



Súčasný kriminálny román je citlivý seizmograf, zachytávajúci páľčivé spoločenské problémy našej doby. Téma tohto čísla časopisu mapuje na textovom materiáli rôznej jazykovej a kultúrnej proveniencie základné kontúry tohto fenoménu v širších súvislostiach. Prináša šesť literárnovedných a dve lingvistické prípadové štúdie, ktoré sa venujú vybraným dielam autorov z rôznych literatúr (Joseph Incardona, Hansjörg Schneider, Josef Haslinger, Zygmunt Miłoszewski, Mirjana Novaković, Vladimir Kecmanović, Manuela Vázquez Montalbán, Leonardo Padura, Jens Lapidus, Dominik Dán).

The contemporary crime novel is a sensitive seismograph capturing the urgent social problems of our time. Drawing on linguistically and culturally diverse material, this issue explores the main outlines of this phenomenon in a wider context. It presents case studies (six literary and two linguistic) dealing with relevant works by authors from different literatures (Joseph Incardona, Hansjörg Schneider, Josef Haslinger, Zygmunt Miłoszewski, Mirjana Novaković, Vladimir Kecmanović, Manuela Vázquez Montalbán, Leonardo Padura, Jens Lapidus, and Dominik Dán).

Stvárnenie aktuálnych
spoločenských problémov
v súčasnom kriminálnom
románe

The Representation
of Current Social Issues
in the Contemporary
Crime Novel

JÁN JAMBOR
ZUZANA MALINOVSKÁ
(eds.)

ZUZANA MALINOVSKÁ

Le roman noir de Joseph Incardona: un prétexte pour capter le présent

JÁN JAMBOR

Die Aufarbeitung des Falls Ballersdorf (Februar 1943) in Hansjörg Schneiders Kriminalroman „Hunkeler und der Fall Livius“

ANDREA MIKULÁŠOVÁ – ROMAN MIKULÁŠ

Zur metaphorisch-diskursiven Wirklichkeit in Josef Haslingers Roman „Opernball“

TOMÁŠ HORVÁTH

Od rébusu a hry s čitateľom k antropologickému svedectvu: „Zrnko pravdy“ Zygmunta Miłoszewského

MILENA KALIČANIN

The contemporary Serbian crime novel as a catalyst for social change: The case of Novaković's "Tito je umro" and Kecmanović's "Sibir"

MAGDALENA TOSIK

Crime fiction in a time of crisis: Society in transition in the detective series by Manuel Vázquez Montalbán and Leonardo Padura

KATARÍNA MOTYKOVÁ

„Stockholm noir“: odvrátená tvár švédčiny. Jazyk ako teritoriálny a sociálny ukazovateľ v románe Jensa Lapidusa „Snabba cash“

DANIELA SLANČOVÁ

Socioštylistická analýza románu Dominika Dána „Noc temných klamstiev“ – náčrt metódy

ADAM BŽOCH

Moderne tschechische Literatur als Versuchsfeld der Konversationsforschung

RÓBERT GÁFRIK

Trampoty so svetovou literatúrou

WORLD LITERATURE STUDIES

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief
JANA CVIKOVÁ

Redakcia / Editorial Staff
EVA KENDERESSY
LENKA KUBRICZKÁ

Redakčná rada / Editorial Board

MÁRIA BÁTOROVÁ
KATARÍNA BEDNÁROVÁ
ADAM BŽOCH
RÓBERT GÁFRIK
JUDIT GÖRÖZDI
MÁRIA KUSÁ
ROMAN MIKULÁŠ
SOŇA PAŠTEKOVÁ
DOBROTA PUCHEROVÁ
LIBUŠA VAJDOVÁ

(Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences, Bratislava)
MARIÁN ANDRIČÍK (Pavol Jozef Šafárik University in Košice)
MAGDOLNA BALOGH (Institute for Literary Studies, Hungarian Academy of Sciences, Budapest)
MARCEL CORNIS-POPE (Virginia Commonwealth University, Richmond)
XAVIER GALMICHE (Sorbonne University, Paris)
ZDENĚK HRBATA (Institute of Czech Literature, Czech Academy of Sciences, Prague)
MAGDA KUČERKOVÁ (Constantine the Philosopher University in Nitra)
ANTON POKRIVČÁK (Trnava University in Trnava)
IVO POSPÍŠIL (Masaryk University, Brno)
CLARA ROYER (Sorbonne University, Paris)
CHARLES SABATOS (Yeditepe University, Istanbul)
MONICA SPIRIDON (University of Bucharest)
MILOŠ ZELENKA (University of South Bohemia in České Budějovice)
BODO ZELINSKY (University of Cologne)

