózy: do prozaického textu

sa dostávajú dekodovateľné prvky (napr. názvy miest), ale v ďalšom kroku je tento referenčný vzťah zneistený, narácia sa od neho vzdiali, miestami ho až bagatelizuje. Zemepisné názvy, ktoré sa v textoch objavujú, predstavujú v každom prípade mapu názvov, ktorá sa môže čítať referenčne, texty však zároveň vyzdvihujú ich literárny priestor, ich vznik v jazyku.

Práce Ádáma Bodora sú popretkávané skúsenosťou inakosti/cudzoty, presahujúcou hranice jazyka. Svet *Zóny Sinistra* je ohraničený aj systémom názvov a mien: rumunské, ukrajinské, nemecké, turecké, hebrejské, poľské a ďalšie pomenovania vyskytujúce sa popri maďarských poukazujú na spoločný kultúrny priestor. V druhom Bodorovom románe *Az érsek látogatása* (Návšteva arcibiskupa, 1999) v sieti pomenovaní prevážili rumunské a slovanské názvy a mená, vo *Verhovina madarai* (Vtáky verchoviny, 2011) sa prakticky nevyskytuje žiadne maďarské pomenovanie. Aj mapa názvov a mien potvrdzuje hraničnú pozíciu Bodorovej prózy, vo všetkých troch románoch zohráva hranica ako priestorová formácia významnú rolu: zóna Sinistra sa nachádza v pohraničnej oblasti, pričom ju tak ako všetko ostatné držia pod kontrolou horskí poľovníci; prostredie románu *Návšteva arcibiskupa*, Bogdanská dolina, symbolizuje hranicu vo svojej konkrétnosti, v dôsledku „prírodnej katastrofy“ sa mesto v priebehu jednej noci dostane do iného štátu; Verchovina je „za“ hranicou, podobne ako aj za časom a históriou. Priestor vytvára vzťahy a vzťahy sa stávajú priestorom: priestor vplýva na správanie sa ľudí, čo v ňom žijú, ale ľudia, čo zaplňajú priestor, formujú priestory prózy, priestor sa formuje z nich. Názov *Zóna Sinistra* je zároveň aj názvom textotvorného komponentu, stvoreného priestoru. V našom prípade môžeme zónu Sinistra identifikovať ako významotvorný názov, lebo význam názvu determinuje osudy ľudí žijúcich v danom priestore, charakter priestoru zároveň ovplyvňujú aj obyvatelia. Bodorovské názvy – odhliadnuc od konkrétneho pomenovania Sinistra – sú svojím spôsobom významotvornými pomenovaniami – prerozprávavajú národnostné zloženie.

Genealógia postáv Bodorovej prózy poukazuje na magických predkov, formuje absurdné prostredie. Podľa základného (banálneho) príbehu *Zóny Sinistra* sa Andrej Bodor vyberie do zóny Sinistra, aby v „chránenej prírodnej rezervácii“ našiel svojho adoptívneho syna, ktorý sem bol pravdepodobne deportovaný. Prostredníctvom príhod, čo sa mu v zóne stali, sa dozvedáme o tomto nezvyčajnom priestore, ktorý držia pod totálnou kontrolou horskí poľovníci a ich striedajúci sa šéfovia, zároveň – ako večný atribút autorovej prózy – život ľudí svojou stálou prítomnosťou ovplyvňuje akási neidentifikovateľná moc. Spleť malých držiteľov moci je zväčša tiež neprehľadná, spájajú ich hlavne príbuzenské vzťahy, i keď postavy s rovnakým priezviskom majú väčšinou spoločné len to, že sú prisluhovačmi toho istého totalitného režimu: jeho „katmi“ i obeťami zároveň. „Kolaborantom“ sa stáva aj hlavný hrdina románu Andrej Bodor, ktorý v záujme vyslobodenia sa zo zóny prijme aj morálne neprijateľné úlohy. Text nemá morálne alebo ideologické poslanstvo, a napriek tomu je silným odkazom, že žiadny režim nemožno chápať čierno-bielo, na základe dichotómie obeť/kat, pretože „realita“ je oveľa rozmanitejšia.

Magickou aurou je obdarený jeden z vodcov zóny, plukovník Borcan, ktorý (pravdepodobne) zomiera ako obeť epidémie neznámej, v zóne rozšírenej tungus-

kej chrípky na svojej monitorovacej stanici, odkiaľ ho unesú rozprávkové vtáky – gryfy. Predtým zbytočne očakáva od cudzinca menom Červený kohút „znamenie“, ktoré má raz prísť v podobe strieborného podnosu, inokedy v podobe ryby. Po záškodnej činnosti svojho prenasledovateľa plukovníka Cocu Mavrodina v daždi so snehom zamrzne, ale predtým máme možnosť pozrieť si (ba dokonca vďaka Andrejovi aj zaznamenať na fotkách), ako šesťstokilový vodič kamiónu Mustafa Mukkerman – v románe jediný outsider, profesionálny cestovateľ – prekabáti plukovníka reprezentujúceho režim. Doktor Oleinek, hlavný lovec medvedov, má okrem medvedov akoby riadiacich zónu vzťah s albínskymi dvojčkami, ktoré nastoknú samy seba na kôl, ale neprekvapí nás ani to, že starnúci meteorológ Géza Hutira nachádza útechu v lone dievčatka Bebe Tescoviny a že neskôr ich oblaky spolu odnesú smerom na Ukrajinu. Obyvateľov pomáha identifikovať tzv. psia známka, ale aj táto forma identifikácie je pokrytecká, nakoľko – ako sa dozvedáme už na začiatku románu – v zóne má každý prezývku. Aj Andreja Bodora „pomenoval“ plukovník Borcan, on ho symbolicky zaučil i do poriadku panujúceho v zóne. Jeho niekdajšie meno, životný príbeh, svet mimo zóny je neznámy, stratil sa spolu s jeho bicyklom. Identita Bodorových hrdinov sa nachádza kdesi na ceste, postavy zaplňajúce Bodorovu prózu sú neustále v dynamickom pohybe, sú *na ceste* odniekiaľ niekam, ale ich cesta prebieha v danom prostredí, ich predchádzajúci život, existencia je nepoznatelná a nevyspytateľná, a ak aj dočasne vystúpia zo svojho sveta vymedzeného prostredím, isto sa tam vrátia. Identitu ako aj význam nemožno zachytiť, je v neustálom pohybe, postupne sa (seba)identita stáva nestabilizovateľnou. Miesto, priestor neposkytuje bezpečie, hybná sila túžby po vyznaní sa a po spoznaní indukuje permanentnú cestu, ale pre neustály pohyb, cestovanie ani spoznanie nemôže byť konečné. Cestovanie je vlastne vzdávaním sa stability, stabilnej pozície a zároveň aj stálej identity. Bodorove postavy vytvárajú naratív večného pobytu na ceste, neustále sa posúvajú.

Bytie na hranici vyvoláva ustálené medzilahlé bytie, prostredníctvom ktorého sa artikuluje pocit medzibytia. Medzibytie je aj metaforou pobytu na ceste, ktorá je stabilizovaním prekročenia dvoch či viacerých hraníc, pohybu medzi hranicami. Textový priestor Bodorovej prózy je možné topograficky zachytiť na významovom pomedzí stretávania rôznych kultúr. Na pomedzí kultúr, mentalít a jazykov, v kontaktných zónach sa láme identita, na križovatke ich odlišností a podobností, osobitostí a rozdielov, v medzibytí sa stáva identita neistou, relativizuje sa možnosť jej stabilizácie. V interkultúrnom medzipriestore sa stáva neistou definícia, stabilizácia čohokoľvek, čo možno postrehnúť aj pri skúmaní identít, ktoré sa v medzibytí stávajú *hraničnými identitami*.

V Bodorovej próze sa konštruuje akási imaginárna mapa, ktorá je vedome sformovaným obrazom prózou vymedzeného priestoru. So „skutočnou“ mapou, s dodržaním všetkých súradníc sa však tieto texty stávajú nečitateľnými. Tieto miesta slúžia ako naratívne trópy, svojou funkciou predstavujú takú časť textu, pomocou ktorej sa načrtne obraz miesta, jeho samostatná, len v danom texte funkčná mapa.

Priestory a svety podobné Bodorovým prózám sa formujú aj v textoch jeho nasledovníkov či autorov, ktorí sú v transtextuálnom vzťahu s jeho prózou. V románe

Zsolta Lánka *Bestiárium Transylvaniae I. – A tűz és víz állatai* (Bestiárium Transylvánie I. – Zvery ohňa a vody, 2003) sa najvýraznejšie prejavuje mentálne odvodenie ortodoxie ako výstavbového prvku románu. Jedným z ťažko identifikovateľných nositeľov roly rozprávača je pravoslávny mních Eremie, ktorý rozpráva jednému maďarskému poslucháčovi svoje príbehy o prekračovaní hraníc: počas ciest z Moldavska do Sedmohradska, pri ktorých mal isté poslanie či pseudoposlanie, neprekračuje len fyzickú, geografickú hranicu, ale aj hranicu kultúrnu či historickú, ba dokonca prejde aj niekoľko storočí v čase. Spochybnenie „historickej skutočnosti“, prerozprávateľnosti histórie a príbehov, ich schopnosti sprostredkovať zároveň zneisťuje autentickosť vlastného príbehu a jeho prerozprávateľnosti, resp. možnosť aktu identifikácie.

Etymologizáciou rumunských toponým a antroponým privádza páter Mikuláš, Eremieho učiteľ, tohto mnícha hľadajúceho vlastnú identitu k pochopeniu vlastnej kultúry, a tak sa stávame svedkami interkultúrnej spleti poznania: priblíženia sa vlastnej kultúre z iného zorného uhla cez inú kultúru. Ako som už uviedla, mená a názvy (osobné i zemepisné) v Bodorových románoch úzko súvisia s identitou ich nositeľov, presnejšie s hraničnou identitou, ktorú indukuje existencia názvov a identifikovateľných konštrukcií priestorov na pomedzí. Existencia na pomedzí, prostredníctvom ktorej sa artikuluje priestorovosť medzibytia, dáva možnosť vzniku novej formy identity. Nevymedziteľná identita Eremieho odkazuje na bodorovskú hraničnú identitu: vzhľadom na neustály posun jeho situovanosti platí pre Eremieho „vlastnú identitu“ aj funkcia hraničnej identity.

Rozprávač románu *Zvery ohňa a vody* rozpráva po maďarsky, text je napísaný po maďarsky, porovnávací základ však predstavuje rumunský jazyk: prostredníctvom jazykov dochádza k porovnaniu dvoch kultúr, svetonázorov, mentalít, problematizuje sa aj možnosť prerozprávania, vyjadrovania.

Prepínanie z jedného jazyka do druhého sa podobá prestupovaniu hraníc: prekročenie hraníc z Moldavska, spoza vrchov, ocitnutie sa v inom kultúrnom prostredí evokuje jazyk a aj iné jazykové kultúrne vrstvy, ktorých korene sú pre rozprávača neuchopiteľné. Rumunský jazyk však čoraz silnejšie ovplyvňuje čoraz väčšmi neidentifikovateľnú identitu Eremieho: hraničnú identitu, výber jazyka, výber kultúry však nie je len osobnou vecou, jediniec prekračujúci hranice sa dostáva pod vplyv iných „čarovných síl“. Magické tvory sú opísané v priebehu sebaopoznávania i spoznávania tela. Cez telo sa uskutočňuje snaha o spoznávanie: prostredníctvom pomenovania, hoci aj cez genealogické priblíženie spôsobu písania v magickom realizme (pozri Papp 2015).

Detský personálny rozprávač vo veku jedenásť, dvanásť rokov, ktorý má v románe Györgya Dragomána *A fehér király*<sup>4</sup> (2005; *Biely kráľ*, 2008) prezývku Džátá, by mohol, ak by sme poddhalili chronotypické súradnice románu a textové odkazy, byť hoci aj sám autor spolu s nami všetkými, čo sme sledovali a *zdola* zažívali diktatúru v Rumunsku (v širšom kontexte: v strednej a východnej Európe) v 80. rokoch 20. storočia. „Konkrétny“ priestor *Bieleho kráľa* označuje jediné toponymum: Dunajský kanál, kam odvedú po vypočúvaní otca rozprávača, miesto jeho zatknutia vymedzuje dej románu, ako aj čas deja, všetko sa odohráva vo vzťahu k nemu a v závislosti od neho. Tak ako v próze Ádáma Bodora a jeho nasledovníkov nás antroponymá a predmety dennej potreby v rumunčine, ktoré formujú a oživujú priestor, vedú k záveru, že

dej sa odohráva v stredne veľkom rumunskom meste, v ktorom žijú aj ľudia maďarskej národnosti.

Aj Dragomán pokračuje v relativizujúcej prozaickej technike používanej Bodorom: do prozaického textu vplietá referenčné, dekodovateľné, odhaliteľné prvky, aby sa od nich potom rozpoznateľne oddialil. Dunajský kanál a výbuch v Černobyle, muzealizujúce artefakty umiestnené v texte (borkán, státie v rade, jálézár, zobrali nám elektrinu a pod.)<sup>5</sup> jednoznačne odkazujú na určité chronotypické súradnice, zároveň sa spomína občianska vojna, ktorá sa však v predznamenanom čase a priestore nedá identifikovať. Stavba románu pripomínajúca *Zónu Sinistra* vytvára rovnako otvorenú štruktúru, aká je v románe predchodcu: dej sa odvíja z relatívne chronologicky zoradených samostatných noviel.

Do seba sa vplietajúce, neoddeliteľné a nerozdeliteľné, nedefinovateľné identity predpokladajú existenciu hraničných identít prítomnú aj v próze Ádáma Bodora. Súbor pomenovaní známych aj z Bodorovej prózy má i v tomto prípade funkciu vytvárania priestoru: prostredníctvom pomenovaní sa vykresľujú obrisy priestoru, ktorý vymedzuje príbehy. Aj Dragománov román *Máglya* (Hranica, 2014) vytvára fiktívny priestor Rumunska, pričom tematicky sa zameriava na obdobie pádu totality a zmeny režimu zo zorného uhla trinásťročnej pubertiačky Emy. Román si kladie otázku, čo je poznanie, pochopenie, aký je vzťah pravdy a lži, čo si môžeme počať a čo si počneme s našou relatívnou slobodou, so spomienkami, s blízkou a vzdialenejšou minulosťou, do akej miery ovplyvňujú naše činy udalosti zo vzdialenej minulosti. Prostredníctvom starej mamy hrdinky Emy sa konštruuje (spochybňovaná) magická vrstva udalostí: veštenie z usadeniny kávy na začiatku románu, viera v možnosť usmerňovať osud a udalosti, resp. pravý opak tohto všetkého sa tu tematizuje a všetko toto sa stáva autentickým len vtedy, keď prijmeme predpoklad, že sa to odohráva v Eminej predstave a že to sprostredkúva ona.

Priestor zbierky poviedok Sándora Zsigmonda Pappa *Az éffekete bozót* (Čiernočierna húština, 2005) vytvára ireálna, mýtická topografia hraničného priestoru, z konca sveta vytvárajúca magické asociácie, pritom však prízemná. Z opisov sa odvodzuje priestor podobný Bogdanskej doline u Ádáma Bodora: akýsi prechodný priestor medzi civilizáciou a apokalypsou v prechodnom období, periféria vo vzťahu k nepomenovanému centru, ale zároveň centrum, stred sveta pre tamojších obyvateľov, hraničný priestor medzi mestom a priestorom pánuobohu za chrbtom. Jeden sinistrovský, do seba uzavretý svet, z ktorého by sa jeho obyvatelia radi vymanili, ale nedokážu to. Priestor *Čiernočiernej húštiny* zaplňajú postavy potácajúce sa v bytí, ktoré žijú vo vzájomnej determinovanosti – ako to môžeme vidieť aj u Bodora – priestor determinuje v ňom žijúcich ľudí, ale aj oni ho formujú, určujú, antropomorfizujú vzhľadom na vzájomné vzťahy a odkázanosť jeden na druhého. Prostredie poviedok *Čiernočiernej húštiny* tiež mobilizuje spúšťanie čitateľských postojov pri hľadaní referenčných zážitkov: lokalizovanie identifikovateľných miest generuje aplikáciu interpretačných techník zo strany úzkeho okruhu čitateľov disponujúcich znalosťami *miestneho* prostredia.

Poviedky *Čiernočiernej húštiny* – napriek atemporálnym odkazom alebo spolu s nimi – reprezentujú akési prechodné obdobie, v textoch je naznačené obdobie

zmeny režimu vo Východnej Európe. Na diktatúru a jej doznievanie odkazujú (nie-  
len) vonkajšie znaky, ale – podobne ako u Bodora definovaný – trvale v nás usadený,  
dlhé roky pôrmi nasávaný strach a pocit zraniteľnosti, ktorého sa nedokážeme striasť,  
ktorým presiakol aj priestor.

U Bodora je zaužívané, že k menám postáv sa viažu charaktery príbuzné zneniu  
ich mien, a to na magickorealisticom princípe prostredníctvom ambivalentných  
(reálnych a ireálnych) vlastností a príbehov, ktorých motivický reťazec preklenuje  
priestor textu. Množstvo prvkov magického realizmu sa objavuje aj v próze Zs. Pappa:  
inverzia nadprirodzeného a všedného je jedným z nich. V novelách sa zázrak mieša  
so všednosťou do takej miery, že sa po čase stáva predvídateľným.

V novelách zo zbierky Gábora Vidu *Nem szabad és nem királyi* (Neslobodný  
a nekráľovský, 2007) nie je ťažké odhaliť prestupovanie rôznych kultúr, zvykov, kul-  
túrnych tradícií, miešajú sa v nich etniká so svojimi tradíciami, jazykmi, zvyklosťami,  
rituálmi a stereotypmi. V jednotlivých textoch sú podobne štruktúrované aj priestory:  
pomenované i nepomenované lokácie sa dajú vymedziť, pre potreby referenčného  
čitateľa sú identifikovateľné, zároveň však – podobne ako v prózach Ádáma Bodora,  
Györgya Dragomána, Zsolta Lánge, Sándora Zsigmonda Pappa – vďaka starostlivo  
umiestneným markerom dominuje ich relativita, priestrannosť, neohraničiteľnosť.

„Presné“ súradnice miesta nepoznáme, nie je ani vonkajší uhol pohľadu,  
na základe ktorého by sa dali zachytiť a opísať, nakoľko sa do hry dostáva posun  
priestoru. Môžeme sledovať procesy pohybu, premeny, translokácie, aj vo Vidovej  
próze sa do popredia dostáva heterogénnosť priestoru, posun od vlastnej kultúry  
a interakcia, interferencia s *odlišným* kultúrnym prostredím. Rozprávač v prvej osobe  
množného čísla ako kronikár pomenúva miesto, ktoré stratilo vlastné priestranstvo  
a ktoré sa neustále pohybuje v čase i priestore ako „naše mesto“. Popri horizontál-  
nom pohybe sa v novele s názvom *Torony emelkedőben* (Veža na vzostupe) začne  
vertikálne, dohora hýbať časť budovy, ktorá ohraničuje priestor deja a poskytuje mu  
bezpečie: obyvateľom mesta pritom dáva nerozluštitelnú hádanku, tajomstvo, akúsi  
(post)magickú, nespracovanú traumú. Neslobodný a nekráľovský, uzavretý a ovlá-  
daný, zároveň však nesmierne voľný, vzdušný, smutný a majestátny je región, ktorý  
vytvárajú novely v zbierke. Evokujú stopy akejsi tradície, ktorá je živená len „perifé-  
riou kolektívnej pamäti“, minulosti, obrazu priestoru a napokon ich tým istým ele-  
gantným a rezignovaným pohybom aj rozložia.

Aj vo Vidovej próze je jediným bezpečným prostriedkom na vymedzenie času  
miera nadčasovosti, téza „čas plynie len v nás“, resp. plynutie a zmenu času i pre-  
meny duše indikuje kvapnutie z odkvapú, zmena tvaru a veľkosti cencúľov – je to  
tak i v *Zóne Sinistra*, kde plynutie času, jeho zmenu, naznačovali zmeny tvaru stôp  
v snehu.

Vidova predstava o priestore je hraničným priestorom: dá sa vykresliť jemnými  
a trhanými čiarami pozdĺž „civilizácie“ určenej prírodou a kultúrnymi kódmi. Aj prí-  
behy sú bezhraničné, stiera a relativizuje sa i hranica medzi skutočnosťou, zázrakom  
a mystickou skúsenosťou.

Spoločnou črtou spomínaných prozaických textov je, že priestory, miesta so zmie-  
šaným etnikom predpokladajú akýsi miešaný, hraničný jazyk, miešaný prejav, preto

aj jazyk rozprávačov zostáva po celú dobu otázný. Jazyková výrazovosť postbalkánskeho (literárneho) sveta, ktorý svoju podstatu napĺňa v medzibytí, mobilizuje takú transpozičnú konfiguráciu, ktorej mentálne zobrazenie neumožňuje interpretáciu jednojazyčnosti, pevnej, homogénnej, samostatnej etnickej vymedzenosti. Rozprávačské uhly pohľadu mobilizujú priestor odlišnosti, cudzoty, ktorý funguje na základe postmagických efektov scudzovania.

Z MAĎARČINY PRELOŽILA EVA KOSSÁROVÁ

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> Román bol preložený do viacerých jazykov, po slovensky vyšiel pod názvom *Zóna Sinistra* (Bratislava, Slovart, 2003) v preklade Márie Fazekášovej.
- <sup>2</sup> Pre čitateľov inej ako maďarskej národnosti bude azda spresnením, ak uvedieme „miesto pôvodu“ Ádáma Bodora: narodil sa v roku 1936 v rumunskej Kluži, z tohto viacjazyčného, multikultúrneho i spoločensky rozvrstveného prostredia rád chodil na turistiku do hôr v Rumunsku, odtiaľ pramení jeho láska k prírode a jeho hlboké poznanie človeka, od roku 1982 žije v Budapešti.
- <sup>3</sup> Termín „postbodoriánsky prúd“ som začala používať pri analýze prozaických textov, ktoré vyšli okolo roku 2005, pri prózach Györgya Dragomána, Sándora Zsigmonda Pappa, Gábora Vidu. V monografii pod názvom *Téreképek, névtéreképek, határidentitások* (Tvorba priestoru, mapy názvov, hraničné identity) (Bányai 2011) venujem celú jednu kapitolu vysvetleniu, odkiaľ možno odvodiť vplyv prózy Ádáma Bodora na texty vyššie vymenovaných spisovateľov, do akej miery nasledujú a rozvíjajú „bodorovskú prózu“, aké transtextuálne prvky sa dajú objaviť pri analýze ich textov, do akej miery ovplyvňuje prozaický svet toto hraničné kultúrne prostredie, viacjazyčná a multikultúrna „kontaktná zóna“, v ktorej sa spisovatelia narodili a v ktorej niektorí z nich dodnes žijú. Prostredníctvom ich textov vznikajú akési „re-rezentácie Sedmohradska“, úvodzovkami chcem poukázať na pokusy o znovu prerozprávanie a možnosť reprezentácie, avšak pripomínam, že podľa môjho názoru „literárny región“ nemožno vymedziť na základe rodiska či miesta bydliska spisovateľov, ale na základe textov, ktoré ho jazykovo konštruujú.
- <sup>4</sup> Román bol preložený do mnohých jazykov, po slovensky vyšiel pod názvom *Biely kráľ* (Bratislava, Kalligram, 2008) v preklade Gabriely Magovej.
- <sup>5</sup> Borkán – maďarský výraz pre zaváraninovú fľašu používaný v Sedmohradsku; jálézár – výraz používaný v Sedmohradsku pre cylindrický zámok (pozn. prekl.).

## LITERATÚRA

- Assmann, Jan. 1999. *A kulturális emlékezet*. Budapest: Atlantisz.
- Bănulescu, Ștefan. 1977. *Cartea Milionarului. I. Cartea de la Metopolis*. București: Editura Eminescu.
- Bănulescu, Ștefan. 1977. *A Milliomos könyve*. Prel. Péter Demény. Csíkszereda: Bookart.
- Bányai, Éva. 2011. *Téreképek, névtéreképek, határidentitások*. Kolozsvár: Komp-Press.
- Bányai, Éva. 2012. *Terek és határok*. Kolozsvár: Casa Cărții de Știință – RHT Kiadó.
- Bányai, Éva. 2015. *Kulturális és textuális átjárások magyar és román prózaszövegekben I. Metopolisz: egy kortárs román Sinistra*. *Tiszatáj*, 61, 10: 67 – 73.
- Bényei, Tamás. 1997. *Apokrif iratok: Mágikus realista regényekről*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Bodor, Ádám. 1992. *Sinistra körzet: Egy regény fejezetei*. Budapest: Magvető.
- Bodor, Ádám. 1999. *Az érsek látogatása*. Budapest: Magvető.
- Bodor, Ádám. 2001. *A börtön szaga: Válaszok Balla Zsófia kérdéseire*. Budapest: Magvető.
- Bodor, Ádám. 2011. *Verhovina madarai: Változatok végnapokra*. Budapest: Magvető.
- Dragomán, György. 2005. *A fehér király*. Budapest: Magvető.

- Dragomán, György. 2014. *Máglya*. Budapest: Magvető.
- Faragó, Kornélia. 2001. *Térrányok, távolságok: Térdinamizmus a regényben*. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Láng, Zsolt. 2003. *Bestiárium Transylvaniae: A tűz és a víz állatai*. Pécs: Jelenkor.
- Matus, Mónika. 2000. Magyar mágikus realizmus? Bodor Ádám: Az érsek látogatása című kötetéről. *Irodalmi Szemle*, 43, 5–6: 143 – 146.
- Németh, Zoltán. 2014. Magický realizmus v maďarskej literatúre (Otázky priestoru, času a postmodernizmu v románoch). *World Literature Studies*, 6(23), 2: 130 – 140.
- Papp, Ágnes Klára. 2008. A mágikus realista anekdota. In *Átlátunk az üvegen? Gondolatok a kortárs irodalomról*, Ágnes Klára Papp, 115 – 145. Budapest: Napkút Kiadó.
- Papp, Ágnes Klára. 2010. A csirkepaprikás-elmélettől a töltöttkáposzta-modellig: A kisebbségi irodalom újraértelmezési lehetőségei a posztkoloniális kritika tükrében. *Bárka*, 18, 3: 67 – 73.
- Papp, Ágnes Klára, 2015. Performatív nyelv – groteszk test: Testképzet és nyelvfelfogás összefüggései Láng Zsolt: Bestiárium Transylvaniae. A tűz és a víz állatai című regényében. In *Átmenetdiskurzusok*, ed. Éva Bányai, 33 – 51. Bukarest – Kolozsvár: RHT Kiadó – EME.
- Papp, Sándor Zsigmond. 2005. *Az éjfélete bozót*. Budapest: Alexandra.
- Rácz, Péter I. 2000. A történeti narratíva poétikai szerepe a mai magyar irodalomban: Márton László, Láng Zsolt, Háy János és Darvasi László. *Prae*, 2, 1 – 2: 117 – 156. Dostupné na: [http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200001/301\\_raczipeter.html](http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200001/301_raczipeter.html) [cit. 17. 5. 2016]
- Selyem, Zsuzsa. 2004. Glissando: Láng Zsolt bestiáriumaairól. *Jelenkor*, 47, 7 – 8: 813 – 827. Dostupné na <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/593/glissando> [cit. 17. 5. 2016]
- Vida, Gábor. 2007. *Nem szabad és nem királyi*. Budapest: Magvető.

## Post-magic prose. Magic elements in the prose of Ádám Bodor and their effect on the later generation of young writers

---

Contemporary Hungarian prose. Ádám Bodor. Geoculturality. Spatial concepts.

The study explores the occurrence of topographic indicators in the novel *Zone Sinistra* written by Ádám Bodor in 1992 and translated into several languages. The main focus lies on the post-magic structures which appear in Bodor's texts. The author analyses the relationships between the magical realist features mentioned in the literature on Bodor and Bodor's mental repetition of the dominant Eastern orthodoxy in the region, as well as the way in which these elements function in the works of other authors of the younger generation – Zsolt Láng, György Dragomán, Sándor Zsigmond Papp and Gábor Vida.

---

prof. Bányai Éva  
 Department of Hungarian, Jewish and Romani Studies  
 Faculty of Foreign Language and Literature  
 University of Bucharest  
 29/A Vantului Str.  
 Cluj  
 Romania  
 banyaieva@gordias.ro

## Mágia historickej narácie K „pseudohistorickým“ románom súčasnej maďarskej literatúry na textoch Lászlóa Darvasiho *Legenda* o kaukliaroch so slzami a Lászlóa Mártona *Bratstvo* \*

JUDIT GÖRÖZDI

---

1.

Na prelome tisícročí vyšiel celý rad maďarských románov, ktoré spracúvali historickú tému a ktorých vzťah k dejinám sa značne líšil od vzorcov tradovaných maďarským historickým románom. Časť textov deštruovala veľké (národné) dejinné rozprávanie prostredníctvom mikrohistorického prístupu, trieštením naratívnych kategórií, presunom dôrazu z historickej témy na spôsoby jej spracovania a pod., vykazovali teda „typické“ postmoderné stratégie. Ďalšie nabúravali logiku historického rozprávania, okrem iného prekračovali hranice dejinnej referenčnosti smerom k nadprirodzenému/zázračnému, resp. smerom k mýtickosti. Kritika ich označila za „pseudohistorické“ romány, no za týmto atribútom sa skrývali rôzne stratégie. Niektoré využívali historické kulisy na riešenie aktuálnych otázok, napríklad problematiky marginalizovaných skupín/historických pohľadov/spôsobov rozprávania (Alfonz Talamon: *Samuel Borkopf: Barátaimnak, egy Trianon előtti kocsmából*, 1998 – v slovenskom preklade Renáty Deákovej *Samuel Borkopf: Mojim priateľom z predtrianonskej krčmy*, 2001), feministických hľadísk (Zsuzsa Rakovszky: *A kigyó árnyéka – Tieň hada*, 2002), súvislostí konštruovania identity (napr. Éva Bánki: *Esőváros*, 2004 – v slovenskom preklade Petra Kováča *Mesto dažďa*, 2006), kulturologických tém, napríklad rasového vytesňovania (Gergely Péterfy *A kitömött barbár – Vypchatý barbar*, 2014). Spomedzi „pseudohistorických“ románov sa ďalej vyčleňujú texty, ktoré spochybňujú žánrovú normu ustálenú v realizme a ponúkajú radikálne odlišné mody historického rozprávania, ale pre bohatosť referenčných odkazov sa nedajú vnímať v rámci textocentrickej postmodernej literatúry. Práve tento typ prózy bol v recepcii charakterizovaný ako „pokús o deštruovanie a znovu konštruovanie (historickej, jazykovej a rozprávačskej) tradície“ (Márton 1999, 246). Mám na zreteli predovšetkým romány Lászlóa Darvasiho *A könnymutatványosok legendája* (*Legenda o kaukliaroch so slzami*, 1999) alebo *A virágzabálók* (Požierači kvetov, 2009), Zsolta Lánga *Bestiárium Transylvaniae I.–IV.* (1997, 2003, 2011), Jánosa Háyhó *Dzsigerdilen* (1996), ale i niektoré romány samotného Lászlóa Mártona, ktorý sa problematike venoval aj teoreticky: *Jacob Wunschwitz igaz történetete* (Pravdivý príbeh Jacoba Wunschwitza, 1997) alebo *Testvériség I.–III.* (2001, 2002, 2003 – v slovenskom preklade Evy Andrejčákovej *Bratstvo*, 2007).

