

EDITORIÁL / EDITORIAL

- MATTEO COLOMBI – CHRISTINE GÖLZ – BEÁTA HOCK – STEPHAN KRAUSE
Transcultural icons of East-Central Europe ■ 2

ŠTÚDIE / ARTICLES

- OLGA KULISHKINA – LARISSA POLUBOJARINOVA
„In dem kleinen Karpatenbade“: Venus im Pelz als (trans)kulturelle Ikone
Ostmitteleuropas ■ 5
- ZOLTÁN KULCSÁR-SZABÓ
Bürgerstadt und Stadtfiktion in Sándor Márais Romanzyklus „A Garrenek műve“ ■ 19
- CHARLES SABATOS
Nasreddin Hodja's foolish wisdom: Slavic literary adaptations of a Turkish folk hero ■ 35
- JÁN GAVURA
Political input in making poets cultural icons ■ 47
- GYÖNGYI HELTAI
Star prima donnas as *lieux de mémoire* at home and abroad ■ 64
- KRISTÓF NAGY
Angela Davis goes east? White skin and black masks in the art of socialist Hungary ■ 77

DISKUSIA / DISCUSSION

- PETER ZAJAC
Konceptie slovenského romantizmu ■ 95

SPRÁVY / NEWS

- XXI. kongres Medzinárodnej asociácie komparatistickej literatúry vo Viedni ■ 107

RECENZIE / BOOK REVIEWS

- Dobrota Pucherová – Róbert Gáfrik (eds.): Postcolonial Europe? Essays on Post-Communist Literatures and Cultures (Libuša Vajdová) ■ 114
- Benedikts Kalnačs: 20th Century Baltic Drama: Postcolonial Narratives, Decolonial Options (Róbert Gáfrik) ■ 120
- Jörg Krappmann: Allerhand Übergänge. Interkulturelle Analysen der regionalen Literatur in Böhmen und Mähren sowie der deutschen Literatur in Prag (1890–1918) (Roman Mikuláš) ■ 121
- Dušan Teplan (ed.): Mikuláš Bakoš a moderná literárna veda (Soňa Pašteková) ■ 124
- Janka Kaščáková: Katherine Mansfieldová. Medzi dvoma svetmi (Jana Juhásová) ■ 128

Transcultural icons of East-Central Europe

**MATTEO COLOMBI – CHRISTINE GÖLZ – BEÁTA HOCK –
STEPHAN KRAUSE**

In this issue of **WORLD LITERATURE STUDIES**, the “cultural icon” is both a comparative interpretation and a term analytically applied to a well-chosen range of examples from East-Central Europe. According to North American cultural studies, a field where this concept has actively been developed, the cultural icon defines a historically and often geographically determined representation of collective identities in which, first and foremost, discourses surrounding identity, self-assurance, membership, and affiliation are solidified. In the perspective suggested here, these representations of collective identity may be historical agents or the fictional and fictionalized heroes and heroines of literature, films and other media. Likewise, places and their narratives, as well as particular objects of material culture, may also be such icons insofar as they share, embody, or stage features said to be essential of a culture. In this understanding, icons are repositories of certain features, but above all, they are entities that collectives discover to have an exceptional capacity for bearing this representative function. These entities, therefore, do not truly “become” iconic by themselves, but are made discursively. Icons are thus utilized as “strong figurations” with a “straight” and highly “immediate” link to a cultural identity, the role of which they are made to assume.

In contrast to cultural research on icons as representatives of the shaping and fashioning of a single national identity, this issue collects case studies for which such an understanding is merely one possible starting point. Icons can experience an after-life in fictional literature, art, and other mediums while leaving their original historical and sociocultural contexts behind. Moreover, they may very well drift beyond original cultural lodgings and thereby establish transcultural careers.

The articles collected here concentrate on cases where these icons gained narrative or visual relevance in the historical region of East-Central Europe. This spatial focus is particularly suited for the study of transcultural icons, as the region is often characterized by diverse cultural interactions (from hybridization to assimilation or annihilation). These reactions are due to the region’s multilingual character, its national and ethnic interference zones, and the exchanges between nations and cultures across shifting borders.

A scan through these investigations shows both a wide thematic range of studies

and a variety of theoretical takes on the concept of (trans)cultural icons. Most contributions assume a comparative approach and scrutinize processes of transposition throughout Eastern and East-Central Europe and beyond, with some also considering extended transcultural careers in the West. In the case study „*In dem kleinen Karpatenbade*: *Venus im Pelz als (trans)kulturelle Ikone Ostmitteleuropas*, Olga Kulish-kina and Larissa Polubojarinova examine why Leopold Sacher-Masoch's figure of the *femme fatale* has proved itself as highly suitable for global iconization. Possible answers are found in the narration itself, where the Venus in Furs is shown duplicated already into different medial incarnations and marked as the attractive “other” by her Galician provenience. Additionally, the novel's setting, the resort as literary topoi of “conventional deviance,” opens an intertextually based global context in which the unconventionality and uniqueness of the powerful domina figure become obvious. Ján Gavura's *Political input in making poets cultural icons* discusses how literary (self-)canonization of the Polish poets Zbigniew Herbert and Czesław Miłosz and of the Slovak poet Laco Novomeský relies on the iconic emphasis put on specific aspects of their lives and works. This emphasis can highlight transcultural elements in the authors' biographies and literary outputs (Herbert's and Miłosz's migration experience and, respectively, their consideration and award from the Nobel Committee for Literature) but also suppress them (Novomeský meeting with the beat poet Allen Ginsberg). Gyöngyi Heltai's *Star prima donnas as lieux de mémoire at home and abroad* follows the artistic careers of three Hungarian operetta singers of the interwar years from the perspective of entertainment theatre and film industry. The women were national icons performing internationally, which often brought about politicized interpretations or very real political consequences. Like Heltai, Kristóf Nagy also expands the disciplinary focus of this issue beyond literature to other forms of creative expression: The essay *Angela Davis goes east? White skin and black masks in the art of socialist Hungary* focuses on the reception of the African-American revolutionary figure Angela Davis in mid-1970s Hungary. In it, an intermingling of “high” and “low” culture can be observed as, in the representations discussed, elements of pop mix with established visual arts. Charles Sabatos brings another case in which East-Central European icons do not necessarily originate in the region itself: They may also be imported from other cultures or from global culture, and during this process, they witness various forms of appropriation or subversion. In *Nasreddin Hodja's foolish wisdom: Slavic literary adaptations of a Turkish folk hero*, Sabatos explores the reception and afterlife of Nasreddin Hodja in modern Bosnian/Serbian, Bulgarian, Czech, and Russian/Soviet literature and other forms of creative expression. The formal aspects of iconization are interrogated by Zoltán Kulcsár-Szabó in an analysis of a novel cycle by Sándor Márai. In this inquiry, *Bürgerstadt und Stadtifikation in Sándor Márais Romanzyklus „A Garrenek műve“*, the fictionality of the reputation of Košice/Kassa/Kaschau as a bourgeois city par excellence is exposed. As Kulcsár-Szabó suggests, fictionalization is a powerful representational tool, allowing for the referentiality of the icon(s) to be played with.

Several studies indicate the importance of historical transformation for processes of iconization – whether the change is in politics or the media. On the one hand,

Sabatos, Gavura, Heltai, and Nagy investigate diverging patterns of iconization within official and oppositional cultural scenes under oppressive or democratic regimes, showing how cultural icons experience new interpretations in changing political systems, in new contexts of reception, or in shifting semantic functions and connected applications. On the other hand, Kulishkina and Polubojarinova stress the impact of media evolution, which makes possible a globalized circulation of images. All articles cogently combine the affective significance assumed by the icon and a spatial focus on East-Central Europe. The studies assembled in this issue of **WORLD LITERATURE STUDIES** show to what extent the treated phenomena are aesthetically productive; they also underpin the analytical surplus provided by the application of the concept of a “cultural icon.”

Guest editors of this issue are members of the project group “Cultural Icons of East-Central Europe: The Afterlife of Romanticism” at the Leipzig Centre for the History and Culture of East-Central Europe (Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas /GWZO; <http://research.uni-leipzig.de/gwzo/>). The editors thank all contributors for their articles and their fruitful cooperation. We owe special thanks to Erin Troseth, who gave English-language articles their final elegance.

This publication was made possible by the generous funding of/Gedruckt mit Unterstützung des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas e. V. an der Universität Leipzig.

Das dieser Publikation zugrunde liegende Vorhaben wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderschwerpunkt „Geisteswissenschaftliche Zentren“ (Förderkennzeichen 01UG1410) gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

„In dem kleinen Karpatenbade“: Venus im Pelz als (trans)kulturelle Ikone Ostmitteleuropas

OLGA KULISHKINA – LARISSA POLUBOJARINOVA

„Der Gedanke, dass diese außerordentliche Schönheit“, fuhr ich, sie mit Begeisterung betrachtend, fort, „diese herrliche Bildung des Gesichtes, dieses seltsame Auge mit seinem grünen Feuer, dieses dämonische Haar, diese Pracht des Leibes für die Welt verloren gehen sollen, ist entsetzlich, und fasst mich mit allen Schauern des Todes, der Vernichtung an; dich aber soll die Hand des Künstlers ihr entreißen, du darfst nicht wie wir anderen ganz und für immer untergehen, ohne eine Spur deines Daseins zurückzulassen, dein Bild muss leben, wenn du selbst schon längst zu Staub zerfallen bist, deine Schönheit muss über den Tod triumphieren!“ (Sacher-Masoch 1980, 107)

Angesichts des Spiegelbildes seiner Geliebten, der jungen Lemberger Witwe Wanda von Dunajew, artikuliert der „galizische Edelmann und Gutsbesitzer“ (13) Severin Kusiemski einen Wunsch, der gleich doppelt in Erfüllung geht: ihre Gestalt als ein Kunstgebilde zu konservieren. Während Wanda auf der Handlungsebene der Novelle *Venus im Pelz* von einem jungen deutschen Maler auf einem – ebenfalls „Venus im Pelz“ betitelten – Gemälde verewigt wird, findet die grausame pelzbekleidete und peitscheführende Schönheit „ein zweites Leben“ außerhalb des 1870 erschienenen Textes von Leopold von Sacher-Masoch (1836–1895) in der kulturellen „Zirkulation des *Ur-Domina*-Images“ („circulation of the image of the *Ur-dominatrix*“), das, „mit Attributen der Hauptakteurin der masochistischen Phantasie ausgestattet“, heute allbekannt und vertraut erscheint, „selbst für diejenigen, die den Originaltext von Sacher-Masoch gar nicht kennen“ (Mennel 2007, 1).

Die im Aufsatztitel formulierte generelle Aufgabe, die „Venus im Pelz“ als transkulturelle Ikone Ostmitteleuropas zu untersuchen, legt drei konkretere Fragestellungen nahe: Erstens soll im Rahmen einer kleinen historischen Übersichtsskizze dem „Ikonen“-Status der „Pelz-Domina“ und der Art und Weise ihres intermedialen Zirkulierens nachgegangen werden. Zweitens soll ihre Verwurzelung im ostmitteleuropäischen kulturellen Kontinuum und, genauer, ihre galizische Prägung unter die Lupe genommen werden. Drittens stellt sich die Frage nach den kulturellen Mechanismen ihrer Internationalisierung bzw. „Transkulturalisierung“, die zum Schluss behandelt werden soll. Dieser letzte Punkt erweist sich dabei als der komplexeste. Denn die ikonische (visuelle) Relevanz des „Pelz-Domina“-Images (erster Punkt) wird primär durch die dem masochistischen Phantasma inhärente, in *Venus im Pelz* gar erzähltechnisch umgesetzte „Kunst der stillstehenden Bewegung (suspense)“ (Deleuze 1980, 188) prädisponiert. So kommt es in der Novelle Sacher-Masochs immer wieder

zu Situationen, in denen „der weibliche Henker starre Posen annimmt, welche sie einer Statue, einem Porträt, einer Photographie gleichen lassen. Weil sie die Geste der niederfallenden Peitsche, des sich öffnenden Pelzes in der Schwebe hält. Weil sie sich in einem Spiegel reflektiert, der ihre Pose fixiert“ (188). Allerdings sind die leichte visuelle Umsetzbarkeit der Masoch'schen Domina-Beschreibungen und ihre „vorprogrammierte“ Überführbarkeit in Phantasiegebilde nicht ausreichend, um sie auf Jahrzehnte als transkulturell wirksame Ikone zirkulieren zu lassen. Auch die Fetische Pelz und Peitsche, Zeichen der „ost(mittel)europäischen“ Provenienz der Domina sowie notorische Otherness-Marker (zweiter Punkt), erklären ihre Popularität nur unzureichend. Um dem Image zu internationaler semiotischer Relevanz und hoher medienästhetischer Potenz – dem eigentlichen Ikone-Status – zu verhelfen, bedurfte es des Anschlusses an ein kulturell relevantes Netzwerk, das über die Provinzialität Galiziens – der „halbasiatischen“ Geburtsstätte des Pelz-Domina-Images – hinausging. Dieser Anschluss – der nötige Internationalisierungsschub – geschieht, so unsere These, dank der Versetzung der Handlung in einen Badeort (dritter Punkt).

I.

Die bevorzugten Attribute alias Fetische der masochistischen Inszenierung, wie der kostbare Pelz und der rote (schwarze, weiße) Atlas, die Stiefel mit spitzen Absätzen, das „phallische“ Symbol der Peitsche (Reitgerte, Zigarette), gepaart mit den „natürlichen“ ausdrucksvoollen körperlichen Markern von Masochs Protagonistin, wie grüne Augen, rotes Haar, „marmorweiße“ Haut, bildeten die conditio sine qua non, um den eher diffusen, von den Romantikern als *la belle dame sans merci* apostrophierten Typus der „herrschsüchtigen und grausamen Frau“ (Praz 1994, 167) zu einem ikonischen Zeichen zu amalgamieren, das vor allem um die Jahrhundertwende als ein auf die Unterwerfung des männlichen Gegenparts abhebendes erotisches Monster, als *femme fatale* (Dijkstra 1988, Hilmes 1990), großen Anklang fand und sich u. a. in Oscar Wildes Salomé, Émile Zolas Nana und Frank Wedekinds Lulu verkörperte.

Das Bild setzt sein Eigenleben fort, zumeist ohne direkten Rekurs auf seinen (1890 durch den Psychopathologen Richard von Krafft-Ebing als „pervers“ denunzierten) Autor, erst recht seit dem aktiven Einsetzen medialer Reproduktions- und Multiplikationsverfahren vom femininen Vamp-Image in den Printmedien und in der Filmindustrie. Als ein solches – ein „aus einer illustrierten Zeitschrift ausgeschnitten[es] und in einem hübschen, vergoldeten Rahmen untergebracht[es]“ (Kafka 1988, 112) „Bild der in lauter Pelzwerk gekleideten Dame“ (145) – findet es sogar Platz an der Wand in Gregor Samsas Zimmer: die halb schützende, halb „begattende“ (Neumann 2008, 72) Geste des „verwandelten“ Käfer-Protagonisten dem Pelzdamenporträt gegenüber ist unverkennbar.

Durch ein neu entfachtes Interesse für das Domina-Bild als zentrales Element der (sado)masochistischen Performance ist das letzte Drittelpart des 20. Jahrhunderts gekennzeichnet. Während man sich in der Intellektuellenszene und im Kontext der zweiten Feminismuswelle die in Gilles Deleuze' bekannter Masochismusstudie akzentuierte „magnifiziernde“ (1980, 220) Geste Masochs der Mutter-imago gegenüber zu eigen macht,¹ verbreitet sich in der Massenkultur ein sadistisch kodierter und unter-

schiedlich präformierter „domina-look“, dessen Karriere bis zur Jahrtausendwende Barbara Mennel wie folgt darstellt:

By the end of the twentieth century, pierced and tattooed bodies had become a familiar sight, as familiar as leather-clad domina-look-alikes on high-fashion-runways. From avant-garde performance art in the 1970s and subcultural sexual practices in the 1980s, signifiers of masochism and sadism moved into mainstream culture by the 1990s, featuring in music videos and as favorite plot devices in neo-noir films and television police shows (2007, 1).

Als besonders wichtige Knotenpunkte der Karriere des „Venus im Pelz“-Images in der Rock- und Pop-Kultur und in den Massenmedien² machen zwei (von insgesamt sieben) Filmversionen auf sich aufmerksam: Monika Treuts *Verführung: Die Grausame Frau* (1985) sowie *Venus im Pelz* (*La Vénus à la fourrure*, 2013) von Roman Polański (als Adaption des gleichnamigen Stücks von David Ives). Der Umstand, dass der *Venus im Pelz*-Plot in beiden Versionen in die Gegenwart versetzt und im Kontext seiner Medialisierung ausgespielt wird (der Film Treuts inszeniert die Fabrikation einer masochistischen Videoproduktion, der Film Polańskis die Aufführung eines Theaterstücks nach der Vorlage Masochs), bedingt spannende Verschiebungen bzw. „modernisierte“ Akzentsetzungen gerade in Bezug auf die Domina-Figur, die jeweils anders konturiert wird. Während die als eine Pionierleistung der „German Queer Cinema“ firmierende, filmtechnisch innovative³ Produktion Treuts in expliziter Polemik mit Sacher-Masoch den Fokus auf produktives feministisches „rewriting“ bzw. „reworking“ (Mennel 2007, 80) der als „sexistisch“ desavouierten masochistischen Konstellation verschiebt (so wird in *Verführung* die Domina selbst zur Regisseurin und dementsprechend Lustgewinnerin), hebt der eher traditionell vorgehende, auf die brillante Leistung der Schauspielerinnen und Schauspieler setzende Film Polańskis auf die genaue (im Filmplot, der eine Theaterprobe des auf *Venus im Pelz* beruhenden Stücks darstellt, unmittelbar inszenierte) Textlektüre ab, wobei die Masoch'sche Grundlage als „Weltliteratur“ glorifiziert wird und die Wanda-Figur, gespielt von Emmanuelle Seigner, auf „traditioneller“ Domina-Basis als „überraschend, erstaunlich, explosiv, schwindelerregend, unberechenbar und sexy wie die Hölle“ (Spira 2013, o. S.) erscheint.

Hinzu kommen die Werbungs-, Photosession- und Szenenimage-Experimente⁴ der „Rolling Stones“ und konkret Mick Jagers (z. T. durch Kontakt mit Sacher-Masochs Urgroßnichte Marianne Faithfull inspiriert) sowie Guido Crepax' (in vieler Hinsicht vom Photographen und *bondage*-Künstler John Willie beeinflusste) Graphic Novel-Serie *Valentina* (1968–2003), deren auf Fetisch-Objekte fokussierte Zeichenstilistik und BDSM-Motivik vom Autor später auch im eigentlichen *Venus im Pelz*-Comic (*Venere in pelliccia*, 1984) angewendet wurden.

Die aktive globalisierte Zirkulation und hohe mediale Umsetzungspotenz des noch vor dem massiven Einsetzen der „technischen Reproduzierbarkeit“ der Kunst lancierten Bildes waren in medienästhetischer Hinsicht im Text Masochs bereits vorprogrammiert. Anhand der multiplen medialen Verkörperungen der pelzbekleideten nackten Schönheit, die die Novelle an den Tag legt, kann man realiter einen Paradigmenwechsel verfolgen, der sich in *Venus im Pelz* auf medial-bildlicher Ebene

vollzieht. So gibt sich das Bild, und zwar das zentrale – die Venus (im Pelz) – zuerst als verkörperte, konkrete materielle Einheit (das vom Protagonisten real wahrgenommene Bild von Tizian *Venus mit dem Spiegel* aus der Dresdener Gemäldegalerie bzw. die Venus-Statue von Medici aus den Uffizien), d. h. als Objekt, das eine Begegnung zwischen Werk und Betrachter ermöglicht, die sich im geteilten realen Raum ereignet. Das neuere Paradigma hingegen implementiert ein medialisiertes (u. a. via Photographie und photographisch geprägte Malerei – siehe dazu Polubojarinova 2007) Verständnis von Bildern als Einheiten, die zwischen den Medien wandern. Diese Verselbständigung des Bildes (Statue – Zeichnung – Gemälde – Photographie) bedeutet einen anderen, „moderneren“ Weg ihrer Fortpflanzung; sie werden von der Autopoiesis im Medium der Ähnlichkeit regiert. Hiermit gibt sich die „Venus im Pelz“-Ikone als eine resistente, von materiellen Trägern bzw. Körpern unabhängige Einheit, die geographische Schranken wie Epochengrenzen überschreiten kann (und die sie, wenn man die Karriere des „Venus im Pelz“-Images in der bildenden Kunst, in Photographie, Performanceart und Film verfolgt, auch real überschritten hat).

II.

Als populäres *globalized icon* von heute verdankt das „Venus im Pelz“-Bild seine Herkunft der rückständigsten aller Provinzen der Habsburger Monarchie: Galizien. Zur Entstehungszeit der Novelle Sacher-Masochs zu gleichen Teilen von Polen (zumeist römisch-katholischen Glaubens) und Ukrainern bzw. Ruthenen (zumeist griechisch-katholischen Glaubens) sowie zu einem Zehntel von Juden bevölkert (Wolff 2010, 6), wurde das „Kronland Galizien und Lodomerien“ von keiner Nationalkultur bzw. Konfession dominiert,⁵ was eine multi- und womöglich transkulturell aufgeladene Spannung auf mehr als einer Ebene bedingte:

Zu der Attraktivität des Raumes für die diskursive Verhandlung von Orientierungen trägt neben der ethnischen, religiösen, linguistischen, sozialen und politischen Vielfalt die geographische Lage bei, die deshalb Aufmerksamkeit auf sich zog, weil die Region nach der Zuordnung zu Habsburg-Österreich zum multikulturellen östlichen Randgebiet eines ohnehin multinationalen Imperiums wurde, das seinen kulturellen und politischen Schwerpunkt im deutschsprachigen Mitteleuropa hatte. Von diesem Schwerpunkt ging eine Gravitation aus, die mit (aus dieser Perspektive) zentrifugalen Kräften konfligierte (Giersch – Krobb – Schößler 2012, 10).

Die benannte „Gravitation“ versteht Sacher-Masoch, ein gebürtiger Lemberger, der sich zeitlebens als „Slawe“ bzw. Ruthene identifizierte, meisterhaft ins Spiel zu setzen, was in der neueren Forschung, zumeist unter den Auspizien der Orientalismusdebatte (Wolff 2010, Dwyes 2013) bzw. des Postkolonialismusparadigmas (Bach 2007, Wolff 2010, Patrut 2012, Metz 2015) mehrfach akzentuiert wurde. Dabei fällt die in Galizien und im (post)habzburgischen Florenz spielende, scheinbar private masochistische Handlung vordergründig als Repräsentation der inhärenten (para) kolonialen Spannung aus:

Through his [d. h. Sacher-Masochs] use of temporal and geographical borderlands, he is able to bring to light conflicts that were repressed or displaced onto erotic locations. He offers, not a way to remove all colonial, sexual, and psychological anxieties from the

Habsburg sense of self, but a way to project them onto the periphery of empire so that they become imaginable (Bach 2007, 216–217).

Allerdings repräsentieren die symbolischen Zeichen dieses sexualisierten Machtverhältnisses wie Pelzmäntel, Pelzjacken („Kazabaikas“), Mützen, Stiefel und Peitschen⁶ in ihrer kulturell kodierten Materialität und mitunter in ihrer linguistischen Präformiertheit⁷ nicht so sehr Galizien als solches, als vielmehr den „slawischen Osten“, mit einem deutlichen Driften in die Richtung des „despotischen“ Russischen Reiches. Z. B. sucht Wanda, als sie sich auf die masochistische Flagellationsperformance vorbereitet, im Bazar nach Peitschen „in der Art, wie man sie in Russland hatte für widerspenstige Sklaven“ (Sacher-Masoch 1980, 49). Wichtig ist in dieser Hinsicht auch die mehrfach hervorgehobene, ikonisch untermauerte Analogie Wandas mit Katharina der Großen (85, 112–113). Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass die als „Russin“ firmierende Wanda (82)⁸ einen in der westeuropäischen Literatur seit 1812 verbreiteten klischeehaften Typus der (mitunter unberechenbaren) „slawischen“ Aristokratin (ob Polin oder Russin) verkörpert, deren Pelz-Attribute das kumulative Zeichen ihrer Affinität zu „Kälte“ und „Schnee“ (ob „Sarmatiens“ oder Russlands bzw. Sibiriens) sind.

Freilich bleibt das semiotische Spiel nicht beim „slawischen Osten“ stehen, sondern greift in seiner Repräsentationsamplitude der Sklaverei-und-Herrschaftsverhältnisse geographisch immer weiter, zum osmanischen Reich (die Interieurs, in denen das Phantasma des Masochismus realisiert wird⁹), nach Afrika (drei „schlanke Negerinnen“ /84/, die neben Severin bei Wanda Dienerinnenfunktion erfüllen), Indien (75), bis hin zur Grund- und Endopposition „Kultur versus Natur“, die den Tod als ein veritables Ende des masochistischen Szenarios andeutet (vgl. Wanda als Eisbärin in Severins Traum und seine „animalische“ Intuition bei einer erotischen Begegnung mit ihr im Endstadium des Verhältnisses /80/). Auch Severin wird, je grausamer sich die Qualen gestalten, denen er unterzogen wird, weitgehend „naturalisiert“ und „verdinglicht“¹⁰.

Die multiplen Verschiebungen in den nationalstaatlichen, geographischen, gender- und rassespezifischen Kodierungen der Novelle Masochs wurden bereits von Joseph Metz, wenn auch aus einem anderen Blickwinkel als dem unsrigen, registriert. Das ließ den Forscher am Ende seiner aufschlussreichen *Venus im Pelz*-Interpretation konstatieren:

We thus find our selves at the decentered center of a collapsed compass whose needle points simultaneously north and south, east and west, overlaying codes of geography, sex, time, and “race”. This queer logic of conflation is itself doubled by the text’s inventory of repetitive allusions and motifs, where everything turns out to be a citation, transformation, or revision of everything else (2015, 68).

Die in *Venus im Pelz* eingesetzte Logik des „kollabierenden Kompasses“, so Metz, korrespondiert mit der narrativen *rewriting*-Politik Sacher-Masochs, dessen Erzählsubjekt sich nicht ungleich einem *mimic man* der postkolonialen Konstellation benimmt, die Grunddispositionen des deutschen Bildungsromans nachahmend, sie zugleich parodierend und verschiebend, und das mit seinem Agieren die (wohl halbbewusst eingesetzte) Vorstellung von einer „jüdischen Erzählmaske“ suggerieren

soll: „we find a Slavic voice assuming a German voice that mimics (German's own stereotypes of) a 'Jewish' voice“ (77).

Der von Metz getätigte Anschluss des *Venus*-Textes an die Weltliteratur (wenn auch auf einer *rewriting*-Basis), der über die „genuin galizische“ (bzw. nur habsburgische) Provinzialität¹¹ hinausgeht und im Einklang steht mit der im o. g. Film Polański's expliziten Zuordnung zur „Weltliteratur“, scheint auch in der Hinsicht wichtig zu sein, dass er den uns interessierenden Typus der Pelzdomina als eine semiotische Bildung interpretieren lässt, die bereits zu ihrer Entstehungszeit nicht nur in einem galizisch-habsburgisch konnotierten Areal verwurzelt, sondern über dieses hinaus kulturell virulent war. Diesen Typus sehen wir im europäischen Kurort- (bzw. Badeort-)roman antizipiert und fortgeschrieben, als dessen Kontrafaktur *Venus im Pelz* gelesen werden kann.

III.

Indem er den Anfang der *love story* von Wanda und Severin in einem „kleine[n] Karpatenbad“ (27) (vermutlich Truskavets in der heutigen Ukraine) ansiedelt, schließt Sacher-Masoch an die Linie der europäischen Kurortnarrative an. Diese führt von Walter Scotts *St Ronan's Well* (1823) über Michail Lermontovs *Ein Held unserer Zeit* (*Geroj našego vremeni*, 1840) bis zu Fëdor Dostoevskij's *Der Spieler* (*Igrok*, 1866) und Ivan Turgenevs *Rauch* (*Dym*, 1867). Nach dem Erscheinen von *Venus im Pelz* (und manchmal nicht ohne subkutanen Bezug auf diese) findet sie ihren Niederschlag in Werken wie Turgenevs *Frühlingsfluten* (*Vešnie vody*, 1872), Fontanes *Effi Briest* (1895; die Bad-Ems-Episode), Čechovs *Die Dame mit dem Hündchen* (*Dama s sobačkoj*, 1898), Thomas Manns *Buddenbrooks* (1900; die Travemünde-Episode), W. G. Sebalds *Austerlitz* (2001; in der „Marienbad“-Episode) u. a. m.

Bereits zu seiner Entstehungszeit im 18. Jahrhundert präformiert das Badeortnetzwerk die europäische Geographie auf eine willkürliche Art und Weise, indem es die Knotenpunkte mondäner aristokratischer Kultur nicht in die Nähe der Metropolen bzw. Schlösser mit Parks, sondern an die Heilquellen (bzw., seit dem 19. Jahrhundert, an die Küsten) versetzt,¹² zu denen „Angehörige der Oberschicht ‚Badereisen‘ unternahmen“ (Osterhammel 2011, 388). Ihre „um Trinkquellen, Thermalbäder und Parks zentrierte“ (399) Architektur, die sich bewusst an der römischen Antike orientierte, widerlegt in gewissem Sinne die am Anfang der Novelle artikulierte Kritik der Masoch'schen Venus an der trockenen Nüchternheit der „Moderne“: „für euch wurden unsere Villen, unsere Bäder, unsere Tempel nicht gebaut“ (11). Der Kurort wird so zu einer Dependance der Antike und einem Hort der Moderne zugleich.

Solche Kurorte, an denen sich zugleich die feine Gesellschaft öffentlich inszenierte, gewannen im Laufe des Jahrhunderts an Bedeutung: Karlsbad in Böhmen, Spa in Belgien, Wiesbaden, Baden-Baden. Sie waren auch westliche Außenposten osteuropäischer Aristokratien und zunehmend, nach Graden der Exklusivität und Erschwinglichkeit gestaffelt, Ziele bürgerlicher Bankiers- und Geheimratsfamilien, dabei des Glücksspiels wegen leicht anrüchig (Osterhammel 2011, 388; siehe auch Gray 2006, 11–15).

Als „westliche Außenposten osteuropäischer Aristokratien“ wurden Badeorte vom

russischen Adel besonders aktiv frequentiert. Dies hatte eine ansehnliche Reihe russischer Kurortromane zur Folge, von denen einige (wie Lermontovs *Ein Held unserer Zeit* und Turgenevs *Rauch*) Sacher-Masoch gut bekannt waren (siehe Polubojarinova 2006, 102–110, 401–425). „Besonderheiten dieser Gattungsart“ sind Mark Al’tšuller zufolge, der unseres Wissens als erster auf das literarische „Kurortparadigma“ (bzw. auf den „Kurortroman“, russ. „*kuortnyj roman*“, als „einen speziellen Romantypus“) aufmerksam wurde,¹³ „Begrenztheit des Handlungsräums, Müßiggang der handelnden Personen, ihr Herausgenommensein aus dem Alltag und Freiheit von Alltagssorgen“ (1992, 147–148).

Die These Al’tšullers aufgreifend, verschieben wir in der weiteren Betrachtung des Kurortraums und seiner Bedeutung in *Venus im Pelz* den Akzent im Sinne der *space studies* von der Gattungsproblematik auf die Eigenart des Kurorts als „relationalem Raum“ (Kajetze – Schroer 2012, 199), dessen spezifische Kontingenz erst entsteht durch die Interaktion der vorgegebenen Räumlichkeit einerseits und der „Vorstellungen und Handlungen der Akteure“ (200) andererseits. Bezeichnenderweise wurden für ein solches Verständnis des Kurortraums bereits 1823 im Vorwort des Autors zum ersten europäischen Kurortroman, *St Ronan’s Well*, wichtige Weichen gestellt:

The scene chosen for the author’s little drama of modern life was a mineral spring, [...] which are supplied with the usual materials for redeeming health, or driving away care. The invalid often finds relief from his complaints, less from the healing virtues of the Spa itself, than because *his system of ordinary life undergoes an entire change* [...]. *Thither, too, comes the saunterer, anxious to get rid of that wearisome attendant himself, and thither come both males and females, who, upon a different principle, desire to make themselves double.*

The society of such places is regulated, by their very nature, upon a scheme *much more indulgent* than that which rules the world of fashion, and the narrow circles of rank in the metropolis. [...]

In such scenes, too, are frequently *mingled characters, not merely ridiculous, but dangerous and hateful*. *The unprincipled gamester, the heartless fortune-hunter* [...] [t]he impostor, the gambler [...] are to be found at such retreats, [...] a sprinkling of persons called by the newspapers *eccentric characters* [...] we find men of every country playing the eccentric at these independent resorts of the gay and the wealthy, where *every one enjoys the license of doing what is good in his own eyes*.

It scarce needed these obvious remarks to justify a novelist’s choice of a watering-place as the scene of a fictitious narrative. Unquestionably, it affords *every variety of character, mixed together in a manner which cannot, without a breach of probability, be supposed to exist elsewhere* (Scott 1894; Hervorhebung O. K. – L. P.)

Hier wird der Kurort deutlich als ein Raum konnotiert, der aufgrund des „radikalen Wechsels [der] alltäglichen Lebensweise“, des „legitimierten“ Müßiggangs, der „Nachsichtigkeit“ der moralischen Regeln, der notorischen Mischung von nationalen und standesspezifischen Benimmcodes die reale Möglichkeit eines a- bzw. anti-normativen Benehmens (aus der Sicht des Alltagsbewusstseins) bietet. So gesehen lässt sich der Kurort in Anlehnung an die Heterotopie-Intuition Foucaults neben psychiatrischen Kliniken, Gefängnissen und Altersheimen zu den „Platzierungen“

zählen, die „die sonderbare Eigenschaft haben, sich auf alle anderen Platzierungen zu beziehen, aber so, dass sie die von diesen bezeichneten oder reflektierten Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren“ (1992, 40). Einen ähnlichen heterotopen Übergangsstatus zwischen Krise und Devianz zeitigend, korrespondiert der Kurort offensichtlich mit Foucault'schen „anderen Räumen“ auch in der Heterogenität seiner Beschaffenheit, der als ein Effekt des fast willkürlichen „Zusammenkommens“ von „gemischtem“ (Scott-)Publikum anzusehen ist („Die Heterotopie vermag an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind“ /Foucault 1992, 42/). Hinzu kommt das „Herausgekommensein“ aus dem normalen Lebensverlauf (die Heterotopie „erreicht ihr volles Funktionieren, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen“ /44/) sowie die Markierung der ihn einschließenden Grenzen (die Heterotopie setzt nach Foucault „immer ein System von Öffnungen und Schließungen voraus“ /44/, was sie gleichzeitig isoliert und durchlässig macht). Schließlich schafft der Kurortraum als ein Ort, an dem „jeder sich erlaubt so zu handeln, wie es ihm beliebt“ (Scott), die Illusion eines „anderen Lebens“, die das „eigentliche“ Leben mitunter diskreditiert (nach Foucault hat eine Heterotopie „einen Illusionsraum zu schaffen, der den gesamten Realraum, alle Platzierungen, in die das menschliche Leben gesperrt ist, als noch illusorischer denunziert“ /45/).¹⁴

Eine Kodifizierung der „körperlichen“ Befreiung von traditionellen (sozial normierten) Lebensformen und ihre Ersetzung durch eine konventionell freie Bewegung des Körpers im begrenzten Raum (Spaziergang als Grunddisposition des Kurortalltags) und, als Resultat, eine abweichende Aktivität des Subjekts, die in der Regel Folgen für sein weiteres Leben hat – so könnte man, verallgemeinert, das „Kurortparadigma“ und den Verlauf eines „typischen“ Kurortplots charakterisieren.

Mesalliance (*St Ronan's Well*, *Ein Held unserer Zeit*, *Die Buddenbrooks*), Ehebruch (*Rauch*, *Frühlingsfluten*, *Die Dame mit dem Hündchen*), Hasardspiel (Karten, Roulette) (*Rauch*, *Der Spieler*), Alkoholgenuss (*Ein Held unserer Zeit*, *Ein Abend in den Kaukasischen Bädern* von Aleksander Bestužev-Marlinskij /*Večer na kavkazskich vodach*, 1824/) werden in den Kurortnarrativen zu einer konkreten konventionellen Äußerungsform der Devianz des Kurortdaseins. Auch das Masochismus-Phantasma kann in diesem Kontext als eine dem Kurortdasein inhärente Abweichung interpretiert werden, allerdings liefert die Novelle Sacher-Masochs eine gesteigerte Form der Devianz, vor allem, weil sie durch ihr zentrales Domina-Bild die althergebrachten Abweichungsformen des Kurortdaseins ihrer mangelnden Radikalität überführt und in ihrer Konventionalität entlarvt.

Die am Anfang der Binnenhandlung angedeutete Kulisse des „kleinen Karpatenbads“ zeigt allerdings zunächst typische Merkmale eines Kurortraumes, mit Parks und Promenaden als Treffpunkte einer multikulturellen mondänen Gesellschaft, inmitten einer „üppigen“ Naturverbrämung aus Bergen, Wäldern und Seen. Als Kompensation der paradigmatischen „Langeweile“ des Kurortlebens¹⁵ kommen Ehebruchs- bzw. andere Abweichungsmöglichkeiten des per se „leicht anrüchigen“ (Osterhammel) Ortes mit dazu. Besonders offensichtlich wird das, als eine Freundin Wandas aus Lemberg zu Besuch kommt: „Ein Kreis von Herren umgibt die beiden

jungen Frauen“ (Sacher-Masoch 1980, 56). Die Freundin versteht es bald, von den Möglichkeiten des Kurortlebens Gebrauch zu machen: „sie hat in Lemberg ihren Mann und ihren Liebhaber und hier hat sie einen neuen Anbeter gefunden“ (57). Eine ähnliche Option wird – eben als die dem Kurortraum inhärente Potenz – auch in Bezug auf Wanda im Kontext der Begegnung mit einem russischen Fürsten suggeriert.

Plötzlich sah er Wanda, heftete seinen kalten durchdringenden Blick auf sie, ja wendete den Kopf nach ihr, und als sie vorüber war, blieb er stehen und sah ihr nach. Und sie – sie verschlang ihn nur mit ihren funkeln den grünen Augen – und bot alles auf, ihm wieder zu begegnen. Die raffinierte Koketterie, mit der sie ging, sich bewegte, ihn ansah, schnürte mir das Herz zusammen (65).

Die Befürchtungen Severins entpuppen sich jedoch als nicht berechtigt: Bei der nächsten Begegnung auf der Promenade missachtet Wanda plötzlich den ihr scheinbar imponierenden Fürsten: „Wir begegneten bei einer Spazierfahrt dem russischen Fürsten im Wagen. Er war offenbar unangenehm überrascht, mich an Wandas Seite zu sehen und schien sie mit seinen elektrischen, grauen Augen durchbohren zu wollen“ (70). Zwischen diesen zwei Begegnungen liegt die Entscheidung Wandas, auf den ihr von Severin angebotenen masochistischen Vertrag doch als Domina einzugehen – wohlgemerkt zu einem Zeitpunkt, als dem Protagonisten selbst bereits Zweifel an seiner Notwendigkeit aufkamen:

„Es lag wohl in mir“, sprach sie ruhig, gleichsam nachsinnend, „vielleicht wäre es nie an das Licht getreten, aber du hast es geweckt, entwickelt, und jetzt, wo es zu einem mächtigen Trieb geworden ist, wo es mich ganz erfüllt, wo ich einen Genuss darin finde, wo ich nicht mehr anders kann und will, jetzt willst du zurück – du – bist du ein Mann?“ (67)

Beides – sowohl die „typische“ Badeort-Situation eines „leichten“ Liebesabenteuers (konventionelle Abweichung) als auch die exklusive Devianz eines masochistischen Vertrags – sind auf den Willen und die Entscheidung der Frau fokussiert und von ihr abhängig. Wanda ist es, die sich *gegen* das Abenteuer mit dem Fürsten und *für* das masochistische Szenario mit Severin – beinahe *gegen* seinen eigenen Willen entscheidet.

Diese Situation entspricht deutlich der dominanten Rolle der Frau im Kurortraum, die auch sonst in den Kurortnarrativen stets betont wurde und so den heterotopen „Illusionsstatus“ des Kurorts als „anderen“ Ort (im Vergleich zur männlichen Dominanz an „normalen“ Orten) zusätzlich markiert. Auf die hypertrophe Aktivität der Lady Penelope Penfeather in *St Ronan's Well* wurde bereits von Ghoshal Wallace (1989, 235–236) hingewiesen. Auch die russischen Kurortnarrative stehen unter dem Zeichen weiblicher Aktivität: So zieht die verheiratete Irina Ratmirova in Turgenevs *Rauch* ihren Jugendfreund Grigorij Litvinov, den sie in Baden-Baden trifft, in ein außereheliches Verhältnis und beendet dieses aus eigener Initiative, als die Vorstellung eines anderen Lebens sich als Illusion entpuppt. Die in ihrer Ehe unglückliche Anna Sergeevna in Čechovs *Die Dame mit dem Hündchen* kommt nach Jalta mit dem festen Vorsatz, ihr Leben zu ändern, was ihr dank des sich anbahnenden Verhältnisses mit dem ebenfalls unglücklich verheirateten Gurov gelingt. Die reiche Abenteu-

rerin Polozova in Turgenevs *Frühlingsfluten* schließlich lockt den frisch verlobten, willensschwachen Sanin nach Wiesbaden, wo er unmerklich in ihren Bann gezogen und gezwungen wird, seine Verlobung mit Gemma zu lösen.¹⁶

Wanda fügt sich in die Reihe der (zumeist als mondäne „slawische“ Schönheiten konnotierten) Kurort-Vamps in demselben Maße ein, in dem sie aus dieser Reihe herausfällt. An der sich anbietenden „konventionellen“ Abweichung vorbei entscheidet sie sich für die unkonventionelle Devianz des masochistischen Vertrags, was den heterotopen „Illusionsraum“ des Kurorts mit den Parametern einer realisierten Utopie ausstattet. Dabei wird der in der Kunst wie im Leben „dilettierende“ (18) männliche Protagonist in seiner Charakterschwäche und seinem mangelnden Ernst bloßgestellt: „Ich bin nicht im Phantasieren stark und im Ausführen schwach wie du; wenn ich mir etwas vornehme, führe ich es aus, und um so gewisser, je mehr Widerstand ich finde“ (67).

Indem es zwei „extreme Typen der Heterotopie“, das „Bordell“ und die „Kolonie“ (Foucault 1992, 46), vereinigt, schafft das Karpatenbad Sacher-Masochs eine nötige Voraussetzung für die Entfaltung des Masochismus-Phantasmas als Abweichung *par excellence*, dessen personaler Kern und Machtzentrum, die Dominafigur, sich erst vor dem Hintergrund des anderen, konventionell-abweichenden Raums mit ausgeprägter Frauendominanz herauskristallisieren konnte. Ihr weiteres Leben als *globalized icon* antizipierend wirft Wanda als masochistische „Venus im Pelz“ vom Karpatenbadeort ein neues (dominaartiges) Licht nicht allein auf die späteren literarischen Kurort-Männerfresserinnen¹⁷ wie Polozova (*Frühlingsfluten*) und Anna Sergeevna (*Die Dame mit dem Hündchen* – hier steht übrigens ihr fetischartiges Attribut, das Hündchen, für die Affinität zum masochistischen Pelz), sondern auch auf die Protagonistinnen von früher entstandenen Kurortnarrativen wie Polina in Dostoevskis *Spieler*, die in ihrem „masochistisch“ zu nennenden Verhältnis zu Alexej in Korrespondenz mit der drei Jahre später erschienenen Novelle Sacher-Masochs als eine „vorausdeutende“ Domina-Figur interpretiert werden konnte (Neuhäuser 2002, 54–55).

Hiermit vervollkomnet der „durchlässige“ heterotope Kurortraum die Semiosis der Domina-Figur durch eine wichtige Implikation, die weder die „lastende Atmosphäre“ (Deleuze 1980, 189) des auf verschlossene intime Räume und „viktorianische“ Privatheit fixierten masochistischen Phantasmas noch der „osteuropäische“ Exotismus Galiziens imstande waren, ihr zu geben: Er bereichert sie um eine international relevante Dimension.

Auf der Promenade erschien heute zum ersten Mal ein russischer Fürst, welcher durch seine athletische Gestalt, seine schöne Gesichtsbildung, den Luxus seines Auftrittens allgemeines Aufsehen erregte. Die Damen besonders staunten ihn wie ein wildes Tier an, er aber schritt finster, niemand beachtend, von zwei Dienern, einem Neger ganz in roten Atlas gekleidet und einem Tscherkessen in voller blitzender Rüstung begleitet, durch die Alleen (Sacher-Masoch 1980, 65).

Diese kleine, den oben erwähnten Rivalen Severins einführende Passage vermag mit wenigen Zügen das Kurortambiente als jenen multikulturell gezeichneten (diverse Travestie-, Selbstperformanz- und Karnevalpotenzen mit eingeschlossen)

„Schaum“ zu umreißen, aus dem die „Venus im Pelz“ als international relevante Ikone erst „aufsteigen“ bzw. „herausgehoben werden“ konnte.

ANMERKUNGEN

- ¹ Das masochistische Subjekt geht Deleuze zufolge ein Bündnis mit der grausamen („oralen“) Mutter (Domina) gegen die väterliche Autorität ein. Der Masochist „schwört“ dadurch „der Vaterähnlichkeit ab, und damit der Sexualität als deren Erbe; zugleich aber verwirft er das Vaterbild als repressive Autorität, welche die Sexualität reglementiert und dem Über-Ich als Prinzip gilt. Dem Über-Ich [...] setzt er das vertragliche Bündnis von Ich und oraler Mutter entgegen“ (1980, 274–275).
- ² Siehe dazu ausführlicher O’Dell 1998, Weibel 2003.
- ³ „[T]he unconventional narrative structure, experimental camera angles, and avant-garde mise-en-scène, but also the cast differentiate the film from a traditional feature film or pornography“ (Mennel 2007, 74).
- ⁴ Neben dem *cross dressing*-Verfahren der Stones selbst und der Aufsehen erregenden „sadomasochistischen“ Werbeplakate für das Album *Black&Blue* (1970) lässt sich vom aktiven Einsetzen des „Venus im Pelz“-Images durch die Rolling Stones-Girls wie Anita Palenberg (siehe besonders den Film *Performance*, 1970) und Marianne Faithfull (siehe u. a. ihren Look in Leder-Montur im Film *The Girl on a Motorcycle*, 1968 und die Selbstinszenierung im Pelzmantel auf nacktem Körper während des Drogenprozesses gegen die Stones) sprechen (Wymann 2002, 280, 242, 436).
- ⁵ Vgl.: „The idea of Galicia suggests the importance of the ‚non-national‘ for the construction of provincial identity“ (Wolff 2010, 7).
- ⁶ Zur Beeinflussung Sacher-Masochs durch Ivan Turgenevs Erzählungen, in denen realiter Grausamkeiten der Leibeigenschaftsverhältnisse in Russland inklusive Geißelung von Bauern, aber auch wichtige Elemente des pelzbesetzten *dressing codes* von veritablen „Dominas“ beschrieben werden, siehe Polubojarinova 2003.
- ⁷ Letzteres siehe besonders ausdrücklich bei Dwyer (2013, 153) am Beispiel der „Kazabaika“ vorgeführt.
- ⁸ Wie Dwyer zurecht bemerkt, „Wanda is not really Russian“ (2013, 151), auf die Popularität des Namens in Polen aufmerksam machend. Allerdings war die Titelheldin des 1840 erschienenen Poems von Alfred de Vigny „Wanda“ Russin aus dem Hochadel, wobei die Entlehnung dieses Namens aus einer polnischen Quelle (dem Roman von Hélène Poninska *Vanda, ou la superstition*, 1834) nicht ausgeschlossen ist. Dazu wie im Allgemeinen zum Aufkommen eines „Russin“-Stereotyps im 19. Jahrhundert als eines festen Bestandteils der „imaginierten russischen Welt“ („l’univers imaginaire russe“) in der französischen Literatur siehe Krauß 2007, 154–166.
- ⁹ Abstand: Z. B. „ein Ruhebett aus roten, sammetnen Polstern, von dem mit türkischen Teppichen belegte Stufen“, „(rotdamastene) Ottomane“ (Sacher-Masoch 1980, 64, 85, 88).
- ¹⁰ Vgl. die Replik Wandas: „Du bist eben, was ich will, ein Mensch, ein Ding, ein Tier“ (99).
- ¹¹ Siehe bei Dwyer über „provincial cosmopolitanism“ des Plots von *Venus im Pelz* (2013, 151).
- ¹² Die hiermit erfolgende Verlegung des „mondänen“ Lebens in die mitunter „kolonial“ gezeichneten Randgebiete Europas bzw. der Habsburger Monarchie wie Karlsbad, Marienbad, Franzensbad, Hévíz, Bück (Wichs) u. a. m. zeitigt die in *Venus im Pelz* aufgegriffene und produktiv umgesetzte topologische Zusammenlegung und Interferenz von Kurort und Kolonie, deren gemeinsamer Nenner, wie später zu zeigen sein wird, Heterotopie ist.
- ¹³ Einige wichtige Merkmale des „Kurortnarratifs“ sind freilich bereits in der von Vera Pohland 1984 publizierten Studie zum literarischen Sanatoriumsraum vertreten, was nicht verwunderlich ist, gehören doch beide Orte dem „heterotopen“ Typus an. Dennoch sind die Unterschiede augenfällig, denn die Kurortabweichung fängt erst im Kurorraum an und wird von ihm suggeriert, währenddessen ein Sanatorium die bereits vorhandene Abweichung der Akteure (Krankheit) als Bedingung voraussetzt.
- ¹⁴ Vgl. ähnlich kontrovers konnotierte Charakteristika des Kurortlebens bei Gray (2006, 62). Der Badeort erscheint dort als „Flucht vor der eintönigen Alltagsroutine“, das Kurortdasein als ein Aufenthalt

„am Rande des normalen Existenzraumes“ bzw. „am Rande der Gesellschaft“. Er sieht den Kurort als das Angebot einer „utopischen Welt“ an, die „von der Arbeit und öfter auch von der Familie und einem gewohnten Umgangskreis getrennt“ ist.

¹⁵ „Träge schleichen die Tage in einem kleinen Karpatenbade dahin... Es ist langweilig zum Idyllenschreiben“ (17).

¹⁶ Lermontovs Held Pečorin, der sich während des Aufenthalts im kaukasischen Badeort Pjatigorsk trotz der aktiven Manöver von Prinzessin Meri und ihrer Mutter nicht verheiraten lässt, scheint vor diesem Hintergrund eher eine Ausnahme zu sein, die sich durch seine bewusste, die konventionelle Kurortdevianz konterkarierende Position erklären lässt (siehe Kulishkina 2016).

¹⁷ Ob kurortbezogen oder nicht bleibt der „Nachkommenschaft“ Wandas die „ostmitteleuropäische“ Prägung beibehalten. Siehe z. B. die von H.-J. Gerigk analysierten Variationen Polozovas (und hiermit der Masoch'schen „Venus im Pelz“) aus der österreichischen und amerikanischen Erzählprosa (2015, 203–206): Die laszive Verführerin Gräfin Lodoiska in Ferdinand von Saars *Ginevra* (1892) ist Polin aus Lemberg, der Kurort-Vamp in Henry James' *Eugene Pickering* (1874) verrät durch den Namen (Madame Blumenthal) einen Bezug auf das ostmitteleuropäische Judentum. Als ein ostmitteleuropäischer jüdischer Vamp aus Warschau sorgt Bejltsja Kurlender aus Scholem Alejchems *Marienbad* (1911) für viel Trubel bei den männlichen Badeortbesuchern. (Jüdische Pelzdominas gibt es bereits in den späteren „Galizischen Erzählungen“ Sacher-Masochs, siehe z. B. *Die Judith von Bialopol*, 1886.) „Jüdisch“ und zugleich „russisch“ wirkt auch der bildliche Prototyp der pelzbekleideten Schönheit Gregor Samsas, wenn man, Bernd Neumann folgend, die darauf dargestellte „ebenso provokant-hochmütig wie erotisch verlockend auf den Betrachter [schauende]“ Dame mit dem bekannten Gemälde Ivan Kramskojs *Eine Unbekannte* („Neizvestnaja“, 1883) assoziiert (Neumann 2008, 73). Russin ist auch Clawdia Chauchat, eine der ausdrucksvollsten späteren Domina-Ausprägungen, in Thomas Manns *Zauberberg* (1924) (zur Verbindung Clawdias zu Wanda siehe Rudloff 1994).