Adresa redakcie / Editorial Office

Ústav svetovej literatúry SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Tel. (00421-2) 54431995
E-mail usvwlit@savba.sk

■ Stvárnenie aktuálnych spoločenských problémov v súčasnom kriminálnom románe
The Representation of Current Social Issues in the Contemporary Crime Novel

JÁN JAMBOR – ZUZANA MALINOVSKÁ (eds.)

■ Číslo je výstupom grantového projektu VEGA 1/0296/2019.

World Literature Studies – Časopis pre výskum svetovej literatúry vydáva štyri razy ročne Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied. ■ Uverejňuje recenzované, doposiaľ nepublikované vedecké štúdie a recenzie z oblastí všeobecnej a porovnávacej literárnej vedy a translatológie. ■ V rokoch 1992 – 2008 časopis vychádzal pod názvom Slovak Review of World Literature Research. ■ Príspevky sa uverejňujú v slovenčine, češtine, angličtine, nemčine, príp. francúzštine s anglickými resumé. ■ Viac o časopise, výzvy na posielanie príspevkov a pokyny k príspevkom, ako aj plnotextové verzie skončených ročníkov na www.wls.sav.sk.

World Literature Studies is a scholarly journal published quarterly by Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences. ■ It publishes original, peer-reviewed scholarly articles and book reviews in the areas of general and comparative literature studies and translatology. ■ It was formerly known (1992–2008) as Slovak Review of World Literature Research. ■ The journal's languages are Slovak, Czech, English, German and French. Abstracts appear in English. ■ More information, calls for papers, submission guidelines and full texts of past volumes can be found at www.wls.sav.sk.

Časopis je zaradený do databáz / The journal is indexed in

- Art & Humanities Citation Index (A&HCI)
- Central and Eastern European Online Library (CEEOL)
- Central European Journal of Social Sciences and Humanities (CEJSH)
- Current Contents / Arts & Humanities (CC/A&H)
- EBSCO
- European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS)
- Scopus

World Literature Studies (Časopis pre výskum svetovej literatúry), ročník 12, 2020, číslo 2

ISSN 1337-9275 ■ E-ISSN 1337-9690

Vydáva Ústav svetovej literatúry SAV / Published by Institute of World Literature SAS

IČO / ID: 17 050 278

Evidenčné číslo / Registration number: EV 373/08

Číslo vyšlo v júni 2020 / The issue was published in June 2020

Návrh grafickej úpravy / Graphic design: Eva Kovačevićová-Fudala

Zalomenie a príprava do tlače / Layout: Margareta Kontrišová

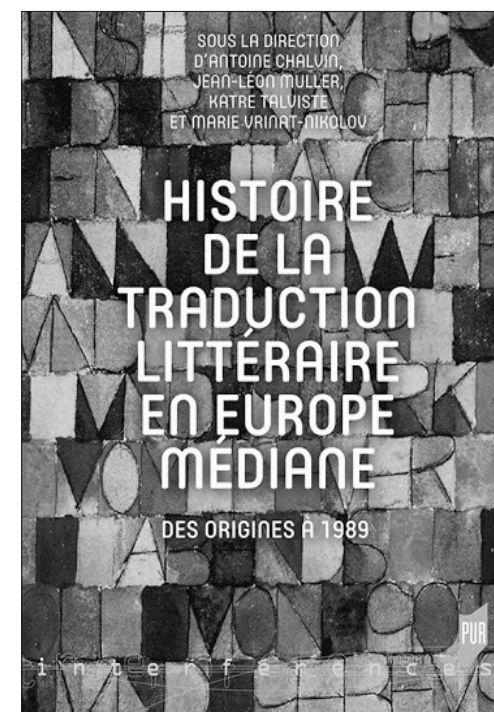
Copyright © Ústav svetovej literatúry SAV, autorky a autori textov a prekladov. Pri opätovnom publikovaní prosíme uviesť údaje o prvej publikácii príspevku a informovať redakciu. / Institute of World Literature SAS, authors of texts and translations. Authors can reproduce their texts on the condition of full acknowledgement of the original publication and information about this provided to the editors.