\* Grant Vega č. 2/0146/13

V súvislosti s posledným uvedeným okruhom textov sa v literárnohistorickej a teoretickej recepcii súčasnej maďarskej historickej prózy začal objavovať pojem magický realizmus, čo bezpochyby podnietili paralely, ktoré ich spájajú s dielami magického realizmu svetovej literatúry. (Rácz 2000) Týmto špecifikám sa budem venovať v analytickej časti štúdie. Tu by som zdôraznila, že nejde o nejakú výlučnú, oneskorenú inšpiráciu literárnym smerom hispanoamerickej proveniencie, ale aj o nadväzovanie (1) na maďarskú rozprávačskú tradíciu sedmohradských memoárov zo 17. až 18. storočia (Márton 1999, 238; Szilasi 1999, 1579), (2) na anekdotickú rozprávačskú tradíciu maďarskej epiky (Papp 2006, 264 – 265) a (3) na textové pokusy Miklósa Mészölya, ktorý – avšak nie nezávisle od hispanoamerických podnetov – už od 70. rokov hľadal možnosti literárneho uchopenia dejín stredoeurópskeho priestoru a prostredníctvom stierania časových, kauzálnych, národno-kultúrnych atď. kategórií rámcujúcich historickú naráciu experimentoval s vytvorením poetiky akejsi panónskej mytológie. Ako napísal v roku 1970: [Hispanoamerickí magickí realisti] „sa vyznajú v tom, ako treba z faktov a udalostí vyslobodiť mytológiu. (...) Bolo by prirodzené, keby novú európsku mytológiu ‚vynosili‘ stredoeurópske literatúry.“ (1993, 223) Popri pôsobivých poviedkach<sup>1</sup> bola výsledkom autorových pokusov „poetika prelínania“ (Görözdi 2010, 83 – 89), charakteristická pre jeho neskorú tvorbu, ktorú Lajos Grendel vo svojej monografii o Mészölyovi jednoznačne spája s magickým realizmom (2002). Mészölyov vplyv na mladšie generácie spisovateľov a na viaceré vývinové prúdy maďarskej prózy je doložený v mnohých súvislostiach, o jeho inšpiratívnom prepertraktovanom type historických románov z prelomu tisícročí, ktorý som vymedzila z „veľkého vreca“ „pseudohistorických“ románov, uvažuje literárny historik József Takács v súvislosti s Darvasiho dielom. Na základe textových charakteristík vníma *Legendu o kaukliaroch so slzami* dokonca ako možnú realizáciu Mészölyovho veľkoepického plánu o uhorskom historickom tableu, ktoré autor sám nenapísal. (Takács 2010; por. aj Görözdi 2013) Darvasiho román svoj vzťah k mészölyovskej poetike i deklaruje, hemžia sa v ňom textové a motivické odkazy na Mészölyovu tvorbu. (N. Tóth 2006, 302 – 305)

Zaujímavými sa javia aj súvislosti, v rámci ktorých Mészöly o magickom realizme ako typickom hispanoamerickom literárnom smere premýšľa, lebo sú podobné aspektom vystupujúcim z medzinárodných úvah. V eseji *Šance a handicap v literatúre – stredoeurópskymi očami* z roku 1986 (ďalej citované podľa českého prekladu z roku 1995) rozoberá možnosti a prípady, v ktorých tzv. malé literatúry, resp. literatúry vnímané z centra svetovej literatúry ako periférne vystúpili zo svojej determinovanej pozície, ba ponúkli podnety pre svetovú literatúru. Ide o problematiku (šanci) účasti v medzinárodnom kultúrnom/literárnom transfere, ktorú Mészöly reflektuje predovšetkým z hľadiska maďarskej literatúry, ale ktorej sa venovali aj tvorcovia (napr. Alejo Carpentier), teoretici (napr. Roberto Gonzáles Echevarría) i kritici hispanoamerického magického realizmu. Podstatná je tu sebaidentifikácia vedome vytváraná v opozícii voči európskej kultúre. „Vyzdvihovanie, resp. tematizovanie osobitostí kontinentu úzko súvisí s procesom konštituovania hispanoamerickej identity. Svojho času s ním ruka v ruke kráčala aj nevyhnutná konfrontácia s okolitým svetom, predovšetkým Európou.“ (Kučerková 2011, 39 – 40) Takéto vymedzenie sa,

hodnotené Mészölyom kladne („neslýchaně rýchly a sugestívni vpád jihoamerické literatury do hodnotového povědomí literatury světové“; 1995, 242), malo podľa kritiky (napr. Emil Volek) neskôr za následok aj umelecké zneužívanie smeru vo forme gýču alebo epigónskej reprodukcie. No v každom prípade to, čo Mészöly opisuje s údivom ako „vpád do svetovej literatury“, predstavuje jav, v ktorom sa literatúre periférneho postavenia podarilo zneistiť dominanciu estetických modelov centra (tu konkrétne európskej kultúry). Ide o taký obsah či energiu magického realizmu, ktorá sa objavuje aj v dielach postkoloniálnych literatúr mimo hispánskej Ameriky a tiež v postkoloniálnych teoretických prístupoch chápujúcich magický realizmus ako stret postkoloniálnych literatúr a postmodernity. Táto energia stojí aj v pozadí koncepcií, ktoré magický realizmus považujú za literárny spôsob menšinového vyjadrovania sa (v maďarskom kontexte u Ágnes Kláry Papp). A táto energia poháňa podľa môjho názoru aj „pokús o deštruovanie a znovu konštruovanie (historickej, jazykovej a rozprávačskej) tradície“<sup>2</sup> v pertraktovaných maďarských historických naratívoch, zneisťujúcich dominantné modely vnímania a spracovania dejín.

Mészöly formuluje v eseji aj svoj spisovateľský názor na to, v čom spočíva najzásadnejší prínos, resp. inovujúci potenciál hispanoamerickej literatury pre európsku:

v evropské literatúre úloha *příběhu*, která má archaické kořeny, znejistěla a prokazuje silnou tendenci, aby se vytříbila v derivát sebe samé – třebaže je sporné, lze-li ji postrádat trvale a nahraditelně. V jihoamerické literatúre se zároveň dokázala ohlásit s novou věrohodností a významem. V jejích látce je pára, voda a na druhé straně Jihoameričané vědí, jak z faktů, příběhů uvolnit mytologii: neboli elementárnost, která dýchá. (...) Je blíž literárně umělecké „algebře“, což je nepochybně redukce; a vzdaluje se dýchající elementárnosti – která však nezpochybnuje uměleckou sféru „algebry“, dokonce ji umí s úspěchem i integrovat. „Algebra“ může dříve či později zrodit pocit nedostatku – mnoho tomu naznačuje. (1995, 242 – 243)

Vyslovil to práve v roku 1986, od ktorého sa v maďarských dejinách literatury počíta postmoderný obrat, teda v čase, keď sa iba začínalo cca poldruha desaťročné obdobie panovania areferenčných textových pokusov, t. j. literatury textov „algebry“. Jeho postreh je poučný aj preto, lebo koncom 90. rokov, keď vyšli prvé „pseudohistorické“ romány uplatňujúce aj magickorealisticke textotvorné postupy, kritika – unavená z areferenčnej textovosti – v nich vítala predovšetkým návrat príbehu, čiže tieto texty naplňali čitateľský pocit nedostatku v bezprostredných reakciách, a to práve v zmysle, ktorý Mészöly predznamenal.

Z myšlienkového nabitej úvahy autora je potrebné podčiarknuť ešte jednu ideu, ktorá sa vzťahuje na spájanie literárnych skúseností z referenčnej bohatosti príbehovosti na jednej strane a reduktívnej modelovosti („algebry“) na druhej strane. Možnosť tohto spájania ponúka „dýchajúca elementárnosť“, ktorá sála z magického realizmu, čo Mészöly stotožňuje s mytológiou – inak povedané: takéto stretnutie skúseností umožňuje mýtická povaha magického realizmu. Ak pod „algebrou“ európskej prózy rozumieme jej krajnú realizáciu v rámci areferenčnej postmodernej textovosti, ktorá sa (okrem iného) sústreďuje na výskum charakteru príbehu reduktívnym a deštruktívnym spôsobom a „destiluje“ ho až na vzorce, v magickorealistickej prístupe si musíme všimnúť jeho schopnosť elementárne vzorce príbehov naplniť významom

podobne, ako je to v mýtoch/mytológii. (O konkrétnych postupoch neskôr.) Táto myšlienka dnes nadobúda význam vo svetle koncepcií, ktoré magický realizmus zaraďujú do postmodernity. Rozšírenie pojmu na ďalšie diela postkoloniálnych literatúr mimo hispánskej Ameriky totiž viedlo v kritickom i teoretickom diskurze založenom na rozbere textov k stretu poetík postmodernity a magického realizmu, resp. textové charakteristiky magického realizmu boli pertraktované v rámci postmoderných javov (napr. u Lindy Hutcheon, Briana McHalea). Magický realizmus sa tak začal chápať aj ako modalita/podkategória postmodernity. Toto vymedzenie rezonuje vo väčšine príručiek alebo učebníc. Tamás Béneyi spracúva dejiny (chápania) magického realizmu a poukazuje na to, že v kontexte postkoloniálneho diskurzu sa vlastne reprodukovali (a rozšírili na inú množinu diel) prístupy typické aj pre hispanoamerické koncepcie, napríklad magický realizmus ako geograficky determinovaný spôsob pohľadu na svet, magický realizmus ako textuálna performancia postkoloniálnej kultúrnej situácie vyjadrujúca konflikt/nezmieriteľnosť dvoch zobrazovacích kódov, magický realizmus ako kategória konštruovaná európskym/severoamerickým centrom na eliminovanie rôznorodosti/ na ovládanie literatúry mimo tohto centra. (1997, 43 – 51)

Literárnohistorickému zaradeniu magického realizmu sa v maďarskom kontexte venoval Zoltán Németh. (2012, 18 – 20) V rámci svojej trojitej predstavy o postmoderne, ktorú člení na (1) ranú, (2) areferenčnú a (3) antropologickú stratégiu písania, ho začleňuje do prvej skupiny. Konštatuje:

dejovosť, priestorové a časové vzťahy magického realizmu korenia v ranom, humanistickom poňatí postmodernity s charakterom referenciality a nasledujú úplne iné stratégie ako areferenciálne, intertextuálne, postštrukturalistické jazykové hry tzv. druhého postmodernizmu sústredené na text alebo tzv. tretia postmoderná stratégia s charakterom autobiografických čít (...), tematizujúca traumatické skúsenosti, poskytujúca hlas a jazyk podriadenému, marginalizovanému rozprávačovi. (2014, 137)

Zdá sa však, že klasifikácia magického realizmu je – aj v rámci maďarskej literárnej vedy – komplikovanejšia. Napríklad koncepcia Ágnes Kláry Papp vníma fenomén rozhodne na základe textov artikulujúcich hľadiská marginalizovaných (etnických) skupín.<sup>3</sup> (2006 a 2011) Podľa môjho názoru v prípade vyššie spomínaného typu „pseudohistorických“ románov badať tiež charakteristiky, ktoré odkazujú tak na skúsenosti z *areferenčnej postmodernity*, ako aj z *antropologickej postmodernity*. Na bezpríbehovosť v literatúre reagujú bohatou príbehovosťou, na chápanie jazykovej a textovej (pred)určenosti literárneho diela predložením „života“ v miere, ktorá presahuje referenčné predpoklady realizmu. V historickom materiáli dávajú hlas marginalizovaným/ideologicky vytesneným pohľadom atď., teda sú aj akousi odpoveďou na otázky riešené v rámci *areferenčnej* alebo *antropologickej postmodernity* podľa Némethovej klasifikácie. Tieto odpovede majú zriedka explicitný charakter, nachádzajú sa vo voľbe témy, spôsobe písania, v poetike atď. Ani vplyv Mészölyových úvah o magickom realizme nie je postrehnutelný v stanoviskách autorov „pseudohistorických“ románov, ale v nadväznosti na jeho poetické experimenty, ktoré boli podnietené otázkami a myšlienkami vyjadrenými v jeho úvahách.

## 2.

Náš prvý analyzovaný príklad *Legenda o kaukliaroch so slzami* (1999) Lászlóa Darvasiho sa okrem spomínaných textových odkazov spája s Mészölyom aj paratextuálne: vo venovaní. Na implicitné súvislosti s „panónskou mytológiou“ na úrovni poetiky upozornil vo svojej interpretácii László Bengi:

text čítame – berúc vážne dedikáciu Mészölyovi – ako román strednej Európy z tureckého obdobia. (...) hybnú páku prepisovania dejín v ňom predstavuje jednoznačne sprítomnenie charakteru (podstaty?) regiónu. (...) Takáto „stredoeurópskosť“ nie je tematickým prvkom, ani otázkou rozprávačskej/autorskej snahy, ale je skôr poetikou rozprávania príbehu o dejinách: namiesto zachytenia faktov a korelácií sa k slovu musia dostať – prostredníctvom narátora – spoločné skúsenosti a tradície. (1999, s. p.)

Román tematizuje časy tureckej okupácie Uhorska od obsadenia Budína roku 1541 do jeho oslobodenia roku 1686. Pre toto obdobie je výnimočne charakteristická neistota rámcov vymedzujúcich poriadok sveta v rôznom zmysle: meniace sa mocensko-štátne hranice, striedanie politických zámerov a situácií nadriadenosti/podriadenosti, katolícko-protestantské rozbroje, koexistencia rôznych etník, kultúr, náboženstiev a jazykov vydáva pestrý materiál na vyjadrenie neuchopiteľnosti dejín lineárnou historickou naráciou či na konfrontáciu rôznych tendencií a na ne sa viažucich ideológií, ktoré by mohli organizovať takýto naratív. Nie náhodou sa stáva tento historický terén populárnou témou „pseudohistorických“ románov, jednak je vhodný – ako to vyzdvihol I. Péter Rácz (2000) – na riešenie historicko-filozofickej problematiky (aj vzhľadom na odlišnosť historiografických spracovaní v dobových kronikách vyjadrujúcich rôzne mocenské predsavzatia rozdelenej krajiny) a jednak na riešenie jazykovofilozofických otázok (na základe jazykovej rôznorodosti obyvateľstva).

Ďalším dôvodom je maďarská literárna tradícia, pre ktorú predstavovali turecké časy obľúbenú tému od samotného vzniku historickej prózy, čo umožňuje demonštrovať inakosť prístupu. No v rámci textov uplatňujúcich magickorealisticke postupy je toto obdobie zjavne preferované aj pre veľkú časovú vzdialenosť, v ktorej môžu byť oživené mýtické postavy pohanského sveta (analógia s maďarským folklórom) a tiež neracionalistická/nekauzálna logika súvislostí.

Darvasiho román udáva presné časové a geografické styčné body, súvisiace často s dôležitými vojenskými udalosťami obdobia. Románovým dejom však nehýbu dejinné udalosti, ale čudná spoločnosť piatich kaukliarov putujúcich na voze po celej strednej Európe.

Jmenovité Goran Dalmatinac, Petr Černokámen, Zoran Vukovič, Áron Blumm a Franjo Mendebaba, päť mužů na silnicích časů. Na plachtu jejich vozu nakreslí chudý budínský Němec obrovskou, azurovou slzu, aby i lupičům bylo známo, že nestojí za to zastoupit cestu umělcům pláče, lebo veškerým bohatstvím těchto pěti mužů jsou jejich slzy. (2008, 88)

Ich záhadné objavovanie sa spája najrôznejšie príbehy, ktoré sú rozprávačsky zaoblené akoby do samostatných anekdot, ale z hľadiska (mohutného) naratívu ako celku predstavujú kauzálné nesúvisiace fragmenty. Z kombinácie kompozičných postupov malej a veľkej epiky vzniká zvláštne napätie, ktoré v záplave hojnej dejovosti podnecuje čitateľa pátrať po deji. Dej románového celku však nie je postihnuteľný, resp. nemá zvyčajné vlastnosti, skladá sa asociatívne a metaforicky v čitateľskej percepcii

a týka sa vlastne spomínaného pátrania: Čo súvisí s čím a na základe čoho? Čo sa deje v textovom univerze a aké súradnice to má (teleologické, metafyzické)? Ak veci nesúvisia časovo alebo kauzálne, čo tvorí príbeh? Aký je vzťah príbehu a narácie, románového príbehu a historickej narácie, resp. dejín? Rekonštrukcia príbehu románu predpokladá teda čitateľovu spoluprácu a vzťahuje sa na tvorbu legendy o kaukliaroch, avšak nielen jej existujúcej verzii, ale aj na jej zrod. Totiž v procese pátrania po legende kaukliarov vymenovaných piatich postáv sa čitateľ stáva svedkom zrodu legendy ďalšej päťice. Z pestrého davu románových postáv (a ich príbehov plných nepredstaviteľných zvrátov a zázračných javov) v záverečnej časti textu niektorí prevezmú funkciu kaukliarov so slzami a transformujú sa na mýtické bytosti: „Je jich pět. Pět kejklířů se slzami totiž dál putuje po silnicích časů. Jmenovitě Ferenc Pilinger, Josef Bezdán, Vasilka Drajan, David Mendelson a Arnavut Abdurrahman. Pět kejklířů se slzami, kteří jezdí na voze s modrou slzou od Sofie po Benátky, od Rostocku po Cařihrad.“ (447 – 448) Od tohto okamihu hýbu dejom uprostred dejín oni.

Prv než sa začneme venovať magickorealistickým charakteristikám románu, treba sa pozastaviť pri chápaní dejinnosti, ako ho text predkladá. Historickosť tu netvorí iba kulisy, resp. prostredie príbehu, ale aj obsah reflexií. „[H]istorie není nikdy taková, jakou se ve skutečnosti zdá být“ (12) – nastavuje rozprávač horizont čitateľskej pozornosti hneď na začiatku. K problematike sa vracia ustavične, a tak sa v čítaní konfrontujú, navzájom dopĺňajú a osvetľujú opisy historických udalostí (odkaz na tradičné historické rozprávanie) a (historicko-filozofické) reflexie o povahe dejín s dejinnými príbehmi fikčného sveta. Črtá sa rezignované chápanie dejín vyjadrujúce uhol pohľadu (stredoeurópskeho) outsidera:

V této zemi je všechno odedávna a všechno je taky špatně. (...) V této zemi souvisí všechno se vším, a když se zdá, že proč má svá vysvětlení, bývá to spíše jen vědátorství historiků nebo sentiment poetů. Rozum je tu svou vlastní karikaturou. Z pšouknutí se stane tragédie, do obětní krve ti plivnou a pak si ji usmaží a zpeněží. V této zemi není zajímavá příčina věcí, nýbrž možnosti, které se však nikdy nenaplní. (177 – 178)

Pregnante znázorňujú toto chápanie románové postavy: kapitán Bálint Homonnai-Nagy z Dózsovej roľníckej povstaleckej armády, ktorý putuje s družinou ponad stáročia z jednej bitky do druhej, ale jeho pomoc prichádza vždy neskoro; alebo dobromyseľný kapitán Jánossy, bojujúci na strane kurucov za uhorskú nezávislosť, ktorý darmo vykonáva hrdinské činy, vždy ho traťí nejaký nečakaný exkrement – raz od Tatára, potom od Turka, ale aj od uhorského veľkopána.

V historicko-filozofickom nastavení horizontu čitateľských očakávaní pramení okrem iného skutočnosť, že Darvasiho kniha sa nemôže čítať inak ako veľmi silný názor na to, čo sú vlastne dejiny. Darvasiho dejiny sú iracionálne, vyvíjajú sa podľa vlastných (metafyzických, ale nie teleologických) zákonitostí, odohrávajú sa na periférii politicko-hospodársko-mocensko-štátnych zámerov, t. j. toho, čo za dejiny pokladá historiografia, ich nositeľmi sú obyčajní komedianti, vydedenci spoločnosti. Predstavujú teda apokryfný pohľad na platný zápis dejín podobne ako znamenajú apokryfy alternatívny výklad ku kanonizovaným svätým textom, a tiež v zmysle, ako pojem používa teoretik postmodernizmu Brian McHale v súvislosti s postmoderným historickým románom:

Apokryfné dejiny protirečia oficiálnej verzii buď nahradením historického záznamu nárokujúci si obnovenie toho, čo sa stratilo/potlačilo, alebo úplným odmietnutím oficiálnych dejín ako takých. (...) Dôsledkom je, že k oficiálne akceptovanej verzii toho, čo sa stalo, sa priraduje iná, často radikálne odlišná verzia sveta. (1987, 90)

Pojem *apokryfné dejiny* považujem vo vzťahu k *Legende o kaukliaroch so slzami* za veľmi trefný aj preto, lebo nasvecuje súvislosť so svätým, charakteristickú črtu magickorealistickej textov, ktorá sa prejavuje rôzne – od konkrétnych vplyvov svätých spisov (napr. u Miguela Ángela Asturiasa) cez alúzie na niečo sväté alebo inverziu svätého/profánneho až po mytologizáciu textu.

V analyzovanom texte oživuje túto súvislosť už v názve slovo legenda ako žánrový rámec a odkaz. Avšak odkaz na náboženské obsahy predovšetkým v stredovekej verzii žánru (príbehy svätcov) so stabilnou hodnotovou štruktúrou a princípom vývinu, zdôrazňuje zároveň aj inverziu, ktorá sa v texte nevzťahuje iba na postavy, ale aj na iné spomínané charakteristiky. Darvasiho román profanizuje legendu, ale v ďalšom kroku mobilizuje najrôznejšie postupy, aby svoju profánnu legendu o kaukliaroch „posvätil“, urobil z nej legendu s transcendentným obsahom. Medzi takéto postupy možno rátať alúzie na sväté knihy, príbehy rôznych náboženstiev, pekným príkladom je archív najtajnejších poznatkov Jozefa Bezdána, svetového špióna stopujúceho kaukliarov so slzami, ktorý sa potom sám prerodí v kaukliara: nájde sa tam okrem Koránu, Biblie, Talmudu, skutkov svätcov atď. aj „nadčasová islámská legenda, podľa níž žije na svete tajne a vskrytu čtyřicet svätých ľudí, ktorí svou dobrotou a ryzostí zachraňují svět“ (285). Paralelou zrodu legendy o kaukliaroch je v texte i vedľajší príbeh Jicchaka ben Judu, ktorý sa na základe legendy z Talmudu o tridsiatich šiestich spravodlivých (obyčajných ľudí) nesúcich ťarchu sveta v každej generácii, stáva jedným z nich. Tieto dve legendy tvoria podľa môjho názoru bezprostrednú predlohu Darvasiho textu a vyjadrujú zároveň aj svetonázorové medze: vytvárajú svojisku mytológiu, v ktorej osud sveta závisí od piatich smutných slzavých vydedencov z našich racionalizovaných a hierarchizovaných kategórií hodnôt a vývoja.

Mytologizácia ako ďalšia typická črta magickorealistickej textov úzko súvisí so základným kódom magického realizmu, miešaním reálnych a zázračných prvkov. V tejto súvislosti sa v odbornej literatúre akcentuje ne-antinomický charakter reálneho a zázračného (napr. u Irlema Chiampi, Amaryl Chanady), zázračné udalosti/prvky sa vo fiktívnom svete diela zbavujú svojej záhadnosti a dostávajú charakter nejakej „vnútornej realistikosti“. Ich funkciu zhrnula Chiampi: „v zázračnom realizme objavuje čitateľ možnosť transcendentného výkladu, ktorý do najvnútornejšej povahy reality wpisuje poriadok mytológie“<sup>4</sup> (Bényei 1997, 55). Maďarský teoretik magického realizmu Tamás Bényei sa zaoberal rétorickými stratégiami, ktoré docielujú prirodzené prijatie zázračného/nadprirodzeného v rámci realistickej narácie. Rozoznáva naturalizáciu/familiarizáciu nadprirodzených udalostí, predloženie magickosti reality a priradenie zázračných/fantastických udalostí k reálnym (homogenizácia, subverzia, inverzia). (60 – 70) Bényeiho rétorický rozbor magického realizmu vykonaný na základe textových analýz najvýraznejších magickorealistickej diel svetovej literatúry vynikajúco slúži na uchopenie a opísanie magickorealistickej rázu textov aj v maďarskej próze. Ako ďalšie charakteristiky uvádza: metonymicko-metaforickú/

dejovo-obrazovú „dvojitú preplnenosť“ narácie, dôsledkom ktorej je metaforizácia dejových prvkov, motív hľadania pôvodu, hyperbolickosť, kombinovanie rozbužnenej príbehovosti so sebareflexiami rozprávania, neskrotnú naráciu, dekoratívnosť. (72 – 96) Na základe týchto charakteristík interpretuje *Kaukliarov so slzami* Rác, vykazuje, že za mytologizáciou príbehu stoja metafory zasadené do kauzálnych reťazí, ktoré preštruktúrujú význam a otvárajú ho „smerom k transcendentnu“ (2000, s. p.).

Prirodzenosť nadprirodzeného v textovom univerze je zabezpečená aj rozprávko-mýtickými prvkami a postupmi prameniáciami v maďarskom folklóre, v jeho pohanskom náhľade, kde tvorí mágia, magické činy – ako mágia mena, lásky, predpovedanie budúcnosti, urieknutia, kliatby, atrakcie – súčasť kauzálneho poriadku. Ústredná atrakcia románu sa viaže ku kaukliarom, ktorí uvoľňujú smútok sveta, ale hemžia sa tam aj ďalšie nepredstaviteľné exhibície (napr. dvojmo narodená Rumunka Irina Spargator de Nuci predvádza atrakcie so svojim lonom, Velemír Pep, premenený dôsledkom nehody na liliputána, žongluje s kúskami mäsa z mŕtvych tiel a stvorí pre seba ženu). Atrakcia tak neznamená iba predvádzanie a zavádzanie, stáva sa sumárnou metaforou nefixovateľnosti i možnosti/nádeje premeny. Mágia opája a mení, ako zmenila mágia slov z maďarskej kliatby kapitána Jánossyho nevraživeho Tatára Bahaja:

Bahaj očarovaný naslouchá, kolem srdce se mu ovíjí chaluha slov a spoutává ho dosud nepoznanou, avšak přece známou silou, až se náhle vrhne na zem a začne kňučet a plakat. Bahaj ještě nikdy neslyšel něco tak překrásného. Slova, slova, slova, překrásná, laskající, milá slova! (Darvasi 2008, 97)

Epizóda sa stáva v semiotizovanom priestore magickej figuratívnej trópom, akousi sebametaforou magického jazykového aktu, ktorý vykonáva narácia. Ide vlastne o pragmatiku magického realizmu, kde cieľom narácie môže byť presvedčanie, pochopenie, svedenie, terapia, zvädzanie, existenciálny význam alebo jednoduchá exhibícia:

Mágia nie je prítomná len na úrovni príbehu, ale aj na úrovni rozprávania, jazykového vyjadrenia a v tomto zmysle tvorí základnú metaforu narácie a jazykového vyjadrovania ako aktu. (...) Čo upozorňuje na to, že jazyk tu neslúži na rozprávanie o skutočnosti, ale znamená čin, ktorý túži po ovplyvňovaní, „magickom“ premenení skutočnosti. (Bényei 1997, 101 – 102)

V prípade románu Lászlóa Darvasiho *Legenda o kaukliaroch so slzami* sa takto chápaná túžba premeniť/ovplyvniť vzťahuje na historické rozprávanie, resp. na dejinný naratív. Predložená ponuka zbavuje historickú naráciu lineárnej postupnosti, rekonštruovateľnej kauzality, teleologickosti, ideologických perspektív, národných predsavzatí, heroickosti a vôbec racionálnosti – to je jej deštruktívna stránka vzhľadom na normy tradície. Darvasiho text pritom predkladá takú naráciu, ktorej „pozitívna“ ponuka nie je obsiahnutá v texte, je roztrieštená do rôznych polôh, príbehových línií, motívov atď. a – ak vôbec – môže sa zrodíť len v individuálnej čitateľskej verzii v procese čítania.

### 3.

Ďalším príkladom výskumu historickej narácie využívajúcej magickorealisticke postupy je z okruhu „pseudohistorických“ románov maďarskej literatúry trilógia Lászlóa Mártona *Testvériség I. – III.* (2001, 2002, 2003), ktorá vyšla v slovenskom preklade Evy Andrejčákovej v jednom zväzku roku 2007 pod názvom *Bratstvo*. Prerozprávava príbeh zachovaný v kronikách o bratoch Károlyiovcov z konca 17. storočia. Gróf Sándor Károlyi, župan Satmárskej stolice sa vyberie do Viedne po brata Istvána, pokladaného dlho za padlého (prvá časť trilógie), aby ho odviezol domov na rodinný statok do Nagykárolyu. No cestou (druhá časť) sa ho zmocní podozrenie, že je to podvodník, ktorý si chce uzurpovať meno, hodnosť a majetok, preto ho udá na súd. Súdny spor (tretia časť) sa síce ukončí v jeho prospech, ale skutočná pravda, či je obvinený muž István Károlyi alebo je to Grco Nagy, narodený z nevery starého grófa, nevyjde najavo. (Je pregnantné, že román spracúva príbeh historickej postavy uhorských dejín – kuruckého generála Sándora Károlyiho, tvorca a signatára Satmárskeho mieru, dohody o ukončení protihabsburského povstania roku 1711, ale vôbec sa nedotýka jeho historickej roly hodnotenej v rámci historiografie nejednotne.) Táto základná dejová línia je rozpísaná a obohatená ťažko sledovateľným množstvom epizód a vedľajších príbehov, navyše dôležitým predmetom narácie je aj samotné prerozprávanie, t. j. Mártonov román tiež kombinuje rozbužnenú príbehovosť s reflexiami, ktoré sa často týkajú aj problematiky dejín (por. Lavrík 2008, 8)/historiografie/historickej narácie, a metafikčivnými pasážmi. Metafikčivná vrstva sa spája na jednej strane s „nenapísaným románom“ z 19. storočia, na ktorý sa rozprávač ustavične odvoláva, časť udalostí predkladá dokonca v jeho štýle v podmienovacom spôsobe, na druhej strane s rukopisom o *Tureckej Slečinke menom Kartigama*, ktorý nezostáva v polohe akejsi alúzie, ale vniká do rôznych vrstiev naratívu (jeho postavy prestúpia do románu, rukopis „ožije“ a zasahuje do deja atď.).

V dejinách maďarskej literatúry patrí heroický román *Kartigám*<sup>5</sup> (1772) medzi prvé romány, ide o adaptovaný preklad Ignáca Mészárosa z nemeckej predlohy Menandra (pseudonym Davida Christiana Walthera) z roku 1710, ktorá je prepisom predchádzajúcich verzií cez nemeckú realizáciu po renesančno-barokové francúzske zdroje odkazujúce až na románske fabuly. (Dérczy 2004, 437; por. ešte Brtáňová 2012) Maďarský adaptovaný preklad bol síce medzi čitateľmi veľmi populárny, ale nemal žiaden vplyv na dejiny prózy. László Márton v eseji o súčasných maďarských pokusoch prehodnocovania historického románu a historického rozprávania ho spomína ako nevyužitú vývinovú možnosť sprostredkovania a prenosu výkonov dobovej svetovej literatúry. (1999, 238) Objavenie sa textu v Mártonovom románe má dozista suplementárnu funkciu: pokus o dodatočné doplnenie maďarskej literárnej tradície s inakosťou (možnej) inšpirácie zo žánrovej formy, ktorú *Kartigama* reprezentuje a ktorá – aspoň v Mártonovom románe – pôsobí proti žánrovému ideálu, ako sa potom upevnil v rámci maďarskej literatúry v 19. storočí. Nejde totiž o intertextuálny odkaz, ale o zapracovanie kódov *Kartigamy* do štruktúry románu, v dôsledku čoho vzniká svet s viacerými vrstvami fikčnosti.

Textové univerzum *Bratstva* však neprerastá len hranice fikčnosti, ale zmýva aj hranice prirodzenosti a zázračna. Samotný prestup hraníc (v rôznom zmysle) je

považovaný za charakteristiku magickorealistickeho prístupu (Bényei 1997, 126 – 139; Papp 2006; Bányai 2012) a text preukazuje aj ďalšie črty magického realizmu. Zázračné prvky tvoria prirodzenú – nikým, ani rozprávačom, ani postavami nespochybnú – súčasť príbehu (napr. rukopis románskej fabuly podobne k nejakému mýtickému predmetu stojí mimo zákonitostí fyziky: nezničí sa ani v ohni, ani vo vode, ani pod zemou); presne určené časové medze a príčinnostné vzťahy základného príbehu sa rozplynú v nesledovateľných/nerekonštruovateľných súvislostiach rozbujnenej príbehovosti, do racionálnych/kauzálnych výkladov sveta sa zamiešajú kliatby, povery, na základe nich sú vykonané aj magické činy (napr. zasadenie mladej višne – stromu života spájajúceho zem a nebo – pre záchranu života synčeka Károlyiovcov); multikultúrnosť a multietnickosť ako zmnoženie kódov, jazykov, prístupov, zvykov, interpretácií dejinných udalostí alebo výkladov sveta (román obsahuje aj mýtus o pôvode Cigánov *Zingarias* – v kapitole s názvom *Kradmá poézia*). V rámci magických činov treba spomenúť mágiu mena, ktorá – ako to vykázala Anna Eszter Balázs vo svojej výbornej analýze – stojí v pozadí neustálych premien postáv, vykonáva ju väčšinou rozprávač, ale aj postavy, keď vyslovujú mantru „Nech sa volám ...“. (2004, 463 – 466) Keďže v tejto štúdii nemám možnosť venovať sa všetkým charakteristikám textu, ktoré organizujú naratív magickorealistickým spôsobom, opierajúc sa o koncepciu Tamása Bényeioho zdôrazňujem dve: hľadanie pôvodu (genealógia) a vzťah písania a rozprávania.