LITERATUR

- Al'tsuller, Mark. 1992. „Knjažna Meri‘ Lermontova i ‚Sent-Ronanskie vody‘ Val'tera Skotta.“ *Norwich Symposia on Russian Literature and Culture* 8: 147–156.
- Bach, Ulrich. 2007. „Sacher-Masoch's Utopian Peripheries.“ *German Language Quarterly* 80, 2: 201–219.
- Deleuze, Gilles. 1980. „Sacher-Masoch und der Masochismus“, übers. von Gerhard Müller. In Sacher-Masoch, Leopold von. *Venus im Pelz*. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze, 168–281. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dijkstra, Bram. 1988. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle-Culture*. New York [u. a.]: Oxford Univ. Press.
- Dwyer, Anne. 2013. „The Multilingual Pleasures of Slavic Worlds: Sacher-Masoch, Franzos, Freud.“ *Comparative Literature* 65, 2: 137–161.
- Foucault, Michel. 1992. „Andere Räume“, übersetzt von Walter Seitter. In *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., 34–46. Leipzig: Reclam.
- Gerigk, Horst-Jürgen. 2015. *Turgenjew. Eine Einführung für den Leser von heute*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Giersch, Paula, Thomas Krobb und Franziska Schößler. 2012. „Laboratorium Galizien: Inklusion, Exklusion und Repräsentation.“ In *Galizien im Diskurs: Inklusion, Exklusion, Repräsentation*, hrsg. von dies., 9–40. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang.
- Gray, Fred. 2006. *Designing the Seaside: Society and Nature*. Chicago: University Press.
- Hilmes, Carola. 1990. *Die femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler.
- Kafka, Franz. 1988. „Die Verwandlung.“ In ders., *Das erzählerische Werk*: In 2 Bd, Bd. 2, 112–167. Berlin: Rütten&Loening.
- Kajetzke, Laura und Markus Schroer. 2012. „Abkehr von der Kehrtwende: Vom Spatial Turn zu den

- Space Studies.“ In *Kultur: Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung*, hrsg. von Stephan Moebius, 196–215. Bielefeld: transcript.
- Krauß, Charlotte. 2007. *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIXe siècle (1812–1917)*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Kulishkina, Olga. 2016. „Semiotika kurortnogo prostranstva v ‚Geroe našego vremeni‘.“ *Voprosy literatury* 4: 17–28.
- Mennel, Barbara. 2007. *The Representation of Masochism and Queer Desire in Film and Literature*. New York: Palgrave Macmillan.
- Metz, Joseph. 2015. „Sacher-Masoch and the Jewish Bildungsroman.“ *Journal of Austrian Studies* 48, 1: 59–80.
- Neuhäuser, Rudolf. 2002. „Dostoevskij Roman Der Spieler. Eine andere Lesart.“ *Dostoevsky Studies. New Series* 6: 48–55.
- Neumann, Bernd. 2008. „Pelzdame und Weltkriegsflugblatt. Franz Kafka und das zaristische Russland: einige Aspekte eines wahrhaft weiten Feldes.“ *Wirkendes Wort* 1: 71–82.
- O’Dell, Kathy. 1998. *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Osterhammel, Jürgen. 2011. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: Beck.
- Patrut, Iulia-Karin. 2012. „Künstlerische Verortungen. (Post-)Koloniale Poetiken Leopold von Sacher-Masochs und Karl Emil Franzos.“ In *Galizien im Diskurs*, hrsg. von Paula Giersch, Thomas Krobb und Franziska Schößler, 155–182. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang.
- Pohland, Vera. 1984. *Das Sanatorium als literarischer Ort: medizinische Institution und Krankheit als Medien der Gesellschaftskritik und Existenzanalyse*. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang.
- Polubojarinova, Larissa. 2003. „Sacher-Masoch und die Slawen.“ In *Leopold von Sacher-Masoch*, hrsg. von Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier, 222–251. Graz: Droschl.
- Polubojarinova, Larissa. 2006. *Leopold fon Zacher-Masoch – avstrijskij pisatel’ épochi realizma*. S.-Peterburg: Nauka.
- Polubojarinova, Larissa. 2007. „Venus auf dem Weg zur Fotografie. Zur Spezifität der Bildlichkeit bei Leopold von Sacher-Masoch.“ *Arcadia* 42, 2: 227–239.
- Praz, Mario. 1994. „La Belle Dame sans Merci.“ In *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, von Mario Praz*, 167–250. München: DTV.
- Rudloff, Holger. 1994. *Pelzdamen, Weiblichkeitsbilder bei Thomas Mann und Leopold von Sacher-Masoch*. Frankfurt am Main: Fischer TB.
- Sacher-Masoch, Leopold von. 1980. *Venus im Pelz*. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze, 9–138. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Scott, Walter. 1894. *St Ronan’s Well*. Boston: By Estes and Lauriat. URL: <http://eng-zoom.com/wp-content/uploads/2012/04/St.-Ronans-Well2.pdf> (eingesehen am 30.07.2016).
- Spira, Alain. 2013. „*La Vénus à la fourrure*“: Maso Voce. Paris Match. 13.02.2013. URL: <http://www.parismatch.com/Culture/Cinema/La-Venus-a-la-fourrure-Maso-Voce-536400> (eingesehen am 10. 10. 2016).
- Wallace, Ghoshal. 1989. „Walter Scott and Feminine Discourse: The Case of ‚St Ronan’s Well‘.“ *The Journal of the Narrative Technique* 19, 2: 33–47.
- Weibel, Peter (Hrsg.). 2003. *Phantom der Lust: Visionen des Masochismus*, In 2 Bd. Graz: Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum; belleville.
- Wolff, Larry. 2010. *The Idea of Galicia: History and Fantasy in Habsburg Political Culture*. Stanford: University Press.
- Wymann, Bill. 2002. *Rolling Stones Story*. Stamberg: Dorling Kindersley Verlag.

„In the small Carpathian resort“: Venus in Furs as a (trans)cultural icon of East-Central Europe

Resort. Deviation. Leopold von Sacher-Masoch. “Venus in Furs”. Domina. Heterotopia.

The international career of Venus in Furs – the central image of Leopold von Sacher-Masoch’s 1870 novel of the same name – in literary and popular culture is considered in the article (1) at the level of a freely wandering globalized icon, (2) in regard to its relationship with the culture of Galicia, and (3) by reference to the resort as a heterotopic space of “conventional deviance.”

Prof. Dr. Olga Kulishkina
Saint Petersburg State University
7–9, Universitetskaia nab.
199034 St. Petersburg
Russia
olgakulishkina@mail.ru

Prof. Dr. Larissa Polubojarinova
Saint Petersburg State University
7–9, Universitetskaia nab.
199034 St. Petersburg
Russia
larpolub@hotmail.com

Bürgerstadt und Stadtfiktion in Sándor Márais Romanzyklus „A Garrenek műve“

ZOLTÁN KULCSÁR-SZABÓ

BÜRGERSEIN ALS KUNST

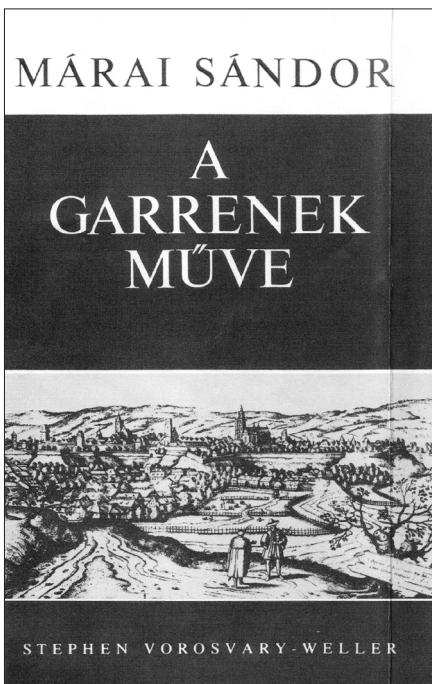
Soviel auch in der seit 1989 äußerst ausdifferenzierten Márai-Rezeption zum Begriff des „Bürgers“ oder des „Bürgerlichen“ geschrieben wurde, ist weiterhin schwer zu entscheiden, ob sich Sándor Márais Verständnis dieses Begriffs einfach auf eine bestimmte sozialgeschichtliche Konstellation bzw. auf bestimmte literarische oder philosophische Ideen zurückführen lässt oder eher in einer Vision verankert ist, die heterogene Elemente der Kulturgeschichte, der eigenen Biographie und der narrativen Deutungsmuster der europäischen Romanliteratur zusammenbringt. Márais Bürger, um es bei einer stichwortartigen und karikaturistisch oberflächlichen Skizze zu belassen, ist politisch liberal, in seiner Denkweise rational, in der Lebenspraxis konservativ und traditionsbewusst, in seiner Wertehierarchie stehen Familie, Selbstverantwortung und Selbstverteidigung, Schaffen (im doppelten Sinne von künstlerischer Schöpfung und Arbeit), Geschmack, Stil und Kultur (vielleicht mehr noch: Bildung) an erster Stelle – und (oder vor allem) er ist Stadtbewohner. Bürgerstädte wie Kaschau, die Márai im europäischen Kontext mit Städten wie Brügge, Florenz, Köln, Reims, Tours und immer wieder mit Thomas Manns Lübeck vergleicht, sind allerdings kaum entlang der Achse Zentrum/Peripherie oder Metropole/Provinz zu verorten. Wie aus diesen Parallelen und Márais vielerorts auffindbaren diesbezüglichen Aussagen hervorgehen dürfte, beruht die kulturelle Repräsentation bürgerlicher Lebensform auf einer paneuropäischen und damit keiner nationalen Identitätskonstruktion, die jedoch – darauf wird zurückzukommen sein – die transkulturellen Aspekte dieses Bürgertums in vieler Hinsicht unterdrückt oder marginalisiert, und zwar zugunsten einer organischen Figuration der Bürgerstadt. Für Márai, in dessen Vergleichen etwa Budapest gegenüber Kaschau ständig unterlegen bleibt (siehe u. a. Márai 1995, 173–175; 2000, 91, 99), sind es keine Großstädte (auch Wien nicht), sondern vor allem die traditionsreichen Handelsstädte, die Kultur stiften: Laut Mihály Szegedy-Maszák „nahm er ausschließlich städtische Kulturen zur Kenntnis, doch nur die Stadt, die kontinuierlich aus der Landwirtschaft herausragte, galt für ihn als authentisch“ (1991, 29).¹

Ein wichtiges Moment von Márais Bürgerbegriff besteht darin, dass er die städtische Lebensform und damit ferner auch die ikonische Selbstrepräsentation des städtischen Bürgertums immer wieder als „Kunst“ beschreibt. Versteht man Márais Bür-

gerideal als kulturelle Ikone (deren Leistung u. a. darin besteht, eine Lebensform oder eher eine soziokulturelle Konfiguration zu personifizieren oder zu verkörpern²), fällt vor allem natürlich diese Selbstbezeichnung oder sogar Selbstenthüllung als „Kunst“ auf, mit anderen Worten: das implizierte Konzept einer Ikonizität, die ihre Künstlichkeit auf diese Weise offen thematisiert, ja sogar repräsentiert. An diesem Punkt stellt sich natürlich die Frage, wie dieses Klischee von bürgerlicher Lebensform als „Kunst“ in einem offener künstlerischen, z. B. fiktionalen Kontext dargestellt werden kann bzw. ob es sich überhaupt selbstreflexiv herstellen lässt. Eine der möglichen Antworten findet sich in Márais zwischen 1930 und 1948 geschriebenem Romanzyklus, der die Geschichte einer Bürgerfamilie erzählt und den er 1988 kurz vor seinem Tod in einem Doppelband unter dem Titel *A Garrenek műve (Das Werk der Garrens)* wieder veröffentlicht hat. Worin dieses „Werk“ eigentlich besteht, scheint auch für die Figuren der Romane kaum zu erraten, während auf der anderen Seite niemand an der Existenz dieses Werkes zweifelt. Der Versuch, das Werk, den eigentlichen „Helden“ des Zyklus, zu konkretisieren, fehlt in der Literatur zu *Das Werk der Garrens* selten, als aussichtreichste Kandidaten haben sich in erster Linie „der Bürger“ als Symbol für eine Lebensform und/oder Kultur und „die Stadt“ (und zwar referentiell konkret: Kaschau) erwiesen. Es wäre in der Tat fast unmöglich, einerseits die autobiographischen Bezüge in der Geschichte der Garrens zu erkennen (siehe dazu Fried 2007d, 39–40), andererseits ihre Stadt, die nie beim Namen erwähnt wird, anders als Kaschau zu identifizieren.

STADTFIKTION UND FREMDHEITSKONZEPT

Was eine allgemeinere Topographie der Stadt betrifft, geht es erneut um eine Fiktionalisierung der Stadt, die aber erst in einem referentiell bestimmten Kontext diesen Namen verdient. Soll diese „Selbstanzeige“ der Fiktionalität mit Hilfe von Wolfgang Isers Definitionen beschrieben werden, so kann dies nur mit einer gewissen Einschränkung getan werden, da in Márais Stadtfiktion „die erzeugte Einstellungsaktivität“ des Rezipienten nicht notwendigerweise „einer irrealen Welt“ gelten muss (1991, 49). Diese Selbstanzeige der Fiktion zieht sich in gewissem Sinne sogar zurück, da, topographisch gesehen, die Stadt – abgesehen von einzelnen Stellen, auf die noch zurückzukommen ist – sich mit Hilfe von einfachen Mitteln mehr oder weniger eindeutig als Kaschau entschlüsseln lässt. Das bedeutet, dass die Fiktionalität der Stadt der Garrens erst in Bezug auf diese oder ähnliche referentielle Kontexte in Erscheinung tritt. In der Tat gibt es im Text mehrere Signale dafür, dass die Namenslosigkeit der Stadt in erster Linie dazu dienen soll, die Kategorie „Schlüsselroman“ zu entkräften. Auf dem Umschlag der Ausgabe von 1988 ist z. B. Georg Hoefnagels Kupferstich aus dem 17. Jahrhundert zu sehen, der eine Stadtansicht von Kaschau zeigt. Dazu passt, dass in *Sereghajtók (Die Nachzügler)* die Brüder Péter und Tamás in ihrer Heimatstadt ankommen, die gerade ihre „Heimkehr“ ins Vaterland feiert, u. a. indem der Leuchtturm die „wiedergewonnenen“ Nationalfarben blau-grau-gelb (die für die ungarischen rot-weiß-grün stehen dürften) auf die Stadt projiziert. Dass der zweite Teil von *A Féltékenyek (Die Eifersüchtigen)* mit dem Titel *Az idegenek (Die Fremden)* über die Zeit der Besatzung der Stadt berichtet, lässt sich (trotz der Tat-



Buchumschlag (Ausschnitt) der Erstausgabe (1988) von *A Garrenék műve* mit der Stadtansicht Cassovia von Georg Hufnagel aus *Civitates orbis terrarum* (1572–1617) von Georg Braun und Franz Hogenberg

sache, dass chronologische Inkonsistenzen im Text einen genauen geschichtlichen Vergleich verhindern – für Einzelheiten siehe Lörinczy 1998, 113–114) ebenso einfach entschlüsseln: Obwohl die Besatzer ausschließlich „die Fremden“ („idegenek“) genannt werden, verweisen die Charakterisierung ihrer Sprache (der Oberstleutnant „fluchte sehr konsonantenreich“, „Die Fremden sprachen am liebsten nur mit Konsonanten“ – Márai [o. J.], 257, 265), ihr an Jan Hus erinnernder Heiliger³ sowie die Beschreibung des fremden Wappens („ein [...] achthuftige[s] und geflügelte[s] Märzentier“ /272/⁴) eindeutig auf den jungen Staat Tschechoslowakei, dem Kaschau zwischen 1920 und 1938 angehörte. In einem der letzten Kapitel von *Die Nachzügler*, wo ein Fragment aus dem Tagebuch von Ábel, dem zentralen Helden von *Zendülők (Die jungen Rebellen)* „eingefügt“ wird (*Ábel naplója*), also kurz vor dem Abschluss des ganzen Zyklus, wird Péter Garren, der bis dahin über weite Partien des Zyklus die Erzählerrolle übernommen hat (vor allem in den ersten beiden Teilen von *Sértődöttek (Die Beleidigten)* und der durch die Fokalisierung als wichtigster Vermittler der Geschichte hervortritt, in Proust’scher Manier als der eigentliche Erzähler des gesamten Werkes enttarnt: Ábel erwähnt äußerst kritisch zwei Bücher, die Péter über die Stadt geschrieben haben soll und die „im Ausland“ und – zumindest „für unsere Stadtbewohner“ (da für diese „alles in ausländischer Sprache ist, alles, was außerhalb der Mauern dieser Stadt gesprochen und geschrieben wurde, auch dann, wenn etwas in der geläufigen Bedeutung des Wortes in der Muttersprache geschrieben war!“ /Márai 2007a, 260/⁵) – in „ausländischer Sprache“ erschienen sind. Was Ábel über die nur scheinbar verstellte Referentialität der Handlung (z. B. die fremd klingenden Namen, die Péter – und auch Márai – verwenden) und die Rezeption dieser Bücher durch die wenigen Städtischen, die sie gelesen haben, behauptet („das war alles wahr

und doch nicht wahr“, d. h. „die wenigen, die die kläglich zusammengenbastelten Schriften des älteren Garren gelesen hatten, erkannten sofort die ursprünglichen Figuren“; auf der anderen Seite jedoch „könnte ein Ausländer aus den Büchern des Garren-Sohnes nichts Wirkliches über die Stadt erfahren“ /ebd./⁶), liest sich als eine mögliche Selbstbeschreibung der Fiktionalisierungsstrategie von Márai.

Es geht also um eine verschlüsselte Referentialität, die, was Péter Garrens fiktiven Roman betrifft, nur für die Bewohner der Stadt und in Bezug auf den tatsächlichen Romanzyklus Márais nur über die Kenntnis eines geographisch und historisch bestimmten referentiellen Kontextes zu rekonstruieren wäre. In gewisser Hinsicht spiegelt diese selbstreflexive Ebene des Romans Márais Ausführungen zur „geschlossenen Lebensform“ der Bürgerstadt wider (1999, 86): Neben zahlreichen weiteren Parallelen könnte z. B. auf den letzten großen Dialog zwischen Péter Garren und dem Arzt Lacta hingewiesen werden, wo letzterer die Meinung äußert, dass es unmöglich ist, in diese Stadt „ungestraft einzuwandern“:

Diese unsere Stadt ist anders: hier konnte man nie ungestraft einwandern. Die Frauen, die ihre Männer aus der Fremde hierher brachten, gingen bis zum Ende ihres Lebens in den Zimmern und in der Stadt herum, als ob sie nicht genau wüssten, auf welchem Schrank die Einmachgläser mit dem Brombeercompott stehen, weshalb die Einheimischen bei der Betonung gewisser Bindewörter aufflachen und gegen welche Beschwerden der örtliche wundertätige Heilige in der Kathedrale Heilmittel kennt (Márai 2007a, 334).⁷

Dass dieser Satz, der in gewissem Sinne an eine der wichtigsten ideologischen Schichten des Romans röhrt, von Lacta ausgesprochen wird, kommt kaum von Ungefähr. Dieser nämlich erscheint als derjenige unter den Bürgern, der über die tiefsten Kenntnisse über die Stadt verfügt. Als der Vater der Garrens erkrankt (was parallel zur Besatzung der Stadt durch „die Fremden“ geschieht und von seltsamen Geschehnissen begleitet wird: eine schreckliche Steingestalt stürzt vom Turm der Kathedrale herunter, ältere Gebäude beginnen plötzlich abzusacken usw.⁸), wird er von drei verschiedenen Ärzten behandelt, unter denen Lacta den beiden Kollegen (einer Autorität aus der Hauptstadt bzw. einem methoden- bzw. technologiebewussten jungen Arzt) überlegen erscheint, weil er eigentlich nichts unternimmt. Lacta, der „keinen Augenblick [glaubte], dass er irgendwen heilen könne“, verfügt über den Vorteil, dass er – „der Hausarzt der Stadt“ – die Stadt, genauer die Struktur der Stadt („das Gefüge der Stadt“) kennt (Márai [o. J.], 349–352).⁹ Aus der Sicht Lactas erscheint die Stadt als eine organische Struktur, ja sogar als ein einziger Körper („Organismus“ – „szervezet“, bzw. „alter, sehniger Körper“ – „öreg, inas test“ /Márai 2007a, 327, 339/), weshalb es durchaus konsequent ist, dass er die Erkrankung und die Unheilbarkeit des Vaters mit der Besetzung der Stadt erklärt. Es wäre vielleicht übertrieben, Lactas Wissen, das in *Das Werk der Garrens* – genauso wie das des alten Stadtbischofs, der sozusagen für die „Seele“ der Stadt zuständig ist und den Péter Garren direkt vor dem letzten Treffen mit Lacta ebenfalls besucht – als eine Art „tacit knowledge“ dargestellt (und – was übrigens auch auf die tiefsten Einsichten der Romanfiguren Márais im Allgemeinen zutrifft – eben deshalb kaum konkretisiert) wird, den Perspektiven der verschiedenen Figuren überzuordnen. Doch gerade die konzeptuelle Metapher (in manchen Fällen sogar wortwörtliche Identifikation) der Stadt als Organismus oder

der Stadt als lebendiger/kranker Körper kehrt an zahlreichen Stellen auch in der auktorialen Narration, sowie in der Sprache von Péter wieder. Dies gilt vor allem für *Die Fremden*, wo die Besatzung der Stadt als eine Art Infizierung oder Verseuchung erzählt wird, z. B.:

Das Bewusstsein, dass sie mit den Füßen in Fußlappen in den Zimmern der Stadt herumsaßen, sich in die Betten hineinlegten, aus den alten Schalen aßen, mit den einheimischen Frauen und Mädchen schliefen, aus dem artesischen Brunnen tranken und irgendwie in alles hineingriffen, hineinhauchten, alles betasteten und die Spuren ihrer Körperlichkeit in die Stadt hineinwischten, das Bewusstsein dieser Schmach zwang die Stadt zu einer solchen Abwehr, als wäre in der Umgebung und in den äußersten Bezirken eine Krankheit ausgebrochen und als verbreiteten die Fremden die Keime der Epidemie; daheim muss man das Wasser kochen; es ist ratsam, immerfort die Hände zu waschen (Márai [o. J.], 269–270).¹⁰

Sollte die Fiktionalisierung der historischen Referentialität dafür sorgen, dass – wie László Rónay dem Roman großzügig zubilligt – die Darstellung der Fremden nicht „beleidigend“ wirkt (2005, 224¹¹), scheint die Ausweitung dieser biologischen Metapher doch auch in diesem Fall ein äußerst rigides Fremdheitskonzept zu vermitteln, vor allem, weil die inter- oder transkulturellen Alltags- oder Verkehrspraktiken, die die Stadt ja lange vor dem 20. Jahrhundert geprägt haben, im Roman kaum reflektiert werden. Dies steht in auffälligem Gegensatz zu der eingangs erwähnten Tatsache, dass Márais europäischer Bürgerbegriff sich per se als transnational versteht. Die Besatzer werden die „Niedrigen“ („alacsonyrendű“ /Márai [o. J.], 251; 2006, 29/) genannt, erinnern die Städtischen an einen „Wanderzirkus“ („vándorcirkusz“ /Márai [o. J.], 294; 2006, 79/), mehr noch, sie verbreiten schlimmen Geruch („Überhaupt rochen sie schlecht.“ – „Egyáltalán, rossz szaguk volt.“ /Márai [o. J.] 267, 2006, 47/). Das Fremde an den „Fremden“ wird also (man erinnere sich z. B. an die „recsegő“ – knarrenden – Konsonanten ihrer Sprache oder ihre unbeholfene Aussprache im Französischen /Márai [o. J.], 260; 2006, 39–40/, die als die eigentliche „Botschaft“ ihrer Rede aufgenommen werden) in der Stadt (oder: von der Stadt) als sensuelle Oberfläche sinnlich, körperhaft wahrgenommen (dies ist übrigens auch im ersten Band zu beobachten, wo – wie György Poszler /2008a, 678/ bemerkt hat – die geschlossenen Räume der feindlichen Erwachsenenwelt bzw. die Verwesungsatmosphäre der Weltkriegsjahre in der Wahrnehmung der „jungen Rebellen“ durch fremde, eklige Gerüche signalisiert werden).

Hier soll natürlich gleich angemerkt werden, dass, erstens, die narrative Struktur des Romans die saubere perspektivische Zuordnung dieses Fremdheitskonzeptes nicht vollends zulässt: In den meisten Fällen wird diese Wahrnehmung des Fremden entweder der einen oder der anderen Romanfigur oder den Stadtbewohnern (sogar „der“ Stadt) zugeschrieben. Ihre narrative Vermitteltheit ist jedoch in vielen Partien auf einen Erzählmodus gegründet, der die indirekte Rede nicht ausschließt. D. h., es ist kaum zu entscheiden, ob der nicht-personifizierte Erzähler als einer der Städtischen (also pars pro toto für die Stadt bzw. als unmittelbarer, homodiegetischer Zeuge) oder aber als eine neutrale narrative Instanz erzählt. Zweitens ist auch daran zu erinnern, dass die Verfremdung der Stadt nicht alleine auf die vorübergehende

Besatzung zurückgeführt, sondern – vor allem in *Die Beleidigten*, wo die „Heimkehr“ der Stadt geschildert wird – als eher immanenter Prozess dargestellt wird. Die heimkehrenden Garrens erkennen die gleiche Atmosphäre der Angst, über die Péter Garrens Darstellung der Anfangsphase des Hitlerregimes in Berlin im fünften Band *Jelvény és jelentés (Emblem und Bericht)* berichtet, auch in ihrer Geburtsstadt wieder und nach dem großen Gespräch mit Lacta kommt Péter zu der Einsicht, dass die Fremdheit nun auch das Vertraute oder das Eigene durchdrungen hat: „Die Stadt hat Angst vor dem Vertrauten, das immer fürchterlicher ist, als das Fremde... genauer gesagt, weil sie spürt, dass nun auch das Vertraute fremd ist“ (Márai 2007a, 352¹² – Márai definierte den „tiefsten Inhalt“ des Lebens durch diese Art von Vertrautheit im Heimischen). Die Entfremdung der Stadt von sich selbst ist also ebenfalls eine Art (autoimmune) Krankheit, d. h. die grundlegende organische Metapher der Stadt als Körper überlagert auch in dieser Hinsicht die verschlüsselte Referentialität der Stadtdarstellung.

Der diesbezügliche Aspekt der Fiktionalisierung von Kaschau in *Das Werk der Garrens* könnte als eine Art simulierte Fiktionalität beschrieben werden, wo es vor allem darum geht, dass die narrative Darstellung die referentiell entschlüsselbare Stadt fiktion durch eine metaphorische Topographie (z. B. durch die Körpermetapher) verdoppelt und fiktionale Räume erzeugt, deren Bedeutung nun tatsächlich nicht mehr von der historischen oder geographischen Referenz der Stadt Kaschau abhängt. Es gibt auch Beispiele dafür, dass diese beiden Aspekte (verschlüsselte und simulierte Fiktionalität) in engem Zusammenhang stehen, vor allem in *Die jungen Rebellen*. Dieser eigentliche Auftakt des Zyklus erschien zuerst 1930, als Márai noch kaum an die Konzeption eines Zyklus gedacht hatte. Der Text wurde deshalb erst nachträglich zum Vorspiel (*Előhang*) erklärt, was natürlich einiger textuellen Eingriffe bedurfte.¹³ In der späteren Variante erhält die weiterhin namenlose Stadt eine kleine Meeresbucht (worüber die reale Stadt im damaligen „Oberungarn“ nicht verfügte), die dann auch in den späteren Bänden an mehreren Stellen wiedergekehrt.

Diese Bucht erfüllt eine mehrfache Funktion. Erstens könnte sie als ein wenn auch ungefährer historischer oder topographischer Hinweis dienen, und zwar auf das ehemalige Königreich Ungarn, das im politischen Sinne tatsächlich über einen kleinen Meeresstreifen Hoheit hatte, der aber nie wirklich als Teil des Vaterlandes angesehen wurde. Zweitens wäre die Irrealisierung des Handlungsortes zu erwähnen, die seine Identifizierbarkeit mit Kaschau zusätzlich einschränkt. Drittens wird durch sie eine topographisch ideale Dreiteilung der fiktiven Stadt (Berge, Tal, Meeresbucht) ermöglicht, was vor allem in *Die jungen Rebellen* eine Bedeutung hat: das geheime Zimmer der Clique, in einem Gasthaus, wo es zum tragischen Selbstmord des Verräters Ernő kommt, wird in den Bergen am Rande der Stadt verortet, die Wohnhäuser und die öffentlichen Orte des städtischen Lebens in der Altstadt im Tal, die Aussicht auf das Meer zeigt die Kehrseite oder sozusagen das „Andere“ der geschlossenen Welt der Bürgerstadt an, wobei auch zu bemerken ist, dass – wie István Fried (2007b) überzeugend dargestellt hat – das Meer in Márais Werken eine vielfache und bedeutungsreiche Symbolisierungsfunktion besitzt. Diese Symbolisierung der Landschaft fordert den Leser geradezu unmissverständlich auf, auch die Darstellung der städti-

schen Schauplätze über ihre Verschlüsselungsfunktion hinaus in offeneren fiktionalen Kontexten zu deuten.

THEATRALITÄT

Die Bedeutung der Bürgerstadt in der Handlung von *Die jungen Rebellen* zeigt sich vor allem durch die nachträgliche Zuordnung des Romans zu *Das Werk der Garrens* (vgl. Szegedy-Maszák 2000, ebd). Im Mittelpunkt der Geschichte steht eine jugendliche „Clique“, die ihre Rebellion gegen die Welt der (mit einer Ausnahme) bürgerlichen Väter in geheimen zwecklosen, theatralischen Spielen verwirklichen, über die sie am Tag ihrer Abiturprüfung erfahren müssen, dass diese Rebellion gar nicht frei, sondern – durch die Mitwirkung eines Verräters ermöglicht – von der Erwachsenenwelt manipuliert bzw. gesteuert war. Der Aufstand der Jungen ist also gegen eine Welt der Erwachsenen bzw. der Väter (eigentlich gegen die Gesellschaft ihrer Stadt) gerichtet, die sich zum Zeitpunkt der streng genommen auf den Zeitraum von anderthalb Tagen im Mai des letzten Kriegjahres 1918 beschränkten Handlung größtenteils nicht zu Hause befinden. Er lässt sich allerdings auch als eine Art Verweigerung oder als ein Hinauszögern des Erwachsenwerdens deuten. Denn es kommt kaum von ungefähr, dass sie gleich zwei Varianten eines *rite de passage* unterworfen werden, welche sich jedoch nicht in der Wirklichkeit oder bloß auf eine theatralisch entstellte oder simulierte Weise abspielen: Einerseits findet die Prüfung tatsächlich statt, was aber im Vorsommer des Zusammenbruchs und mit der Aussicht, in wenigen Wochen in den Krieg geschickt zu werden, keine Bedeutung mehr hat, andererseits wird die sexuelle Initiation der Clique durch ein groteskes Schauspiel und eine homosexuelle Verführungsszene ersetzt.

Die Aktionen der Clique (vor allem Rollenspiele und Diebstähle), die in rückblickender Perspektive dargestellt sind, haben eine einzige Regel: Sie dürfen keinem Zweck dienen und keinen Ertrag haben (z. B. Béla, der Sohn eines Kolonialwarenhändlers, kauft von dem aus der Ladenkasse gestohlenen Geld unnütze Dinge bzw. Waren von Händlern auf, die Geschäftspartner des Vaters sind). Diese Handlungen, die in der Rezeption immer wieder auf Gides Konzept der „action gratuite“ bzw. auf Cocteaus 1929 erschienenen Roman *Les enfants terribles* zurückgeführt werden¹⁴, veranlassen gewisse Veränderungen sowohl in der unmittelbaren bürgerlichen Umgebung der Jungen als auch in der fiktiven Topographie der Stadt. Die gestohlenen Schätze, die ihre Gebrauchsfunktionen in den bürgerlichen Wohnungen damit verlieren, werden als bloße Requisiten zunächst in den umgestellten Zimmern der Jungen angehäuft, die dadurch ebenfalls ihre Bestimmungen als heimische Räume einbüßen („So machten sich manche Gebrauchsgegenstände der Haushalte auf, tauschten die Plätze, wanderten aus einer Wohnung in die andere“ /Márai 2001, 78/¹⁵). Dies wiederholt sich in den späteren Bänden von *Das Werk der Garrens* mehrmals, z. B. in *Die Eifersüchtigen*, wo die auf die Nachricht von der Erkrankung des Vaters heimgekommenen Garren-Brüder sich in ihrem Geburtshaus wie in einem „Inventar“ umsehen und Albert Garren ins Geschäft des Vaters einzieht, das er mit den verschiedensten Gegenständen einrichtet, die er im Haus der Eltern – wie er formuliert – „gefunden hat“. Die „jungen Rebellen“ deponieren ihre Schätze spä-

ter in einem geheimen Zimmer (hier wieder eine Cocteau-Parallele), das sie in dem abgelegenen, seit Jahren leerstehenden verlassenen Gästehaus Furcsa (in der Übersetzung Ernő Zeltner: Arabesque) oberhalb der Stadt mieten. Der Vorteil dieses Ortes liegt darin, dass das Zimmer ebenfalls funktionslos, da unbewohnbar ist („Vorzüglich“, sagte der Einarmige, „Hier kann man nicht mehr wohnen“ /81.¹⁶). Dieses Versteck (von dessen Balkon auch das Meer zu sehen ist) ist eigentlich nichts anderes, als „Vier Wände und ein Dach überm Kopf“ (83; wortwörtlich: „ein geschützter und außerterritorialer Raum“; Herv. Z. K.-Sz.¹⁷), wo die Jungen nicht nur ihren Sonderkrieg veranstalten, „der unabhängig von dem der Erwachsenen geführt wurde“ (102¹⁸), sondern u. a. einander ihre größten Ängste gestehen können. Dennoch, ebenso wie dieser Rebellion ein durchaus wahrer Krieg gegenübersteht, wird dieser „außerterritoriale Raum“ durch einen anderen Raum im Roman kontrastiert, und zwar die Wohnung des Pfandleihers Havas, der ihnen hier auch eine Art Beichte ablegen wird, wo die verschiedensten aufeinander gehäuften (Pfand-) Gegenstände, die ebenso anderen gehören, wie die Anschaffungen Bélas, ebenso nutzlos und in der gleichen Unordnung, aber nicht ohne einen gewissen Zweck aufbewahrt werden.¹⁹ Dass die Jungen zu Opfern der „anderen“ Welt der Erwachsenen werden, liegt nicht zuletzt daran, dass sie – wie eher nur dem Erzähler, als der Clique selbst bewusst wird – die Ähnlichkeit zwischen ihren theatralischen Spielregeln und dieser echten Realität nicht erkennen, „die ebenso unverständlich und unwahrscheinlich war wie die ihre, genauso sinnlos und auch so verlogen“ (173²⁰).

Die Grenzüberschreitungen zwischen den beiden Welten lassen sich im Roman sozusagen topographisch nachzeichnen. Die Trennlinie zwischen Innen und Außen, öffentlichem und privatem Raum wird in den Beschreibungen der Stadt mit auffallender Häufigkeit von gläsernen, also durchsichtigen Flächen (Glashaube, Fenster, Tür, Schaufenster²¹), die Eingänge der öffentlichen Gebäude immer wieder (auch in den weiteren Bänden von *Das Werk der Garrens*) als Drehtüren dargestellt. Diese Durchsichtigkeit bedeutet aber keineswegs, dass die Stadt der Clique ihre Geheimnisse offenbaren würde, ja scheint eher sogar die Fremdheit oder eben Undurchschaubarkeit der „anderen“ Welt hervorzuheben. Als die „Rebellen“ den beiden Erwachsenen, die ihre Spiele bis zum tödlichen Ernst manipulieren, zum ersten Mal gemeinsam begegnen, wird das Gespräch von einem seltsamen Wechselspiel der undurchschaubaren Blicke begleitet: der Schauspieler lächelt mit „Glasaugen“, während Havas’ Augen „hinter den geschwollenen Augenlidern“ verschwinden (62²²) – auf der anderen Seite glotzt Béla mit „Fischaugen“ zurück, Tibor reibt sich die Augen.

Die Figuren im Roman, die die Stadt tatsächlich kennen, sind die furchtbar mächtigen Väter: In einer Vision Ábel erscheint das überdimensionierte Gesicht des Vaters wie in einer filmischen Nahaufnahme, die „mit einem einzigen Wort sein ganzes Leben erklärt“. Dieses Bild wird mit der filmischen Erscheinung der Stadt verglichen: „So tritt manchmal eine Stadt aus der Dunkelheit hervor, wird heller, immer heller, man erkennt jedes Blatt an den Bäumen, die Tore der Häuser öffnen sich, Menschen kommen auf die Straße und beginnen zu reden“ (12–13²³). Die meisten Väter (und mit ihnen die Deutungshoheit über die Stadt) sind fern, nämlich im Krieg, der die Stadt zwar im Großen und Ganzen verschont hat, aus ihrer narrativen Darstellung

jedoch trotzdem nicht wegzudenken ist: Die Stadt führt ihr Leben wie eine Scheintote, ist verpuppt oder eingemummt wie ein Verwundeter („Die Stadt ruhte, gewissermaßen ins Steckkissen gepackt und auf Linnen gebettet, in der Stille“, ein geschädigter Organismus, der von den Auswirkungen des fernen Krieges – „Der Krieg sickerte zu ihnen nur durch Kapillargefäße herein“ – wie vergiftet vegetiert /42-43./²⁴).

Es gibt zwei längere, zusammenhängende Partien im Text von *Die jungen Rebellen*, in denen die Stadt selbst in den Mittelpunkt gestellt wird. Das kurze Kapitel *Fametszet* (*Holzschnitt*, in der ursprünglichen Version, die anders gegliedert ist, fehlt diese Überschrift), das die Handlung gleichsam unterbricht, beginnt als Stadtbeschreibung im Baedekerstil (und simuliert deshalb die Adressierung von Fremden bzw. die Verwendung eines pragmatischen Klischees kultureller Vermittlung). Der Titel lässt aber auch auf eine Art ekphrastische Bildbeschreibung schließen, was vor allem als Hinweis auf Hoefnagels *Holzschnitt* aufgefasst werden könnte, der mit dem modernen Stadtbild (Bahnhof, Straßenbahnen usw.) kombiniert wird. Diese Beschreibung – wo (in der zweiten Fassung des Textes) auch die winzige Meeresbucht der fiktiven Stadt erwähnt wird – reißt zunächst die geographische Lage bzw. die Struktur des Stadtbildes auf, kurz darauf aber wechselt sie zu einer näheren Wahrnehmungsperspektive eines Zeugen (es wird z. B. über verschiedene Gerüche berichtet), aus der nun das kriegsbedingte Alltagsleben der Stadt geschildert wird. Die Stadt dient als „Erholungsstation“, nicht aber als Zielpunkt für Urlauber, sondern für die endlos langen Militärzüge, die am Bahnhof der Stadt anhalten, nicht zuletzt um die Leichen der getöteten Soldaten auszuladen:

[D]ieser Bahnhof ist als Erholungsstation eingerichtet, die Türen der Waggons werden für eine Stunde geöffnet, Karbol- und Jodoformgeruch strömt aus dem Innern, und große Stille. Der Geruch dringt bis in die Stadt ein und ist in Bahnhofsnahe besonders beißend. In großen Kübeln steht Kalk auf dem Bahnhofsgelände, nicht selten müssen die Reisenden aus einzelnen Waggons herausgehoben und mit Kalk bestäubt werden. Das dauert schon vier Jahre an – die Stadt hat sich daran gewöhnt (64²⁵).

Die zweite Stadtbeschreibung geht der Theaterszene voraus: Die Jungen treten durch die Drehtür des Kaffeehauses auf die Straße und überqueren, unterbrochen durch eine Pinkelpause im Park, den Hauptplatz der Innenstadt. Die Erzählung dieser Szeneweitert sich zu einer Beschreibung der umstehenden Gebäude aus, die in der nächtlichen Beleuchtung des Mondes und in menschenleerer Umgebung gezeigt werden. Diese Beleuchtung entstellt die Ansicht der Häuser auf eine merkwürdige Weise, indem sie mit verwesenden Körpern bzw. Leichen (Wasserleichen) metaphorisch verglichen werden: „Ein paar bauchige Barockhäuser blähen sich in dem süßlichen Glanz weiß auf“ (153²⁶). Diese Beleuchtungstechnik („Der Frühlingsmond hat die Eigenart, Gegenstände, auf die sein Schein fällt, aufzublähen. [...] Alle Gegenstände, Häuser, ganze Plätze und Städte, saugen sich mit dem Frühlingsmond voll und gehen auf wie Wasserleichen“ /156/.²⁷) verfremdet die bekannten städtischen Schauplätze und der Erzähler liefert dazu eine detaillierte Beschreibung der anderen Seite des Vergleichs: Die Leichen („die angeschwemmten Fremden“, deren Namen am nächsten Tag in der Lokalzeitung stehen, falls die Identitätsangaben noch lesbar sind) kommen aus der Ferne auf ihrem Wasserweg zum Meer in der Stadt an. Der

Fluss, der „seine Leichentransporte [...] vorwiegend in der Dunkelheit [erledigte]“, stellt also die Verbindung zwischen der Stadt und den Kriegsorten her. Diese Verbindung scheint nicht nur den Organismus der Stadt, sondern auch ihre narrative Darstellung quasi zu vergiften. Dies erstreckt sich auch auf die Randgebiete der Stadt (der Weg zur tragisch endenden Maifeier im Arabesque führt nach einem ausgiebigen Gewitter über „aufgeweichte [wortwörtlich: ‚angeschwollene‘] Felder“ (253²⁸) und in die Innenräume der Häuser: Im vom Mondlicht beleuchteten großen Raum der Stadtbibliothek schmausen Ratten (nebenan blättert der schlecht schlafende Bischof in *Brehms Thierleben!*), in der Fischergasse wirft der Mond nicht nur auf die Körper des schlafenden Metzgers und seiner Tochter sein Licht, sondern auf Kadaver, z. B. einen Schafskopf, aus dem das Blut noch tropft. Im Arbeitszimmer des schlaflosen alten Anwalts hängen seine Schmetterlingssammlungen an der Wand.

Es ist von gewisser Bedeutung, dass dieser Metapher der angeschwollenen Körper im breiteren Kontext des Romans nicht ausschließlich Leichen, sondern durchaus auch lebendige Körper zu Grunde liegen, und zwar in der physischen Erscheinung des Schauspielers und des Pfandleihers. Beide sind äußerst korpulent: Der Schauspieler wird als „fettleibiger Mensch mit Bauch und Doppelkinn“ vorgestellt, der seinen Bauch in ein Korsett presst und „an den fleischigen Fingern“ zwei Ringe trägt (39-40), sein Doppelkinn schimmert im „blauweißen“ Licht, „seine Stirn glänzt wächsern wie Porzellan“ (55). Der maßlose Fleischfresser Havas wiegt hundertdreißig Kilo, Ernő nennt ihn „fettes Schwein“, er trägt ebenfalls ein Korsett, „glänzend fette Tropfen stehen ihm auf der Stirn“, dass „seine Augen förmlich hinter den Speckringen“ verschwinden bzw. „seine kleinen Augen fast von den Fettwülsten verschluckt“ werden. Dies wird im Roman zweimal erwähnt (59-62, 221).²⁹ Diese beiden Gestalten sind die einzigen Zeugen des nächtlichen Maskenspiels der Clique im leeren Theater (Volpay als Organisator und „Spielleiter“, Havas als versteckter Zuseher). Wird noch hinzugefügt, dass der vom Mondlicht entstellte Stadtpark, einer der vertrautesten Orte für die Jungen, an diesem Abend als Kulisse der Kindheit erscheint („Dieses Rund hier um die paar Häuser durch gelbes Licht in Lack getaucht, es ist die Kulisse ihrer Kindheit. Sie wissen, wer hinter den Fenstern eines jeden Hauses schläft“ /155./³⁰), liegt die zweifache Folgerung nahe, dass diese Theatralität im Roman einerseits nicht nur auf Innenräume wie die nächtliche Theaterbühne und das Versteck der Clique im Arabesque begrenzt, sondern auf die gesamte Handlung ausgeweitet ist, und dass diese alles umfassende Theatralität im Roman andererseits mit der Konnotation der allgemeinen Verwesung der Stadt zusammengeht.³¹

Dass Theatralität auch im Allgemeinen zu den zentralsten Codes des Romans, ja sogar des ganzen Zyklus gehört, lässt sich praktisch an jedem Segment der Handlung belegen. Keine der Romanfiguren entkommt dem Sog des Theaterhaften: Amadé schauspielert ununterbrochen auch außerhalb der Bühne, Havas' pseudohöflicher Diskurs wirkt parodistisch oder imitiert, die Rebellion der Clique wird ständig in Rollenspielen realisiert, und als Ernő kurz vor seinem Selbstmord seinen verdrängten Hass gegen seine Freunde äußert, führt er u. a. die Unnachahmbarkeit von deren bürgerlicher Art als Erklärung an. Theatralität steht auch in den folgenden Romanen von *Das Werk der Garrens* im Mittelpunkt. Zu denken ist z. B. an Péters detaillierte

Darstellung eines Nazi-Parteitags im Berliner Sportpalast in *Emblem und Bericht* oder seine wiederholten Beobachtungen, wonach in einem Zeitalter der „Angst“ die Menschen in Kostüme „flüchten“ („Für mich war vielleicht das Schreiben das Kostüm“, fügt er an einer Stelle hinzu /Márai 2007a, 381./³²). Das Theater selbst funktioniert, auf den gesamten Kontext von *Das Werk der Garrens* bezogen, als der eigentlich zentralste Schauplatz, weil es im Sinne eines „Tatortes“ ständig an die folgenreiche Nacht in *Die jungen Rebellen* erinnert, ferner auch dadurch, dass es mehrere Zeitschichten der Geschichte der Stadt verbindet und sozusagen ihr eigenes Gedächtnis stiftet.³³ Im Finale des Zyklus kehrt dann Péter Garren auf dieselbe Bühne zurück, und zwar vor dem Beginn einer Vorstellung. Hier trifft er auf Amadé, der dem Theater nun als Dramaturg dient und ergreift noch die Möglichkeit, vor dem Spiel von der Bühne durch das Guckloch des Vorhangschlitzes einen Blick auf die Zuschauerränge zu werfen, wo er die bekannten Gesichter der Stadtbewohner wiedersieht. In diesen verkehrten Darstellungen des theatralischen Ortes (Bühne wird zum Zuschauerraum und umgekehrt) entgeht keiner der Schauplätze der Theatralisierung, die dann auch den reflexiven Selbstbezug auf die gesamte Geschichte durch das Amadé in den Mund gelegte Schlusswort von *Die Nachzügler* („Die Vorstellung beginnt“ /381/³⁴) überlagert. In den auf *Die jungen Rebellen* folgenden Bänden von *Das Werk der Garrens* gründet sich die Darstellung der Stadt hauptsächlich auf die Metapher Stadt/Organismus bzw. Stadt/Körper. Daher liegt die Folgerung nahe, dass diese Metapher bzw. diese ikonische Darstellungsstrategie bereits in *Die jungen Rebellen*, also gleichsam von vornherein in Frage gestellt ist, als ob die Theatralität der Erzählung ihre eigene Darstellungsstrategie untergraben würde.

In dieser Hinsicht scheint Péter Garrens Unternehmen, Bücher über die Geschichte seiner Familie bzw. ihre Bürgerstadt zu schreiben, als äußerst riskant. Der in Bezug auf und auch von Márai selbst häufig thematisierte Gegensatz zwischen Bürgersein und Kunst, dessen Muster eindeutig bei Thomas Mann zu finden wäre, erscheint in diesem Zusammenhang als das Problem der Darstellung: Die Bürgerwelt der Garrens zerfällt durch ihre oder in ihrer theatralischen Erzählung.³⁵ An diesem Punkt kommt dem Gegensatz zwischen dem „Werk“ der Garrens und dem Werk (d. h. den Büchern) Péters, dessen selbstreflexives Bedeutungspotential kaum ignoriert werden kann, eine entscheidende Bedeutung zu. Der Vater, dieser Künstler ohne Werk, schafft im engeren Sinne des Wortes nichts: Sein Geschäft (eine Notendruckerei), in deren Schaufenster eine symbolverdächtige Harfe steht, auf der niemand spielt, treibt eigentlich gar keinen Handel, sondern wird sozusagen von der Stadt kreditiert. Als die Fremden die Stadt erobern, organisiert der Vater als Geste des Widerstands nur einen Ball, später stellt er als Protest die Zerstörung seines eigentümlichen „Werks“ in Aussicht (Márai [o. J.], 288). Diese Lebensform steht gar nicht so ganz fern davon, wie die Jungen ihre Rebellion verwirklichen. Beide beruhen auf der theatralischen Imitierung (und also der Negation) von realen Handlungen. Diese Unterscheidung scheint das genaue Gegenteil zum fast thesenhaften Satz darzustellen, mit dem der Schauspieler an einem Höhepunkt der Theaterszene von *Die jungen Rebellen* mit einem etwas nietzscheanischen Oberton das Mitspielen philosophierend recht fertigt. Nachdem er merkt, dass Péter (in der ersten Fassung Ábel) sich im Souffleur-

kasten zurückgezogen hat („Zuschauen ist viel interessanter als mitmachen, denkt er.“), erklärt er, dass „der Mensch [, solange er] etwas tut, [unschuldig] ist [...]. Die Sünde beginnt in dem Augenblick, da du aus dem Kreis heraustrittst und anfängst von außen zu beobachten“ (Márai 2001, 181³⁶). Dabei war es selbstverständlich er selbst, der seinen Mittäter Havas in einer der Logen als verdeckten Zuschauer versteckt hatte. Dieser Zusammenhang legt die Folgerung nahe, dass die Bürger der Stadt gute Gründe haben, sich auf stilvolle Lebensführung, theatralische oder simulierte Aktionen oder eben auf das Beobachten zu beschränken.

Dies folgt allerdings aus der narrativen Darstellung und daraus, dass Erzählung selbst kaum auf bloße Beobachtung beschränkt werden kann, sondern in gewissem Sinne auch ein Tun oder Schaffen ist. Dies wird in *Das Werk der Garrens* umso deutlicher, als der Held Péter am Schluss selber als Erzähler enttarnt wird, was ihn – vor dem Hintergrund der Bürger/Künstler-Problematik – auf die Seite der Schaffenden stellt. Dass diese performative Kraft des Erzählens sich auf einer metanarrativen Ebene also kaum ganz in die Vision vom Bürgertum integrieren lässt, die sie hervorbringt, wird in zahlreichen Zusammenhängen des Textes signalisiert. Diese Entrückung der Stadt steht metaphorisch sicherlich für die unterbrochene Kontinuität bürgerlichen Lebens. Auf einer eher wortwörtlichen Ebene hat sie aber mit den wandelbaren topographischen Verortungen zu tun. Davon zeugt z. B. der Hinweis auf „die geographische Tatsache, dass die Bucht und die Stadt sich auf der Karte verschoben haben und mit der Zeit, die mit der Geschichte eins ist, irgendwohin heimkehrten“ (Márai 2007a, 213³⁷). Es ist offensichtlich, dass – dies deutet eher eine politisch bedingte Wanderung der Staatsgrenzen an – diese geographische Tatsache eine ziemlich genaue Beschreibung für die Darstellungsstrategie von *Das Werk der Garrens*, nämlich die Verortung der Stadt in einer geographischen Fiktion liefert. Das hieße dann, dass die Fiktionalisierung, die fiktionale Erzählung, die im Werk von Péter Garrens Büchern repräsentiert ist, sozusagen selbst die Entstellung der Welt des Bürgertums verursacht, über die sie klagt.

Dies könnte auch auf den Erzähler Márai zutreffen. In diesem Zusammenhang ergibt es keinen Sinn, der erzählten Welt ein Modell außerhalb der Erzählung gegenüberzustellen: Es geht vielmehr darum, dass die Erzählung selbst diesen Unterschied performativ erzeugt oder signalisiert, d. h. dass die Welt (oder das Werk) der Garrens oder die Vision vom Bürgertum so dargestellt sind, dass die Erzählung selbst die Authentizität dieser Darstellung in Frage stellt. Dass Márai in *Das Werk der Garrens* in der Darstellung des ikonischen Idealtyps vom Bürger als Künstler ohne Werk auf implizite Weise die Darstellung der gegen diesen protestierenden Rebellen wiederholt, die Bürgerstadt als organischen Körper durch die Beschreibung sozusagen vergiftet, und die Strategie dieser Darstellung durch die Bloßlegung ihrer Theatralität in Frage stellt, wirft die Möglichkeit auf, dass diese Darstellung – trotz des sie teilweise durchdringenden Pathos – es mit sich selbst gar nicht ernst meint, ja sogar als eine Art Parodie zu verstehen ist. Diese Verfallsgeschichte des Bürgertums ließe sich in diesem Sinne nach dem Modus der Parodie umdeuten.³⁸ *Das Werk der Garrens* deutet den Verdacht an, wonach die Selbstbeschreibung oder Selbstdarstellung einer Kultur sich vielleicht unvermeidlich zugleich als Parodie vollzieht.

ANMERKUNGEN

- ¹ Zu Márais Bürgerbegriff im Zusammenhang seines Kaschau-Bildes siehe hier ferner 29–31; Szegedy-Maszák 1992; außerdem Poszler 2008a; Fried 2007a; 2007d, 123–256.
- ² Laut einer breit gefassten Definition besteht die wesentliche Leistung einer „kulturellen Ikone“ darin, dass sie „encodes the person or object so identified as personifying the exemplar of a particular generation, a stylistic epoch, and a feeling about a particular set of social experiences“ (Tomaselli – Scott 2009, 17).
- ³ „Und sie hatten einen Heiligen, dessen Namensfest sie jedes Jahr mit besonderem Eifer feierten, einen ‚Heiligen‘ – (natürlich war er es nur nach ihren Begriffen, in Wirklichkeit aber ein lächerlicher und ungeschlachter Heiliger, der nie in den Himmel gefahren war, aber hier auf Erden vor einigen hundert Jahren zur Rebellion gegen die Herren geschürt hatte, weshalb man ihn später in heißen Harz kochte)“ (Márai [o. J.], 277). „S volt egy szentjük, kinek névünnepé t különös buzgalommal ülték meg minden évben, egy ‚szent‘ – (természetesen csak az ó fogalmaik szerint az, nevetséges és idomatalan szent, aki soha nem ment a mennyibe, de itt a földön, néhány száz év előtt, lázított az úri emberek ellen, s ezért később forró gyantában megfözték)“ (Márai 2006, 60).
- ⁴ „[E]gy nyolcpáta és szárnyas mesebeli állat“ (53).
- ⁵ „[M]inden külföldi nyelven van a mi városunknak számára, minden, amit nem a város falai között írtak és beszéltek, akkor is, ha közlektű szóval az anyanyelven írtak valamit!“
- ⁶ „[M]ind igaz volt, s mégsem igaz“, „a néhány ember, aki olvasta az idősebb Garren hevenyészett írásait, rögtön ráismert az eredeti alakokra“; „nem tudhat meg egy külföldi semmi valóságosat a Garren fiú könyveiből a városról.“
- ⁷ „Ez a mi városunk más: ide nem lehetett soha büntetlenül bevándorolni. A nők, kiket férjeik idegenből hoztak ide, életük végéig úgy járkáltak a szobákban és a városban, mint aki nem tudja pontosan, melyik szekrény tetején állanak a befőttesüvegek a szederkomppal, miért nevetnek bizonyos kötőszavak hangsúlyozása pillanatában az öslakók, s milyen panaszokra tud orvosságot a székesegyházból a csodatevő helyi szent.“
- ⁸ Dass die Familie und die Stadt sozusagen parallel leben, wurde auch in der zeitgenössischen Rezeption des Bandes *Die Eifersüchtigen* hervorgehoben, z. B. von Szerb 1937, 439.
- ⁹ „[E]gy pillanatig sem hitte, hogy bárkit is meg tud gyógyítani“, „a város háziorvosa“, „a város szerkezetét“ (Márai 2006, 140–144).
- ¹⁰ „A tudat, hogy kapcsás lábakkal ott ténferegnek a város szobáiban, befekusznek az ágyakba, esznek a régi szilkékből, lefekusznek a régi leányokkal és asszonyokkal, isznak az ártézi kútóból, s valahogy mindenbe belenyúlnak, belelehelnek, minden megtapogatnak, s testiségek nyomát beletörlik a városba, e gyalázat tudata olyasfajta védekezésre készítette a várost, mintha betegség tört volna ki a környéken és a külső kerületekben, s az idegenek terjesztik a nyavalva csíráit; otthon főzni kell a vizet, tanácsos minduntalan kezet mosni“ (50).
- ¹¹ Auch Szegedy-Maszák erwähnt die Unbestimmtheit der Bedeutung und eine „allgemeine Botschaft“ („den Gegensatz des Kulturstifters und des Eroberers“), vgl. 1991, 156.
- ¹² „[A] város [...] fél az ismerőstől, ami mindig félelmesebb, mint az idegen... pontosabban, mert érzi, hogy már az ismerős is idegen.“
- ¹³ Für Details zum Aufbau des Zyklus bzw. über die Verlegung der thematischen Schwerpunkte des Romans im Kontext des Zyklus siehe Szegedy-Maszák 1991, 147–150; 2000, 39.
- ¹⁴ Zwar behauptet Márai 1946 in seinem Tagebuch, dass Die jungen Rebellen früher entstanden ist als Les enfants terribles (Márai 2007b, 53), möglich ist aber, dass er sich dabei „falsch erinnert“ (vgl. Szegedy-Maszák 1991, 151–152). Bereits die zeitgenössische Kritik wies auf Ähnlichkeiten zwischen den beiden Romanen hin, vgl. Sárközi 1930, 142 (hier wird ferner Ernst Glaesers Roman Jahrgang 1902 von 1928 erwähnt, der 1930 in der Übersetzung von György Bölcsei auf Ungarisch erschien). Zum Vergleich von Die jungen Rebellen und Les enfants terribles siehe Olasz 1997; bzw. – mit Ausblick auf Musils Törleß – Szávai 2008, 67. In der gattungsgeschichtlichen oder thematischen Umgebung von Die jungen Rebellen wurden ferner u. a. Géza Csáths Novelle Anyagyilkosság (1908, Muttermord, Übersetzung von Hans Skirecki), Alain-Fourniers Le Grand Meaulnes (1913), Hesses Demian (1919), Dezső Kosztolányis Aranysárkány (1925, Der goldene Drachen, Übersetzung von Skirecki;

man denke z. B. an die Parallelen der Maifeier der Abiturienten), Werfels Der Abituriententag (1928), von den nach Die jungen Rebellen entstandenen Werke z. B. Antal Szerbs Utas és holdvilág (1937, Reise im Mondlicht, Übersetzung von Christina Viragh; vor allem die Funktionen der Theaterspiele der Jugendlichen böten sich hier zu einer produktiven vergleichenden Analyse an), István Örleys A Flocsek bukása (1941, Flocseks Fall) oder Géza Ottliks Iskola a határon (1959, Die Schule an der Grenze, Übersetzung von Charlotte Ujlaky) erwähnt (Fried 2007d, 17, 92; Poszler 2008b, 674; Rónay 2005, 10, 195).