Distribúcia / Subscriptions: Slovak Academic Press, s. r. o.
Bazová 2, 821 08 Bratislava, sap@sappress.sk

Dejiny prekladu v strednej Európe od vzniku po rok 1989 predstavujú syntetické areálové dejiny umeleckého prekladu. Ich obraz sa vytvára v štyroch okruhoch: preklad sakrálnych textov a ich vplyv na vznik spisovných jazykov, preklad ako stimul formovania svetskej literatúry, preklad a európska literárna moderna, preklad v podmienkach totalitných režimov. Do 26-členného medzinárodného vedeckého kolektívu bola prizvaná Katarína Bednárová, ktorá spracovala slovenskú časť.

The History of Literary Translation in Central Europe: From its Origins to 1989 presents a synthetic territorial history of literary translation. It examines four main areas: the translation of religious texts and its impact on language standardization; translation as an impulse to the emergence of secular literature; translation and European literary modernism; and the impact of totalitarian regimes on translation. Among the international team of 26 authors was Katarína Bednárová, who provided the information on the Slovak context.

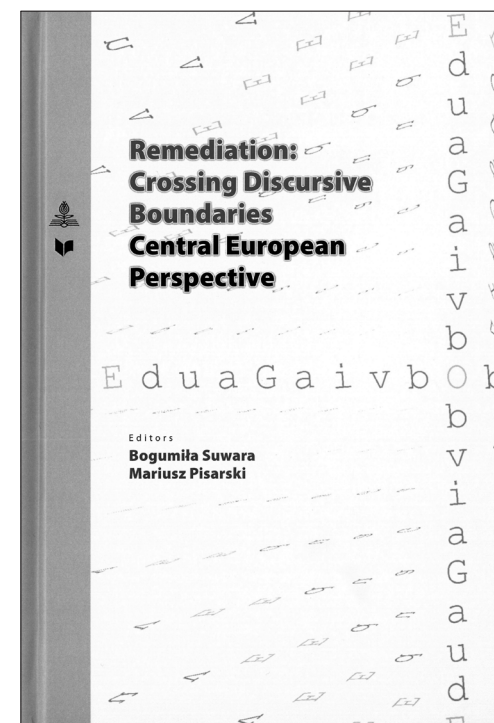
Chalvin, Antoine, Jean-Léon Muller, Katre Talviste, Marie Vrnat-Nikolov (eds.): *Histoire de la traduction littéraire en Europe médiane. Des origines à 1989*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2019. 433 s. ISBN 978-1-350-07508-5



Monografia Remediácia: Stieranie hraníc medzi diskurzmi. Stredoeurópska perspektíva prezentuje možnosti aplikácie konceptu remediácie (J. D. Bolter a R. Grusin), stále najdôležitejšieho nástroja na výskum nových médií. Autori a autorky potvrdzujú potenciál tohto konceptu a rozširujú jeho chápanie aj na súčasné fenomény a problémy kritického diskurzu – od biomédií a genetického transkódovania po katolícku liturgiu. Aktualizujú tak pojem médium a nanovo rozpracúva charakteristiky mediácie a narácie.

The aim of the monograph is to present an application of the concept of remediation (J. D. Bolter and R. Grusin), one of the major tools of understanding new media. The theoretical frameworks solidify and extend the concept of remediation to new phenomena and areas of critical discourse, from bio-media and genetic transcoding to the remediation of textual media in the Catholic liturgy. As a result, the notion of medium, the nature of mediation and the essence of storytelling are redefined.