Problematizácia genealógie v magickorealistickej románoch súvisí s tým, že vo figuratívnom priestore subjekt nie je stotožňovaný napríklad na základe psychologických daností, ale jazykovo (menom) alebo miestom v útvare, resp. figúre vytvorenej jazykovo, na čo najlepšie slúži rodokmeň. Rodokmeň môže znamenať ukotvenie subjektu, ale aj problematizáciu jeho miesta a tiež strácanie seba. V Mártonovom *Bratstve* ide o ústredný motív podčiarknutý aj názvom: Môže byť väzeň, ktorého vykúpil kardinál Kollonich od smyrnského pašu, vojnovým hrdinom Istvánom Károlyim, vyhláseným jedenásť rokov za mŕtveho? Zjavná odlišnosť Istvána od pôvodnej osobnosti a tiež zjavná telesná podobnosť s jeho nevlastným bratom Gregorom Nagyom udržiavajú neistotu identity aj napriek množstvu svedectiev pro a kontra, v tejto veci nerozhodnú ani telesné znaky (stopy po zraneniach), ale vlastne ani právny verdikt. Presná nedefinovateľnosť subjektu je v románe tematizovaná aj v ďalších epizódach: postavy rukopisu Kristína a Ahmed sú raz románovými postavami, inokedy textovými figúrami, inde verné kreslené portréty v noci ožijú, no prechody postáv z jednej osobnosti do druhej sú v románe úplne bežné – spája sa to so zmenou ich mien, na druhej strane sa však mená v románe často opakujú označujúc pritom odlišné postavy: subjekt ako individuum sa rozplýva. V protiklade s identitou, identifikáciou sa tak stáva dôraznou určenosťou subjektu prostredníctvom miesta a väzieb vo figuratívnom poli.

Texty magického realizmu často imitujú živé rozprávanie, čo súvisí s tradíciou spoločenskej funkcie literatúry, ale aj s tým, že živému rozprávaniu sa pripisuje spontaneita, bezprostredná tvorba významu, prítomnosť, živá pamäť a komunikácia. Oproti tomu písanie znamená rozbitie pôvodného, zabúdanie ja, exteriorizovanie, „uviazanie“ významu. (Bényei 1997, 104 – 108) V *Bratstve* nadobúda tento vzťah

úlohu z kompozičného, metanaratívneho a tematického hľadiska, v centre pozornosti stojí prístup k minulosti, spôsob/možnosť pripomínania dejín. Vlastný historický príbeh románu z konca 17. storočia, ktorého témou je vykázanie pravdy o Istvánovi Károlyim, t. j. uchopenie skutočnosti o ňom v synchrónnom pohľade účastníkov sporu, predpokladá výskum a rekonštrukciu minulosti „uviaznutej“ v písomnostiach. No rozprávač sa o nich zmieňuje ironicky: „Medzi pramene epochy si možno raz a navždy primyslieť aj pramene pravdy. Čítajúc studnice si už-už môžeme myslieť, že pravda je o to silnejšia, o čo väčšiemu počtu inštitúcií slúži.“ (Márton 2007, 379) Ďalším možným kanálom prístupu k minulosti by mohol byť dobový román s interaktívnejším vzťahom s dobou (ako v Mártonovom texte rukopis *Kartigamy*), resp. naratívna tradícia, avšak práve prostredníctvom *Kartigamy* poukazuje text na absenciu tejto tradície, o ktorej jedna z postáv tvrdí:

tento príbeh nie je pravdivý ako legendy a fabuly, vyhlásené za pravdu: že niekto sa prizerá a počúva, zháňa poznatky o okolnostiach a postavách, a potom k nemu pridáva alebo z neho uberá, ako sa to pri týchto skutočných príbehoch aj žiada. Nie; Menandrov príbeh sa totiž stane pravdivým preto, lebo forma, z ktorej sa robí jeho odliatok, je už hotová, a postavy, ktoré sa z tejto zlievarenskej formy vysypali do takzvanej skutočnosti (...) môžu vopred vedieť, čo sa s nimi stane, ako budú podľa potreby a nevyhnutnosti konať. (126)

Retrospektívny dejinný naratív – ako vzor, predlohu vlastného prístupu – zastupuje v texte nenapísaný román z 19. storočia, na ktorý sa rozprávač ustavične odvoláva. Podľa autorových slov z rozhovoru (Görözdi 2008, 9) Kálmán Mikszáth, kano­nický prozaik maďarskej literatúry z konca 19. storočia, mal v pláne spracovať príbeh o spore bratov Károlyiovcov, ale text nenapísal. Román *Bratstvo* sa pohráva s možnosťou prednesu tohto príbehu v jeho štýle a podľa zásad dobovej žánrovej normy. Vyvlastňuje teda žánrovú formu, ktorá reprezentovala v druhej polovici 19. storočia najdôležitejšie normatívne zásady tvorby kultúrnej pamäti i kolektívnej (národnej) identity a ktorá vypracovala a normatívne ustálila aj pravidlá historického rozprávania. Mártonov román však vyvoláva túto tradíciu so zdôrazneným odstupom tak v rámci sebareflexií, ako aj v dramatinizácii rozprávania častí príbehu (napr. v kapitole s názvom *Nenapísaná kapitola*), ktoré narátor vyrozpráva v mode „spred stotridsiatich rokov“, používajúc vždy podmieňovací spôsob. Práve dramatinizácia rozprávania sa viaže k ústnemu prednesu, ide o postup, pomocou ktorého sa text odpútava od písanej podoby a akcentuje svoju bezprostrednosť a živú prítomnosť. László Márton na začiatku tisícročia predložil v *Bratstve* historický naratív s troma vrstvami možnosti narativizovania historického materiálu, ktoré sprítomňujú a zároveň vzájomne vyhášajú významy obsiahnuté vo svojej forme a tradícii. Osobitosť Mártonovej historickej metafikcie (v zmysle pojmu Lindy Hutcheon) vystihuje v interpretácii textu Bényei: „Román sa drží od toho, aby zaujal spoznatelnú a ideologicky identifikovateľnú pozíciu.“ (2003, 1460)

#### 4.

Podobu historickej narácie som skúmala v súčasných maďarských historických románoch, ktoré László Márton charakterizoval vo svojej eseji ako „pokús o deštruovanie a znovu konštruovanie (historickej, jazykovej a rozprávačskej) tradície“ (1999,

246). Mártonova úvaha sa sústreďovala na súvisy s literárnou tradíciou (a jej zložkami), vlastnú odpoveď na nastolené otázky potom predložil aj v naratívnych realizáciách, medzi ktoré patrí i *Bratstvo*. Tento rozbor sledoval, akým spôsobom pracujú dané texty z okruhu „pseudohistorických“ románov s postupmi magickorealistickeho modu písania, aby vytvorili aktuálnu žánrovú formu, ktorá berie ohľad na „problematiku dejín“ nastolenú aj v teoretickom diskurze, t. j. na otázky hodnovernosti/overiteľnosti, na problémy narativizovania historického materiálu, na ideologické zložky fokalizácie, na zachovateľnosť prístupov zaraďujúcich historické naratívy do imaginárneho (predovšetkým národne chápaného<sup>6</sup>) veľkého rozprávania o dejinách, ako sa žáner historického románu vlastne utvoril a jeho norma ustálila. Magický realizmus treba v tomto zmysle chápať ako inšpiráciu, ako široký repertoár textotvorných postupov zúročiteľný pre inakosť literárneho spracovania dejinného materiálu, ktorá deštruuje dominantné prístupy. Podnety magického realizmu pritom jednotlivé texty využívajú rôzne a v odlišnej miere, ale rozhodne prostredníctvom interiorizácie, ktorá ich usúvŕšťuje aj v rámci maďarskej literatúry (tradícia memoárov zo 17. – 18. storočia, anekdotického rozprávania z 19. storočia, Mészölyove textové pokusy o vytvorenie „panónskej mytológie“).

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> Mészölyov pokus zostal torzovitý. Jednotlivé texty vyšli v rôznych zbierkach poviedok, potom boli tematicky zozbierané do zväzku *Volt egyszer egy Közép-Európa* (Bola raz jedna stredná Európa, 1989.), neskôr ich autor spojil do jedného naratívneho celku a vytvoril fragmentárnu románovú formu *Hamisregény* (Falošný román, 1995).
- <sup>2</sup> Pozri citát od Lászlóa Mártona v texte vyššie (1999, 246).
- <sup>3</sup> Prístup Á. K. Papp doťahuje Ízisz Malek v prácach publikovaných na stránkach internetového časopisu *ÚjNautilusz* dokonca do takých krajných polôh (magický realizmus ako izolovanosť, ako hľadanie identity marginalizovaného rozprávača/postavy), že hovorí o magickom realizme stráca zmysel.
- <sup>4</sup> Irlema Chiampi vo svojej monografii *Il realismo maravilloso* (1983) nepoužíva pojem magický realizmus, ale zázračný realizmus.
- <sup>5</sup> Celý názov: *Buda várának visszavételekor a keresztyének fogságába esett Kártigám nevű török kisaszonynak ritka és emlékezetes történeti* (1772, Pozsony).
- <sup>6</sup> Koncepcia historického románu Györgya Lukácsa z rokov 1936 – 1937, ktorú reprezentovali historické romány socialistického realizmu sa trochu líši, keďže ráta aj so spoločenským kontextom, ale sprostredkúva takisto vzor realistickej a lineárnej narácie (podriadenie rozprávania nejakej perspektíve). (1976)

## PRAMENE

Darvasi, László. 2008. *Legenda o kejkličích se slzami*. Přel. Pavel Novotný. Praha: Dauphin.  
Márton, László. 2007. *Bratstvo*. Prel. Eva Andrejčáková. Bratislava: Kalligram.

## LITERATÚRA

- Balázs, Eszter Anna. 2004. Utazás és mágia. *Jelenkor*, 47, 4: 456 – 471. Dostupné na: <http://www.jelenkor.net/userfiles/archivum/2004-4.pdf> [cit. 17. 5. 2016]
- Bányai, Éva. 2012. *Terek és határok. Térképzetek Bodor Ádám prózájában*. Kolozsvár: Casa Cărtii de Știință – RHT.
- Bengi, László. 1999. A szomorúság (regényének) áradása. *Alföld*, 50, 11: 86 – 100. Dostupné na: <http://epa.oszk.hu/00000/00002/00044/bengi11.html> [cit. 17. 5. 2016]
- Bényei, Tamás. 1997. *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*. Debrecen: Kossuth EK.
- Bényei, Tamás. 2003. Látási viszonyok. *Holmi*, 15, 11: 1455 – 1465. Dostupné na: <http://www.holmi.org/2003/11/benyei-tamas-latasi-viszonyok-marton-laszlo-testveriseg-kenyszeru-szabadas-a-mennyország-három-csepp-vere-a-kovetjaras-nehezsegei> [cit. 17. 5. 2016]
- Brtňánová, Erika. 2012. Semianov preklad románu Kartigam. In *Na margo staršej literatúry. Zo žánrovej problematiky 11. – 18. storočia*, Erika Brtňánová, 138 – 146. Bratislava: Kalligram/Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Dérczy, Péter. 2004. Képzletből élethűen. *Jelenkor*, 47, 4: 435 – 445. Dostupné na: <http://www.jelenkor.net/userfiles/archivum/2004-4.pdf> [cit. 17. 5. 2016]
- Görözdí, Judit. 2008. Magická prechádzka historickým labyrintom. Rozhovor s maďarským spisovateľom László Mártonom. *Knížná revue*, 18, 8: 9. Dostupné na: <http://www.litcentrum.sk/rozhovory/rozhovor-s-madarskym-spisovatelom-laszlo-martonom> [cit. 17. 5. 2016]
- Görözdí, Judit. 2010. *Figúry odmlčania v próze Miklósa Mészölya*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV/SAP.
- Görözdí, Judit. 2013. Állóképbe sűrített történet. *Literatura*, 39, 1: 59 – 70.
- Grendel, Lajos. 2002. *A tények mágiája. Mészöly Miklós időskori prózája*. Bratislava: Kalligram.
- Kučerková, Magda. 2011. *Magický realizmus Isabel Allendeovej*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV/Veda.
- Lavrík, Silvester. 2008. Unášanie rozpráváním. *Pravda*, 16. február: 8.
- Lukács, György. 1976. *Historický román*. Bratislava: Tatran.
- Márton, László. 1999. A kitaposott zsákutca, avagy a történelem a történetekben. In *Az áhitatos embergép*, László Márton, 235 – 266. Pécs: Jelenkor.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen.
- Mészöly, Miklós. 1995. Šance a handicap v literatúre – stredoevropskýma očima. In Miklós Mészöly. *Samota motýla*. Prel. Anna Valentová, 239 – 246. Bratislava: Kalligram.
- Mészöly, Miklós. 1993. Interjú. Készítette Zsugán István. In *A tágasság iskolája*, Mészöly Miklós, 216 – 225. Budapest: Szépirodalmi.
- Németh, Zoltán. 2012. *A posztmodern magyar irodalom hármasság stratégiája*. Bratislava: Kalligram.
- Németh, Zoltán. 2014. Magický realizmus v maďarskej literatúre (Otázky priestoru, času a postmodernizmu v románoch). *World Literature Studies*, 6(23), 2: 130 – 140.
- N. Tóth, Anikó. 2006. Szövegátdörög. *Közelítések Mészöly Miklós prózájához*. Bratislava: Kalligram.
- Papp, Ágnes Klára. 2006. A mágikus realista anekdota. In *A perifériáról a centrum 3*, ed. Edit V. Gilbert, 263 – 282. Pécs: Pro Pannonia/Pécsi Tudományegyetem. Dostupné na: <http://periferia.btk.pte.hu/old/perif3/pappagnesklara3/pappagnesklara.htm> [cit. 17. 5. 2016]
- Papp, Ágnes Klára. 2011. Mágikus realista történelem. Avagy még mindig és már megint a „határon túli irodalom” értelmezési lehetőségei a posztkoloniális kritika tükrében. *Korunk*, 22, 11: 3 – 7.
- Rácz, I. Péter. 2000. A történeti narratíva poétikai szerepe a mai magyar irodalomban. *Prae*, 2, 1 – 2: 117 – 156. Dostupné na: [http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200001/301\\_raczipeter.html](http://magyar-irodalom.elte.hu/prae/pr/200001/301_raczipeter.html) [cit. 17. 5. 2016]
- Szilasi, László. 1999. „Minden, amit külön dobtam”. *Holmi*, 11, 12: 1579 – 1589. Dostupné na: <http://holmi.org/pdf/archive/holmi1999-12.pdf> [cit. 17. 5. 2016]
- Takács, József. 2010. A világ visszavarázsosítása. Darvasi László: Virágzabálók. *Jelenkor*, 53, 5: 547 – 554. Dostupné na: <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1967/a-vilag-visszavarazsositasa> [cit. 17. 5. 2016]

## The magic of historical narration. On the “pseudo-historical” contemporary Hungarian novel

---

Contemporary Hungarian fiction. “Pseudo-historical” novel. Historical novel. Magical realism as a mode of writing. László Darvasi. László Márton.

The contribution explores contemporary Hungarian novels that critics have called “pseudo-historical” and which feature magical-realist elements. A poetics inspired by magical realism characterizes the later works of Miklós Mészöly. My textual analysis approaches are based on Tamás Bényei’s understanding of magical realism as a writing mode. My reading of László Darvasi’s novel *The Legend of the Tear Jugglers*, 1999 and László Márton’s novel trilogy *Brotherhood* (2001–2003) analyses how the methods of the magical-realist mode of writing lead to the current genre form of the historical novel, which reacts to the “problem of history” established also by the theoretical discourse, i.e. the questions of faithfulness/verifiability, the problems of narrativization of historical material, the ideological elements of focalization, the feasibility of approaches that understand historical narratives as imaginary (especially nation-oriented) grand narratives about the past. Magical realism must in this sense be understood as an inspiration, a wide repertory of text-making approaches useful for the otherness of literary processing of historical material that destructs the generic model.

---

Mgr. Judit Görözdi, PhD.  
Ústav svetovej literatúry SAV  
Konventná 13  
811 03 Bratislava  
Slovenská republika  
gorozdijudit@panelnet.sk

## Magical realism and the politics of narrative: historical postmodernism in the contemporary Serbian novel

VLADIMIR GVOZDEN

---

It is well known that the Serbian novel of the 1980s and 1990s turned to the treatment of an older, allegedly forgotten history which encompasses the premodern period from the Middle Ages to the Enlightenment. This shift was accompanied by a political idealism and national-emancipatory zeal after the break up of socialist Yugoslavia and its cultural politics. This “historical turn” could be interpreted both as a deceptive attempt to return to the roots and as a distinct archaeology with which writing seeks to examine the contemporary unsafe ground of the political, cultural and economic transition from the socialist system to democracy and capitalism. Actually, it seems that this novelistic approach, which can be seen as a deliberate postmodern double-coding, could be understood as a search for Serbian cultural capital that can be easily – perhaps too easily – found in the distant past. In an attempt to grasp the connections between magical realism and the contemporary politics of narrative about the past, this paper will critically examine three extremely successful examples of historical postmodernism in contemporary Serbian literature: Milorad Pavić’s *Dictionary of the Khazars* (1984), Radoslav Petković’s *Destiny, Annotated* (1993) and Goran Petrović’s *Opsada crkve Svetog Spasa* (The Siege of the Church of Holy Salvation, 1997).<sup>1</sup>

All three novels take historical events and processes as the basis of their archaeological narratives, but they also question the notion of history which itself is, of course, historical and political. *Dictionary of the Khazars* is a reconstruction of a lost encyclopaedia dealing with a people who lived around the Black Sea before they disappeared from history in the 10<sup>th</sup> century. The story has three layers: the medieval time of the Khazars and Khazar conversion, the time of the first edition of the *Dictionary of the Khazars* in the 17<sup>th</sup> century and the moments of renewal of interest in the Khazars and the publishing of the second edition of the dictionary in the 20<sup>th</sup> century. *Destiny, Annotated* tells the story of the fate of a Russian of Serbian origin, Pavel Volkov, a naval officer at the time of the Napoleonic wars, who goes on a secret mission to Trieste to spy on the colonization and conquest of the Balkans. But the narrative of Volkov parallels the story of the historian Pavle Vuković, who found himself in the midst of the turmoil of the Hungarian Revolution and the Soviet intervention in Budapest, and the story of the historical figure Đorđe Branković (1645–1711) who wrote, in medieval style, the *Slavo-Serbian Chronicles* in five volumes as a history of southeastern Europe, primarily focusing on the Serbs and the search for their politi-

cal legitimacy in modern circumstances. In *The Siege of the Church of Holy Salvation* the main story deals with the siege of the Žiča monastery, located near Kraljevo in Serbia, which happened in the late 13<sup>th</sup> century. But this story also intertwines with the story of the siege and fall of Constantinople during the Fourth Crusade and the story of the Serbian troubles in the period of the 1990s. It is obvious that these novels take us to different historical periods, but they do that in order to (re)connect our contemporary time with the past, implying that the past is important and can be viewed as a kind of warning for us today.

What qualifies these novels as historical postmodernism? Pavić's novel – Petković and Petrović are his direct followers in this sense – utilize the ideas famously articulated by Jean-François Lyotard at the end of the 1970s. As the main sign of the post-modern condition, he sees the “incredulity towards metanarratives”, or the fact that grand narratives of synthesis have no legitimacy. Thus, we live at a time of various, irreducibly singular language games (1984). Only five years later, in the fictionalized preface of his book Pavić turns incredulity towards metanarratives into the main principle of the reading of a novel, which “can be read in an infinite number of ways” (1989, 11). The *Dictionary of the Khazars* is presented as “an open book” that “can acquire new writers, compilers, and continuers” (11). In the preface we also learn that the main text consists of three sections structured as alphabetically ordered encyclopaedia-style entries. The three books of the dictionary – *Red*, *Green*, and *Yellow* – expose Christian, Islamic and Hebrew “sources” or versions relating to the question of the religious conversion of the Khazars. Consequently, Pavić invokes a plurality of interpretations, the possible existence of multiple versions of the same events thanks to the reader's freedom to make his or her own way through the text.

Petković successfully uses the device of commentary – the literal translation of the title of his novel in English would be “Destiny and Commentaries” – as the model that challenges the credulity in metanarratives. This can be interpreted as an obsessive need of postmodern literature for commentary, because it is the only possible verbal approximation of the object in which – as we read in the subtitle of the chapter XIII of *Destiny, Annotated* – “the narrative continues to wander somewhat like Der fliegende Holländer, through times and places other than those of our tale” (2010, 44). Bearing in mind that our experience of the world is relative and changeable, Petković includes different kinds of paratextual and textual comments in his book: from the title of each book and the title of every single chapter to metafictional chapters and set pieces within the narrative. Of course, such an approach is known from the novels written in the period immediately preceding the one referred to in the first two books of the novel – that is, the 18<sup>th</sup> century, the century of the Enlightenment, in which the comment was the primary intellectual means of address whether in the form of long chapter titles or in a writer's direct remarks to the reader. However, it seems that in this case the comment is more important than the story itself: there is no metanarrative of destiny but only the comments of the unreliable narrator which should be taken with caution: “What the writer says is also to be taken with a grain of salt, for writers themselves are prey to temptation and all too easily confound their own feelings and experiences with the hero's” (26).

The main theme of Goran Petrović's novel is Serbian national history, and it raises the uncomfortable question of whether the literary relativization of history means its absolutization as a national story in the manner of Romantic myth. This issue will be analysed later in connection with the politics of magical realism. When we come to national (hi)story, his novel sees the siege as its global metaphor. The history is seen as a trajectory of various sieges, from the Crusades, through the Bulgarian attack on the Žiča monastery, to NATO bombers over Bosnia. The politics of the novel say that the Serbian nation is directly exposed to various sieges and that it has had to endure a difficult history directed by powerful empires and states. This is quite trivial, since it in advance sees the people as passive rather than active participants in political life. However, what makes the novel interesting is its form, and that is where its postmodernism really works. The novel was told by different storytellers: sometimes narrated by an ordinary man of the people, sometimes a historical figure (Saint Sava, his father Simeon, the Venetian Doge Enrico Dandolo, King Milutin, King Dragutin), sometimes the story comes from an unidentified voice, and in one moment we even read an impersonal newspaper with the latest information. The novel is fragmentary, full of numerous blank spaces that the reader should fill in. The depicted events are sometimes motivated and sometimes completely unmotivated, which gives an impression of the chaos of political history. It is important to mention that Petrović's ambivalent novel is usually interpreted in two opposite ways. On the one hand, it is seen as a symbolic effort in the spirit of the ethical advantage of story over history, as an attempt to exchange the political history of a nation with the history of its story and language, in other words by its cultural history, which acts as a new cohesive element of the national community (Vladušić 2010). On the other hand, it has been argued that the novel accepts the postmodern strategy of writing just to invoke the paranoid theme of an abstract threat to the Serbian nation and its language and history (Ilić 2006). At the end of the article we will have to return to this discussion about the political use and abuse of postmodernism in all three novels.

For now it is enough to say that these novels could be unproblematically labelled as "historiographic metafiction" (Hutcheon 1989, 92), because of their allowing for different voices and alternative, plural histories to subvert the usual accounts of the events that they refer to. According to Linda Hutcheon, historiographic metafiction is a self-conscious work of fiction concerned with the writing of history. In these novels we are always reminded that history is not "the past" but a narrative based on documents and other material created in the past and discovered today. In their attempt to challenge the dominant vision of history, Pavić, Petković and Petrović in a similar way view historical experience as repeatable, layered and palimpsestine. Therefore it seems that the basic premise of these writers is that we live in a world of oblivion. Information is more available than ever before, and yet we witness the unprecedented acceleration of forgetfulness. It must be admitted that this idea about history is rooted in the atmosphere of the late 1980s and 1990s in Serbia when the challenge of nation-building after the break up of Yugoslavia was seen by many as the most important task of the intellectual. However, it is very interesting that this novelistic approach also successfully merges global and local trends. As Fredric Jameson

argues “postmodernism is the attempt to think the present historically in an age that has forgotten how to think historically in the first place” (1991, 3). Locally, it was perceived that real Serbian history had been forgotten during the socialist period and that it had to be somehow retrieved. Of course, fiction appeared probably as the best way for this restoration, because it allows postmodern plurality, which is a very good political tool in turbulent times. Therefore, it would seem that these novels represent a double-coded postmodernism in which historical references come into play in order to challenge existing assumptions, not in the name of petrified meaning but in catching global trends. However, a critical question follows: what are these assumptions? This is not easy to answer. A sceptic must question what the content of the dominant is, because the dominant is a matter of perception and it is often a “straw man”. It should be said that the problem is not what the dominant interpretation is, but rather the crisis of the possibility of the dominant interpretation of history. So it seems that these novels – albeit in an excellent literary manner – just ride the wave that they want to skip.

For our purposes it is also important to stress that “historiographic metafiction nevertheless engages seriously with one of the crucial dilemmas of postmodern aesthetics: the relation between the real and that which seeks to represent the real” (Nicol 2009, 105). This is the point of intersection of historiographic metafiction and magical realism. Namely, historiography has become seen as a prothetic science, which is constantly searching for a reliable means by which to restore memory and utter the final word about the past. Fiction does not believe in the power of the final word about the past, but it is not mere fantasy. Pavić, Petković and Petrović know that the darkness of history requires aids in the form of various comments, pictures, dictionaries, archive or even musical notes. These novels should be seen in the context of a broader movement within the literary field of the 90s of the last century, which marks the search for possible ways of intervening in the rhetoric of fact. This intervention is needed to reinvent, regain, or at least partially confirm, the function of art as cultural memory still capable of overcoming singularity and death. Therefore, in the novels there are multiple but often parallel stories, historical and contemporary: Pavić’s multiple dictionary, Petković’s parallel stories, Petrović’s idea of history repeating itself. The events described in these novels are separated by a long period of time, but through parallelisms an impression of repetition is achieved, although it is more important to speak – when it comes to the structure of the novel – about their complementarity without the final outcome.

Of course, intervention in the rhetoric of facts implies a huge awareness of the tradition, knowledge and ideologies that marked the 20<sup>th</sup> century, so that the quest for a different path is almost entirely meaningless in advance. However, it seems that our writers know very well, as “postmodern” people, that literature cannot conceive, nor defend, the one and unique truth, whether it comes to the aesthetic relation (form, structure, style...) or to an intervention in cultural memory. The outcome is that these three novels express the curious clash of the aesthetic imperative and the intervention in cultural memory. On the one hand, these writers enter a dialogue with the contemporary political moment, which makes their novels suitable for a politi-

cal reading (see Wachtel 1998; Damrosch 2003). On the other hand, they succeeded in to the pursuit of their own alphabet, which, combining epistemological insights about the limitations of the understanding of the past with the traditional idea of telling a story at the same time, achieves the impression of continuity and disruption, knowledge and ignorance, necessity and coincidence. And the device that helps their literary endeavours is definitely magical realism.

What qualifies these novels to be viewed in the context of magical realism? Often compared with Jorge Louis Borges, Pavić is already seen as “an enthusiastic admirer of magical realism” who renders “his stories through the characteristic entwining of the mythic and the historical” (Bahun-Radunovic 2008, 223). Undoubtedly, Petrović is Pavić’s direct successor, while Petković uses limited elements of magical realism’s repertoire, especially dreams, and he quotes Borges’ words about gardens and music at the beginning of chapter IX. All three novels merge fact and fiction, fantasy and reality. They are repositories of quasi-facts and dreams, and they use a multitude of myths, folklore and pseudo-folklore legends, beliefs and incantations. However, the tone of the novels is different: Pavić and Petrović render their novels in a subtly comic tone; Petrović presents a serious story about historical suffering almost without any trace of irony or humour. But the style of all three writers definitely shows certain similarities: they use rhythm patterns, unusual metaphors, and unfamiliar imaginary and poetic devices. In short, these writers are perceived as having a “baroque” sense for narrative detail. This is not surprising if we know that in 1970 Pavić authored the voluminous *History of Serbian Literature of the Baroque (seventeenth and eighteenth centuries)*. The curious heroes of Pavić’s history – engraver and poet Zaharija Orfelin (1726–1785), poet and prose writer Lukijan Mušicki (1777–1837) and diplomat and writer Đorđe Branković (1645–1711) – became important characters in Petković’s *Destiny, Annotated*. At last, Baroque is already seen “as one more branch of our magical-realist family tree” (Parkinson Zamora 2005, 40) based on richness of narrative details, and sensuous, ornate, dynamic and theatrical texture. We can find all these elements in the complex style of *The Siege of the Church of Holy Salvation*. It must be admitted that in these novels sometimes we witness too much of everything, an excess characteristic of Baroque representation that is meant to diminish the material specificity of objects or to achieve the “metamorphosis of the object” (Paz 1988, 53). Therefore, here exists the “Baroque connection” (Parkinson Zamora 2005, 28-29) based on the tension between nature and artifice, sensuality and spirit, absence and abundance, surface and depth. Like in Borges, here the idealizing strategies subvert the magic of the material world in favour of magic of “secondary” objects (44).

It seems that Wendy Faris’ framework of magical realism – containing five primary characteristics of this narrative mode – could be unproblematically applied to our examples:

First, the text contains an “irreducible element” of magic; second, the descriptions in magical realism detail a strong presence of the phenomenal world; third, the reader may experience some unsettling doubts in the effort to reconcile two contradictory understandings of the events; fourth, the narrative merges different realms; and, finally, magical realism disturbs received ideas about time, space, and identity. (2004, 7)

The “irreducible element” of magic is omnipresent in these novels and it is mostly connected with the role of dreams and the permanent undermining of empirical time. In Pavić’s case this is the central issue that drives the whole novel: the Great Kahn of the Khazars has a dream that nobody understands. Therefore, the Khan invites the representatives of the three great religions to interpret the dream, promising to convert his tribe to the religion whose explanation is most convincing. The “irreducible element” can be seen most obviously in the Borgesian “Story of Adam Cadmon”:

The Khazars saw letters in people’s dreams, and in them they looked for primordial man, for Adam Kadmon, who was both man and woman and before eternity. They believed that to every person belongs one letter of the alphabet, that each of these letters constitutes part of Adam Cadmon’s body on earth, and that these letters converge in people’s dreams and come to life in Adam’s body. (Pavić 1989, 224)

Similarly, in Petrović’s novel dreams are a kind of parallel world: people meet, go hunting or fall in love in dreams that are sometimes more real than life in reality. Does magic inhere in the objects, or does it precede objects and generate them? The characters of these three novels live in reality and a parallel world that is however not only unequal to reality but has an even greater significance for them than the reality they live in. Thus it seems that at the beginning, there was magic above the reality: the Khazars possessed a kind of perfect knowledge that was lost after the “reality” of their conversion and disappearance; in Petrović’s novel there is the secret language of the birds behind the empirical history. Although it seems that our writers sometimes invest too much in the story, it is also true that documentary realism, when present, does not function as transparent, but it is just (ab)used in order to undermine the idea of the availability of human experience that is always based on certain narratives: “Nothing in this world existed, nor will it ever seriously exist, if it had been not previously narrated in detail” (2002, 219: translation V. G.). Everything is an integral part of the story, which means that it gets some sense only if it exists in the story. Magical realism assumes that something strange really happened (Bowers 2004, 19) – the impossible existence of the Khazars that live nowhere and everywhere; the curious life of Pavel Volkov that does not end in the 19<sup>th</sup> century but leads on to our time; the medieval siege of an orthodox monastery that never ends. In David Damrosch’s suggestive phrase, all three novels “may resemble certain Khazar mirrors, made of polished salt, which come in two varieties, slow and fast, reflecting past or future events rather than the present” (2003, 265). In *The Siege of the Church of Holy Salvation* we even hear the words of a medieval trader who boldly shouts in the middle of the market place: “I trade with time! I buy every now, even the shortest one! For the past I give the future, and the future I exchange for what used to be” (2002, 21; translation V. G.). The way of undermining empirical time through developing the kind of rhetoric that tends to blur distinction between the marvellous and the ordinary is characteristic of Pavić and widely used by Petrović and to a lesser extent by Petković, who uses magical elements, events and images within a strong realistic matrix, often exposing central issues in a text through dreams and illusions. By using the idea that an event in the past has direct impact on the present, without any gap between these two instances, these writers attempt to undermine not only the empiricism

of the world but also the empiricism of the text. They tend to disrupt the logic of cause and effect connected with common notions about the realistic novel, including unusual onomastics, with names that sound totally strange – and probably irritating – to a contemporary Serbian speaker (for example names like Pribil, Aleman, Isailo, Filipa, Joanikije, Tihosava, Družana, Ikonija /*The Siege of the Church of Holy Salvation*/; Isailo, Petkutin, Kalina, Gelsomina, Nikon /*Dictionary of the Khazars*/). Therefore, magic can mean anything that disregards empiricism, and that includes personal names, religious beliefs, superstitions, myths, legends, the fantastic, but also something that looks like the pure imagination of the author.