¹⁵ „Az otthonok használati tárgyai elindultak egyik lakásból a másikba, helyet cseréltek“ (Márai 2005, 80).

¹⁶ „– Gyönyörű – mondta a félkarú. – Itt már nem lehet lakni“ (Márai 2005, 82).

¹⁷ „[V]édtetés és területen kívüli helyiségek“ (Márai 2005, 83).

¹⁸ „[A]mely független a felnőttek háborújától“ (Márai 2005, 101). In *Die Fremden* vergleicht Ábel die Welt der „Erwachsenen“ mit der der „Fremden“, vgl. Márai (o. J.) 327; 2006, 117, in *Emblem und Bericht* beschreibt Péter Tamás’ Begeisterung für den/einen Führer, der in Berlin kurze Zeit zuvor an die Macht kam, als Rebellion gegen „die Gesellschaft der Erwachsenen“ („a felnőttek társadalma“ – Márai 2007a, 128).

¹⁹ „Das Zimmer ist mit sonderbaren Gegenständen vollgestopft. Drei Kronleuchter baumeln von der Decke herab, aber in keinem ist eine Glühbirne. An der Wand steht eine riesige Photokamera auf drei Beinen, auf einem Schrank oben verstauben unzählige Zinnkrüge. Die Ansammlung von siebenarmigen Leuchten füllt einen ganzen Tisch, mehrere Spieluhren hängen an der Wand, aber ihre Zeiger stehen still“ (Márai 2001, 225); „A szobát különös tárgyakkal zsúfolták tele. Három csillár lógott a mennyezetről, de egyikben sem akadt égő. Hatalmas fényképezőgép állott háromlábú állványon a fal mellett; egy szekrény tetején ónkancsók tömege porosodott. Hétágú ezüst gyertyatartók kiállítása sorakozott egy asztalon, több zenélőóra lógott a falon, de a mutatók álltak“ (Márai 2005, 214).

²⁰ „[M]ely éppen olyan érthetetlen és valószínűtlen volt, mint az övék, éppen oly öntudatlan, s hazug is“ (Márai 2005, 165).

²¹ Zum Glasmotiv ferner: Der Vater der Garrens sitzt in einem „Glaskäfig“ in seinem Geschäft (Márai 2007a, 220), als symbolisches Gebäude der „Fremden“ wird öfters das „Glashaus“ (ein modernes Kaufhaus) erwähnt, das gegenüber dem Dom gebaut wurde. In seinem Reisebericht *Kassai őrjárat* (1941, *Patrouille in Kaschau*) schreibt Márai über die Kaschauer Buchhandlung, dass „die Schaufenster dieser ländlichen Buchläden die Unendlichkeit der menschlichen Seele widerspiegelten“ (Márai 1999, 100).

²² „[E]ltűnt a dagadt szemhéjak mögött“ (Márai 2005, 65).

²³ „[A]z egész életet egyetlen szóval megmagyarázza“; „Így válik elő néha egy város a sötétből, dereng, egyre világosabban, minden falevelet látni, a házak kapui felnyílnak, emberek lépnek az utcára és beszélni kezdenek“ (Márai 2005, 20-21).

²⁴ „A város mintegy pályába és gyolcsba ágyazottan pihent a csöndben“; „hajszálcsövelek keresztül szivárgott át“ (Márai 2005, 49).

²⁵ „[E]z itt az üdülöállomás, a vagonok ajtaját egy órára felnyitják, belülől karbolszag és jodoformszag árad, s igen nagy csend. Ez a szag behatol a városba is, a pályaudvar környékén különösen maró. Nagy vödrökben mész áll a pályaudvaron; megesik, hogy egyes vagonokból ki kell emelni az utasokat és mésszel hinteni a tetemeket. De ez már negyedik éve tart, s a város megszokta“ (Márai 2005, 68).

²⁶ „Néhány tömpé és hasas barokk ház fehérén felpuffadt az édeskés csillogásban“ (Márai 2005, 147).

²⁷ „A tavaszi holdnak az a sajátsága, hogy a tárgyat, melyekre fénye esik, felpuffasztja. A tárgyak, a házak, egész terek és városok teleszívják magukat a tavaszi holdfénnnyel s megdagadnak, mint az emberi tetemek a vízben“ (Márai 2005, 150).

²⁸ „[F]eldagadt szántóföldek“ (Márai 2005, 239).

²⁹ „[E]lhízott, hasas és tokás ember“; „húsos ujján“ (Márai 2005, 47-48); „homloka viaszosan fénylett. Porcelánszerű volt“ (63); „kövér disznó“ (62); „a homloka zsíros csöppekkkel fénylett“ (64) „szeme eltűnik a zsírgyűrűk között“ (59, 210).

³⁰ „Ez a néhány ház körös-körül, meglakkozva a sárga fénnnyel, ez volt a gyermekkor színpadiás díszlete. minden házról tudták, ki lakik benne, tudták, az ablakok mögött ki alszik“ (Márai 2005, 148).

³¹ Zur Theatralität im Roman siehe Olasz 1997, 67-68. In der deutschen Rezeption von *Die jungen*

Rebellen lag einer der wichtigsten Akzente übrigens gerade auf dieser zentralen Rolle des Theatralischen, vgl. Gyurácz 2005, 153–154.

³² „[A]z én számomra talán az írás volt a jelmez.“

³³ Zum „Tatort“ als einer räumlichen Variante des kulturellen Gedächtnisses, deren Herkunft in der Romantik zu finden ist, siehe Assmann 1994, bes. 28–29.

³⁴ „– Kezdődik az előadás.“

³⁵ Siehe dazu eine der zahlreichen diesbezüglichen Selbstkommentare Manns: „Und um in bescheidenere Sphäre zurückzukehren, zu Lübeck als Lebensform –, nun, so sprach ja heute vor Ihnen ein bürgerlicher Erzähler, der eigentlich sein Leben lang nur eine Geschichte erzählt: die Geschichte der Entbürgerlichung – aber nicht zum Bourgeois oder auch zum Marxisten, sondern zum Künstler, zur Ironie und Freiheit ausflug- und auflugbereiter Kunst“ (Mann 1994, 38). Zum Vergleich zwischen Márai und Mann siehe Rónay 2005, 235–243; Fried 2007c, 194–195.

³⁶ „Nézni érdekesebb, mint csinálni – gondolta“; „amíg csinál az ember valamit, ártatlan. A bűn ott kezdődik, ha kiállsz a körből és nézed“ (Márai 2005, 172).

³⁷ „[A] földrajzi tény, hogy az öböl és a város elcsúszott a térképen és az időben, mely egy a történettel, hazatért valahová.“

³⁸ Auch wenn das an die Grenzen der gängigen poetischen Begriffsbestimmungen stoßen würde, nach denen Parodie immer einen anderen Text zum Gegenstand haben muss (siehe Hutcheon 1985, 32; bzw. Genette 1993, 40. Genette räumt in seinem Überblick über die poetische Begriffsgeschichte immerhin die Möglichkeit ein, dass ein Text „sozusagen ständig auf dem Sprung zum ungewollten Pastichieren oder Parodisieren seiner selbst“ sein kann, /27/). In *Das Werk der Garrens* wäre das Parodistische in der Selbstreflexion der eigenen Darstellungsstrategie zu verorten, z. B. in den Figuren, die die ihnen vom Text zugeschriebenen bürgerlichen Handlungsmuster quasi nur simulieren oder aber – gattungstheoretisch korrekter – in dem Bezug auf einen virtuellen Text, die Romane von Péter Garren.

LITERATUR

- Assmann, Aleida. 1994. „Das Gedächtnis der Orte.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 68, (Sonderheft): 17–35.
- Fried, István. 2007a. „Egy/a polgári család és vidéke: Márai Sándor „családi“ krónikája.“ In ders., *Siker és félreértés között: Márai Sándor korszakok határán*, 15–51. Szeged: Tiszatáj.
- Fried, István. 2007b. „„Formiánál a tenger“: Márai Sándornál a tenger.“ In ders., *Siker és félreértés között: Márai Sándor korszakok határán*, 125–147. Szeged: Tiszatáj.
- Fried, István. 2007c. „A siker valóban félreértés?: Szempontok Márai Sándor német utóéletének értelmezéséhez.“ In ders., *Siker és félreértés között: Márai Sándor korszakok határán*, 185–198. Szeged: Tiszatáj.
- Fried, István. 2007d. *Író esőkönyiben: Márai életének, pályájának emlékezete*. Budapest: Helikon.
- Genette, Gérard. 1993. *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übersetzt von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt: Suhrkamp.
- Gyurácz, Annamária. 2005. „Üvegházból öserdőbe: A Zendülök és a Csutora német nyelvű recepciójáról.“ In *Pusztumusz reneszánsz: Tanulmányok Márai Sándor német nyelvű utóéletéhez*, hrsg. von Árpád Bernáth und Attila Bombitz, 143–162. Szeged: Grimm.
- Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York/London: Methuen.
- Iser, Wolfgang. 1991. *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Lőrinczy, Huba. 1998. *Búcsú egy kultúrától: Márai Sándor: A Garrenek műve*. Szombathely: Bár.
- Mann, Thomas. 1994. „Lübeck als geistige Lebensform.“ In ders., *Ein Appell an die Vernunft: Essays 1926–1933*, 16–38. Frankfurt: Fischer.
- Márai, Sándor. 1995. *Bekenntnisse eines Bürgers*. Bd. 1. Übersetzt von Hans Skirecki. Berlin: Oberbaum.
- Márai, Sándor. 1999. *Kassai órjárat*. Budapest: Helikon.

- Márai, Sándor. 2000. *Land, Land!...: Erinnerungen*. Übersetzt von Hans Skirecki. Berlin: Oberbaum.
- Márai, Sándor. 2001. *Die jungen Rebellen*. Übersetzt von Ernő Zeltner. München/Zürich: Piper.
- Márai, Sándor. 2005. *Zendülök: A Garrenek műve*. Bd. 1. Budapest: Helikon.
- Márai, Sándor. 2006. *Az idegenek: A Garrenek műve*. Bd. 3. Budapest: Helikon.
- Márai, Sándor. 2007a. *Jelvény és jelentés/Utóhang. Sereghajtók: A Garrenek műve*. Bd. 5. Budapest: Helikon.
- Márai, Sándor. 2007b. *A teljes napló 1946: Napló*. Bd. 3. Budapest: Helikon.
- Márai, Sándor. (o. J.). *Die Eifersüchtigen*. Übersetzt von Artur Saternus. Bern: Hallwag.
- Olasz, Sándor. 1997. „Szövegek párbeszéde: Intertextualitás és mítosz Márai Sándor Zendülök jében.“ In ders., *A regény metamorfózisa a 20. század első felének magyar irodalmában*, 63–72. Budapest: NTK.
- Poszler, György. 2008a. „Halálos játékok – harmadik lázadás: Márai: Zendülök.“ In ders., *Az eltévedt lovas nyomában*, 673–679. Budapest: Balassi.
- Poszler, György. 2008b. „Magyar város – európai kultúra: Márai Sándor és Kassa mítosza.“ In ders., *Az eltévedt lovas nyomában*, 728–740. Budapest: Balassi.
- Rónay, László. 2005. *Márai Sándor*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Sárközi, György. 1930. „A zendülök.“ *Nyugat* 23, 14: 142–143.
- Szávai, János. 2008. „Vásott kölykök és egy kisebbrangú próféta: A zendülök.“ In ders., *A kassai dóm: Közelítések Márai Sándorhoz*, 63–85. Bratislava: Kalligram.
- Szegedy-Maszák, Mihály. 1991. *Márai Sándor*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Szegedy-Maszák, Mihály. 1992. „The Bourgeois as Artist: Sándor Márai.“ *New Hungarian Quarterly* 125 (Frühling): 12–19.
- Szegedy-Maszák, Mihály. 2000. „Műfajok átértelmezése: Márai elbeszélő művészettelnek fejlődéstörténeti helye.“ In *Este nyolckor születtem...: Hommage à Márai Sándor*, hrsg. von Huba Lóránczy, 39–47. Szombathely: Bár.
- Szerb, Antal. 1937. „A féltékenyek.“ *Nyugat* 30 (6): 439–441.
- Tomaselli, Keyan N. und David Scott, eds. 2009. *Cultural Icons*. Walnut Creek, Calif: Left Coast Press.

The bourgeois city and fiction of urbanism in Sándor Márai's novel sequence "A Garrenek műve"

Bourgeois. City. Parody. Theatricality. Sándor Márai.

The paper discusses Sándor Márai's cultural concept of the bourgeois (polgár) from a specific angle. Represented by the author's native town of Košice (Kassa) and carrying an inherent tendency toward fictionalization, Márai's idealized concept of the bourgeois city appears as the central issue of his novel series *A Garrenek műve* (*The Garrens' Work*), often considered as a kind of epopee of the Hungarian bourgeoisie. The paper concentrates on the first volume, *Zendülök* (*The Rebels*), written in 1930, and focuses on the work's fictional topology, which is governed by the conceptual metaphor city as body, and the concept of theatricality underlying the strategies of narrative representation. In conclusion, it raises the question of whether a culture, in Márai's view, can possess any efficient means to interpret itself in a way that is not given over to parodic tendencies.

Prof. Dr. Zoltán Kulcsár-Szabó
 Eötvös Loránd University
 Institute of Hungarian Literature and Culture Studies
 Múzeum krt. 4/a
 1088 Budapest
 Hungary
 kulcsar-szabo.zoltan@btk.elte.hu

Nasreddin Hodja's foolish wisdom: Slavic literary adaptations of a Turkish folk hero

CHARLES SABATOS

Cultural icons, whether historical, metaphorical, or fictional, form an essential part of modern national identity. One common feature of such figures is that they blur the distinction not only between “high” and “low” culture but between real and imaginary (even historical personalities take on fictionalized elements, such as the popular American legend of George Washington cutting down a cherry tree and refusing to lie about it). In Central and Eastern Europe, where relatively recent political borders cut through shared traditions, icons cross cultural boundaries as well. For example, Prague is often symbolized by two figures, one German and one Czech: the writer Franz Kafka (whose modernist alienation has made him an almost mythical figure) and the “good soldier Švejk” (whose fictional adventures in Jaroslav Hašek’s novel are so well known that they have taken on a life of their own). In other cases, the same person or character is claimed by more than one cultural tradition, as in the case of the real-life but heavily mythologized bandit Juraj Janošík, who is claimed by both Slovakia and Poland. However, a uniquely transcultural role is played by the Turkish folk hero Nasreddin Hodja, a supposedly historical character who is the subject of countless comic anecdotes. While his “foolish wisdom” has become a traditional part of many societies across the Muslim and former Ottoman world, he has been adapted as a character in full-length works of fiction and drama not only in South Slavic cultures like Bosnian and Bulgarian, which were under direct Turkish influence, but also in East Slavic (Russian) and West Slavic (Czech) literatures. What is interesting in these works is the way that this character which is so strongly identified with Turkish culture has been domesticated as an icon of resistance for audiences and readers in Slavic countries (many of which have traditionally seen Turkey as a hostile power).

While Nasreddin Hodja (*hodja*, written *hoca* in Turkish, is an honorific meaning “teacher,” sometimes with religious connotations) was supposedly a real person who lived in the Anatolian town of Akşehir in the 13th century, the present-day figure is largely derived from folk tradition. He is usually portrayed as a turbaned old man riding a donkey, sometimes seated backwards. A typical anecdote featuring Nasreddin’s combination of foolishness, greed, and wit appears in Nebi Özdemir’s recent collection in English, published by the Turkish Ministry of Culture:

One day someone came to the Hodja’s house and asked for the loan of his donkey. “The donkey’s not at home,” replied the Hodja. Just then the donkey on the roof started braying.

"Oh," said the man, "you say the donkey's not home but what is that braying then?"
"What a strange man you are!" exclaimed the Hodja. "Are you going to believe the donkey's words or mine?" (2011, 113)

As Necmi Erdoğan has pointed out, Nasreddin's

alternation between the wise man and the fool, the wit and the numbskull, both within and among anecdotes, produces a sense of ambivalence. Mostly he occupies an ambivalent and liminal space betwixt and between folly and wisdom, naïveté and ingenuity, stupidity and sagacity (2013, 22).

Many of the early anecdotes about Nasreddin Hodja contain obscene, erotic, or irreverent material, such as the one that Erdoğan quotes from Pertev Naili Boratav's collection: "The Hoca sees a minaret and asks people what they call it; when he is told, 'That's the town's penis,' 'Do you have a behind to match it?' he exclaims" (quoted in Erdoğan 2013, 24). Such anecdotes from the oral tradition were eliminated in later printed collections, as Nasreddin came to be seen as an icon of Islamic or Turkish culture. Hakkı Gürkaş emphasizes the significance of the censored material: "These stories bring back into discourse what the official culture has marginalized and repressed. These stories are anti-hegemonic. The grotesque imagery deployed in these stories mocks and ridicules the absolutist morality and degrades the official culture that relies on it" (2008, 178).

In some of the stories, Nasreddin displays a resistance to political power, particularly toward the conqueror Timur the Lame (known in the West as Tamerlane). For example, in one anecdote, "when Tamerlane asks Nasreddin whether he would go to Heaven or Hell, the Hoca says that no sooner than he closes his eyes he will join the club of great emperors like Nimrod, Pharaoh, Alexander, and Chengiz Khan, alluding to Hell" (Boratav, quoted in Erdoğan 2013, 27). However, as Necmi Erdoğan explains, the hodja uses strategies such as "manipulation, trickery, simulation, disguise, and repartee" rather than open defiance, representing "the predominantly evasive stance of the subaltern social classes and groups vis-à-vis the state in the Ottoman Empire" (2013, 22).

One of the best-known Tamerlane stories illustrates Hodja's evasive strategy: Tamerlane sends an elephant to the Hodja's village for pasture as a form of taxation. Within a short while it eats all the crops of the villagers. When the people ask the Hodja to see Tamerlane and to have the elephant sent back, he suggests that they go and see him all together. But when the Hodja is about to enter into Tamerlane's tent, he looks behind him and realizes that all the people have deserted him one by one for their fear of Tamerlane. Angry with his fellow villagers, the Hodja enters the presence of Tamerlane and says to the emperor, "I have come to tell you that the elephant you gave us is lovely. We wish that you would give us a female elephant too" (Boratav, quoted in Erdoğan 2013, 27).

In any case, since the actual Timur (who lived from c. 1330 to 1405) was born after the supposedly real Nasreddin died (c. 1275–85), these stories represent a "safe" form of political critique, without any historical basis. According to Oğuz Cebeci, "we can say that Nasreddin Hodja goes beyond social control [...] through ironic parody" (2008, 106). Cebeci even suggests, following Mikhail Bakhtin's theory of the

carnivalesque, that the tradition of folk laughter embodied in Nasreddin generated the Turkish novel (116). Yet despite his great potential, Nasreddin has rarely appeared as a character in Turkish fiction. One of the few exceptions is in the pseudonymous author Gülcemal's 2012 novel *al-Qalandar*. In the competition between Nasreddin Hodja and the poets Yunus Emre and Rumi (Mevlana), which parodies the contest between Aeschylus and Euripides in *The Frogs* by Aristophanes, Nasreddin is naturally the winner (Budak 2014, 207).¹

Some of the most important research on Nasreddin Hodja has been produced by scholars from Central and Eastern Europe. In his history of the Ottoman Empire, published in 1734, the Moldavian prince Dimitrie Cantemir included three of the anecdotes featuring Nasreddin and Timur. The Bohemian folklorist Albert Wessel-ski compiled an extensive collection of anecdotes, *Der Hodscha Nasreddin* (1911), in which he traced Cantemir's Nasreddin anecdotes to Arabic and Hebrew sources.² As Ulrich Marzolph states,

the anecdotes mentioned by Cantemir, rather than supplying reliable historical information, testify to the fact that Nasreddin in the seventeenth century had become the point of crystallization of a number of anecdotes originally not at all connected with him as a historical or even fictional character (1996, 492).

Marzolph further points out that the “most comprehensive documentation of Nasreddin Hodja anecdotes ever published” was edited in Russian by M.S. Kharitonov (496). Several of the leading Turkish experts on Nasreddin Hodja also had Balkan connections. Mehmet Fuad Köprülü, whose 1918 monograph was one of the earliest Turkish scholarly works on this topic, was descended from an influential Ottoman family of Albanian origin. Pertev Naili Boratav was born in what is now Bulgaria, and his collection (cited above) includes a chapter on the Nasreddin Hodja tradition in the Balkan countries (1996, 61–67). As the Bosnian scholar Fehim Bayraktarević has explained,

Nasreddin Hoca became known not only to the Rumanians, Bulgarians, Greeks, Albanians and Jugoslavs but also in Armenia, Georgia, the Caucasus, the Crimea, the Ukraine, Russia, Turkestan, etc. On these long travels, Nasreddin naturally underwent many changes, distortions and additions were made which are quite foreign to the Turkish text, so that the number of his [...] stories increased to several hundred (1934, 77).

Velitchko Valtchev notes that “Nasreddin Hodja was popularized [...] by literary works devoted to him by poets, novelists, playwrights, etc. from different countries,” offering examples from Serbian, Russian, and Bulgarian (as well as French) literature (1978, 211). In general, however, scholars have paid little attention to the phenomenon of Nasreddin Hodja as a transcultural icon in non-Turkish literatures. The primary aim of the present article is to provide a broad overview of this distinctive (and perhaps unexpected) aspect of Nasreddin adaptations in twentieth-century Slavic literatures, particularly focusing on the “changes, distortions and additions” mentioned above by Bayraktarević.

Considering Nasreddin Hodja’s origin in the oral tradition of social humor, it is logical that dramatic works make up the majority of the adaptations of this charac-

ter into literary works (i.e., full-length written texts composed by a single author). One of the oldest to survive is a Turkish/Persian manuscript held in the archives in Poznań, Poland: a nineteenth-century play entitled *Nasreddin Hoca'nin Mansibi* (Nasreddin Hoca's appointment to an official post). Metin And, who transcribed the play into modern Turkish (1969), suggests that it was written by a Turkish diplomat (under the Slavic-sounding pseudonym Johann Lipa) for students at the School of Foreign Languages in Vienna:

Turkish was [apparently] taught by members of the Turkish Embassy staff. Though they no doubt wrote these plays, they chose as professional diplomats to remain anonymous. They probably dictated them as exercises to students, who in turn translated them into the three major languages of the Austrian Empire (German, French and Italian) (1984, 52).

The fact that Nasreddin Hodja was seen as a suitable topic of translation for Central European Orientalists shows his function as a transcultural icon between the Ottoman and Habsburg Empires. It was in the 20th century, however, that Nasreddin became a frequent character in Slavic literature. The widespread appeal of this character suggests what Mikhail Bakhtin has called the “masks of the clown and the fool” used by novelists: “They are linked with the folk through the fool’s time-honored privilege not to participate in life, and by the time-honored bluntness of the fool’s language [...] at last specific forms had been found to reflect private life and make it public” (1981, 161). Leonid Solovyov’s comic novel *Povest o Khodzhe Nasreddine* (1935, *The Tale of Hodja Nasreddin*, 2009) places Nasreddin in Bukhara, whose emir becomes a parodic replacement for modern forms of repression. The Bosnian Serb author Branko Ćopić’s cycle *Nasradin Hodža u Bosni* (1939, Nasreddin Hodja in Bosnia), part of the short story collection *Borci i bjegunci* (1939, Fighters and fugitives), transplants him to a Slavic context with deep Ottoman roots and Veselin Stoyanov’s opera *Hitar Petar* (1967, Clever Petar) is based on Nasreddin’s traditional counterpart in Bulgarian folklore. In Czech drama, both Jiří Mahen’s *Nasredin* (1928) and Josef Kainar’s *Nebožtík Nasredin* (1959, The late Nasreddin) feature Nasreddin in his native Turkish setting.

THE SOVIET NASREDDIN

Among the Slavic literary adaptations of Nasreddin Hodja, Leonid Solovyov’s two-part novel *The Tale of Hodja Nasreddin* (1935), has enjoyed the greatest international popularity, with translations into numerous languages, including Persian and Hebrew, and two translations into English (in 1956 and 2009). In the first part, *Vozmutitel spokoistviya* (The Disturber of the Peace), Nasreddin returns from exile to Bukhara, whose population is suffering under corrupt leadership. Solovyov drew upon his own experience with Muslim cultures: He had been born in Ottoman-ruled Lebanon (where his father taught) and worked as a correspondent in Tashkent. Yet aside from his donkey and his wit, Solovyov’s Nasreddin is considerably different from the legendary figure, and the Central Asian setting (distant in both time and space from modern Russia) gives the author considerable freedom. In fact, this thirty-five-year-old adventurer bears closer resemblance to another trickster protagonist of early Soviet literature, Ilf and Petrov’s Ostap Bender. What gave the book its great

popularity was its metaphorical relevance for the political atmosphere of the 1930s. While this reimagining of Nasreddin won popular acclaim, Solovyov was punished for the work's bold political message. The second part, *Ocharovannyj prints* (The Enchanted Prince), was written while Solovyov was held in a prison camp under suspicion of terrorism against the Soviet state. Neither the book's success nor the author's punishment is surprising in a climate of Stalinist purges, but it is striking that a work openly criticizing an absolute ruler for devastating his nation could be published at all during such a period of repression.

At the beginning of the first novel, Solovyov's Nasreddin has penetrated the harem of an Iranian dignitary and seduced his wife, who does not even know his name: "Listen, then – you have spent the night with Hodja Nasreddin! I am Hodja Nasreddin, disturber of the peace and sower of discord, the same one whose name is trumpeted by the heralds in all the squares and bazaars along with promises of a large reward for his head" (4). He slips out past the sleeping guard, almost as if by magic: "And once again, the stony white road would ring and the dust would fly under the brisk hooves of his donkey" (4).

Despite his subversive ways, Nasreddin is a patriot, even when he arrives after dark and is locked outside the city gates: "He loved his homeland, and there was no greater love in the world for this crafty joker with a black beard on his copper-tanned face and sly sparks in his clear eyes" (7). He immediately realizes that the new emir, who has been ruling for eight years, has ruined the city and exploited its people. The greedy tax collector, who strips the wealthy merchants of their goods, even charges the almost penniless Nasreddin an entrance tax: first as a visitor, then for conducting business, followed by a donation for the mosque, and finally a "visitor tax" for his donkey to visit his relatives as well. "You are correct, o wise chief, indeed my ass has a great many relatives in Bukhara. If he did not, our emir would long have been booted from the throne with practices like these, while you, o honorable one, would have been impaled for greed!" (10)

Solovyov's novel was the basis of the Russian film *Nasreddin v Buhare* (Nasreddin in Bukhara, 1943), directed by the Soviet film pioneer Yakov Protazanov, followed by the Uzbek film *Nasriddinning sarguzashtlari* (The Adventures of Nasreddin Hodja, 1946) directed by Nabi Ganiyev. The book was later adapted into a highly successful musical in Tel Aviv, illustrating the power of this comic icon across borders of genre as well as culture. The humble Nasreddin reached the peaks of Soviet high culture when the poem *Yumor* (Humor) by Yevgeny Yevtushenko, which includes Nasreddin as a personification of humor, was set to music by Dmitri Shostakovich in his Symphony no. 13 (first performed in 1962). In Yevtushenko's poem, Nasreddin is celebrated along with Aesop as a proof of humor's subversive power: "From houses which bigots footprinted / with their puny legs like spokes, / all banalities Hodja Nasreddin / ejected like chessmen with jokes!" (1968, 101) Solovyov further inspired the Bosnian author Slavko Mičanović's 1971 novel *Nasradin-hodža u Stambolu* (Nasreddin Hodja in Istanbul), in which the representation of this Turkish hero was shaped by reciprocal literary influence between Slavic cultures (Popovic 2005, 286).

NASREDDIN HODJA IN THE BALKANS

Of course, Nasreddin Hodja had existed in Balkan oral folklore throughout the centuries of Turkish rule, but his appearance in South Slavic literature was partly mediated by the work of Western Orientalists. In 1894, the Serbian satirist Stevan Sremac published the collection *Nasradin-hodža, njegove dosetke i budalaštine u pričama* (Nasreddin Hodja, His witticisms and foolishness in the tales), which was based on the German translation (by E. Mullendorf) of a Turkish collection (by Mehmed Tevfik) from 1883 (Popovic 2005, 283). Ksenia Aykut states that Sremats drew on the unique lexical similarities between Serbian and Turkish to bring the anecdotes closer to the original: “Sremats did not restrict himself to translating, but also used his imagination to create a different narrative style that enriches the anecdotes by making them more charming and cloaking them in an Eastern atmosphere” (2012, 446).³ According to Alexandre Popovic (2005, 285), a number of creative and scholarly works related to Nasreddin Hodja were published after the establishment of Yugoslavia, including Fehim Bayraktarević’s monograph *Nasredin-hodžin problem* (1934, The problem of Nasreddin Hodja).⁴

The most fully developed adaptation of Nasreddin Hodja in interwar Yugoslav literature is Branko Čopić’s series of twelve stories *Nasredin Hodža u Bosni* (Nasreddin Hodja in Bosnia), which is set in a timeless (possibly Ottoman) Bosnia and uses numerous words of Turkish origin. Popovic describes Čopić’s Nasreddin as “very successfully adapted to the local reality and psychology” (2005, 285), but the character in these stories is melancholy rather than merry, resisting a world that cannot understand him. This pessimistic representation may reflect the author’s (justified) fears of ethnic conflict on the verge of the Second World War.⁵ In the first story, *Na granicama* (On the borders), Nasreddin climbs a steep mountain trail and thinks of the fellow villager who has scolded him for seeing all men as equal:

Nasreddin Hodja, you’ve been our hodja for a long time and we all respect you, but brother, you’re somehow on his own and out of his world – all of Bosnia laughs at you. Well, they say that [...] you like to drink, which isn’t likely for any believer, much less a hodja, but, Nasreddin Hodja, poor man, you don’t look at who is what faith, but you act as if the whole world is your brother, whether Vlach, Šokac, or Civut [i.e. Orthodox, Catholic, or Jewish] [...] You anger Allah, Nasreddin Hodja, because you don’t want to see how great is the border he has put between us and other faiths (Čopić 1964, 138).

Čopić’s hodja lives in a world where happiness is illusory, although he struggles for something better. The title of the story *Srećna zemlja* (Happy land) is ironic, for Nasreddin doubts the very existence of such a place: “A happy land, a land where one can live contentedly and happily. Is there such a land?” (172) Even the beautiful sight of a seaside city below him brings out the contrast with “his mountainous, dark, and unhappy Bosnia” (173).

In the final story, *Razgovor s čovjekom* (A talk with a man), Nasreddin sits in the forest reflecting on his fight for justice in the world: “How much pain and sorrow there is in this world. And is there no one who will take the Hodja’s place?” He watches an ant, who “stands and fights against all the powerful and cold forces around himself.” While this seemingly gives him hope for the future, the narrator

notes that this is “the last and warmest conversation of the strange and funny warrior Nasreddin Hodja” (202). When he is found lying dead that evening, one old man mumbles: “He was always like that, his whole life long. Such a strange *insan* [creature]” (203). Rather than a man of the people, the Bosnian Nasreddin is an outsider, his “otherness” emphasized by Ćopić’s use of a Turkism (*insan*) to end his text.⁶

Both culturally and geographically, Bulgaria is the closest of the Slavic nations to Turkey, and anecdotes featuring Nasreddin Hodja (known there as Nastradin) were published as early as 1853. As Valtchev has noted, “it is possible to observe, in the development of Bulgarian folklore, some phenomena which one does not encounter in the folklore of other peoples” (1978, 220). The most striking of these is Nastradin’s Bulgarian counterpart Hitar Petar, who usually outwits the Hodja.⁷ Yet even after the liberation of Bulgaria from the Ottomans in 1878, collections of anecdotes about Nastradin/Nasreddin were published in numerous editions. Stajnova explains the difference between the Bulgarian and Turkish versions: “The Bulgarian storyteller tends to join several episodes in a single longer one [...] The Turkish anecdotes on Nasreddin Hodja, on the other hand, rest above all on dialogue and are characterized by an almost total lack of description” (1966, 205).

Veselin Stoyanov’s opera *Clever Petar*, featuring Nasreddin as a supporting character, premiered in Sofia in 1958.⁸ As Stoyanov stated,

humor freshens, and makes a person livelier and hardier. This is why [...] I have devoted a great deal of attention to humor [...] Unfortunately, during the development of the plot, there were no other sources in our literature besides the folktales [...] Thus we were faced with many challenges during our first attempt to adapt Hitar Petar for the opera (quoted in Fischer 2001).

Stoyanov’s Nastradin Hodja is essentially a supporting character who is allied with the greedy *chorbadji* (village leader) Ignat. In Act One, he confronts Hitar Petar at a village fair while looking for his debtors. In Act Two, Hitar Petar actually enters Nastradin’s house and speaks to his wives (although hidden in a well) while Nastradin is at the mosque. In Act Three, Nastradin and Ignat are caught in a compromising position by Hitar Petar, who takes the Hodja’s bag of coins as a wedding gift for his own daughter. In Communist Bulgaria, Nasreddin is no longer an icon of folk wisdom but a symbol of bourgeois hypocrisy.

CZECH ADAPTATIONS OF A TURKISH ICON

The Czech lands (which were never under Ottoman rule but inherited a historical mistrust of the Turks through the shared cultural tradition of Habsburg Central Europe) seem like a much less likely setting for the Oriental wisdom of Nasreddin Hodja. Yet three tales about this comic icon were published in 1834 in the magazine *Česká Wčela*, and several stories from the version by Mehmet Tevfik Fikret (also the source for Sremac’s collection) were translated into Czech in 1894 (Becka 1984, 174). In addition to Wesselski’s collection in German (mentioned above), Jan Rypka, one of the most prominent Czech Orientalists, translated a series of Nasreddin anecdotes in 1909, followed by Richard Hrdlička’s translation *Žerty a příhody Nasredinna Chodži* (1913, Jokes and adventures of Nasreddin Hodja). Anecdotes were also translated

into Slovak by the leading Ottoman scholars Josef Blaskovics and Vojtech Kopčan (Celnarová 2003, 207).

The first of two plays in twentieth-century Czech literature to be based on Nasreddin was the 1928 comedy *Nasreddin čili nedokonalá pomsta* (Nasreddin or the imperfect revenge) by Jiří Mahen, who had previously written about the Slovak hero Janošík (reflecting his sympathy for the Slovaks while they were still under Hungarian rule). Mahen's primary sources on Nasreddin were presumably Wesselski's (or possibly Hrdlička's) collections, but in the introduction, he explains that this "fairytales comedy from the Orient" was inspired by his travel "in the South" (specifically, Bosnia and Herzegovina). According to the stage directions, the setting is "Akşehir, Sarajevo and Mostar combined" (1962, 209–213), so while Mahen does not completely transplant Nasreddin to a domestic setting as some other authors do, his Orient has a Slavic, hence partly "domesticated", influence. His choice of a Turkish theme illuminates the cultural situation in interwar Czechoslovakia, when the newly independent state was forging a self-confident national identity engaged with the world.⁹ As Štěpán Vlašín suggests, despite the play's "optimistic folk humor," it had the timely political aim of "uncover[ing] the demagogery of fascism," presenting Nasreddin (not unlike Janošík) as a folk hero fighting against injustice, but in this case "not with arms, but with humor and cunning" (1962, 308).

The first of the three acts opens with an old water-seller sleeping by the side of the road. Two strangers arrive in Akşehir, and speaking with a native of the town, they say that they have come to see its famous judge, Nasreddin: "We heard that Nasreddin actually fell from a ladder, and that's why he's crazy, that's why he has whims." The townsman tells them that he was actually "knocked down, when he climbed up someone else's tree – to steal fruit!" (Mehen 1962, 221) Although it is forbidden to discuss the political situation with outsiders, it is later revealed that the Caliph, the true ruler of the city, has been missing for some time. In the following scenes, the visitors see Nasreddin resolve a dispute (based on a famous anecdote) between a kebab-seller and a beggar: The kebab-seller claims that the beggar has "stolen" the scent of his kebab, and in return the beggar is required by Nasreddin to "pay" with the sound of rattling coins.

Nasreddin does not appear at all in the second act, which features a "prince" and "princess" who symbolize the type of modern European bourgeois that Mahen (with his leftist sympathies) despised. The princess is angry with her husband, who is unfaithful to her with their servant girls and decides to betray him with the most disgusting man she can find: the garbage collector Abdula. In Act Three, when the princess and Abdula come before Nasreddin to be judged, he diverts the mob's demands for justice by making a surprising announcement: "A woman snatched a man in order to take revenge, but she had more next to her in bed than she herself knew!" (290) He claims that the garbage man is actually the missing Caliph, the princess faints from shame, and everyone follows Abdula away in admiration. However, the final scene reveals that the true Caliph is the old water-seller from the beginning of the play, whose identity has been protected by Nasreddin's clever lie. The Caliph concludes the play by praising him: "Oh, Nasreddin, what paradise there will be on earth, if every-

one will have such a talent for fantasy as you and – pardon – me too!” (293) Despite its inauthentic setting and meandering plot, Mahen’s adaptation offers a social message beneath its light humor.

In the late 1950s, Nasreddin Hodja returned to Czech drama with greater political significance in *The Late Nasreddin* by Josef Kainar. In Kainar’s play, the citizens of Akşehir beg Nasreddin Hodja to save them from the conqueror Timur, who has planned to plunder the city as a gift for his wife. Nasreddin rides his donkey to Timur’s camp, entertains him with his jokes, and even creates a miracle: The donkey is able to produce pearls. When he returns to Akşehir, having spared the city from the conqueror, he gives the pearls to its citizens, only to be attacked and beaten to death by those who think he is hiding still more pearls from them. In the final scene, Azrael, the angel of death, comes to take him away:

NASREDDIN: Leave me here, at least for a little while...

ANGEL: The order is, to heaven, and in one piece...

NASREDDIN: And I’ll run away. And I’ll come back. Heaven is not for me.

ANGEL: And what if hell isn’t – where will you go? Ha!

NASREDDIN: Here. I like it here. Isn’t it possible to divide me somehow among the people, so I can live on longer here? (1959, 115)

Milan Jariš, in his afterword to the play, proposes an anti-imperialist message: Kainar “destroys the legend of the conqueror Timur by confronting the conqueror with the free, thus wise, Nasreddin” (Jariš 1959, 118). Xenia Celnarová has suggested that Nasreddin’s “intelligence, courage, and lower-class outspokenness” is a self-portrait of Kainar, and notes that the successful revival of the play two decades later (in 1979) had only a short run before being removed from the stage: “Perhaps the statesmen and political leaders of the time recognized themselves in Timur and the foolish citizens of Aksehir!” (1996, 72–73) Like both Mahen’s and Solovyov’s versions of Nasreddin Hodja, Kainar’s play has only a distant connection to its source material, and the greed of the city’s citizens reflects a very personal outlook on society’s ingratititude toward its artists. Kainar’s use of this transcultural icon was a cautious first step towards questioning the socialist regime that he had fervently supported in his poetry earlier in the 1950s.

In 1990, Miloš Mendel published a collection of stories related to Nasreddin Hodja and his Central Asian and Middle Eastern variants in Czech translation. Mendel’s afterword specifically highlights the relevance of this Turkish figure by relating it to the Czech tradition of passive resistance embodied in Jaroslav Hašek’s “good soldier Švejk”:

Ordinary people tried to overcome the narrow and rigid framework for these values [...] by their own cunning, inventiveness, and the originality of their behavior and reasoning, or at least simulated “Švejkian” stupidity, which was actually meant to serve as a mirror held up to the mindless despotic power, or ordinary but dangerous human stupidity and pettiness (163).

Mendel also refers to specific episodes from Švejk, stating that “these scenes have the same value of testimony as when Nasreddin carries out a nonsensical order to the letter, or flatters the arrogant Timur Khan” (172). By comparing this Turkish folk

hero to a Czech literary icon, Mendel creates a point of comparison for the domestic reader to appreciate these stories from distant contexts.

CONCLUSION

The metamorphoses that can be seen in the cross-cultural circulation of Nasreddin Hodja anecdotes become even more visible in these dramatic and fictional adaptations. In Bakhtin's terms, Solovyov's use of the Central Asian setting allows the "bluntness" that would not have been acceptable in a modern Russian context, while Kainar's ultimately tragic Nasreddin "reflects the private life" of the artist constrained by socialist realism. Despite their very different approaches, all of these writers attempt to transform Nasreddin Hodja's medieval Islamic spirit into something suitable for modern national literatures while preserving his essential comic qualities. Whether seen as exotic and remote (as in the Czech case) or as an integral part of the national culture (from the Bosnian perspective), this Turkish clown has given Slavic writers the freedom, often in times of extraordinary repression, to examine and critique contemporary society.

NOTES

- ¹ The pseudo-archaic title *al-Qalandar* refers to the sects of wandering Sufi dervishes known as Kalendars.
- ² Wesselski was Bohemian German rather than "Czech," as he is sometimes described, but was nonetheless based for much of his career in Prague.
- ³ As Aykut notes, the Turkish lexical elements used by Sremac include both words still commonly used in Serbian today, such as *komžu* (neighbor), *sokak* (street), *fincan* (cup), *mahalle* (district), *kahvehane* (coffeehouse), etc., but also words supposedly less familiar to the contemporary reader, such as *avci* (hunter), *dostluk* (friendship), *canum* (my dear), *toprak* (land), etc. (445).
- ⁴ Popovic also mentions an unpublished comedy by Milan Ćurčić, *Nasrudin hodžina čudesa* (The wonders of Nasreddin Hodja), performed in Sarajevo in 1928, and the Bosnian novelist Meša Selimović's introduction to a collection of Nasreddin Hodja anecdotes by Ahmet Halit Yaşaroğlu (1953), which was the first edition in Yugoslavia translated directly from Turkish. Among later works, Popovic recommends the study by Ivan Šop (1973). On Bosnian sources, see also Muftić (1994).
- ⁵ My acknowledgments to Dr. Srdjan Jovanović for his help with the original Bosnian (Serbo-Croatian) text.
- ⁶ In Balkan languages, words of Turkish origin often take on negative connotations: the term *insan* (which simply means "person" in Turkish) implies an "odd creature" in Serbian/Bosnian (as opposed to the standard Serbian *čovjek*, "man/person," in the title of the story).
- ⁷ Proof of Hitar Petar's status as a Bulgarian icon is a hill on Trinity Peninsula, the northernmost point of Antarctica, that was named Hitar Petar Nunatak (indirectly extending Nasreddin Hodja's cultural influence almost to the South Pole).
- ⁸ See Sagaev 1964 (my thanks to Dr. Nadezhda Alexandrova for this reference). Stoyanov also wrote an orchestral suite based on another Bulgarian national icon: the antihero Bai Ganyo, the satirical literary figure created by Aleko Konstantinov in the 1890s.
- ⁹ See Chapter 3 of my previous work (Sabatos 2014) for a more thorough discussion of Turkish themes among the multiethnic writers of interwar Czechoslovakia.

LITERATURE

- And, Metin. 1969. "Nasreddin Hoca'nın Mansibi." *Türk Dili*, 214:317–324.
- And, Metin. 1984. "Turkish Drama." In *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama*, edited by Stanley Hochman, 47–65. New York: McGraw-Hill.
- Aykut, Kseniya. 2012. "Sırp Yazarı Stevan Sremats ve Nasreddin Hoca." *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 12, 2:441–451.
- Bakhtin, Mikhail. 1981. *The Dialogical Imagination*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Bayraktarević, Fehim. 1934. "Nasredin-hodžin problem." *Prilozi za knjizevnost, jezik, istorij i folklor*, 14, 1–2:81–152.
- Bayraktarević, Fehim. 1993. "Naşr al-Din Khodja." In *The Encyclopedia of Islam*. Vol. 7, 1018–1020. Leiden: Brill.
- Becka, Jiří. 1984. "Turkish Literature in Czechoslovakia." *Archiv orientální*, 52, 2:167–89.
- Boratav, Pertev Naili. 1996. *Nasreddin Hoca*. Ankara: Yapı Kredi.
- Budak, Ali. 2014. *Edebiyat ve Hayat*. İstanbul: Big Bang.
- Cebeci, Oğuz. 2008. *Komik Edebi Türler*. Ithaki: İstanbul.
- Celnarová, Xenia. 1996. "Çek Yazar Josef Kainar'ın Anlayışıyla Nasreddin Hoca." In *Nasreddin Hoca'nın Dünyası*, edited by İrfan Ünver Nasrettinoğlu, 71–73. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Celnarová, Xenia. 2003. "The Turkish Folk Culture in Work of Slovak Scholars." *Asian and African Studies*, 12, 2, 2: 206–215.
- Čopić, Branko. 1964. *Bojovnici i bjegunci*. Beograd: Prosveta.
- Erdoğan, Necmi. 2013. "Nasreddin Hoca and Tamerlane: Encounters with Power in the Turkish Folk Tradition of Laughter." *Revista de Etnografie si folșlor/Journal of Ethnography and Folklore (REF/JEF)*, 1–2: 21–36.
- Fischer, Frank. 2001. "Bulgarian Operas: Stoyanov, Hitar Petar." University of Pittsburgh. Accessed May 2015. <http://www.ucis.pitt.edu/opera/BULGOP/hitar/hitar.htm>.
- Gülçemal. 2012. *Al-Qalandar*. İstanbul: Ithaki.
- Gürkaş, Hakki. 2008. *Nasreddin Hodja and the Akşehir Festival*. West Lafayette: Purdue University, Ph.D. dissertation.
- Hrdlička, Richard. 1913. *Žerty a příhody Nasredina chodži*. Tábor: Richard Hrdlička.
- Jariš, Milan. 1959. "Doslov." In *Nebožtík Nasredin*, by Josef Kainar, 117–118. Prague: Orbis.
- Kainar, Josef. 1959. *Nebožtík Nasredin*. Prague: Orbis.
- Köprülü, Mehmet Fuat. 1918. *Nasreddin Hoca*. İstanbul: Kanaat Matbaa ve Kütüphanesi.
- Mahen, Jiří. 1962. *Janošík. Ulička odvahy*. Nasreddin. Prague: SNKLU.
- Marzolph, Ulrich. 1996. "Timur's Humorous Antagonist, Nasreddin Hoca." *Oriento Moderno* 76, 2: 485–498.
- Mendel, Miloš, ed. 1990. *Tucet tváří Nasreddinových*. Prague: Vyšehrad.
- Mićanović, Slavko. 1971. *Nasradin-hodža u Stambolu*. Sarajevo: Svetlost.
- Muftić, Edib. 1994. *Nasrudin-hodža i Bošnjaci*. Zagreb: Preporod.
- Özdemir, Nebi. 2011. *The Philosopher's Philosopher: Nasreddin Hodja*. Translated by M. Angela Roone. Ankara: Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism.
- Popovic, Alexandre. 2005. "Nasreddin Hoca en Yougoslavie: Recherche Bibliographique." In *Nasreddin Hoca'ya Armağan*, edited by M. Sabri Koz, 281–290. İstanbul: Oğlak.
- Sabatos, Charles. 2014. *Mit ve Tarih Arasında: Orta Avrupa Edebiyat Tarihinde Türk İmgesi*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Sagaev, Lubomir. 1964. "Hitür Petür, komichna opera v tri dejstvija." In *Kniga za operata*, 389–395. Sofia: Nauka i izkustvo.
- Solovyov [Solovyev], Leonid. (1935) 1990. *Povest o Khodzhe Nasreddine*. Leningrad: Lenizdat.
- Solovyov, Leonid. 2009. *The Tale of Hodja Nasreddin: Disturber of the Peace*. Translated by Michael Karpelson. Toronto: Translit.
- Šop, Ivan. 1973. *Nasredinove metamorfoze*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.

- Sremac, Stevan. 1894. *Nasradin-hodža: njegove dosetke i budalaštine u pričama*. Beograd: Štamparija V. Valožića.
- Stajnova, Michaila. 1966. “Les Personnages de Hitar Petar (Pierre le Finaud) et de Nasreddin Hodja dans la littérature populaire bulgare.” *Études balkaniques*, 2, 4:199–206.
- Valtchev, Veltichko. 1978. “Nasreddin Hodja et Certains Problèmes de l’Humour chez les Peuples d’Orient.” In *Studies in Turkish Folklore*, edited by Ilhan Başgöz, 210–222. Bloomington: Indiana University Turkish Studies.
- Vlašín, Štěpán. 1962. “Doslov.” In *Janošík. Ulička odvahy. Nasreddin*, by Jiří Mahen, 301–309. Prague: SNKLU.
- Wesselski, Albert, ed. 1911. *Der Hodscha Nasreddin – Türkische, arabische, berberische, maltesische, sizilianische, kalabrische, kroatische, serbische und griechische Märlein und Schwänke*. 2 Bände. Weimar: Alexander Duncker.
- Yaşaroğlu, Ahmet Halit. 1953. *Nasrudin-hodža: priče i dosjetke*. Sarajevo: Svetlost.
- Yevtushenko, Yevgeny. 1966. *Yevtushenko Poems*. London: Pergamon.

Nasreddin Hodja’s foolish wisdom: Slavic literary adaptations of a Turkish folk hero

Nasreddin Hodja. Slavic literature. Comparative literature. Turkish culture.

The Turkish comic folk hero Nasreddin Hodja is known across the Muslim and former Ottoman world, but he also has a unique place in modern Slavic literatures (Russian, Bosnian/Serbian, Bulgarian, and Czech). What is interesting in each of these works is the way that this character has been adapted as a transcultural icon, transforming his medieval Islamic spirit into something suitable for modern national literatures while preserving his essential comic qualities. Nasreddin’s Slavic “afterlife” is not simply a forerunner of literary globalization, it also shows how exotic figures allow expanded freedom of expression under various forms of cultural repression.

Charles Sabatos
Yeditepe University
Faculty of Arts and Sciences, no. 811
Department of English Literature
26 Ağustos Yerleşimi
34755 Kayışdağı
İstanbul
Turkey
charles.sabatos@gmail.com

Political input in making poets cultural icons*

JÁN GAVURA

In July 2007, the Polish Parliament declared 2008 the Year of Zbigniew Herbert,¹ commemorating the tenth anniversary of his death in 1998. Four years later, the same political body declared 2011 the Year of Czesław Miłosz,² commemorating the centennial of the poet's birth. In contrast, in 1984 the Slovak Ministry of Culture and the Communist Party of Slovakia did not formally devote a year to Laco Novomeský,³ yet a series of conferences, monographs, the production of a fictionalized biopic, and the inauguration of a museum in the town where the poet had spent his youth certainly created a similar aura. These three literary personalities, each well known in their homelands and abroad, achieved an iconic cultural status that is, paradoxically, not only the result of mere artistic achievement but was also, in part, the result of political motivation.

This article examines the cases of poets who, in the course of time, became cultural icons in East-Central Europe in the late twentieth and early twenty-first centuries. While this paper's primary examples are drawn from a handful of Polish and Slovak writers, these cases are supplemented with those of other poets to provide more examples of how complex the creation of cultural icons is, especially when considered from three frameworks: cultural semiotics, national literatures, and transculturality. The choice of two neighboring literatures is made to compare the situation in a larger language area (Polish) with the smaller language community of Slovak literature to broaden the research area and reveal, on the one hand, the common history of Eastern Bloc countries and, on the other, the distinctive differences that every nation and individual author possess. There is also a visible trace of the influence of Polish poetry on Slovak literature coming from geographical and linguistic, as well as spiritual, religious, and cultural, proximity. The case study focuses namely on Zbigniew Herbert and Laco Novomeský; however, other Polish (Czesław Miłosz, Wisława Szymborska) and Slovak (Ján Ondruš, Ivan Štrpka) poets are mentioned because they provide valuable insights the genesis and trans-cultural transformation of cultural icons in East-Central Europe at present and in the recent past.

* This work was supported by the grant, "Contemporary Slovak literature and culture and their European art contexts," of the Slovak Scientific Grant Agency VEGA, project number 1/0048/13.

Research into cultural icons leaves investigators in a rather awkward situation as analyses and interpretations cannot always rely on verified facts. Research must take into consideration myths, mystifications, and hearsay, which are not often available in written form. Even if there is a written document – since 2000, something most frequently found on the Internet and blogs – its credibility is often questionable. Secondly, the field of culture is to be seen as a semiosphere in which study material consists of professional research accompanied by an equally large range of opinions of rather variable competence. Over time, even the order of signs ranges from a first order iconic form to second and third orders (indices and symbols), and it is not uncommon for cultural icons to simultaneously appear in different iconic orders. In the particular case of poets as cultural icons, there is still a non-iconic reception when poets and their works are read in a narrow, aesthetic way. However, the importance of their work and general appeal transcends literature and becomes instead a representation of features, values, or notions of the work or the person who created it.

WHY DO POETS MAKE GOOD CULTURAL ICONS?

Not many contemporary poets become cultural icons; yet when we briefly survey the Polish and Slovak poetry of the twentieth century, we can find a number of suitable examples. The process of “iconization” takes time and is a result of an “exponential accretion of meaning” (Tomaselli – Scott 2009, 20), which means that research of cultural icons always sets a point of time, the vantage point, and takes into consideration the dynamic character of such icons. It also means that contemporary living poets may later become cultural icons, although the iconization process will differ from what contemporary icons might have experienced. To simplify, based on common cultural practice, we could label each poet to indicate, conveniently, the result of their representative or even symbolic function, which is an outcome of accretion in the process of iconization. Herbert is seen as both “Antaeus” and “the figure of Atlas”: “with all the strengths of an Antaeus, yet he finally merges more like the figure of Atlas. Refreshed time and again by being thrown back upon his native earth, standing his ground determinedly in the local plight, he nevertheless shoulders the whole sky and scope of human dignity and responsibility” (Heaney 1988, 70). For Joseph Brodsky (1978, 364), Miłosz is “a severe and relentless mind of such intensity that the only parallel one is able to think of is that of the biblical characters, most likely Job.” Szymborska has often been called the first lady of Polish or world poetry, and symbolic labeling has sometimes taken a rather peculiar form, with her being designated the “Greta Garbo of poetry” according to Swedish writer Gabi Gleichmann (1996) or, more seriously, “a Mozart of poetry” with “the fury of Beethoven”:

She has been described as the Mozart of poetry, not without justice in view of the wealth of her inspiration and the veritable ease with which her words seem to fall into place. But, as can be seen from the quotation, there is also something of the fury of Beethoven in her creative work (Nobel Prize Press release, 1996).