Suwara, Bogumila, Mariusz Pisarski (eds.): *Remediation: Crossing Discursive Boundaries. Central European Perspective*. Berlin: Peter Lang – Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV, 2019. 368 s. ISBN 978-3-631-79504-0



OBSAH / CONTENTS**EDITORIÁL / EDITORIAL**

ZUZANA MALINOVSKÁ – JÁN JAMBOR

Stvárnenie aktuálnych spoločenských problémov v súčasnom kriminálnom románe ■ 2

ŠTÚDIE – TÉMA / ARTICLES – TOPIC

ZUZANA MALINOVSKÁ

Le roman noir de Joseph Incardona: un prétexte pour capter le présent ■ 4

JÁN JAMBOR

Die Aufarbeitung des Falls Ballersdorf (Februar 1943) in Hansjörg Schneiders Kriminalroman „Hunkeler und der Fall Livius“ ■ 14

ANDREA MIKULÁŠOVÁ – ROMAN MIKULÁŠ

Zur metaphorisch-diskursiven Wirklichkeit in Josef Haslingers Roman „Opernball“ ■ 26

TOMÁŠ HORVÁTH

Od rébusu a hry s čitateľom k antropologickému svedectvu: „Zrnko pravdy“ Zygmunta Miłoszewského ■ 40

MILENA KALIČANIN

The contemporary Serbian crime novel as a catalyst for social change: The case of Novaković's "Tito je umro" and Kecmanović's "Sibir" ■ 50

MAGDALENA TOSIK

Crime fiction in a time of crisis: Society in transition in the detective series by Manuel Vázquez Montalbán and Leonardo Padura ■ 61

KATARÍNA MOTYKOVÁ

„Stockholm noir“: odvrátená tvár švédčiny. Jazyk ako teritoriálny a sociálny ukazovateľ v románe Jensa Lapidusa „Snabba cash“ ■ 72

DANIELA SLANČOVÁ

Socioštylistická analýza románu Dominika Dána „Noc temných klamstiev“ – náčrt metódy ■ 85

DISKUSIA / DISCUSSION

ADAM BŽOCH

Moderne tschechische Literatur als Versuchsfeld der Konversationsforschung ■ 97

RÓBERT GÁFRIK

Trampoty so svetovou literatúrou ■ 115

RECENZIE / BOOK REVIEWS

Michal Jareš – Pavel Mandys: Dějiny české detektivky [The History of the Czech Detective Novel] (Jakub Souček) ■ 125

Eva Maliti Fraňová: Andrej Belyj/Celistvosť (v) mnohosti [Andrei Bely/The Wholeness of (in) Multiplicity] (Valerij Kupka – Ivana Kupková) ■ 127

Andrea Bokníková (ed.): Poetika poézie a jej prekladu [Poetics of Poetry and Its Translation] (Lenka Kubriczká) ■ 130

Nikol Dziub – Frédérique Toudoire-Surlapierre (eds.): Comparative Literature in Europe: Challenges and Perspectives (Kristína Kállay) ■ 132

Thomas Oliver Beebee (ed.): German Literature as World Literature (Miroslav Zumrík) ■ 134

Stvárnenie aktuálnych spoločenských problémov v súčasnom kriminálnom románe

JÁN JAMBOR – ZUZANA MALINOVSKÁ

Súčasný kriminálny román (chápaný v duchu relevantných genologických koncepcií široko ako strešný pojem pre samostatné žánre – napr. detektívny román, triler a román s napätím ako kombinácia prvých dvoch) je citlivý seizmograf, zachytávajúci pálčivé spoločenské problémy, ku ktorým patria napr. vyrovnávanie sa s históriou krajiny, vojna, globalizácia, migrácia, politické machinácie, extrémizmus, korupcia, organizovaný zločin, diskriminácia menšín či sociálna exklúzia. V období od rokov 1989/1990, keď sa začali v krajinách bývalého východného bloku zásadné politické, ekonomické i kultúrne zmeny, až po aktuálnu prítomnosť, v ktorej pretrváva pocit strachu o budúcnosť ľudstva i našej planéty, vznikol v rôznych literatúrach celý rad pozoruhodných diel, používajúcich kriminálny román ako vhodný prostriedok na stanovenie diagnózy našej doby. Nezriedka sa pritom uplatňujú aj inovatívne naratívno-kompozičné a štylistické postupy, ktoré obohacujú tvar súčasného románu.