The novelists manage to create a vagueness of historical presentation; in Andrew Baruch Wachtel's words "even when strong claims are made they are almost immediately undercut or placed into doubt" (1998, 212). The magic realist approach to time and temporality shows that no grand truth really exists. In Petrović's novel *Saint Sava's anchor hold in the Žiča monastery* has four windows that cover not only four sides of the world, but also four directions of time: through the first window it is possible to see only what is happening now; through the second and third window it is possible to see the past and the future respectively, while the fourth window also shows what is happening now, but not what is happening here, but a few kilometres away (2002, 30). Pavić merges different realms; many entries in the *Dictionary* deal not with the Khazars themselves but with characters that attempt to solve the Khazar question in two different periods: at the ends of the 17<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. Similar is the case of Pavel Volkov in *Destiny, Annotated*. His story does not end with his life, but in the 20<sup>th</sup> century in the figure of the historian Pavle Vuković. In a metafictional peace, the narrator warns the reader that he will be required to leap over a wide gap of time:

The reader must be aware that a story's occurrence in time is far from simple. Take any cross section of time: in it, several stories are taking place concurrently. Mixed together. Some of those stories are truly connected, others only apparently. (...) Very rarely will an entire story have its beginning, middle and end in that single slice of time. More commonly, the story extends over a longer period, different divisions of time. (Petković 2010, 243)

When we look at the destinies of Volkov and Vuković, it seems that cruel – but all too human – coincidence prevents them from achieving the fullness of existence embodied both in the love story and in the epiphanic moments related to the world of everyday life and its categories of success, beauty and what is preferable. Instead of a one-sided picture of the phenomenal world, there is interest in human destiny, which is revealed in the immediate reality that finally leads to the depths of meaning which fills a gap in us. In contrast to the emptiness and banality of the world, but also against the idea of the literature of exhaustion, Petković creates a novel with unusual skill and poetic talent, especially in the story of Volkov – because the story of Vuković seems to contain today a well-worn discussion of communism, and could serve as evidence of the immoderate hopes Eastern European intellectuals had in a better tomorrow, based on idealizations and the neglect of the complicated relationship between democracy and capitalism, as well as on the naive faith that the latter is not just another widespread and not overly compassionate ideology. The story of

Volkov manages to move us from closed microworlds into the rich world of the story without creating the illusion that the lives of hero and narrator can easily rule the “world” or “destiny”. Regardless of whether we always side with the ideology of his novel, Petković is truly a writer because he reveals essential things in details, as in the falling rain, dreams, the dematerialized description of the narrow streets of Trieste, or in the shadows walking the city. In the last pathetic sentence of *Destiny, Annotated* we learn that the forest should be transformed into the garden “to see the real truth, the deepest truth of things, to see no more the shadowy play, the things that people clutched at, and once and for all to summon the wisdom, the strength to face your destiny and to say no” (2010, 360). In short, the true literature in *Destiny, Annotated* is more related to magic than to the real, in the sense that magic makes an implicit criticism of the real. And this is also true for the *Dictionary of the Khazars* and *The Siege of the Church of Holy Salvation*.

All three writers cleverly incorporate fiction into cultural and political history by opening doors and windows for unusual symbolic chaining that mixes a wide variety of real and possible biographies. Fiction involves the use of miracles, but it is also a distinctive type of redistribution of causes and effects that hijacks fiction from history, understood as the most ordinary empirical sequencing of events. It would seem that this prose does not deny the intention of truth, at least not completely, because it keeps undermining the contract between reader and writer, and in fact it constantly duplicates the intention – this is a novel but it is not totally fictional; this is fiction but it is not a story about “pirates”, but about the historical figures Judah Halevi, Saint Cyril, Saint Sava, King Milutin or Đorđe Branković, whose fictional life – as well as real life – is immersed in a multitude of historical facts, and verbal and visual representations. It is important to stress that all three writers use the plot of a mystery novel. The question of the Khazars’ conversion is open; the destiny of Volkov is unclear; the reasons behind the monastery siege remain hidden. There are no answers to the implied mysteries and the reader could be confused. In the *Dictionary of the Khazars*, the reader tries hard to reconcile not two but three contradictory understandings of the events, for each religion is entirely convinced that the Khazars accepted its own doctrine. Petković’s novel entirely challenges the possibility of displaying someone else’s destiny so that the reader at the end is confronted with himself and left to think about the nature of representation. Petrović’s novel takes us to the liturgy in the monastery of Žiča, and the reader remains uneasy about the uncertainty of whether history is repeating itself or allows new beginnings. Therefore, it could be said that these novels attempt to produce “a sense of time as a kaleidoscope rather than a line of succession from Genesis to Apocalypse” (Hart 2005, 9).

In our world (or in our worlds) the line between reality and fiction is not always easy to determine – that usually entails from literary fiction the blurring of the line between document and fiction, and the equipping of all sorts of inventions and imaginary reconstitutions with the “guarantee” to make them appear as authentic documents. But there are real facts that are so extravagant that they resemble the best fictional creations. Pavić, Petković and Petrović fragment their story to find the appropriate way to combat the banality of the present reality in their literature. They

create a quasi-fictional framework for their storytelling, which is bestowed with the ambiguous authority of historiography and the elegiac lover's discourse. The space fills the void in human souls, so what sets off the miraculous adventure story might be the journey from Russia to Trieste and the return to the Hungarian plain, the flight from Israel and the landing in Venice. In short, the geography of these novels is also important for their magical realism.

Maggie Ann Bowers argues that magic realism is often adopted due to its transgressive and subversive properties (2004, 63), while Stephen Michael Hart stresses that magical realism encompasses both technique and social practice and ideology (2005, 5). This is also true in the case of the novelists with whom we are dealing. All these novels invite magical realism as a possible way out of history, or even better, a way into a "new" history. In all three novels the narrators accept both realistic and magical perspectives of reality at the same level, but they are also associated with the modernist disruption of linear narrative (by using the form of lexicon, metafiction, chronicle etc.). Their magical realism construes narrative in order to provide a realistic context for the magical events of fiction. However, these novels are also forms of allegory, but the question is what the political significance of these allegories is. It seems that they prove the political nature of magical realism: authors count on the transgressive and subversive qualities of magical realism, and they simultaneously attempt historical revision. But, is this revision also a form of the escapism it criticizes, or a gesture towards a metapolitical or even metafictional position aimed at the (national) community? Can we talk about the reformulations of magical realism in the Serbian context in terms of the search for metapolitics understood as a position of immunity from the "dirty" and oppressive contemporary political world as it was perceived in the 1980s and particularly in the 1990s?

It seems that Pavić, Petković and Petrović developed a politics of narrative characteristic for the "political" branch of magical realism: its optics is focused on revelatory narrative, or on the commemoration of those things that the official truth was hiding, with the ambitious aim of changing the form of cultural memory itself. Therefore, we have to take into account the context of the 1980s and 1990s, when nationalism needed a new "imagined community" ready to deal with the challenges of the disintegration of Yugoslavia, postcommunism, capitalism and power politics. For example, Wachtel reads the *Dictionary of the Khazars* as a novel that provides a new worldview to replace the synthetic ideal of Yugoslavism based on a specific mixture of Romantic myths and attempts at modernization (1998, 210). Instead of criticisms that attack their nationalism as such, we might offer slightly different critical remarks about these novels, based on the understanding of politics as the partage of the sensible in a chaotical world, not in a world of absolutely transparent moral agents. Therefore, let us see, in conclusion, how the idea of historicity and the idea of destiny that marked the discussion of these three novels could be understood from a contemporary perspective.

It is said that magic realism has great political possibilities and that its Latin American branch often captures the perspective of people who lack political power (Bowers 2004, 31). Ouyang rightly concludes that contemporary "magical realism

and fantasy seem equally haunted by imperialism and empire, nationalism and nation-state” (2005, 19). This is also true for the Serbian novelists that we analysed in this article. The question of power politics is present in the figure of the Khazars, in the character of Volkov who enters diplomacy just to be catapulted from history, and through the story of the “eternal” siege of the Žiža monastery by Bulgarians and Cumans. These novels invite a particular reading strategy “to interpret a particular instance of magic in an otherwise realistic fiction as nothing more than allegory” (Faris 2004, 20). The world(s) of our novels are deeply fissured, characterized by a deep divide between West and East, powerful and powerless, and by different versions of Christianity. However, this particular fondness for (political) allegory really can be seen as a return of the grand narrative because the lines they draw could be disputable: these lines are ethnic without any doubt, so it seems they too easily transfer modern nationalism in the past, forgetting that the “traumatic” kind of nationalism is rapidly becoming obsolete in the contemporary world.

And here we come to the crucial paradox of the politics of the narrative characteristic of these three novels: it seems that they share the belief that there is a centre of nationhood, but that this centre is deeply hidden from its members and that its revealing has value in itself. The centre of these allegories is obviously the idea that Serbian culture is something that is above history and politics and that the function of the novel is to recuperate that idea from oblivion. Actually, this belief in a specific cultural reality in the middle of magic probably plays a crucial role in their seductive fictions. All three novels promote palimpsestism as a form of knowledge, but it appears that this whole enterprise lacks irony – and self-irony – based on knowledge of the ideological criteria for inclusion and exclusion mechanisms that determine resistance or acceptance, or a revision of the past. At the level of expression, these novels have challenged the possibility of a single truth, but then they contain a suspicious attitude about the one truth that lies behind everything, be it the ahistorical disappearing from history, an eternal siege or resistance to abstract destiny. This is an attitude that threatens to reduce the multiplicity of political, intellectual, cultural and literary phenomena to an easy and cheerful detection of sense, or “destiny”. Of course, it is not enough just to say no. The prerequisite for a simple change of destiny – to know the truth – unfortunately is not at all simple to accomplish in the world of plurality in which we live. But the idea of truth is the necessary foundation of any truly practical and political action towards a better world. Therefore, instead of nostalgic evocations of truthfulness, here we are lacking a debate about what people in general can see within the horizon of possible truths about themselves and the world. Really, if there is a multiplicity of historical perspectives – clearly stressed by the narrators of the novels – how do we give validity to each one and still be suspicious about metanarratives?

Is this kind of writing simply a case of escapism or does it voice a concrete political idea? It seems it offers both possibilities, and it must be admitted that it is really hard to say whether this is deconstructive or constructive magical realism, since it apparently accepts relativism, especially at the level of metafiction, but at the level of historical interpretation speaks about history as “our” metanarrative. Magical realism

indeed shows “resistance to, subversion and reconfiguration of what may be termed ‘modern Western epistemology’” (Ouyang 2005, 16), but it often seems that the idea of culture invites the power relations it wants to subvert. While all these novels focus “on the magical, supernatural subtext operating within the visibly real level of the human condition” (Hart 2005, 3), these are also fictional worlds that resemble the one we live in, but it must be noted that the burden of history and its “atavistic archive” (3) – when we look from today’s perspective that includes local and global politics – seems to be overemphasized in them.

## NOTES

<sup>1</sup> All three novels have been among the best-received works of fiction published in Serbia in the past few decades. Upon publication, every novel won the NIN prize, considered the most prestigious literary award in Serbia. However, only Pavić has gained a significant international reputation; his novel has been translated into more than thirty languages, including the English translation by Vintage Books, New York. The English translation of *Destiny, Annotated* was published in Belgrade and has not received significant reception abroad. Goran Petrović’s novel has not been translated into English, but there are translations into French, Spanish, Macedonian and Russian. In 2002, the Serbian popular magazine *Blic News* organized a poll in which thirty writers, literary critics and readers chose the best postmodern novel written in the Serbian language. First place went to the *Dictionary of the Khazars*, the second to the *Destiny, Annotated*, while *The Siege of the Church of Holy Salvation* won seventh place.

## LITERATURE

- Bahun-Radunovic, Sanja. 2008. “The Dictionary of the Khazars.” In *The Facts on File Companion of the World Novel: 1900 to the Present*, ed. Michael D. Sollars, 223–224. New York: Facts on File.
- Bowers, Maggie Ann. 2004. *Magic(al) Realism*. London/New York: Routledge.
- Damrosch, David. 2003. *What is World Literature?* Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Faris, Wendy B. 2004. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Hart, Stephen M. – Wen-chin Ouyang, eds. 2005. *A Companion to Magical Realism*. Woodbridge: Temesis.
- Hart, Stephen M. 2005. “Magical Realism: Style and Substance.” In *A Companion to Magical Realism*, eds. Stephen M. Hart and Wen-chin Ouyang, 1–12. Woodbridge: Temesis.
- Hutcheon, Linda. 1989. *The Poetics of Postmodernism*. London: Routledge.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Ilić, Saša. 2006. “Opsada srpske književnosti juče, danas, sutra.” *Beton*, Accessed June 20, 2016. <<http://www.elektrobeton.net/mikser/opsada-srpske-knjizevnosti-juce-danas-sutra/>>
- Lachmann, Renate. 2004. “Cultural memory and the role of literature.” *European Review*, 12, 2: 165–178.
- Lyotard, Jean-François. 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Nicol, Bran. 2009. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ouyang, Wen-chin. 2005. “Magical Realism and Beyond: Ideology of Fantasy.” In *A Companion to Magical Realism*, eds. by Stephen M. Hart and Wen-chin Ouyang, 13–22. Woodbridge: Temesis.
- Parkinson Zamora, Lois. 2005. “Swords and Silver Rings: Magical Objects in the Work of Jorge Luis

- Borges and Gabriel García Márquez." In *A Companion to Magical Realism*, eds. Stephen M. Hart and Wen-chin Ouyang, 28–45. Woodbridge: Temesis.
- Pavić, Milorad. 1989. *Dictionary of the Khazars: A Lexicon Novel*. Trans. by Cristina Pribičević-Zorić. New York: Vintage Books.
- Paz, Octavio. 1988. *Sor Juana or The Traps of Faith*. Trans. by Margaret Seyers Peden. Cambridge: Cambridge University Press.
- Petković, Radoslav. 2010. *Destiny, Annotated*. Trans. by Terence McEneny. Belgrade: Geopoetika.
- Petrović, Goran. 2002. *Opsada crkve Svetog Spasa*. Beograd: Narodna knjiga.
- Shaw, Donald L. 2005. "The Presence of Myth in Borges, Carpentier, Asturias, Rulfo and García Márquez." In *A Companion to Magical Realism*, eds. Stephen M. Hart and Wen-chin Ouyang, 46–54. Woodbridge: Temesis.
- Vladušić, Slobodan. 2010. "Opsada crkve Svetog Spasa I istorigrafska metafikcija." *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, vol. XXXV/2.
- Wachtel, Andrew Baruch. 1998. *Making a Nation, Breaking a Nation: Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*. Stanford: Stanford University Press.

## Magical realism and the politics of narrative: historical postmodernism in contemporary Serbian novel

---

Magical realism. Politics of literature. Allegory. Historiographic metafiction. *Destiny*. Community.

The paper critically examines three extremely successful examples of historical postmodernism in contemporary Serbian literature: Milorad Pavić's *Dictionary of the Khazars* (1984), Radoslav Petković's *Destiny, Annotated* (1993) and Goran Petrović's *The Siege of the Church of Holy Salvation* (1997). All three novels take historical events as the basis of an archaeological narrative, but they also question the notion of history which itself is, of course, historical and political. Therefore, we have to (re)construct the context of the 1990s when nationalism needed a new "imagined community" ready to deal with the challenges of the disintegration of Yugoslavia, postcommunism and capitalism. Thus it seems that these novels invite magical realism as a possible way out from history, or even better, a way into a "new" history.

---

Dr. Vladimir Gvozden  
 Department for Comparative Literature  
 Faculty of Philosophy  
 University of Novi Sad  
 Zorana Đinđića 2  
 21000 Novi Sad  
 Serbia  
 vladimir.gvozden@ff.uns.ac.rs

## Cesty za ztracenou jednotou Příspěvek k autorské poetice Michala Ajvaze

ERIK GILK

---

### KONTEXTY

Jméno Michala Ajvaze (1949) se v literárněkritické recepci poprvé vyskytlo v kontextu soudobé poezie. Ajvazův debut *Vražda v hotelu Intercontinental* (1989), sestávající z dvaceti rozsáhlejších básní, přivedl Petra A. Bílka k jeho zařazení do básnické „generace“ osamělých běžců. Míni jí početnou skupinu literátů odlišného věku (proto uvádí termín generace v uvozovkách), kteří mohli začít publikovat své verše z ideologických důvodů teprve v poslední dekádě socialistického režimu. Pro pozdní vstup do literatury většiny z nich se jednalo o básníky s vyžralou poetikou, která se svou osobitostí značně odlišovala od majoritní produkce prorežimních básníků reprezentovaných tzv. generací pětatřicátníků (K. Sýs, J. Žáček, J. Peterka, P. Cincibuch a další).

Ajvazovu prvotinu nahlíží Bílek v kapitole *Hledání ztraceného tvaru* jako poezii vyznačující se „podivností“ a vystavěnou „na kontrastu dobové reality a nadčasových idejí uměleckých i filozofických“ (1991, 87). Hrdina, o němž vzhledem k výrazné prozaizaci textů nemůžeme hovořit jako o lyrickém subjektu, „svým hledáním ztraceného času usiluje zakotvit v realitě, jenže ,do závěru vždycky odněkud vnikne nějaké neznámé zvíře, aby mu připomnělo nemožnost takového zakotvení“ (87). Mikrosvět básně leží za uzavřenou hranicí s reálným světem a díky existenci této hranice „ukazuje na absurditu jevů a procesů v reálném světě“ (87).

Přestože Ajvaz se poezii od té doby nevěnuje a jeho dílo je jako celek vnímáno výhradně v kontextu prozaické produkce, můžeme spolu s Bílkem pojmenovat konstanty autorova psaní, s nimiž hodláme nadále operovat a sledovat, jakými uměleckými prostředky jsou v jednotlivých textech zvýznamňovány. Jsou to absurdita, podivnost způsobená většinou koexistencí lidských a zvířecích bytostí a existence určité hranice, o jejíž překonání hrdina usiluje. Je vcelku logické, že narůstá-li Ajvazovo dílo od latentní narativnosti básní přes povídky a kratší prozaické texty až k rozsáhlým románům, jsou tyto aspekty nadále tematizovány a hlouběji propracovány.

Po vydání povídkového souboru *Návrat ztraceného varana* (1991) a prózy *Druhé město* (1994) již dochází k soustavnější kontextualizaci Ajvazova díla. A to především zásluhou Aleše Hamana, který již v polovině 90. let odlišil dvě kontradiktorní tendence polistopadové prózy. Vedle autentické linie reprezentované množstvím deníkové a memoárové literatury se jedná o prózu imaginativní či fantaskní, za její-

hož předního zástupce je Ajvaz považován. Podle Hamana tento proud reprezentují „prózy vytvářející přeludné, fantaskně fabulativní světy, v nichž se empirické motivy prolínají nebo konfrontují s motivy neskutečnými, halucinantními či ‚mimosvět-skými‘“ (2002a, 452). V těchto prózách, většinou rámovaných chronotopem velkoměsta, se postupně začíná rozpadat příběh a zbytnuje manipulace s textem, stejně jako postavy nabývají na loutkovitosti a jsou postrkovány hravou vypravěčskou či autorskou vůlí.

Tentýž badatel v jiném svém textu (2002b) hovoří o skupině autorů narozených ve 40. letech (jmenovitě též o Ajvazovi) jako o generaci, již traumatizuje pocit „odcizeného“ či „ukradeného příběhu“. Stojí za ním zkušenost tvůrce vstupujícího do dospělého a tvůrčího života na začátku normalizace, jež mu abnormálním množstvím příkazů a omezení, instrukcí a neživotných konvencí, plodících životní rutinu a přetvářku, uzmula schopnost svobodně utvářet svůj individuální osud. Zkušenost s deformací životního a vlastně i tvůrčího příběhu daného dějinnými okolnostmi se v dílech těchto tvůrců projevuje nedůvěrou ve velký příběh. Příběh pak pozbývá svůj teleologický aspekt a jeho čas směřuje k cykličnosti až zauzlenosti; ztráta pevného řádu je způsobena hodnotovou relativizací a existencí několika narativních vrstev, jejichž hierarchie je nepřehledná. Přičteme-li k těmto rysům inherentní přítomnost intertextuality a hravosti, není jistě náhodné, že představitelé této generace bývají běžně považováni za postmoderní autory (viz např. Machala 2001).

Jakkoliv není ambicí této studie texty Michala Ajvaze klasifikovat a rozhodovat, zda jsou nebo nejsou postmoderní, a to z toho důvodu, že podobné úsilí považujeme za kontraproduktivní, je třeba vyrovnat se kriticky s recentní studií Veroniky Košnarové (2012). Badatelka ve své „ajvazovské úvaze“ *Masky touhy*, jež jinak představuje jednu z mála skutečně ucelených a promyšlených interpretací Ajvazových próz, razantně polemizuje s jeho označením jako postmoderního autora. Mezi její argumenty náleží mimo jiné prokazování toho, že zdroje Ajvazovy filozofie jsou mnohem starší než postmoderna, případně odlišná inspirace mytologickou tradicí. Prozaik podle Košnarové nekonstruuje postmoderní travestie mýtu ani jej neaktualizuje, „jako spíše využívá sémantický potenciál těchto mytologických kořenů, spojitosti, která ve slovech, obrazech a dějích rezonuje, aniž by musela být přímo vyslovena“ (531). Nehodláme s ústředními body autorčina článku polemizovat, ostatně to již před námi učinil Pavel Janoušek (2013), s jehož názory se v mnohém ztotožňujeme. Košnarové ochranná strategie, s níž chce z Ajvaze sejmut nálepkou postmodernisty, přehlídá jiné zjevné roviny jeho příslušnosti k postmoderní literatuře. Ostatně i kdybychom naslouchali autorovu hlasu, který se vůči své příslušnosti k postmoderně opakovaně ohrazuje, pak je přece „možné připustit, že ten, kdo se vůči postmoderním literárním schémátům vědomě vymezuje, může být s nimi současně velmi úzce spjat“ (133).

Nejblíže má Ajvaz svojí poetikou, avšak i schopností teoreticky komentovat uměleckou tvorbu ke generačním druhům Jiřímu Kratochvilovi (1940) a Daniele Hodrové (1946). Spojuje je s nimi především zasazení příběhu do prostředí velkoměsta, které je popsáno natolik detailně, že můžeme pohyb postav sledovat na plánu reálného města (u Kratochvila jím je Brno, u Hodrové a Ajvaze Praha). Situovanost děje do

konkrétního, nejednomu čtenáři dobře známého a tedy blízkého časoprostoru kontrastuje s nadpřirozenými událostmi či akcemi, které se v něm odehrávají. Příznačné pro všechny tři prozaiky je, že v jejich textech je zrušena určitá hranice přirozeného světa: v Kratochvilových textech lidské postavy metamorfují do zvířecích podob a naopak, v románech Hodrové se prolíná svět živých se zázračným, ve světě Ajvazových próz se zase v pražských ulicích běžně setkávají lidé se zvířaty. Podle teoretika fikčních světů Lubomíra Doležela jsou Ajvazovy texty typickým příkladem aleticky dvojdomého hybridního světa, „v němž je hranice mezi oblastí přirozenou a nepřirozenou zcela zrušena“ (2014, 23).

Právě koexistence sféry přirozeného a nepřirozeného, řekněme reálného a magického, nás přivádí k dotazování se po příslušnosti Ajvazových próz k magickému realismu. Ostatně již po vydání *Druhého města* tento termín frekventovaně používali jeho recenzenti (např. Brycz 1999). Nejčastěji je ovšem v souvislosti s českým prozaikem skloňováno jméno latinskoamerického spisovatele Jorge Luise Borgese. Ajvaz sám k tomu ostatně zavedl příčinu, když v roce 2003 vydal soubor filozofických úvah *Sny gramatik, záře písmen* s podtitulem „Setkání s Jorgem Luisem Borgesem“. V rozhovoru pro *Tvar* autor tuto afinitu připustil na rovině motivické, avšak nikoliv už stylové:

Leckdo si všiml toho, že máme některé společné motivy – především je to soubor motivů, které jsou nějak spojené s nesamozřejmostí skutečnosti, nesamozřejmostí jejího členění, nesamozřejmostí jazyka, který bude určovat, co bude stejné a co bude jiné, čemu bude přiznán status věci a čemu ne. (...) Přitom Borgesův způsob psaní je hodně odlišný od mého. (Kasal 2005, 4)

Problém, kterým se nadále nebudeme zabývat, ovšem netkví v případné příslušnosti díla Michala Ajvaze k magickému realismu, ale v nejasnosti užívání tohoto souloví. Česká hispanistka Eva Lukavská poukazuje ve své monografii „*Zázračné reálno*“ a *magický realismus* na problematičnost tohoto termínu, který může být vnímán jako označení pro literární směr, žánr či estetickou kategorii, případně se může jednat o nicneříkající zaklínací formuli či dokonce mýtus (2003, 9 – 23). V této sémantické změti pak máme dvojí možnost: v širším pojetí budeme pod pojmem magický realismus vnímat veškerou latinskoamerickou experimentující narativní prózu (do níž náleží i Borges, přestože běžně – ani ve studii Lukavské – k ní řazen nebývá), anebo sensu stricto takto označíme výhradně tvorbu Gabriela Garcíi Márqueze, a to ještě nikoliv kompletní.<sup>1</sup>

Domníváme se, že kdybychom nadále operovali s rámcovým termínem magický realismus, interpretace Ajvazových literárních textů by byla výrazně redukována a vedla by k pouhé evidenci shod a rozdílů mezi oběma textovými korpusy. Je zjevné, že jeho aplikace by nám neotevřela nové interpretační pole a vedla by naopak k neúčinné kategorizaci. Navíc nelze opomenout, že magický realismus je projednou obsazený termín, jímž se neoznačuje pouze jistý typ poetiky a narativu, ale je vymezen rovněž geograficky. Na druhé straně genetickou příbuznost mezi Ajvazovým způsobem psaní a latinskoamerickou prózou nelze úplně zpochybnit, proto navrhuje zavést pracovní termín „fantaskní realismus“. Ten příbuznost se zavedeným pojmem neneguje, opět je v něm přítomná složka imaginativní a realistická, avšak zároveň

naznačuje jistou distanci od magického realismu, která neumožňuje mluvit o jeho prostém „vlivu“ na Ajvazovu poetiku.

Fantaskní realismus nemá ovšem sloužit jako pojmenování pro výlučnost Ajvazova psaní, ale má být označením způsobu psaní a zacházení s prvkem nepřirozena (což je výstižnější než kategorie nadpřirozena) u výše zmíněné spřízněné autorské trojice. Texty Kratochvíla, Hodrové i Ajvaze se vyznačují odzbrojující samozřejmostí a přirozeností, s jakou je na první pohled paradoxní a absurdní koexistence dvou světů prezentována. Vedle zjevné hravosti, již tato umělecká strategie disponuje, má toto soubytí potenciál inspirovat recipienta k přehodnocení jeho vnímání světa, respektive dovést jej k poznání, že si dobrovolně vystavěl až příliš ostré hranice v procesu poznávání, jež mu zabraňují zahlédnout ne vždy zjevné vnitřní souvislosti věcí. Nechceme tím tvrdit, že jiní současní čeští prozaici fantaskní element ve svých textech neužívají, avšak činí tak s odlišnou funkcí. Kupříkladu Jáchym Topol jeho prostřednictvím přeznačuje a transformuje náš aktuální svět, a to jak ve svých starších pracích ten soudobý, tak čím dál častěji svět historický. Fantaskno Topolovi slouží jako umělecký prostředek k intenzifikaci znepokojivé výpovědi o selhání českého národa v neuralgických bodech našich dějin 20. století.

#### EXPOZICE A NARATIVNÍ SITUACE

V drtivé většině Ajvazových próz vystupuje intradiegeticko-homodiegetický vypravěč. Narátor je bezejmenným protagonistou, aktérem příběhu a zároveň jeho zprostředkovatelem. Protože se jedná o prožívající subjekt, který má od podávaného děje nulový odstup, je příběh podán v přítomtu. Teprve v poslední próze *Lucemburská zahrada* (2011) se tento narativní způsob mění, nalezneme zde protikladný pól extradiegeticko-heterodiegetického vypravěče, který o příběhu hrdiny Paula referuje jako o proběhnutším a uzavřeném ději.

Ajvazovský majoritní vypravěč je stylizován do role „pražského chodce“, který se prochází ulicemi české metropole, tam zaslechne vyprávět cizí příběh, onde nahlédne do přízemního okna, a stane se tak svědkem akce do té doby jemu neznámých jedinců. Vzhledem k tomu, že protagonista disponuje značnou poznávací aktivitou či zvědavostí, stane se z původně náhodné situace zárodek narace. Pak může nastat dvojí situace.

V některých textech hrdina pouze naslouchá jemu vyprávěným příběhům a plní funkci pouhého pasivního mediátora, jehož vstupy se omezují na dotazy, připomínky či komentáře. Taková situace je charakteristická pro oba texty novelistického diptychu *Tyrkysový orel* (1997), tedy pro *Bílé mravence* i pro *Zénónovy paradoxy*. Druhá jmenovaná novela vyniká originální kompoziční strukturou, neboť v ní můžeme napočítat celkem šest hierarchicky uspořádaných vyprávěcích rovin. Spolu s Karlem Milotou lze tento efekt několikastupňové zprostředkovanosti pojmenovat jako skříňkovou kompozici „s vkládáním vyprávění do sebe, jejíž umnost hraničí s parodií“ (1998, 7). Specifické grotesknosti pak prozaik docíluje prostřednictvím postupování jednotlivých narativních úrovní, a to nejen těch sousedních, při němž se nerespektuje jejich vzájemná podřízenost. V podstatě totožného kompozičního principu je použito v románu *Cesta na jih* (2008). Vypravěč je znovu přítomen jako posluchač

cizího příběhu, který v sobě zahrnuje víc narativních úrovní, vyprávěné příběhy se hypotakticky zanořují do sebe.

Protikladným typem Ajvazova textu je románová prvotina *Druhé město*, v níž se hrdina záhy stane ústředním aktérem dobrodružných a běžnému rozumu se vzpírajících událostí. Na pomezí mezi kontradiktorickými pozicemi hrdiny jako naslouchajícího a jednajícího lze umístit rozsáhlý román *Prázdné ulice* (2004). Protagonista v něm nejprve naslouchá střípkům různých vyprávění, jejichž mozaika se mu pozvolna začne splétat v jednolité příběh, aby se nakonec stal účastníkem procesu rozkrývání určité záhady prolínající se s detektivní zápletkou.

Spouštěčem narace je ve všech zmíněných případech ona počáteční nepředvídanost, ať jí je nález antikvární knihy s fialovým hřbetem a neznámým písmem (*Druhé město*), zvláštního předmětu ve tvaru dvojitého trojzubce na předměstské skládce (*Prázdné ulice*), anebo přehmat prstů na klávesnici počítače (*Lucemburská zahrada*). Příslušnou výjimku představuje román *Zlatý věk* (2001), který můžeme žánrově klasifikovat jako fiktivní beletrizovaný cestopis. Vypravěč zde zastává funkci cestovatele, který se seznamuje s kulturou a civilizací smyšleného ostrova v Atlantickém oceánu.

Výchozí situace narativu, při níž dojde k „náhodě“, bývá obvykle zasazena do specifického času v objektivním i subjektivním významu. Pozoruhodné jsou již meteorologické podmínky, které situaci doprovázejí: buď panuje nesnesitelné vedro, nebo naopak hustě padá sníh. Ve *Druhém městě* vstoupí hrdina do antikvariátu, v němž objeví knihu ve fialové vazbě, za sněhové vánice, obdobně počasí nacházíme v *Zénónových paradoxech*, k němuž se navíc přidává interiér hostince, v němž se aktér noří „do slastného apeiron hospodského šumu“ (1997, 78). Naopak v prvním textu *Tyrkysového orla* je „parné červencové odpoledne“ (7) a takřka totožný popis nalézáme v úvodu *Lucemburské zahrady* a *Prázdných ulic*. Posledně uvedený román je ostatně pojmenován podle letního času příběhu, nebývale horké léto je příčinou vydlidněných ulic Prahy, kterými protagonista prochází. Oba typy výchozí meteorologické situace sugerují představu, že se doslova zastavil čas, ve vypravěčově okolí zavládlo jakési podezřelé mrtvo (vedro) či bílo (sníh), z něhož má vyvstat něco nového.

Hypotézu bodu nula, časového zvratu signalizujícího zásadní změnu protagonistova způsobu života podporuje rovněž jeho osobní situace. Nejvýrazněji to platí o hrdinovi *Prázdných ulic*, který opustil jistotu skýtající místo nakladatelského redaktora a má v plánu napsat román, který již dlouho nosí v hlavě. Paul z *Lucemburské zahrady* sice nestojí před tak radikální životní změnou (tu teprve nastartuje jeho přehmat na klávesnici), avšak také vstupuje na nové pole své působnosti. Po prázdninách má totiž na lyceu, kde učí, vést nový kurz z řecké filozofie, na který se chce řádně připravit. Oba dva, stejně jako romanopisec z třetí narativní vrstvy *Zénónových paradoxů*, sedí bezradně před prázdným monitorem, případně prázdným listem papíru zasunutým do psacího stroje. Uvědomují si, jak zodpovědný a zavazující úkol před nimi stojí, neboť zaplnit list či obrazovku znamená mnohem víc, než do té doby tušili. Vždyť písmo, o kterém se v kontextu Ajvazova díla ještě zmíníme, má moc zplodit novou textovou realitu, obdobně jako hrdina na počátku děje vstupuje do nepoznané vrstvy skutečnosti. Paralelu můžeme vést ještě dál, neboť tato

hrdinova realita je v důsledku rovněž textová (jedná se přece o postavu Ajvazova textu), byť na vyšší úrovni.