Novomeský was seen as “a humanist” (Kučera 2004) and Ondruš “an absolute poet” (Hamada 1996).

Despite all the efforts of schools and cultural organizations, the reading of poetry never spreads beyond a limited number of enthusiasts, yet poets often gain general and wide recognition. The asymmetry between the declared importance of poets and their lack of presence in society is the source of numerous investigations without clear conclusions. This situation is also a part of the examination of poets as cultural icons carried out in this study. In the beginning, every process of iconization in culture has a point of initiation leading to an increase of a person's – here, a poet's – popularity (Macura 2008, Williams 1983). Literary history at the beginning of the twentieth century consisted of quite a diversity of poets, though this diversity was mostly expressed aesthetically, in a range of decadent, modern, visionary, avant-garde, and other styles. Especially in East-Central European (namely Polish, Czech, and Slovak) literature, there was the very important image of a poet being "the conscience of the nation," a notion which had survived from the times of national revival movements in the previous century. Later, this supposedly prestigious position of national poets was often ridiculed or challenged as archaic;⁴ however, some poets were able to hold such a position, maintaining it mostly by means of their personal heroism in the difficult times of the Second World War, Cold War or reformatory years of the 1960s.

Literature in East-Central Europe in the twentieth century always had a political subtext: Journals kept their profiles cultural-social or cultural-political (understood as one homogenous sphere), and thoughts that could not be uttered in public through the press were often successfully encrypted in messages within literature. The political involvement of literature throughout the eastern regions of Europe has shifted over the years due to changing circumstances (fights for national independence, establishment of democracy, pro- versus anti-fascist actions), but never seems to cease. During the Communist period in East-Central Europe (1948–1989/1991), the importance of literature's political involvement would even rise, declining again only in the 1990s, in a decade defined as "years of transition" or "transformation." The true character of the phenomenon of politics and art has been illustrated by Western observers who have made a number of comments on the aforementioned relationship during the political division into Eastern and Western "blocs." Such artistic involvement in politics was seen as odd and unlike anything in the Western countries. Tom Paulin, editor of *The Faber Book of Political Verse*, highlights that "in Eastern Europe, the poet has a responsibility both to art and society, and that this responsibility is single and indivisible" (1986, 17). The critic Alfred Alvarez adds another useful comment: "In Western Europe we take for granted that there is a fundamental split between poetry and politics. The problem is not that the twain can never meet, but that they can do so only at a great cost" (1968, 9). Alvarez also lists the possible flaws of political verse, citing its "vague rhetoric," "dependence on clichés," and tendency to be "debilitatingly simple-minded," only to point out that although Herbert's poetry is "unremittingly political," he is "an exception" to all of these faults (9).

Political activity in the East took many forms, the worst of them being open support for nationalist (before and during the Second World War), fascist (during the war), and Communist (since the 1920s and vigorously after 1948) agendas by authors who thought it no shame "to serve" political ideology. Authors such as Her-

bert, Miłosz, Ondruš, and Novomeský cared for aesthetic values, and their political content always remained rather indirect: It was just a part of something larger, often called “humanism” (Herbert and Novomeský) or the “existential situation” (Miłosz and Ondruš) ex post. In private letters and occasionally in literary journals, all of them criticized political verse, especially when it placed politics above aesthetics. The so-called “public order” (an offer made by political officials to artists to meet desired needs) attracted many semi-talented authors to include political content in their works in order to improve their positions in literature or in lucrative institutions.

Of the aforementioned poets, Novomeský found himself in the most peculiar position. He was involved in politics as a high-ranking member of the Central Committee of the Communist Party of Slovakia, yet he had to defend the independence of art: “We would look ridiculous (and we would certainly deserve that scorn), if we in the name of anything – Marxism, modernism, or art progress – admired works unsanctioned by talent, creative passion, or the ability of an artist,” he claimed in 1937. He would repeat this sentiment in different words on many later occasions (1970, 319). A political journalist and a poet, Novomeský solved his dilemma by a clear distinction: Direct political matters are a subject for journalism, whereas poetry functions independently of such matters. The pragmatic idea of changing the world that he identified with the idealistic doctrine of Communism was acted upon through his news articles and his acts as a politician, but his deep and universal beliefs and poetic vocation were preserved in poetry. Novomeský marked this impenetrable difference by using two different forms of his first name: When he spoke as a journalist or a politician, he signed with his formal citizen’s name, Ladislav Novomeský. All his poetic works were, by contrast, signed with the informal version, Laco Novomeský. In the 1920s and 1930s, he was known for following the leftist literary model of “aesthetics from Paris, ideas from Moscow” which later, in the worst era of Communist persecution in the beginning of the 1950s, was interpreted as reluctance and negligence and was added to other accusations (of bourgeois nationalism and treason) at the show trial ending with Novomeský’s ten-year sentence. Novomeský’s solitary effort to make a clear distinction between politics and art did not bring any recognizable improvement; however, his journalistic articles were available as a kind of proof of the political and cultural competition between the democratic and conservative wings of the Communist Party. The pro-democratic content of Novomeský’s articles also led to the repeated cancellation of planned publication of the poet’s collected articles and essays written in the 1960s in the subsequent decade, both when the author was seriously ill (1971–1976) and after his death.

Even notable authors such as Herbert, Miłosz, Symborska, Novomeský, and Ondruš are not immune to the general hesitation towards poetry; they have been recognized as “the best that the culture brings” but never read on a mass scale. Their poetry triggered their recognition beyond the literary context, but examples of other equally notable poets reveal that to become a cultural icon, other factors come into play as well. Poetry in the process of iconization is an initial factor, and an extraordinary poetic quality constantly remains a hallmark for the authors. Furthermore, other literary activities expand the worldview of and impact on the audience, and

finally, it is the poets' personal lives that show accordance with their actions in a time of crisis. All three aspects were built more or less simultaneously, though poetry was at the beginning of it all. Among these poets, three of them (Herbert, Miłosz, and Novomeský) also have extensive work in the form of essays, journalism, and academic articles, but Szymborska and Ondruš also created prose writings that help to reveal their worldview in detail. Szymborska provided this in her book of reviews *Lektury nadobowiązkowe* (translated as Non-required reading) and Ondruš in a rather private form of notes and letters about the founding of the literary group Trnavská skupina (Trnava Group) from 1957 to 1959; these texts were published in the 1990s when Ondruš was rediscovered by critics and readers.⁵

The impact of essays and articles in newspapers and journals was similar to the impact of poetry, yet even extensive literary activity would not have been enough to move a figure beyond mere popularity and on to becoming a cultural icon. The third important factor, viewing these poets as personal examples, demonstrated that their poetry, essays, articles, and letters were more than just words. The high moral standard expressed in their work was equally shown in their lives, as they took part in the resistance during the Second World War (Miłosz, Herbert, Novomeský) or against Communism (Miłosz, Ondruš, Rúfus) and acted in the name of humanism, to which they often gave voice. Each of these three conditions had great significance and just two without the third, it seems, would not have been enough. Only after "exceptional poets" change into "exceptional personalities who happen to be poets" does a person achieve transcendence and demonstrate a representational ability which eventually result in his or her transformation into a cultural icon separate and distinct from other popular personalities.

CULTURAL ICONS AND POLARIZED SOCIETY (POLISH REALITY IN THE 2010s)

It has been asserted that the process of "iconization eliminates contradiction, celebrates the unity of surface appearance, and denies history" (Tomaselli – Scott 2009, 20) and, with the cultural icons of East-Central Europe as our study, these functions can be seen in actions such as the commemorations of poets that occurred in 2008 (Herbert) and 2011 (Miłosz). On the other hand, counter to such elimination and unification, there have been great regime changes, such as those before and after 1989, as well as a number smaller changes (political, social, and literary) that, when taken all together, have significantly shifted the depiction of these icons. In light of the previous observation, the cultural icons were examined and questioned by both experts and common readers who wanted to correct a constructed "surface" (20) appearance.

The initiative behind these commemorations came from a political body, the Polish Parliament, which – as will be shown later – had its own reason to support such gestures. As an important aside, it is worth noting that in the case of Miłosz, the Lithuanian Parliament made the same commemorative declaration for him as he was a Vilnius-born poet. In all three resolutions on Herbert and Miłosz, the attending committees placed emphasis on transcendent features, underlining the mostly

pro-European character of the poets, their patriotism, and their humanistic values. The resolution on Herbert reads:

On the 10th anniversary of the death of the poet Zbigniew Herbert, one of the most outstanding writers of our times, the Sejm (Parliament) of the Republic of Poland has decided to pay tribute to the artist, who – creatively referring to the great tradition of European culture – enriched and strengthened it. In times of a crisis of values and painful despondency, he stood firmly on the side of values: in arts – the canon of beauty, hierarchy and craft, in life – ethical codes, clearly separating the notions of good and evil (Zagajewski 2008, 47).

The political bodies and their cultural partners – for Herbert, the National Library (Biblioteka Narodowa) in Warsaw; for Miłosz, the Book Institute (Instytut Książki) in Kraków – made cultural commodities out of both icons. Special web pages (on the domain name www.culture.pl) were launched for the commemorative years and included their complete program of events, texts of the declarations, and leaflets and “catalogues” presenting the lives and works of the poets in a nutshell. The polished surface of perfectly organized events, however, could not conceal contradictory attitudes and feelings towards particular details and even the whole idea. As soon as the idea of declaring a commemorative year to Miłosz was posed, numerous voices were raised in opposition. In October 2010, a dispute began in parliament and the leader of the anti-Miłosz faction, Anna Sobecka, claimed:

Czesław Miłosz insulted the Poles. His books are full of various kinds of contempt directed at Poles. He sneers at all social strata. His insinuation that in Poland illiteracy prevailed and that peasants were awful, smelly fools who should be taught to think, is a great insult. This is in *Captive Mind*, the Cracow edition of 1990 (quoted in Secler 2014, 113–114).

Despite the dispute, which was just a prologue of what was to come in the press and Internet, the declaration of the year in honor of Miłosz went through. It was explicitly connected with political reality, and the press release announcing it explained that it was an accompaniment to the Polish presidency of the European Union planned for 2011; the motto for the Miłosz commemorative year, “Rodzinna Europa,”⁶ was “excerpted from the work of the Nobel winner” and could be translated as “native Europe.”⁷ Both sides of the dispute continued in their arguments so eventually the word “controversial” became one of the unintended attributes of the Year of Miłosz.

It is not difficult to find political bodies inspired to profit from the generally positive image of poets such as Herbert and Miłosz (or Szymborska, Różewicz, and others) and present them as such to majority of the public that is usually oblivious to such cultural values. Reintroducing the legacy of the poets is an act of education and cultural revival, and the poets were chosen by the parliament in order for citizens to identify themselves with icons of international significance. This is commensurate with the Saussurean notion of differences that at the same time preserve specific reference, which in this case references ethics, artistic talent, and the notion of Polishness.

The unity of the icons, as engineered by the Parliament, was not convincing in a polarized society in which even a slight comparison of the two poets, Herbert and Miłosz, whether seen as representations in and of themselves or just as an “idea” of something they stood for, triggered arguments. An answer to the question which of

these two good poets was the better resulted in seriously emotional reactions, accusations, sources of mystification, misread situations, or exaggerations. In this dispute, the arguing sides questioned whether Miłosz deserved to win the Nobel Prize, why Herbert did not, and what Miłosz's involvement in the matter was. Other issues that are repeatedly brought up in the ongoing argument about the two poets' (respective) worthiness are Herbert's and Miłosz's actions in wartime Poland, underground activities in the postwar period, and stances towards Russia, as well as more general arguments regarding the life of an emigré, literary prizes, Solidarność, Communism, and anti-Communism. The long list of aspects reveals that this is an argument that has been going for a long time (since the late 1960s) and has influenced the character of these cultural icons.

Views on Herbert's and Miłosz's deeds, whether those deeds were true or not, are inseparable; sometimes they are simply overinterpretations made by keen followers eager to prove either the positive or the negative side of their beloved or hated icon. An example of such exaggeration is an image from the early Solidarność years in which Herbert is photographed with Lech Wałęsa⁸ and Adam Michnik⁹ during their declamatory gesture. In Herbert's biography, the snapshot is explained with explicit pathos: "in the Gdańsk Church of St Brigit [he] stretched up his two fingers with Lech Wałęsa and Adam Michnik, but not – like the other two – with his fingers apart as a sign of victory but together as if for an oath" (Łukasiewicz 2002, 192). An apparent glorification of the poet (in a tone that ran through the entire biography) highlighted an ethical approach that Herbert allegedly never abandoned.

Another "mysterious" event that has gained multiple meanings over time was a dinner party in the summer of 1968 at the Berkeley, California house of John and Bogdana Carpenter, the co-translators of both Polish poets' writings. During the dinner, "Poland's biggest post-war literary fight" (Haven 2011) broke out and abruptly ended the long-term friendship of Miłosz and Herbert, with many sad consequences. In distorted versions of the dinner, the question has always turned on who attacked whom and why. Accounts have varied, and each time, the other poet was to blame for starting the painful falling-out. Cynthia L. Haven, a literary and cultural journalist, took a statement from Bogdana Carpenter, the host of this "worst dinner party ever" (2011). Carpenter broke her silence and corrected what was believed to have happened. According to her, the quarrel started after both poets had drunk too much wine. The fight was provoked and inflamed by the aggressive behavior of the drunken Herbert. First, he accused Miłosz for being idle during the Polish resistance in the Second World War, and the quarrel then culminated when the two poets argued over the duties one has to his homeland and the acceptance of an absolute sacrifice. All in all, the harsh words broke the bond between them and Miłosz's wife, Janina, forbade Herbert to ever come close to them again (2011). Since that moment, even their readers have followed the life paths of both poets separately or in opposition. The rumors around this dinner party have caused continuous accusations from one side or the other of malicious behavior. For example, Miłosz was suspected of having, out of jealousy, caused Szymborska to be preferred over Herbert when both Polish poets were in the running to win the 1996 Nobel Prize in Literature.

A basic division into a left- or right-wing political orientation is connected with the two icons, with Herbert seen as a representative of the right whilst Miłosz and Szymborska are considered leftists. It is not uncommon that in the most heated exchanges of opinions the latter are labeled as “collaborators” or, in an anonymous blogosphere, as “red pigs,” which clearly contradicts their iconic positive image in an official narrative that, as quoted earlier, “eliminates contradiction, celebrates the unity of surface appearance, and denies history” (Tomaselli – Scott 2009, 20).

When in 2011 the renowned American neo-conceptual artist Jenny Holzer prepared a performance in Poznań in cooperation with Szymborska, members of “the anonymous group of artists The Krasnals”¹⁰ decided to disrupt the event. Holzer’s art is based on large-scale projections of texts onto the sides of buildings, city halls, and town landmarks, and Holzer and Szymborska selected excerpts from twelve of Szymborska’s poems to use as text for this collaboration. Holzer’s performance had a political subtext, and for the Poznań projection, the authors prepared verses with topical motifs such as torture, terrorism, and guilt in the contemporary world. The event was disrupted by thousands of white paper leaflets with an excerpt from a poem by Szymborska from the 1950s which adored Stalin in a cult-of-personality style (Moskalewicz 2011, Niziołek, 2015). On their blog, the activists commented on and explained their action:

Another problem – Holzer’s action had a political meaning which was right and empty. In distinction from artist we didn’t choose most popular and known poems of Szymborska. We chose a poem that had been written before she received a Nobel prize award and which was showing communistic inclinations of Szymborska. We added to the poem a provocative question, which was forcing to give thought to what were the reasons of giving to Wisława Szymborska Noble prize award: Nobel prize winner? Red communistic pig? (The Krasnals 2011)¹¹

Later, as an outcome of this action, the Krasnals and Holzer met and the Polish activists explained that long before Szymborska achieved her elevated status as a Nobel Laureate she had had a past of sympathizing with the Communist Party. Eventually, the members of The Krasnals and Holzer agreed on cooperation during the next performance and prepared a banner with the provocative sign “Szymborska is COOL!!!” showing a hammer and a sickle to the left and right sides of the text. The explanation from The Krasnals tried to describe the feeling¹² that resulted from the unpleasant treatment of the “commune,” which was also one of their reasons to take action against the “very expensive, snobbish projections, based on special effects” (2011) that were Holzer’s political statement turned into art.

This was not the first finger-pointing at Szymborska by The Krasnals, the anonymous collective who, in their own words, describe themselves as “culture provocateurs” and who “track hypocrisy and mechanisms of rules in the field of art” and who “track also crucial dependences of art, culture, economy, politics and are fragile to all of their unfair tricks” (2011). In 2010, Szymborska’s image was painted as part of a transcultural representation on a large-scale canvas entitled *The Battle of Grunwald/Ship of Fools* and signed under the name Whielki Krasnal. In a mocking symbolic position, her figure is positioned amid a group of foreign political figures,

holding a megaphone in one hand and a long pole with the Polish flag in the other. The depiction unites two opposite views of Szymborska: one as “an icon in a country that takes great pride in its poets” (Hopkin 2000) and one as critical of the poet’s political involvements in the past.

The political background of the cultural icons of the late twentieth century remains intriguing to older generations who share the life experience that the icons represent. Younger Polish generations tend to overlook or ignore the political layers of this iconic order and discover the poets instead for their poetic qualities. Their generations tend to appreciate different values and features, an observation which is also explained theoretically by Tomaselli and Scott (2009, 22–23), who distinguish postmodern from modern cultural icons: The former are hailed as “sensual” and “sexual” whilst the latter (for instance, the poets in this study) are seen as “moral” and “social.” Long before postmodern ideas had been taken up in East-Central Europe, poets such as Herbert and Novomeský were critiqued by a younger generation of poets including Adam Zagajewski, Julian Kornhauser, and their “Pokolenie 1968,” a “new wave” of the 1960s and rebuke of acclaimed authors (Barańczak 2001, 16–17). The situation in Polish culture of the 2010s shows that the distance between Herbert, Miłosz, and Szymborska and the younger generations is growing and that young poets and readers have started to look for new icons¹³ – very much in the sense suggested by Tomaselli and Scott.

CULTURAL ICONS AND TOTALITY (SLOVAK PAST)

The peak of incentives for a symbolic third order in the 1980s came after Miłosz’s Nobel Prize and Herbert’s political involvement in Solidarność. Paradoxically, the culmination is also seen in the iconic status of Novomeský who – unlike the Polish poets – was already dead (since 1976). Whereas the living writers could still shape their new impact, the legacy of Novomeský was at the disposal of official Communist political advisors who took advantage of the opportunity to make him into an exemplary Communist icon. Novomeský’s journalistic works were censored, selected for circulation only when they supported Communist cultural politics; the author’s articles in which he supported the reformist wing in the political confrontation before and during the Prague Spring (1964–1968) were concealed. Between 1969 and 1971, Novomeský’s collected articles were chronologically published in five volumes. Publication of what would be the sixth and final volume, with articles from 1963 to 1970, was cancelled in 1972 and then repeatedly banned on several later occasions. It would only be printed after the political change of 1989, under the title *Splátka velkého dluhu* (Payment of a great debt, 1993, edited by Karol Rosenbaum).

The dramatic events of 1967 to 1972, the liberalization of socialism up until 1969 and, subsequently, “the restoration of order” (also the title of Milan Šimečka’s in-depth analytical collection of essays of the era, first published as samizdat in 1978 and in English in 1984), led Czechoslovak Communist Party leaders to look for new cultural icons and Novomeský fit their desired profile. His poetic works were superb and his personal life and articles offered repeated proof of his loyalty to Communism. Novomeský became the subject of a cynical manipulation that even took advantage

of the fact that after a stroke (in July 1971) the author never recovered, withdrew from public life, and was unable to object to any public events. It was not very difficult to interpret Novomeský's words and actions in a way that could suit Communist propaganda purposes in the 1970s and 1980s. He was one of the most loyal followers of the Communist doctrine, which he accepted as a young idealist in the 1920s when the Communist Party offered the most direct social program for classes on the social periphery. As a journalist for the Communist press, he willingly underwent more than twenty-seven incarcerations between 1926–1938 (usually of four to eight days at a time, for press infractions). Novomeský followed doctrine on its idealist level, overlooking individual or systematic failures, even those of the 1950s and after Communism became the hegemonic power of the Eastern Bloc countries. His loyalty to the ideas of Communism was not open to question; he was even a "prisoner of his own comrades" (as declared in the title of a book by Štefan Drug about Novomeský's incarceration between 1951 and 1955 and probation until 1960, *Vázeň vlastných súdruhov*), and yet, after his rehabilitation in 1963, Novomeský was a keen supporter of a reform wing within the Communist Party, hoping to reach a new form – "socialism with a human face" (Novomeský 1993).

The symbolic representation of Novomeský as a loyal supporter of Communism, constructed in the 1970s and 1980s, has endured and even nowadays it is one of two main perspectives on Novomeský (the other brings about a more nuanced view and is based on unbiased historical research). The poet's years of being alive but not active (1971–1976) helped to create an image of a loyal artist and cultural journalist for the "restoration" years in the 1970s. The manipulations were multiple: exaggerating Novomeský's role in the Slovak National Uprising (1944), the most important historical event for Slovaks during the Second World War, yet concealing Novomeský's incarceration (1951–1955) by the Communist prosecution on false accusations of treason and bourgeois nationalism (originally the sentence was ten years, and capital punishment was also a real possibility), as well as covering up other facts such as the visit of the American poet Allen Ginsberg¹⁴ to Novomeský in his flat in Bratislava in 1965.

Both the 1944 Uprising and Ginsberg's visit to Bratislava were important for Slovak culture, and both were subject to transcultural and intermedial transformations, with Novomeský playing a direct part in the former event. The character of Novomeský appeared in a historical film about the Uprising called *Poéma o svedomí* (An Epic about Conscience) produced in 1977–1978, shortly after Novomeský's death in 1976, and premiered on 24 August 1979 (the thirty-fifth anniversary of the Uprising). The film was produced in a docudrama style, focusing mostly on Karol Šmidke,¹⁵ Gustáv Husák,¹⁶ and Ladislav Novomeský as the alleged leading protagonists of the Uprising. It was a reconstruction and popularization of a biased interpretation of historical wartime events in which the Uprising was a military action depicted mostly as the sole exploit of the Communists (the subtitle of the film was "Communists in a decisive fight for saving the Slovak nation"¹⁷). The film was a prequel to a new wave of films about the war, followed by a considerably bigger project, an eight-part series, *Povstalecká história* (The Uprising History), released

in 1984, the fortieth anniversary of the Uprising and the eightieth anniversary of Novomeský's birth. To secure acclaim for the films, their producers, working under the supervision of the Politburo casted star actors (Novomeský was played by Leopold Haverl, Gustáv Husák by the popular actor Michal Dočolomanský) and hired notable Slovak directors (Zoroslav Záhon and Vladimír Bahna). One of the reasons for the media reconstruction of cultural icons such as the Uprising protagonists was that younger generations were no longer aware of the connection between the government of the 1970s and the key historical event of 1944. Novomeský's reconstruction in the film *Poéma o svedomí* (An Epic about Conscience) resulted in an image of a witty, selfless, and politically loyal activist, and his poem *Analýza* (Analysis, 1964) was used in the film's opening and closing scenes, also highlighting the poetic side of Novomeský's personality.

While official political advisors constructed a cult tone around the Uprising and its alleged leaders, to the generation of liberal artists, a different event was of great importance. Allen Ginsberg's three-month visit to Czechoslovakia in the spring of 1965 was considered "a miracle," as "the young people could suddenly touch their icon," "somebody who they would never believe they could ever see and hear alive" (Klimáček 2014, 218). During his stay in Czechoslovakia, Ginsberg also visited Bratislava for about three days; the main purpose of his journey to the Slovak capital was to support a performance of the young poetic group, Osamelí bežci (the Lonely Runners), composed of Ivan Štrpka, Peter Repka, and Ivan Laučík, who shared some of the beliefs of the beat generation (such as an ethical approach to literature). Ginsberg also wished to see Novomeský, "a poet who was in prison and returned with an unshakeable belief in socialism" (Novomeská-Bútorová 2012, 2).

Ginsberg's visit to Slovakia had great symbolic meaning and later became the catalyst for a number of transcultural transformations. The most important of these are the characters of Ginsberg and a symbolic figure of "the Poet" (based on the poet Ivan Štrpka) from the play *Ginsberg v Bratislavě* (Ginsberg in Bratislava, 2008) by the Slovak playwright Viliam Klimáček.¹⁸ The play uses a fictional plot based on real facts that Klimáček obtained from evidence from Ivan Štrpka (the Poet) and from microfiche copies of records taken by the state security following Ginsberg during his entire stay in Czechoslovakia (Klimáček 2014, 218). The play's central point is to depict the difference of everyday life without inspiration, as lived in "grey socialism" (grey being both the color of concrete blocks of flats and a descriptor for the dull mood of people) against the uplifting feeling after being inspired by freedom. Klimáček builds the contrast in a dialogue between a girl who wishes to drown and the Poet trying to talk her out of it, the girl being disillusioned with her life in socialism and the Poet filled with elation after spending time with Ginsberg.

Ginsberg's participation in the Lonely Runners' reading is depicted in the memoirs of the literary group and in Klimáček's play. Ginsberg's visit to Novomeský remained quite a mystery. Ginsberg was under the impression that Novomeský was something of a Slovak Pablo Neruda (Blažek 2012, 37) and wanted to understand the aging poet and his reasons for loyalty to Communism. For the official Party advisors, the event was an "unpleasant" episode that was to be wiped out from cultural memory – a scan-

dalous meeting of an American writer with their recently-decorated “national artist” (the highest artistic honor in socialist Czechoslovakia, which Novomeský was given in December 1964). Only in 2012 during research on Novomeský was a statement taken from Novomeský’s daughter, Elena, who was present at the meeting with Ginsberg. Her entire testimony is quoted here, made public for the first time. In response to my request, she wrote:

You ask about meeting Allen Ginsberg.

I was there.

My Dad wanted me by his side, quite probably in case something unexpected might occur, of whatever kind, which he, at his age, with illness and previous jail isolation, might have not understood or seen because he used to often ask about what was “normal,” regarding, for example, technical developments.

And this was a situation where I was to be present, because of my English or to serve coffee or just in case he did not get what was meant. And I was glad because I was very curious about the beatnik.

I think Ginsberg got himself into trouble in Prague. I don’t know if he had stripped his clothes off or something like that in his limitless independence, and in May in Prague he became King Majáles, an annual ritual of students on the first of May and afterwards he was deported by the police state.

But this all had happened before.

At the door stood a man, in a long denim coat to the floor, a red scarf around his neck long enough to also reach the floor, in white tennis sneakers and something knitted under his coat, hirsute, hair to his shoulders, beard halfway down his chest so only his expressively black, smart, Picasso-like eyes were to be seen.

Even that was enough.

Luckily, a translator had come along too, a lady who accompanied Ginsberg his whole time in Czechoslovakia. She not only translated exquisitely but also added more to his every question of what the poet meant and wanted to say.

Because all thinking was different and everything was different.

The two worlds met, two opposite peaks.

The beatnik didn’t understand how somebody could be locked up when he thought about something differently, the beatnik didn’t understand why our poet wouldn’t take a chair and go to Hyde Park to explain his ideas, the beatnik, simply, didn’t get our system.

My Dad didn’t understand how come he [Ginsberg] didn’t get it; he had been there for a week already and had met some writers in Prague, why hadn’t they explained to him that not everything is allowed.

The beatnik behaved freely because he was free, smoked some drugs, told my father that he had a beautiful wife, that was somehow me, and asked when there was going to be a poetry festival. It was simply an utterly different world, freedom, he knew no prohibitions, didn’t get, didn’t understand the system.

His smartness was hard to deny but he was here in an era when our young people had never been to the West, never mind to America’s west coast. He was a product of his era of hippies, just as we were, especially my Dad, a product of absolutely different closed, bound, disciplined values that were represented by our police system.

Everything was cheerful, and they said their farewells cheerfully, but the latitude and freedom left and at home remained the pain of an old man and a life weary and hard-tested. This is why he always felt closer to the Russians, to Pasternak, and all this just confirmed

that our lives intertwined with pain are more valuable, but also that everything Ginsbergian felt so strange, because he did not know it. Ginsberg wanted to see a poet who was in prison and went back with an unshakeable belief in socialism, knowing what to think over his whole visit (Novomeská-Bútorová 2012, 2).

Slovak newspapers (*Smena*, *Pravda*, *Lud*, *Večerník Bratislava*) and journals (*Kultúrny život*) briefly reported Ginsberg's participation in a literary event (Theatre of Poetry, Bratislava, 6 March 1965) with the Lonely Runners. However, no press mentioned his private visit to the Novomeskýs. Then, after years of concealment, it was almost as if it had never happened. Given the character of the meeting between the American and Slovak poets, the carefully constructed iconic status of Novomeský as a keen Communist would have not suffered. Yet it was always safer not to give any incentive for later speculation. When Klimáček collected material for the play *Ginsberg in Bratislava* in 2008, he had difficulty in obtaining information except from old newspaper cuttings. The information on Novomeský's and Ginsberg's encounter remained only with a couple of people who were present during the visit and with the secret police. A systematic and persevering control over information was eventually successful and Novomeský remained an intact symbol of loyalty to Communism, someone who was able to maintain the idea of "revolution of poetry and poetry of revolution," appealing still to both readers and politicians.

The dynamic character of cultural icons, as Tomaselli and Scott (2009) observe, eventually leads to re-semantization, which also could be understood as a process in which some of the layers of symbolic representation vanish over time or rearrange their importance in the hierarchy of meanings. Another factor that has an impact on the status of cultural icons such as the poets Herbert, Miłosz, and Novomeský is a change of expectations: Cultural icons, once "moral" and "social," have been replaced by the postmodern "sensual" and "sexual" icons (Tomaselli – Scott 2009, 22–23). What we may witness is not a complete replacement but, rather, a plurality of icons and a plurality of views of the same icon, plurality coming mostly from generational differences in society. The icons of Zbigniew Herbert and Czesław Miłosz have preserved a number of their potential symbolic representations (patriotism, humanistic values, pro-European orientation), whereas other layers have lost their validity (activities during the war, participation in resistance, leftist or rightist political orientation, stance on Russia, etc.).

Novomeský's status as a cultural icon in the 1970s and 1980s was not the result of a loose and gradual accretion but was purposefully constructed in order to serve as a role model for the purposes of propaganda. The icon of Novomeský was a media construction based on half-truths; the massive campaign, taking almost twenty years (1970–1989), made sure the symbolic representations of Novomeský stayed intact, even after the fall of Communism in East-Central Europe (1989/1991). Even without any formal changes in semantic content, all of a sudden the positive icon became quite the opposite: a representation of a regime that was considered criminal, condemned the same way as other totalitarian regimes. For a couple of years after 1989 the aversion to Communism in Czechoslovakia was so strong that bookshops refused to sell books by Communist writers, and other forms of cultural retribution, such as

the removal and replacement of compromised individuals at schools and at cultural and writers' organizations, were also present.

Comparison of the differing cases of Herbert and Miłosz, and even Novomeský, show that despite the obvious political input in making the poets cultural icons there is a core in their iconic status that has never been questioned (Juhászová 2015, 84). All three of them have always been considered notable poets with an appeal to both older and younger generations. Even though generations born after 1989 lost the sense of importance of an author's political representation, aesthetic values, alongside humanist ones, do not change abruptly or do not change at all. Poets as cultural icons in East-Central Europe have never been the icons that made the most important historical differences. Yet they seem to show a long-term appeal, and their seductive power is often the beginning of an accretion of layers that lead to the construction of cultural icons.

NOTES

¹ Zbigniew Herbert (1924–1998) was a prominent Polish poet, essayist, and playwright. He came from the intelligentsia and his adolescent years were affected by the war and the fact that his native town, Lwów, later became a part of the Soviet Union. During WWII, Herbert joined the underground resistance movement and in the years directly after the war he kept a low profile, taking low-paying jobs until the political change of 1956. With his first collection, *Struna światła* (1956, Chord of Light), he immediately became a well-known writer and his fame grew in subsequent years with significant collections of poetry and essays. In the 1980s he also became active in the political movement Solidarność. Herbert was a poet of international acclaim honoured with a number of prestigious prizes (the Herder Prize in 1973, Petrarca-Preis in 1979, and others).

² Czesław Miłosz (1911–2004) was a prominent Polish writer, translator, and university lecturer. He began writing his poetry in the 1930s in the avant-garde literary group Żagary. During WWII, Miłosz worked for the underground press and after the war he had a short career as a diplomat for Communist Poland but defected and received political asylum in France. His nonfiction book *Zniewolony umysł* (1953, The Captive Mind) became a classic of anti-Stalinism. From 1961 to 1998 he was a professor of Slavic Languages and Literatures at the University of California, Berkeley. His poetry and essays earned much acclaim, though his works were banned in Poland until 1980 when Miłosz received the Nobel Prize in Literature.

³ Laco Novomeský (1904–1976) was a leading Slovak poet and cultural journalist of the twentieth century, also a prominent member of the Communist Party of Slovakia. He began as a journalist for Communist presses, also alongside Klement Gottwald who would later be the country's first Communist president (1948–1953). Novomeský's poetic work is rather slim but considered vital for Slovak poetry. He was involved in organizing the Slovak National Uprising (1944), the most important Slovak war action during WWII and was a member of the negotiating party with the Czechoslovak government-in-exile in England (1944). Between 1951–1955 he was incarcerated after a show trial and upon release he spent five years on probation. Later, in the 1960s he became one of the leading journalists and poets who tried to democratize socialism, but his efforts – as well as those of others – were crushed by the military intervention of the Warsaw Pact armies (August 1968). In 1971 he suffered a stroke and never fully recovered. In 1964 he was awarded the title "national artist."

⁴ The notion of "a poet on pedestal" was systematically challenged in the Czech avant-garde movement of Poetism in the works of Jaroslav Seifert and Vítězslav Nezval; in Slovak literature, this is particularly notable in the Dadaistic poetry of Rudolf Fabry in his collection *Utaté ruky* (Severed hands, 1935), where in the poem, *A Poet*, he demystifies the character of a poet from a position of a prophet to the level of a perverted "coachman." A similar critical approach, based on other motivations, is

found in the works of the Polish writer Witold Gombrowicz, for example in his work *Against Poets*, in which he sums up almost all the negative associations that the wide privileging of poets brought about: “And thus in poets not only their piety irritates us, that complete surrender to Poetry, but also their ostrich politics in relation to reality: for they defend themselves against reality, they don’t want to see or acknowledge it, they intentionally work themselves into a stupor which is not strength but weakness” (1988, 218).

- ⁵ The essays and documents are published in collections of studies by literary critics *Krížu je človek ľahký* (1996), *S dlaňou v ohni* (2002) and in his collected poems *Ján Ondruš Básnické dielo* (2012) edited by Milan Hamada.
- ⁶ The resolution in Polish reads: “W roku 2011 mija 100. rocznica urodzin Czesława Miłosza. Uchwalony przez Sejm Rok Miłosza będzie okazją do przypomnienia poety i jego dzieł, a także szansą głębszej refleksji na temat związków jego życia i literatury w zagmatwanym XX wieku. W tym samym roku przypada też moment objęcia przez Polskę przewodztwa w Unii Europejskiej. Mottem polskiej prezydencji w Unii będzie hasło zaczerpnięte z twórczości Noblisty: ‘Rodzinna Europa’” (Schetyna 2010).
- ⁷ The official translation of the book title *Rodzinna Europa* into English as Native Realm (1968) is much more abstract and totally misses the European connection.
- ⁸ Lech Wałęsa (1943) is a Polish politician, co-founder and a head of Solidarność, and later, President of Poland (1990–1995). He won the Nobel Peace Prize in 1983.
- ⁹ Adam Michnik (1946) is a Polish journalist, essayist, dissident, and the editor-in-chief of *Gazeta Wyborcza*, the largest newspaper in Poland.
- ¹⁰ More on The Krasnals can be read in Katarzyna Niziołek *Sztuka społeczna: koncepcje, dyskursy, praktyki* (2015).
- ¹¹ The quote is given in its original uncorrected English.
- ¹² “Cool – as all the symbols of commune, for youth generation are COOL, trendy, they awake pleasant, warm and almost sexy – overly emotional feelings. But only when there will come to sexual intercourse with commune, even with a great commitment, there will be no orgasm. The only thing that will be is hangover and disgust” (2011; The quote is given in its original uncorrected English).
- ¹³ The loudest generational dispute was initiated by Andrzej Franaszek’s article, Why nobody likes new poetry? (in Polish original *Dlaczego nikt nie lubi nowej poezji?* 2014) that dwelled on an observation that the last decades of Polish poetry went through a process of contraction and barrenness, a point that the author demonstrated in a contrast between poetry by notable great world and Polish poets and new poetic production after 2000. The fiery discussions reveal the distance between the new generations born without experience of Communism and wars (neither the World Wars nor the Cold War). In the simple comparison, Franaszek tried to prove that the new skimped poetry aiming just to play with language will never reach the level of poetry by moral authorities such as Miłosz. The most complex response (also regarding responses published in Franaszek’s article) has been given by a representative of the upcoming generation of artists, Krzysztof Sztafa (born 1991), in his manifesto article Poetry, you fool! Report of a dilettante (in Polish original *Poezja, głupcze! Raport dyletantki*): “A model of reading, suggested by Miłosz’s biographer [Franceszek], is wrong when he favours the profound anachronism of the strong belief that poetry is lucid, timeless, and universal and that poets are moral authorities – all this from a contemporary postmodern perspective simply does not work” (Translated by J. Gavura). Sztafa contradicts Franaszek and explains in detail that “incomprehensible” poetry still has validity for readers as “signs” are not longer based on “faith” but rather on “constant verification” (2015). All in all, the concept of new poetry also affects the acceptance of cultural icons, and giving precedence to “great masters” (Franceszek 2014) provokes a sharp response from a critical young generation.
- ¹⁴ Allen Ginsberg (1926–1997), an American poet, was a leading figure of the Beat Generation and the antiestablishment phenomenon known as the counterculture of the 1960s.
- ¹⁵ Karol Šmidke (1897–1952) was a Slovak politician and Co-President of the Presidium of the Slovak National Council.
- ¹⁶ Gustáv Husák (1913–1991), President of Czechoslovakia (1975–1989), was a person who shared much of Novomeský’s fate, including illegal Communist work in the 1940s, imprisonment in the

1950s, and political rise a decade later. Husák is also the author of a 600-page memoir, *Svedectvo o Slovenskom národnom povstani* (Testimony of the Slovak national uprising, 1964), which was the subject of a fiery dispute among Communist and non-Communist historians.

¹⁷ In the Slovak original, "Komunisti v rozhodujúcom boji o záchrane slovenského národa" (distribution letter, available at <http://www.skcinema.sk/arl-sfu/sk/csg/?repo=sfurepo&key=50912250038>).

¹⁸ Viliam Klimáček (1958) is a Slovak playwright and writer and co-founder of the theatre GUnaGu, one of the most important theatres dating from the late Communist era (1985) which later turned into a professional theatre company. Klimáček is known for using historical and political motifs and messages in his works (e.g., in his *Občiansky cyklus*, /Civil cycle/, about Gustáv Husák and other politicians in Slovak history).

LITERATURE

- Alvarez, Alfred. 1968. "Introduction to the poetry of Zbigniew Herbert." In *Zbigniew Herbert Selected Poems*, Harmondsworth: Penguin Books.
- Barańczak, Stanisław. 2001. *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Warszawa – Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PNW.
- Blažek, Petr. 2012. "The Deportation of the King of May: Allen Ginsberg and the state security." *BIC: Behind the iron curtain: review of the Institute for the Study of Totalitarian Regimes*, Czech Republic 2: 35–49.
- Brodsky, Joseph. 1978. "Presentation of Czesław Miłosz to the Jury." *World Literature Today* 52 (3): 364.
- Franašek, Andrzej. 2014. "Dlaczego nikt nie lubi nowej poezji?" *Wyborcza.pl* 21. 3. 2014. Accessed October 3, 2016. http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,15666202,Dlaczego_nikt_nie_lubi_nowej_poezji_.html.
- Gleichmann, Gabi. 1996. "Una donna tutta sola sbanca il Nobel della letteratura." *Il Repubblica*, 04 ottobre 1996, Accessed October 1, 2016. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1996/10/04/una-donna-tutta-sola-sbanca-il-nobel.html>.
- Gombrowicz, Witold. 1988. *Diary. Volume One*. Evanston: Northwestern University Press.
- Hamada, Milan. 1996. "Ján Ondruš." *Zlatyfond.sme.sk*. Accessed 1 Oct 2016. <http://zlatyfond.sme.sk/autor/111/Jan-Ondrus>.
- Haven, Cynthia L. 2011. "The worst dinner party ever: Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, and the lady who watched the fight." *The Book Haven Cynthia Haven's blog for the written word*. Accessed June 28, 2016. <https://bookhaven.stanford.edu/2011/03/the-worst-dinner-party-ever-czeslaw-milosz-zbigniew-herbert-and-the-lady-that-watched-the-fight/>.
- Heaney, Seamus. 1988. *The Government of the Tongue*. London: Faber and Faber.
- Hopkin, James. 2000. "Alone with the Greta Garbo of verse." *The Guardian*, July 15. Accessed June 16, 2016. <https://www.theguardian.com/books/2000/jul/15/poetry.features>.
- Juhászová, Jana. 2015. "Herbert as a Method." *Zeitschrift für Slawistik* 60 (1): 83–112.
- Klimáček, Viliam. 2008. *Ginsberg v Bratislave*. Unpublished manuscript. Bratislava.
- Klimáček, Viliam. 2014. *GUnaGU... GUnaGU? GUnaGU!* Bratislava: Ikar.
- Kučera, Martin. 2004. "Dialektika poezie a života." In *V tenkej koži básnika*, edited by Anton Baláž, 13–67. Bratislava: Literárne informačné centrum.
- Łukasiewicz, Jacek. 2002. *Herbert*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Macura, Vladimír. 2008. *Šťastný věk: (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia.
- Moskalewicz, Magdalena 2011. "Słowa Jenny Holzer w Poznaniu." *arteon.pl*. Accessed June 30, 2016. http://www.arteon.pl/patronaty.php?id_art=1142.
- Niziołek, Katarzyna. 2015. *Sztuka społeczna: koncepcje, dyskursy, praktyki*. Białystok: Fundacja Uniwersytetu w Białymostku.
- "Nobel Prize in Literature 1996 – Press Release." *Nobelprize.org*. Accessed October 7, 2016. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1996/press.html.
- Novomeská-Bútorová, Elena. 2012. [Letter to the author]. Translated by Ján Gavura. July 30, Prague.

- Novomeský, Laco. 1970. "Ako neslobodno." In *Manifesty a protesty*, edited by Karol Rosenbaum, 314–323. Bratislava: Epochá.
- Novomeský, Laco. 1993. *Splátka veľkého dlhu*. Edited by Karol Rosenbaum. Bratislava: Nadácia Vladimíra Clementisa.
- Paulin, Tom, ed. 1986. *The Faber Book of Political Verse*. London: Faber and Faber Limited.
- Secler, Bartłomiej. 2014. "Historical Policy during the 6th Term of the Sejm of the Republic of Poland (2007–2011)." In *Political and Historical Studies*, edited by Stefan Durda and Piotr Pochyły, 99–117. Stockholm: AKSSON.
- Schetyna, Grzegorz. 2010. 2011 *Rokiem Czesława Miłosza*. Accessed June 28, 2016. <http://culture.pl/pl/wydarzenie/2011-rokiem-czeslawa-milosza>.
- Sztafa, Krzysztof. 2015. "Poezja, głupcze! Raport dyletanta." *Kulturaliberalna.pl*. 28. 7. 2015. Accessed June 30, 2016. <http://kulturaliberalna.pl/2015/07/28/poezja-glupcze-raport-dyletanta/>.
- Šimečka, Milan. 1984. *The Restoration of Order: The Normalization of Czechoslovakia 1969–1976*. London: Verso.
- Tomaselli, Keayan G. and David Scott, eds. 2009. *Cultural icons*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- The Krasnals. 2011. "Szymborska is COOL!!!" Accessed June 16, 2016. <http://thekrasnals.blogspot.sk/2011/04/szymborska-is-cool.html>.
- Williams, Raymond. (1958) 1983. *Culture & Society: 1780–1950*. New York: Columbia University Press.
- Zagajewski, Adam, ed. 2008. *Herbert*. Warsaw: Department of Promotion Ministry of Foreign Affairs of the Republic of Poland.

Political input in making poets cultural icons

Cultural icons. Polish literature. Slovak literature. 20th century poetry. Politics and poetry. Transcultural transformations.

This study analyzes the role and degree of political involvement in the process of constructing poets as cultural icons in Polish and Slovak literature in the late twentieth and early twenty-first centuries. The main focus is on the Polish poets Zbigniew Herbert and Czesław Miłosz and the Slovak poet Laco Novomeský, but research also takes other Polish and Slovak poets into consideration (Wislawa Szymborska, Ján Ondruš, and Ivan Štrpka). This examination reveals an important political input behind constructing these poets as cultural icons using the symbolic potential that the poets accrued over the years and were able to represent. The dynamic character of icons (accelerated by great geopolitical and social changes in East-Central Europe), however, causes a constant re-semantization and partially diminishes their iconic status, especially for upcoming generations. Despite a rearrangement of the hierarchy of layers in their iconic status, the poets are always associated with their poetic work, and the notable quality of this work keeps their potential for remaining or becoming cultural icons regardless of political circumstances.

Doc. Mgr. et Mgr. Ján Gavura, Ph.D.
Institute of Slovak and Media Studies
Faculty of Arts
University of Prešov
Ul. 17. novembra 1
080 01 Prešov
Slovakia
jan.gavura@unipo.sk

Star prima donnas as lieux de mémoire at home and abroad *

GYÖNGYI HELTAI

In 1934 the leaders of the Budapest Theater Directors' Association decided to determine a maximum daily payment of actors and actresses.¹ Why was such an agreement necessary? Because the managers of the competing private theaters were willing to pay ruinous sums for those stars who could guarantee the profitability of their theaters or save them from bankruptcy. After a debate, the directors agreed on a daily maximum of 70 pengő² for actors and 120 pengő for actresses. However, they permitted an exceptional category for "actors and actresses with international value" for whom no pay limit was established. Among the six stars listed by name in this category, I intend to examine three actresses in respect of their status as cultural icons: Sári Fedák ("Zsazsa") (1879–1955), Marika Rökk (1913–2004), and Franciska ("Franci") Gaál (1904–1973). These actresses were chosen both because their main province was entertainment (operetta and musical comedy) and because, of those listed, they had the longest and most remarkable international careers across very different sociocultural settings. The transcultural trajectories of their careers will be analyzed from two aspects. I will examine how their cross-border popularity was facilitated by particular agents of the international theater and film industry network. Then, looking at the wider cultural context, I will discuss how the Hungarian press (and more closely, the extremely popular and widely distributed theater weekly, *Színházi Élet*) mediated their fame and contributed to the construction of their personae as transnational icons. The most important mediator between Hungarian and foreign entertainment to be mentioned in this essay is Imre Roboz, managing director of Vígszínház (Comedy Theatre) and president of the Budapest Theater Directors' Association. During their careers, all three star prima donnas had professional relationships with Roboz, and his intense activity within the international business network greatly shaped their international careers. This process will be illustrated with documents retrieved from the records of Vígszínház held in the Theatre Collection of the National Széchényi Library.

* Research on this paper was supported by the Crisis History Research Group of MTA-ELTE (Hungarian Academy of Sciences and Eötvös Loránd University) Budapest.

METHODS AND CULTURAL CONTEXT

Up until the 1990s, the transcultural business relations of commercial theaters were not considered an important research topic in Hungary. This is because after the nationalization of theaters in 1949, Budapest's cosmopolitan entertainment industry was, from the perspective of the state-sponsored and -controlled cultural politics introduced in the new socialist society, viewed as a negative counterexample. For the record, however, the topic of "theatrical commodification" was not in the forefront of theater studies anywhere. This subject field was introduced by newer scholarship on cultural history and has only recently become popular. Christopher Balme proposes to study the dynamics of theatrical commodification because:

It is possible to observe the passage of theatrical goods across time and space and the changes they undergo. The term "theatrical goods" encompasses any aspect of a production that might enter economic circulation: texts, production concepts, songs, dance routines, costumes, and of course, the performers themselves. It is important to stress that theatrical goods be understood as a wider concept than just the run of the play, although this is invariably the beginning of the commodification process (2005, 4).

Within this perspective I will interpret famous prima donnas as "theatrical goods" marketable abroad. Drawing on Imre Roboz's English-language business correspondence, I aim to explore the recognition of these stars within international business circles by focusing on a group of professionals – composed of both Hungarians and foreigners – whose prior interest was selling theatrical items, including actresses, in an open market. For understanding the intensely international relations of Vígszínház in the 1920–1944 period, it is indispensable to consider that it was the only theater in Budapest under foreign (here, American) ownership. Ben Blumenthal, president of the New York-based United Play Corporation and Central-European representative of the Paramount Corporation, bought Vígszínház after the First World War. In 1921, he appointed Imre Roboz – a young businessman socialized in the Hungarian silent film industry – managing director of Vígszínház. The man behind all the theater's transcultural relations was Adolph Zukor, the Hungarian-born president of Paramount, who wanted access to the Central and East European market, where the Germans had long-established distributor contacts and where the Americans were still relatively weak. The ties to Paramount enlarged Vígszínház artists' international career chances, as Zukor and his colleagues attended their performances several times. Zukor came to Pest in 1930 to prepare a new Paramount European business strategy related to the appearance of the talkie. He assigned Imre Roboz to coordinate the shooting of the Hungarian versions of some Paramount talkies in the Paris studio of the company. Since then, Roboz became a broker of ideas, a driving force behind collaborations between the Budapest theater market and the talking film industry. In 1932 he was commissioned by Paramount to send a synopsis of all plays opening in Budapest theaters and assess their performances (Heltai 2015). His correspondence reveals the argumentation by which Hungarian stars were promoted to the decision makers of cosmopolitan show business.

For describing the special attractiveness of the three prima donnas, I find the theatrological model constructed by Marco de Marinis the most convincing. He stated

that “traditional comic acting” represents an alternative to the realistic-imitative acting style. It is linked to special popular genres (revue, variety and operetta) and emphasizes the unique expressive personality of an actress. Stars sporting this acting style have a different attitude to the dramatic material, a special performance technique, and a very intense relationship with the audience (De Marinis 1994, 175).

The above-mentioned characteristics are applicable to the star prima donnas. Originally, the sopranos of opera were called prima donnas but later, and especially in Hungary, the leading ladies of operettas monopolized the name. The first operetta prima donna who could be seen as transcultural icon was Hortense Schneider, the star of Jacques Offenbach’s *Théâtre des Bouffes-Parisiens*. Thanks to their charismatic on-stage presence and “eternal youth,” the celebrated prima donnas became meaningful, and sometimes contested, elements of cultural memory in different sociocultural contexts. They were objects of desire for men, role models for women. Their seductive personalities inspired novels, articles, operettas, and further plays. Due to their status as cultural icons, their stage appearances often inspired politicized interpretations and sometimes had political consequences.

In my earlier discussions on the topic (Heltai 2004, 2014), I found that in the second half of the nineteenth century, in the period of Hungarian nation building, there were two competing types of prima donna images in the country. Lujza Blaha (1850–1926) was the first national prima donna and in this capacity, she can certainly be regarded a cultural icon: a personality whose importance is recognized by a considerable number of members of a culture, to whom positive values are attached, and who represents shared cultural experience. Blaha, who was called the “nightingale of the nation,” embodied desired cultural characteristics mainly in folk-type musical plays (*népszínmű*) but also in operettas. She was the star of Népszínház (“popular theatre”/“Volkstheater”), which had been opened in Pest in 1875 first and foremost for staging musical entertainment genres. On the other hand, in the less privileged field of show business (variety, revues) the “cosmopolitan prima donna” fascinated male audiences. Opposed to the dignified “national prima donna,” she ignored taboos: she was sexually provocative both on stage and in her private life. An archetype of the latter was Carola Cecília, the star of Somossy Orfeum. These differing prima donna characters often reappeared in operetta librettos as fictional figures, this practice further strengthening the cult around real-life prima donnas. The net of references related to the history of Pest show business became even richer by the convention that new star prima donnas (Hanna Honthy, Sári Fedák) usually performed as their predecessors on stage. In doing so, they accumulated and perpetuated cultural meanings associated to their elder colleagues. These plays were very popular and financially rewarding in the Pest theater market. In the twentieth century, the sharp differentiation between national and cosmopolitan prima donnas no longer existed.

SÁRI FEDÁK (“ZSAZSA”) (1879–1955)

Sári Fedák’s cultural icon status originated from her very long and successful stage career and was closely linked to regime changes in twentieth-century Hungarian history. She began her career during the Austro-Hungarian monarchy, in the theater

of Pozsony (now Bratislava) in 1899. However, around the turn of the century she was already the number one operetta star of the capital, playing leading roles in new Hungarian operettas (*János vitéz* and *Bob herceg*) performed in the two legendary operetta theaters of Pest (Király Színház and Népszínház). Her exceptional popularity continued even after 1920; she was able to save theaters from bankruptcy because her audiences followed her anywhere. Her status as a cultural icon can be substantiated by the fact that the boulevard press has covered the events of her personal life for decades. The transcultural trajectories of her career were connected to the fact that her professional activity coincided with the most successful export period of the Budapest cosmopolite theater market:

By the end of the nineteenth century, Paris, Vienna, and London were the capitals of operetta, with hundreds of operetta troupes playing other cities throughout the world. After World War I, Berlin, Budapest, and New York increased their exports to such an extent that they joined the list of principal operetta cities (Traubner 1983).