Cieľom tematického čísla časopisu WORLD LITERATURE STUDIES je na textovom materiáli rôznej jazykovej a kultúrnej proveniencie zmapovať základné kontúry uvedeného fenoménu v širších súvislostiach. Číslo prináša osem prípadových štúdií, v ktorých je uplatnené široké spektrum výskumných metód literárneho textu.

Prvé štyri literárnovedné práce sa venujú analýze a interpretácii jedného ťažiskového diela príslušnej literatúry. Blok otvára štúdia Zuzany Malinovskej o románe švajčiarskeho po francúzsky píšuceho autora Josepha Incardonu *Derrière les panneaux il y a des hommes* (2015). Hybridný text, ktorého zjednocujúcim konštrukčným prvkom je dialnica poňatá ako miniatúra moderného veľkomesta, originálnymi výrazovými prostriedkami zachytáva premenlivú prítomnosť a jej problémy. Do švajčiarskej, avšak po nemecky písanej literatúry patrí aj detektívny román Hansjörga Schneidera *Hunkeler und der Fall Livius* (2007), ktorý stvárňuje dodnes aktuálne vyrovnávanie sa s nemeckou okupáciou Alsaska počas druhej svetovej vojny. Štúdia Jána Jambora sleduje Schneiderov proces literárnej transformácie látkovej skutočnosti a rekonštruje jeho tvorivý prístup, pri ktorom uplatnil najmä metódu „oral history“ (interview s pamätníkmi dobových udalostí). Iné zameranie má príspevok Andrey a Romana Mikulášovcov o románe Josefa Haslingera *Opernball* (1995), ponúkajúcom náhľad do spoločensko-politickej atmosféry Rakúska posledného desaťročia 20. storočia. Autorská dvojica poukazuje na spätosť analyzovaných metafor zo zvolených oblastí (napr. médiá, kultúra, cirkev/náboženstvo) s dobovým pozadím diela, ku ktorému

patria okrem iného teroristické útoky. Stredoeurópsky literárny priestor je zastúpený aj štúdiou o románe poľského autora Zygmunta Miłoszewského *Ziarno prawdy* (2011; slov. *Zrnko pravdy*, 2014). Tomáš Horváth v nej – vychádzajúc z tézy Mariusza Czubaja o súčasnom detektívnom románe ako antropologickom svedectve – kladie dôraz na analýzu mechanizmov antisemitizmu v kultúrnom prostredí dnešného poľského provinčného mesta.

Ďalšie dve literárnovedné práce spája nielen metóda komparácie, ale aj širšia orientácia na historický kontext ovplyvnený procesom demokratickej tranzície v danej krajine. Milena Kaličanin skúma román Mirjany Novaković *Tito je umro* a román Vladimira Kecmanovića *Sibir*. Bádateľka vníma obe diela súčasnej srbskej literatúry, ktoré vyšli zhodou okolností v tom istom roku (2011), ako potenciálne katalyzátory nevyhnutných sociálnych zmien. Panoramatická štúdia Magdaleny Tosik sa zaoberá dvoma významnými sériami z literatúry v španielskom jazyku – kriminálnymi románmi španielskeho autora Manuela Vázqueza Montalbána, vychádzajúcimi v rokoch 1974 – 2004, ktoré spája postava súkromného detektíva Pepeho Carvalha, a sériou o poručíkovi Mariovi Condem z rokov 1989 – 2018, ktorej autorom je kubánsky spisovateľ Leonardo Padura. Poľská autorka sa osobitne sústreďuje na časopriestorové koordináty sérií a pohyb hlavných postáv v súvislosti s dynamickými spoločenskými procesmi.

Blok príspevkov o kriminálnom románe uzatvárajú dve lingvistické práce, ktorými sa posilňuje interdisciplinárny rozmer našej publikácie. Katarína Motyková sa venuje trileru *Snabba cash* (2006) švédskeho autora Jensa Lapidusa, tematizujúceho nezanedbateľné javy súčasnej spoločnosti (najmä prisťahovalectvo, sociálnu exklúziu, organizovaný zločin). Sociolingvistická analýza literárneho textu nazerá na jazyk ako na významný teritoriálny a sociálny ukazovateľ a osvetľuje odvrátenú tvár švédčiny prezentovanú autorom. Inou, avšak rovnako podnetnou metodologickou cestou sa vybrala Daniela Slančová. Nadväzujúc hlavne na vlastný koncept interaktívnej štylistiky (osobitne jej socioštylistického subsystému) hľadá odpoveď na otázku, ako sa v konkrétnom kriminálnom románe, za ktorý si zvolila detektívny román slovenského autora Dominika Dána *Noc temných klamstiev* (2009), realizujú prostredníctvom viacvrstvovej štylizácie sociálne javy, štruktúry a procesy, príznačné pre Slovensko v čase vzniku diela.