### PRE-ARTIKULOVANÉ POLE A ZTRACENÁ JEDNOTA

V roce vydání *Druhého města* publikoval Ajvaz svůj první filozofický spis s názvem *Znak a bytí* (1994) s podtitulem „Úvahy nad Derridovou grammatologií“. Studie je koncipována jako polemika s Derridovými ranými texty, odmítajícími představu jednotného významu, v pěti rozličných aspektech. Ajvaz především nesouhlasí s dualitou, s jakou francouzský filozof přistupuje k původu znaku a významu. Buď přijmeme (původní) jednotu, již Derrida odkazuje do oblasti metafyziky, jako identický, předem daný signifikát, který je vůči označujícímu lhostejný, anebo nám nezbyvá než přistoupit na ideu, že význam se rodí pouze jako stopa v nekonečné spleti poukazů mezi znaky. Ajvaz souhlasí s Derridovým přitakáním druhé tezi, totiž že není dán identický význam, který by byl před artikulací, rozostřenou označujícím, a který by byl na ní nezávislý, avšak táže se: „znamená to však, že se nerýsuje vůbec žádný význam, náčrt či zárodek významu před signifikantem a že neexistuje žádné jednotné pole významů promluvy nebo textu?“ (7). V odpovědi na tuto otázku zavádí Ajvaz termín pre-artikulované pole, které „určitým způsobem artikulaci předznačuje a zakládá, ale není přítom na artikulacích nezávislé“ (9). S každou novou artikulací se předznačené pole dynamicky proměňuje, zrod určité artikulace je jeho naplněním, ale současně také proměnou.

Jak se tyto autorovy myšlenky projevují v jeho beletristických textech? Hrdinové či vyprávěné postavy jeho próz jsou nejednou umělci, ať už se jedná o literáty, malíře, sochaře či hudební skladatele. V procesu jejich umělecké tvorby je pravidelně tematizována reflexe zrodu artefaktu, který na první pohled vzniká z „ničeho“, ale při bližším ohledání si umělec uvědomuje, že existuje jakási tajemná síla, která vedla jeho ruku. Takovou situaci můžeme názorně demonstrovat na postavě romanopisce ze *Zénónových paradoxů*, který při pravidelné údržbě psacího stroje objeví záhadnou páčku se svítící hlavičkou ozařující vložený list papíru. Teprve v záři světla vrhaného páčkou si uvědomí „existenci papíru, který pro něj byl do té doby jen němým nástrojem k vyjádření myšlenek a obrazů, jen podkladem, který sám neměl co říci a jen trpělivě přijímal rány, jež na něm zanechávaly černé stopy a špinily jeho čistotu“ (Ajvaz 1997, 92). Trpný materiál, ať jím je papír, plátno či kámen, se proměňuje v oživlou věc, nese zásadní podíl na zrodu uměleckého díla, stává se (nonverbálně) komunikačním partnerem autora při tvůrčím procesu: „papír sám přivolává typy, aby pod jejich dotykem mohly vyvstat tvary, přicházející z prázdna“ (95). Dichotomie uměleckého artefaktu a estetického objektu bere za své existenci pre-artikulovaného pole:

Na prázdne stránce se chvěl neviditelný rodící se text; nebyla to ještě slova, bylo to podhoubí, z něhož se slova teprve zrodí, spleť jemných kořínek slov, vrostlých do prázdna a živících se jeho šťávami. Věděl, že to budou zcela jiná slova, než jaká znal, třebaže se budou skládat z týchž písmen a tato písmena budou seřazena v témže pořadí. (93)

Jakkoliv zůstává znakový systém tentýž, jeho význam bude jiný. Předznačené pole významů, z něhož krystalizují slova, přitom není prostorově omezen, jedná se o dlouhý text protékající stránkou a prosakující „jinými listy papíru v jiných pokojích“ (94).

Pre-artikulované pole v umělecké tvorbě hrdinů Ajvazových textů představuje jakýsi meziprostor mezi sémantickým prázdňem, nicotou či chaosem na jedné straně a mezi řádem, pevnou strukturou hotového významu uměleckého díla na straně druhé. Nejedna postava existenci této interfáze touží zachytit ve výsledné podobě uměleckého díla. Nejvýrazněji je tato snaha přítomna v tvůrčí činnosti undergroundového uměleckého sdružení Bílý triangel v románu *Prázdné ulice*. Jedná se o trojici umělců jdoucích ve stopách obdivované literátky, matky hledané dívky Violy, která po své smrti zanechala jediný výtvar. Mýty opředenou Oranžovou knihu ovšem vlastnoručně sepsala písmem, které se začne postupně vytrácet, až zbudou jen prázdné stránky. Hudební skladatel, sochař a spisovatel jsou natolik fascinováni bájnou knihou, že přijmou estetický program minimalismu ve snaze zachytit či napodobit proces mizení textu. Naprostá odlišnost jejich tvorby od běžné produkce je signalizována již přijatými, podivně znějícími pseudonymy: Vlhm Čj, Vga Ú, Iui Nm.

Prvně jmenovaný píše skladby, které sestávají z nesourodých zvuků prokládaných dlouhými pasážemi ticha. Čj chce totiž „narušit dvojí hranici hudby – jednak hranici, která ji dělí od jiných zvuků, a jednak tu, která ji odděluje od ticha (...)“ (2004, 152). V jeho osobní zkušenosti je velmi dobře patrný náhlý pocit prozření či dokonce zasvěcení, postoupení do vyšší sféry vědění, které je ovšem ve skutečnosti návratem k prastarým kořenům, rozpomenutím:

Čj se poprvé dotkl tónů v tom stavu, v jakém žijí pod ní [jemnou blankou]. Připadalo mu najednou, že vnímáme hudbu vždycky jen přes tento povlak, a že proto hudbě doopravdy nerozumíme, nedokážeme slyšet něco podstatného, co nám říká. Tóny s sebou nesou svůj zrod, ale hygienický povlak, kterým jsme ji přikryli, nepropustí nečisté šťávy jejich rození, a tak k nám tóny přicházejí jako něco, co je už hotové. (146)

K překročení hranice a přitakání jinakosti je nutné vyplout nad „hladinu samozřejmosti“ (Ajvaz 1997, 87), rozleptat „krycí povlak zvyku“ (92). Musíme tedy setřást z věcí nános sekundárních významů a konotací, jediné tak rozpoznáme věc samu o sobě a nahlédneme její podstatu. Ajvazova koncepce se přibližuje Husserlově metodě „uzávorkování“ založené na tom, že chceme-li něco poznat, musíme se vzdát „přirozeného vývoje“. Jestliže chceme věc poznat do hloubky, musíme „uzávorkovat“ celý svět (neboť jeho existenci v absolutním smyslu není možné prokázat) a zaměřit se bez předsudků a víry na samotný fenomén.

Přijetím a tupým opakováním zažitých a prověřených způsobů percepce a poznání skutečnosti, způsobů, jež se dávno proměnily v jakési prefabrikované kadluby, jsme se dobrovolně skryli do lastury a svoje smyslové orgány potáhli kalnou mázdrou. „Žádný prostor není uzavřený“, jak píše Ajvaz v básni *Turisti* (2000, 19), avšak lidstvo samo se před nekonečností prostoru uzavřelo, dobrovolně jej zmenšilo na jeho parciální segment, v němž se cítí jako v bezpečí domova. Za jeho hranice již netouží nahlédnout, neboť zpoza nich cítí „neurčitý neklid, bezejmennou úzkost z beztvářého nebezpečí“ (1997, 89). Přitom svět za hranicemi, toto „druhé město“, koexistuje s naším světem v těsném sousedství, vzájemně se prostupují a překrývají, jsou komplementárními součástmi téhož univerza. Jak zjišťuje hrdina *Druhého města*:

Poznal jsem, že byty jsou daleko větší, než se domníváme, že obývaný a známý prostor tvoří jen jejich malou část, že do celku bytu patří vlhké kamenné sály, jejichž zdi jsou

pokryté ponurými freskami, rajské dvory zarostlé bujnou vegetací a atria, v jejichž středu vysoko stříká chladná voda fontány. Utajené prostory jsou s obývanou částí bytu spojeny zamaskovanými průchody v koutech a za skříněmi, ale obvykle do nich po celý život nevtrčíme. (2005, 59 – 60)

Ovšem žádný prostor rovněž „není naším panstvím“, jak se píše v téže básni. Nejsme totiž majiteli skutečnosti, nevlastníme klíče k branám „prvního města“, jakkoliv si toto právo uzurpujeme. Jsme tu jen hosté, kteří, jestliže rozpoznají ohraničenost „svého“ světa a odváží se překročit jeho hranice, rozeznají jejich relativnost a dokáží nahlédnout prostor v jeho nekonečnosti a barvitosti. Jedině tato cesta, cesta zrušení okrajů a příhraničních oblastí vede k nalezení ztracené jednoty, která se „vždycky rodí z chaosu a její tóny zpočátku nelze odlišit od zvuků rozpadání a zmatku“ (2000, 144). Protagonista *Druhého města* nedbá knihovníkových výstrah: „Hranice našeho světa je čára, která má jen jednu stranu, žádná cesta zevnitř ven není a nemůže být“ (2005, 23) a naopak dochází k poznání, že „neviditelnost (světa za hranicí) je spíš důsledkem toho, jak dokonale se nám podařilo zkrotit náš pohled, jak úzký výběh jsme mu vykázali. Přísnost, s jakou omezujeme cesty svého oka, spíš svědčí o tom, že jsme si vědomi, že náš pohled monstrům okrajů temně rozumí a že máme strach, aby se nesetkal se známými příšerami, nenavázal s nimi rozhovor a nerozpomněl se přitom na staré přátelství a zapomenutou společnou řeč.“ (64)

## PROTI KONVENCÍM

Nejen z výše uvedených důvodů můžeme číst Ajvazovy prozaické texty jako implicitní polemiku s moderní evroamerickou civilizací a kulturou, respektive s jejími výdobytky. Nástrojem latentní kritiky se nejednou stávají umělecké artefakty, které v Ajvazově nespoutané imaginaci směřují proti našemu ustálenému vnímání a zvyklostem, ostendují svojí jinakostí. Ať už jím je kniha psaná neznámými grafémy v *Druhém městě* či neznámým jazykem v *Lucemburské zahradě* (jehož slovníček a stručná mluvnice jsou zde připojeny jako apendix), chuťové písmo v *Bílých mravencích* či gelové sochy ve vloženém příběhu *Zlatého věku*. Specifický typ pak představuje mizící Oranžová kniha v *Prázdných ulicích*, která snad nejvíce poukazuje na rys sdílený všemi podivnými artefakty v Ajvazových knihách. Jestliže umělecké dílo je po svém dokončení zakonzervované v určitém definitivním tvaru, ajvazovské artefakty upoutávají svojí tekutostí, nestálostí a proměnlivostí. Umění tu neexistuje jako projednou hotová, vytvořená entita, ale jako otevřený proces, permanentní tvoření bez konce.

Nejdále ve výstavbě fikčního světa založeného na jinakosti zašel autor v románu *Zlatý věk*, respektive v jeho první, „cestopisné“ části. Na ostrově totiž nic nefunguje tak, jak to známe z naší zkušenosti. Ostrov nemá žádné ustálené jméno (někdy se nazývá Ostrov svatého Jiří, jindy Ďáblův ostrov nebo Fénix), stejně jako jsou bezjmenní jeho obyvatelé. Snaha podmanit si ostrovany běžnými prostředky a přisvojit si je zaužívanými pojmy vždy selže, při dobývání „logika sňala masku a odhalila s ironickým šklebem svou pravou povahu, kterou dosud skrývala“ (Ajvaz 2001, 32). Obyvatelé žijí ve skalních „domech“, jejichž stěny tvoří proudy tekoucí vody, nemají žádného boha, nikdo neví, kdo je momentálně jejich králem. Zákony se neustále proměňují jako ve hře na tichou poštu, dějiny a tradice se netěší žádné účtě, umění

zcela absentuje a omyl je pokládán „za vcelku dobrý důvod existence věci, která se z něho zrodila“ (38). Neexistují rozdíly mezi slovem a šumem, písmenem a obrazem, srůstají dokonce písmena a věci, dochází k naprostému rozpadu pevného tvaru. „Ostrovní lehkost a tichá radost“ je zkratka postavena do ostrého protikladu k „evropské potřebě smyslu“ (88).

Vyvrcholením Ajvazova návrhu jinakosti je ostrovní Kniha, uváděná bez výjimky s velkým počátečním písmenem. Takový druh zápisu může odkazovat k základnímu textu křesťanské věrouky, neboť Bible bývá přezdívána jako Kniha knih nebo též Kniha. Ostrovní Kniha je ovšem přesným opakem Písma svatého. Je jedinou knihou na ostrově a existuje jen v jednom exempláři, který putuje z rukou do rukou. Každý čtenář může do Knihy libovolně zasahovat, může z ní vytrhávat listy či naopak jiné přilepovat, může odvést ústřední linii příběhu k jeho odbočce, jež se záhy stane hlavní dějovou linkou a tak podobně. Knihu si lze představit jako velké lepoprelo: „Když někdo chce připsat do Knihy vsuvku, nevpisuje ji do původního textu, ani nepřepisuje stránku, ale napíše nový text na libovolně dlouhý pruh papíru a složí jej do tvaru harmoniky. Když by chtěl vsuvku prodloužit, je snadné na konec tohoto pruhu nalepit další složený kus papíru.“ (165) Kniha tedy neguje veškeré naše povědomí, které o psaném slovu od doby vynálezu knihtisku máme, neslouží k uchování pro další generace, ale podléhá neustálé proměně, je donekonečna přepisována.

Domníváme se, že znalec francouzského (post)strukturalistického myšlení, jakým Michal Ajvaz bezesporu je, prostřednictvím motivu Knihy svérázným způsobem nakládá s konceptem pisatelnosti Rolanda Barthesa. Ten v úvodní pasáži svého spisu *S / Z* z roku 1970, v němž minuciózně analyzuje Balzakovu krátkou novelu *Sarrasine*, rozděluje literární texty na čitelné a pisatelné. Zatímco první, klasické texty lze výhradně číst, tedy pasivně konzumovat, při četbě druhé skupiny textů se čtenář podílí na jeho produkci, na hledání označovaného. Je zřejmé, že Barthes svým obvykle provokativním způsobem poukazuje na interpretační otevřenost textu, na prostou skutečnost, že teprve aktem čtení se text osmyslňuje a podléhá subjektivitě konkrétního recipienta. Ajvaz tuto proměnlivost přenáší přímo na rovinu zápisu textu a ruší tak hranice mezi označujícím a označovaným, nejspíš ve snaze dovést Barthesovu tezi ad absurdum: jestliže je význam nestálý, proč by se nemohl měnit také znak?

### „ÚSILÍ PO SPÁSE JE NEJVĚTŠÍ PŘEKÁŽKOU SPÁSY“ (Ajvaz 2000, 11)

Protagonisté Ajvazových próz obvykle po čemsi pátrají, něco hledají, jsou na cestě za odhalením nějakého tajemství. Ono „něco“ mívá zpočátku velmi konkrétní obrysy (alternativní město, lék na spavou nemoc, pátrání po nezvěstné dívce či po vrahovi), avšak v průběhu vypravěčova hledání se vytyčený cíl postupně stává bezvýznamným. Ukazuje se, že jde mnohem spíše o cestu v přeneseném než doslovném smyslu slova, neboť hrdina prožívá během cesty jakési prozření, vstupuje do vyšší sféry poznání.

Aktérova identifikace s myšlenkou, že dosažení cíle není nutné, ovšem není jednoduchým procesem. Obzvláště hrdinové *Druhého města* a *Prázdných ulic* jsou přímo posedlí hledačstvím, pátráním „po pravdě“, a to v prvním případě i za cenu vlastního života. Zlom v jejich úsilí představuje náhlé uvědomění si nedostatečnosti vlastních

sil vedoucí k rezignaci na další pátrání. Ve chvíli takové rezignace se protagonistovi nabídne správné řešení záhady samo od sebe.

Model zdlouhavého hledání a následného „mimoděčného“ nálezu přílehlavým způsobem obkresluje struktura románu *Prázdné ulice*. První část, popisující aktérovo pátrání po významu dvojitého trojzubce a zároveň po nezvěstné dívce Viole, zabírá čtyři pětiny rozsahu. Na jejím konci sedí vypravěč v zahrádce kavárny a upouští od dalších pokusů propojit jednotlivé příběhy, s nimiž se na své pouti setkal jako posluchač, vzdává se veškeré naděje přidělit jim určitý smysl:

A pak už jsem nemyslel na nic, jen jsem se díval na fasády, po kterých stoupal stín střech s komíny připomínajícími skřety, na lehce se pohybující listí stromů, na automobil, který právě sjížděl ulicí dolů na náměstíčko a jehož karoserie zářila v slunečních paprscích jako veliký diamant. (Ajvaz 2004, 403)

Na začátku druhé části scéna pokračuje, hrdina zjistí, že onen automobil je bílá dodávka se specifickým logem, která byla zmíněna v jednom ze zaslechnutých vyprávění. Zastaví vůz a jeho řidič jej bez váhání zaveze k Viole domů, která mu retrospektivně povypráví celou komplikovanou historii, v níž do sebe jednotlivé články, mezi nimiž doposud marně hledal vzájemnou souvislost, dokonale zapadnou. Vzhledem k výše zmíněnému se téměř nechce věřit autorovým slovům svědčícím o tom, že logicko-kauzální návaznost izolovaných epických jader neměl promyšlenou a vytvářel ji ex post, jako jakýsi prvočtenář:

Když se příběh knihy začal rozvíjet z té nehody na skládce, dost dlouho jsem nevěděl, jestli bude zakončený nějakým rozluštěním všech těch stop, které se tam objevovaly a o kterých jsem vůbec netušil, k čemu by vlastně měly poukazovat (...). Během psaní jsem spíš předpokládal, že příběh zůstane otevřený a že nechám čtenáře se všemi těmi nesouvislými stopami, aby si s nimi dělal, co chce. A právě ta skutečnost, že jsem netušil, k jakému příběhu všechny ty stopy vlastně odkazují, nakonec způsobila, že v knize přece jen je rozluštění hádanky: nemohl jsem totiž odolat tomu, abych se rébus, který jsem vytvořil, nepokusil sám rozluštit. (Kasal 2005, 5)

Obdobnou situaci, byť ve zcela odlišném žánrovém kódu, nacházíme v próze *Druhé město*. Vypravěč je fascinován přízračným světem jakési druhé, alternativní Prahy, která se projevuje výhradně v noci, a touží do něj vstoupit a stát se jeho obyvatelem. Umanutě pátrá po jeho středu, po jakémsi původním smyslu, a hledá cestu, jíž by se do něj dostal. Je nucen podstoupit iniciační kroky, svede nebezpečné souboje, pozná nadpřirozená fakta, avšak vstup do druhého města je mu stále upřen. Teprve v „džungli“ depozitních prostor národní knihovny v Klementinu objeví protagonista skalní chrám, jehož strážce jej odrazuje od hledání počátku. Tato kategorie je totiž docela relativní, neboť „žádný poslední střed neexistuje“ (Ajvaz 2005, 159), mezi prvním a druhým městem není ostrá hranice, oba světy se vzájemně prostupují, okraj jednoho může být středem druhého: „Všechna města jsou si navzájem středem a okrajem, počátkem a koncem, mateřským městem a kolonií.“ (159)

Rozhovor se strážcem chrámu přivede hrdinu k převratnému poznání, když při zná cestě, na niž se vydal, její vlastní *raison d'être*. Neboť v jejím průběhu uznal existenci „jiného“, jež se nesnažil přisvojit běžnými poznávacími nástroji a neučinit z něj „naše“. „Putování má důvod samo v sobě“ (Ajvaz 2001, 8), jak napsal Ajvaz v jiném

textu, není pouze bezduchým překonáním vzdálenosti z bodu A do bodu B a nemusí, ba nesmí být naplněno konkrétním cílem. Jakmile vypravěč dospěje k přesvědčení, že „do druhého města může vstoupit jen ten, kdo odchází s vědomím, že cesta, na kterou se vydává, nemá žádný smysl, protože smysl znamená místo ve tkáni vztahů vytvářejících domov, že dokonce není ani nesmyslná, protože nesmyslnost je jen doplňkem smyslu a patří do jeho světa“ (Ajvaz 2005, 165), přijíždí záhadná zelená tramvaj a odváží jej do vysněného druhého města.

Čtenáři české modernistické prózy se v této souvislosti může bezděky vybavit expresionistická povídka Richarda Weinera *Let vrány* z roku 1912. Její ptačí hrdinka se zničehonic vydává na cestu do „velké dálky“, která ji bezdůvodně přitahuje. V průběhu cesty si vrána zpřítomňuje její metu a představuje si ji jako „hnízdo nesmírně veliké“ a přemítá o něm jako o „veselé kráse“. Při svém obdivuhodném, avšak rovněž sobeckém letu (vždyť za sebou nechala mládata, o něž se nemá kdo postarat) je poháněna ideou, jež je slovně vyjádřena jako: „nemožnost zoufání, nutnost dosažení“. Jakkoliv tedy vrána na rozdíl od Ajvazova hrdiny neprojde mentální iniciací, nalezneme ve Weinerově textu – těsně před rozpadem vraního těla za letu – následující pasáž:

Jen sebou žila, jen svým určením, žila jen tím, že letěla vpřed, vpřed, nad zemí a nad vodami. Jen jedno nevěděla; ale nejenže nevěděla: i stín možnosti byla by odvrhla, kdyby se jí vtíral; tak nesmyslnou by se jí byla zdála myšlenka, že už dávno, dávno je ve svém cíli, že ho dosáhla v ten okamžik, když se odhodlaně vznesla z kostelní věže. A přece tomu bylo tak. (1996, 110 – 111)

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> Jsme si vědomi téměř násilné polarizace obsahu pojmu magický realismus v monografii Lukavské, stejně jako krajní selektivnosti při našem výběru její práce z množství adekvátní literatury předmětu. Shodujeme se ovšem s badatelkou ve skeptickém přístupu k možnosti uspokojivě definovat směr, který je v současné literárně kritické praxi skloňován podezřele frekventovaně. Pro účely naší práce, v níž se klasifikací Ajvazova díla dále zabývat nehodláme, ba považujeme ji za škodlivou, se nám jeví Lukavské charakteristika magického realismu jako dostatečná.

## PRIMÁRNÍ LITERATURA

- Ajvaz, Michal. 1994. *Znak a bytí. Úvahy nad Derridovou grammatologií*. Praha: Filosofia.
- Ajvaz, Michal. 1997. *Tyrkysový orel*. Praha: Hynek.
- Ajvaz, Michal. 2000. *Návrat starého varana*. 2. vydání sbírky *Vražda v hotelu Intercontinental*. Praha: Hynek.
- Ajvaz, Michal. 2001. *Zlatý věk*. Praha: Hynek.
- Ajvaz, Michal. 2003. *Sny gramatik, záře písmen. Setkání s Jorgem Luisem Borgesem*. Praha: Hynek.
- Ajvaz, Michal. 2004. *Prázdné ulice*. Brno: Petrov.
- Ajvaz, Michal. 2005. *Druhé město*. 2. vydání. Brno: Petrov.
- Ajvaz, Michal. 2006. *Příběh znaků a prázdná*. Brno: Druhé město.
- Ajvaz, Michal. 2008. *Cesta na jih*. Brno: Druhé město.

- Ajvaz, Michal. 2011. *Lucemburská zahrada*. Brno: Druhé město.
- Weiner, Richard. 1996. Netečný divák a jiné prózy. Lítice. Škleb. In *Spisy Richarda Weinerja I*, ed. Zina Trochová. Praha: Torst.

## SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

- Barthes, Roland. 2007. *S / Z*. Přel. Josef Fulka. Praha: Garamond.
- Bečková, Michaela. 2014. Michal Ajvaz: Cesta na jih. In *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*, ed. Alena Fialová, 543 – 549. Praha: Academia.
- Bílek, Petr A. 1991. „Generace“ osamělých běžců. Praha: Československý spisovatel.
- Bláhová, Kateřina. 2008. Michal Ajvaz: Druhé město. In *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*, eds. Petr Hruška – Lubomír Machala – Libor Vodička – Jiří Zizler, 349 – 355. Praha: Academia.
- Blecha, Ivan. 2007. *Proměny fenomenologie. Úvod do Husserlovy filosofie*. Praha: Triton.
- Brycz, Pavel. 1999. Jak se píše magický realismus. Cesta spisovatele Ajvaze do Druhého města. *Dotyk*, 5, 4: 54 – 55.
- Doležel, Lubomír. 2014. *Heterocosmica II. Fikční světy postmoderní české prózy*. Praha: Karolinum.
- Fialová, Alena. 2014. Próza. In *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. ed. Alena Fialová, 339 – 364. Praha: Academia.
- Haman, Aleš. 2002a. Dokument a fantasma (Dvě krajnosti současné prózy). In *Východiska a výhledy*, Aleš Haman, 449 – 457. Praha: Torst.
- Haman, Aleš. 2002b. Fikce a imaginace v prózách 90. let. In *Česká próza 90. let 20. století*, ed. Michal Bauer, 20 – 28. České Budějovice: Jihočeská univerzita.
- Jankovič, Milan. 2009. „Šepoty věcí“ a „mizící dílo“ v Prázdňích ulicích Michala Ajvaze. In *Dílo v pohybu*, Milan Jankovič, 37 – 59. Praha: Academia.
- Janoušek, Pavel. 2013. Kým je či není Michal Ajvaz? aneb O nálepkách. Úvaha o studii Veroniky Košnarové „Masky touhy“. *Česká literatura*, 61, 1: 131 – 133.
- Kasal, Lubor. 2005. Hra mezi tvarem a nicotou. Rozhovor s Michalem Ajvazem. *Tvar*, 16, 16: 1, 4 – 5.
- Košnarová, Veronika. 2012. Masky touhy. Úvaha ajvazovská. *Česká literatura*, 60, 4: 517 – 542.
- Lukavská, Eva. 2003. „Zázračné reálno“ a magický realismus. *Alejo Carepentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host.
- Machala, Lubomír. 2001. *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy*. Praha: Brána a Knižní klub.
- Machala, Lubomír. 2008. Próza. In *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*, eds. Petr Hruška – Lubomír Machala – Libor Vodička – Jiří Zizler, 277 – 311. Praha: Academia.
- Milota, Karel. 1998. Výpravno, důmyslnost i utěšeno. *Literární noviny*, 9, 7: 7.

Czech fiction after 1989. Michal Ajvaz. Journey towards the other. "Fantasque realism".

The study deals with the poetics of all the prose fiction written by Michal Ajvaz (born 1949), who among contemporary Czech authors shows the greatest affinity towards magical realism, and, what is more, has even commented repeatedly on the connection between his works and this genre. We consider the metaphor of the "other city", which we borrowed from the title of his best-known novel, to be the key to the interpretation of the ideological framework of his texts. Having been obviously inspired by phenomenology, Ajvaz, in his work, draws attention to the over-accustomed and indolent ways in which people perceive reality that has been reduced to a perspective from which one can see very little. Modified in various forms, Ajvaz's stories ask the readers to start a journey towards the other, the different, and unknown, thereby emancipating themselves from the slavishly accepted schemes of acting and behaving prearranged by the European Cartesian tradition. However, the journey towards admitting the "other world" alone could be a challenging pilgrimage which is itself meaningful and does not follow any particular aim.

---

doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D.  
Katedra bohemistiky  
Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci  
Třída Svobody 26  
771 80 Olomouc  
Česká republika  
galilak@seznam.cz

## Eliadeho reálne fantastično

TAMARA MIKULOVÁ

---

Popredný rumunský religionista a filozof Mircea Eliade (1907 – 1986) je známy aj ako autor originálnych próz. Eliadeho fantastická literatúra má v jeho obsiahlom diele špecifické postavenie. Prvú fantastickú novelu *Had (Šarpele)* vydáva v roku 1937 a odvtedy už zostáva výlučne pri písaní tohto typu literatúry. Je povšimnutiahodné, že práve v uvedenom období uňho dochádza k fatálnej zrážke s vonkajším svetom, teda s „dejinami“, ako na to spomína v *Pamätiach* (2007, 347). Sériá článkov z rokov 1937 – 1938 potvrdzuje, že aj on sa necháva vtiahnuť do legionárskeho „ťaženia“, čo mu však vzápätí prináša neblahé následky. V každom prípade to bol impulz k začiatku nového životného cyklu. Eliadeho písanie sa značne zvnútorňuje, stáva sa kryptickým a asi nebude náhoda, že práve v žánri fantastickej literatúry nachádza priestor na realizáciu vlastnej vízie sveta. Odteraz sa ona stáva kódovaným vyjadrením Eliadeho hĺbkovej predstavy sveta, ona je tým priestorom, kam sa Eliade utieka pred diktátom histórie a z ktorého šíri svoje posolstvá. Nerobí to „priamou rečou“ ideologického či filozofického diskurzu, ale predostiera novú paradigmu sveta či, presnejšie, dvoch svetov: profánneho a posvätného. A len „zasvätení“ (spomedzi postáv i interpretátorov) dokážu v prvom svete rozoznať znamenia prítomnosti druhého, večného sveta.

Ukazuje sa teda náležité vnímať Eliadeho fantastické prózy ako „paradigmatické“, a to nielen v tom zmysle, že v nich nachádzame interpretačné kľúče k ich skutočným významom, ale aj v zmysle, v akom používa tento pojem samotný autor, čiže ako texty, ktoré sa odohrávajú podľa tradičného vzoru (paradigmy a archetypy majú v Eliadeho chápaní ten istý význam). Kľúčovú úlohu v nich zohráva iniciačná schéma a tá ako „predĺžená ruka“ mytológie oživuje *kozmogonický mýtus* smrti a znovuzrodenia ako exemplárny a univerzálny model vývoja človeka a vesmíru. Práve tento mýtus je mytologickým predobrazom Eliadeho fantastických próz. Návrat k prvopočiatku, k momentu premeny Chaosu na Kozmos, má schopnosť regenerovať nielen človeka, ale aj celý svet. Zasvätenie adepta sa preto vždy deje na kozmickej úrovni – vesmír je solidárny s človekom a regeneruje sa spolu s ním.

Spôsob, ako projektovať údel adepta-hrdinu-človeka do metareality, metapriestoru a metačasu našiel Eliade v iniciačnom rozprávaní. Vo svojich fantastických prózach vychádza z historického času a priestoru, používa realistické rozprávačsko-opisné postupy (v takmer balzacovskej rétorike), jeho hrdina žije v bezprostredne ho obklo-

pujúcej realite. Zápleтка však už odkazuje na druhý plán a *logika rozprávania* je podriadená iniciačnej schéme. Oba plány (profánne vs. posvätné) sa vzájomne prelínajú a práve v miestach ich dotyku vstupuje do hry symbol poukazujúci na to, o čom sa nehovorí. Je to mediátor medzi vyslovenými slovami a skrytými javmi, prostredník medzi „lineárnym“ životom hrdinu a jeho iniciačným zmyslom; alebo ešte inak – symbol vstupuje medzi neuchopiteľnosť obrazov a večný význam, ktorý podobný typ prózy sprostredkováva.

Úlohou interpretácie je teda oddeliť tieto dve roviny a sústrediť sa na tú iniciačnú, v ktorej sa skrýva (aj podľa Eliadeho) pravý význam textu. Keď zobrazenie reality „oslobodíme“ od referenčnej „povinnosti“ voči empirickému svetu, odrazu získava platnosť znaku-symbolu. Symbolom sa pritom môže stať všetko: krajina s lesom a jazerom, loďka, spln mesiaca, hostinec, auto, mená postáv – a podobne symbolickú povahu nadobúda aj *priestor* textu. Treba však povedať, že v Eliadeho fantastických prózach málokedy pochopíme symbolický zmysel hneď na prvýkrát. Pri predpokladanej nekonečnosti symbolických významov stojí dešifrovanie tých pravých istú námahu. Obťažnosť čítania iniciačných príbehov je ich neodmysliteľnou súčasťou a rovnako má symbolický dosah – k pravému poznaniu vedie vždy náročná cesta. Napokon, vlastnosťou iniciačných textov je chrániť pravdy, ku ktorým sa má dostať len ten, kto si ich zaslúži – zasvätený čitateľ. Čítanie takéhoto textu má teda byť vždy aj akýmsi duchovným cvičením, ktoré odzrkadľuje labyrintickú cestu adepta za poznáním. Inak povedané, autor, ktorý tento priestor v diele tvorí (pričom ho vníma a buduje ako systém a pozná aj cestu do „stredú“), prevádza ním aj čitateľa, ktorému sa spočiatku všetko zdá „tajomné“ a „fantastické“. Je však vedený k tomu, aby na konci sám poznal, že existuje vysvetlenie (riešenie) „záhady“ (pretože tu vždy ide o texty s tajomstvom), akurát že ju treba hľadať nie v empirickej, ale v duchovnej rovine, ktorá funguje ako autonómna a koherentná realita.