Fig. 1. Sári Fedák as Kukoricza Jancsi.
Photo: Strelisky

Although Fedák's career was mainly based in Hungary, she had a parallel international career. Encouraged by Max Reinhardt, since 1908 she regularly performed in Germany in Vienna and Berlin. After the dissolution of the Habsburg monarchy, Fedák was not only the number one entertainer in Hungary, but also a cultural icon of a politically insecure and economically shrunken nation-state. The society and political class of Hungary struggled with the consequences of the Trianon Peace Treaty that reduced the country's territory by two thirds and its population by one third. Significant numbers of Hungarians found themselves as minorities within neighboring countries. Being personally affected by these border changes (Fedák was

born in Beregszász, now Beregovo, Ukraine), she often tackled questions related to the Trianon Treaty in her memoir (Fedák 1928) and articles. She considered it her mission to perform regularly for Hungarian minorities abroad. What is more, the theater weekly *Színházi Élet* represented Fedák's 1922 tour in the United States as an event linked to Hungarian cultural diplomacy fighting against the decisions of the Trianon Peace Treaty despite the fact that Fedák's tour was not related to any state organization or institution.³ From December 1926 until January 1927 Fedák made another tour of the US, one which already had less politicized interpretations in the theatrical press. With her own company, she played the title role of *Antónia* by Melhior Lengyel in New York, Pert Amboy, South Bethlehem, Philadelphia, Newark, Passaic, Buffalo, Pittsburg, and McKeesport (Bodó 2001). She had already performed the role in German in Vienna and Berlin. Based on Fedák's domestic cult and her international experiences, it was a logical decision that Imre Roboz wanted to enlist Fedák for a Paramount movie. His letter reveals the kind of financial and symbolic importance Roboz attributed to Fedák's presence in the Hungarian version of the film *Paramount Parade*:

On basis of my discussion with Mr. Földes I cabled you today that I gave orders by telephone to Mr. Hegedűs who is still staying in Paris to take up communication with Mrs. Fedák whom I should propose as the best for this role. Mrs. Fedák is not a young woman, but she is one of the most popular and finest actresses of our country who gets the greatest salary on stage here in Budapest. This summer she visited several times our studio and has shown an extraordinary interest for the talkie. I hope that Mr. Hegedűs will succeed to win Mrs. Fedák for our matter.⁴

Fedák did not accept the role in the talkie. However, in 1933 she co-financed *Iza néni* (Miss Iza) and played its title role. The plot touched on the sensitive question of Hungarian minorities abroad, but the film was not a hit. Nevertheless, *Miss Iza* already anticipated Fedák's new stage and screen image. It was connected to revisionism, the main intention of the Hungarian interwar governments, as they worked for the revision of the Trianon Treaty conditions, especially its frontier clauses. Fedák had inspired and encouraged the writing of new operettas whose leading parts no longer belonged to the conventional prima donna type (a young, beautiful soprano) but to a wise and still-attractive middle-aged lady of the Hungarian gentry (Fedák). These plots generally referred nostalgically to those regions that, after the Trianon Treaty, did not belong to Hungary. Although they were not propaganda plays, their popularity surely owed a lot to their political context. In 1938, Germany concluded treaties in Munich and Vienna according to which Southern Slovakia and Northern Transylvania were returned to Hungary. While Fedák's new operettas were big hits in Budapest, these plays – and Fedák's Hungarian status as a cultural icon – got an especially emotional and cultural meaning when she performed these roles in cities that once again belonged to Hungary (Kolozsvár/Cluj and Szabadka/Subotica, for example). The theatrical press regularly depicted the emotional reaction of local Hungarian audiences while it kept silent about the reaction of Romanian, Serbian, and other communities. The entanglement of Fedák's image with political issues tainted by nationalism was the main reason why she could not continue her career in the changed political context

after 1945, when even nostalgic longing for the lost territories – which now belonged to “friendly states” in the socialist Bloc – came to be a taboo. Also during that time, the locally and internationally recognized Hungarian boulevard theater tradition of the 1920–1944 period was forcefully discredited as “bourgeois.” Hungary became part of the Soviet Bloc and socialist realist aesthetics invaded even the practice of musical theater. It was precisely for her status as *lieu de mémoire* that the Communist political campaign of counter-propaganda could chose Sári „Zsazsa” Fedák as a symbolic figure of the cultural heritage of the interwar Horthy era, stigmatized as fascist (Heltai 2011). The Communist press ridiculed the boulevard tradition in order to undermine Fedák’s popularity. Well-known lines taken from her legendary operetta songs were very often parodied with an ideological tinge in the Communists’ humor magazine *Ludas Matyi* (Mattie the Goose-Boy) between 1945 and 1947 in an effort to alienate audiences from the actress. Furthermore, Fedák was condemned to prison in 1946 by the people’s tribunal, subsequently banned from the socialist stage forever, and forcefully displaced from Budapest. Fedák did not commit any crime; she was sentenced because of the cultural and political meanings connected with her image; in 1995 a court posthumously cleared her of all charges. Three detailed secret service reports from 1955 reveal how, despite the deliberate erasure of the actress from public view, the Communist Party was afraid of the reactivation of her memory, even nearly ten years after her banning from the stage (Heltai 2004). On the other hand, the actors and spectators who organized her 1955 funeral used its occasion for contesting the official depreciation of Fedák and emphasizing her *lieu de mémoire* status.

MARIKA RÖKK (1913–2004)

Marika Rökk started to perform on the stages of Paris and Broadway as a child revue dancer. She returned to Hungary in 1929 with skills and experiences acquired in international show business. Not surprisingly, she almost immediately became a very successful, in-demand and demanding, prima donna in Pest. Very quickly, she also became an international movie star via German musical films made by Universum Film AG (UFA)⁵ during the Nazi period. Unsurprisingly, her German movie star image acquired a range of meanings before and after the fall of the Nazi regime. After the war, Rökk was attacked as a propagandist of Nazi ideas, banned from her profession in Germany, but later rehabilitated in 1947; she then had a long and very successful prima donna career in Viennese musical theater and the German film industry. However, her image remained forever tainted by her career ties to the Third Reich. Rökk did not live in Hungary during the Communist period, but her acting style and pronunciation preserved some Hungarian flavor.

I do not intend to discuss the meanings or consequences of Rökk’s presence in the UFA films or her responsibility as an entertainer for the crimes of the dictatorial regime. (As their countries suffered under different types of dictatorships during the twentieth century, Central European celebrities of the time often faced the danger of cultural appropriation.) I would rather offer some documents for better understanding the dynamics of theatrical commodification and the decisive role that theater and film business networks may have played in determining the direction of

a career abroad. Using archive material related to Rökk's planned engagement by the Paramount Publix Corporation, I want to point to the fact that Marika Rökk could have easily become an American film star. The association of her image with the UFA comedy musicals was paradoxically due to the financial troubles of Paramount. Imre Roboz was also involved in the Paramount's search for "new feminine personalities." His instinct worked well, and immediately after Rökk's first stage success in Budapest, Roboz proposed her for the company in one of his letters addressed to Frank Farley, the Paris representative of Paramount:

Yesterday was the general dress rehearsal of the operetta *Katze im Sack* in one of the minor theatres. In this play a new actress earned a great success: Marika Rökk. She is quite young, 20 years old, very pretty, can dance excellently, and has also a pretty good voice, which could be properly developed. As I understood, the girl, lived for years in New York, and is speaking English exceedingly well. I do not know whether she has abilities for the screen, but after her success of yesterday it is undoubtful, that she is the new prima donna candidate. Under the hands of a good director she will become the first star in 1–2 years. I feel it to be my duty to call your attention to her. Next time, when you or Mr. Ike Blumenthal will stay in Budapest, I shall introduce her to you.⁶

Farley's answer reveals the cautiousness of the company that had endured a considerable financial loss in 1932:⁷

Will you please find out how much money Marika Rökk would want to go to Hollywood? We are, as you know, looking for screen personalities who speak English well and who would not want too much money for the first year or so in Hollywood. If Marika Rökk would go to Hollywood to say 100.00 \$ a week for the first six month, \$ 200.00 a week for the next six months, etc. we should like you to have an English speaking motion picture test made in one of the Studios in Budapest.⁸



Fig. 2. Marika Rökk. Photo: Baumann

Roboz's proposition seems to have interested Paramount because, only one day later, he got a new assignment: Roboz became the Budapest coordinator of the "new screen personalities for Hollywood" program. From the written instruction he received, it is clear that for the studio the female body was a commodity and the actresses were treated as theatrical goods:

At the present time the Hollywood Studio is more in need of women than men, and the "sex-appeal" type of women is more in demand than the 'Janet Gaynor' type. The artist to be tested must, of course, have youth, good-looks, proved ability and, above all, personality. In your best judgment she should be definitely of Hollywood caliber. The artist must speak English well. This is absolutely essential. We are searching particularly for young artists who have not yet become well enough known to be able to demand large salaries and who will be willing to go to Hollywood for a reasonable amount of money.⁹

Marika Rökk did not accept the low-cost offer of Paramount. Roboz warned Farley in vain:

In my opinion it is quite impossible that she would be willing to leave for Hollywood for the proposed 100 dollars – a week. As I informed you, she has now a great success here and in fact she is the first young star on the field of musical theatres. She receives now in a little theatre, where she is playing now, a fee of pengő 80 a night, about 100 dollars – for a week. With her new contract, she will be engaged by the Fővárosi Operetta Theatre, where she will get P 120 a night, that is 50% more. I do not think she would be contented even with this amount.¹⁰

The company hesitated, despite the fact that a famous Hollywood director also realized Rökk's talent, and her potential market value. Thereupon Farley replied:

Mr. Lubitsch told me that he liked Marika Rökk when he saw her in Budapest. As I understand, she wants at least 500 dollars to go to Hollywood. Do you know of any picture, either Hungarian or German in which she had appeared?"¹¹

Besides higher pay, Rökk also had other stipulations, as Roboz reported:

Mr. Ike Blumenthal rang me up today in this matter and told me that in his opinion it is impossible to accept the two conditions made by her besides the financial terms, namely that the contract is to be made merely for one year and secondly, that she would undertake main roles only.¹²

Although a test was made in Budapest, Rökk finally accepted the offer of UFA, which probably was more rewarding financially and professionally. Rökk's international success in the 1930s and 1940s was appreciated in Hungary, but her German musical films never turned her into a prima donna icon comparable to Fedák. In an article published in *Színházi Élet*, Rökk is represented as a facilitator of cultural exchange between Hungary and Germany. In a public-relations type of promotional event, Rökk taught modern dances to the members of a village dance group who, in return, taught her Hungarian folk dances and songs. The last sentence of the article says:

Finally, a chap taught Marika original, beautiful Hungarian songs. The prima donna noted down the text of some of them. Who knows, perhaps we will meet some of these songs in one of Marika's future German films.¹³

In the article, Rökk was not represented as a traitor of traditional Hungarian values, but rather someone who enriches the cosmopolitan culture by Hungarian folksongs. As this was a period of Hungarian politics having an increasingly German orientation, Rökk's growing popularity in German-speaking films fit into the general trends of that period.

FRANCISKA GAÁL (1904–1973)

The third prima donna icon with a transcultural career trajectory was Francisca Gaál. She rarely played in operettas, rather in comedies and musical comedies. Otherwise, she possessed all characteristics attributed to prima donnas: very intense on-stage presence, "Hungarian temperament," capricious personality, and scandals during rehearsals. She was demanding, talented, and very popular. In the 1920s she played leading roles in Vígszínház where, because of the "long runs" she had made, her extravagant behavior was tolerated. Her most admired stage character was the teenage boyish girl, often in drag. Gaál was a star, and the agents of Vígszínház were looking for plays suitable for her. As Adolph Zukor and other Paramount bosses regularly saw the shows of Vígszínház, they discovered Gaál's star potential and wanted to recruit her in 1927. She was an unkind negotiator and did not accept the offer. Later it was a rival US company, the Berlin branch of Universal Studios, that next discovered Gaál. The production manager of Deutsche Universal-Film AG, Joe Pasternak, had Hungarian origins and was persuaded by Gaál's talent, but his decision to hire her was not welcomed at first. Gaál did not speak German (or any foreign language), was very small, and wasn't particularly young. However, she had extremely strong willpower and her very first German language comedy, *Paprika* (1932), produced by the Berlin unit of Universal, would make her a star not only in Germany but in many countries where the Universal sold the movie. Before Hitler came to power, a whole group of Hungarian entertainers worked in the German capital. Unfortunately, Gaál did not have a long time to enjoy her international fame. As she was Jewish, her films were banned and she had to leave Berlin. She continued shooting German-language comedies in Wien and Budapest. After the Anschluss, Gaál had to move again. In the summer of 1938, she accepted the offer of Paramount. Roboz, as in the cases of Fedák and Rökk, spoke well of Gaál, pointing out her high commodity value on the Hungarian entertainment market:

I was glad to learn from your letter that Francisca Gaál is leaving for Hollywood through Paris. I hope that Paramount's expectations in connection with her contract will come true. Undoubtedly, for the Budapest office, i.e. for the Hungarian Distribution a Gaál Picture will be a big hit. She is very talented actress, and though not quite young, I wouldn't be surprised if she would make a big career in Hollywood.¹⁴

Although Gaál's Paramount movies were not particularly successful, Roboz continued to back her career in Hollywood by proposing plays suitable for her: "George Marton handed me over a book by Ludwig Hirschfeld, *Das ist nicht für Kinder*. Marton thinks this would be a very good vehicle for Franziska Gaál."¹⁵ He reassured the company that its plans related to Gaál would be financially rewarding:

I presume it will be of interest for you to learn that the opening of Jacques Deva's *Soubrette* took place last Saturday in the Vígszínház. I understand this story has been purchased some time ago for Franciska Gaál by Paramount. I think it is my duty to inform you that the play is a very great success here and the press as well as the public is enthusiastic about it.¹⁶



Fig. 3. Franciska Gaál. From the artist's personal collection. Courtesy: Anna Geréb

However, as it can be seen from Farley's letter on 27 October 1938, Gaál's position became insecure at Paramount: "Incidentally, we are now making the play [*Soubrette* – G. H.] into a picture and the title will be said in French. Olympe Bradna is going to play the girl's part instead of Franziska Gaál." Gaál's contract was not prolonged at Paramount so, because of her professional disillusionment and her mother's illness, Gaál returned to Budapest in 1939. It was a bad decision. Due to the new anti-Jewish laws,¹⁷ she had few professional possibilities. Later, when the German army invaded Hungary on 19 March 1944, Gaál and her husband had to hide in the Balaton region. When, roughly a year later, the Soviet Army reached Balatonföldvár and freed them from hiding, it happened that the Soviet soldiers knew and appreciated her. They had seen *Peter* (1934) and *Kleine Mutti* (1935, Little Mother) that were extremely popular in the Soviet Union. (Under Stalin, very few films were shot and even fewer imported from the West.) Some of Gaál's musical comedies were evaluated as progressive art in the USSR: in *Peter*, for example, a young woman masquerades as man in order to find work. Anna Geréb, a Hungarian film historian, writing in her book published in Russian on Franciska Gaál, reveals that a Soviet politician participating in the 1934 Venice film festival saw and liked one of Gaál's films (Geréb 2014, 100). Later, three of these movies would be bought by the USSR. Their extreme popularity arose from the fact that these were the first Western-type musical comedies shown there. Gaál

was the first Hungarian actress invited to the Soviet Union in 1945. She spent three months there, visited Moscow, Leningrad, Kiev and Odessa, and met many artists and the enthusiastic audience of her films. Returning to Budapest, she received a film assignment presumably because of her Soviet connections. But the movie (*Renee XIV*) remained uncompleted. Although she played two roles in Vígszínház, she wanted to return to the US. For Fedák, the Soviet Army and Communist rule meant the end of her career, while Gaál's unanticipated popularity in the Soviet Union brought about a new artistic start for her in Communist Hungary. The always-helpful Imre Roboz could no longer give Gaál his professional advice as, at the end of 1944, he was killed by the Arrow Cross (the Hungarian fascist party). In 1947, Gaál chose the capitalist theater and film industry. Although members of the Hungarian community of artists in New York tried to help her, she only got one role on Broadway, and had one cabaret show for the Hungarian émigré audience in 1951 in New York.¹⁸ Her film hopes disappeared, and she died in isolation.

CONCLUSION

In all three cases discussed here, there seem to have been different relations between the prima donnas' home popularity and the transcultural trajectories of their careers. This becomes even more obvious if we examine their afterlives. Although her popularity on the German and US stages was emphasized in the Hungarian press of the first half of the twentieth century, Fedák appears to have remained first and foremost a Hungarian cultural icon. She has almost been forgotten outside Hungary, her cult abroad only active in her native city Beregszász/Beregovo. On the other hand, Fedák's cult was reborn in Hungary after 1990. She is now remembered as a prominent representative of boulevard culture and as a victim of Communism. Her secret memoir, *Te csak most aludjál, Liliom* (Please sleep, Liliom) was published in 2009. Based on its text, a monodrama entitled *Fedák* has been written and is on the program of the National Theatre. Fedák has become a legendary prima donna on par with Lujza Blaha.

Marika Rökk's Hungarian carrier was shorter than her German and Austrian popularity. In Germany she got the Bambi prize in 1948, 1968, 1987, 1990 and 1998, the Deutscher Filmpreis in 1981, and the Bavarian Film Award in 1987. However, her German language films are not shown in Hungary, and there is no Hungarian book dedicated to her career.

Franciska Gaál's afterlife is most surprising. As I have already mentioned the boulevard tradition of the 1920–1944 period was depreciated for decades. So the exceptionally talented actress and prima donna Franciska Gaál has been forgotten in Hungary. Her German and US films are not shown. However, Gaál still has found continuous popularity in Russia. In addition to Russians keeping her memory alive through fan clubs, Russian theater scholars also examine and appreciate her, and an exhibition commemorated her in the prestigious A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum in Moscow (*I Am Here! Relics, Documents, Photos*, 2014). Hungarian film historian Anna Geréb curated the exhibition and she also published, in Russian, an award-winning first book on Gaál's career (Geréb 2014). This long-lasting linkage

has been unique, because despite fifty years of common history in the Soviet Bloc, we know of few common interests in the field of mass culture.

NOTES

- ¹ OSZK SZT Irattár Budapesti Színigazgatók Szövetsége (Theatre Collection of National Széchenyi Library, Papers of the Budapest Theater Directors' Association) 219 2594 – June 1, 1934.
- ² Pengő was the monetary unit of Hungary between 1927 and 1946. In 1937, 1 dollar equaled 5.40 pengős. The average monthly payment for an employee was about 200 pengős.
- ³ She performed in popular Hungarian plays in New York, Bridgeport, Philadelphia, South Bethlehem, Trenton, New Brunswick, Passaic, Pittsburg, Duquesne, Detroit, Lorain, Cleveland, Milwaukee, and Chicago. For a full list of her US repertoire, consult Bodó 2001.
- ⁴ OSZK SZT Irattár Vígszínház 374, Roboz to Robert T. Kane – August 26, 1931. I am citing here the original English-language correspondence.
- ⁵ For example *Hallo Janine!* (1939), *Frauen sind doch bessere Diplomaten* (1941).
- ⁶ OSZK SZT Irattár Vígszínház 374, Roboz to Farley, November 2, 1932.
- ⁷ In the period of the Great Depression, “[t]he loss [...] was a staggering \$21,000,000. Paramount-Publix stock dropped rapidly. This was particularly embarrassing because in purchasing many of the theaters we had paid with stock which we had agreed to repurchase at a liked high sum” (Zukor – Kramer 1953, 262).
- ⁸ OSZK SZT Irattár Vígszínház 374, Farley to Roboz, November 17, 1932.
- ⁹ OSZK SZT Irattár Vígszínház 374, Farley to Roboz, November 18, 1932.
- ¹⁰ OSZK SZT Irattár Vígszínház 374, Roboz to Farley, November 21, 1932.
- ¹¹ OSZK SZT Irattár Vígszínház 374, Farley to Roboz, December 30, 1935. Ernst Lubitsch (1892–1947) German American film director and producer. In 1935 he was the head of production at Paramount. His most famous movies were: *Monte Carlo* (1930), *The Merry Widow* (1934), *Bluebeard's Eighth Wife* (1938), *Ninotchka* (1939), *The Shop Around the Corner* (1940), and *To Be or Not to Be* (1942).
- ¹² OSZK SZT Irattár Vígszínház 374, Roboz to Farley, January 14, 1933.
- ¹³ N. N.: Naponta kínálnak külföldi szerződéseket a Gyöngyösbokrétának. In *Színházi Élet*, 25 (1935), 35, 10–15. (Translation G. H.)
- ¹⁴ OSZK SZT Irattár Vígszínház 374, Roboz to Farley, October 10, 1936.
- ¹⁵ OSZK SZT Irattár Vígszínház 374, Roboz to Farley, December 31, 1937.
- ¹⁶ OSZK SZT Irattár Vígszínház 374, Roboz to Farley, October 19, 1938.
- ¹⁷ The second anti-Jewish law (May 5, 1939) defined Jews racially and restricted their numbers to six percent of theater and movie actors.
- ¹⁸ April 14, 1951 – New York, Kaufmann room (Bodó 2001, 228).

LITERATURE

- Balme, Christopher. 2005. “Selling the Bird: Richard Walton Tully’s *The Bird of Paradise* and the Dynamics of Theatrical Commodification.” *Theatre Journal* 1: 1–20.
- Bodó, Ibolya. 2001. *Amerikai magyar színjátszás 1869–1970*. Budapest: Argumentum Kiadó – Országos Széchenyi Könyvtár.
- De Marinis, Marco. 1994. *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Firenze: La Casa Usher.
- Fedák, Sári. 1928. *Útközben. Beszélgetés a barátommal*. Budapest: Szöllősi Zsigmond.
- Geréb, Anna. 2014. *Karera Francheski Gaal: k 111-letiyu so dnya rozhdeniya*. Moskva: GCTM im. A. A. Bakhrushina.
- Heltai, Gyöngyi. 2004. “Fedák Sári, mint ’emlékezeti hely’. A bulvárszínházi kulturális örökség átértékelése.” *Korall* 17: 167–192.

- Heltai, Gyöngyi. 2011. *Usages de l'opérette pendant la période socialiste en Hongrie (1949–1968)*. Budapest: Collection Atelier Könyvtár.
- Heltai, Gyöngyi. 2015. "Die krisenlindernde Rolle des internationalen Beziehungssystems – am Beispiel des Vígszínház in Budapest (1930–1932)." In *Krisen/Geschichten in Mitteleuropäischem Kontext. Sozial- und wirtschaftsgeschichtliche Studien zum 19./20. Jahrhundert*, edited by Márkus Keller, György Kövér, Csaba Sasfi, 255–280. Wien: Publikationen der Ungarischen Geschichtsforschung in Wien. Bd. XII.
- Traubner, Richard. 1983. *Operetta: a Theatrical History*. New York: Doubleday & Company.
- Zukor, Adolph and Dale Kramer. 1953. *The Public Is Never Wrong*. New York: G. P. Putnam's.

ARCHIVAL SOURCES

Országos Széchenyi Könyvtár (OSZK) Színháztörténeti Tár (SZT)
Irattár 219 Budapesti Színigazgatók Szövetsége
OSZK SZT Irattár 374 Vígszínház iratai

Star prima donnas as lieux de mémoire at home and abroad

Operetta. Prima donna. Theatrical commodification. Theater industry. Paramount. Imre Roboz.

This paper examines the changing cultural meanings attached to three Hungarian prima donnas: Sári Fedák, Marika Rökk, and Franciska Gaál. All of them were locally and internationally recognized and reached the status of cultural icons during their long careers. Due to their charismatic personality and “eternal youth,” legendary prima donnas carried particular meanings and sometime became contested elements of cultural memory in changing socio-cultural contexts. Given their national/ized icon status, their stage appearances abroad often inspired politicized interpretations or had political consequences.

Gyöngyi Heltai PhD
Crisis History Research Group of MTA-ELTE
(Hungarian Academy of Sciences and Eötvös Loránd University)
Múzeum krt. 6–8
1088 Budapest
Hungary
heltaigy@hotmail.com

Angela Davis goes east? White skin and black masks in the art of socialist Hungary*

KRISTÓF NAGY

The 1960s and 1970s witnessed a wave of black insurgencies in both the First and the Third Worlds and saw the emergence of several revolutionary iconic figures, such as Patrice Lumumba, Malcolm X, and Angela Davis. Their struggles were strongly supported by the Eastern European state-socialist regimes, and the iconic leaders of these movements also had a powerful presence in the popular imagination of Eastern European societies. In recent years, a new body of literature has been produced on the links between these regimes and the postwar anticolonial and Black Power movements¹ (Mark – Apor 2015, Slobodian 2015). However, the domain of the visual arts has largely gone unnoticed in this literature, although artworks are oftentimes the most pronounced bearers of cultural icons (Leypoldt – Engler 2010, 5). In order to describe the way black cultural icons fared in the state-socialist context, Günter Leypoldt and Bernd Engler's concept of floating signifiers may be successfully applied (25). These icons were both appropriated by the state-socialist regimes, as in the official reception of Angela Davis by Erich Honecker, and used to express dissident political positions, as when Erika Havemann, the East German dissident Robert Havemann's daughter-in-law, welcomed Angela Davis to East Berlin with a hug (Lorenz 2013, 55).² These multiple and competing expressions of solidarity towards black cultural icons, and the struggles to control the meaning of these floating signifiers, constitute another under-researched area in the literature. This article aims to address these gaps in scholarship by examining both the representation and the conflictual interpretations of "revolutionary black subjects" in Hungarian art of the 1960s and 1970s, giving particular attention to the figure of Angela Davis. Through the study of works by artists György Kemény, Béla Kondor, Anna Kárpáti, the Orfeo Group, and Tamás Szentjóby, I will investigate the spectrum of constructions of the postcolonial, yet still oppressed, revolutionary black subject in state-socialist Hungary. In doing so, I will examine both the ideological frontiers between the different appropriations of black cultural icons and the common denominators that unite them.

* I started working on this topic while studying with Klara Kemp-Welch at The Courtauld Institute of Art, developed it further at the Central European University in Prem Kumar Rajaram's class, and completed it with Júlia Klaniczay's support while I have been working at the Artpool Art Research Center in Budapest. I am grateful for all of them. I would also like to show my gratitude to the editors of the current issue of the WLS and to the two reviewers for their advice.

In the 1960s and 1970s, not only did Hungarian artistic production address the struggles of Africans and black Americans, it also focused on the tribulations of an entire range of Third World countries, including Cuba and Vietnam.³ This article focuses on cases in which the objects of solidarity or self-identification were black individuals in order to propose that Hungarian artists found the kind of “otherness” associated with black subjects to be appropriate for both the visual representation of struggles of the Third World and oppressed groups in the First World. Solidarity with other freedom movements, such as with Cuba or Vietnam, was also strongly present in governmental propaganda, but these movements were much less thematized by artists, whereas in the case of black struggles, the dialectics of otherness and similarity were more direct.⁴

Decolonization and the expression of solidarity with its heroes played important roles in the politics of the Eastern Bloc in the 1960s and 1970s. The state apparatus hoped that the unceasing struggles of the Third World and its own solidarity actions with those struggles would encourage a commitment to socialism from younger generations who had never experienced the exploitative economic system of capitalism or the class conflict within it. The ideal socialist youth were to be neither hot-headed revolutionaries nor politically unaware consumers (Mark – Apor 2015, 861–868). In state-fabricated narratives, parallels were drawn between the *current* liberation of Third World countries and the Hungarian liberation movements of the *past*. However, any analogies between the present-time political subjugation found in both were to be avoided.

Solidarity with decolonizing countries and with the Black Power movement in the United States arose simultaneously in state-socialist countries and within the Western New Left (Ross 2004, 80–86). The Western New Left recognized that concerns present in the Third World’s struggles were similar to their own political agenda within the core countries of the world system. This agenda “seemed to suggest revolution everywhere in the Third World, while First World revolutionary movements promised an overthrow of the imperialist system from within ‘the belly of the beast’” (Shohat – Stam 1994, 260). While the Western New Left and the states of the Eastern Bloc were similar in their acts of solidarity, the meanings of these solidarities were rather different. State-socialist regimes had a contentious attitude towards the Western New Left. Some merits of the Western New Leftist movements were recognized, as shown, for instance, by the East German acknowledgement of the notion of a subjugated, left-leaning “other America” (Höhn – Klimke 2010, 4). Positive attitudes towards the Western New Left would appear in the solidarity campaigns with Angela Davis, and in the writing of the Hungarian art historian László Beke, who was balancing between the official and unofficial art scenes. Beke (1976) wrote an article on the challenge the North American counterculture leveled at the imperialist hegemony without mentioning the countercultures of the Eastern Bloc. However, his essay raised similar issues to those found in the American debates on the reconcilability of countercultural movements and the Communist Party (Brown 2010, 130). At the same time, the position of Herbert Marcuse constituted a breaking point between state-socialist and New Leftist vistas of solidarity. Marcuse – who was not only a key

theorist of the Western anti-systemic movements towards the Third World but also a mentor of Angela Davis – had been highly criticized in the Eastern Bloc since the release of his book *Soviet Marxism: A Critical Analysis* (Bence 1968). In his manifesto-like piece *An Essay on Liberation* (1969), he emphasized the emergence of the black minorities of the United States and the people of the Third World as revolutionary subjects. Moreover, the rising solidarity between the Third World and the First World's racial minorities developed in the foreground of the growing importance of a politics of recognition and was not necessarily in the context of the traditional leftist focus on material redistribution. Marcuse proposed an aesthetic revolution, a “new sensibility” that would be able to include new aesthetic principles such as “black is beautiful” (36). For the state-socialist regimes, however, Marcuse's approach was obnoxious because it questioned not only the position of the proletariat as revolutionary subject, but also the revolutionary nature of those very regimes.

My argument is that both the Eastern Bloc's government-led solidarity with black and Third Worldist movements and the Western New Left's view of these movements as revolutionary role models informed Hungarian underground artists who not only tried to gain autonomy from a centrally authorized artistic sphere but many times even tried to counter it. Both the New Left and the Eastern European governments relied on their respective Marxist idioms about decolonization and, at the turn of the 1960s and 1970s, Hungarian cultural dissidents also criticized their own regime from a Marxist viewpoint. I propose that the crucial difference between these approaches lay not in their philosophical variations of Marxist vocabulary, but in their goals. State-socialist regimes, similarly to Western countercultural movements, radically opposed the crimes of colonialism and in this way confronted Western capitalist regimes, the active oppressors in times of colonialism and neo-imperialism.

However, regimes of the Eastern Bloc used anticolonialist idioms to acquire the image of developed societies and to express solidarity in a calm way, just as a consolidated society would do. Therefore, state-socialist regimes estranged these struggles from the lived reality of their countries, displaying their own societies as *normal* ones. For the Western New Left, anticolonialism and the liberation of oppressed nations and racial minorities offered important vehicles to articulate and reinforce their own revolutionary activism and potential. Socialist dissidents interpreted these fights similarly to their Western comrades; however, from their angle, the heroes of the Third World and the First World's racial minorities articulated not only the critique of imperialism as a highest stage of capitalism, but also a critique of actually existing socialism.

Interpretations of blackness and black revolutionary icons in Hungarian underground art appeared in a context where these subjects were widely thematized but where done so in profoundly different accents. In their position taking, Hungarian underground artists were closer to the New Leftist approach and meant to confront local official discourses whose aim was to dim the relevance of black insurgencies and liberation struggles for the Hungarian public. At this point, I propose to introduce the term of *mimicry* for the understanding of these artistic attitudes. I use mimicry in accordance with Homi Bhabha (2004, 123), who argued it is at the same time *resemblance and menace* for dominant discourses. In the given examples, mimicry worked

to threaten dominant local discourses by turning the black cultural icons' anti-systemic and revolutionary meaning against the consolidated but oppressive realities of the state-socialist regime. By dissident artists using state-promoted cultural icons such as Angela Davis as floating signifiers, but reinterpreting them in subversive ways, it was not easy for the state power to determine whether underground expressions of solidarity were stabilizing or subverting the state's own desired narrative. At the same time, even when the official standpoint shaped particular visual products, as the cases of Béla Kondor and Anna Kárpáti will demonstrate below, it would not be correct to oversimplify these as direct reflections of a party line.

BÉLA KONDOR: AWAKENING AFRICA (1961)

Béla Kondor's woodcut series was created in 1961 as illustrations for an anthology entitled *Ébredő Africa* (Awakening Africa; Belia ed. 1961). The anthology was published in a relatively small print run and included poems by Sub-Saharan African poets. The format of the anthology clearly echoes the *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* that was edited by Léopold Sédar Senghor (1948) and prefaced by Jean-Paul Sartre with the essay *Orphée Noir* (Black Orpheus). The hardback volume contains nine woodcuts by Kondor. All illustrations are directly linked to individual poems, but not all of them communicate direct anticolonial messages. Endorsing the volume's aspirations, Kondor's illustrations were to give intellectual and political support for the African anti-imperialist struggle. Nevertheless, these woodcuts were by no means mere visualizations of the party line: Kondor's own insatiable interests in sacral and revolutionary subject matter are revealed in his illustrations depicting an encounter of black and white martyrs and an African Christmas march. In these pictorials, sacral content is interwoven with colonial vio-

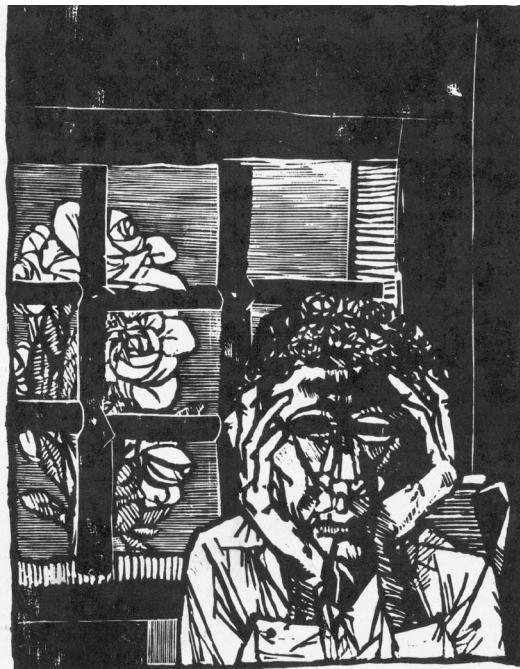


Fig. 1: Béla Kondor: *Awakening Africa*, Table I. 1961. Courtesy of Petőfi Literary Museum

lence manifest for instance, in the forced Christianization of the indigenous people of Africa and other continents. There are many more direct manifestations of colonial violence in the woodcuts: One depicts the imprisonment of Jacques Rabemananjara after the Malagasy Uprising of 1947 using imagery fused with an existential distress (fig. 1). The violent nature of colonialism is represented even more clearly in the graphics portraying the exploitation of colonized people in the military industry and the hanging of a black man after a failed insurgency.

Even while Kondor's woodcuts express solidarity, they hardly offer white beholders a vantage point from which they can identify with the subjugated figures depicted. As the images invariably show white people as oppressors and offer no visual way to distinguish the capitalist exploiter from the compassionate socialist, the moment of self-identification is denied, which may also prevent identification with the oppressed colonial subject. In addition, Kondor turns to the most widespread official trope for the understanding of anticolonial movements; namely, he likens them through visual devices to the Hungarian and European past (Mark – Apor 2015, 863–864). The genre of woodcut had commonly been used to express political meanings as far back as early modern Europe, and with its revival in the twentieth century, it regained a political significance, oftentimes acquiring leftist connotations (Hung 1997). The most important predecessor of the *Awakening Africa* illustrations in Hungarian art history is Gyula Derkovits's woodcut series from the interwar years on György Dózsa, a peasant revolt leader from the sixteenth century (Mark – Apor 2015, 865). Kondor's series directly recalls Derkovits's style, although Kondor himself also created a series of etchings on the Dózsa Rebellion in 1956. By linking anticolonial struggles to a wider history of resistance to oppression, Kondor's *Awakening Africa* illustrations elevate the anticolonial movements as a progressive battle, though one that has only just begun. The series features only one individual hero (Jacques Rabemananjara) and there is no victorious revolutionary action: Black people are invariably portrayed as subjugated. However, since class conflict had already been eliminated in the socialist world, African revolutions are represented as deserving support but having little immediate relevance for the socialist present.

ANNA KÁRPÁTI: NEGRO BOY (1967)

While I argued that Béla Kondor's woodcut series provides a solemn visual representation of the party rhetoric on colonial struggles, *Negro Boy* (*Néger fiú*), a sculpture by Anna Kárpáti – likewise state-commissioned – has a much more personal and tangible relation to the presence of blackness in 1960s Hungary (fig. 2). Kárpáti's husband, Gyula Kállai, was the prime minister of Hungary at the time the statue was created and erected. According to information given by family, Kárpáti adored African culture and people: She would spend time socializing with African students in Budapest and organized so-called *African séances*, in which her African friends made music and danced, and this is how she came to know a Guinean youth, Alfa, studying in Budapest during those years (Antal – Hatházi 2014).

Alfa became the model for this statue, and from their professional relationship, a love affair began between the sculptor and her model.⁵ The relationship ended

when Alfa temporarily returned to Guinea where he planned to organize a movement against the then-president, Ahmed Sékou Touré. The movement was thwarted; Alfa fled to Ivory Coast, and it was, instead, his brother who travelled with his return ticket to Budapest. Alfa died shortly thereafter.⁶ The statue was only erected in 1972, after Alfa's death, and consequently, for Anna Kárpáti this sculpture in a public space functioned as a private memorial. The artist did not sculpt the figure as a revolutionary or a martyr of the Guinean liberation struggle, but as a naked boy, whose name is not even given.



Fig. 2: Anna Kárpáti: *Negro Boy*, 1967.
©Fortepan/TM

The sculpture has two conspicuous characteristics. The first is the otherness of the body composition when compared to the sculptural tradition, and the second is the perfection of the body. As the sculpture was made of bronze which, despite its naturally dark shade, does not indicate any particular skin color, it is only the seemingly exotic and somewhat unfamiliar body composition (the long neck, the characteristically African lips and nose) that renders the figure's otherness recognizable. Therefore, when regarded as a statue in public space – and not as a personal monument for a lover – the statue *objectifies* blackness by the lack of contextualization and the emphasis placed on racial markers and nudity. The statue foregrounds the boy's aesthetic otherness and beauty but does not appear to reflect anything of his personality. Therefore, the statue perpetuates colonial practices of representation: It deprives the represented from his name and replaces it with his race and gender while offering him up for the beholder's gaze as a *noble savage*. At the same time, the sculpture inverts the customary gender duality between artist and model. In this case, the racial layer overwrites the gendered one, making the white artist dominant over the black model in a way that evokes Leni Riefenstahl's admiration of the bodies and

spirit of the Nuba people, a kind of fascination that Susan Sontag was harshly criticizing in exactly those years when Anna Kárpáti was creating and installing *Negro Boy* (Sontag 1975).⁷

There is no certitude about the relation of the statue to the party line on anti-colonial struggles; however, among the artworks examined in this essay, it is only the making of this statue which does not appear to be related to official discourses on anti-imperialism and decolonization, although it is easily possible that Alfa's death was not unrelated to his direct political engagement. Kárpáti's *Negro Boy* statue was motivated by private love and put up as a public demonstration of objectification and othering. This statue can be compared to another work of Kárpáti, her statue of Dominique Kembe, a Congolese youth who studied in Budapest. The statue of Kembe, which was made of wood and never exhibited, expresses Kárpáti's persistent interest in the composition of the black body, just as the statue of Alfa does. Thus, the above-analyzed statue fits much more to Kárpáti's statues on naked youths and "exotic curiosities" (such as her statues from the 1970s of elephants, giraffes, and penguins) than to her statues on socialist heroes (such as György Dózsa or Endre Ságvári). Notwithstanding the fact that the *Negro Boy* statue was commissioned and paid for by the Construction Company of the Ministry of Interior, there is no hint of any political motivation behind the commission in documentation about the work, which is preserved in the archives of the Fine and Applied Arts Lectorate. The Construction Company of the Ministry of Interior had ordered a figurative statue for the small park between its two new housing blocks. The commission was made only after Kárpáti created the maquette on Alfa, but throughout the bureaucratic process the statue was always referred to as "Sitting Man." The blackness of the figure was mentioned only once, when the representative of the Construction Company declared that it did not oppose the black nude, while the artist and art historian members of the jury had only stylistic remarks on it (Lectorate 1967). Although, as the jury chose the maquette of this statue from a number of potential works of Kárpáti, political motivations behind ordering a statue of a black figure over other options cannot be excluded, it is more feasible that the public version of the statue had only a coincidental link to socialist solidarity with the anticolonial movements of the Third World. The creation of Kárpáti's *Negro Boy* statue was neither interwoven with the official discourse (in contrast with the series of Kondor) nor critical of it (in contrast with the examples that follow).

ANGELA DAVIS AND THE ORFEO GROUP

The Orfeo Group was active from 1969 to 1972, idolized many prominent radical figures, and held African-American protest icons such as Angela Davis and George Jackson up as role models to be followed by the Hungarian youth (Szavaras 2016). Angela Davis became a public figure, after Ronald Reagan fired her from her university position in 1969 because of her membership in the Communist Party of the United States. She gained worldwide fame during her trial between 1970 and 1972 when, after a courthouse shooting in which the gunman used shotguns purchased by Davis, she was held in prison on kidnapping and murder charges before eventually

ally being acquitted. To oppose her controversial imprisonment, several solidarity actions took place in the Eastern Bloc. These were organized by the local Communist parties, though popular solidarity was equally strong. These demonstrations widely displayed portraits of Davis, whose unique and striking looks greatly contributed to her quickly becoming an iconic image. Although Davis continuously struggled to keep her representation under her own control, these efforts remained unsuccessful (Brown 2010, 114); she had little agency over the use of her own image in the United States (Davis 1994, 39) and practically no control over how she was represented in the Eastern Bloc. The construction of a cultural icon is always a purpose-governed process (Leypoldt – Engler 2010, 10), and both Socialist and Western countries strategically exoticized and glamorized the figure of Angela Davis in order to diminish the threat of her revolutionary ideas (Hagen 2015, 159) and to direct attention away from her political agenda. In the Western world, this threat was her communist ideology, whereas state-socialist authorities feared her Marcusian “deviation” and race-focused analysis of capitalism (164–165; Leypoldt – Engler 2010, 18). Thus, despite Davis’s attempt to prevent the sexualization of her portrayal, her blackness and exotic beauty became central elements in her representation (Brown 2010, 113–120).

In the context of the Hungarian thaw of the late 1960s it was counter-hegemonic, and for the neo-avant-garde art scene it was counter-intuitive (Szárvas 2016, 42), that the Orfeo Group glorified the political prisoner Davis by foregrounding her critique instead of sexualizing her or emphasizing her womanhood. The group named their club after her, and they produced at least three artworks portraying Angela Davis. A linocut by Anna Komjáthy served as the poster of an assembly of the Hungarian Young Communist League (KISZ) and portrayed the handcuffed but determined Davis looking into the eyes of the viewer. Another poster, presumably also made for a protest, featured Angela Davis, George Jackson, and Martin Luther King as the victims of global reactionary terror. Finally, a statue, by its solid form, expressed the unwavering ideological position of Davis. These works emphasized much more the misery of the imprisoned Davis than her sexual attractiveness.

The Orfeo Group, indebted to the wave of the Western movements of 1968, propagated radical realism in art that was accompanied by theoretical radicalism. For the group, Angela Davis was a positive example of the combination of militant activism and theoretically grounded Marxism. Thus, they found Davis to be not only an exemplary icon in the struggle against Western capitalism, but also in the revolutionizing of bureaucratized Eastern Bloc socialism. The Orfeo Group castigated the estrangement of the local regime and its art, and they aimed to produce a much more directly socialist and critical art (Szárvas 2016).

The Orfeo Group saw Angela Davis’s blackness inseparable from her oppression and revolutionary response to it. However, it was Davis’s radical political praxis, and not her racial identity, which was more adaptable to local struggles for a more socialist socialism, and this was the aspect of Davis the group put greater emphasis on. Moreover, Third Worldist anti-imperialist ideologies were more than veils for the group, as besides their constant evoking of Che Guevara and Angela Davis, they were also inspired by Maoism and Hoxhaism (Szárvas 2016) and were trying to

adapt these revolutionary practices to their local context. The Orfeo Group's interest in leftist movements in the Third World and in the United States involved a kind of non-colonial exoticization in which Angela Davis's blackness indicated her isolation from the dominant political-cultural bloc. Her racial difference, militant activism, womanhood, incisive Marxism, and young age were all iconic traits that clearly set her apart from the (male) politicians in actually-existing socialist governments that the Orfeo Group disdained.

Although Angela Davis was generally considered acceptable by those in power in Hungary, for the Orfeo Group she symbolized a double-edged radical critique directed against both the capitalist system and a bureaucratic and authoritarian socialism. The figures of a handcuffed (fig. 3) and crying Davis in works produced by Orfeo members did not so much evoke events from a distant continent appropriated and actualized a particular cultural icon (Hagen 2015, 171) in an attempt to picture the shared fate of revolutionaries across the world.



Fig. 3: Anna Komjáthy: *Angela Davis*. 1972.
©Komjáthy Anna

ANGELA DAVIS IN A BOX ROOM MURAL

The mural analyzed below was painted in the box room in Ferenc Kőszeg's apartment between 1970 and 1971 (fig. 4). Using a fresco secco technique, where paint is applied to dry plaster on a wall, pop artist György Kemény outlined all the walls and ceiling of the room, which were then painted collaboratively by a group of friends; even this iconographic program was a collective work, created by the current lodgers and their social circle. Not long after, this group became the core of Budapest-based dissident intellectuals and this secco painting represented their value system at a certain moment where two major elements intersected (Kőszeg 2014): the up-to-date

reception of international cultural tendencies on the one hand and, on the other, the thoughts of the Budapest School philosophers. Members of the Budapest School were former students of György Lukács, and their Marxist humanist position harshly criticized actually-existing socialism.

The mural has a complex and chaotic iconography featuring Marx, Duchamp, Buster Keaton, Monica Vitti, and Solzhenitsyn, among others. Angela Davis, too, has a strong presence, and the mural was produced during Davis's trial, which received great attention in Hungary. In it, Davis faces György Lukács, the Hungarian philosopher and key thinker of international Marxism, at a diagonal angle, with red lightning bolts clashing between their heads. Around Lukács's head is the caption *Klassenbewusstsein* (class consciousness) while around Davis's head the term *Rassenbewusstsein* (racial consciousness) is written (fig. 4). Apparently, Angela Davis's presence in this mural is defined by her relation to Lukács,⁸ whose portrait is positioned right above the head of György Bence, one of the lodgers in the apartment and a Lukács disciple himself. While the word *Klassenbewusstsein* around Lukács's head



Fig. 4: György Kemény: *Secco mural* (detail). 1970–1971. Photograph by Krisztián Bódis
©György Kemény, Ferenc Kőszeg

is a direct reference to the philosopher's early seminal work *History and Class Consciousness* (Lukács 1923), *Rassenbewusstsein* over Davis's head is not a reference to any written work of her own. It mirrors Lukács's term, and the German word of *Rassenbewusstsein* just overemphasizes the secondary nature of Davis being compared to the German-speaking Lukács and to the German philosophical tradition to which he belonged. Despite the fact that Davis studied in Germany and was connected to

the Frankfurt School by being a pupil of Marcuse and Adorno (Jeffries 2016), she was not as inherently a part of this heritage. Therefore the German captions highlight the hidden hierarchy of the mural's iconographic program beneath its seeming parity: the primacy of Lukács and the secondary nature of Davis. Nevertheless, "racial consciousness" is a fairly appropriate clue: Davis did use the term in commenting on her racial awakening, although not after Lukács but after Frantz Fanon (Davis 1998, 289). Also, as Davis related in an interview (translated into Hungarian in 1971), she shared the idea that communism was a valuable tool to defeat racial oppression (1971, 30).

According to Kőszeg, the owner of the apartment, Angela Davis earned a place in the mural also because of her womanhood and *despite* the government-sanctioned solidarity campaigns in her support (Kőszeg 2014, 3–4). The image of Angela Davis portrayed here, when compared to representations of her made by the Orfeo Group, is much more intellectual and ironic and does not share the group's militant optimism. Although Davis has a prestigious position in the mural, one from which she can confront György Lukács, she, as an attractive militant-philosopher, is ordered into a secondary place in relation to the philosopher-militant Lukács, who thus defines her place. As one of the participants recalls, the painting was almost finished but there was a lack of female intellectuals in the mural and all the women portrayed were mere sex symbols (Kőszeg 2014, 3–4). Davis's status as a cultural icon is clearly indicated by the fact that when the participants decided that they need a female intellectual figure in their painting, Angela Davis came to mind as the most appropriate candidate. "It was a *pro* argument," recalled Kőszeg, "that with her enormous afro and serious baby-girl face, she was exotically sexy" (4). Thus the original motivation to feature Davis was to supplement a group of sex symbols with a figure who had both intellectual and sexual allure. Davis was therefore captured at the intersection of pop culture and social theory, being the single figure connecting these domains. Davis was included to balance the gender proportions in the mural, but by confronting her with Lukács, her representation received additional meanings. The image of Lukács embodies orthodox and old-school Marxism in contrast to Davis, who is pictured as young, colored, sexually attractive, and American; all in all, as someone who is not only intellectually, but also physically interesting. Therefore the clashing thunderclouds might be seen as showing the philosophical distance between an old and a new Left while not disavowing a shared ideological universe, such as Communist Party membership or link to the Frankfurt School. In this iconographic program, Davis is only in a relational position to Lukács, although at first sight her figure seems to be more magnetic. Lukács's presence in the mural stems from his intellectual position while Davis was painted there not only due to her political position but also due to her racial exoticism and sexual charm, just as Davis's cultural icon was constructed more generally. Therefore, this mural partly reconstitutes the body-mind dualism, also delineated by Fanon, in which the black woman is much more determined by her body than the white man is by his (Fanon 2008, 82–108), revitalizing a colonial representational scheme (as described by Brown 2010, 113) while, at the same time, rejecting European ideals of beauty.

TAMÁS SZENTJÓBY: THE HIGHEST STAGE OF SELF-IDENTIFICATION WITH BLACK SUBJECTIVITY

While the above-examined artists and collectives only made a few artworks related to the African anticolonial or American Black Power movements, Tamás Szentjóby developed, in the late 1960s and early 1970s, a complete iconography of African-American revolutionaries. Whereas the Orfeo Group embedded Angela Davis in the entirety of the Third World's struggles, and the spare room mural represented Davis first of all as a sexualized woman whose militancy and philosophy was only secondary, Szentjóby focused on the outcast nature of blackness. His works feature a pantheon of black activists, from H. Rap Brown to Bobby Seale, George Jackson, and Angela Davis. I propose that these works of Szentjóby not only express solidarity, but also are cases of self-identification⁹ in which the artist identifies his own battles with those of his black heroes. This scheme of self-identification was present to a certain extent in the works of the Orfeo Group as well, though they looked to prominent revolutionaries firstly as comrades. Szentjóby's related actions, by contrast, followed the rationale of mimicry, with its dominant rhetoric of *resemblance and menace* (Bhabha 2004, 123). Though Szentjóby's actions resembled the governmental narratives of solidarity with the anticolonial and Black Power movements, I suggest he performed an appropriation and actualization of these struggles, as he entirely identified himself with their revolutionaries.

Szentjóby's art had already begun to operate with blackness and self-identification in 1968, before party-organized solidarity campaigns began, and reached their peak from 1970 to 1972, during Angela Davis's trial. In 1968, Szentjóby made the art object *Rap Brown's Letter to Jeanne d'Arc* and started an intense correspondence with the Novi Sad-based experimental poet Katalin Ladik (Kemp-Welch 2014, 114), whom he invited, in his introductory letter, to come to Hungary and "search for the white Negro" (Szentjóby 2016). This quote clearly reveals Szentjóby's thinking: his self-identification with the subjugated black person who is almost inevitably in opposition with the hierarchies of the society she or he inhabits. In this way the artist twisted the party propaganda and showed that a society's "others" are not only oppressed in the United States, but also in Hungary, even if local "others" are not visually identifiable because they are "white Negroes."

In the wake of the party-organized solidarity campaign for Angela Davis, Szentjóby participated in and subverted a "Free Angela Davis" event at the Eötvös Klub in Budapest on 29 March 1971,¹⁰ reading aloud the African-American writer James Baldwin's letter to Angela Davis (a letter which had been published in the daily newspaper *Magyar Nemzet* earlier that year). As Szentjóby was reading, a girl repeatedly knocked the paper from his hands with a broom, stuffed his mouth with stockings, tickled his nose, and pressed against his crotch with cotton wool, tied up his bent knees, and poured cola on his head. While Szentjóby was hopping on one leg, the girl knocked him over with the broom; she then put a table on top of the artist, who by that point was lying on the ground. All the while, Szentjóby continued reading the letter until he finally could finish it (fig. 5) (Eörsi 2002, 8). The performance was described in detail in a secret service report that also commented on audience reac-

tions. According to agent Sárdi's report, at the beginning of the performance the audience interpreted it as an anti-American piece and appeared to be unsatisfied with it, while later, when they started to interpret it as a critique of actually-existing socialism, they became enthusiastic (8). Although the accuracy of this description cannot be assumed, it demonstrates that the agent's indirect interpretation understands Szentjóby's action as a political critique, and his failure to recognize that this critique was multi-layered, and was not only the critique of socialism or capitalism. I would argue that Szentjóby's action criticized both state socialism and the United States, eroding the common one-directional nature of political critique and displaying that the oppression of people is an integral element of both regimes. Through this action, he went beyond the popular strategy of doublespeak by masking the critique of socialism as that of capitalism or vice versa. This confused the audience of the performance by disturbing the common interpretative schemes of the Cold War in which socialist and capitalist regimes seemed to be antagonistic.



Fig. 5. Tamás Szentjóby: *Free Angela Davis*, 1971. ©IPUTNPU-Archives

Also in 1971, Szentjóby spontaneously recited his poem on George Jackson, Angela Davis's partner, using verse inspired by Buddhist poetry; Jackson had just been shot dead by a prison guard.¹¹ Then, a year later, Szentjóby performed the action *Sit Out*¹² in a public space by evoking and reenacting elements from the trial of the Black Panther Party co-founder Bobby Seale, in which Seale was bound and gagged after his numerous courtroom outbursts. During the action, the bound and gagged Szentjóby sat in the street for twenty minutes while his friend documented the scene from a nearby flat. Although the action aimed to provoke the regime, the police arrived after the twenty minutes had passed, when Szentjóby had already left, and the

action was not followed by any later police retaliation. The fact that a brutal American trial was reenacted, and that the action took place in front of the Intercontinental, the most prestigious hotel in Budapest, confirms that from Szentjóby's viewpoint, critiques of socialism and the imperialist West were interlaced and thus inseparable from each other.

Szentjóby stands out among Hungarian artists by his conscious use of self-identification as a creative strategy. His self-identification with black struggles was deepened by the genre of performance, where both the presence and personal risk-taking of the performer allow ample space for self-positioning. In these works, Szentjóby had not depicted the revolutionary black subjects visually, but reenacted them, therefore activating the character of cultural icons that Leypoldt and Engler define as embodying rather than representational (Kürti 2010, 112). By this device, Szentjóby positioned himself as a local embodiment of Bobby Seale or Angela Davis, avoiding the possible traps of sexualization and exoticization. Szentjóby's actions transposed the resistance efforts of the Black Power movement onto the local scene while in turn internationalizing his own struggles against Hungary's aesthetically conservative and politically censored art scene by merging them with the struggles of African-American revolutionaries. These actions are consistent with the claim argued by Emese Kürti when analyzing other works of Szentjóby from the same period: His "opposition is an extended, practically global opposition, which cannot be limited to the period and scope of the 'three Ps' (Permit, Promote, Prohibit)" (2010).¹³ Hence, Szentjóby interpreted oppression not as an individual phenomenon but as a systemic one, an interpretation consistent with the ideas of Jackson and Davis, as outlined by Dylan Rodríguez (2005, 113–144).