Veríme, že číslo svojou ucelenou koncepciou a mnohotvárnosťou štúdií prispeje k výskumu kriminálneho románu, ktorý má v súčasnej literárnej vede svoje nezastupiteľné miesto.

Le roman noir de Joseph Incardona : un prétexte pour capter le présent

ZUZANA MALINOVSKÁ

L'auteur suisse d'expression française Joseph Incardona (né à Lausanne en 1969) publie en 2015 aux éditions Finitudes (Bouscat, Gironde) son roman intitulé *Derrière les panneaux il y a des hommes*.^{*} Couronné la même année par le Grand prix de la littérature policière, le texte s'écarte pourtant du roman policier classique. L'œuvre au fort ancrage référentiel et au second degré flagrant aurait plutôt l'ambition de donner à voir le présent dans sa complexité contradictoire.

Le point de départ de ma réflexion est l'hypothèse que le véritable projet de Joseph Incardona est d'écrire le présent. Mon objectif est de démontrer qu'une histoire, manifestement policière au premier abord, n'est qu'un prétexte pour capter le présent. Après une brève introduction résumant les traits caractéristiques du roman policier en France, je vais poser la question du genre de ce texte « indécidable » (Blanckeman 2008) dans lequel le crime devient moteur de l'écriture. Puis, mon attention sera portée sur le second degré apparaissant à travers l'écriture, à savoir le monde contemporain et son interrogation. Sera présentée enfin la mise en mots de la thématique, c'est-à-dire la manière dont l'auteur, soucieux de faire concurrence à d'autres médias chargés de saisir le présent, traite la matière.

INTRODUCTION

Le roman de l'écrivain suisse Joseph Incardona s'inscrit bien dans le contexte de la littérature policière française. En effet, le roman noir qui se développe en France après la Seconde guerre mondiale, suivi du néopolar après mai 1968, sont fortement enracinés dans la réalité sociale. Les auteurs, comme l'incontournable Jean-Patrick Manchette (1942 – 1995), Thierry Jonquet (1954 – 2009), Frédéric Fajardie (1947 – 2008), Jean-Bernard Pouy (1946), Didier Daeninckx (1949) et bien d'autres (voir : Poučová 2017) se font connaître à travers un discours critique et contestataire. Guidés avant toute chose par la volonté de réfléchir sur la société et en explorer l'envers, ils considèrent fréquemment l'enquête policière comme un simple prétexte pour dénoncer les problèmes de l'époque. Les écrivains situent parfois les mobiles du crime dans

* L'article s'inscrit dans le cadre du projet VEGA 1/0296/2019 « Towards Current Social Issues in Contemporary Swiss German, Swiss French and Slovak Crime Novel ».

le passé historique : ainsi, dans *Meurtre pour mémoire* (1983) de Didier Daeninckx, l'assassinat est motivé par le souci de faire taire un jeune chercheur menant une enquête sur la déportation d'enfants juifs pendant la guerre. Les fictions policières dévoilent couramment les positions idéologiques des auteurs, souvent militants de gauche. Dans les meilleurs des cas, cette idéologie est sous-jacente et n'apparaît que par le truchement des histoires, car les représentants emblématiques du genre sont soucieux de l'écriture. Héritiers d'une littérature classique, ayant de véritables projets littéraires, ils dialoguent avec leurs prédécesseurs : ainsi, en intitulant son texte *Nazis dans le métro* (1996) Didier Daeninckx fait un clin d'œil à *Zazie dans le métro* (1959) de Raymond Queneau.