V tomto príspevku by sme chceli poukázať predovšetkým na špecifickú povahu fantastična v Eliadeho prózach. Eliade totiž fantastično používa na *zastieranie* pravej skutočnosti. To, že „skutočnú skutočnosť“ (lebo tá naša nie je celkom skutočná) treba kamuflovať, prekryť, však zároveň vypovedá o jej povahe: ide o pravdy absolútne, posvätné, teda také, ktoré nemožno a neslobodno vysloviť priamo.

V každom prípade tieto texty nastoľujú znepokojujúcu otázku: Čo je vlastne skutočnosť a čo je ilúzia/fantázia? V zmienenom aspekte sa Eliadeho poňatie fantastična značne líši od definícií znalcov a teoretikov fantastickej literatúry ako Tzvetan Todorov (2010) či jeho menej známimi francúzskimi kolegovia. Tí fantastično definujú viac-menej ako vnútorný rozpor vo výpovedi, napríklad ako výskyt neracionálneho motívu v realistickej výpovedi. Avšak práve takéto „fantastické“ motívy či prvky v Eliadeho prózach predstavujú koniec koncov jedinú *reálnu*. Eliadeho fantastično je existenciálne; nie je to teda nijaká „neracionálna výnimka“, ale okno do inej reality, ktorá je chápaná ako pravá, *skutočná*.

Ak sa teda Eliadeho fantastické prózy na jednej strane vzdávajú zaužívanému chápaniu fantastickej literatúry, na strane druhej sa približujú koncepcii magického realizmu. Ani magický realizmus nie je popretím reality, aj on vychádza zo skutočnosti, no zároveň do nej implementuje prvky tajomnosti často s takou naliehavosťou, až

čitateľ nadobúda pocit, že práve ony určujú kauzalitu sveta. Alebo inak povedané, magický realizmus prináša iný spôsob vnímania reality, pričom jeho ambíciou je ukázať komplexnejšiu víziu sveta. Potiaľto možno viesť paralelu medzi magickým realizmom a Eliadeho fantastickými prózami. Lenže realita, na ktorú odkazuje vnútorná štruktúra Eliadeho iniciačného rozprávania, má v porovnaní s magickým realizmom vyššiu kvalitu: nejde v nej o disperziu magického princípu z heterogénnych zdrojov, ale je znovunadobudnutou posvätnou realitou ukotvenou v kozmogonickom systéme. Väzby magického realizmu na náboženstvá, mytológie či folklór sú jeho základným rozpoznávacím znakom, rovnako ako zázračno, tajomstvá a znamenia. Tým všetkým sa vyznačuje aj povaha fantastična u Eliadeho, no tá má navyše koncentrické smerovanie: všetko „fantastické“ patrí do „kategórie posvätného“ (Páleníková 2000, 603). „Fantastické“ implikuje niečo, čo skrýva význam, ku ktorému sa treba dopracovať: je kódom, šifrou k inej, posvätnnej realite. Dodajme, že podľa Eliadeho sa prvky posvätného z moderného sveta síce úplne nevytratili, ale skôr sa *utajujú* (kamufľujú, degradujú), ako ukazujú. O to dôležitejšia je práve úloha toho, kto nás naučí, ako sa na ne *dívať*. Hneď na začiatku románu *Svätojánska noc* (*Noaptea de Sânziene*, 1955) autobiografická postava Štefan hovorí: „Mohli by sa odohrať všelijaké zázraky. (...) Nieкто vás však musí naučiť, ako sa máte na ne dívať, aby ste rozpoznali, že sú to zázraky. Ináč si ich ani nevšimnete. Prejdete popri nich a nebudete vedieť, že sú to zázraky. Neuvidíte ich...“ (Eliade 2000, 10)

Počnúc *Hadom* teda Eliadeho dielo začína vedome vykazovať organickú jednotu, vyplývajúcu z ucelenej predstavy o svete, ktorú tridsaťročný autor získal predovšetkým štúdiom magicko-náboženských prejavov i prostredníctvom vlastnej iniciačnej skúsenosti. Pri čítaní *Hada* by sa spočiatku mohlo zdať, že ide o ďalší z „autentických“ príbehov z mondénnej bukureštskej spoločnosti, aké Eliade písal predtým (napr. *Návrat z raja – Întoarcerea din rai*, 1934; *Chuligáni – Huliganii*, 1935). To, že ide o „zvláštny“ typ príbehu, si uvedomíme, až keď sa na scéne zjaví Andronic – na príslušnosť postavy k sakrálnej sfére upozorňuje predovšetkým jej zvýšená symbolická (významotvorná) potencia. Andronic je „hovoriace“ meno, znamená „vítazstvo muža“ (z gréckeho *anér*, gen. *andros* – muž, *niké* – víťazstvo).

Napriek prvotnému autentickému dekóru nám teda Eliade v texte už od začiatku poskytuje diskkrétne indície, presahujúce profánnu rovinu príbehu a odkazujúce k neskorším „fantastickým“ udalostiam. (Napokon aj samotný had, umiestnený do titulu príbehu, je kultúrnym symbolom *par excellence*.) Pripravuje nás tak na neskorší zásah posvätného do textu. Eliadeho fantastické prózy majú totiž ešte jednu zvláštnosť, a tou je autorova síce esteticky nevtieravá, ale interpretačne *naliehavá rétorika*, ktorá nás núti všímať si v diele významovo zaťažené prvky. Autor nám tak pomáha nájsť kľúč k jeho skrytým významom, ktoré sú pre iniciačný typ literatúry rozhodujúce. Aj v *Hadovi* sa zdá identita hlavného protagonistu prvoplánovo nekomplikovaná a jasná. Pekný mladík, ktorému zastaví auto s Bukurešťanmi, čo smerujú do kláštora, aby tam strávili večer, sa predstaví ako „Sergiu Andronic, povoláním letec, nebo skoro letec“ (Eliade 1986, 31). Lenže spresňujúci, vlastne znejasňujúci dodatok „skoro letec“ je už odkazom na druhý, skrytý plán príbehu. Navyše táto postava sa zjavuje za súmraku (a teda medzi dňom a nocou) a „téměř na samém kraji lesa“

(30), čo poukazuje na rozhranie medzi dvoma svetmi a naznačuje jej ambivalentnú príslušnosť. Takéto rozčlenenie na dva výrazne protikladné typy prostredia (profánny priestor vs. priestor zasvätenia) je jednou z črt iniciálneho románu. V *Hadovi* je takéto topografické členenie pomerne markantné: svetská Bukurešť vs. vidiek, les vs. kláštor a predovšetkým ostrov vystupujúci z temných vôd jazera ako výsostne posvätný priestor.

Andronic v tajomnom priestore nočného lesa, kam pozval spoločnosť, čoraz väčší odkrýva znepokojujúce stránky svojej bytosti. Plní totiž sujetovú funkciu mediátora medzi oboma priestormi, a to prostredníctvom iniciálnych hier, ktoré ostatným navrhuje a sám ich režíruje. Daniela Hodrová o iniciálnom románe okrem iného píše, že les je „prostorem telesnosti a smyslovosti, kresťanského hříchu, symbolické smrti či spánku ducha, zbloudění duše“ (1989, 185) – a nie je tomu inak ani v Eliadeho románe, kde „celý les dýchal živočišnosť, horkem a telesnosť“ (63). Prebudený Eros sa tu stáva symptómom premeny postáv, u ktorých dochádza k *inému* vnímaniu reality, času, druhých ľudí, ale aj seba samých. Skutočná premena však príde až o niečo neskôr, keď po večeri v priestoroch kláštora Andronic oznámi celej spoločnosti kľúčovú vetu novely: „Někde nablízku je had“ (83). Had zvestuje tajomstvo a „had může být i předzvěstí“ (96) – v našom prípade ohlasuje definitívny dejový zvrät. Doterajšiu „objektívnu realitu“ príbehu odrazu vystriedajú fantastické obrazy či takmer snové „výjavy“. Tým najpôsobivejším je práve centrálna scéna príbehu: zaklínanie veľkého vodného hada, ktorého Andronic privoláva do miestnosti, kde sú všetky zúčastnené postavy. Ako vysvitne, had mal pôvodne v úmysle uštipnúť jednu z prítomných dám, cítil totiž, že sa tam chystá svadba. V tej chvíli vystupuje do popredia svadba ako hlavný motív celej poviedky. Andronic zdôrazní, že nevestou sa môže stať len jedna z prítomných mladých dám (napokon, v iniciálnych románoch je tiež len jeden adept-vyvolený). Nakoniec ňou musí byť Dorina, ona ňou totiž bola už od začiatku, veď „spoločenským účelom“ tohto stretnutia bolo „dohodenie“ ženícha práve jej. Vybrali jej kapitána Manuilu, ale ten sa jej nie náhodou práve pri hrách v lese zjaví v pravom svetle a ona voči nemu pocíti odpor. Zato ju stále väčší priťahuje Andronic.

Dorina napokon nevolí svadbu profánnu (s Manuilom) ani svadbu démonickú (s hadom), ale svadbu s Andronicom, ktorá je mystickej, posvätnej, ba priam kozmickej povahy. Najskôr však musí prejsť obdobím skúšok a blúdenia, ktoré tvorí jadro iniciálnej schémy. Prechádzajú ním aj ostatné postavy, ale len Dorina dokáže prekonať javový svet a prejsť z jedného stavu do druhého, vyššieho a dokonalejšieho. Najprv je však nevyhnutný iniciálny zostup, ktorý je tu zobrazený ako Dorinino blúdenie podvodnou ríšou jazera v sne-živote a symbolizuje iniciálnu smrť hrdinky; ona predznamenáva jej znovuzrodenie. Dorina sa nakoniec rozpamätáva na svoje poslanie (v Eliadeho prózach všetci adepti prechádzajú procesom amnézie a následnej anamnézy) a konečne sa jej podarí na člne zdolať temné vody jazera, kde sa už nemusí obávať hada-netvora, pretože Andronic ju už vyslobodil z jeho moci. Vyloduje sa na ostrove, kde na ňu čaká Andronic, aby ju pri východe slnka pojal za svoju mystickú nevestu. Tento Dorinin symbolický prechod z jedného brehu na druhý symbolizuje jej smrť pre svetskú realitu a znovuzrodenie pre posvätnú dimenziu sveta. Ich spoločná svadba oživuje mýtus zmierenia protikladov, a teda obnovenie

prvotnej Jednoty sveta, odstránenie akejkoľvek duality. V románe hrajú mimoriadne dôležitú úlohu práve prírodné prvky: jazero, mesiac, stromy, slnko a na kozmickej úrovni môže svadbu symbolizovať len splynutie Mesiaca a Slnka. Mesiac tu symbolizuje všetko ženské, vodné, hadie, amorfné, tmavé a Slnko mužské, božské, zjavné, prejavené. Vidíme, ako rafinovane tu Eliade používa variácie toho istého symbolického významu, aby sa všetka symbolika na konci skoncentrovala práve do mystickej svadby Doriny a Andronica na „rajskom“ ostrove.

Kľúč k novele *Had* a vôbec k tomuto typu textov nám spätne poskytuje sám Eliade, keď vo svojich *Pamätiach* píše:

v Hadovi se mi podařilo „ukázat“ to, co později rozvedu v pracích z filozofie a historie náboženství, totiž to, že „posvátné“ se zdánlivě neliší od „světského“, že „fantastické“ je ukryto ve „skutečném“, že svět je takový, jaký se nám jeví, ale zároveň je šifrou a kódem. (...) V určitém slova smyslu bych mohl říci, že toto téma tvoří jádro všech mých próz, které jsem ve zralém věku napsal. (2007, 350)

Tu napokon nachádzame ďalšie styčné body medzi magickým realizmom a Eliadeho fantastickou literatúrou. Magický realizmus si v podstate tiež dáva za cieľ zachytiť „pravú“ skutočnosť, vychádzajúc pritom z každodenného života, v ktorom odkrýva práve fantastickú, iracionálnu zložku, siahajúcu často až k mýtu. Predkladá sa tu inovovaná vízia skutočnosti, do úvahy sa berie tajomstvo, iracionalita či mystérium, ktoré ukrýva ľudská existencia. A to možno plne vzťahnuť aj na Eliadeho fantastické prózy. Treba totiž zdôrazniť, že v Eliadeho koncepcii je úloha faktického a „historického“ primárna: neprehliada faktum ani ho neupravuje, ale zachováva ho v plnej „dokumentárnosti“ – transcendencia reality nastupuje až potom. Proces „udeľovania“ či vyjavovania zmyslu sa teda nedeje už predpripravenou deformáciou (úpravou) reality tak, aby transparentne a lineárne smerovala k Zmyslu (tak tomu bolo napríklad v komunistickej rétorike s jej smerovaním k utopickej budúcnosti alebo aj v literatúre à la thèse, kde fikcia je len ilustráciou hotového projektu sveta), naopak, pri Eliadeho prístupe nesmie byť realita prehliadaná, ale plne prítomná a plne nahliadaná. Napokon, Eliadeho koncepcia vychádza z toho, že „posvätno se vždy projevuje v určité historické situaci“ (2004, 23).

Prepojenosť Eliadeho koncepcie fantastickkej prózy s magickým realizmom napokon nemusí byť vôbec prekvapujúca, najmä ak prijmeme širšie chápanie tohto fenoménu, ktoré v jednom rozhovore vyslovil albánsky spisovateľ Ismaïl Kadaré:

Latinoameričania nevymysleli magický realizmus. Ten bol v literatúre odjakživa. Svetovú literatúru si nemožno ani predstaviť bez tejto snovej dimenzie. Môžeme vysvetliť Danteho Božskú komédiu a jeho vízie pekla bez toho, aby sme sa odvolali na magický realizmus? Nenachádzame rovnaký fenomén vo Faustovi, v Búrke, v Donovi Quijotovi a v gréckych tragédiách, kde sa nebo a zem neustále miešajú? Som zhrozený naivitou akademikov, ktorí si myslia, že magický realizmus je špecifický pre obrazotvornosť dvadsiateho storočia. (2006, s. p.)

Mimochodom, Goetheho aj Danteho Eliade obdivoval a dalo by sa povedať, že jeho fantastické prózy v mnohom nadväzujú na literárny model, ktorý prináša Dante. Ten podľa Eliadeho „posuzuje umění, zejména literaturu, jako příkladný prostředek, jak předávat teologii, metafyziku a dokonce soteriologii“ (2004a, 202). Na *Božskú*

komédiu Eliade odkazuje a cituje ju v románe *Svätojánska noc* i v novele *Na dvore u Dionýza* (*In curte la Dionis*, 1977). Fantastično v Danteho *Božskej komédii* má takisto iniciačnú povahu. Dante čitateľa učí, ako chápať život, sprostredkováva mu poznanie sveta, ku ktorému ako zasvätenec i zasvätiťel patrí. Pre literatúru iniciačného typu je nesmierne dôležitá úloha autora, ktorý tu zároveň plní funkciu režiséra – iniciačného majstra. V poviedke *Zbohom!* (*Adio!*, 1965) Eliade reflektuje akt písania diela, komentuje a zároveň sám vystupuje ako jedna z postáv – autor divadelnej hry, čo napokon pripomína práve postupy Danteho *Božskej komédie*. Takáto prítomnosť autora v texte dielo autentizuje, potvrdzuje pravosť výkladov a poznania, ktorého sa tu čitateľovi dostáva.

Špecifikum tejto literatúry totiž tkvie predovšetkým v tom, že si vyžaduje interpretáciu. Ak chce autor čitateľom sprístupniť mýtotočnú realitu, musí im ju najprv odkódovať, lebo takáto realita je vždy „mágiou“, „šifrou“, má kryptický charakter. Eliade vo svojich fantastických prózach často podľa vzoru Danteho *Božskej komédie* osobne zostupuje po špirále spolu s čitateľom až k iniciačnému poznaniu, robí mu sprievodcu, komentátora a vykladača „divadla“ sveta. Jazykom podobne vystavanej literatúry je symbol a ako každý jazyk aj tento symbolický jazyk má svoju logiku. Sám Eliade prichádza s teóriami „jazyka symbolu“ a „logiky symbolu“. Ako historik náboženstiev má výhodu, že túto reč ovláda, a jeho pozícia jasne vyvstáva napríklad nielen z prózy *Zbohom!*, ale natrafíme na ňu aj v jeho vedeckých prácach:

Vědec zkoumající náboženství je lépe než kdo jiný kvalifikován k tomu, aby poznání symbolů posunul vpřed; jeho materiály jsou zároveň kompletnější i koherentnější než práce, které mají k dispozici psychologové a literární vědci, jsou čerpány přímo z pramenů symbolického myšlení. To v religionistice nacházíme „archetypy“; psychologové a literární vědci pracují jen s přibližnými variantami. (2004c, 19)

Eliadeho fantastická literatúra sa ukazuje ako priestor, do ktorého autor dokázal integrovať celé svoje nesmierne poznanie sveta a ktorý je založený na vzájomných asociáciách medzi literárnou a vedeckou predstavivosťou tohto autora. Dokonca by sa mohlo zdať, že umelecká literatúra tu ilustruje vedecké teórie a naopak, literárna predstavivosť sa napája z poznania archetypov. Tak či onak, obe sú komplementárne. V uvedenom kontexte stojí za povšimnutie, že Eliade pri skúmaní mentality tradičných kultúr, ktorým zasvätil svoje religionistické dielo, vychádza z tézy, že práve to, čo sa pri nich javí ako fantastické, je založené na konkrétnej skúsenosti. Tento prístup potom tvorí takpovediac základ jeho metodológie, ktorú ešte v medzivojnovom období predstavil v známej štúdiu *Folklór ako nástroj poznania*. Prichádza tu k dôležitému záveru: „základom viery národov z ‚etnografickej fázy‘, rovnako ako základom folklóru civilizovaných národov, sú fakty, a nie fantastické výtvyry“ (2008, 44), a teda onen archaický (tradičný) človek má „duchovný život zdanlivo plný fantastična, no v skutočnosti založený na konkrétnych skúsenostiach“ (36). A ako príklady sa nebojí použiť také zdanlivo zázračné javy ako levitácia či nehorľavosť ľudského tela... Smerujeme k tomu, aby sme Eliadeho vedecké závery aplikovali aj na jeho fantastickú literatúru a konštatovali, že jej základom takisto nie sú fantastické výtvyry, ale fakty čiže autorova *autentická skúsenosť*.

Eliade vo svojej tvorbe napokon vždy tiahol k autentickosti. Ako uvádza Jana

Páleníková, práve on (spolu s Camilom Petrescom) tento koncept zavádzal do medzivojnovnej rumunskej literatúry. Títo autori opúšťajú „ošúchaný“ model rozprávača demiurga, naopak, objavujú hranice ľudského údely a stredobodom ich záujmu sa stáva rozprávačské „já“. (...) dožadujú sa priameho, nefalšovaného, spontánneho svedectva“ (2011, 59). Pre Eliadeho sa má literatúra odvíjať od konkrétneho prežívania či rozpoznávania reality, z konkrétneho zážitku. V popredí stojí vždy človek v existenciálnych situáciách, pretože práve v nich si naplno uvedomuje svoj vzťah k realite. Eliade pritom nezostal len hlásateľom autentickej, ale uplatňuje ju aj vo svojich dielach, napríklad v románoch *Hasnúce svetlo* (*Lumina ce se stinge*, 1934), *Návrat z raja* či *Chuligáni*. My sme tu však chceli poukázať na to, že Eliade *autenticnosť* neopúšťa ani neskôr, vo svojej fantastickej literatúre, ale že tento koncept tu naberá nové dimenzie a prehľbuje sa. Eliade zostáva „existencialistický“, ibaže tenor si jeho hrdinovia a hrdinky svoju existenciu neuvedomujú prostredníctvom skúsenosti s erotikou, revoltou, samovraždou či filozofiou beznádeje, ale cez zážitok stretnutia s posvätným. Ba jedine tento zážitok môže podľa Eliadeho človeku priniesť poznanie a vedomie samého seba a urobiť jeho bytie „autentickým“. Lebo „odporu vŕči posvätnu odpovída v oblasti existenciálnej metafyziky „útěk před autentičností““ (2004a, 446). V súlade s tým zároveň platí, že čím je človek „autentickejší“, tým je menej singulárny a o to väčšmi vyjadruje univerzálne poznanie alebo podstatu skutočnosti.

Eliadeho fantastická literatúra prináša hrdinov, ktorí takisto prežívajú existenciálne situácie (krízy, zúfalstvo, blúdenie), ale zážitok s posvätným ich nakoniec privádza na správnu cestu – a až vtedy sa ich život stáva skutočne „autentickým“ a nachádzajú pravé vedomie seba ako náboženskej bytosti. Podľa Eliadeho si totiž človek v dávnych dobách uvedomil svoj vlastný spôsob bytia ako *homo religiosus* (2004c, 203) a moderný človek ako jeho potomok na toto vedomie nadväzuje, aj keď už nevedome (a v degradovanej podobe).

Eliadeho fantastická literatúra vyrastá z takto poňatej autentickej a ukazuje sa ako intuícia pravdy, kde mystika nie je obyčajnou fantastickou konštrukciou, ale konkrétnou skúsenosťou, preloženou do konceptu iniciáčnej schémy.

## LITERATÚRA

- Eliade, Mircea. 1986. *Had*. Přel. Jiří Našinec. Praha: Odeon.
- Eliade, Mircea. 2000. *Svätovánska noc*. Prel. Jana Páleníková. Bratislava: Dilema.
- Eliade, Mircea. 2004a. *Pojednání o dějinách náboženství*. Přel. Jindřich Vacek. Praha: Argo.
- Eliade, Mircea. 2004b. *Iniciace, rituály, tajné společnosti. Mystická zrození*. Přel. Barbora Antonová. Brno: Computer Press.
- Eliade, Mircea. 2004c. *Obrazy a symboly*. Přel. Barbora Antonová. Brno: Computer Press.
- Eliade, Mircea. 2007. *Paměti*. Přel. Jiří Našinec. Jinočany: H & H.
- Eliade, Mircea. 2008. *Insula lui Euthanasius*. București: Humanitas.
- Hodrová, Daniela. 1989. *Hledání románu*. Praha: Československý spisovatel.
- Kadaré, Ismaïl. 2006. Entretien avec l'écrivain albanais Ismaïl Kadaré. *Label France* (Ministère des affaires étrangères), č. 33. Dostupné na: <http://www.lekti-ecriture.com/contrefeux/A-propos-de-La-fille-d-Agagemnon-d.html>.

- Páleníková, Jana. 2000. Mircea Eliade – hľadač strateného raja. In *Svätojánska noc*, Mircea Eliade. Bratislava: Dilema.
- Páleníková, Jana. 2011. *Rumunský medzivojnový román. Teória a realita*. Bratislava: Univerzita Komenského.
- Todorov, Tzvetan. 2010. *Úvod do fantastické literatury*. Přel. Vladimír Fiala. Praha: Karolinum.

## Eliade's real fantastic

---

Eliade. Initiation. Reality. Fantastical. Magical.

The unique feature of Eliade's fantastic prose lies in the narrative building upon an initiating structure and reflecting mythological consciousness, which is perceived by the author as a means of escaping historical relativism. The initiated author can see a *different* world, a possible world that surpasses the material one, and he is able to bring this vision to the reader. Eliade reveals the magical in this world, portrays the fantastical events in an otherwise realistic tone and brings myths into contemporary social relevance, which brings his fantastic prose close to the processes of magical realism.

---

Tamara Mikulová, PhD.  
tamara.mik@gmail.com

## Koncepcie magického realizmu v maďarskom kontexte

ANIKÓ N. TÓTH – GABRIELLA PETRES CSIZMADIA

---

Magický realizmus je pomerne frekventovaný pojem, ktorý používali rôzne interpretačné školy a diskurzy neraz aj v protichodnom význame na označenie istého typu veľkej epiky 20. storočia. Pojem bol spočiatku rozpracovaný vo vzťahu ku kultúre regiónu hispánskej Ameriky i k postkoloniálnej literatúre. Postupne však jeho význam naberal nové kontúry a začal sa uplatňovať aj ako rétorická (štylistická) figúra, metóda písania či chronotopos. Nižšie sa budeme venovať koncepciám magického realizmu v maďarskej odbornej literatúre, predstavíme chápania, ktoré reprezentujú široké rozpätie prístupov.

### MAGICKÝ REALIZMUS AKO SPÔSOB PÍSANIA

Tamás Bényei sa v monografii *Apokrif iratok* (Apokryfné spisy) z roku 1997 ako prvý v dejinách maďarskej literárnej vedy pokúsil teoreticky komplexne vymedziť pojem magický realizmus. Bényeioho dielo, okrem toho, že v čase svojho vydania ponúklo nové interpretačné vzory na spoznávanie magického realizmu a súčasných románových poetík, viedlo aj k rozšíreniu používania pojmu v maďarskej literatúre. Na rozdiel od skôr neurčitých interpretácií zaužívaných v literárnej vede, ktoré jav chápali raz ako žáner, inokedy ako literárnohistorické obdobie, smer, školu alebo technický prostriedok, ideológiu či poetiku, Bényei pojem magický realizmus interpretuje ako spôsob písania, charakteristickú postmodernú prozaickú poetiku, ktorá má jedinečné štylistické, poetické a tematické prvky (19 – 21). Vo svojom kritickom koncepte síce neprehodnocuje kanonizovaný zoznam literárnych diel (Végső 1998, 109), v analytickej časti práce totiž predkladá len interpretácie románov tradične považovaných za reprezentatívne diela magického realizmu (*Sto rokov samoty* Gabriela Garcíu Márqueza, *Pieseň o Šalamúnovi* Toni Morrison, *Deti polnoci* Salmana Rushdieho, *Noci v cirkuse* Angely Carter, *Krajina vôd* Grahama Swifta), originalita jeho prístupu však spočíva v upriamení pozornosti na problematickosť uchopenia a dekodovania magického realizmu.

V porovnaní s literatúrou na periférii či menšinovou literatúrou, ktoré možno vymedziť na základe geografických či kultúrnych osobitostí, majú diela magického realizmu širší rozmer (tento spôsob uvažovania zblízuje maďarskú literárnovednú reflexiu s českým vedeckým prostredím, ktoré vo vzťahu k téme významne reprezentuje Anna Housková 1998, 2006). Bényei navrhuje rozšíriť výskum literárneho javu na

analýzu románov takých autorov ako Saulius Tomas Kondrotas, Bulat Šalvovič Okudžava, Čingiz Ajtmatov, Jordan Radičkov, z maďarských spisovateľov Nándor Gion, Ervin Lázár, János Háty, Béla Fehér. Prekrývanie tohto spôsobu písania s postkoloniálnou literatúrou v teoretickom diskurze však považuje za obmedzenie interpretácie, a to aj napriek črtám (hybridnosť, miešanie rôznych svetov, textov, bytostí, resp. chápanie inakosti ako hodnoty), ktoré ich na prvý pohľad spájajú. Bényei problematizuje i stotožňovanie magického realizmu a fantastickej literatúry, reprezentuje tak podobný prístup ako napríklad česká hispanistka Eva Lukavská, ktorá tiež trvá na rozlíšení pojmov zázračné reálno a magický realizmus (2003, 22). Za nepresné považuje aj zdôrazňovanie rozdielov medzi magickým realizmom a fantastickou literatúrou, keďže toto chápanie vychádza z dvojakosti fantastična a realizmu, podľa ktorého fantastická literatúra konfrontujú nadprirodzenú sféru a sféru tohto sveta vyvoláva úzkosť a strach, kým magický realizmus považuje nadprirodzené za organickú súčasť reality, v ktorej sa nezvyklé/zázračné udalosti zbavujú svojho mystéria, nadobúdajú istú vnútornú realistickosť a pokojne koexistujú (Bényei 1997, 62).

Pri analýze spôsobu písania magického realizmu autor odmieta výklad pojmu ako oxymoronu. Podľa jeho chápania slová magický a realizmus nie sú v obyčajnom rozpore, jedno sa neroztavuje v druhom, keďže rozdiely medzi nimi sú zároveň aj rozdiely existujúce v oboch. Autor slovné spojenie neruší, venuje sa významu prívlastku magický, ktorý namiesto stotožnenia so zázračným či mýtickým obrazom sveta chápe ako využitie prvkov magického obrazu sveta (74). Magickosť preto podľa neho funguje ako tróp, sebareflexívna metafora, teda ide o istý textotvorný postup.

Pri charakteristike spôsobu písania magického realizmu zdôrazňuje subverziu nadprirodzených a všedných hraníc, ktorá sa v dielach objavuje pomocou poetických prostriedkov priraďovacej logiky a inverzie. Priraďovacia logika označuje homogenizáciu jednotlivých príbehových prvkov, zeugmu, v zmysle ktorej sa udalosti univerzálneho/spoločenského významu dostávajú na rovnakú úroveň ako rodinné/individuálne udalosti (66). To sa môže artikulovať napríklad ako náhodná zhoda všedných a nadprirodzených príbehových prvkov či neuveriteľne častého opakovania istých udalostí. Súčasťou techniky inverzie je obrátenie rodových rolí, ľudských a zvieracích vlastností, základných mytologických schém, mytologických protikladov, svätého a profánneho.

Základom magického myslenia je magická kauzalita, ktorú vytvárajú dodatočné reťaze dôvodov vytvorené magickým opakovaním, metalepsou či metonymiou. Texty sú určované tzv. dvojakou preplnenosťou, veď prostredníctvom kauzálneho spojenia vzdialených príbehových prvkov sa na kód preplneného príbehu kladie metaforický kauzálny poriadok. Mágia je podľa Bényeiho zároveň svetonázor a prax (81). Magickosť spôsobu písania (ako praxe) sa nedá úplne jednoznačne označiť ani za mimetickú, ani za psychologickú, keďže slovná a obrazová rovina sa neustále zlievajú. Jazyk v týchto textoch nie je rečou o realite, ale čin túžiaci ovplyvniť, zmeniť realitu, jazyk teda vystupuje z referenčnej väzby (102).

Dramatizáciu aktu rozprávania spája Bényei s imitáciou ústneho rozprávania, s opätovným objavením spoločenskej funkcie rozprávania. Zjavenie sa textu, jeho fixácia a zhmotnené písmo vedie k strate plodnej pamäti (108). Stáva sa však aj to, že subjekt sa prostredníctvom metaforizovaného písma ako dejiska straty práve pre-

menou seba na text, pokúša získať späť svoju identitu. Niektoré romány magického realizmu konfrontujú jazyk ústneho rozprávania a písaného textu, čo nastoľuje aj postmodernú otázku o možnosti nadvlády nad jazykom.

Základným prvkom mnohých románov magického realizmu je príbeh o pôvode, jednou z jeho paradigmatických foriem je genealógia. Na rozdiel od realistických románov zohrávajú genealogické udalosti (počatie, pomenovanie, incest, otcovská úzkosť) v románoch magického realizmu ústrednú rolu. Rodostrom funguje ako figuratívne dejisko bádania po pôvode (117). Pokus vymedziť vlastnú identitu a jej spochybnenie prebieha naraz. Genealógia je dvojznačný priestor textu: príslušnosť ja môže zároveň znamenať i stratu ja. V románoch s genealogickým subjektom sa vzťah dedenia a dedičstva v znamení magickej kauzality stáva metaforickým trópom, logika opakovania zasa umožňuje mýticky či mýtizujúco prepísať lineárne usporiadanie.

Mágia sa podľa Bényeiho dá chápať aj ako metafora porušenia zákazov a jednou z jej foriem je zmiešanosť. Miešajú sa realistické a nadprirodzené kódy, rôzne mytológie a náboženstvá, konkrétne a abstraktné roviny (130). Samotná mágia ako tajné zaneprázdnenie prebieha na hranici dvoch svetov, svätej a profánnej sféry. Romány magického realizmu chápu tieto sféry ako rétorické efekty, medzi ktorými je suplementárny vzťah. Tento prístup sa líši od názorov, podľa ktorých je mágia fenoménom „obnažujúcim“ skryté súvislosti javov a vecí, tvorbu vzťahov medzi nimi všetkými navzájom, ako aj ich vzájomné ovplyvňovanie sa (por. Housková 1998, 107).