CONCLUSIONS

This article analyzed the interpretations of the cultural icons of the anticolonial and Black Power movements in the visual arts, but solidarity appeared also in popular culture, and the appropriation of these icons have a wider history in the Eastern Bloc (Tomaselli – Scott 2009, 20). Besides the strategy of adapting these icons into the local context, at least once, in the case of the Chapel Exhibitions at Balatonboglár, the name of Angela Davis was used by artists to prove their loyalty to state socialism (Klaniczay – Sasvári 2003, 239). The solidarity with and mimicry of black cultural icons appeared in popular culture too, from public protests, such as the siege of the Belgian embassy in Belgrade by enraged protestors after Patrice Lumumba's murder, to the football pitches where, in the 1960s, the right-wing ultras of the Hungarian Ferencváros Football Club associated their repressed status¹⁴ with the situation of the black people of the United States and among themselves used the greeting "Hello negro – How do you do black man?" (Takács 2014, 140)

Through the analysis of the artistic products of Béla Kondor, Anna Kárpáti, the Orfeo Group, György Kemény, and Tamás Szentjóby, I argued that the appearance of blackness, black social movements, and black cultural icons in the Hungarian art of the 1960s and 1970s was strongly determined by the party line on decolonization and on the racial question. As the reception of cultural icons is typically dynamic, chang-

ing according to context (Tomaselli – Scott 2009, 18), the cultural icons of black revolutionaries appeared in a wide variety of distinct artistic narratives, although these always had to relate to the party line in some way.

However, even in the reinterpretations of these cultural icons within the progressive art scene, a colonialist representational model of gender and race occasionally survived. In the case of Anna Kárpáti's statue, the commission, rather than the artist, was directly connected to the party line, while Béla Kondor's woodcut series reformulated the governmental position by embedding colonial battles into the visual language of the class struggle, and the Orfeo Group criticized the bureaucratization of state-socialist societies by stretching official discourses and symbols into a radical, militant standpoint. In the fresco secco painting of György Kemény, Angela Davis was visualized among the challengers of the current system, but first of all as a sexualized militant and only secondarily as a critical philosopher. Thus in a highly ironic and intellectualized way, the mural slightly re-positioned Davis from her status in the party line and placed her at the intersection of pop culture and critical theory. In the actions of Tamás Szentjóby, his self-identification with Davis and Seale, rather than representation of them, held primacy, and their politics were merged with his own; in this way his actions showed solidarity with the militant American activists while their aura also legitimated Szentjóby's radical, anti-systemic critique and juxtaposed the oppressive traits of both the capitalist and socialist regimes. The mural outlined by György Kemény, as well as the works by the Orfeo Group and Szentjóby, reflect the rapid process through which Angela Davis became a cultural icon in the Eastern Bloc in the early 1970s. These artworks were not fundamental factors that led to Davis's becoming a cultural icon, and the artistic depictions of her tell us more about the value systems of their artists and the local cultural meanings of her as an icon than about Davis herself because, as she so clearly realized, her image became used to fuel countless social activities that were far from her own goals (Davis 1998, 292).

Angela Davis's icon holds multiple subject positions (Brown 2010, 127), and the works analyzed here focused on different aspects of this icon, decontextualizing and detaching it from Angela Davis's lived reality, in part because of the distance between the Hungarian artists and the American battleground of Davis's primary conflicts (Reed 1999, 201). Davis expressed her concern several times about the ahistorical and apolitical reinterpretations of her figure (1994, 38). Nonetheless, while Hungarian artistic interpretations of her and the Black Power and anticolonial movements were often ahistorical, they were consistently political, even as they, as is often seen in the politics of cultural icons (Tomaselli – Scott 2009, 23), frequently used the morally and sexually seductive qualities of her icon.

To conclude, it can be argued that the state-directed solidarity campaigns supporting Angela Davis were among the reasons why she, and not any other comrade of color, became the idol of some Hungarian artists of the early 1970s. Governmental agitation made her a widely celebrated cultural icon in state-socialist regimes, while at the same time she was a role model for uniting militant activism and intellectual radicalism. Davis was an internal enemy in the United States, just as many underground artists in Hungary were or felt themselves to be in their own country; they

were thus faced with common conditions, in the sense that they all tried to make revolution from within, from “the belly of the beast.” But aside from such political and ideological reasons, it is unquestionable that Davis’s blackness, her racial and visual difference, was central in her becoming a transcultural icon. This otherness was ideal for Hungarian underground artists, who appropriated Davis in their subversive projects against the local regime and used both her political and racial otherness for their distinction making that allowed for their own critique of state socialism.

NOTES

- ¹ In the state-socialist countries of Eastern Europe, the African-American Civil Rights Movement was far less present than the Black Power movement, possibly as a consequence of Martin Luther King’s religious beliefs at the core of his philosophy.
- ² I thank Beáta Hock for drawing my attention to the work of Sophie Lorenz.
- ³ Third Worldism was a liberationist and insurrectionary ideology that flourished between the 1940s and 1970s and focused on the self-determination of Third World countries. It proposed a global political approach, focusing on the relations produced by capitalist imperialism between the core and the periphery of the global economy. In this sense, Third Worldism aimed to go beyond the First/Second World rupture of the Cold War (Lazarus 2013).
- ⁴ However, there were also those who had artistic interests in non-African anticolonial and anti-imperialist struggles, including some of the artists in this article, such as Tamás Szentjóby, who created an action in 1972 entitled *Educational Movie in the Memory of “The Battle of Algiers,”* or the Orfeo Group, which also gave attention to Cuba and Vietnam.
- ⁵ Kembe, Dominique and Irene Kembe. Interview by Balázs Antal, László Hatházi and the author, Budapest, 13 September, 2016.
- ⁶ Kembe, Dominique and Irene Kembe. 2016. Interview by Balázs Antal, László Hatházi and the author, 13 September, Budapest.
- ⁷ A practice of racial characterization of the racial characterization is still present: The author of a recent article identified Kárpáti’s *Negro Boy* as being of the Nuba people by comparing his traits to the photos of George Rodger and Leni. Riefenstahl. <http://cink.hu/budapest-egyik-legszebb-szobratitokban-egy-egesz-terke-1678528781>.
- ⁸ In June of 1971, just before his death, even Lukács (1971) himself formulated a petition in the defense of Angela Davis.
- ⁹ Self-identification with subjugated black people and the recognition of them as revolutionary subjects were not the innovation of the 1970s. In his essay *The White Negro* (1957), Norman Mailer analyzed the adaptation of black culture by a white youth as a counter-movement of conformist culture.
- ¹⁰ Eötvös Klub was the cultural club of the Eötvös Loránd University that gave space for numerous semi-official cultural events in the 1970s.
- ¹¹ Szentjóby, Tamás. 2016. Interview by the author, 22 January, Budapest.
- ¹² The title is a pun on the protest form called “sit-in” that was widely used by the Civil Rights movement in the United States.
- ¹³ The three Ps, or in Hungarian, the three Ts, was a logic of censorship introduced by communist cultural politician György Aczél.
- ¹⁴ In state socialism, the Ferencváros Football Club and their supporters were marginalized and were labeled as fascists or Nazis (Hadas 2000, 52).

LITERATURE

- Antal, Balázs, and László Hatházi. 2014. *Portfolio*. Budapest: ACAX. Accessed November 14, 2016. http://www.acax.eu/muveszek/laci_balazs.554.html?downloadType554=doc&downloadFile554=1278.
- Beke, László. 1976. "Underground művészet." *Helikon*, 22, 1: 49–60.
- Belia, György, ed. 1961. *Ébredő Afrika*. Budapest: Magvető.
- Bence, György. 1968. "Marcuse és az újbaloldali diákmozgalom." *Új Írás*, 8, 9: 95–102.
- Bhabha, Homi K. 2004. "Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse." In *The Location of Culture*, by Homi K. Bhabha, 121–131. London: Routledge.
- Brown, Kimberly Nichole. 2010. "Constructing Diva Citizenship: The Enigmatic Angela Davis as Case Study." In *Writing the Black Revolutionary Diva*, by Kimberly Nichole Brown, 112–149. Bloomington: Indiana University Press.
- Davis, Angela. 1971. "Angela Davis válaszai 13 kérdésre." In *Angela Davis beszél*, 29–42. Budapest: Kossuth.
- Davis, Angela. 1994. "Afro Images: Politics, Fashion, and Nostalgia." *Critical Inquiry*, 21, 1: 37–35.
- Davis, Angela. 1998. "Black Nationalism: The Sixties and the Nineties." In *The Angela Y. Davis reader*, edited by Joy James, 289–293. Malden, Mass.: Blackwell.
- Eörsi, István. 2002. "A besúgójelentés mint kultúrtörténeti forrásmunka." *Élet és Irodalom* 46/47: 8.
- Fanon, Frantz. 2008. *Black Skin, White Masks*. London: Pluto.
- Hadas, Miklós. 2000. "Football and Social Identity." *The Sports Historian*, 20, 1: 43–66.
- Hagen, Katrina. 2015. "Ambivalence and Desire in the East German 'Free Angela Davis' Campaign." In *Comrades of Color: East Germany in the Cold War World*, edited by Quinn Slobodian, 157–187. New York-Oxford: Berghahn.
- Höhn, Maria, and Martin Klimke. 2010. *A Breath of Freedom: The Civil Rights Struggle, African American GIs, and Germany*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hung, Chang-Tai. 1997. "Two Images of Socialism: Woodcuts in Chinese Communist Politics." *Comparative Studies in Society and History*, 39, 9: 34–60.
- Jeffries, Stuart. 2016. "The Effect of the Whip: The Frankfurt School and the Oppression of Women." *Verso Blog*. 21 September 2016. Accessed October 11, 2016. <http://www.versobooks.com/blogs/2846-the-effect-of-the-whip-the-frankfurt-school-and-the-oppression-of-women>.
- Kembe, Dominique, and Irene Kembe. 2016. Interview by Balázs Antal, László Hatházi and the author, 13 September, Budapest.
- Kemp-Welch, Klara. 2014. *Antipolitics in Central European Art 1956–1989*. London: IB Tauris.
- Klaniczay, Júlia, and Edit Sasvári. 2003. *Törvénytelen avantgárd*. Budapest: Balassi-Artpool.
- Kőszeg, Ferenc. 1995. "Interview with Kőszeg Ferenc by Ervin Csizmadia." In *A magyar demokratikus ellenzék, 1968–1988*. Vol. 2, edited by Ervin Csizmadia, 119–156. Budapest: T-Twins.
- Kőszeg, Ferenc. 2014. "Secco." *Budapest 100*. Accessed July 27, 2016. http://www.budapest100.hu/content/_common/attachments/kf_secco_anno1914.pdf.
- Kőszeg, Ferenc. 2015. Interview by the author, 15 December, Budapest.
- Kürti, Emese. 2010. "To Disorient the Troops' Tamás St. Auby's exhibition in Karlsruhe, part 1." *Exindex*, October 1, 2016. Accessed 8 October, 2016. <http://exindex.hu/index.php?l=en&page=3&id=773>.
- Lazarus, Neil. 2013. "'Third Worldism' and the Political Imaginary of Postcolonial Studies." In *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies*, edited by Graham Huggan, Oxford: Oxford University Press. Accessed October 4, 2016. <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199588251.001.0001/oxfordhb-9780199588251-e-003>.
- Lectorate, Fine and Applied Arts. 1967. *Minutes of the jury on Anna Kárpáti's statue*. 20 March 1967. Budapest: Archives of the Hungarian National Gallery.
- Leypoldt, Günter, and Bernd Engler, eds. 2010. *American cultural icons: the production of representative lives*. Würzburg: Königshausen-Neumann.
- Lorenz, Sophie. 2013. "Heldin des anderen Amerikas. Die DDR-Solidaritätsbewegung für Angela Davis, 1970–1973." *Zeithistorische Forschungen*, 10, 1: 38–60.
- Lukács, György. 1923. *Geschichte und Klassenbewußtsein: Studien über marxistische Dialektik*. Berlin: Malik-Verlag.
- Lukács, György. 1971. "Angela Davis ügyéért." *Nagyvilág*, 16, 6: 949–950.

- Marcuse, Herbert. 1969. *An essay on liberation*. Boston: Beacon Press.
- Mark, James, and Peter Apor. 2015. "Socialism Goes Global: Decolonization and the Making of a New Culture of Internationalism in Socialist Hungary, 1956–1989." *The Journal of Modern History*, 87, 4: 852–891.
- Mailer, Norman. 1957. *The White Negro*. San Francisco: City Lights Books.
- Reed, Adolph L. 1999. *Stirrings in the jug: Black politics in the post-segregation era*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rodríguez, Dylan. 2005. "Radical Lineages: George Jackson, Angela Davis, and the Fascism Problematic." In *Forced Passages Imprisoned Radical Intellectuals and the U.S. Prison Regime*, by Dylan Rodríguez. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ross, Kristin. 2004. *May '68 and its afterlives*. Chicago: University of Chicago Press.
- Senghor, Léopold Sédar, ed. 1948. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Shohat, Ella, and Robert Stam. 1994. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London–New York: Routledge.
- Slobodian, Quinn, ed. 2015. *Comrades of Color: East Germany in the Cold War World*. New York–Oxford: Berghahn.
- Sontag, Susan. 1975. "Fascinating Fascism." *The New York Review of Books* 22, 1. Accessed July 27, 2016. <http://www.nybooks.com/articles/1975/02/06/fascinating-fascism/>.
- Szarvas, Márton. 2016. *Orfeo's Maoist Utopia*. (MA dissertation), Budapest: Central European University.
- Szentjóby, Tamás. 2016. Interview by the author. January 22, Budapest.
- Takács, Tibor. 2014. *Szoros emberfogás*. Budapest: Jaffa.
- Tomaselli, Keyan G., and David H. T. Scott. 2009. *Cultural Icons*. Walnut Creek, Calif.: Left Coast Press.

Angela Davis goes east? White skin and black masks in the art of socialist Hungary

Blackness in visual culture. State socialist dissident culture. Anti-colonial movements.
Angela Davis.

This essay examines the meanings of blackness in the Hungarian art of the 1960s and 1970s, primarily through the trajectory of Angela Davis. In this period the artistic representation of blackness was widespread in socialist Hungary due to state-initiated solidarity campaigns with the subjugated subjects of the First and the Third World. Through the analysis of works by Béla Kondor, Anna Kárpáti, György Kemény, Tamás Szentjóby and the Orfeo Group the article argues that these artists held different attitudes towards the black liberation struggles, but they were not isolated from the party-line on these insurrections. Moreover, in certain cases the representation of the subjugated black cultural icons undermined the politics of the state-solidarity, and served as the expression of the artists' own struggles.

Kristóf Nagy
Artpool Art Research Center
Liszt Ferenc tér 10
1061 Budapest
Museum of Fine Arts
Dózsa György út 41
1146 Budapest
Hungary
kristof.nagy@szepmuveszeti.hu

Koncepcie slovenského romantizmu

PETER ZAJAC

V zborníku *Romantizmus v slovenskej literatúre*, ktorý vyšiel v rade *Litteraria* roku 1974 a ukončil prvú, povojskovej etapu výskumu tohto obdobia, je príznačný príspevok Alexandra Matušku *O romantizme*. Autor ním neotvára nové problémy slovenského romantizmu, a to ani tie, čo vo fragmentárnej podobe načrtol v rovnakom čase na iných miestach, ale uzatvára neplodné povojskove diskusie, polemiky a spory, vrcholiace panrealistickou koncepciou Viktora Kochola, ktorý vychádzal z toho, že štúrovský romantizmus je „späť so spoločenskou diskusiou a vyznačuje sa výraznými realistickými prvkami“ (1960, 355) a v súvislosti s romantickým mesianizmom v rámci postulátu o štúrovskej jednote „ducha s predmetnosťou“ napísal, že „menej talentovaní básnici uspokojujú sa bud' s ‚predmetnosťou‘, s deskripčnosťou a pasívou ponáškovosťou (napr. Matuška), bud' vybočujú od ‚predmetnosti‘ k ‚duchu‘, od objektívnej reality k vlastnému subjektu (napr. Hodža, Hroboň, Hostinský) a stávajú sa z hľadiska štúrovskej estetiky nereálnymi ‚romantikmi‘“ (356). Tieto dobové spory boli vedené s veľkou väšňou, ale dnes sú už ako mnohé iné z 50. rokov 20. storočia nezrozumiteľné. Ich stopou ostali pojmy „duch a predmetnosť“, ktoré použil Oskár Čepan, aby ukázal, že štúrovská jednota „ducha s predmetnosťou“, ako toto spojenie prevzal Kochol od Georga Wilhelma Friedricha Hegela, je ilúziou. Hegel sa napokon ostro vymedzil voči nemeckej romantike, jej filozofii u Augusta Wilhelma a Friedricha Schlegela aj voči Novalisovej literárnej poetike. Tradované chápanie slovenských romantikov ako hegelovcov je v tomto zmysle *contradictio in adiecto*. Z dnešného hľadiska má táto neskorá Matuškova úvaha význam skôr preto, že uzatvára obdobie povojskovej literárnohistorického blúdenia v uvažovaní o slovenskom romantizme.

Myslenie Alexandra Matušku tvorí prechod medzi „starým“ a „novým“ chápaním romantizmu. Na jednej strane je ešte v plnej miere zaviazané tradičnému konceptu romantizmu ako literatúre *pokolenia štúrovcov*, ktoré tvorí os literárnohistorického výskumu romantizmu od Jaroslava Vlčka cez Milana Pišúta až po Mikuláša Bakoša, ktorý rozšíril pojem *školy* zo Štúrovej školy na Hviezdoslavovu, Kraskovu, ba dokonca aj nadrealistickú školu, hoci avantgarda sa programovo hlásila k radikálnej antisystemskej a subverzívnosti (1964, 141 – 143). Sem spadá aj Matuškovo hodnotenie Štúrovho politického traktátu *Slovanstvo a svet budúcnosti*, ktorým nadľho ovplyvnil charakterizovanie tohto spisu ako prejavu Štúrovho demokratizmu „v sociálnom

a socialistickom zmysle“ (2011, 268).¹ Na druhej strane však Matuška začiatkom 70. rokov sformuloval svoju predstavu *apokryfnej línie* slovenského romantizmu, v ktorej monolitné chápanie slovenského romantizmu rozrušil. Urobil to na najpríznakovejšom romantickom autorovi Jankovi Kráľovi:

Janko Kráľ žije a básni to isté, čo jeho pokolenie, len – inak. Nie kánonickej, dalo by sa povedať, ale apokryfickej línie našej poézie a literatúry je reprezentantom. Po pravde ju zakladá. Nevydeľuje sa z obce, pretože jej chce slúžiť po svojom, odlišne, tak, že ju svojou službou presiahne (1972, 12).

Alexander Matuška píše v tejto súvislosti nielen o apokryfnej líni slovenského romantizmu, ale o celej „démonickej“ líni slovenskej literatúry, do ktorej zaradil Boženu Slančíkovú-Timravu, Janka Kráľa, Štefana Launera a Jonáša Záborského (1990, 380). Medzi „apokryfných autorov“ zaradil aj „kritikov slovenskej skutočnosti, ako boli J. M. Hurban (viacej v spôsobe ako vo veci), Ján Lajčiak (viacej vo veci ako v spôsobe), Launer (aj v spôsobe aj vo veci)“ (394). Napokon Matuška platnosť pojmu apokryfná línia pre slovenskú literatúru zovšeobecňuje:

Aj u nás existuje kánonická a apokryfná línia v literatúre, aj u nás boli básnici a spisovatelia oficiálnejší, úradnejší, ale aj básnici a spisovatelia menej oficiálni, zvláštnejší, vymykajúci sa. Literárna história poslušne zdôrazňovala tie – oficiálne – stránky u literárnych tvorcov, ktoré sa žiadalo zdôrazňovať, literárna história poslušne fedrovala zjavy konformnejšie, neodlišujúce sa od zjavov, ktoré sa vychýlovali z línie, totiž z tej kánonickej. Objektívny moment spoločenskej potreby prichodil tu na pomoc subjektívnym sklonom literárnych historikov; vládnuci doktrína nechcela byť rušená; a literárna história nevyrušovala (1973, 23).

Pojem apokryfnej línie je u Matušku podvojný. Je subverzívny voči predstave o monolitnosti štúrovského *pokolenia*, a to nielen v literárnohistorickom, ale aj v kulturnohistorickom a politickom zmysle – apokryfná línia sa „vymyká“ z oficiálnej línie. Zároveň však chápe apokryfnú líniu inkluzívne, lebo ako kánon chápe „oficiálnu literatúru“, hoci si uvedomuje aj originálny prínos „démonických autorov“.

Formulácie Alexandra Matušku o apokryfnej líni slovenského romantizmu si všimol Oskár Čepan a ešte pred ním poľskí slovakisti. Možno predpokladať, že Matuškove úvahy vnesla do poľského slovakistického kontextu Halina Janaszek-Ivanicková (1978), ktorá poznala celú diskusiu o romantizme v slovenskej literárnej historiografii, aj tichú polemiku medzi Matuškom a Mináčom. Protikladnosť Matuškovho uvažovania a plebejského konceptu Vladimíra Mináča vystupňovala Maria Bobrownicka (1995), ktorá sa stala aj jednou z najostrejších kritičiek Štúrovho *Slovanstva a sveta budúcnosti*. Jacek Kolbuszewski (2003) písal v súvislosti s Matuškovým konceptom apokryfnej línie slovenského romantizmu o *podzemnej literatúre*, čo je akýsi prechodný termín medzi apokryfnou a latentnou literatúrou. Otvoril tým nevdojak iný problém slovenského romantizmu, týkajúci sa jeho disensuálnej povahy, o ktorej sa s ohľadom na národné hnutie prvýkrát zmienil Daniel Rapant. Od akcentovania disensu ako jednej z vlastností národného hnutia v rokoch 1848 – 1849 vedie priama cesta k uvedomieniu si problému latentnosti ako trvalého príznaku novodobej slovenskej literatúry (Zajac 2016a).² Napätie medzi manifestovanou a latentnou povahou literatúry sa podieľa na aktuálnej rekonfigurácii fakticky všetkých kľúčových dobo-

vých uzlov a udalostí novodobej slovenskej literatúry – klasicizmu, romantizmu, realizmu, moderny, avantgardy, literatúry existenciálnej imaginácie.³

Nie náhodou upozornila na Kolbuszewského pojem podzemnej literatúry Joanna Goszczyńska (2008, 20). Aj ona vychádzala z protikladnosti konceptov slovenského národného hnutia u Matušku a Mináča. Na rozdiel od Haliny Janaszek-Ivaničkovej, Marie Bobrownickej a Jacka Kolbuszewského však Joanna Goszczyńska reflektovala práce Oskára Čepana zo 70. a 80. rokov, v ktorých podrobil základnej revízie svoj koncept romantizmu zhrnutý v *Dejinách slovenskej literatúry III* (1965).⁴ Goszczyńska vo výskume romantického mesianizmu, a to predovšetkým v *Matore a Vieroslavínovi* Michala Miloslava Hodžu, kriticky nadviazala na zistenia Oskára Čepana. Ani ona nechápe mesianizmus ako „novotvar“ na zdravom organizme literatúry národného obrodenia, nechápe ho ani ako Cyril Kraus, ktorý ho vníma len ako sprievodný príznak romantizmu, lebo mesianizmus podľa neho „fungoval v časovo vymedzenom úseku, v tlači sa objavoval zriedkavo, jeho pôsobnosť bola obmedzená a výraznejšie neovplyvnil vývin literatúry“ (1999, 13). Goszczyńska rovnako ako Čepan pokladá mesianizmus za „integrálneho činiteľa romantizmu“ (2008, 20). Na rozdiel od Čepana však neprijala opozíciu pragmatickej či národného a mesianistického romantizmu a mesianizmus na základe poľského milenaristického modelu, ktorý rozpracoval Andrzej Walicki (1970, 288), situovala len do obdobia po roku 1848. Goszczyńska zároveň rozlíšila soteriologický mesianizmus spásy a misionizmus poslania.

Výskum Oskára Čepana, Lubice Schmarcové a Petra Zajaca však ukazuje, že mesianizmus je v slovenskom romantizme prítomný od jeho začiatku, hoci často v zárodočnej alebo latentnej podobe, či ako kľzavý prechod k mesianizmu vnútri jednotlivých textov, ako na to u Janka Krála poukázala Lubica Schmarcová (2014) a u Jána Bottu Peter Zajac (2016), Irena Bilińska (2011) a Lubomír Kováčik (2006).

Paradoxný chiazmus mesianizmu a misionizmu je markantný v politickej publistike Ľudovíta Štúra. Ak možno v jeho článkoch a úvahách v *Slovenských národných novinách* pred rokom 1848 hovorí o politickom mesianizme, spojenom s mystickým vytržením a so soteriologickou vierou v spasenie slovenského národa, *Slovanstvo a svet budúcnosti* z prvej polovice 50. rokov nie je prejavom mesianizmu, lebo mu celkom chýba soteriologický rozmer, zato je však v politickom zmysle podľa kritérií Iwony Massaky (2003) misionistické, pričom jeho misionizmus má zvláštnu podobu, keďže slovenské poslanie vidí v splynutí s ruskou misiou.

Výskum Oskára Čepana v 70., 80. a začiatkom 90. rokov znamenal základný priesjom v chápaní slovenského romantizmu. K jeho pluralitnej koncepcii ho priviedlo uvažovanie o vzťahu romantizmu a mesianizmu. Čepan sa prvý raz pristavil pri charakteristike mesianizmu ako „patologického javu“ a „novotvaru“ a striktne ju odmietol:

Mesianizmus nie je výlučne výplodom depresívnych nálad po porážke revolúcie rokov 1848 – 1849, hoci táto skutočnosť zaktivizovala niektoré jeho polohy. Rovnako nie je „patologický“, t. j. iba mystický, mytologický a historický novotvar na „zdravom tele“ romantizmu – hoci, tak ako v prvom prípade – aj tieto momenty v ňom hrajú dôležitú úlohu (1972, 154).

Už v tomto skorom variante vlastnej revízie romantizmu pomenúva Čepan základný problém vzťahu mesianizmu a romantizmu:

Nejde o prevrátenie pojmu „slovenský romantizmus“ z hlavy na nohy alebo naopak, ani o jeho čire premenovanie. Ide o to, aby sa mesianizmu priznal iniciátoriský podiel na konštituovaní slovenského romantizmu a najmä aby sa mu neupierala funkcia, ktorú skutočne má – byť základnou vysvetľovacou bázou pre pojem „romantizmus“ (1972, 155).

Oskár Čepan tu však predsa len prevracia chápanie romantizmu v slovenskej literatúre z hlavy na nohy. Mesianizmu totiž pripisuje iniciátoriskú a dalo by sa povedať aj iniciačnú rolu pri konštituovaní slovenského romantizmu. Mesianizmus sa preňho stáva jeho základnou vysvetľovacou bázou. To sa už dnes v literárnej vede všeobecne prijíma. Neočakávane to však umožňuje pochopiť aj mesianistickú situáciu prechodu medzi klasicizmom a romantizmom, pozrieť sa na všeslovanskú ideu Jána Kollára ako na utopicko-mýtickú víziu spásy, a situovať tak mesianizmus ešte hlbšie ako do 40. rokov 19. storočia. Už Kollár totiž porušuje klasicistickú univerzalistickú normu a nahrádza ju romanticko-mýtickou ideou Slovanstva. Pre slovenský literárny romantizmus potom platí model, ktorý podľa Victora Turnera uplatnil na proces vzniku slovenského národného hnutia József Demmel (2016, 45 – 64). Konštituovanie slovenského národného hnutia rozdelil do štyroch fáz: prvú tvorí porušenie noriem, druhú ich kríza, tretiu urovnanie, štvrtú reintegrácia a definitívny rozkol (Turner, 1966). Klúčové pojmy celého procesu prechodu sú podľa neho liminalita a communitas, prechod a prechodná spoločnosť (Demmel 2016, 46). Kollárova všeslovanská idea patrí pritom do fázy porušenia noriem a nastávajúcej krízy.

Ide o procesy odohrávajúce sa na hraniciach. Hranice však podľa Miroslava Petříčka nie sú abstraktné línie, ale zvláštne polia, *miesta* vznikania a zanikania (Fila – Petříček 2003, 77). Ako upozorňuje René Bílik (2016), nejde o situácie medzi jednou a druhou udalosťou, ale o *miesto*, ktoré „nepatrí jednej ani druhej strane“. Udalosti, prebiehajúce na hraniciach, sa pritom „vykláňajú“ na jednu aj druhú stranu, sú, ako upozorňuje Bílik spolu s Turnerom, „zároveň hrobom i dělohou“ (Turner 2004, 96) a „lôžkom pre vznik nových estetických a filozofických princípov“ (Bílik 2016).

V štúdii *Ideové rozpory slovenského romantizmu* (1979, 359) skonštituoval Oskár Čepan svoj nový model romantizmu:

Ideové rozpory vo vývoji slovenského romantizmu viedli na jednej strane k jeho vnútornej diferenciácii, na druhej zase k redukcii základných postojov. Zo šiestich variantov troch elementárnych postojov (liberalizmus, pragmatizmus, mesianizmus) najstálejšiu životnosť v premenách čias preukázali dve koncepcie – romantický pragmatizmus a romantický mesianizmus. Obe treba preto pokladať za invariantné prvky generačného programu, modifikujúceho sa vo viacnásobných metamorfózach vzťahu „ducha a predmetnosti“.

V tejto koncepcii sa ukazuje Čepanov sklon uvažovať v štrukturalistických dichotómiách, čo ho vedie k redukcii romantických konfigurácií, založených na mnohopočetných vzťahoch a väzbách, charakterizovaných emergentnosťou, súčinnosťou mnohých uzlových bodov a trajektórií, na dichotómiu „ducha a predmetnosti“ a „romantizmu a mesianizmu“. V tom spočíva slabina jeho uvažovania.

Podstatný krok k formulovaniu vnútornej diferencovanej, pluralitnej koncepcie romantizmu známená na pojmovej úrovni Čepanovo kritické vysporiadanie sa s „hmlistým, konfúznym a dodatočným termínom štúrovci sugerujúcim čosi skupinové, a preto neindividuálne“, čo má však „dlhú životnosť“. V štúdii *Štúr, štúrovci*

a slovenský realizmus (1982, 67 – 70) sa Čepan ostro vymedzil proti tomuto pojmu, ktorý pôvodne plnil obrannú funkciu, ale neskôr „nenápadne prešiel do slovníka publicistov, historikov a kritikov už ako celkovo nepríznaková vineta, ktorej pôvodný význam sa dokonale ošúchal“ a „nahradil ho celkovo bezfarebný obsah, naznačujúci čosi vnútorne nediferencované, skupinové a jednomyselné“ (67). Čepan sa ohradil najmä proti predstave, ktorá „všeestrannú aktivitu romantickej generácie zviedla na jedného spoločného menovateľa – na Ľudovíta Štúra“ (67). Táto koncepcia implikuje podľa neho „dojem jednoprúdovosti vo vývine slovenského romantizmu podľa meravého vzťahu medzi učiteľom a žiakmi“ a „zužuje mnohostranný proces formovania romantizmu na jednosmerný vzťah medzi zámermi zakladateľskej osobnosti a činnosťou jej oddaných stúpencov“ (67). Pavol Krištof piše v tejto súvislosti dokonca o Štúrovej monopolizácii národnej reprezentácie (2011, 147). Oskár Čepan pritom vyhradil pojem štúrovci len dvom vzťahom – vzťahu medzi učiteľom a žiakmi a medzi pôvodnými autormi a epigónmi. V literárnej vede sa už Čepanov názor všeobecne presadil. V publicistike, historiografii, dejinách slovenského myslenia, ale aj v jazykovede sa však doteraz používa ako neotázný termín štúrovci, hoci na základe staršieho a novšieho empirického výskumu možno konštatovať, že aj národné hnutie je vnútorne diferencované.

Čo sa týka Čepanovej koncepcie slovenského romantizmu, zhrnul ju v štúdii *Rázdelia romantizmu*. Bola publikovaná v časopiseckej verzii (1993, 60 – 80) a je úvodnou kapitolou rovnomennej knižnej monografie. V nej prezentoval Čepan komplexnú podobu svojej koncepcie slovenského romantizmu a obohatil ju o ďalšie momenty. Predovšetkým zdôraznil premenlivý vzťah a „rozpadavosť“ ducha a predmetnosti, čiže fragmentárnosť slovenského romantizmu, ako to zodpovedá ranoromantickej koncepcii Friedricha Schlegela. Okrem toho upozornil na to, že „skryté významové vzťahy javov a faktov treba hľadať najmä na pomedzí (a rázdelí) ich vnútornej ‚dvojdomosti‘, ktorá ako stály schizofrenický syndróm sprevádzala všetky etapy vývoja slovenského romantizmu“ (80). Formulácia o skrytých významových faktoch smeruje k rozlíšeniu manifestovaných a latentných vlastností slovenského romantizmu, ktoré sú jeho klúčovou vlastnosťou. Z toho však potom vyplýva aj potreba „niekoľkokrát preskupiť celkovo známe, ale aj zabudnuté či zámerne obchádzané údaje“ (80). Ono preskupovanie neznačí však nič iné ako potrebu *rekonfigurácie* slovenského romantizmu, ktorá má od Čepanovej smrti v roku 1992 procesuálnu povahu raz rýchlejšieho, inokedy meandrovito spomaleneho toku, ale aj tvar nehybných, slepých ramien. *Rázdelia romantizmu* však znamenajú prínos ešte v jednej, metodologicky nedeklarovanej podobe. Čepan v nich pracuje s neomytológickou rozprávkou topikou, predovšetkým s toposmi Popolvára a Zaklatej hory ako stelesneniami *slovenského osudu*. Neomytológická romantická literárna rozprávka tak v slovenskom romantizme plní funkciu substitúcie pôvodných, v slovenskej literatúre neprítomných mýtov a v tomto ohľade má v ňom zakladateľskú funkciu.

V uvedenom bode úvahy je namiestne otázka jednoliatosti alebo vnútornej differencovanosti národného hnutia. Ešte predtým však treba dokončiť inventúru klúčových koncepcí romantizmu knižnou monografiou Dalibora Turečka *České literárni romantično* (2012). Tureček sa sice zaoberá českým romantizmom, ale jeho prepoje-

nie na výskum slovenského romantizmu je neprehliadnuteľné. Dôležitým spojovacím článkom je pri Turečkovom určovaní romantických markerov, kľúčových príznakov či vyznačení českého romantizmu Čepanovo návestie. Tureček to formuluje tak, že „není nutné vytvoriť pôliš široký katalog markerov, ktorý by v dôsledku vedl k pôlišnému rozmělneniu úhuľu pohľedu“ (100) a opiera sa o Čepanov „zákon romantického minima“ (Čepan 1993, 69). V tomto zmysle navrhuje používať vyznačenia romantizmu v troch základných rovinách: v myšlienkovom svete s akcentom na subjekt a mohutnosť citu; v charakteristickej obraznosti, v ikonografii civilizačne nedotknutej prírody, v motívoch noci, v príklone k stredoveku; v spôsobe utvárania textov, v poetike, v žánrovom a tvarovom synkretizme, vo využívaní tvarových postupov stredovekej hrdinskej epiky (Tureček a kol. 2012, 100). Tieto tri markery môžu byť dobrým návestím aj pre hľadanie základných príznakov slovenského romantizmu.

Tureček sa vo svojej koncepcii českého romantizmu opiera o pulzačno-synoptický princíp (Zajac 2006), ktorý podobne sformuloval aj Vladimír Svatoň a zakladá sa na „proměně myšlení od lineárně-kauzálního typu k modu pluralitně-procesuálnímu“ (2007, 37) a na „mnohostranní procesuálnosti“ (Tureček a kol. 2012, 95). Tým Tureček celý pohľad na český romantizmus značne zdynamizoval. V rozpätí od najužšieho po najširšie literárne pole českého romantizmu tvorí potom najužší koncept českého romantizmu obrodenský model Vladimíra Macuru, ktorý prvý raz sformuloval v knižnej monografii *Znamení zrodu* (1983), a najširší práve České literární romantično Dalibora Turečka (2012). Tomu zodpovedá aj Turečkovo používanie pojmu Ladislava Hejdánka *udalost* pre literárnohistorický diskurz, ktorý zdôrazňuje jeho synoptický, interferenčný, vnútorné mnohotvárný, rôznorodý, dynamický charakter. Podľa Hejdánka „v základe všeho jsoucího je proměnlivost, dění, procesualita“, pričom „uvnitř vnějších hranic i té nejmenší a nejelementarnější, totiž primordiální události je ještě cosi jako vnitřní složitost, vnitřní proměnlivá stavba, struktura, vnitřní dění“ (2012, 34).

Tureček zároveň pracuje s pojmom „recepčných vln“, ktorý umožňuje vnímať texty v historických premenách, daných rôznymi podobami čitateľských recepcí týchto textov v rozličných dobových uzloch. V konečnom dôsledku to potom umožňuje jednak rozšíriť rozpätie romantizmu a romantickosti v českej, ale aj slovenskej literatúre, ale v ešte širšom rámci abstrahovať a uchopiť v podvojnosti pojmov romantizmus – romantickosť historicky premenlivá a významovo rozplývavý invariant vlastností, ktoré neraz publicisticky plynko označujeme ako romantické a myslíme nimi „trvalou tendenci, jdoucí naprič kulturními epochami“ (Svatoň 2009).

Podstatné sú však aj korešpondencie medzi literárnym a výtvarným romantizmom, ktoré umožňujú chápať v Turečkovej koncepcii romantizmus nielen ako literárny, ale aj ako umělecký a ešte širšie kultúrny fenomén. V konečnom dôsledku to aj vzhľadom na zahrnutie biedermeieru ako romantickej kontrafaktúry vedie k tomu, že Turečkova koncepcia českého literárneho romantizmu je nielen priestorovo mnohotvárná, ale zahŕňa aj najširší časový rámec.

Empiricky sa už dlho vie, že Štúrova predstava slovenského národného hnutia ako rozpornej jednoty „ducha a predmetnosti“ nie je jedinou koncepciou. Oskár

Čepan proti nej postavil koncepciu predmetnosti či činu Alexandra B. Vrchovského z 30. rokov a Štěpána Launera zo 40. rokov (1979, 353). Protipostavenie Štúrovej a Launerovej koncepcie je svojou ostentatívou protikladnosťou častou kultúrnohistorickou a politologickou tému, hoci so sebou nesie ódium Launerovho zradcovstva či dokonca konfidentstva v prospech maďarských liberálov (Chmel 1975, 72 – 80; Várossová 1988, 697 – 704; Matuška 1990, 390). Bez ódia zrady venovali Launerovi rozsiahlu pozornosť Robert B. Pynsent (2008, 129 – 144), Tibor Pichler (2011, 15 – 30), Joanna Goszczyńska (2015, 58 – 60), Pavol Krištof (2011, 133 – 155) a Anna Kobylińska (2016, 19 – 97).

Podstatnejšie ako toto konštatovanie je však niečo iné. Zistenia o dvoch Štúrových koncepciách národného hnutia, o jeho predstave moderného slovenského politického národa z rokov 1845 – 1848 v čase vydávania *Slovenských národných novín*⁵ a o mýticke-utopickej vízii Ruskom zjednoteného Slovanstva a v nom aj Slovenska (Schmarcová – Zajac 2016, Pichler 2016, Zajac 2016) umožňujú vytvoriť minimálne triadičkú konfiguráciu slovenského národného hnutia. Ak k tomu prirátame „odtajnenú“ koncepciu Podhradského „tajnej histórie panslavizmu“, ako ju prezentovala Joanna Goszczyńska (2015, 139 – 154), v ktorej vytvoril mesianistickú utópiu slovanského Uhorska ako spoločnej vlasti Maďarov a Slovanov, dostaneme viacpočetnú konfiguráciu národného hnutia ako siete s veľkými okami, ktorú tvoria uzlové body koncepcie zrodu moderného slovenského politického národa (Štúr v rokoch 1845 – 1848) – vplynutia slovenského národa do samoderžavného, pravoslávneho Ruska s ruským literárnym jazykom ako jazykom spoločnej verejnej komunikácie (Štúrov koncept *Slovanstva a sveta budúcnosti začiatkom 50. rokov*), Launerovej predstavy západne orientovaného slovenského politického národa, jazykovo vrastajúceho do maďarského Uhorska a Podhradského vízie slovanského, rusky orientovaného Uhorska s maďarským nárom, jazykovo splývajúcim so slovanským prostredím. Tri z týchto koncepcíí ostali len latentnými. V konečnom dôsledku sa presadil Štúrov model moderného slovenského politického národa, ktorý prekonal historické peripetie až po súčasné západné ukotvenie, ale nemožno poprieť, že presieťovanie týchto štyroch koncepcíí predstavuje latentne alebo manifestovane, v zárodočnej alebo rozvinutejšej podobe „potrhanú siet“ (Kobylińska 2016: 33) pluralitného modelu národného hnutia 19. storočia.

Tibor Pichler (1998) poukazuje pre obdobie okolo roku 1848 na ďalšie alternatívy – na predstavy Jána Palárika a Samuela Štefanoviča a pre druhú polovicu 19. storočia na koncept Miloša Štefanoviča (Pichler 2011). Anna Kobylińska pripomína zase Sama Vozára a spolu s Marcelom Martinkovičom a Tiborom Pichlerom Jonáša Záborského (Pichler 1998, Martinkovič 2011, Kobylińska 2016) a pre druhú polovicu 19. storočia Jána Nepomuka Bobulu a Jána Palárika (Pichler 1998 a Kobylińska 2016).

Takto sa nanovo, pluralitne konfiguruje slovenské národné hnutie 19. storočia, pričom sa nedá hovoriť o rekonfigurácii, lebo ako vnútorne diferencované sa fakticky konfiguruje prvý raz. Do historiografie a dejín slovenského myslenia sa pozvoľne zavádzza pojem národného hnutia, ktorý umožňuje jeho vnútornú diferenciáciu, hoci zatiaľ len nesmelo a popri tradičnom monolitickom pojme štúrovci.

Bez ohľadu na to sa však nová, synoptická koncepcia romantizmu nezakladá na protiklade monolitického národného hnutia štúrovcov a vnútorne diferencovaného

literárneho romantizmu, ale na korešpondencii pluralitného národného hnutia a literárneho romantizmu.

Oskár Čepan vytvoril dichotomický model tohto vzťahu, postavený na opozícii pragmatického/národného romantizmu a mesianizmu. Lubica Schmarcová sa vrátila k pôvodnému Čepanovmu modelu zo začiatku 70. rokov a rozrušila jeho dichotomickú povahu. Rozlíšila *svetanstvo* antifeudálneho liberalizmu či kozmopolitizmu, pragmatizmus, mesianizmus a v rámci mesianizmu jeho dve inkluzívne línie, pan-mytolegickú a panteologickú (t. j. soteriologickú). Zároveň vytvorila schému procesuálneho vývinu romantizmu: 30. roky označuje za subjektívne, 40. roky za objektívne a 50. roky za absolútne (Somolayová 2006, 16 – 21).

Najnovší výskum však ukazuje, že romantizmus je ešte diferencovanejší. Okrem rozprávkového mytológizmu, ktorý skúmala Jana Pácalová (2010), soteriologického mesianizmu Michala Miloslava Hodžu (Goszczyńska 2008 a 2015) a Sama Bohdana Hroboňa (Somolayová 2008) možno rozlíšiť mytológizmus Samuela Ormisa a Viliama Paulinyho-Tótha, mesianistické „vidboslovie“ Petra Kellnera-Hostinského a ďalšie modality mesianizmu. Ako produktívne sa ukazuje uvažovanie o Záborského romantickej ironii (Zajac 2011b, Kobylińska, 2012). Irena Bilińska situovala výskum biedermeiera v *Detvanovi* Andreja Sládkoviča do jedného z uzlových bodov romantizmu. Otvára sa výskum literarizovaných, pôvodne vecných autobiografických žánrov, akými sú listy, životopisy, pamäti, spomienky (Schmarcová 2016, Hudymač 2016, Majerek 2016), ktoré rozširujú chápanie slovenského romantizmu o celkom novú líniu. Ukazuje sa však, že u takých autorov, akými sú Janko Kráľ či Ján Bott, dochádza ku klízavým prechodom nielen medzi jednotlivými líniemi, ale aj vnútri jedného textu, ako na to upozorňujú Lubica Schmarcová na prípade Janka Krála (2014) a Irena Bilińska (2011) na príklade *Smrti Jánošíkovej Jána Bottu*. To všetko korešponduje so základnými *emocionálnymi naladeniami* slovenského romantizmu: s Jánošíkovým melancholickým smútkom (Ján Bott), patetickým entuziazmom „hrdinskej zmužilosti“ u Sama Chalupku, tragickej hrôzou a úzkosťou v *Matore* Michala Miloslava Hodžu, strasťou v *Dráme sveta* Janka Krála a idylickosťou u Andreja Sládkoviča. Tieto naladenia majú širokú škálu možností a množstvo emocionálnych modalít a tónov – vyjadrujúcich fakticky celé potenciálne rozpätie romantickej emocionality. Slovenský romantizmus má rovnako ako český – a to najmä v diele Boženy Němcovej – svoje romantické faktúry, biedermeierovské kontrafaktúry a autobiografické fraktúry (Zajac 2005).

Pre slovenský romantizmus platí v ešte väčšej miere ako pre český jeho prítomnosť v celom „dlhom 19. storočí“ od prvých príznakov u Juraja Palkoviča (Rišková 2016) a Bohuslava Tablica (Rišková 2011), cez romantizmus Jána Kollára (Tureček a kol. 2012 a Zajac 2011a), na začiatku tvorby subjektívny a predčasný, na konci vlastenecký a oneskorený, cez hraničný prípad Kuzmányho a jeho *Ladislava*, vyklopeného na dve strany – do klasicizmu a do romantizmu (Bílik 2016). Romantickosť v slovenskej literatúre sa však nekončí 50. rokmi, ale pokračuje na hranici romantizmu a realizmu u Banšella, v prvých Hviezdoslavových a Vajanského lyrických textoch. V 30. rokoch 20. storočia sa stáva u Michala Chorvátha tým, čo by sme mohli vyjadriť v protiklade k romantizmu ako literárnohistorickej udalosti romantikosťou, ktorú označuje Vladimír Svatoň v literatúre za *dlhodobú tendenciu*.

Vedno s Germanom Ritzom by sa dalo zrejme hovoriť nielen o romantickosti ako poľskom projekte 19. a 20. storočia, ale podobne by sa dalo uvažovať aj o romantickosti slovenskej literatúry. Jej rozpäťie siaha od emocionality Juraja Palkoviča a Bohuslava Tablica v dvoch literárnych poliach, v klasicistickom hľadaní dynamickej rovnováhy medzi racionalitou a emocionalitou a vo vynárajúcej sa romantickej emocionalite, pohybujúcej sa na škále od afektu individuálneho rozorvanectva v subjektívnom romantizme po pátos kolektívneho entuziazmu vlasteneckého romantizmu, cez subjektívny literárny romantizmus 19. storočia ku kultúrnemu fenoménu romantickosti v 20. storočí. Ako sa ďalej ukazuje, jednou zo základných vlastností slovenského romantizmu je aj napätie medzi jeho manifestovanosťou a latentnosťou, ktorá je príznačná nielen pre samotnú romantickú udalosť 19. storočia, ale aj v rekonfiguráciach literárnohistorického výskumu. Synopticko-pulzačná koncepcia literárneho romantizmu je otvorená. Nadväzuje na pluralitnú koncepciu vnútorné diferencovaného romantizmu Oskára Čepana, dopĺňa ju, rozširuje, prehľbuje, koriguje. V tom je pôvodná sila Čepanovej koncepcie, ale aj aktuálna dynamika výskumu slovenského romantizmu.

POZNÁMKY

- ¹ Alexander Matuška sformuloval roku 1946 v krátkej programatickej úvahе *Ludovít Štúr základnú tézu o revolučnom demokratizme Slovanstva a sveta budúcnosti*, ktorá sa traduje v historiografickom myšlení od Jána Hučka až po Daniela Kodajovú, Romana Holeca či Marcela Bednárovú: „*Bol demokrat v sociálnom a socialistickom zmysle. A bol Slovan. [...] Jeho testament v knihe *Slovanstvo a svet budúcnosti* sa už neobmedzuje kollárovsky na literárnu vzájomnosť – je to testament politický. Ak ešte nedávno vráveli u nás profesionálni prekrúcači našich dejín, že slovanská myšlienka, ako ju chápal Štúr, je rojčením, skutočnosť ukázala, že aj tu dal život Štúrovi za pravdu. Môže sa, prirodzene, namietať, že dnešné Rusko, ktoré priviedlo riešenie ruskej otázky tak ďaleko, nie je Štúrovo Rusko cárské; no ak sme schopní chápať teórie a túžby minulých nie ako formulky, lež ako tendencie, potom nebudú môcť byť nazývaní odvážnymi tí, čo Štúrovu diagnózu nazvú prorockou a čo povedia, že by Štúr bol vývinové smerovanie slovanské prijal za svoje“ (2011, 266 – 268).*
- ² Ďalším krokom v uvažovaní o skrytej a manifestovanej podobe literárnych textov, ale aj literárno-historických udalostí môže byť charakterizovanie ich poetiky, tak ako to pri poetike textu na základe Jakobsonovho rozlíšenia gramatiky a anagramatiky urobila Renate Lachmann (2014, 83 – 106).
- ³ O momente konfigurácie literárnohistorických udalostí uvažuje v súvislosti s Oskárom Čepanom Tomáš Horváth. Usúvzaťnil invariant literárnohistorickej udalosti s opisom jej konfigurácií, do ktorých vstupuje a dostáva sa príslušná literárnohistorická udalosť, „aby sme v invariantoch nerozpušteli udalosť“. V súvislosti s medzivojnou literatúrou píše Horváth o „konfigurácii plurality viacerých smerov“ (2003, 219). O Horváthovu formuláciu sa opiera aj Dalibor Tureček (2012, 97). Joseph Vogl (2014, 156) sa teoreticky zaoberá problémom „konfigurovania podľa logiky vied o kultúre, logiky spôsobov predstavovania, logiky jazyka, poézie, dejín“.
- ⁴ Čepan tu vychádza z organistickej predstavy zrodu, rastu a rozkladu romantizmu. Slovenský romantizmus po roku 1849 chápal ako fázu jeho rozkladu. Túto koncepciu musel opustiť, keď v 70. rokoch sformuloval pluralitný koncept romantizmu, vychádzajúci z predstavy vnútornéj diferencovanosti ako jeho základnej vlastnosti. Čepan publikoval výsledky svojho bádania v niekoľkých základných štúdiách: medzi ne patria najmä *Romantizmus a mesianizmus* (1972), *Premeny „ducha a predmetnosti“ v slovenskom romantizme* (1973), *Ideové rozporы slovenského romantizmu* (1979), *Štúrovci a slovenský realizmus* (správne má byť romantizmus) (1982). Výsledky výskumu zhrnul v štúdiu *Rázdelia romantizmu* (1993), ktorá je súčasťou jeho rovnomennej nedokončenej knižnej publikácie.

⁵ Slovenské národné noviny vyšli ako reprint pod pôvodným názvom *Slovenskje národje novini*. 1956. Pripravil Vladimír Žabkay, štúdiu napísal Fraňo Ruttikay. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo politickej literatúry a Novinársky študijný ústav v Bratislave.

PRAMEÑE

- Botto, Ján. 2006. *Básnické dielo*. Zostavil Ján Kováčik. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Slovenskje národje novini*. 1956. Pripravil Vladimír Žabkay, štúdiu napísal Fraňo Ruttikay. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo politickej literatúry – Novinársky študijný ústav v Bratislave.
- Štúr, Ludovít. (1853) 1993. *Slovanstvo a svet budúcnosti*. Bratislava: Inštitút medzinárodnej politiky.

LITERATÚRA

- Bakoš, Mikuláš. (1944) 1964. *Problémy literárnej vedy včera a dnes*. Bratislava: VEDA.
- Bílik, René. 2016. *K napätiu medzi klasicizmom a subjektívou romantikou (Na príklade prózy Karola Kuzmányho Ladislav)*. Rukopis.
- Bilińska, Irena. 2011. Bottova kamufláž. Ján Botto: Smrť Jánošíkova. In *Sondy do slovenskej literatúry 19. storočia*, eds. Peter Zajac – Dana Hučková, 231 – 252. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Bobrownicka, Maria. 1995. *Narkotyk mitu*. Kraków: Universitas.
- Čepan, Oskár. 1965. Rozklad romantizmu. In *Dejiny slovenskej literatúry III. Literatúra druhej polovice devätnásťteho storočia*, eds. Oskár Čepan – Ivan Kusý – Stanislav Šmatlák – Július Noge, 19 – 319. Bratislava: VEDA.
- Čepan, Oskár. 1972. Romantizmus a mesianizmus. *Slavica Slovaca*, 7, 2: 154 – 164.
- Čepan, Oskár. 1973. Premeny „ducha a predmetnosti“ v slovenskom romantizme. *Litteraria*, XVI.: 101 – 162.
- Čepan, Oskár. 1979. Ideové rozporu slovenského romantizmu. *Slávia*, 48, 4: 352 – 359.
- Čepan, Oskár. 1982. Štúr, štúrovci a slovenský realizmus. *Romboid*, 17, 6: 67 – 70.
- Čepan, Oskár. 1993. Rázdelia romantizmu. *Slovenské pohľady*, 109, 1: 60 – 80.
- Demmel, József. 2016. Moderný národ z družiny, čo porušila normu? Ludovít Štúr a dejiny slovenského národného hnutia – z antropologického hľadiska. In *Neznámy Ludovít Štúr. Maďarské štúdie o najväčšom Slováku*, ed. József Demmel, 47. Békéscsaba: Výskumný ústav Slovákov v Maďarsku.
- Fila, Rudolf – Miroslav Petříček. 2003. *Obraz a slovo*. Bratislava: L. C. A.
- Goszczyńska, Joanna. 2008. *Synowie słowa. Myśl mesjanistyczna w słowackiej literaturze romantycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Goszczyńska, Joanna. 2015. *Wielkie spory małego narodu*. Warszawa: Elipsa.
- Hejdánek, Ladislav. 2012. *Úvod do filosofování*. Praha: Oikoyemenh.
- Horváth, Tomáš. 2002. *Rétorika histórie*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Horváth, Tomáš. 2003. Čepanov literárnoteoretický projekt a jeho metodologické kontexty. In *Literárnoteoretické state*. Výber z diela. Zväzok IV, Oskár Čepan, 219. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Hudymač, Aleksandra. 2016. Vyrozprávať seba. Automytologizácia stratégie v listoch Ludovíta Štúra. In *Štúr, štúrovci, romantici, obrodenci*, ed. Peter Zajac, 269 – 281. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Chmel, Rudolf. 1975. *Kritika a kontinuita*. Bratislava: Smena.
- Janaszek-Ivaničková, Halina. 1978. *Kochanek Śląwy. Studium o Ludovície Štúrze*. Katowice: Wydawnictwo Śląsk.
- Kobylińska, Anna. 2016. Na peryferiach peryferii. In *Peryferyjność. Habsbursko-slowiańska historia nieoczywista*, eds. Anna Kobylińska – Maciej Falski – Marcin Filipowicz, 19 – 97. Kraków: Wydawnictwo LIBRON.