En dépit des réticences d'une certaine critique académique qui relègue le genre policier aux périphéries de la littérature, le polar jouit d'un grand intérêt auprès des lecteurs et commence même à faire l'objet de recherches. Le néopolar demeure une véritable référence pour les auteurs français de l'extrême contemporain, comme Maxime Chattam, Bernard Minier, Olivier Norek, Franck Thilliez, Hervé Jourdain, Frédéric Paulin, Pierre Lemaître et d'autres, cultivant les différentes sous-catégories ou variantes du genre, comme le roman à énigme, le roman à suspense, le thriller, le roman noir, etc.

Il faut également rappeler que le roman contemporain français s'inspire parfois des procédés et des techniques du polar. Le roman policier contribuerait ainsi au renouveau du genre romanesque en France. Je pense par exemple à certains romans de Jean Echenoz (*Les Grandes blondes*, 1995 ou *Je m'en vais*, 1999) ou ceux de Tanguy Viel aux titres qui ne laissent pas le doute (*L'Absolue Perfection du crime*, 2001; *Insoupçonnable*, 2006; *Article 353 du Code pénal*, 2017) et à d'autres encore construits autour d'une énigme ou d'un crime. Toutefois, il est à noter que l'exploitation des codes du polar n'est pas tout à fait nouvelle dans la littérature française : je cite à titre d'exemple les romans d'Alain Robbe-Grillet des années 1950, notamment *Le Voyeur*, publié en 1955. En questionnant le polar actuel en France, il faut donc tenir compte de l'interaction réciproque des genres contemporains dont la principale caractéristique est l'hybridité, traduction possible du métissage des sociétés démocratiques.

DERRIÈRE LES PANNEAUX IL Y A DES HOMMES, UN ROMAN POLICIER ?

Couronné par le Grand prix de la littérature policière, le roman de Joseph Incardona est-il un polar in sensu stricto ? À en croire l'intrigue romanesque, la réponse est affirmative : il s'agit de l'histoire d'un homme, ancien médecin légiste, dont la fille de huit ans a été enlevée sur une aire de l'autoroute du Sud six mois auparavant. Depuis, cet homme meurtri a tout quitté (son travail, son épouse) et a commencé sa traque en s'installant sur l'autoroute. Il attend que le criminel récidive, ce qui ne tarde pas à arriver. On voit donc que le texte s'appuie sur les conventions classiques du polar. Le crime, voire plusieurs crimes particulièrement sordides, est placé au centre de la fiction, engendrant une double enquête, celle du père d'une des victimes, et celle menée par les policiers. Toutefois, le roman n'est pas construit autour de l'élucidation progressive du crime : dès les premières pages, le lecteur s'interroge sur l'identité de

l'assassin sadique. Par conséquent, le texte est dépourvu de la dimension ludique, inhérente au polar traditionnel, qui ferait du lecteur une sorte de double de l'enquêteur. Il en est de même pour la dimension éthique : les codes du polar traditionnel requièrent que la justice soit rétablie et le mal puni. Or, chez Joseph Incardona, la véritable dimension éthique, intrinsèque au polar, fait défaut : c'est le père de la victime qui se fait justicier. Ainsi, il n'est pas impossible d'avancer l'idée que dans *Derrière les panneaux il y a des hommes*, toutes les composantes du genre, à savoir la victime, le crime et son auteur ainsi que l'enquête, ne sont que des masques dissimulant la véritable intention de l'auteur.

La quatrième de couverture du livre porte la mention thriller, sous-genre violent qui vise à effrayer, à angoisser. Basé sur les actions inattendues aux nombreuses fausses pistes et aux rebondissements spectaculaires, le thriller, au dénouement surprenant et riche en suspense, est construit comme une suite rapide d'événements. Le texte de Joseph Incardona ne correspond que partiellement à cette caractéristique. Même si l'histoire se déroule dans un univers à la fois banal, mais aussi angoissant, sordide et très violent, l'événementialité, c'est-à-dire la chaîne de faits ou d'actes marquants, est réduite au strict minimum. L'enlèvement de Lucie, à peine mentionné, suivi de celui de Marie, est pratiquement le seul événement, faisant d'ailleurs office de déclencheur et de moteur de la narration. L'événementialité fait place à une quantité de petites actions quotidiennes et plates, révélatrices des temps présents. La construction parataxique qui commande la suite de scènes juxtaposées ne favorise pas les rebondissements propres au thriller. Le suspense ne tient pas aux faits racontés, souvent insignifiants, anecdotiques, parfois sans lien avec le crime et l'enquête. Quant au dénouement de l'histoire, il n'est pas complètement inattendu. Partant, *Derrière les panneaux il y a des hommes* n'est pas un thriller au sens propre du mot.