Ochrannou značkou románov magického realizmu sa stala prítomnosť excesu. Typickou črtou výstrednosti je rýchly spád príbehu, naplnenosť príbehového kódu, ktorá neznamená nerefektovaný návrat k predmoderným rozprávačským modom, veď rozprávanie príbehu sprevádza sebareflexívna tematizácia. V dôsledku valorizácie príbehového kódu sa naruší hierarchia dejín a fiktívneho príbehu. Excesívnou črtou je figuratívna a rétorická plnosť románov magického realizmu (136). Ďalším dôležitým postrehom Bényeiho je to, že požiadavka románovej plnosti nevedie len k tomu, že každý prvok románového sveta nadobúda význam, ale zároveň k tomu, že románový svet sa rozširuje na všetko, na celok – čo je vlastnosť mýtov.

Veľká časť románov magického realizmu samu seba charakterizuje ako apokryfné prepísanie svätých kníh: používajú formálne postupy svätých textov, no nemajú ich autoritu (141). Keďže jazyk svätých kníh nie je referenčný, ale performatívny, texty magického realizmu predstavujú prekonanie limitov referenčnosti: ohlasujú požiadavku zmeniť svet.

## MAGICKÝ REALIZMUS AKO CHRONOTOPOS A SKÚSENOSŤ KOLEKTÍVNEJ IDENTITY

Ágnes Klára Papp interpretuje magický realizmus ako chronotopos, teda vníma ho ako čas koncentrovaný do priestoru, pre ktorý je typická konfrontácia s lineárnym, príbehovým, biografickým časom. Tento koncept chápe rozprávanie ako útočisko, v rámci charakteristík naratívu akcentuje synchronnosť, časovú kondenzáciu, kolektívny charakter, metaforickú preťaženosť magického priestoru; ďalej spomínanie, pátranie, výskum rodostromu a tiež sebaanalýzu ako magický akt.

Kým Bényei upozorňuje na rétorickú a jazykovú utvorenosť bytia, podľa Ágnes Kláry Papp sa texty magického realizmu snažia prostredníctvom hybridného, nejasného, figuratívneho jazyka a rétorických postupov verbalizovať skúsenosť bytia neязыkovej podstaty. Dvoma zložkami magického realizmu sú kolektívny, pluralitný, iracionálny, priechodný magický časopriestor a konfrontácia jedinca s ním. Zdrojom magického spôsobu videnia je identita, neracionálny zážitok z kolektívnej prislusnosti, preto sa magický realizmus dá opísať ako artikulácia nového, pluralitného, nie individuálneho, ale kolektívneho, interkultúrneho subjektu (Papp 2006, s. p.). Tieto skúsenosti sa zobrazujú v priestore na periférii, ktorý je z geografického, kultúrneho a jazykového hľadiska akýmsi medzipriestorom: ide o bývalé kolónie, menšinové etniká.

### CHARAKTERISTIKY SPÔSOBU PÍSANIA MAGICKÉHO REALIZMU: HLADANIE IDENTITY, PREROZPRÁVANIE MINULOSTI A ANEKDOTICKOSŤ

Eszter Anna Balázs porovnáva spôsob písania magického realizmu s „pseudohistorickými“ románmi, ktoré sa v maďarskej literatúre objavili v 90. rokoch minulého storočia. Podľa jej názoru väčšina skúmaných románov uvažuje nad dejinami národa a naratívny charakterom malých a veľkých príbehov v duchu nového chápania histórie, interpretácie subjektu a zmeneného chápania času, ironicky vníma metafyzickú opozíciu reálneho a nereálneho, faktu a fikcie, textu a reči, pričom sa v nich ako prvok tvoriaci text – zhodne s Bényeiovou teóriou magického realizmu – objavuje princíp príbehovosti, magická kauzalita a figuratívnosť, magickosť ontologickej a pragmatickej situácie používania jazyka (2003, 43).

Podobne aj Ízisz Malek spája magický realizmus s výskumom „pseudohistorických“ románov. Podľa nej maďarský variant magického realizmu spája medzinárodné charakteristiky spôsobu písania s prvkami domácej rozprávačskej tradície. Do centra sa dostáva otázka hľadania identity a sebaurčenia, ktorá v prípade „pseudohistorických“ románov vedie k neustálemu prepisovaniu historického naratívu. Okrem „pseudohistorických“ románov, v ktorých je pravdivosť prerozprávaných príbehov otázna, zaraďuje do tohto smeru aj texty, ktorých témou je odkrývanie rodinných dejín a pátranie v minulosti, keďže sa v nich spomínanie stáva magickou činnosťou (Malek 2013a, s. p.). Rozprávania príbehu a spomínanie ako magický čin neustále vytvárajú minulosť a identitu (Malek 2013b, s. p.). Táto koncepcia rozširuje Bényeioho vnímanie funkcie genealógie rodu. Uvedené aspekty sú zastúpené aj v slovenskej literatúre, v tvorbe Petra Jaroša, Dušana Mitanu, Jozefa Puškáša, Pavla Rankova či Václava Pankovčína (pozri Kučerková 2011, 42).

Zoltán Németh považuje magický realizmus za najvýznamnejší smer ranej postmodernej. Za charakteristické prvky hispanoamerického románu označuje neoddeliteľnú spätosť reálneho a iracionálneho, lyrickosť, metaforické utváranie príbehu a apokalyptickú koncepciu (2012, 18). V postmodernej maďarskej literatúre sa román magického realizmu stal jedným z najdôležitejších priestorov historiografickej metafikcie, postmodernej konfrontácie s dejinami a prerozprávania minulosti. Aj väčšina poviedok a románov maďarského magického realizmu vytvorila osobitú topografiu

podobnú iracionálnemu hispanoamerickému regiónu: dávny, multikultúrny, resp. kultúrne zmiešaný, hybridný, iracionálny priestor (2014, 71).

Podľa Ágnes Kláry Papp sú videnie maďarského magického realizmu a spôsob nabitého rozprávania, ktoré sa rozpadá na príbehy a hľadiská, ukotvené v naratívnej tradícii 19. storočia, ako aj v literárnom prehodnotení anekdoty; neukazujú sa teda inšpirované svetovou literatúrou. Počas nelineárneho príbehu, ktorý imituje živú reč, sa môže autor pýtať na jazykovú utvorenosť fiktívneho diela, na pravdivosť príbehu, neoddeliteľnosť minulosti, neoddeliteľnosť rozprávača a príbehu (2010, s. p.). Spôsob videnia podobný technikám magického realizmu sa javí ako výsledok protirečivej podstaty anekdoty, ktorá je prerozprávaním skutočnej udalosti, resp. fiktívne vytvoreného príbehu, teda je zároveň individuálnym i kolektívnym dielom.

## MAGICKÝ REALIZMUS A MENŠINOVÁ LITERATÚRA

Pojem magický realizmus skúma Ágnes Klára Papp aj v zrkadle postkoloniálnej kritiky, v kontexte menšinových maďarských literatúr. V prvom rade upozorňuje na rozdiely, na osobité znaky kultúrnych interakcií, ktoré sú pre strednú Európu typické: na trojpólový vzťahový systém (menšina – materská krajina – väčšina), ako aj na rozdielnu úlohu histórie, národného naratívu. Prichádza k záveru, že „vznikol osobitný európsky menšinový variant magického realizmu, ktorý narúša homogénny, jednotný spôsob narácie, ktorý sám seba nedefinuje ako jazyk, ale ako spravodlivosť, a zapája ho do babylonského priestoru diel magického realizmu založených na skúsenosti identít, kultúr a viacerých jazykov“ (2011, 6). Ďalej konštatuje dôležitú skutočnosť, že novšie pokusy menšinovej sebainterpretácie spochybňujú jednotu väčšinovej a menšinovej kultúry, a rovnako spochybňujú alebo nepovažujú za nemenný vzťah menšina – väčšina, resp. centrum – periféria (2010, s. p.).

Podľa názoru Papp menšinové bytie, kultúra a identita sa „prekladá“ so zreteľom na rôzne skúsenosti, tradície a poznanie. Za takúto skúsenosť, tradíciu, poznanie možno pokladať tradičnú menšinovú literatúru a tradíciu s ňou spätých ideológií, ďalej kultúru materskej krajiny s určujúcim kánonom ako centrom a tiež kultúru väčšiny, relatívne ovládanú aj príslušníkmi menšiny, resp. každodennú skúsenosť menšinového bytia spojenú s nevyhnutnosťou neustáleho prekladu v širokom slova zmysle (s. p.). Dôsledkom takejto identity či kultúry „prekladového“ rázu sa ústrednou kategóriou stáva hybridnosť a otázka hraníc kultúr sa dostáva do iného svetla.

## ZÁVER

Ako vyplýva aj z nášho exkurzu, v maďarskom kontexte sa magický realizmus interpretuje viacerými spôsobmi. Na jednej strane sa vníma v rámci postmodernej (Bényei, Németh, Balázs): uprostred tohto výskumu – uplatňujúceho primárne nástroje postštrukturalistickej analýzy – stoja okrem hispanoamerickej či postkoloniálnej prózy aj osobitosti maďarského historického románu ako invariantu stredo-európskeho magického realizmu. Druhý spôsob výkladu zohľadňuje aj „kultúrny priemysel“ (v tom duchu ako fenomén chápe český hispanista Emil Volek 2012, 32), t. j. jeho konkrétne prejavy v národnom kontexte. Tieto výskumy zamerané na analýzu príbehu dochádzajú k záveru, že maďarský magický realizmus nepredstavuje

nový spôsob písania, ale osciluje medzi anekdotickým štýlom 19. storočia a súčasnými textotvornými stratégiami (Papp 2010). Zároveň, opierajúc sa o postkoloniálny diskurz a zdôrazňujúc fenomén hybridizácie, uprednostňujú výskum menšinovej literatúry.

V zrkadle tohto teoretického súhrnu vidíme, že sa stále pociťuje potreba nanovo interpretovať pojem magický realizmus. Neuchopiteľnosť, neartikulovateľnosť javu je spôsobená jeho mnohostrannosťou, veď v širokom kontexte v súvislosti s hľadaním kolektívnej či kultúrnej identity ukazuje inú tvár, ako keď sa vníma užšie a považuje za spôsob písania či rétorický útvar, ktorý sa dá terminologicky uchopiť. Všetky podoby magického realizmu sú však platné a motivujú k teoretickým interpretáciám.

## LITERATÚRA

- Balázs, Eszter Anna. 2003. Mágikusság és/vagy posztmodern? *Café Babel*, 43 – 44: 39 – 45.
- Bényei, Tamás. 1997. *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Housková, Anna. 1998. *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v esejích a románech)*. Praha: Torst.
- Housková, Anna. 2006. Literatura kulturního regionu (Literature of a Cultural Region). *Svět literatury*, 16, 34: 67 – 70.
- Kučerková, Magda. 2011. *Magický realizmus Isabel Allendeovej*. Bratislava: Veda/Ústav svetovej literatúry SAV.
- Lukavská, Eva. 2003. „Zázračné reálno“. *Magický realizmus. Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host.
- Malek, Ízisz. 2013a. Mágikus realizmus a magyar irodalomban 1. Dostupné na: <http://ujnautilus.info/magikus-realizmus-a-magyar-irodalomban-i> [cit. 28. 1. 2016]
- Malek, Ízisz. 2013b. Mágikus realizmus a magyar irodalomban 2. A magyar nyelvű mágikus realizmus jellegzetességeinek bemutatása. Dostupné na: <http://ujnautilus.info/magikus-realizmus-a-magyar-irodalomban-ii> [cit. 28. 1. 2016]
- Németh, Zoltán. 2012. *A posztmodern magyar irodalom hármás stratégiája*. Bratislava: Kalligram.
- Németh, Zoltán. 2014. Mágikus realizmus a magyar irodalomban (Tér, idő, név és a posztmodernizmus kérdései). *Magyar Lettre Internationale*, 94: 70 – 72.
- Papp, Ágnes Klára. 2006. A mágikus realista anekdota. (A mágikus realizmus és a magyar elbeszélő-hagyomány találkozása – A mágikus realizmus kronotopikus jellege). In *A perifériáról a centrum* 3., ed. Edit V. Gilbert, 263 – 282. Pécs: Pro Pannónia/Pécsi Tudományegyetem. Dostupné na: <http://periferia.btk.pte.hu/old/perif3/pappagnesklara3/pappagnesklara.htm> [cit. 29. 1. 2016]
- Papp, Ágnes Klára. 2010. A csirkepaprikás-elméletől a töltöttkáposzta-modellig. A kisebbségi irodalom újraértelmezési lehetőségei a posztkoloniális kritika tükrében. *Bárka*. Dostupné na: <http://www.barkaonline.hu/tarca/1538-a-csirkepaprikastol-a-toeltoettkaposztaig> [cit. 2. 2. 2016]
- Papp, Ágnes Klára. 2011. Mágikus realista történelem. Avagy még mindig és már megint a „határon túli irodalom” értelmezési lehetőségei a posztkoloniális kritika tükrében. *Korunk*, XXII, 11: 3 – 7.
- Végső, Roland. 1998. Az írás mágiája. Bényei Tamás: Apokrif iratok – mágikus realista regényekről. *Alföld*, 44, 10: 107 – 111.
- Volek, Emil. 2012. Cesta z Argiropole do Maconda. Latinskoamerický intelektuál a úkoly modernizace. *Svět literatury*, 22, 46: 5 – 45.

## Conceptions of magical realism in the Hungarian context

---

Magical realism. Post-colonial literature. Way of writing. Rhetorical device. Minority literatures.

In our study we present the different interpretations of magical realism that have been outlined most prominently in Hungarian reception history in recent decades. As a starting point, Tamás Bényei's perception, which is different from the well-known conceptualizations related to the Hispanic American cultural region and identity, is discussed. According to him, magical realism, apart from its connection to post-colonial literature, can be understood as a way of writing and as a rhetorical device. As opposed to this approach, the second perception, drawing on the international trends of understanding magical realism as cultural industry (Volek), and based on the investigation of the developmental processes of Hungarian prose, implies continuity between the anecdotal tradition of the 19<sup>th</sup> century and recent discourse-forming strategies (Papp). Highlighting the aspect of hybridity, the second interpretation, with its post-colonial theoretical background, predominantly examines literatures written in Hungarian beyond Hungary's borders as well as other minority literatures (Papp).

---

Mgr. Anikó N. Tóth, PhD.

Ústav maďarskej jazykovedy a literárnej vedy  
Fakulta stredoeurópskych štúdií  
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre  
Dražovská 4  
949 74 Nitra  
Slovenská republika  
atoth@ukf.sk

---

Mgr. Gabriella Petres Csizmadia, PhD.

Ústav maďarskej jazykovedy a literárnej vedy  
Fakulta stredoeurópskych štúdií  
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre  
Dražovská 4  
949 74 Nitra  
Slovenská republika  
gpetres@ukf.sk

**BALOGH MAGDOLNA (ed.): Választások és kényszerek. Zsidó önkép és közösségtudat Közép-Európában (Irodalom- és kultúrtörténeti tanulmányok)**  
Budapest: Reciti, 2015. ISBN 978-615-5478-20-8. Dostupné aj online: <http://reciti.hu/2015/3407>

Už samotný názov konferenčného zborníka *Választások és kényszerek. Zsidó önkép és közösségtudat Közép-Európában (Irodalom- és kultúrtörténeti tanulmányok)* (Volby a nutnosti. Sebazobrazovanie a spoločenské vedomie židovstva v strednej Európe: Literatúra a kultúrne štúdiá) hýri rozporuplnými pojmami ako *stredná Európa*, *židovské*, ktoré sa po otvorení kultúrnovedno-literárneho diskurzu stali odolnejšími voči rôznym definíciám. V dôsledku odstránenia hraníc však práve tieto „medzi“-územia vzbudzujú pozornosť výskumu humanitných disciplín. Recenzovaný zborník, ktorý obsahuje príspevky z konferencie *Židovské literatúry v strednej Európe* (Budapešť 22. – 23. novembra 2011), kladie otázku, čo je, aká je židovská literatúra písaná v národných jazykoch strednej Európy, ktorí autori a diela sem patria a aké sú jej charakteristické črty. Prostorekšie: Čo *židovské* je v *našich* literatúrach?

Konferencia a publikácia boli súčasťou bilaterálneho projektu Ústavu svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied a Literárnovedného ústavu Maďarskej akadémie vied. Mantinely objektu výskumu sú tvorené geokultúrnym priestorom štátov V4 čiže národným/národnostným jazykom týchto krajín. Ide teda o židovskú literatúru písanú nežidovskými jazykmi (t. j. nie v hebrejčine, jidiš, ladino atď., ale maďarsky, slovensky, česky a poľsky).

Podľa očakávania príspevky v zborníku neponúkajú jednoznačnú odpoveď na otázku, ktorá je uvedená aj v jeho pracovnom titule: *Existujú stredoeurópske židovské literatúry?* Definovať, čo je židovské, v našom prípade v literatúre, by okrem ťažkostí so zložitými sociokultúrnymi okolnosťami pripomínalo obdobie, keď bolo definovanie a spisovanie toho, čo je židovské, predzvestou apokalypsy. Vďaka heterogenite a súhre pohľadov,

ktoré príspevky vytvárajú, môžeme čitateľsky zmapovať isté teritória z tohto „medzi“-územia. Ako v *Predslove* píše Tamás Berkes: „Nechceme ponúknuť riešenie otázky, či existuje akási stredoeurópska ‚židovská‘ literatúra (...). Štúdie rozdielne vo svojej terminológii a formuláciách sa pohybujú v labyrinte, ktorého priestor vytvorili identifikačné predstavy predchádzajúceho pol druhu storočia. Skôr než archeológiu estetickéj skúsenosti patriacej k témam jeho diel, hľadajú spoločenské referencie významu slova ‚židovské‘.“ (9)

Predslov aj príspevok Andrása Veresa stručne a kriticky sumarizujú literárnovedný diskurz o židovsko-maďarskej literatúre niekoľkých posledných desaťročí, čím sa do neho aktívne zapájajú. Pri takej vedomej diskurzívnej snahe však chýba odkaz na dve relevantné monografie Jánosa Kőbányaiho: *A magyar zsidó irodalom története* (Dejiny maďarsko-židovskej literatúry, 2012), ktoré sú monumentálne nielen z hľadiska rozsahu, ale aj použitého kultúrnohistorického aparátu. V knihe *Szétszálazás és újrászövés* (Rozpletie a znovuzapletanie, 2014) Kőbányai analyzuje práve rozvrstvenie židovských a nežidovských kultúrnych priestorov v dejinách (židovsko-)maďarskej literatúry a namiesto zdržanlivosti a okolkov, ktoré boli pre daný diskurz mnohokrát príznačné, ponúka presnú, ale dostatočne flexibilnú typológiu. Okrem odkazu v štúdiu Judit Görözdí však zostali dve spomínané Kőbányaiho monografie, ktoré síce vyšli po konferencii, ale pred publikovaním zborníka, nepovšimnuté.

Zoradenie príspevkov do dvoch hlavných okruhov (*I. Zblíženia* a *II. Portréty*) ponúka vďaka intratextuálnym prepojeniam rôzne stratégie čítania zborníka. Prvá časť mapuje dejiny literárnej kultúry židovských literatúr stredoeurópskych národov z hľadiska dobových diskurzov, politických a sociologických

javov, sebareprezentácie a otázok identity. Už spomínaný András Veres vo svojej štúdií sleduje rolu židovských autorov vo vývine modernej maďarskej literatúry a spôsob, ako židovskí i nežidovskí autori tento fenomén reflektovali, čím vlastne vytvára alternatívne čítanie literárnej histórie, prerozprávava ju zo židovského aspektu. Ágnes Széchényi v príspevku *Az asszimiláció kérdései a dualizmus (1867–1918) korában a magyar irodalom tükrében* (Otázky asimilácie v období dualizmu /1867 – 1918/ v zrkadle maďarskej literatúry) analyzuje literárno-sociologický fenomén asimilácie na základe verejného diskurzu, národnej a národnostnej politiky, naratívov o identitách či karikatúr v dobovej tlači.

Štúdia Adama Bžocha už v titule kladie otázku, či má zmysel hovoriť o slovenskej židovskej literatúre. Autor vychádza zo štúdie Viliama Marčoka *Židovskí spisovatelia v slovenskej literatúre* (Slovenské pohľady 1998), ktorá, ako sa ukáže, nemôže slúžiť ako východisko seriózneho, vedecky podloženého diskurzu. Štúdia *Židovské motívy v slovenskej literatúre* (SNM – Múzeum židovskej kultúry, 2003) s podobným zámerom, na ktorú sa však Bžoch neodvoláva, pochádza z pera Pavla Mešťana. Tá sa napriek metodologickým nedostatkom javí ako oveľa spoľahlivejší zdroj. Za hlavný prínos Bžochovho príspevku možno pokladať nielen analýzy diel žánrovo alebo motívicky autobiografických, poznačených skúsenosťou s antisemitizmom a šoa, ale aj uhol pohľadu na daný problém: namiesto identity autorov sa sústreďuje na identitu diela. Ako sám formuluje: „židovskú identitu‘ môžeme konštatovať v prípade tých literárnych textov, ktoré hodnotíme ako ego-dokumenty a v ktorých sa autori vedome prihlasujú k židovskej identite v zmysle svojej kultúrnej, umeleckej, občianskej, náboženskej, etnickej či autorskej totožnosti“ (55).

Príspevok Blanky Skoupovej sa sústreďuje na židovskú identitu v modernej dobe na území Českej republiky a jej vplyv na česko-židovskú literatúru. Tamás Berkes ponúka prierez diskurzov na základe odbornej literatúry spracovávajúcej kultúrno-historické premeny tzv. „židovskej otázky“,

ktorá bola publikovaná po roku 1989. Milan Žitný skúma slovenskú a českú recepciu diel Franza Kafku, ktorú môžeme definovať ako reťazec omeškaní alebo ako zdanlivo zacyklenú postupnosť zasekávania sa, pohýnania a rýchleho spádu. Tento segment recepcie sa dá vnímať aj ako vzorka, na ktorej možno sledovať meniace sa trendy dejín československej kultúrnej politiky. Príspevok Doroty Krawczyńskiej *A holokauszt (és következményei) a lengyel irodalomban* (Holokaust /a jeho následky/ v poľskej literatúre) odhaľuje vplyv šoa na naratívnu identitu, mapuje rôzne podoby naratívov holokaustu (ktoré problematizujú aj vzťah skutočnosti a fikcie) a ich hlavné motívy a témy.

Druhá časť zborníka sa zameriava na výskum konkrétnych tvorcov, ktorí sú židovského pôvodu a/alebo sa v ich tvorbe vyskytujú židovské motívy či spoločenské témy. Tieto analýzy zväčša sledujú stopy sebadefinície v naratívoch o identite, autoreflexívnych poznámok, spoločensko-historických otázok židovstva, či už vo fiktívnych, alebo aj v priznane autobiografických textoch.

Hneď na začiatku druhej časti zborníka Judit Görözdí tému identity analyzuje v celej jej komplexnosti a zložitosti. Skúma vývoj či zmeny identity v zrkadle autobiografických textov dvoch autorov, Erzsi Szenes a Bélu Szabóa, ktorých nespája iba lokalita Michalovce, ale aj dvojité menšinové identity, židovská a maďarská. Štúdia môže slúžiť ako východisko pre doposiaľ vedecky nespracovaný okruh tvorby židovsko-maďarských autorov a autoriek v Československu a na Slovensku. Autorské naratívy o identite stavia Görözdí do vzájomného vzťahu aj do dobového kontextu a spoločenského diskurzu dvoch menšinových identít, a umožňuje nám tak v konkrétnych prípadoch sledovať otázky a odpovede na výzvy danej doby. Už v 30. rokoch 20. storočia možno pozorovať zväčšujúce sa rozdiely vo vzťahu týchto dvoch autorských osobností k vlastnej identite: kým u poetky Erzsi Szenes zohráva vzťah k židovskej identite čoraz väčšiu úlohu a je silne ovplyvnená sionizmom, u Bélu Szabóa prevláda politická identita socialistu.

Gejza Vámoš, autor maďarsko-židovského pôvodu, sa v porovnaní s týmito dvoma autormi vydal na odlišnú cestu – nie iba preto, že tvoril po slovensky, ale aj pre svojský vzťah k identite. V portréte z pera Dagmar Kročárovej môžeme cez analýzu vyhrotených tém jeho próz sledovať Vámošov rozporuplný, niekedy priam rebelský vzťah nielen k židovstvu, ale aj k západnej kultúre. Tento rozpor je najväčšmi badateľný pri konflikte náboženského a vedeckého svetonázoru, napríklad v románe *Atómy boha*, kde dominuje motív nevydareného stvorenia. Vámošove diela začali znovu vychádzať po roku 1989 (*Polčlovek a iné prózy*, 2016), no dodnes patrí medzi takmer zabudnutých spisovateľov.

Gabriela Magová sa zaoberá tvorbou Leopolda Laholu, ktorého recepcia je podobne problematická ako Vámošova: „aj jeho dielo zo slovenskej kultúry už viackrát vymazali“ (147). Magová sa obsérnejšie zaoberá recepciou zbierky próz napísaných v rokoch 1949 – 1956 *Posledná vec*, ktorej modelové prózy (ako ich nazýva Vladimír Petřík) sa podľa autorky dajú pokladať za najosobitejší estetický výkon tohto obdobia v slovenskej próze: „Literárna história občas vidí Laholu ako niekoho, kto stojí mimo okruhu slovenskej prózy, a je skôr bližší snahám českej, poľskej či talianskej literatúry. (...) je bez pochyb, že jeho umenie v rámci slovenskej literatúry nemá príbuzných. Mohli by sme povedať, že Laholove diela sa nachádzajú akosi na margu slovenskej prózy.“ (154)

Z perspektívy naratívnej identity skúma Tímea Turi maďarského spisovateľa Ernőa Szépa a jeho román *Emberszag* (Pach človečiny) z roku 1945, v ktorom spracováva židovskú apokalypsu počas vojny a svoju skúsenosť s pracovnými tábormi a nútenými prácami. Turi sa sústreďuje na šoa ako na zlom v autorovom živote a jeho román číta v komparácii s románom Imreho Kertésza *Bezsudovosť*. Trpko ironické narážky autora, o ktorom je známe, že sa po roku 1945 predstavoval slovami „Bol som Ernő Szép“, dostávajú prostredníctvom týchto referencií na osobnú i kolektívnu traumu plastický rozmer.

Obzvlášť zaujímavý je z hľadiska spoločen-

ských identít a ideológií príspevok Magdolny Balogh, v ktorom sa zaoberá mimo Poľska takmer neznámym autorom Aleksandrom Watom. Čítanie jeho diela cez autobiografiu, identitu a sebareflexiu odкрýva útržkovitú tvorbu zrodenú pod ťarchou nepretržitého ohrozenia a prenasledovania fašistickým aj komunistickým režimom.

Sledujúc naratívne identity spisovateľov spomínaných v druhej časti zborníka sa črtá rôznorodosť vzťahu k vlastným identitám a odlišnosť odpovedí na dobové výzvy na sebadefiníciu. Načrtnuté autorské portréty môžeme vnímať v kontexte dobových myšlienkových prúdov a spoločenských ideológií ako sekularizácia, asimilácia, antisemitizmus, sionizmus, komunizmus a i., ktoré sa môžu meniť v priebehu života autora, ale aj existovať paralelne, resp. v pluralite. Pluralita sa v prípade diskutovaných autorov objavuje aj v ich viacjazyčnosti a multikultúrnosti. Prekračovanie hraníc ideológií, kultúr a jazykov sa objavuje aj oveľa konkrétnejšie. V prípade (e)migrácie Szenes, Wata, Laholu, Vámoša bolo prekračovanie hraníc vynútené zmenami politického kurzu, ktoré vyústilo do otvoreného prenasledovania.

Celkovo možno konštatovať, že takmer každý príspevok sa sústreďuje na mapovanie naratívnej identity a sebareprezentácie daného autora. Štúdie sa nezaobierajú problémom definovateľnosti židovskej literatúry, pre ktorý zborník vedome nechce ponúknuť definitívne a celistvé riešenie. Také niečo sa zrejme ani nedá očakávať od konferenčného zborníka, ktorého dynamická heterogenita sa zjednocuje v dostatočne flexibilnom pojme (židovskej) identity. Tá však, ako vidíme, môže mať rôzne podoby – ba čo viac, prelína sa s inými identitami. Otázkou ostáva, či sa vôbec dajú vymedziť hranice židovskej literatúry. Presnejšie, či sa dajú vymedziť prechody kultúrneho priestoru medzi pólmi židovskej a nežidovskej literatúry a či je potrebná presná typológia alebo kategoriálny aparát na vytvorenie špeciálnej metodiky výskumu diel daného okruhu. Adam Bžoch ponúka iný prístup: „Nie v smere škatulkovania identít, ale v smere identity diel. Otázka (...) sa

nemusí vzťahovať iba na identitu človeka, ale tiež na identitu literatúry.“ (55)

Nepochybnou zásluhou konferenčného zborníka je, že okrem odpovedí ponúka aj nové otázky, ktoré posúvajú literárnovedný výskum k samotným dielam. Hermeneutická analýza týchto diel, skúmanie ich vzťahu k (židovskej) kultúre (v súvislostiach inter-

textuality či interkulturality) pomocou komparatistických prístupov či dejín motívov, alebo z pohľadu antropologicko-sociologického zasadenia textov (stopy multikulturality, liminality, marginality, kultúrnej pamäti atď.) by mohli tvoriť východisko pre štúdie tretej, pomyselnej časti zborníka.

PÁL SZÁZ

### **CSEHY ZOLTÁN: Szodoma és környéke. Homoszocialitás, barátságretorika és queer irányulások a magyar költészetben**

Pozsony: Kalligram, 2014. 840 s. ISBN 978-80-8101-754-4

Tretia monografia Zoltána Csehyho *Szodoma és környéke. Homoszocialitás, barátságretorika és queer irányulások a magyar költészetben* (Sodoma a okolie. Homosocialita, rétorika priateľstva a queer v maďarskej poézii), ktorá rovnako ako predchádzajúce dve vyšla vo vydavateľstve Kalligram, je so svojimi 840 stranami nielen skutočne impozantným zväzkom, ale zvolenou tematikou zároveň vyplnía doterajší vzduchoprázdny priestor vo výskume maďarskej literatúry. Dá sa povedať, že skúmanie toho, ako sa queer prejavuje v maďarskej poézii, bolo doposiaľ značne marginálne, pričom tento smer výskumu v medzinárodnom kontexte už nepatrí medzi nové trendy, o čom preukázateľne svedčí aj množstvo odbornej literatúry z uvedenej oblasti v angličtine. Naznačené okolnosti majú za dôsledok fakt, že maďarský bádateľ – okrem toho, že sa maximálne opiera o výsledky medzinárodných výskumov – je nútený vykonať aj všetky základné práce okolo skúmanej tematiky. Aj týmto sa dá vysvetliť pomerne dlhá úvodná kapitola knihy, ktorá na jednej strane slúži ako užitočný prehľad pojmov, na druhej strane je výborným teoretickým zhrnutím. Ako sám autor zdôrazňuje, jeho kniha nie je len o homosexuálnej poézii (pokiaľ niečo také vôbec existuje), ale skúma objavovanie sa homosexuality, resp. homosociality a rétoriky priateľstva v maďarskej poetickej tradícii.

V prehľadovej časti o vývoji pojmov, resp. interpretačných rámcov sa už črtajú teoretic-

ké predikcie autora. Viackrát zdôrazňuje, že namiesto homosexuality by sme mali hovoriť – v množnom čísle – o homosexualitách, nakoľko tematický výskyt homosexualít je určovaný aj diachronicky sa meniacimi kultúrnymi formami. Možno konštatovať, že Csehyho prístup nie je v žiadnom prípade esencialistický. Z toho vyplýva, že queerové momenty tak, ako ich vo svojej knihe sleduje, sa nedajú stotožniť s homosexualitou, sú to skôr určité formy subverzívnych prejavov, prostredníctvom ktorých vystupujú na povrch konflikty medzi sexuálnymi túžbami, príťažlivosťou, resp. medzi biologickým po-  
hlavím a rodom.

Náročnosť projektu zvyšuje nielen nejasnosť určitých pojmov, ale aj fakt, že korpus, na ktorom by sa dala spomínaná problematika skúmať, nie je jednoznačne vymedzený. V maďarskom jazyku doteraz neboli vydané reprezentatívne antológie homosexuálnej, resp. queerovej literatúry, hoci v literárnej tradícii existujú isté kľúčové texty. Podľa autora má maďarská poézia a priori maskulínny charakter, pričom sa už v starej maďarskej literatúre nachádzajú viaceré texty, ktoré sa svojím spôsobom problematikou rodu zaoberajú. Kniha má teda dvojité úlohu: na jednej strane sa snaží o bližšie určenie korpusu – od vzniku maďarskej literatúry po súčasnosť –, ktorý by sa dal z kontextu v podtitule spomínaných pojmov zapojiť do relevantného dialógu. Na druhej strane sa snaží aj o realizáciu vyššie spomínaného dialógu a v sú-

vislosti s tým o polozenie základov výskumu o homosexualite, homosocialite a queere v maďarskej poézii.