- Kochol, Viktor. 1960. Vyvrcholenie obrodeneckej literatúry (Štúrovský romantizmus). In *Dejiny slovenskej literatúry II. Literatúra národného obrodenia*, eds. Milan Pišút – Karol Rosenbaum – Viktor Kochol, 271 – 474. Bratislava: VEDA.
- Kolbuszewski, Jacek. 2003. *Na południe od Tatr: studia o literaturze słowackiej*. Wrocław: Sudety.
- Kraus, Cyril. 1999. *Slovenský literárny romantizmus*. Martin: Vydavateľstvo Matice slovenskej.
- Krištof, Pavol. 2011. Launerov neromantický nacionalizmus. In *Idey a vývoj slovenského národotvorného myslenia*, ed. Marcel Martinkovič, 135 – 153. Trnava: Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave – Spolok Slovákov v Poľsku.
- Lachmann, Renate. 2014. Roman Jakobson: Verbogene und manifeste Form. In *Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen*, eds. Armen Avanessian – Jan Niklas Howe, 83 – 106. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Macura, Vladimír. 1983. *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*. Praha: Československý spisovatel.
- Majerek, Rafaj. 2016. *Strategie modelowania biografii Ludovita Štúra – wybrane zagadnienia*. Warszawa: Dom wydawniczy ELIPSA.
- Martinkovič, Marcel, ed. 2011. *Idey a vývoj slovenského národotvorného myslenia*. Trnava: Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave – Spolok Slovákov v Poľsku.
- Massaka, Iwona. 2003. *EURAZJATYZM. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*. Wrocław: Wydawnictwo FUNNA.
- Matuška, Alexander. 1972. JK. In *Búrkam divým v ústrety*, ed. Ján Sloboda, 12. Bratislava: Osvetový ústav – Vydavateľstvo Obzor.
- Matuška, Alexander. 1973. M. M. H. In *K problematike slovenského romantizmu*, zodp. redaktorka Eva Kostolná, 23 – 31. Martin: Matica slovenská.
- Matuška, Alexander. 1974. O romantizme. *Litteraria*, XVI.: 5 – 17.
- Matuška, Alexander. 1990. Osobne a neosobne. In *Dielo I*, ed. Rudolf Chmel, 380 – 394. Bratislava: Tatran.
- Matuška, Alexander. (1946) 2011. Ludovít Štúr. In *Dielo II*, ed. Stanislav Matuška, 266 – 268. Bratislava: Tatran.
- Pácalová, Jana. 2010. *Metamorfózy rozprávky*. Bratislava: Ars Poetica – Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Pichler, Tibor. 1998. *Národovci a občania: O slovenskom politickom myslení v 19. storočí*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Pichler, Tibor. 2011. *Etnos a polis. Zo slovenského a uhorského politického myslenia*. Bratislava: Kalligram.
- Pichler, Tibor. 2016. Štúrov etnický entuziazmus ako politika túžob, nádejí, ideí a moci. In *Štúr, štúrovci, romantici, obrodenci*, ed. Peter Zajac, 15 – 32. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Pynsent, Robert B. 2011. *Ďáblové, ženy a národ. Výbor z úvah o české literatúre*. Praha: Karolinum.
- Rišková, Lenka. 2011. Túžba po novom básnickom výraze. Bohuslav Tablic: Zuzana Babylonská. In *Sondy do slovenskej literatúry 19. storočia*, eds. Peter Zajac – Dana Hučková, 9 – 27. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Rišková, Lenka. 2016. *Poézia ako poslanie – vznešenosť poézie podľa Juraja Palkoviča*. Rukopis.
- Somolayová, Lubica. 2006. Čepanov pluralitný model slovenského literárneho romantizmu. In *Osobnosť Oskára Čepana*, ed. Barbara Bodorová, 16 – 21. Trnava: Galéria Jána Koniarka.
- Somolayová, Lubica. 2008. *Mystická misia S. B. Hroboňa*. Bratislava: Ars Poetica – Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Somolayová, Lubica. 2011. Na ceste k mesianizmu. Mikuláš Dohnány: Dumy. In *Sondy do slovenskej literatúry 19. storočia*, eds. Peter Zajac – Dana Hučková, 126 – 143. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Schmarcová, Lubica, ed. 2014. Hľadanie stromu nesmrteľnosti v pustatine života. In *Janko Kráľ: Básne, 572 – 592*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Schmarcová, Lubica – Peter Zajac. 2016. Úvod. In *Štúr, štúrovci, romantici, obrodenci*, ed. Peter Zajac, 9 – 14. Bratislava: Veda.
- Svatoň, Vladimír. 2007. Diskontinuita v kontinuité literárneho myšlenia. In *Kontinuita a diskontinuita*

- nuita vývinového procesu poézie, prózy a drámy*, ed. Libuša Vajdová, 34 – 46. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Svatoň, Vladimír. 2009. Romantismus – konstanta novověké Evropy. In *Román v souvislostech času*, Vladimír Svatoň, 295 – 314. Praha: Malvern.
- Tureček, Dalibor a kol. 2012. *České literární romantično. Synopticko – pulzační model kulturního jevu*. Brno: Host.
- Turner, Victor. 1966. *The Ritual process: Structure and Anti-structure*. Ithaca – New York: Cornell University Press.
- Turner, Victor. 2004. *Průběh rituálu*. Brno: Computer Press.
- Városová, Elena. 1988. Svojbytnosť Slovákov v Launerovej Povahe Slovanstva (1847). *Filozofia*, 43, 6: 697 – 704.
- Vogl, Joseph. 2014. Poetologie des Wissens. In *Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen*, eds. Armen Avanessian – Jan Niclas Howe, 145 – 164. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Walicki, Andrzej. 1970. *Filozofia a mesjanizm. Studia z dziejów filozofii i myśli społeczno-religijnej romantyzmu polskiego*. Warszawa: PIW.
- Zajac, Peter. 2006. Božena Němcová: Faktúra, kontrafaktúra, fraktúra. In *Božena Němcová a její Babička. Sborník příspěvků z III. Kongresu světové literárněvědné bohemistiky. Praha 28. 6. – 3. 7. 2005. Svazek 3*, ed. Karel Piorecký, 187 – 196. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Zajac, Peter. 2006. Literárne dejepisectvo ako synoptická mapa. In *Mezi texty a metodami*, eds. Dalibor Tureček – Zuzana Urválková, 13 – 22. Olomouc: Periplum.
- Zajac, Peter. 2011a. Kollárovo nebo, peklo, raj. Ján Kollár: Slávy dcera. In *Sondy do slovenskej literatúry 19. storočia*, eds. Peter Zajac – Dana Hučková, 70 – 83. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Zajac, Peter. 2011b. Faustiáda ako romanticko-ironický príbeh. Jonáš Záborský: Faustiáda. In *Sondy do slovenskej literatúry 19. storočia*, eds. Peter Zajac – Dana Hučková, 279 – 297. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Zajac, Peter. 2016a. Latencie v slovenskej literatúre 19. storočia. In *Slovenské kargo*, Peter Zajac, 23 – 40. Bratislava: Kalligram.
- Zajac, Peter. 2016b. Paradoxy slovenského romantického hnutia. In *Štúr, štúrovci, romantici, obrodenci*, ed. Peter Zajac, 33 – 80. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Zajac, Peter. 2016c. *Melanchólia smrti Jánošíkovej Jána Bottu*. Rukopis.

Conceptualizing Slovak Romanticism

Synoptic. Plural. Spectrum. Interior expanse.

The article considers Slovak Romanticism in the context of the current synoptic-pulsating theory, which characterizes the configuration of Romanticism as a rich spectrum of possibilities and gradations from the pragmatic to the messianic, a repertory that includes romantic irony and non-fiction genres (letter, autobiography, memoir), the tension between a manifest and a latent form, the relationship between romantic texts, Biedermeier counter-texts and autobiographical fractures and the oscillation of emotional moods between heroic enthusiasm, idyllic happiness, melancholic sadness and existential anxiety.

Prof. PhDr. Peter Zajac, DrSc.
Ústav slovenskej literatúry SAV
Konventná 13
811 03 Bratislava
Slovenská republika
pzaj46@gmail.com

XXI. kongres Medzinárodnej asociácie komparatistickej literatúry vo Viedni

V dňoch 21. – 27. júla 2016 sa vo Viedni konal XXI. medzinárodný kongres ICLA/AILC (International Comparative Literature Association/Association Internationale de Littérature Comparée – Medzinárodnej asociácie komparatistickej literatúry), ktorý sa niesol v znamení témy *Mnoho jazykov porovnávacej literatúry*, signalizujúcej porozumenie medzi kultúrami, ako to formulovali aj predsedia asociácie Hans Bertens (Utrechtská univerzita), vedúci organizačného tímu konferencie Achim Höller (Viedenská univerzita) a predstaviteľ organizácie UNESCO Frank La Rue. Kongres pozostával z vyše 1500 prednášok v troch jazykoch (angličtina, nemčina, francúzština), resp. zhruba 500 paralelných panelov, ktoré boli rozdelené do piatich tematických celkov: A. Umenie ako univerzálny kód, B. Jazyk – podstata svetovej literatúry, C. Mnoho kultúr, mnoho idiómov, D. Jazyk tematológie a E. Komparatisti v praxi – profesionálna komunikácia. Medzi najvýraznejšie témy panelových diskusíi patrili migračná a exilová literatúra, literárny preklad, digitálne humanitné vedy, rozdielne prístupy k naratológii, kultúrna pamäť v literatúre, literatúra a životné prostredie, queerové perspektívy, literatúra a antropocentrická doba, svet čínskeho znakového písma a svetová literatúra, kolonizácia, globalizácia, postimperiálne obdobie a tzv. nová svetová literatúra. Okrem vedkýň a vedcov z Európy a Severnej Ameriky boli na kongrese výrazne zastúpení literárii vedci z Indie, Číny, Iránu a Brazílie, ktorí organizovali sekcie tematizujúce príslušné národné literatúry. Na tomto významnom svetovom komparatistickom podujatí participovalo aj viacero účastníčok a účastníkov zo Slovenska. Prispeli jednak dvoma rokovacími sekciemi „Autor“, „Text“ und „Leser“ im Kontext (*Komparatistik und Sozialwissenschaften*) a *Old and New Concepts of Comparative Literature in the Globalized World*, jednak individuálnymi príspevkami v rámci rôznych panelov, so samostatnou prednáškou vystúpil Jozef Marián Gálik z Ústavu orientalistiky SAV.

DOBROTA PUCHEROVÁ

NÁVRAT KOMPARATISTIKY K LITERATÚRE A JAZYKU

Keď sme v roku 2013 hľadali zjednocujúcu črtu XX. medzinárodného kongresu ICLA/AILC, ktorý sa vtedy konal v Paríži, bolo ľahké ju nájsť, jednotlivé témy sa šírili do všetkých oblastí a najrôznejších disciplín, dokonca aj do lekárskej vedy, biológie a fyziky. Ďalší, v poradí XXI. medzinárodný kongres ICLA/AILC, podobný problém nevyvolal. Naopak, akoby sa vracal skôr k začiatkom literárnej komparatistiky, čiže k porovnávaciemu štúdiu literatúr. Vracal sa k začiatkom aj tým, že bol opäť v Európe, zatiaľ čo väčšina predchádzajúcich prebiehala mimo tohto priestoru.

Zdá sa, že Viedeň skutočne dobre poslúžila ako miesto komparatistického stretnutia, pretože podobne ako Paríž upozornila aj na tradície a minulosť disciplíny. Samozrejme, predpokladom literárnej komparatistiky je široká, svetová perspektíva, ale tieto dve posledné stretnutia ICLA/AILC akoby chceli pripomenúť, že súčasťou sveta je ešte stále aj Európa, a to nielen v podobe eurocentrizmu, ale aj ako predmet štúdia – literatúrou, orientáciami a ľuďmi,

ktorí sa tejto oblasti venujú. Význam európskeho kontextu pre komparatistiku je daný už tým, že v porovnaní s ostatnými kontinentmi tu na relatívne malej ploche žije veľa odlišných národov, etník a rás, vyznávajúcich rôzne náboženstvá a hovoriacich i písucich odlišnými jazykmi, napríklad na rozdiel od Severnej alebo Latinskej Ameriky, ktoré sú sice tiež vnútorme veľmi diferencované, ale v literatúre používajú jeden, resp. dva-tri jazyky, dokonca spoločné s Európou. To sa jasne prejavilo v hlavnej téme kongresu Mnoho jazykov literárnej komparatistiky, ktorá postavila jazyk ako východisko komparatívnej literatúry vo funkcii predmetu výskumu i nástroja samotnej disciplíny, ako napríklad v diskusii panelu komparatistov z Nemecka o jazykoch teórie.

Z tohto postoja musela nutne vyplynúť aj skutočnosť, že oficiálnych komunikačných jazykov kongresu bolo viac ako obvykle – tri: angličtina, nemčina a francúzština. A nešlo o formálne rozhodnutie. Okrem toho, že všetky zásadné prejavy boli prednášané trojjazyčne, dalo sa stretnúť aj s prípadmi, keď celé zasadanie konkrétneho skupinového seminára prebehlo napríklad vo francúzštine, pričom vobec neprekázalo, ak niekto položil otázku v angličtine alebo v nemčine. Dokonca na niektorých stretnutiach sa jazyky striedali tým spôsobom, že otázka zaznela v angličtine a odpoveď vo francúzštine a podobne. Tento jav bol nesmierne inšpirujúci (hoci sa vyskytli aj situácie, keď sa účastníci sťahovali kvôli jazyku na iné semináre), no nielen to, bol aj zásadný, pretože ukázal, že komparatisti musia ovládať rôzne jazyky, nielen angličtinu, a že musia študovať literárne diela v ich originálnom znení. Prečo tento truizmus? Bola som totiž svedkyňou diskusie, kde sa hovorilo o tom, že cudzie literárne diela možno porovnávať aj na základe výlučne anglických prameňov, čiže len v prekladoch do angličtiny. Je užitočné sa zamyslieť, prečo táto myšlienka vznikla a čomu by mala slúžiť. Osobne si však neviem predstaviť taký preklad, kde by nechýbali isté aspekty originálu, ktoré sú nutné pre porovnávací výskum. Diskusia nepriniesla závery, ale zamyslieť sa nad dôvodmi tejto idey by stalo za to.

Dôraz na jazyk v hlavnej téme kongresu sa spočiatku mohol zdať obmedzujúci: iba a výlučne jazyk. Nakoniec sa ukázalo, že sa tým otvorili aj mnohé skutočne rozmanité perspektívy. Jednou z nich bol opäť preklad, ktorý sa objavil už v Paríži, ale ktorý sa opakoval v mnohých podobách, ponímaniach a disciplínach. Témy postupovali od základných, opisných otázok ako prekladová literatúra, cez vnútrojazykové preklady či americkú sekciu, ktorá sa venovala prizmatickému prekladu skúmajúcemu preklad vo vzťahu k jazyku, emociám a idiomom atď., po preklad ako nástroj modernizácie v ázijskej, kórejskej komparatistike alebo úlohu francúzskych prekladov ako kultúrnych mediátorov v prostredí Latinskej Ameriky. Otvorili sa však aj ďalšie súvislosti, napríklad kontexty strednej a juhovýchodnej Európy vnímajúce Viedeň a nemčinu ako blízke a zrozumiteľné kultúrne centrum, s ktorým mohli byť v styku aj v minulosti a voči ktorému sa mohli vymedzovať. Na kongrese sa tak stretla aj odborná verejnoscť z malých krajín Európy, napríklad Luxemburska, ktorá hovorila o otázkach jazyka a prekladu alebo o funkciu nemčiny, ďalej tu bolo množstvo odborníčok a odborníkov z Rumunska, najmä z Transylvánie, kde opäť nemčina a maďarčina zohrali významnú úlohu, výrazné zastúpenie malo Slovinsko, ale už tradične aj Poľsko, Ukrajina, Chorvátsko a Turecko. V tejto atmosféri akoby sa odrazu vytvorilo akési ideové jadro spolu so spôsobom myslenia, ktoré načierali z východísk a prameňov väčšine prítomných relatívne dobre známych, pretože boli v tejto oblasti zdieľané a diskusie sa mohli niesť veľmi konkrétnym a zrozumiteľným spôsobom. Znovu sa otvorili aj otázky modernity, modernizmu a dokonca avantgardy, čistej poézie alebo surrealizmu na hranici Európy a zámorských kontinentov, čiže v prostredí vzniku i emigrácie. Okrem toho treba pripomenúť, že Viedeň ako mesto dala možnosť zúčastniť sa na veľkom medzinárodnom podujatí aj ekonomickej menej zdatným univerzitným a intelektuálnym centrám zo strednej a východnej Európy, čím sa stala symbolom časti Európy, ktorá tak zriedkavo dostáva hlas.

Ak by sme sa mali pozrieť na kongres aj z iných strán, opäť bola vysoká účasť z Indie, ale i z arabských krajín, Číny, Tajvanu a USA. Je zaujímavé, že najmä komparatistická obec z USA dosť zretelne presedlala na problematiku prekladu. Jej výskum bol však spojený prevažne s dvomi aspektmi – na jednej strane s jazykovou analýzou prekladu a na druhej strane s jeho sociálnymi a politickými hľadiskami – migráciou a prejavmi migrácie v literatúre, prekladoch, kultúre a v sociálnych sférach. Už v Paríži založila ICLA/AILC samostatný výbor pre výskum prekladu, ktorý viedie Sandra Berman z Univerzity Princeton. Tento výbor sa zaobrá prekladom ako otázkou migračných hnutí a výrazom sociálnych skutočností či mobiliizačných praktík, ktoré sa pomocou neho uskutočňujú v rámci aktivizácie čitateľskej verejnosti. Ide tu napríklad o úlohu prekladu na medzinárodných knižných podujatiach s cieľom zaangažovať publikum a pomocou performačného prekladu (sekcia *Engaging Publics In and Through Translation*) ho podniesť k čítaniu. Objavil sa aj veľmi zaujímavý uhol pohľadu, ktorý spoločne iniciovali Rusi, Nemci a Francúzi a ktorý upozornil na aspekt prechodu literárnej imitácie od prekladu k plagiu (*Productivity of Plagiarism*).

Pomerne často diskutovanými otázkami boli aj pojem a predstavy svetovej literatúry. Tak napríklad okrem témy, ktorá odznala v sekcii slovenskej komparatistickej obce (pozri ďalej správu Róberta Gáfrika), sa o pojme svetovej literatúry hovorilo aj v rámci sekcie komparatistov z Estónska, Luxemburska a Slovinska *Speaking About Small Literatures in Their Own Languages* (Hovoriť o malých literatúrach v ich vlastných jazykoch), kde sa spomína množstvo rôznych diel a autorov, ktorí sa po roku 2000 k otázke svetovej literatúry vrátili. Ako nás upozornili organizátori tejto sekcie, jej názov sa omylom zmenil, pretože pôvodne nemalo ísť o vlastné jazyky, ale o vlastné texty – *discourses*. To by vysvetlovalo, prečo títo autori spracovali otázky svetovej literatúry bez najmenšieho poňatia o tom, čo vzniklo pred nimi a z akých názorov dnešné diskurzy čerpali, čiže vyrástli. Niet sa čo čudovať, že za tejto situácii sa akoby cez noc stal výnimcoľne zdatným odborníkom v otázke svetovej literatúry Franco Moretti, ktorý pripomenuel, že pri riešení otázok treba brať do úvahy aj literárne poetiky a výrazové prostriedky, ktorými literatúry narábajú. Tento postup je možno nový vzhľadom na niektoré vychytene a veľmi všeobecne alebo zjednodušene ideologicky ladené kultúrne postupy pri skúmaní súčasnej svetovej literatúry, nie je však ničím novým, skôr naopak, v prostredí strednej a juhovýchodnej Európy. Morettiho autorita v otázke svetovej literatúry bola určujúca aj v dvoch hlavných príspevkoch na tému svetovej literatúry, ktoré prednesli Emily Apter a David Damrosch, významné osobnosti svetovej komparatistiky z prestížnych univerzít v USA (New York, Harvard a Princeton). Ich panel mal obsažný a široký názov *Theory, World Literature and the Politics of Translation* (Teória, svetová literatúra a politika prekladu), ktorý jednoznačne súvisel so smerovaním kongresu, takže účasť na ňom bola pomerne veľká. Damrosch začal predstavením tradícií a histórie myslenia na tému svetovej literatúry a prehliadkou diel, ktoré k tejto otázke vznikli. Aby publikum nestratilo nič, uvedené diela, resp. ich knižné podoby, čiže obálky, figurovali jedna za druhou na širokej obrazovke. Boli to knižky rôznych autorov, medzi ktorými nechýbali jeho vlastné práce, a kde sa samozrejme ako pôvodca tohto pojmu a myslenia invokoval Goethe. Hoci sa Damrosch pokúšal obsiahnuť vskutku celý svet, takže miestami uvádzal aj viac-menej beletristické práce a práce z Orientu, či už pravého, orientálneho, alebo len z východných kultúr zemegule, chýbali medzi nimi diela zo strednej Európy, a to napriek tomu, že by bolo vhodné ich spomenúť čo len ako zdvorilú pripomienku kontextu, kde kongres prebiehal. Prehliadka obálok kníh bola rýchla a stručná. O dielach a prábach, ktoré vznikli v danej kultúrnej zóne (Ďurišin, Konstantinovič, Iuvan a autori zo západnej Európy ako Domínguez, ako aj z Poľska, Slovinska, Ukrajiny, Ruska a pod.) v nej nebolo ani zmienky. Na rozdiel od Ďurišinovej monografie *Čo je svetová literatúra?*, ktorá vznikla roku 1992, teda o jedenásť rokov skôr, a to pod identickým názvom ako Damroschova práca *What is World literature?* z roku 2003, v prehľade nechýbal už spo-

mínaný Moretti. Po stručnom prehľade farebných obálok nasledoval vstup Emily Apter, ktorá vyzdvihla rolu prekladu, mnohojazyčnosti, ale medzi rečou spomenula aj názov jednej zo svojich prác *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* (Proti svetovej literatúre: o politike nepreložiteľnosti, 2013), v ktorej dáva vznik tejto témy do súvislosti s činnosťou amerického marxistu Djelala Kadira v časopise *World Literature Today*, kde ju v rokoch 1991 až 1997 rozvinul ako hostujúci výskumník v rámci bádania literárneho postkolonializmu. Hlavnou oporou v jej výklade bola opäť Morettiho koncepcia svetovej literatúry, pričom hneď v úvode spomína aj známy titul francúzskej teoretičky Pascale Casanova *La République mondiale des Lettres* (1999; Světová republika literatury, 2012). Keď už niekolkokrát zopakovala prvú časť názvu svojej práce, *Against World Literature*, vlastne jednej z jej mnohých prác, ozval sa hlas z blízkeho pléna, ktorý jasne zaprotestoval proti odmietaniu svetovej literatúry. Spočiatku to bola iba do vzduchu vyslovená otázka, prečo je Apter proti svetovej literatúre, ale vzápäť sa začali ozývať ďalšie hlasy, ktoré zdôrazňovali, že svetovú literatúru netreba ničiť, že je to ich predmet výskumu a že sú na kongrese práve kvôli svetovej literatúre. Je zrejmé, že Apter nemala na mysli úplné odmietnutie svetovej literatúry a na protesty z pléna reagovala, že to myslila inak, nemala však už dostatočný priestor na ďalšie vysvetľovanie. Celá debata bola zaujímavá, a to nielen z hľadiska teórie, ale aj z hľadiska skutočnej rôznorodosti názorov vo svetovej komparatistickej obci, ktorá zahŕňa aj nesúlad, čo sa v istej chvíli medzi názormi oficiálnych rečníkov z USA a členmi komparatistickej komunity (napríklad z Grécka) prejavil a ktorý iste nebude posledným. Akoby to spôsobilo miesto, kde kongres prebiehal, tá pochybovačná, stále problematizujúca atmosféra stredoeurópskeho regiónu.

Podobných plenárnych vystúpení pozvaných odborníkov bolo viac, ako napríklad čítanie z prekladu známeho cestopisu Christopha Ransmayra *Atlas eines ängstlichen Mannes* (2012; v angl. *Atlas of an Anxious Man*, preklad Simon Pare, 2016) a diskusia okolo tohto zvláštneho lyrického diela alebo rozhovor s nositeľkou Nobelovej ceny Hertou Müller pod poetickým názvom *In jeder Sprache sitzen andere Augen* (V každej reči sedia iné oči). Treba spomenúť aj príspevok komparatistu a translatológa Joepa Leerssena z Holandska, ktorý sa stal znáym svojou teóriou imagológie (na túto tému vydal viacero významných prác), ale ktorý možno zmenil svoj prístup, pretože v skutočne veľmi osobitom a slávnostnom režime predniesol prednášku *Behind Guttenberg's Back: World Literature beyond Print Culture* (Za Guttenbergo-vým chrbtom: Svetová literatúra mimo printovej kultúry).

Okrem prednášok pozvaných hostí, plenárnych prednášok známych osobností ICLA/AILC a piatich zaujímavých okrúhlych stolov sa účastníčky a účastníci venovali samotnej kongresovej práci. Bola rozdelená na dva samostatné, paralelne prebiehajúce celky. Prvý z nich spočíval v zasadaniach a diskusiách skupinových sekcií, ktoré sa vytvorili na podnet samotných účastníčok a účastníkov, plánujúcich predstaviť svoju prácu svetovej odbornej verejnosti, a v sérii samostatných prednášok, ktorých témy a názvy si prihlásení účastníci zvolili individuálne, a tak ich zaregistrovali do programu kongresu. Z oboch častí bol vytvorený užší výber, ale záujemcovia sa mohli zároveň zúčastniť na lubovoľnom množstve zasadanií, čo niektorí aj využili, a tým získali reakciu na svoje myšlienky z rôznych oblastí a kruhov. Prednášky boli zoradené podľa tém do podobných zasadnutí ako práce jednotlivých skupín, čiže vo forme seminárov. Keďže Viedenská univerzita sídli v obrovskej budove s tromi nádvoriami, s množstvom širokých a dlhých chodieb, spojovacích priestorov a vysokých, rozvetvených klasických schodíšť, pričom seminárne miestnosti a učebné priestory sú skutočne veľkorysé čo do šírky i čo do výšky, bolo prakticky nemožné celý program viesť do jedinej budovy. Samotných skupinových sekcií zasadalo v jeden deň v priestore hlavnej budovy univerzity približne tridsať až tridsaťpäť, a to od deviatej do pol šiestej, čo budovu úplne obsadilo. Samostatné prednášky boli preto umiestnené do inej, modernejšej budovy, nedaleko hlavnej. Už z tohto dôvodu sa nedalo stihnúť viacero prednášok v čase jedného pracovného poldňa, keďže

aj premiestňovanie bolo náročné. Preto si bolo treba veľmi dôsledne z programu vyberať. Tým najlepším miestom stretávania bolo však prekrásne a rozľahlé vnútorné nádvorie univerzity, kde v strede dominoval trávník s košatým stromom a ležadlami a kde mali svoje miesto bufety s občerstvením. Hlavný priestor vo vnútornej galérii okolo nádvoria však zaberali pulty s knihami jednako z produkcie svetových vydavateľstiev, čo je na konferenciach obvyklým javom, ale aj pulty, kde účastníci mohli rozložiť vlastnú knižnú tvorbu alebo produkciu svojich univerzít, ktorá sa časom aj rozobrala. Vynikajúca bola ideia, že organizátori este pred začiatím kongresu upozornili účastníkov, aby sa na tejto akcii zúčastnili a priniesli knihy svojich pracovísk alebo vlastné na kongres a umiestnili ich na dvore na pulty, aby sa k nim mohli dostať aj ich kolegovia.

Kongres trval celkom šesť dní, čo bolo dosť náročné, hoci jedným z týchto dní bola nedela, venovaná výletu loďou po Dunaji. Ako inak, emblematická rieka strednej Európy, spájajúca toľko rôznych miest, krajov a jazykov, nemohla z programu viedenského kongresu vypadnúť. To bola aj jedna z myšlienok organizátorov, s ktorou do súťaže o budúceho organizátora kongresu v roku 2013 vstúpili a ktorú sa im podarilo naplniť. Samozrejme, okrem toho, že sa tu odohrali viaceré zaujímavé posuny, týkajúce sa samotnej komparatívnej literatúry. Na záver vystúpil aj organizátor budúceho kongresu – Čína. A iste nie je bez zaujímavosti ani to, že novým predsedom Medzinárodnej organizácie ICLA/AILC sa stal Longxi Zhang, komparatista z Hong Kongu, ktorý študoval v Pekingu a na Harvarde, kde aj prednáša.

LIBUŠA VAJDOVÁ

AUTOR, DIELO A ČITATEĽ V 21. STOROČÍ

V rámci kongresu ICLA vo Viedni sa 23. júna 2016 konala sekcia Kabinetu Dionýza Ďurišina „*Autor*“, „*Text*“ und „*Leser*“ im Kontext (*Komparatistik und Sozialwissenschaften*) – „*Autor*“, „*diele*“ a „*čitatel*“ v kontexte (*komparatistika a sociálne vedy*), ktorú pripravili Mária Bátorová (Pedagogická fakulta UK v Bratislave a ÚSvL SAV) a Ivo Pospíšil (Filozofická fakulta MU v Brne). Ich cieľom bola súčasná kontextualizácia troch základných členov tvorivého a umelecko-komunikačného procesu, no najmä istá rehabilitácia autora prostredníctvom budovania novej metodológie a personalistickej koncepcie ako súčasti komplexného prístupu k literárному dielu.

Sekciu otvorila Mária Bátorová príspevkom *Slowakische Literatur der Moderne im Kontext der europäischen Moderne. Komparatistik und Sozialwissenschaften* (Slovenská literárna moderna v kontexte európskej moderny. Komparatistika a sociálne vedy), v ktorom sa venovala sociálnym a historickým aspektom tvorby autorov-disidentov. Ivo Pospíšil sa pri porovnaní komparatistiky a areálových štúdií (*Comparative Literary Studies and Area Studies. Advantages and Obstacles* – Komparatistika a areálové štúdiá. Výhody a bariéry) zameral na analýzu konceptov čas a priestor v literárnom diele. Pod názvom *Der Sammler als Autobiograph* (Zberateľ ako autobiograf) predstavila Monika Schmitz-Emans (Ruhr-Universität Bochum, Nemecko) tvorbu zbierok predmetov ako konštruktívny proces, ktorý je výrazom zberateľovej „tvorivej vôle, a to tak vzhľadom na povahu zbieraných predmetov, ako aj na ich usporiadanie“, súčasne predstavila konceptualizáciu zberateľskej činnosti vo vzťahu k autorskéj literárnej práci.

Bývalá doktorandka ÚSvL SAV Katarína Zechelová vystúpila s príspevkom *Kommunikation und Schweigen in Prosatexten von Arthur Schnitzler und Stefan Zweig (Kontextualisierung als Weg zur Komparation typologischer Zusammenhänge)* – Komunikácia a mlčanie v prózach Arthura Schnitzlera a Stefana Zweiga (Kontextualizácia ako cesta ku komparácii typologickej súvislostí), v ktorom sa venovala textovej analýze diel dvoch významných predstaviteľov viedenskej moderny. Sekciu uzavrili vystúpenia súčasných doktorandov ÚSvL SAV: Lívia

Paszmárová sa vo svojej prezentácii *Péter Esterházy: The Author, the Text, the Reader or All of Them?* (Péter Esterházy: Autor, dielo, čitateľ alebo všetky tri zložky?) sústredila na otázku, ako môže byť autor originálny napriek tomu, že vo svojich dielach využíva texty iných autorov. Krištof Anetta prednášal o koncepciách súčasnej literatúry v príspevku pod názvom *Neo-sincere Theory in Comparative Literature* (Teória novej úprimnosti v komparatistike).

LÍVIA PASZMÁROVÁ

STARÉ A NOVÉ KONCEPTY LITERÁRNEJ KOMPARATISTIKY V GLOBALIZOVANOM SVETE

Česko-slovenská asociácia porovnávacej vedy, ktorá vznikla v roku 2014 so sídlom v Ústave svetovej literatúry SAV, usporiadala na XXI. kongrese Medzinárodnej asociácie porovnávacej literárnej vedy (AILC/ICLA) vo Viedni skupinovú sekciu *Old and New Concepts of Comparative Literature in the Globalized World* (Staré a nové koncepty literárnej komparatistiky v globalizovanom svete). Sekcia sa konala v dňoch 22. – 23. júla 2016. Organizačne ju pripravil Róbert Gáfrik z Ústavu svetovej literatúry SAV v spolupráci s Milošom Zelenkom z Juhoheskej univerzity v Českých Budějovicích.

Témou skupinovej sekcie vychádzala z predpokladu, že hoci je literárna komparatistika disciplínou, ktorá je už od vzniku idey svetovej literatúry spojená s globalizačnými procesmi, neskúma len rôzne literatúry, ale sa aj rôzne praktizuje v rôznych krajinách. Literárna komparatistika tak nedisponuje len jediným predmetom skúmania ani jedinou metódou. Teoretický a metodologický diskurz prebieha v rozličných jazykoch v rozmanitých mocenských vzťahoch. Do komparatistického diskurzu sa dostávajú nové pojmy alebo sa doň staré pojmy vracajú, často v nových významoch (ako napríklad nedávno pojem svetovej literatúry v americkej komparatistike). Cieľom panelu bolo preskúmať pluralitný svet teórie a metodológie súčasnej literárnej komparatistiky, ako aj migráciu komparatistických pojmov v čase a priestore, pričom sa malo poukázať na špecifiká lokálnych či regionálnych tradícií komparatistického myslenia.

V prvý deň skupinovej sekcie odznela väčšina príspevkov, pričom úvodné sa zameriavali na všeobecnejšie otázky. V prvom paneli vystúpil iránsky komparatista Behnam Fomeshi s príspevkom *From Goethe's Weltliteratur to a Globalized World Literature* (Od Goetheho *Weltliteratur* ku globalizovanej svetovej literatúre), v ktorom argumentoval, že v 20. storočí porovnávacia literárna veda prekonala nacionalizmus a v 21. storočí prešla od multikulturalizmu ku globalizácii. Adam Kola z Poľska v príspevku *Małowist, Braudel, Wallerstein: Between World History and World Literature* (Małowist, Braudel, Wallerstein: medzi svetovými dejinami a svetovou literatúrou) poukázal na prínos poľského historika Mariana Małowista do teórie svetových systémov a pokúsil sa aplikovať jeho myšlienky na pojem svetovej literatúry. Andrei Terian z Rumunska v príspevku *Synchronism, Protochronism, and the Romanian Challenge to World Literature* (Synchronizmus, protochronizmus a rumunská výzva svetovej literatúre) analyzoval najdôležitejšie koncepty a teórie navrhnuté rumunskou literárnu kritikou v 20. storočí a ponúkol ich ako alternatívy alebo prefigurácie niektorých súčasných konceptov porovnávacej literárnej vedy (napr. Casanova, Moretti).

Druhý panel otvoril príspevok Iva Pospišila *The Personalistic Approach as a Bridge* (Personalistický prístup ako most). Pospišil poukázal na potenciál personalistického prístupu k literatúre ako na možný most medzi starými komparatívnymi metodológiami a novými modelmi, inklinujúcimi ku kultúrnym štúdiám. Britský slavista Galin Tihanov v prednáške *Eastern-European Literary Theory: Its Impact on Comparative Literature* (Východoeurópska literárna teória: jej vplyv na komparatistiku), ktorá pritiahola veľké publikum, skúmal vplyv východoeurópskej literárnej teórie (do ktorej zahrnul aj ruskú) na porovnávaciu literárnu vedu.

Tretí panel sa venoval slovenskej a českej tradícii porovnávacej literárnej vedy. Libuša Vajdová v príspevku *Slovak School of Comparative Literature Studies, Its Past and Future* (Slovenská škola porovnávacej literárnej vedy, jej minulosť a súčasnosť) predstavila teóriu medziliterárnosti Dionýza Ďurišina a zamýšľala sa nad tým, ako sa Ďurišinove koncepcie vracajú do súčasných diskusií. O českej komparatistike hovoril Petr Kučera v príspevku *Konzepte der tschechischen Komparatistik* (Koncepty českej komparatistiky). Kučera sledoval vznik českej komparatistiky od jej multidisciplinárnych počiatkov (významné bolo napríklad spojenie s folkloristikou a etnológiou), cez teoretické podnety Franka a Slavomíra Wollmanovcov, až po súčasné koncepty brnenskej školy (Ivo Pospíšil). S príspevkom *Interliteratischer Zentralismus als Form und Funktionsweise der Weltliteratur* (Medziliterárny centrismus ako forma a spôsob fungovania svetovej literatúry) vystúpil Miloš Zelenka a zamýšľal sa nad využitím jedného z hlavných pojmov Ďurišinovej teórie medziliterárnosti v súčasnom diskurze.

V poslednom paneli prvého dňa skúmala Elke Lackner z Rakúska premenu literatúry v nových médiách v príspevku *Die Videos der YouTube-Stars als Aktualisierung traditioneller Textformen. Eine komparatistische Annäherung* (Videá hviezd YouTubu ako aktualizácia tradičných textových foriem. Komparatistická aproximácia). Nasledovala ju Jagoda Wierzejska s príspevkom *Galicia as an Ideological Concept of Selected Literatures and Comparative Literature in East-Central Europe* (Galícia ako ideologický koncept vybraných literatúr a porovnávacia literárna veda v stredo-východnej Európe). Róbert Gáfrik sa zamýšľal nad orientalistickým diskurzom v strednej Európe v príspevku *Imagining the Orient in Central Europe* (Predstavy o Oriente v strednej Európe).

Na druhý deň sa konal posledný panel skupinovej sekcie, v ktorom odzneli tri príspevky. Dobrota Pucherová sa v príspevku *Post-Communist Theory as a New Direction for Comparative Cultural Studies* (Postkomunistická teória ako nový smer pre komparatívne kultúrne štúdie) venovala niekoľkým slovenským a českým dielam, ktoré sa zaobrajú spomienkami na obdobie socializmu. Dorota Kołodziejczyk hovorila o vzťahu postdependenčných a postkoloniálnych štúdií v aplikácii na región strednej a východnej Európy v príspevku *Comparative Posts Going Political – On the Contentious Relations of Postdependence Studies and Claims to Postcoloniality in Central and Eastern Europe* (Spolitizovanie komparatívnych post – O sporých vzťahoch postdependenčných štúdií a nárokovania si na postkoloniálnosť v strednej a východnej Európe). Mária Bátorová sa sústredila na jazyk tém a diskurzov v moderne v príspevku „*Intertextualität* in der Moderne, Malerei und Literatur“ („*Intertextualita*“ v moderne, maliarstve a literatúre).

Príspevky skupinovej sekcie sa zamerali najmä na heterogénny región strednej a východnej Európy, kde vznikli v 20. storočí komparatistické koncepcie, ktoré sa vyvíjali paralelne či v dotyku s americkou a francúzskou komparatistikou. Príspevky sa pokúsili objasniť, ako jednotlivé komparatistické tradície medzi sebou komunikujú, v čom sa stretávajú, v čom rozchádzajú a aký majú potenciál vzájomne sa obohacovať. Tiež sa zamerali na otázku, ktoré pojmy a koncepty neanglofónnej komparatistiky sa ukazujú ako životaschopné v súčasnom globalizovanom komparatistickom diskurze. Príspevky nemali len čisto teoretický charakter, ale sústredili sa aj na preskúmanie rôznych pojmov a konceptov vo vzťahu ku konkrétnemu literárному materiálu. Skupinová sekcia *Staré a nové koncepty literárnej komparatistiky v globalizovanom svete* bola výnimcočným medzinárodným podujatím, na ktorom komparatisti a komparatisti zo Slovenska a z Českej republiky prezentovali nielen tradície slovenskej a českej komparatistiky, ale aj jej súčasné podoby.

RÓBERT GÁFRÍK

DOBROTA PUCHEROVÁ, RÓBERT GÁFRÍK (eds.): Postcolonial Europe?**Essays on Post-Communist Literatures and Cultures**

Leiden – Boston: Brill Rodopi, 2015. 405 s. ISBN 975-90-04-30384-3

Kniha, čo predo mnou leží a v ktorej si lisujem už dosť dlhý čas, vzbudzuje úctu. Nielenže je postavená na téme, ktorá dáva možnosť rozobrať udalosti v európskych štátach strednej a juhovýchodnej Európy od 30. rokov 20. storočia až do začiatkov nového milénia, ale aj tematicky je taká široká a rôznorodá, že pôsobí ako dejiny literatúry a kultúry tejto geografickej oblasti. Ide o problematiku, ktorú nikto nemal odvahu otvárať a ktorú literárna veda, ba ani história z krajín západnej Európy či USA veľmi nepozná a nevníma ju ako problém, takže tu sa objavuje v ucelenej podobe vlastne po prvý raz. Podľa názvu sa zaoberá iba postkoloniálnou skúsenosťou krajín strednej a juhovýchodnej Európy, čiže bývalého socialistického tábora po roku 1989, ale v skutočnosti sa dotýka aj starších období, skúseností z druhej svetovej vojny a fašizmu v týchto krajinách, ba aj dejín samotných. Tieto udalosti rozoberajú nielen Poliaci v rámci už klasickej otázky trojitého delenia Poľska, ale aj literáti z pobaltských krajín i krajín komunistického bloku ako Maďarsko, Rumunsko a Slovensko. Spomínam to preto, lebo sa tu rysuje istá paralela. Hoci dejiny literatúr týchto krajín po roku 1948, čiže po nástupe tzv. ľudovodemokratického režimu pod „vedením“ Sovietskeho zväzu, už boli napísané, veľmi dlho trvalo, než sa v kultúre prejavila ochota zaoberať sa praktikami útlaku v 50. rokoch. Nepísalo sa o nich, dlho sa neanalyzoval prínos literatúry 60. rokov a doteraz sa nerozobrali deformácie v literatúre a kultúre spôsobené politickej nátlakom z obdobia socializmu. Toto váhanie sa zvyklo ospravedlňovať tým, že obdobie nie je ešte dostatočne uzavreté alebo že situácia nedozrela.

Zdá sa však, že situácia po viac než dvadsať rokoch dozrela. Ako píše Dobrota Pucharová vo svojom príspevku *Trauma*

and Memory of Soviet Occupation in Slovak (Post-)Communist Literature (Trauma a pamäť sovietskej okupácie v slovenskej /post/komunistickej literatúre), o problematických veciach, o traumatických dejinách udalostach treba hovoriť, pretože ak sa o nich nehovorí, ak sa umelecky nespracúvajú, ustrnú v kolektívnej pamäti v jednom význame (150). Hoci sa celkom nezhodujem s názorom, že by mohli úplne upadnúť do zabudnutia, je pravda, že sa môže stratíť význam, na základe ktorého by sme ich mali posudzovať, ako aj ich dosah, pretože sa môžu posunúť do iného registra. Nemožno sa spoľahnúť na ďalšie interpretácie, pretože každý moment je podstatný a iný.

Smerom k prehodnoteniu, prediskutovaniu a možno prerozprávaniu dejín v kultúrach strednej a juhovýchodnej Európy sa preto vybrali aj štúdie v zborníku. Ako vraví názov, ide o krajiny, ktoré patrili do socialistického bloku v Európe. To otvára niekoľko otázok. V prvom rade vidíme, že vzniká samostatná oblasť výskumu literatúry, ktorá otvorene problematizuje otázkou eurocentrizmu, keďže krajiny strednej a juhovýchodnej Európy ako centrum nepôsobia, ďalej to, že výskum literatúry a kultúry nespočíva na kategórii národa, ale na celku regiónu či oblasti na okraji alebo medzipriestoru (*in between*) Európy, a na neposlednom mieste sa ukazuje, že v zborníku sa celkom úspešne podarilo využiť, rozanalizovať, a tým aj sproblematizovať niektoré prevládajúce predstavy, ktoré sa už desaťročia pertraktujú vo svetovom výskume kultúr ako postkoloniálny výskum, orientalizmus a ďalšie. V tomto smere je prínos publikácie *Postcolonial Europe? Essays on Post-Communist Literatures and Cultures* (Postkoloniálna Európa? Eseje o postkomunistických literatúrach a kultúre) skutočne významný. Zborník prá-

je však pôsobivý nielen svojím obsahom, ale aj rozsahom. Delí sa na päť častí, ktoré sa venujú rôznorodej problematike: prvá je teoretická a pojmomologická, druhá materiálová, miestami literárnohistorická, tretia je venovaná priestoru, štvrtá vnímaniu Orientu v cestopisoch z regiónu strednej a juhovýchodnej Európy a piata zachytáva niektoré prejavy súčasného kolonializmu v uvedenej oblasti. Celá publikácia pôsobí premysleným dojmom.

Prvá časť rozoberá, skúma a konfrontuje, spochybňuje a znova navrhuje teoretické východiská i termíny disciplíny, ktorá sa tu črtá vo svojej rôznorodosti, ale aj celistvosti. Je výborné, že cieľom tejto časti, do ktorej patria štyri štúdie, je nielen definovanie a osvetlenie pojmov, ale aj vymedzenie základných znakov kultúrneho, politického i dejinného priestoru, na ktorý sa termíny a pojmy aplikujú a z ktorého vychádzajú – jasne definovaná odlišnosť a ucelenosť strednej a juhovýchodnej Európy. Táto časť práce vlastne prebudováva identitu oblasti, ktorá vo všetkých svetových a globalizačných pohľadoch vždy s niečim splýva, raz s Východom, raz so Západom, raz s Juhom, inokedy so Severom, takže nikto si neuvedomuje, že už po stáročia tvorí odlišný celok. Dokazuje to nielen prvá štúdia knihy Madiny Tlostanevej, ktorá otvára teoretickú časť a ktorá je zásadná pre smerovanie celej knihy, ale aj mnohé ďalšie, bez ohľadu na to, či sú teoretické alebo sa zaoberajú konkrétnym umeleckým materiálom.

M. Tlostanova hned v úvode svojho príspevku píše, že prístup postkolonializmu, ktorý vznikol v úplne inom prostredí, čase a z iných ideologickej pozícii zjednodušuje situáciu postsocialistických krajín a kultúr. Ich možným spoločným menovateľom by mohol byť pojem dekolonizácie. Dôležité je podľa nej rozlišovať medzi imperializmom a kolonializmom a medzi rétorikou modernity a logikou koloniality. Podľa Tlostanevej bola antikomunistická disidencia chápána západnými teoretikmi postkolonializmu ako pravicové hnutie a postkoloniálne hnutie bolo založené na postštrukturalistickom

kulturalizme, pričom ostatné prístupy sa zamietli. Tieto neomarxistické postkoloniálne teórie – ak vychádzajú súbežne z hľadiska postsocialistických a postkoloniálnych rozmerov sveta – nie sú schopné pochopiť zvlášlosť postsocialistických dejín a ostávajú slepé voči mechanizmu, logike a vývinu modernity v regionálnych dejinách. Ďalším obmedzením je skutočnosť, že termín vznikol v kruhoch západných marxistov, ktorí socializmus vo východnom bloku nepoznali, resp. sami nezažili, ľahko si teda uvedomovali špecifickosť situácie v nuansách a rozdieloch.

Tlostanova zachádza aj do dejín. Rozdiely dokladá na skutočne výrečnom príklade imperiálnych snáh veľkých dobových mocností od 15. storočia. Globálnu kolonizáciu datuje od tohto obdobia, pričom spomína situáciu vo východnej Európe. Ak si uvedomíme, že nástup Osmanskej ríše na európskom kontinente sa datuje rokom 1453, keď bolo dobyté hlavné mesto Byzancie Konstantinopol, a že Turci vstúpili do Európy ešte o storočie skôr bitkou na Kosovom poli, zatialčo na druhej strane zemegule vstúpil na americký kontinent Kolumbus (1492), ľahko môžeme podlahnúť fascinácii týchto zhôd. Tlostanova vyzdvihuje aj rozdiely v spôsobe kolonizácie medzi Východom a Západom. Následky imperiálnych snáh oboch veľmoci, cárskeho Ruska i Osmanskej ríše, sa prejavovali na Balkáne a v strednej Európe po celé stáročia, ale tieto mocnosti nepracovali primárne v režime ideologickej nátlaku, ale ekonomickej odčerpávania. Napríklad Osmanská ríša ponechávala veľké územia na Balkáne nemuslimské, pretože boli nevhodné pre konverziu, vo vláde využívala služby ortodoxných Grékov, považovaných za nižšiu vrstvu, ktorá si mohla „ušpiniť ruky“ financiami. Rozhodne preto nemožno hovoriť o postkolonializme v týchto oblastiach v zmysle, ako pojem používa západná marxistická veda, ktorá primárne vychádza zo skúsenosti národnoslobodzovacích hnutí v Afrike 50. a 60. rokov minulého storočia; tieto ZSSR v 70. rokoch vyzbrojoval a vyvolával v nich miestne vojny. Záver je, ako píše Tlostanova, že oveľa ľahšie by sa pracovalo

s pojmom dekolonizácie, najmä v prípade postsocializmu a jeho diskurzov. Podobný prístup si nakoniec zvolili takmer všetci autori a autorky príspevkov. Tlostanova spomína napríklad Dorotu Kolodziejczyk a Cristinu Sandru, ktoré sa týmto otázkam venujú sústavnejšie, ale po prečítaní všetkých textov je zrejmé, že niektorí z autorov a autoriek o podobné termíny vôbec nestoja. Rovnake zistenia sa ozývajú aj z poslednej a veľmi výstižnej štúdie piatej časti a zároveň celého zborníka, ktorú napísala Jagoda Wierszejska a ktorú venovala súčasnosti *Between the East and West: The colonial present* (Medzi Východom a Západom: Koloniálna prítomnosť).

Pod týmto významovým oblúkom stojia práce, ktoré sa venujú rôznym aspektom literárneho, umeleckého, kultúrneho, identitárneho i antropologického materiálu. Je ich takmer dvadsať a každá prináša do spoločnej témy jednak potvrdenie základného východiska – osobitosť postsocialistického vývinu v strednej a juhovýchodnej Európe a nemožnosť jeho zredukovania na postkolonializmus, jednak rôznorodý literárny a kultúrny materiál, ktorý otvára perspektívy toľkými smermi, že vo výsledku pôsobí ako náčrt dejín literatúry tohto regiónu. Dobrota Pucherová v už spomenutej štúdii interpretuje slovenské romány, ktoré spracovali skúsenosť z rokov 1968 – 1969 rôznym umeleckým spôsobom, čím dosiahli rôzne stupne závažnosti témy pre slovenskú kolektívnu pamäť, kultúru, literatúru a slovenské vedomie dejinnosti.

Rumunský autor Bogdan Štefănescu prispel štúdiou, v ktorej vyjadruje obsedantnú tému rumunskej kultúry, a to ničotu, vzduchoprázdno, biele miesta, diery či lakúny v dejinách Rumunska alebo v postavení rumunskej kultúry vo svete. Tieto predstavy sčasti vyplynuli z ideologickeho diskurzu socializmu, ktorý ako kontrast budoval špecifickú podobu socialistického nacionálizmu, ale vychádzali už z ideí obrodenia, romanizmu a ruralizmu 19. storočia. Mená ako Cantemir, Eminescu, Eliade a Cioran, ktoré Štefănescu spomína, však predstavujú presný opak bielych miest. Sú to literárne osob-

nosti, pričom rozhodne nie sú jediné, ktoré znamenali významný vklad rumunskej kultúry do európskych hodnôt, no ich dielo sa obchádzalo, pretože niektorí z nich emigrovali (z dôvodu antisocializmu i profašizmu). Napriek tomu má rumunska kultúra dojem, akoby v európskom kontexte neexistovala, pričom z tohto vedomia vychádza pocit mennej cennosti, deformujúci dokonca aj mladé generácie literárnej kritiky a historie.

Veľmi prínosná je aj štúdia Edity Zsadányi na tému židovskej identity, vyjadrenej pohľadom, perspektívou a psychikou dieťaťa. Uvedenú prizmu často využívali aj diela, ktoré stvárnovali protest, či niekedy až nebezpečný ideologickej odklon za socializmu, tu však ide o spracovanie témy v románoch Gábora Németha *Zsidó vagy?* (2004; *Si žid?*, 2006) a Endreho Kukorelyho *Tündérvölgy* (2003; *Údolie vĺr*, 2006) z obdobia po páde socializmu. Tým aj tátó štúdia nadvázuje na ďalší terminologický uzol, ktorý sa v zborníku objavil viackrát – je to otázka podriadeného subjektu (*subaltern*) a jeho možností vyjadrenia v kolonalistickom diskurze. Problém vznikol z konfrontácie s tvrdením západnej postkoloniálnej teórie, konkrétnie Gayatri Chakravorty Spivak, podľa ktorej sa podriadený subjekt v koloniálnom diskurze nedokázal či vôbec nemohol vyjadriť. Viačerí autori, podobne ako Edit Zsadányi, však vo svojich študiách vyslovujú názor, získaný analýzou konkrétnego literárneho materiálu, a nie na základe politických zovšeobecnení, že *subaltern*, čiže podriadený subjekt, sa nie lenže môže a dokáže vyjadriť, ale že si rôzny spôsobom situáciu potrebnú pre vyjadrenie aj sám vytvára. Pritom toto vyjadrenie vôbec nemusí byť ovplyvnené ideológiou kolonizátora ani v prípade tzv. *self-colonization*, ako to tvrdí bulharský literárny historik Alexander Kiossev.

Hoci časť literárnej vedy je názoru, že tzv. priestorový obrat je v súčasnosti už neaktuálny, tretia časť štúdií v zborníku explicitne problematiku priestoru strednej a juhovýchodnej Európy rozpracúva, a to v rôznych aspektoch: geopolitickej aspekt, zmeny v obývaní priestoru, krajinné, ekologické,

mestské a rurálne priestory, násilné a vynútené opustenie priestoru, strata priestoru a istot z neho plynúcich, význam kolektívnej pamäti pri evokovaní minulých či mýtických priestorov, otázka priestoru pre telo a na tele človeka, rodová problematika a pod. K tomu prispela svojou podnetnou štúdiou Irene Sywenko, ktorá píše o geopoletike ženského tela a pomocou tej vysvetluje tragicke osudy Ukrajiny vo vzťahu k ukrajinskej a poľskej fikcii.

Záujem vzbudzuje aj budovanie priestoru mesta – Budapešti – ako sídla Uhorskej ríše (odkazy na imperialistické snahy Uhorska spred prvej svetovej vojny), ako oňom uvažuje Tamás Scheibner. Straníci ho začali prebudovať od nástupu ľudovodemokratického režimu a za socializmu na hlavné mesto nového štátu, nového národa a socialistického urbanizmu podľa vzoru Moskvy. Autor štúdie približuje idylické a nostalgické zobrazenia tradičných a historických miest i zákutí starého mesta z pera medzivojnových autorov, z ktorých sa časť zachovala a dodnes funguje ako mýtický odkaz minulosti. Tragickejší je príbeh mesta Kaliningrad, sídla dodnes existujúcej Kaliningradskej oblasti pod ruskou správou, ktorý priniesla maďarská autorka Xénia Gál. Evokuje v ňom nielen posledné desaťročia, ale celú stáročnú história slávneho obchodného centra, súčasti siedte hanzových miest v severnej Európe, ktoré kedysi patrilo do Európy pod rôznymi menami, takže dnes, izolované pod ruskou správou, sa mesto stáva mýtickým prvkom kultúrnej pamäti, kde hľadá svoju identitu.

Kniha Edwarda Saida *Orientalizmus* vyšla po prvý raz roku 1978. Ako isté východisko bola použitá aj z hľadiska strednej a juhovýchodnej Európy, sice nie priamo ani jednoznačne, ale v kladnom i zápornom zmysle. Táto oblasť Európy mala s orientalizmom, s Orientom, s orientalizáciou a ďalšími formami pojmu vlastné skúsenosti, pričom sama sa stala nositeľkou, resp. predstaviteľkou Orientu, a dodnes takto v západnej Európe v hlbokých vrstvách pamäti funguje. Z toho vidíme, že predsa len ide o trochu iný Orient, než aký mal na myсли Said v 70.

rokoch 20. storočia, keď vo väčšine východoeurópskych krajín pretrvávali spomienky na oživenie a zmenu politického kurzu zo 60. rokov, preňho vtedy Orient znamenal, zjednodušene povedané, takmer všetko sprava i zľava za Atlantickým a Tichým oceánom. Stredná a juhovýchodná Európa vnímala Orient odlišne. Už len taká jednoduchá jazyková vec, že Orient nemusí byť to isté, čo Východ, nehovoriac o rozdielne medzi Blízkym východom a Ďalekým východom. Iné poňatie Orientu v strednej a juhovýchodnej Európe vyplýva aj z toho, že v 19. storočí bola v politike západnej Európy považovaná za zásadnú otázkou tzv. Question d’Orient, t. j. orientálna otáaska, ktorá sa týkala vojen a konfliktov na Balkáne, prebiehajúcich po celé storočie medzi cárskym Ruskom a Osmanskou ríšou (boje o Krym, Bospor a Dardanely, Čierne more a pod.). Veľká časť štátov juhovýchodnej Európy získala vyriešením tohto konfliktu nezávislosť od Osmanskej ríše (Grécko, Bulharsko, Rumunsko a mnohé ďalšie). Na pozadí týchto rozdielov vo vnímaní Orientu môžeme chápať aj to, že Budapešť sa stala v 16. storočí na sto rokov pašalykom (Eilaet-i Budin), takže sa dá povedať, že Orient kolonizoval Európu a že sa vo svojich imperiálnych ambíciah striedal s Ruskom. Preto je veľmi dôležité vedieť, čo si mysleli o význame Orientu kultúry strednej a východnej Európy samotné. Málokto si uvedomuje, že v medzivojnovom Československu sa napríklad pojed Orient vo vzťahu k územiu juhovýchodnej Európy nepoužíval, pretože tieto krajiny sa, naopak, pokúšali dostať sa hlbšie do európskeho kontextu, ale okamžite sa objavil v 30. rokoch, keď nastúpili profašistické tendencie v Európe (M. Hodža). To tiež nebolo náhodné.

Štvrtá časť recenzovanej knihy sa pod titulom *Imagining the Orient in Central European Communist Travel Writing* (Predstavy o Oriente v socialistickom stredoeurópskom cestopise) zaobrá práve touto otázkou, pričom na materiáli socialistických cestopisov, ktoré vytvorili slovenskí autori na základe svojich skúseností z Indie, sa jej venuje Róbert Gáfrik. Podobne sa o cestopisoch

z Číny vyjadruje aj Martin Slobodník, hoci na Gáfrikovom príspevku treba vyzdvihnuť to, že do obrazu zapojil aj časť dejín tohto vnútoria, čiže aj poznatky z minulých obrazov o Indii na Slovensku. Z toho je zrejmé, že India neinaugurovala svoju prítomnosť v slovenskej kultúre za socializmu, ale že má dlhé tradície. Je však zaujímavé, ako Gáfrik zistil, že tieto cestopisy boli často utilitárnymi textami, ktorými si cestovatelia takpovediac zaslúžili cestu, a teda ich museli napísaať. Na tento aspekt akoby sa zabúdalo. Ďalej treba zdôrazniť, že okrem posolstva socializmu a progresu, všetky cestopisy niesli odkaz na internacionalizmus, čiže otvorenú a rovnocennú spoluprácu všetkých národov. I to bola dôležitá črta sovietskej ideológie, ktorá sa využívala na intervencie v cudzine (internacionálna pomoc v Československu roku 1968, dodávky zbraní do Španielska v 30. rokoch, neskôr do afrických krajín, do Číny a pod.). Bolo by podnetné, ale asi aj predvídateľné, pozrieť sa na vnúmanie východných štátov a ich kultúr, ktoré boli súčasťou Sovietskeho zväzu.

Posledná, piata časť knihy, ktorú sme už spomínali, sa venuje koloniálnej súčasnosti, opäť v napäti medzi Východom a Západom. Touto časťou sa celá kolektívna monografia príhodne uzatvára. Všetky tri príspevky, ktoré piata časť obsahuje, sú veľmi aktuálne, napríklad otázka ďalších osudov Ukrajiny a jej kultúry v dnešnom svete. Zo začiatku nie úplne jasný, ale postupne sa čoraz jednoznačnejšie vyjadrujúci, je aj príspevok Dariusza Skórczewského, ktorý uvádzá fascinujúci príbeh výstavy fotografií z domácností strednej a juhovýchodnej Európy *Casa mare*, ktoré nafotil fotograf z Nemecka a ktorý nimi vytvoril obraz tejto časti Európy. Príbeh má množstvo aspektov a široký dosah, ako to dokazuje veľký úspech výstavy v rôznych európskych krajinách. Názov výstavy *Casa mare* je rumunský a znamená veľký dom, ktorý patrí do matice, známej na Slovensku ako: postav dom, zasad' strom. Toto slovné spojenie je nielen emblémom usadenia, rodinného a civilného života, ale aj sociálneho postavenia, majetku a vzdelenia,

pretože poukazuje na vzdelenú populáciu. Posun významu názvu v štúdiu od veľkého domu k obývačke ako najkrajšej miestnosti v dome, vystihuje celkový význam, pretože v ňom oscilujú dva póly protikladu – čo sa vníma ako hodnotné v západnej a čo vo východnej Európe. Je to vlastne prezentácia identitárnych predstáv kultúr strednej a juhovýchodnej Európy. Predmety, postoje, ktoré si ľudia na snímkach vyberajú, symbolizujú presne rovnakú duchovnú hodnotu ako oveľa drahšie a modernejšie predmety v západnej Európe, a ich postoj pred fotografom, ktorý sa na prvý pohľad javí ako strnulý, naaranžovaný, znamená ľudskú dôstojnosť, vedomie kultúry, a nie čudnosť, orientálnosť ani imitáciu, čiže vlastnú, pravú hodnotu. Ba čo viac, symbolika domu platí nielen pre východnú Európu, ale aj pre západnú Európu. Zastavila som sa pri tomto príspevku, pretože ukazuje, rovnako ako Pucherovej interpretácii kníh, cestu, ktorou sa novonáčrtňa či naznačená oblasť štúdia má možnosť vybrať. Ba čo viac, podporuje ho aj príspevok Jagody Wierzsejskej. Vychádza z toho, že koncepcia západného postkolonializmu východoeurópskym krajinám nevyhovuje, pričom má na mysli v prvom rade Poľsko a Ukrajinu, ale aj bývalé časti Rakúska-Uhorska a ďalšie. Podľa nej bol vývin v tomto regióne Európy vnútorné rozporej a hybridný, čiže oveľa zložitejší ako na Západe. Preto túto situáciu nazýva palimpsestem a v celej štúdie vlastne upozorňuje na stále premeny, striedanie, zmiešavanie, splývanie či požičiavanie si foriem alebo prostriedkov i na zmeny ich funkcií. Pozornosť venuje aj paralelnej existencii vzťahov hegemonie a podriadenosti istej krajinie a explicitne sa vyjadruje, že istá kultúra (krajina) mohla byť súčasne ovládanou a sama ovládať. Podobných príkladov by sme v strednej a juhovýchodnej časti Európy našli bezpočet, a preto nie je príse neuplatňovanie zavedených, svetových termínov, pojmov a v nich obsiahnutých predstáv veľmi vhodné. Súčasne si treba uvedomiť, a Wierzsejskej myslenie k tomu smeruje, že keďže ide o staršie a historicky utvorené koncepcie, iste sa ich vnúmanie medzičasom zjednodu-

šilo a stálym používaním zjednoznačnilo. To sa s pojimami často stáva. Wierzsejska, tak ako Tlostanova a ďalší autori, konštatuje, že kultúrne zistenia alebo hodnoty strednej a juhovýchodnej Európy nie sú západným systémom poznatkov a reprezentácií ani poznané, ani osvojené. Platí to však nielen pre západnú Európu, ale aj pre tzv. Orient. Ak napríklad čínski literárni kritici vytýkajú Európe eurocentrizmus, platí to súčasne aj pre strednú Európu, ale pritom úplne zaniká, že do tohto typu eurocentrizmu stredná a juhovýchodná Európa svojimi poznatkami neprispela, pretože sa ani nestala jeho úplnou súčasťou. Ba čo viac, ak sa z tejto časti Európy ocitli isté prvky v koncepciách eurocentrizmu, ich pôvod je zahalený a dávno zmiznutý. To je zistenie nielen literatúry, ale aj histórie kultúry, komparatistiky a translatológie, čiže širšie a všeobecnejšie konštatovanie. Wierzsejska sa zaobera súčasnou situáciou aj za pomocí exkurzov do minulosti a do priestorového členenia Európy napríklad vo vzťahu k opozícii medzi hegemonicou Ruska/ZSSR a Nemecka, Západu a Východu, alebo so zreteľom na dôsledky Rakúsko-uhorskej monarchie, ktorú novodobé mocnosti 20. storočia fakticky vystriedali. Dokonca odporúča ísť aj ďalej do minulosti a pozrieť sa na turecký imperializmus, ktorý spomínala aj Tlostanova. Tento pohľad, podobne ako sa to javí napríklad v príspevkoch Doroty Koldziejciuk, veľmi efektívne rozmelňuje celú jednoduchú binárnu konštrukciu starších zaužívaných termínov a rozpracúva či obohacuje obsah týchto pojmov napríklad tým, že ruší jednoznačnosť kolonizačných schém, ich dôsledkov a efektov a najmä smerov. Zo štúdie plynne poznanie, že ani vzorové situácie z uznávaných západných prác nemôžu platiť úplne a že analytický pohľad východnej Európy treba uplatniť aj na materiáli západnej Európy. Pretože to, čo sa javí ako problematicosť, orientálnosť, nesamostatnosť a podriadenosť strednej a východnej časti Európy, mohlo v dejinách platiť rovnako aj pre západnú, keďže aj táto časť Európy sa vyvíjala postupne, historicky, ovládaná množstvom susedných i domáčich mocností

a spormi s nimi, takže príkladov na kolonizovanú západnú Európu by sa v dejinách iste našlo veľké množstvo. Kolonizačné tendencie sú odveké a nikdy nie jednoznačné, vždy na ne treba viac faktorov a vždy sa na nich zúčastňuje viacerých súborov, ktoré pôsobia viacerými smermi. Funkcie týchto súborov sú premenlivé a ich smerovanie sa mení, pričom ich efekty sa často obracajú proti ich pôvodcom. Nikto v tomto procese neostane nepoznamenaný. Prístup, ktorý dokumentujú príspevky v celej práci, upozorňuje najmä na túto premenlivosť, nestálosť a dynamiku, a preto je pre výskum postkoloniálnych či postdependentných tendencií podnetný.

To, čo prináša zbierka štúdií *Postcolonial Europe? Essays on Post-Communist Literatures and Cultures*, ktorú pripravili slovenskí literárni vedci Dobrota Pucherová a Róbert Gáfrik, je pohľad na literatúru z hľadiska regiónu, ktorý musel prejsť skúsenosťou ideológie komunizmu, pretože sa v druhej polovici 20. storočia ocitol vo sfére vplyvu Sovietskeho zväzu, ale ktorý tento tlak a negatívnu skúsenosť prežil a vytváral svoj umelecký pohľad ďalej. Je to ambiciozny a úspešný pokus spracovať bezprostrednú minulosť strednej a juhovýchodnej Európy, čím sa radí medzi diela, ktoré sa o podobný prelom už pokúsili, ako napríklad významný zborník prác *History of the literary cultures of East-Central Europe. Junctures and disjunctions in the 19th and 20th centuries* (Benjamins, 2004 – 2010), ktorý pripravili dvaja literárni vedci práve z tejto oblasti – Marcel Cornis-Pope a John Neubauer. Dosvedčuje to aj záujem prestížneho vydavateľstva Brill Rodopi, ktoré knižku svojím menom zabezpečilo pozornosť tak čitateľskej, ako aj odbornej verejnosti z oblasti politológie, literárnej kritiky, história, sociológie, antropológie i umenovedy.

LIBUŠA VAJDOVÁ

The problematic of colonialism and postcolonialism is mostly discussed in relation to the regions of the Middle East, Africa, and South and East Asia. Although the region of Central and Eastern Europe was already identified as postcolonial shortly after the fall of communism in the so-called Eastern bloc, the broadening of postcolonial studies to post-communist countries came only slowly. The application of postcolonial theory to the region of Central and Eastern Europe has gained ascendancy in the past ten years, especially in Poland and the Baltic countries. Benedikts Kalnaās's book *20th Century Baltic Drama: Postcolonial Narratives, Decolonial Options* draws on and develops this discourse. As he writes in the introduction, his postcolonial take on the Baltic countries is motivated by personal experience of the difference between post-communist society and West European society as well as by "the opportunity to look at things differently" (9).

Kalnaās places Baltic cultures at the crossroads between the West and the East and explores the contexts in which one can see them as colonized by foreign powers coming from both sides. The arrival of the German Knights in the 12th century to the Baltic region laid the foundation for later colonization. Even during the 18th and 19th centuries, when the present-day regions of Estonia and Latvia became part of the Russian Empire, Germans continued their cultural dominance by preserving their laws and German remained the local official language. The end of World War I brought political independence to the Baltic region and the Baltic nations identified themselves as part of European civilization. After World War II they became victims of Soviet colonialism, which Kalnaās interprets as a mimicry of global coloniality. Only after the collapse of the Soviet Union did the Baltic peoples regain their political independence. Conse-

quently, Kalnaās sees most of the dramatic production of what we can call the long 20th century (approximately from 1880 to 2015) in terms of postcoloniality and decoloniality. However, his interpretation is focused less on the (post)colonial victimhood of the Baltic peoples and more on their resistance against the colonizers and ultimately, following Walter Mignolo, on the decolonial project.

Kalnaās utilizes the comparative research of Baltic literatures of the past decades to present the literary cultures of Latvia, Estonia and Lithuania as what we can designate in Dionýz Ďurišin's terminology an interliterary community. Despite considerable language differences, the three countries share a similar political and cultural history. However, Kalnaās does not attempt an exhaustive historical account of Baltic drama. He rather focuses on principal authors and works characteristic of each pattern in its development, which he identifies.

Kalnaās sees six such patterns to which he devotes one chapter each: 1. the national, which is associated with the national self-determination of each of the Baltic countries – Kalnaās focuses on the works of Latvian playwright Rūdolfs Blaumanis (1862–1908) in this chapter; 2. the philosophical, which placed the Baltic cultures in European philosophical and cultural contexts – Kalnaās documents it via the works of Latvian writer Rainis (1865–1929) and Estonian writer Anton Hansen Tammsaare (1878–1940); 3. the historical, which sought to preserve certain historical moments as well as challenge the official interpretation of history in the socialist period – in this chapter, Kalnaās analyses the plays of Lithuanian writers Vincas Krėvė-Mickevičius (1882–1954), Justinas Marcinkevičius (1930–2011) and Juozas Grušas (1901–1986) as well as Estonian dramatist Jaan Kruusvall (1940–2012); 4) the contemporary, which focused on daily life, is

documented by the plays of Latvian authors Arvids Grigulis (1906–1989) and Gunārs Priede (1928–2000) and the Estonian Juhani Smuul (1922–1971); 5) the absurd, which is characterized by political and mental resistance exemplified by the plays of the Estonian Paul-Eerik Rummo (b. 1942) and the Lithuanian Kazys Saja (b. 1932); 6) the postcolonial, which encompasses the period following the fall of the Soviet empire – Kalnačs analyses the works of Latvian authors Rūta Mežavilka (b. 1971), Inga Ābele (b. 1972), Māra Zālīte (b. 1952) and Estonian playwrights Jaan Tääte and Jaan Undusk (b. 1958).

Furthermore, Kalnačs shows that the historical and cultural self-representation of the Baltic nations follows two trajectories. The first one encompasses the national, philosophical, historical and contemporary patterns, and characterizes the period from the mid-19th century to the Soviet occupation of 1940. The second trajectory includes the contemporary, historical, absurd and (postcolonial) national patterns and is characteristic of the development of drama in the second half of the 20th century.

Beside many interesting details about Baltic cultural history in general and Baltic drama in particular, Kalnačs's interpretation of the development of the dramatic pro-

duction in the above-mentioned patterns is definitely the most valuable part of the book especially for those who are not experts on Baltic literatures but are interested in more general cultural processes. The book, published in English, is evidently written with such an audience in mind. It is an important contribution to the understanding of the ascent and character of modernity in the Baltic region. The modernism as manifested in the three countries may be less radical aesthetically but seems to have a strong political undertone which Kalnačs brings forward expertly through the theoretical prism of coloniality, postcoloniality and decoloniality. Moreover, he argues that the 20th century Baltic societies represent “the suppressed side of modernity” (2015) – that they belong to “its darker or colonial side” (216). At the end, in the footsteps of Walter Mignolo, he urges the Baltic societies to be open to a decolonial epistemic shift, i.e. to understand modernity from the perspective of coloniality. Benedikts Kalnačs's book represents a kind of postcolonial/decolonial criticism which is not only an application of a ready-made theory but an interpretation which brings a fresh understanding of the development of Baltic cultures in the 20th century.

RÓBERT GÁFRÍK

JÖRG KRAPPMANN: Allerhand Übergänge. Interkulturelle Analysen der regionalen Literatur in Böhmen und Mähren sowie der deutschen Literatur in Prag (1890-1918)

Bielefeld: transcript Verlag, 2013. 384 S. ISBN 978-3-8376-2075-7

Jörg Krappmann nimmt die Aufgabe der Philologie in seiner 2013 erschienenen Studie in der Tat sehr ernst, denn die hat es mit Kommunikationssystemen zu tun, die immer wieder neu perspektiviert, wahrgekommen und bewertet werden. Dennoch können wir in diesen Systemen eine gewisse Stabilität beobachten, die jedoch ohne eine ständige, ununterbrochene Bewegung nicht zu haben ist. So gesehen muss jeder

Seiltänzer in Bewegung bleiben, um nicht abzustürzen und auf jede Bewegung erfolgt eine Gegenbewegung. Auch ein literaturgeschichtliches Bild entsteht in ständiger Bewegung, dank einer beweglichen Kommunikationsbasis, die uns ermöglicht, uns aufeinander einzupendeln und uns in einem ursprünglich amorphen Raum zu orientieren. Wir brauchen diese Fixsterne, diese etablierten und anerkannten Anhaltspunkte

für unser kulturelles Selbstbild, wir brauchen Lessing und Goethe und Kafka, wir brauchen den Literaturkanon. Kanon lässt sich als soziales System beschreiben, dessen Grenzen teilweise variabel, durchlässig und partiell unbestimmt sind – darauf gründet die Autopoiesis des Kanons. In diesem Sinne gelten Kunst sowie auch Kanon als selbstreferentielle Systeme. Sie manifestieren, was sie aus sich selbst machen. Und gerade die Durchlässigkeit und Variabilität der Grenzen des Systems macht das System lebendig und gerade an diesen fluiden Grenzen finden wir die meiste Bewegung vor, genau genommen in der Größenordnung Zentrum und Peripherie. Joachim Küpper formuliert diese Gretchenfrage wie folgt: „Ist der literarische Kanon kontingent und arbiträr in dem Sinne, daß man auch andere Texte hätte kanonisieren können, daß man dementsprechend den Kanon ohne weiteres umschreiben könnte?“ (*Kanon als Historiographie*, 1997, 43) Die Faktoren, die hier zusammenwirken, sind praktisch (analytisch) unfassbar (sprich komplex und dynamisch), daher auch kaum zu modellieren, sie sind jedoch zu beobachten.

Dieser systemische Prozess entwickelt jedoch auch eine Art träge Eigendynamik, die Simone Winko bezeichnenderweise das Phänomen der unsichtbaren Hand nennt: „Um einen Kanon als Phänomen der ‚unsichtbaren Hand‘ erklären zu können, müssen zunächst die einzelnen Handlungen und Motive der Individuen untersucht werden, die an der Entstehung des Phänomens mitwirken, einschließlich ihrer Rahmenbedingungen. Im zweiten Schritt ist der Prozess zu erläutern, wie die Vielzahl der unterschiedlichen Handlungen zu dem zu erklärenden Phänomen führt“ (*Literatur-Kanon als invisible hand-Phänomen*, 2002, 12).

Jörg Krappmann sieht seine Aufgabe in der „Entdeckung und der Wiederentdeckung untergegangener Werke und ihrer Verfasser“ (11), behandelt demnach eine Materie, die gewöhnlich kaum oder gar nicht behandelt wird, vernachlässigte Autoren aus der Provinz. Die Werke, die vorgestellt werden,

nennt Krappmann „präkanonisch“, wodurch ein Umstand angezeigt wird, dass sie durch das Selektionsraster der literaturgeschichtlichen Kodierung durchgefallen sind. So gesehen müssen andere, für den etablierten Kanon nicht gültige Indikatoren aufgerufen werden, um ihre literaturgeschichtliche Relevanz herauszustellen. Es fragt sich dabei, wofür diese Werke relevant sein sollen? Durch ihren regionalen Wirkungsradius bestimmt gehören sie in den Untersuchungsbereich der regionalen Literaturforschung, wo wir mit einer meistens sehr unübersichtlichen Gemengelage konfrontiert sind. Was an der vorliegenden Arbeit als erstes ins Auge sticht, ist eine wohl überlegte und gut argumentierte Vorgehensweise, die sicherzustellen scheint, dass hier kein einseitig verzerrtes Bild der regionalen literarischen Kultur präsentiert wird, das womöglich theoretischen Überlegungen nachgestellt wäre. Eine Theorielastigkeit kann man dieser Studie wahrlich nicht vorwerfen, doch auch nicht eine völlige Theoriabstinenz, denn die Theorie ist hier nicht die Messlatte. Die Arbeit ist philologisch aus einem anderen Grund auffällig. Sie erschließt ein philologisch weitgehend unerschlossenes Gebiet der deutschmährischen Literatur. Durch Nachforschungen in Archiven hat sich der Fundus der Autoren in nur 13 Jahren mehr als verdreifacht. In einem unvorstellbar breiten Spektrum von literarischen Zeugnissen, Lebenswegen von Autoren, zeitgeschichtlichen Kontexten etc. eine Kontur zu ziehen und ein akzeptables Narrativ installieren zu wollen scheint ein Ding der Unmöglichkeit zu sein. Der Autor dieser Studie belehrt uns jedoch eines Beseren. Er legt ein Mosaiksteinchen zum andern, nicht ganz prätheoretisch, und schon werden Zusammenhänge sichtbar, schon wird das Bild differenzierter, detailreicher. Dies verdankt sich einerseits dem enormen Wissensstand des Autors, dessen Sachverständ stand hier in atemberaubender Virtuosität präsentiert wird, und andererseits, so wage ich aus dem Text erschließen zu können, jenem Faktum, dass er Kultur imstande ist als Text zu lesen und einen disziplinübergreifenden

den Zugang zu Texten bevorzugt statt einen analytischen. Einmal mehr wird hier vorgeführt, dass Text und Kultur ein lebendes, dynamisches System darstellen, dass sich und seine Kontingenz immer wieder inwendig projiziert und in sich als Prinzip des Lebendigen trägt. Daher lässt sich die Kultur in Böhmen und Mähren, wie sonst wo, als ein einheitliches Phänomen begreifen. Man kann sie höchstens durch Analyse zum Stillstand in der Darstellung bringen, wodurch sich das Bild jedoch beim unmittelbar nächsten Erkenntnisschritt als etwas Unwahres entlarven muss. Jörg Krappmann macht auf alle diese bekannten Fallstricke der Kulturgeschichte mehr oder minder explizit aufmerksam. Wie genau Systeme sich entwickeln, sich wechselseitig beeinflussen etc. lässt sich nicht analysieren, sondern nur beobachten, und zwar an Textkommunikation. Und in diesem Punkt sehe ich die wirkliche Stärke der Studie. Krappmann wird nicht müde, Kommunikationsereignissen nachzuspüren und aus seinen Beobachtungen ein dichtes Netz an Zusammenhängen zu knüpfen. Und obwohl an mehreren Stellen von Kanonerweiterung die Rede ist, dies, glaub ich, ist nicht vordergründig das Ziel und kann es auch nicht sein – höchstens ein angenehmer, sicher aber letztendlich überraschender Nebeneffekt.

Ein weiterer Punkt, der diese Arbeit unbedingt lesenswert macht, ist das bewusste Verlassen des Bodens der politischen Korrektheit, die in der Wissenschaft jeden Hoffnungsschimmer der Erkenntnis präventiv erstickt und wissenschaftliches Arbeiten praktisch pervertiert. Dies betrifft in erster Linie historische und sozialpolitische Sachverhalte, deren Verknüpfungen oft sehr unscheinbar, verdeckt, unterschwellig wirksam sind. Krappmann macht aber auch auf einen weiteren Sachverhalt aufmerksam – und zwar auf die Gefahr einer wissenschaftlich zweifelhaften Vorgehensweise, welche die Materie, die sie zu bearbeiten vorschützt, nachhaltig diskreditieren kann. Dies ist in der Geschichtsschreibung ein Übel, an dem die ganze Disziplin krankt und Anlass genug ist, eben als Disziplin sich in einer Art notwendig

gen kritischen Selbstreflexion zu üben. Dieses selbstreflexive Moment ist in Krappmanns Buch stets präsent. Der weit verzweigte Quellenbestand und die unzähligen Querverweise zur einschlägigen Forschungsliteratur geben allen Anlass zur Zuversicht und geben Orientierungshilfe auf dem mehr oder weniger unbekannten Terrain der Regionalliteraturen. Dies wirft insgesamt ein besonderes Licht auch auf kanonisierte Autoren wie M. Ebner-Eschenbach, Ch. Sealsfield, F. Kafka oder R. M. Rilke. Die in der Literaturgeschichte weitgehend ausgeblendeten politisch-sozialen Zusammenhänge, die für böhmische Länder prägend waren, finden in Krappmanns Buch auf höchstem Niveau Berücksichtigung – was für den Bohemismusdiskurs zweifelsohne eine Bereicherung darstellt. Krappmanns Gestus, der pauschale Urteile grundsätzlich zu vermeiden sucht, verdankt sich einem differenzierten Blick auf kulturelle Unterschiede zwischen Böhmen und Mähren. Dies ist für die regionale Literaturforschung doch eine fundamentale Voraussetzung. Um wissenschaftlich haltbare Aussagen treffen zu können wird hier von einer großen Zahl an relevanten Daten ausgegangen. Das Raster der Kartierung der Regionalliteratur in Böhmen, Mähren und in Prag ist daher sehr fein und verweigert sich jedem nachträglichen Vorwurf der Pauschalisierung. Diese monographische Arbeit eignet sich jedoch hervorragend auch als Einstieg in die Problematik, da sie einen präzisen historisch-theoretischen Überblick und eine kritische Aufarbeitung des Forschungsstandes bietet.

ROMAN MIKULÁŠ

Titul prezentovanej publikácie veľmi presne definuje predmet výskumu, ktorý v slovenskom vedeckom kontexte dodnes absentuje v komplexnejšom meradle. Jubilejný zborník z rovnomenného seminára usporiadaného roku 2014 Katedrou slovenského jazyka a literatúry Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre je fundovaným pokusom o pokrytie jedného z bielych miest slovenskej literárnej vedy. V úvode jeho zostavovateľ konštatuje: „Aj keď táto publikácia nemôže nahradíť dôsledný a systematický výklad Bakošovho diela, dúfame, že každému, kto sa o takýto výklad niekedy pokúsi, poskytne veľa dôležitých informácií. Okrem toho budeme radi, ak naša práca aspoň sčasti prispeje aj k širšiemu bádaniu historických, kultúrno-spoločenských a metodologických aspektov modernej literárnej vedy na Slovensku“ (17 – 18).

Reflexia bádateľského prínosu významného literárneho vedca 20. storočia Mikuláša Bakoša (1914 – 1972) zahŕňa okrem teoretických štúdií renomovaných odborníkov a odborníčok zo Slovenska i Českej republiky aj podrobny a veľmi precízny bibliografický súpis Bakošových vedeckých prác, odborných prekladov, ako aj teoretických textov, venovaných výskumu jeho života a diela. Obraz vedca dokresluje výber z korešpondencie, spomienkové materiály súčasníkov i nasledovníkov, dobové fotografie a rôznorodé ohlasy na vydanie knižného výberu teoretických prác ruských formalistov *Teória literatúry. Výber z formálnej metódy* (1941, 1971), vnímaného v istých obdobiah vývinu slovenskej spoločnosti veľmi kontroverzne.

Predstavujem *Magnetické polia literatúry a umenia a osamelý bežec M. B.* z pera dcéry Mikuláša Bakoša, známej divadelnej vedkyne Zuzany Bakošovej-Hlavenkovej, približuje nielen pre mnohých dnes neznáme zložité peripetie otcovho života a diela, pozoruhodné rodinné okolnosti i piateľské väzby, ale zhodnocuje aj jeho profesionálnu činnosť a sveto-

názorové postoje v premenách času. Málokto zrejme vie, že Bakošov otec bol slovenskej národnosti a matka nemeckej, že sa narodil v ruskej Odese za bývalého cárskeho režimu (1914) a jeho pôvodné meno bolo Nikolaj a že sa v detstve s rodičmi vrátil na Slovensko do otcovho rodiska (Turiec). Od mladých rokov prejavoval intenzívny záujem o literatúru, filozofiu a humanitné vedy, pri turbulentných zmenach politických režimov a štátnych ideo-lógií v priebehu 20. storočia na Slovensku ho však nebolo vždy jednoduché v povolaní literárneho vedca realizovať slobodne a nezávisle od spoločenských pomerov. Všetky Bakošove sestry neskôr žili v Nemecku, jedine on sa spolu so svojou rakúskou manželkou a piatimi deťmi usadil na Slovensku, resp. v bývalom Československu. Napriek nesúhlasu otca Bakoš vyštudoval literárnu vedu a estetiku na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave a vrhol sa do víru literárnej práce, už v gymnaziálnych časoch úzko spojenej s priateľom Klementom Šimončičom, ktorý neskôr emigroval do USA. Ich spoločný záujem o kultúru a umenie vyústil do pomatu-ritnej cesty po Francúzsku, ktorá predurčila Bakošovu neskôršiu príslušnosť k skupine slovenského básnického nadrealizmu (Štefan Žáry, Rudolf Fábry a ī.), v ktorej s Michalom Považanom pôsobil ako teoretik avantgardy. Veľký význam malo jeho krátke nedokončené štúdium na Vysokej škole obchodnej v Prahe, nakoľko mladý Mikuláš Bakoš pobyt v metropole využil predovšetkým na kontakt s umeleckým a divadelným prostredím. Zásadným momentom však bolo jeho vtedajšie zoznámenie sa s Janom Mukařovským a *Pražským lingvistickým krúžkom* – Bakoša definitívne posunulo na pozíciu literárno-vedeného štrukturalizmu. V osobnom styku s Romanom Jakobsonom si zároveň osvojil myšlienky ruského formalizmu, ktoré považoval za nevyhnutné teoretické podložie pre posilnenie exaktnosti v tom čase veľmi eklektickej slovenskej literárnej vedy.

Mikuláš Bakoš ako mnohostranný, interdisciplinárny humanitný vedec a zakladateľ Spolku pre vedeckú syntézu (1937) reagoval na podnetu ruského formalizmu v zmysle metodologických a terminologických východísk vlastných vedeckých prác v oblasti slovenskej literárnej avantgardy, štrukturalizmu a historickej poetiky: *Vývin slovenského verša* (1939, prepracované 1949, 1966), *Problém vývinovej periodizácie slovenskej literatúry* (1944), *Problémy literárnej vedy včera a dnes* (1964), *Avantgarda 38* (1969), *Literárna história a historická poetika* (1973) a ī. Svojím výskumom sa usiloval zvýšovať exaktnosť slovenského vedeckého myslenia, definovať predmet literárnej vedy, precizovať literárno-vedné pojmy a kategórie, čím zásadne prispel k metodologickej kvalite literárnovedného prostredia v oblasti slovakistiky i výskumu a recepcie svetových literatúr.

Reflexia Bakošovho vedeckého myslenia, jeho nesporného prínosu pre oblasť modernej literárnej vedy 20. storočia je v našom kontexte nevyhnutná, odhliadnuc od niektorých jeho ideologických názorov a postojov, vynútených pravdepodobne nepriaznívými dobovými okolnostami. S odstupom desaťročí a v duchu dnešného samozrejmého vnímania slobody slova a vedeckého skúmania sa môžeme len dohadovať, nakoľko boli jeho niekdajšie dobovo vyhnané marxistické pozície skutočným vnútorným presvedčením a nakoľko dočasnému, nedobrovoľnému ústupkom pod existenčným tlakom, z obavy o rodinu. Napokon Bakoš sám o sebe vždy hovoril ako o ľavičiarovi, čo vysvetluje aj jeho blízkosť k umeleckej avantgarde, ktorej konštruktivistická línia bola vždy spoločensky a politicky angažovaná.

Vedecké ambície Bakoš zaintegroval nielen do koncepčného podložia vlastných vedeckých prác, realizoval ich aj ako zakladateľ a prvý riaditeľ Ústavu svetovej literatúry a jazykov SAV (1964 – 1972). Na nezvyčajnú silu jeho osobnosti, intelektu a tvorivosti si dodnes spomínajú mnohí z vtedajších aspirantov. Ladislav Franek, ktorý sa ako mladý vedec formoval pod Bakošovým vplyvom, sa práve tejto témy dotýka v štúdii *Slovenská*

literárna veda a Mikuláš Bakoš. Konštatuje, že zhodnotiť prínos a mimoriadne široký ohlas jeho vedeckého odkazu stojí pred súčasnou literárnu vedou ako neľahká úloha. Podnetu jeho originálneho a kritického myslenia prirovnáva k inej významnej osobnosti slovenskej literárnej vedy 20. storočia, romanistovi Jozefovi Felixovi, Bakošovmu rovesníkovi a kolegovi. Podľa Franeka sa Bakošova mnohostranná osobnosť a jeho vedecký záber realizovali počas 20. storočia vo viacerých etapách i rovinách literárnej vedy či humanitných vied. V 30. rokoch sa zoznamoval s koncepciami ruskej formálnej školy, ktoré sa v prekladoch do slovenčiny (antológia *Teória literatúry. Výber z formálnej metódy*, 1941, 1971) usiloval sprostredkovať slovenskému vedeckému prostrediu s cieľom zexaktniť dovtedy pozitivisticky a esejisticky zameranú literárnu vedu. Možno povedať, že podnetu ruských formalistov, ktorí sa primárne sústredili na štrukturálnu analýzu literárneho diela a výstavbové momenty umeleckého textu bez väčšieho záujmu o spoločenské, ideologické či historické pozadie jeho vzniku, ovplyvnili Bakošovo celoživotné vedecké smerovanie (už v 30. rokoch v jednej z ťažiskových prác *Vývin slovenského verša*, 1939). V dramaticky sa meniacich politických režimoch a ich protichodných ideologických stanoviskách v priebehu 20. storočia na Slovensku bol Bakoš nútený neraz obhajovať myšlienky formalistov a ich nesporný význam pre úroveň slovenskej literárnej vedy, čo sa odrazilo aj na dobovej recepcii a osudoch spomínanej antológie. Za prvej Československej republiky boli u nás formalisti odmietaní ako „sovietski autori“, hoci, ako sám Bakoš píše, vo svojej vlasti boli marxistickou literárnu vedou tvrdzo kritizovaní a prenasledovaní. Za vojnového ľudáckeho režimu, keď bola antológia stiahnutá z obchu, musel Bakoš čeliť útokom namiereným proti zaradeniu textov od autorov židovského pôvodu, predovšetkým Jakobsona, s ktorým výber z formálnej metódy pripravoval a ktorý pred nastupujúcim fašizmom v Európe emigroval do USA. Po druhej svetovej vojne a postupnom ovládnutí vedeckého prostredia komunis-

tickou ideológiou boli u nás ruskí formalisti striktne odmietaní ako priekopníci imanentného skúmania literárneho diela bez pozornosti k jeho ideologickému a sociologickému významu.

V 30. až 40. rokoch minulého storočia Bakoš zároveň upriamuje pozornosť na teoretické otázky literárnej avantgardy, podobne ako ruskí formalisti, ktorí svoje teoretické koncepcie v prvej etape pôsobenia utvárali v úzkom vzťahu s poetikou ruského futurizmu začiatku 20. storočia (predovšetkým s dielom Velemira Chlebnikova a Vladimíra Majakovského). Bakošov bytostný záujem o európsku, najmä francúzsku avantgardu (André Breton, Louis Aragon), sa pretavil aj do teoretickej reflexie oneskorene sa vyvíjajúceho slovenského nadrealizmu. Podieľal sa na príprave programového zborníka avantgardnej poézie *Áno a nie* (1938), svoje skúsenosti neskôr zhrrnul v antológii *Avantgarda 38* (1969), predovšetkým v úvodnej štúdii *O pojme umeleckej avantgardy*.

Na formovanie vedeckých postojov mladého Bakoša mal okrem Jakobsona významný vplyv aj už spomínaný český strukturalista Mukařovský, ktorý v rokoch 1930 – 1937 pôsobil na Slovensku, kde na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave viedol Estetický seminár. Zaujímal sa o oblasť slovenskej vedy, kultúry a umenia a taktiež o svojich študentov (medzi nich patril aj Bakoš), ktorých viedol k analytickému a exaktnému myšleniu. Reflektoval myšlienky ruských formalistov, no predovšetkým rozvíjal teoretické pozície štrukturalizmu pri skúmaní literárnych a dramatických textov, filmových i výtvarných diel. Od tých čias oboch vedcov spájalo hlboké piateľstvo, intenzívne kontakty a dlhoročná spolupráca. V štúdii *Jan Mukařovský a Mikuláš Bakoš* jej autor Ondrej Sládeč konštatuje: „Značný podíl na tom mělo nejen to, že oba měli živý zájem o vědu a umění, ale také skutečnost, že co se týče typu osobnosti, byli si do jisté míry velmi podobní. Oba byli přísní racionalisté, oba se kriticky stavěli vůči jakékoli nepromyšlenosti, nedůslednosti a nesystematicnosti, a to jak ve věde, tak v životě“ (65).

V štúdiu *Současnost strukturalizmu* Tomáš Hoskovec upozorňuje na aktuálnosť podnetov štrukturalizmu pre modernú literárnu vedu, ktoré však treba reflektovať historicky adekvátne ako program formulovaný v istej dobe a prostredí v spojení s konkrétnymi vedeckými osobnosťami. V Čechách to bol predovšetkým spomínaný Mukařovský a na Slovensku Bakoš, ktorí postavili interpretáciu umeleckých textov, resp. celých dobovo kanonizovaných textových korpusov na skúmaní ich štruktúry ako stretu výrazu a obsahu, a zároveň na ich zasadzovanie do teoretického a literárnohistorického systému: „Objektivita štrukturalizmu spočívá v tom, že každou interpretaci pojímá ako strukturní rozbor celku, a to rozbor s nadindividuální závazností uvnitř jistého historicky daného kolektivu, vázaného jistým souborem norem a hodnot“ (58).

Bakošovo nadvádzovanie na podnety ruského formalizmu a českého štrukturalizmu a jeho vysoká schopnosť vedeckého myšlenia a zovšeobecňovania vyústili v 60. rokoch do nového okruhu teoreticko-metodologických a historiografických otázok. V ťažiskovej práci *Literárna história a historická poetika* (1973) sa usiluje o vytvorenie koncínneho systému literárnej vedy na báze exaktnej terminológie. Pomenúva ho pojmom historická poetika, ktorý uplatňoval tak vo vzťahu autora a textu, slohového vývinu a žánrovo-druhovej diferenciácie, ako aj v oblasti synchrónnych a diachrónnych aspektov literárneho procesu, modernej komparatistiky, medzikultúrnej výmeny a literárnej komunikácie. Anna Valcerová v príspevku *Aktuálne hodnoty diela Mikuláša Bakoša* konštatuje, že Bakoš vo svojich prácach syntetizoval výsledky ruskej formálnej školy a českého literárnovedného štrukturalizmu. Vyzdvihuje jeho nesporný prínos v oblasti verzológie, predovšetkým v diele *Vývin slovenského verša* (1939), kde zdôraznil, že organizujúcim momentom veršovej štruktúry je akustická rovina, na ktorú sa napája zvukový i grafický aspekt, a napokon významová zložka básnického textu ako určujúca (na rozdiel od klasického stopovo organizovaného a časo-

merného verša). Podobne ako predstavitelia ruského formalizmu (Boris Tomaševskij, Jurij Tyňanov, Roman Jakobson) označuje Bakoš rytmus za základný organizujúci činitel poézie, ktorý preniká všetkými zložkami verša, determinujúc tak ich vzájomný pomer (na Slovensku na jeho výskumy nadviazala Nora Krausová, Viliam Turčány a ī.). Výskumom sylabotonickej podstaty básnického diela slovenskej štúrovskej generácie, P. O. Hviezdoslava, poézie slovenského realizmu, symbolizmu i povojnovej tvorby Bakoš významne prispel k vzniku modernej slovenskej fonológie, opierajúcej sa o výskumy českého verša v práci Jakobsona *O českém stíhu* (1923, neskôr *Základy českého verše*, 1926).

Verzologickým výskumom Bakoša venuje pozornosť aj Martin Štúr v štúdii *Prvé vydanie Vývinu slovenského verša od školy Štúrovej v dejinách vedeckého, umeleckého a filozofického myslenia na Slovensku*. Uvedené dielo vníma ako prácu zásadného významu pre literárnu vedu, teóriu a prax historického vývinu verša, v mnohom anticipujúcu metodológiu humanitných disciplín, predovšetkým semiotiky, estetiky a lingvistiky. Žiaľ, tento potenciál bol vo vedeckom vývine samotného autora i slovenskej vedy a kultúry v autoritárskych obdobiah spoločnosti (klerikálny štát, komunistický režim) potlačovaný a ideologickej deformovaný. Štúdia poukazuje na fakt, že historické okolnosti vzniku diela (relatívna prosperita a demokracia prvej Československej republiky) boli pre rozvoj literatúry a vedy priaznivé, preto mohol Bakoš pomerne slobodne reagovať na podnetu ruského formalizmu, pražského štrukturalizmu a Viedenského krúžku. Jeho scientistický prístup mu dovoľoval uvažovať vedecky i historicky, vecne a objektívne zhodnotiť verš štúrovskej generácie, založený na ľudovej tradícii a z poetického i vývinového hľadiska poukázať na zmeny metra a rytmu slovenského básnictva z nadhladu svetového i domáceho verzologického myslenia až k jemu azda najbližej avantgardnej nadrealistickej poézii.

Róbert Gáfrik v úvahе *Mikuláš Bakoš a osud ruského formalizmu na Slovensku*

mapuje zložitú reflexiu formálnej školy v prostredí slovenskej literárnej vedy 20. storočia, kde potrebu scientistickej orientácie výskumu presadzoval práve Bakoš. Dramatické peripetie dobového vnímania Bakošovo moderného uvažovania o literatúre poznačili jeho vedeckú osobnosť a v konečnom dôsledku mali dosah i na jeho zdravie a predčasny odchod. V súvislosti s recepciou ruského formalizmu však zanechal množstvo zásadných impulzov pre slovenskú verzológiu a poetiku, literárnu historiografiu a moderné porovnávacie štúdiá.

Eva Tkáčiková v príspevku *K textologickým iniciatívam Mikuláša Bakoša* reflekтуje situáciu v slovenskej literárnej vede v období krátko pred druhou svetovou vojnou a po nej, keď na bratislavskej univerzite postupne vyrastala nová generácia literárnych vedcov, ktorá sa koncom 30. rokov začala hlásiť k modernejším teóriám, najmä k českému štrukturalizmu a ruskej formálnej škole (Mikuláš Bakoš, Michal Považan, Klement Šimončič). S iniciatívou presadzovania nevyhnutnosti medziodborového výskumu sa v rámci Spolku pre vedeckú syntézu usilovali prostredníctvom literárneho morfologizmu a štrukturalizmu „diskvalifikovať idealistickú metafyziku hegelovského historizmu a vtedy v podstate amorfny pseudopozitivismus“ (98). Tieto názory prezentoval predovšetkým Bakoš v programovej štúdii *K rozvoju slovenskej literárnej história* (1938) a v známej úvahе *Problém vývinovej periodizácie slovenskej literatúry* (1944), kde ponúkol štrukturalistickú víziu typológie jednotlivých historických období, postavenú komplexne vo vzťahu k estetickej špecifickosti literárnych diel. Po roku 1948 bola však táto tradícia násilne prerušená nastupujúcou politickou mocou a ľhou požadovanou jednostrannou ideologickej orientáciou literárnovedených výskumov. V roku 1950 bola pri Literárno-vednom ústave Slovenskej akadémie vied a umení zriadená tzv. Textologická komisia, ktorá vypracovala *Návrh zásad pre vydávanie tlačených pamiatok slovenskej literatúry*. Svoje výhrady k nim Bakoš neskôr zhrnul v štúdii *K vývinu slovenskej textológie v poslednom*

desaťročí (1960), kde textológiu označil za plnohodnotnú literárnovedenú disciplínu v zmysle hlbšieho skúmania špecifických procesov literatúry a historicky chápanej estetickej analýzy.

Jubilejný zborník, venovaný životu a vedeckému odkazu Mikuláša Bakoša, analyzuje nielen jeho vzťah k teoretickým názorom ruského formalizmu a českého štrukturalizmu, ale aj nesporný prínos pre oblasť slovenskej básnickej avantgardy, verzológie a textológie. Za rovnako dôležitú oblasť Bakošových výskumov autori štúdií označujú jeho historiografické práce, obsiahnuté predovšetkým v diele *Literárna história a historická poetika* (1973), kde postihol zložitú dynamickú štruktúru literárneho procesu, ktorej základ tvoria literárne prúdy, smery, žánrové formy a faktory ich dobovej výmeny. Nitrianska publikácia fundované zhodnocuje zásadné podnety Bakošovho uvažovania pre modernú literárnu vedu 20. storočia v duchu

pluralitnej vedeckej koncepcie – *historickej poetiky*, ktorú chápal ako syntézu štrukturálneho a historického prístupu k literárnym javom (prepojenie synchrónneho a diachrónneho aspektu vo výskume literatúry, otázky periodizácie literárneho procesu a významu umenieckého kánonu). Bakošov široký interdisciplinárny prístup k tažiskovým oblastiam literárnej vedy (metodologické koncepte výskumu, terminologické aspekty) vo významnej miere umožnili vybudovať exaktné teoretické predpoklady pre podobu súčasnej literárnej vedy integráciou postupov viacerých humanitných disciplín. Výsledkom ďalšieho výskumu Bakošovho diela by preto mala byť komplexná reflexia ruského formalizmu, jeho metodologického prínosu pre slovenské literárnovedené prostredie na základe hľbkovej analýzy vedeckých prác Mikuláša Bakoša a ich domácej a medzinárodnej recepcie.

SOŇA PAŠTEKOVÁ

JANKA KAŠČÁKOVÁ: Katherine Mansfieldová. Medzi dvoma svetmi

Ružomberok: Verbum, 2015. 154 s. ISBN 978-80-561-0282-4

Dlhoročný záujem Janky Kaščákovej o tvorbu Katherine Mansfield (1888 – 1923), anglickej autorky novozélandskejho pôvodu, vyústil do vydania syntetickej monografie *Katherine Mansfieldová. Medzi dvoma svetmi* (2015). Knihe predchádzal výber zo spisovateľkinej tvorby *Nerozvážna cesta a iné poviedky* (2013), obsahujúci sedemnásť práz, ktoré dokumentujú hlavné témy a etapy jej písania. Obe diela, pôsobiace aj vizuálne ako komplementárna dvojica, vytvárajú jednotlivzo i ako celok dôstojnú platformu pre slovenskú recepciu jednej z klúčových prozaičiek anglickej moderny, inovátorky poviedkového žánru. Treba konštatovať, že napriek vzrastajúcej popularite v anglofónnom svete, ale aj vo Francúzsku, Taliansku či Maďarsku a dlhej tradícii prekladov v Českej republike pôsobí prítomnosť K. Mansfield na Slovensku stále iniciačne. Monografiestka ponúka jej profil ako komplex pretínajúcich sa súradníc,

ktorých epicentrom je sice autokino dielo, ale v širšom rádiu prináša množstvo relevantných informácií o anglickej moderne, dobovom kultúrnom svete, umení a literárnej praxi. Kaščáková napríklad poukazuje na spisovateľkine mnohorozmerné dotyky a prieniky s tvorbou tých umelcov, ktorí sú recepcie viac známi (V. Woolf, T. S. Eliot, D. H. Lawrence a iní), aby následne nasvetila tie znaky autorkinhho diela, ktoré sú priekopnické a svojbytné.

Kaščákovej metódapísania nesie v mnohom stopy anglofónnej literárnej vedy. Na rozdiel od štrukturalistickej tradície, ktorá doposiaľ výrazne ovplyvňuje tvorbu slovenských literárnych vedcov, nie je dôraz dominantne koncentrovaný na dielo a jeho štruktúru; priestor knihy sa veľkorysejšie nuká aj biografickým a kontextovým súvislostiam a anekdotám. Táto črta odlaďuje Kaščákovej rukopis, nepôsobí však lacno,

kedže monografistka v ničom neobchádza kritériá kvalitného vedeckého výstupu – spisovateľkino tvorbu dopĺňajú precízne edičné poznámky, kniha pracuje so širokou databázou autorkiných zápisov, listov i kritických prác a permanentne odkazuje na jej bohatú a podnetnú recepciu reflexiu v anglofónnom svete. Kaščáková na jednej strane neskrýva presvedčenie o výnimočnom prozaičkinom talente a sile osobnosti, prostredníctvom dobových kritických poznámok na autorkinu adresu však ponúka aj alternatívnu recepciu.

Recenzovaná publikácia je členená na päť kapitol. Ich názvy sú inšpirované prozaičkým svetom – citátkami či parafrázami jej oblúbených autorov a úryvkami z jej diel, ktoré autorka monografie spája s klúčovými témami jednotlivých oddielov: K. Mansfield a modernizmus, poviedkový žánier, problém času a pamäti, postavy a témy próz, posmrtná reputácia a recepcia Katherine Mansfield. Témy sa vzájomne prestupujú a dopĺňajú – tým, ktoré majú v jednej kapitole len ilustrívnu funkciu, je následne na inom mieste venovaný široký analytický priestor. Pri čítaní sa neposúvame z jednej uzavorennej témy do druhej, ale okolo tematických okruhov neustále oscilujeme, autorka ich nasvecuje z rôznych zorných uhlov a neustále dopĺňa súvislosti, čo neunavuje, ale drží v pozitívnom napätí: kniha je aj pri množstve faktov čítavá, čo nie je pri vedeckej monografii štandardná skúsenosť.

Kaščáková predstavuje modernu ako mohutný, v mnohom prevratný spoločenský pohyb, avšak výrazne individualizovaný. K. Mansfield z tohto hnutia čerpá a zároveň ho spoluutvára, a to napríklad aj schopnosťou syntetického vzťahu k umeniu (prienikom výtvarných, hudobných a filmových prvkov a postupov do poviedkového žánru), inovatívnym vzťahom ku kategórii času, ktorý je reflektovaný v napätí medzi merateľným a psychologickým, lineárnym a cyklickým, tendenciou zachytávať prúd vedomia, stopu pamäti. Prestupovanie časových rovín, prenikanie minulého a budúceho do aktuálne prežívaného má v prozaickej tvorbe nielen prepojenie s Bergsonovými či

Einsteinovými prácami, ale aj s kataklizmou vojny, v ktorej stratila brata, a s predtuchou skorej smrti, anticipovanej tuberkulózou, ktorej v mladom veku podľahla. Veľký interpretáčny priestor je venovaný štruktúre poviedok, ktoré sú často budované ako voľne spojené série momentov, ukotvené v jednom významovom bode, predstavujúcim rýchly náhľad do života, „moment bytia“ (47). V duchu modernistických úvah Kaščáková zameriava pozornosť aj na dobovo pertraktovanú tému – emancipáciu žien. Na jednej strane zachytáva tento pohyb v biografických súvislostiach – ako odvahu autorky vzoprieť sa rodinným očakávaniam, teda žiť autonómne v anglickej imigrácii a aktívne pôsobiť v dobovo vplyvných časopisoch (*New Age, Rhythm*); v tvorbe – cez odvahu tematizovať domáce a sexuálne násilie, postavenie žien limitované úzkym domácom priestorom a putami homogénneho (mužského) času; na druhej strane však hovorí o spisovateľkej nevôle voči umelo vytváranej exkluzivite modernistických autorov a všeadeprítomnému tematizovaniu sexuálneho komplexu; ženy zobrazuje ako obete mužov, ale aj vlastných predsudkov a limitov. Zdôrazňuje prozaičkín príklon k univerzalizmu, „malým ľuďom“, inšpiráciu nižšími formami umenia. Pomerne veľký priestor je v monografii venovaný aj literárnonkritickej činnosti autorky a jej modernému reflektovaniu žánru recenzie.

Názov poslednej kapitoly *Spoločný hrob* je odvodnený od udalosti, keď sa pre nepozornosť manžela, ktorý nezaplatil hrobové miesto, ocitlo spisovateľkino telo na krátku dobu v spoločnom hrobe, odkiaľ ho „vykúpil“ vlastný otec. Kaščáková analogicky v tejto časti mapuje dve tristné témy domáhajúce sa činorodého riešenia – v prvom prípade sa stopa renesancie zaznamenáva, v druhom privoláva. Dlhodobo vyhranený obraz autorky, ako ho sice dobre mienenu, ale v konečnom dôsledku škodlivou oddanostou utváral jej manžel J. M. Murry, skreslil biografiu i podobu prác natoľko, že obe oblasti vyvolávali dojem nedôveryhodnosti. Až do jeho smrti v roku 1957 však nebolo možné získať bezprostredný prístup k materiálom

a vytvoriť prozaičkin relevantný literárno-vedný obraz. Slobodný výskum jej diela tak mohol začať až v druhej polovici 20. storočia. Druhá téma, ktorou Kaščáková knihu užívá, sa vzťahuje na recepciu K. Mansfield v bývalom Československu a jeho nástupníckych štátov. Komparácia s českým prostredím vyznieva pre Slovensko nepriaznivo. Na rozdiel od pozitívnej recepcie F. X. Šaldu už v 20. rokoch 20. storočia („tančíci jiskry prosy Kateřiny Mansfieldové, ktoré prošívají temno lidského podvodomí jehlou hodnou, aby šila košílky a sukénky vŕilam“, 122) a štyroch knižných vydaní jej poviedok (1938, 1952, 1958, 1975), ktoré preložil a edične pripravil významný český prekladateľ Aloys Skoumal, bola recepcia na Slovensku iba frag-

mentárna a skresľujúca – napríklad poviedka *Žena v obchode*, ktorá vyšla v roku 1931 v periodiku *Slovenský východ*, bola doplnená mravoučnou pointou, ktorú originál neobsahoval ani ju jednoznačne neimplikoval. Kaščákovej preklad a vedecká monografia sú tak prvými komplexnejšími prácam, ktoré tvorbu K. Mansfield predstavujú slovenskej čitateľskej verejnosti. Autorka venovala štúdiu tvorby tejto významnej predstaviteľky poviedkového žánru veľa úsilia a energie, preto by jej snaha nemala zapadnúť prachom, ale inšpirovať k ďalšiemu čítaniu a reflektovaniu – vedľa človeka moderny je už tak veľmi súčasníkom.

JANA JUHÁSOVÁ