Kompozícia zväzku ide po lineárnej línii: začína od Jana Pannonia a končí sa u Tibora Hajasa. Avšak medzi úvodom a diachronicky zoradenými rozbormi sa nachádza ešte jedna kapitola, ktorej názov *Sodoma* sa objavuje aj v titule knihy; táto sa okrem iného zaoberá i pojmom sodomie. Autor vyslovuje názor, že v maďarskej poézii pojem *sodoma* funguje vlastne ako označenie všetkých morálnych deviácií, posudzovaných z hľadiska kresťanskej morálky.

V Csehyho analýzach jednoznačne dominujú kontextuálne princípy. Napríklad tvorbu Jana Pannonia – ktorá je podľa autora vrcholom maďarskej erotickej poézie – skúma v súvislosti s dielom Antonia Beccadelliho, pričom poukazuje na to, že pornografické prvky v Pannoniovej poézii sa v žiadnom prípade nemôžu považovať za pornografické v dnešnom ponímaní slova, nakoľko sledujú schémy priapickej tradície, čo zároveň aj vysvetľuje, prečo je mylné referenčné čítanie týchto básní. Zoltán Csehy sa popri latinských citáciách z diel Pannonia snaží do svojich rozborov začleniť čo najviac maďarských prekladov, a tak si vytvára príležitosť poukázať aj na špecifiká maďarského umeleckého prekladu.

V druhej kapitole knihy sa dostávajú k slovu i také témy, akými sú história Istvána Fabriciusa Szachmáriho, jednotlivé mytologické naratívy, resp. účinkujúce páry (Achilles a Patroklos, Apollón a Hyacint), otázka homosociality v tzv. historkách, ekloga Pála Ányosa, vplyv konkrétnej Vergíliovej básne na maďarskú literatúru atď. O širokom rozhlade autora svedčí i aplikácia kontextov (od hollywoodskych produkcií cez súčasné romány až po operu) presahujúcich horizonty filológie, rovnako však aj odvážna reinterpretácia starých literárnych tradícií pre súčasnú čitateľskú verejnosť. Z toho všetkého vzniká nová forma literárnovedného pohľadu, ktorá nepovažuje literatúru za múzejný artefakt, ale počíta s tým, že tradícia je neustále odkázaná na prenos a reinterpretáciu a recipient

nikdy nedokáže celkom zanechať svoje interpretačné horizonty.

V tretej časti knihy sa dostávajú do popredia niektorí predstavitelia maďarskej literatúry druhej polovice 19. storočia (János Arany, Kálmán Thaly, Jenő Péterfy), resp. literárnej moderny zo začiatku 20. storočia (Minka Czóbel, Sándor Vay, Mihály Babits, Sophie Török a iní). Kapitulu otvára interpretácia balady Jánosa Aranya s názvom *Szondi két apródja*, kde rozoberá novšiu recepciu balady, ktorá stavia vzťahy medzi protagonistami balady do homosexuálneho kontextu. Autor sa ani tu neuspokojí so zopakovaním doterajších poznatkov iných interpretátorov; na jednej strane sa ich snaží ďalej rozvinúť, na druhej strane polemizuje s jednotlivými konštatovaniami uvedenej recepcie. Zároveň presvedčivo argumentuje v prospech uznania Aranyovho básnického, a v ďalšej kapitole, kde sa spomínajú Aranyove preklady Aristofana, aj prekladateľského majstrovstva.

V poslednej, štvrtej časti knihy sa pri sebe ocitajú kapitoly, v ktorých autor skúma maďarskú recepciu spisovateľov svetovej literatúry (Sapfó, Ginsberg, Kavafis), a tie, kde sa jednotlivo venuje súčasným maďarským básnikom (Ádám Nádasy, András Gerevich, Mátyás Dunajcsik atď.), ktorých tvorba sa zaraďuje k prejavom homosexuality a queeru v literatúre. Zaujímavá je aj kapitola skúmajúca časopis *Mások* (Iní), ktorý bol prvým periodikom maďarskej homosexuálnej komunity, pričom autor poukazuje na špecifiká maďarského homosexuálneho diskurzu. Zoltán Csehy zdôrazňuje, že subverzívny charakter zobrazovania sexuality nemusí bezpodmienečne súvisieť s poetikou jednotlivých básní.

V epilógu knihy prichádza autor k záveru, že diachronický naratív, ako ho v knihe predložil, vychádzal síce z rôznych foriem zobrazovania sexuálnej inakosti, avšak ako črtajúci sa alternatívny kánon ho nemožno v žiadnom prípade považovať za marginálny, pretože je to skôr prerozprávanie kánonického príbehu z iného hľadiska. Posledné vety publikácie s mimoriadne bohatými prameňmi poukazujú na otvore-

nosť problematiky a nové výskumné výzvy, nakoľko popri maďarskej poézii aj maďarská próza z hľadiska queerovej tematiky ponúka

veľa zaujímavého materiálu. S napätím teda očakávame ďalšiu monografiu.

JÓZSEF KESERŮ

### **MAGDA KUČERKOVÁ (ed.): Duchovná cesta a jej podoby v literatúre**

Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2015. 328 s. ISBN 978-80-558-0926-7

Zborník *Duchovná cesta a jej podoby v literatúre* editorky Magdy Kučerковой zaujme čitateľa ešte pred tým, než ho otvorí. Jeho dizajn, grafické spracovanie a knihárske prevedenie bezpochyby prevyšuje štandard, na ktorý sme zvyknutí pri tejto kategórii publikácií. Obraz labyrintu Dany Paraličovej (vo farebnom prevedení na obálke a v sivo-bielom na začiatku kapitol) predznamenáva mnohorakosť pohľadov, ktorými autorky a autori odkrývajú vlastné chápanie a interpretáciu duchovnej cesty, a zároveň vyjadruje i bohatú vnútornú štruktúrovanosť a komplexnosť obsahov, ktoré predstava labyrintu implikuje. Labyrint ako symbol a metafora súčasne zjednocuje jednotlivé príspevky v ich interdisciplinárnej rozmanitosti a zachytáva podstatnú črtu duchovnej cesty – neuchopiteľnosť jej transcendentnej podstaty.

Výstavba zborníka a jednotlivé príspevky nevytvárajú priestor pre vyčerpávajúci pohľad na fenomén duchovnej cesty, čo však v tomto prípade nie je na škodu. Naopak, vzniká tým predpoklad zreteľnejšie prezentovať editorský zámer, t. j. upriamiť čitateľskú pozornosť na aktuálnosť a podnetnosť témy. Texty písané pod zorným uhlom literárnej vedy, filológie, filozofie, teológie, ale aj lingvistiky, psychológie a umenovedy sú zastrešené časovým oblúkom, ktorý sa začína v období ranokresťanskej literatúry a siaha až po súčasnosť.

Je zrejmé, že veľké množstvo štúdií zahrnutých do zborníka (spolu 39) prináša aj riziko určitej nejednotnosti či roztrieštenosti. Kučerковой editorský rukopis však dokázal tento, na prvý pohľad, hendikep premeniť na prednosť – odstránil uniformitu, ktorá pri podobných projektoch neraz zastiera bohatosť, hĺbku, ale predovšetkým podstatné myšlienkové línie skúmanej problematiky. Okrem toho z kom-

pozície zborníka celkom nenútené vystupuje ďalšia dôležitá skutočnosť – jeho koncepcia núka možnosť rozšíriť tematiku o ďalšie pohľady, metodologické prístupy či ideologické prúdenia. V tomto bode sa odhaľuje zásadná stránka interdisciplinárneho poňatia duchovnej cesty ako témy – otvorenosť. Práve preto, že konkrétne náboženské denominácie či ideologické smery by si mohli nárokovať určitý druh exkluzivity pri vysvetľovaní, hodnotení a opise tohto duchovného javu, je nutné neuzatvárať ho do jednotlivých myšlienkových prúdov. A hoci ide o fenomén silno prítomný v kresťanskej tradícii, nemožno ho hľadať len tam. Prieči sa to samotnej povahe duchovnej cesty, ktorá je súčasťou bytia človeka a vinie sa naprieč stáročiami, náboženstvami, kultúrami a ideológiami.

Jednotlivé príspevky z pera autoriek a autorov zo Slovenska, Českej republiky, Španielska, USA i Argentíny sa podriaďujú dominantnému myšlienkovému zámeru, akoby tvorili mozaiku. Niektoré z nich sa javia ako základné stavebné prvky a plnia úlohu nosných výrazových prostriedkov témy. Iné sú na prvý pohľad subtilnejšie (obsahom alebo úrovňou vnorenia sa do problematiky), ale nie nepodstatné či okrajové, pretože ich funkciou je vycizelovať detaily, aby upúťali pozornosť a mohli tak lepšie vyniknúť. Ide o inšpiratívnu integráciu rôznych metodologických prístupov a autorských idiolektov, pričom niektoré majú exaktnejšiu podobu a v analyticko-interpretáčnom vyjadrení idú do hĺbky, iné inklinujú k vedeckej eseji alebo nadobúdajú reflektujúci charakter. Bez toho, aby sa opakovalo už povedané, zdôrazňujem, že je to osviežujúca kombinácia.

Zborník pozostáva zo siedmich kapitol. Úvodná kapitola *K prameňom uvažovania*

o *duchovnej ceste* obsahuje logické uvedenie do symbolického jazyka patristickej literatúry (Marcela Andoková), ktorý práve preto, že bol atraktívnejší a hlavne pochopiteľnejší pre ľudí vtedajšej doby ako pre súčasníkov, treba nanovo vysvetľovať. Autorka poukazuje na apologetickú a edukačnú dimenziu jednotlivých symbolov a pri niektorých z nich vyzdvihuje aj estetickú hodnotu. Opodstatnenosť interdisciplinárnej koncepcie zborníka v úvode je akoby naznačená v diele Aurelia Augustina, ktorý už na začiatku epochy kresťanstva pripúšťa, „že i medzi filozofmi sa okrem omylov objavila aj časť pravdy“ (26) (Martin Vašek). Toto zásadné konštatovanie má vysokú výpovednú hodnotu v pluralitnej spoločnosti, a to aj napriek tomu, že Augustinus sa nijako nerozpakuje tvrdiť, že „kresťanstvo je jediné náboženstvo, ktoré pozná všeobecnú cestu na oslobodenie duše“ (26). Posledný príspevok prvej časti (Pavel Štěpánek) „sprízemňuje“ duchovnú cestu do podoby putovania k hrobu sv. apoštola Jakuba Staršieho. Autor pritom spochybňuje skeptické postoje slovenskej histórie umenia ohľadne možnosti spájať slovenské patrocínia sv. Jakuba s putovaním do Santiaga de Compostela.

V poradí druhá kapitola *Fenomén duchovnej cesty v perspektíve literárneho vývinu* necháva rezonovať rozličné odtiene prežívania duchovného sveta v dielach západných literatúr od stredoveku do prvej polovice 20. storočia. Sledovanie radosti v *Piesni tvorstva* od Františka z Assisi a v Danteho *Božskej komédii* (Monika Šavelová) načrtáva, ako sa z tejto spontánnej emócie raného obdobia kresťanstva vytratila prirodzenosť, a preto musela a dodnes musí byť pripomínaná. Analýza vybranej korešpondencie sv. Kataríny Sienskej (Natália Rusnáková) odhaľuje ďalší atribút duchovnej cesty obdobia, v ktorom táto talianska mystička pôsobila – prelínanie osobného rozmeru s rozmerom spoločenským. Tak ako prvá kapitola, aj táto sa vo svojom záverečnom príspevku „vracia na zem“ (Viliam Judák) v snahe interpretovať literárne portréty človeka schopného vidieť svoj život vo svetle večnosti.

Tretiu kapitolu *Poetika osobnej duchovnej cesty* uvádza duchovný profil sv. Jána z Kríža

(Ladislav Franek). Autorovo vyjadrenie, že „moment tenzie a detenzie, ustavične prítomný v mystickej poézii, nadobúda celistvé vyjadrenie vďaka nerozlučnému zväzku *zvuku a významu*“, rovnako presvedčenie, že „dôležité miesto v podobnej veršovanej tvorbe má tiché rozjímanie“, takže sa „básnický prehovor vďaka tomu stáva nástrojom paradoxného videnia, emotívneho nejednoznačného prežívania vnútorných stavov vyvierajúcich z údivu alebo prekvapenia“ (103), stelesňuje na malom priestore interdisciplinárny charakter celého zborníka. Sústreďenie sa na sémantické komponenty, vnímanie hudobnej kvality jazyka v integrálnej symbióze s rozjímaním vytvárajú predpoklad pre celistvú percepciu diela. Túto časť zborníka stavajú aj portréty osobností slovenského kultúrneho, literárneho a duchovného života 19. a 20. storočia. (K. Kuzmány, S. B. Hroboň, L. Hanus, J. Tóth).

Leitmotívom štvrtej kapitoly *Duchovné hľadanie v umelecko-filozofickej reflexii* je život a dielo S. Kierkegaarda, reflexiu ktorého sprevádzajú i sondy do tvorby iných spisovateľov-filozofov (Dostojevskij, Unamuno, C. S. Lewis či A. Camus). Uvoľňujúco, ale nie ľahkomyselne pôsobí práve „absencia učiteľskej či mentorskej ambície“ pri kierkegaardovskom hľadaní duchovnej cesty (Peter Kondrila), keďže ju nechápe ako jasne predznačenú líniu „smerovania ľudského ducha“ (134), ale ako otvorený priestor, ktorý má obsadiť slobodné rozhodovanie sa samotného čitateľa. Nakoniec, čomu inému by sme sa mohli naučiť od polných lalií a nebeského vtáctva? Kierkegaardova polemika, či možno teologicky suspendovať etiku (Milan Žitný), by predovšetkým v rigidných teologických kruhoch mohla vyvolať pobúrenie. V skutočnosti však nerobí nič iné, len na starozákonnom príbehu obetovania Izáka jeho otcom Abrahámom odkazuje na absolútneho tvorcu etiky – Boha.

Piata kapitola *Utrpenie ako skúsenosť duchovného rastu* nasmerúva náš pohľad k bolesti ako súčasť a podstate ľudského bytia – i keď sa nevyjavuje vždy v rovnakej intenzite, predsa je v živote človeka permanentne prítomná. Príspevky predstavujú utrpenie ako prostriedok duchovného rastu. Franklov

postoj „akceptovať napriek“ (Mário Schwarz) vníma utrpenie ako duchovnú cestu, ktorá premieňa. Nejde pritom o fatalistické, bezbranné akceptovanie útrap, treba rozlišovať medzi zbytočným utrpením, ktorého príčina sa dá odstrániť a treba sa o to pokúsiť, a medzi utrpením nevyhnutným, ktorému sa nedá vyhnúť a svoj zmysel nadobúda práve tým, že ho prijme. Ešte ďalej zachádza Pavol Strauss (Lubomír Hlad), ktorý akoby až podmieňoval naplnenie života prežitou bolesťou – „skúsenosť choroby dáva životu veriaceho plnosť, pretože trpiaci človek s modlitbou a láskou už nie je len kusom krvavého mäsa“ (218).

Hlavná myšlienková línia celého zborníka vrcholí v šiestej kapitole *Interpretácia duchovnej cesty v diele sv. Terézie z Avily*, ktorej, ako napovedá názov, dominuje španielska karmelitánska mystička, učiteľka kontemplatívneho života, spisovateľka a v modernom zmysle slova i psychoterapeutka. Jej dielo predstavuje literárnu rekonštrukciu stretávania sa s Bohom (Helena Zbudilová) a autori jednotlivých príspevkov sa priamo či nepriamo zhodujú na tom, že je interpretovateľná v každej epoche práve preto, že jej mystika bola živou, rovnako ako jej umenie. Čitateľsky prítiažlivo, miestami dokonca úsmevne pôsobí príspevok o vnútornej slobode podľa Terézie (David Peroutka) – výčitky adresované Bohu, lebo sa jej skrýva, či hodnotiaci komentár na margo pápežského nuncia („je veľmi hloupoučký“, 253) neznamenajú však nič iné, len prejav jej slobodného duchovného života, ktorého zdrojom bol samotný Boh – nepoistiteľný, neuchopiteľný a nepochopiteľný, ktorý je práve

preto zárukou slobody. Nakoľko duchovnú a literárnu polohu spisovateľkinho rukopisu nemožno oddeliť, časť príspevkov interpretuje osobitú vnútornú obraznosť Teréziinej mystiky ako produkt kontemplatívneho stavu, zdôrazňujúc, že „Teréziinou prvoradou ambíciou nebolo vytvoriť literárnoesteticky hodnotný či umelecky náročný text“ (266), chcela „len“ sprostredkovať jadro vlastnej duchovnej skúsenosti (Magda Kučerková – Miroslava Režná).

V záverečnej, siedmej kapitole *Zobrazovanie duchovných hodnôt v literatúre pre deti a mládež* autorky a autor príspevkov (napr. Crawford – Calabria, Naščák) uvažujú o tvorbe duchovných hodnôt a skúseností (aj utrpenia) v tvorbe pre deti a mládež.

Rôznorodosť pohľadov, ale predovšetkým prístupov k fenoménu duchovnej cesty, ktoré sa stretli „pod jednou strechou“, by mohla dogmatika vyrušiť až znechutiť, no v konečnom dôsledku je veľmi cenná, pretože duchovnosť neznesie tesnosť hraníc konkrétneho náboženstva, filozofického prúdu, ani časového úseku dejín. Vznáša sa nad nimi ako transcendentná neuchopiteľná dimenzia.

Editorke sa citlivo podarilo zasadiť nakoľko čisto duchovnú tému a k tomu ešte úzko spojenú s kresťanstvom, čo v podmienkach postkomunistického Slovenska obnáša určité riziká, do širokého interdisciplinárneho rámca, čo považujem za prínosné a inšpiratívne v celospoločenskom meradle pri diskutovaní akejkoľvek témy. Jazykovo kultivovaní čitateľa okrem toho ocenia aj fakt, že zborník je kvalitne zredigovaný.

JÁN KNAPÍK

**JOSEF OPATRŇÝ – MICHAL ZOUŘEK – LUCIA MAJLÁTOVÁ – MATYÁŠ PELANT:**  
**Las relaciones entre Checoslovaquia y América Latina 1945 – 1989 en los**  
**archivos de la República Checa**

Praha: Karolinum, 2015. 322 s. ISBN 978-80-246-2862-2

Publikácia *Las relaciones entre Checoslovaquia y América Latina 1945 – 1989 en los archivos de la República Checa* (Vzťahy medzi Československom a Latinskou Amerikou 1945 – 1989 v archívoch Českej republiky,

2015) je jednou spomedzi mnohých vydaných Centrom iberoamerických štúdií Filozofickej fakulty Karlovej univerzity v Prahe v uplynulých desaťročiach. Prezentuje sa ako monotematické číslo zborníka *Ibero-Ame-*

*ricana Pragensia (IAP)*, ktorý vychádza od roku 1967 s ročnou periodicitou. Ambíciou ročenky je pokryť širšie pole tém, už od samého začiatku sa preto jednotlivé štúdie a články venovali nielen literatúre, ale aj jazykovede, histórii, politike či filozofii. Súčasťou boli i komentáre k aktuálnym prekladom či výstavám. Od samotného vzniku publikácie v nej dostávali priestor nielen českí, slovenskí, ale aj zahraniční iberoamerikanisti. Keďže sa neobmedzila na československý autor-ský kontext, ponúka rozmanitejší pohľad na literatúru španielsky a portugalsky hovoriacich krajín. Pri výbere reflektovaných literárnych diel nebadáť jednu konkrétnu líniu, či už tematickú, alebo literárnohistorickú. Čitatelia *IAP* sa môžu oboznámiť tak s Mariom Vargasom Llosom, Juliom Cortazárom, ako i s klasickými španielskymi dielami.

Periodikum *IAP* si dlhodobo pestovalo svoje renomé a spolu s monotematickými čísлами *Ibero-Americana Pragensia*, *Supplementum (SIAP)* patrí medzi to najzaujímavejšie, čo v oblasti iberoamerikanistiky vychádzalo a vychádza. Monotematické čísla sú vydávané od roku 1974, prevažne v španielskom, príp. v anglickom jazyku. Tak ročenka, ako i jej monotematické suplementy nachádzajú programovú inšpiráciu v rôznych oblastiach. Iba niektoré z nich sú však pre literárnu vedu priamo zaujímavé z hľadiska jej výskumu. Medzi ne patrí napríklad monografia Anny Houskovej *Visión de Hispanoamérica. Paisaje, utopía, quijotismo en el ensayo y en la novela* (Vízia Hispánskej Ameriky. Krajina, utópia, quijotizmus v eseji a románe, 2010) či súbor štúdií *El Caribe hispano de los siglos XIX y XX. Viajeros y testimonios* (Španielsky Karibik 19. a 20. storočia. Cestovatelia a svedectvá, 2010, ed. Josef Opatrný), translatologicky orientované číslo *Posibilidades y Límites de la Comunicación Intercultural* (Možnosti a limity interkulturálnej komunikácie, 2011, ed. Jana Králová) alebo zväzok príspevkov *Las relaciones Checo-Mexicanas* (Česko-mexické vzťahy, 2011, ed. Josef Opatrný), ktoré sa venujú rôznym podobám vzťahu týchto dvoch krajín, okrem iného aj podobám literárneho stvárňovania Mexic-

kej revolúcie, prekladom mexických diel do češtiny alebo obrazu mesta Prahy v mexickej literatúre. Mnohé z nich, ako napríklad aj recenzovaná publikácia, umožňujú pracovať s kontextovými informáciami. Na tomto monotematickom čísle *SIAP* spolupracovali Matyáš Pelant, Lucia Majlátová a Michal Zourek pod vedením Josefa Opatrného, ktorého celoživotný výskum je zameraný najmä na iberoamerickú kultúru a históriu. Širšej verejnosti sú známe najmä jeho knižné publikácie z edičného radu *Stručná história štátov*, v ktorých sa venoval napríklad Kube, Paname či Mexiku.

Hlavný prínos recenzovanej publikácie spočíva v spracovaní primárnych materiálov z Archívu Ministerstva zahraničných vecí, Národného archívu (z Archívu Československej komunistickej strany a fondov Archívu správ Ministerstva zahraničných vecí) a z Archívu tajných služieb. Výber i spracovanie témy možno hodnotiť ako naozaj vydarený pokus o doplnenie obrazu Latinskej Ameriky v našom kontexte. Publikácia do veľkej miery očakáva pripraveného recipienta, ktorý pozná nosné historické okolnosti či jednotlivé režimy a osobnosti. Tieto očakávania plynú zo samotného zámeru obsiahnuť celú oblasť Latinskej Ameriky a z toho vyplývajúceho nedostatku priestoru pre objasňujúce digresie. Širokospektrálny dosah politických rozhodnutí dodáva textu interdisciplinárnu povahu i využitie. Vysvetľuje politicko-ekonomické mechanizmy, ktoré podmieňovali vznik medzištátnej spolupráce akéhokoľvek charakteru. Preto môže poslúžiť v oblasti politológie, ekonómie či v umenovede.

V otázkach teórie umenia sa zameriava na konkrétne texty, resp. dohody a zmluvy, z ktorých vyplývalo konkrétne politicko-ekonomické správanie krajín, čo umožňuje nachádzať odpovede aj na možno zdanlivo nepodstatné otázky týkajúce sa recepcie latinskoamerického umenia v stredoeurópskom kultúrnom priestore. Pretože práve obchodné záujmy nás často implicitne dovádzajú k prvým impulzom, ktoré umožňovali vznik jazykovo pripravenej generácie v Československu. Výsledkom bola v niektorých

prípadoch hojná prekladateľská tvorba, ktorá výrazne rozšírila knižný diapazón beletrie. Explicitne dôležité sú najmä informácie o vzniku kultúrnych inštitúcií či o spolupráci s ministerstvami kultúry. Napríklad koncepcia vzťahov medzi Československom a Latinskou Amerikou z roku 1959 obsahuje ako jeden z desiatich bodov konštatovanie, že je nutné posilniť rozšírenie spolupráce pomocou zmlúv a dohôd. Tie zaväzujú jednotlivé štáty, aby cieľom ich kultúrnych aktivít bola najmä prezentácia ČSR.

Publikácia pomáha implicitne i explicitne pochopiť a uchopiť mnohé spoločenské pohyby a zmeny v podobe konkrétnych udalostí. Pre slovenskú hispanistiku tak vytvára podnetný priestor na ďalšie rozvíjanie myslenia o umenovedných vzťahoch medzi Latinskou Amerikou a Československom.

Okrem už uvedených výskumných zdrojov na Slovensku i v Čechách vychádzalo i vychádza niekoľko časopisov, ktoré reflektujú zahraničnú i domácu literárnu scénu, a teda dávajú priestor aj hispanistike. U nás sa parciálne tejto téme venuje *Revue svetovej literatúry* či iné literárne periodiká, v Českej republike od 1990 napríklad *Svět literatury*.

V zahraničí sa na iberoamerikanistiku úzko profilovalo niekoľko časopisov. Zaujímavým študijným materiálom je *Revista iberoamericana* (Iberoamerický časopis), ktorý v Pittsburgu už od roku 1938 vydáva International Institute of Ibero-American Literature (Medzinárodný inštitút pre iberoamerickú literatúru). Odhliadnuc od mnohých publikácií, ktoré vychádzajú najmä v Spojených štátoch amerických, v rámci nášho európskeho kultúrneho priestoru vychádza v Ibero-Amerikanisches Institut (Iberoamerický inštitút) v Berlíne časopis *Iberoamericana: América Latina – España – Portugal* (Iberoamericana: Latinská Amerika – Španielsko – Portugalisko). Venuje sa väčšiemu spektru tém z histórie, literatúry, kultúry a zaoberá sa aj sociálnymi a politickými otázkami uvedeného geografického priestoru.

Napriek spomínaným študijným materiálom ostáva pre hispanistiku v česko-slovenskom literárnovednom kontexte vydávanie periodika *IAP* i monotematických čísel *SIAP* nenahraditeľným prínosom, najmä ak máme na zreteli ciele mapovanie uvedenej problematiky.

NATAŠA BURCIHOVÁ

### **MARIANA ČECHOVÁ – LUBOMÍR PLESNÍK: Tematické algoritmy a existenciálne stratégie v Oceáne príbehov**

Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2016. 124 s.  
ISBN 978-80-558-0983-0

Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, nadväzujúc na odkaz Nitrianskej školy, sa naďalej na interdisciplinárnej úrovni systematicky venuje výskumu komunikačných kompetencií literatúry i umenia. Svedčia o tom publikácie, ktoré prenikajú do sfér slovesnosti, ktoré väčšinou stoja na okraji bádateľskej pozornosti (popkultúre i subkultúrne žánre a fenomény, enviromentálna estetika, globalizačné trendy v mediálnej kultúre, virtuálne esteticky a pod.). Najnovšia monografia Mariany Čehovej a Lubomíra Plesníka tiež prekračuje rámec jednej vednej disciplíny a púta pozornosť nielen svojou metodológiou, ale aj

samotnou oblasťou skúmanej problematiky. Autori sa totiž podujali na náročný výskum, v ktorom na pozadí existenciálnej semiotiky interpretujú u nás pomerne neznámy súbor staroindických poviedok pod názvom *Oceán príbehov*. Ide o príbehy, ktorých tematická rovina sa neprekrýva s reáliami a kultúrnymi dominantami európskeho priestoru, preto je náročné ich genologicky a motívicko-tematicky usúvstažniť so slovenským literárnym priestorom. Autori sa teda celkom logicky nepokúsili analyzovať toto rozsiahle dielo v celej jeho komplexnosti, ale pars pro toto sa sústredili na *Démonove poviedky*, ktoré skú-

mali z aspektu tematológie, t. j. zameriavajú sa na „tematický plán textu ako na slovesný obraz sveta“ (10). Takto zvolený postup prináša veľa postrehov a záverov umožňujúcich odhaliť základné kontúry textovej stratégie jednotlivých príbehov a zároveň obnažiť paralely s konštruktom európskej spisby.

Ťažisko jednotlivých sond spočíva v analýze foriem, akými je zobrazovaná existenciálna hodnota na úrovni dvoch sústav ideologických archetypov, pre ktoré autori zavádzajú pojem „arcigramatiky slovesného umenia“ (7). Základným problémovým východiskom monografie je úsilie v rámci fikčného sveta zobraziť parciálne odlišnosti a zjednocujúce faktory medzi západnou a východnou kultúrou, resp. určiť, čo sa v slovesnom obraze sveta oboch kultúrnych priestorov označuje ako najhodnotnejšie. Autori pritom vychádzajú z metodologického rámca hodnotového superficitu a deficitu, ktorý z hľadiska žánrovej výstavby umeleckého diela skúmal a objasnil Peter Zajac. Aj Čechová a Plesník sa usilovali zobraziť, akým spôsobom sa obohacuje ľudský život, ako sa prehlbuje ľudská vnímanosť, skúsenosť a poznanie.

Monografia je tiež reprezentatívnym výberom a ukážkou dialógu s teoretickými koncepciami viacerých domácich (Miko, Zajac, Zbavitel) a zahraničných (Eliade, Jung, Propp) literárnych vedcov, teoretikov umenia, filozofov a religionistov.

Pre súčasný genologický výskum je azda najprínosnejšia prvá kapitola knihy, v ktorej sa autori venujú vzťahu staroindických poviedok ku klasickej podobe žánru európskej rozprávky a k mýtu. Komparáciou sujetov odhaľujú typologické zhody, prieniky a konvergencie, ktoré sa najvýraznejšie ukázali na úrovni príbehového algoritmu. Práve tu sa totiž potvrdzuje, že súbor staroindických príbehov sa vyznačuje určitými spoločnými sujetovo-motivickými konštantami, ktoré autori monografie nachádzajú aj v európskych variantoch klasických rozprávok, no rozdiel vidia v tom, že v staroindických textoch sa „zobrazovaný svet výraznejšie prelína s reálnym svetom pôvodného príjemcu“ (27). Teda fikčný svet príbehov zasahuje aj do predmet-

ného sveta recipienta, nepredstavuje jeho analógiu, pretože „referenčné univerzum sa explicitnejšie predstavuje aj ako súčasť toho istého sveta, v ktorom sa rozprávanie počúva“ (27). S prihliadnutím na túto skutočnosť z hľadiska existenciálnej semiotiky autori konštatovali, že hodnotová arcigramatika *Oceánu príbehov* sa s axiológiou klasickej európskej rozprávky síce prelína, ale zároveň ju presahuje.

Za podnetnú preto považujem kapitolu *Nerozprávko realistické príznaky*. Autori v nej dokazujú, že koncept staroindických príbehov sa nevyznačuje bezvýhradnou idealitou zobrazovaného sveta, ale presadzuje sa v ňom predovšetkým motivická skladba, ktorá „zodpovedá ‚nečitateľnej‘ nevyspytateľnosti reálneho či realisticky zobrazeného sveta“ (57). V porovnaní s konceptom európskej rozprávky sú teda staroindické príbehy situované viac do oblasti reálneho, pričom v nich neplatí „idealistický rozprávkový princíp“ šťastného konca.

Čechová a Plesník kategorizovali tri základné arcigramatiky, ktoré určujú axiologickú paradigmu *Oceánu príbehov* a roztriedili ich na spodnú arcigramatiku, hornú arcigramatiku a kombinatoriku oboch arcigramatik. Zistili, že axiomy zobrazovaného sveta majú svoje pendanty aj v európskom civilizačno-kultúrnom okruhu, pretože odkazujú do sféry našej každodennosti. Napríklad zobrazujú materiálno-telesne zisťné vzorce správania alebo také, v ktorých neplatí tradičná opozícia dobra a zla – dobré skutky nie sú zákonite odmeňované dobrom, teda môže dochádzať k „nezaslúženému“ prebytku hodnôt. Autorská dvojica podrobne rozpracovala aj sféru odkazujúcu na gnozeologické hodnoty, skúmala „nadpozemskú“ rovinu zobrazovaného sveta, čím prakticky uchopila celú oblasť ľudskej existencie. Vytvorila tak základné schémy, v ktorých sa odráža hodnotová orientácia staroindickej východnej kultúry.

Monografia Mariany Čechovej a Lubomíra Plesníka rozširuje nielen interpretačné možnosti prístupov k výskumu ďalších aspektov staroindických príbehov, ale otvára aj nepoznané priestory komunikácie literárneho diela a príjemcu.

LUCIA BIZNÁROVÁ