Plusieurs raisons me conduisent à avancer l'idée que l'œuvre de Joseph Incardona s'apparente plutôt au roman noir ; constituant, à en croire un des plus grands représentants français du genre, « la grande littérature morale de notre époque » (Manchette 1996, 26). Cette qualification se justifie, en premier lieu, par le thème de ce texte, fortement enraciné dans la réalité sociale actuelle. En effet, le roman donne à voir le monde présent saturé de tout ce qui rend notre quotidien facile et commode de manière rapide et efficace. Urbain, « hypermoderne » (Lipovetsky – Charles 2004), « surmoderne » (Augé 1992), ce présent est bien pourvu matériellement et technologiquement, car équipé de parfaites infrastructures et rempli d'objets pratiques, destinés à l'usage unique ou à court usage, objets toujours renouvelés, remplacés par les modèles plus perfectionnés. Trop plein d'une part, ce présent est mentalement plat, désespérément vide : vide d'idées et de véritables relations, dépourvu de sentiments profonds, comme l'amour, l'amitié, l'affection, la compassion. L'aspect noir du texte est renforcé également par l'atmosphère oppressante et ténébreuse, en dépit de l'espace ouvert et ensoleillé de l'autoroute où se déroulent la plupart des micro-histoires. S'ajoutent à cela le ton grave du texte : ni répit, ni humour (si l'on fait abstraction de l'humour très lourd), ni espoir, malgré le soleil tapant. Tous ces éléments réunis ne font qu'accroître ma conviction que *Derrière les panneaux il y a des hommes* de Joseph Incardona est un roman noir.

LE ROMAN NOIR, PRÉTEXTE POUR EXPLORER LE PRÉSENT

Le roman de Joseph Incardona est composé de nombreuses micro-histoires, souvent sans lien direct avec l'intrigue centrale de l'homme qui guette pour démasquer le kidnappeur. Certaines sont empruntées – et l'auteur le dit expressément (Incardona 2015, 335) – aux écrivains connus, tels que François Bon, l'auteur d'*Autoroute* (1999) et Malcolm Lowry, connu pour son *Au dessus du volcan* (1947), d'autres sont inventées. Plusieurs micro-histoires mettent en relief de brûlantes thématiques des temps contemporains. Ainsi, l'histoire, racontée par bribes, de Tía Sonora, vieille Mexicaine, « péripatéticienne recyclée en chiromancienne » (Incardona 2015, 167), renvoie à la problématique de l'immigration clandestine des « Latinos » et dévoile, en plus des conséquences (déchéance, misère), les causes de cette immigration forcée : extrême pauvreté de la population, recours, dès le bas âge, à la drogue et à la prostitution, règne impitoyable en Amérique latine des trafiquants de la cocaïne, etc. Joseph Incardona parsème dans sa fiction de nombreux éléments factuels : il évoque ainsi la disparition de milliers de jeunes femmes à Ciudad Juarez (260) et indique le nombre de femmes tuées ou portées disparues (195); il mentionne l'Association internationale des Gédéons dont l'objectif est l'évangélisation (171 – 172), cite l'article du Code pénal en matière de disparition de mineur, accompagné des « chiffres officiels des disparitions d'enfants en 2010, données nationales » (128), etc. Toutes ces micro-histoires constituent un tableau plastique et bien déconcertant de notre présent. Les épisodes évoquent le quotidien de différents types : des employés des restauroutes exécutant mécaniquement leurs tâches répétitives et ingrates, un gérant corrompu exploitant ses employés, un homme qui nettoie l'aire de repos et collectionne tous les objets qu'il y a retrouvés, des marginaux exclus socialement et vivant en bordure de l'autoroute, les policiers frustrés, un journaliste attendant son scoop, sans oublier le prédateur pédophile, etc. Ces personnages travaillent sous pression ou se dépêchent de partir en vacances, se disputent, s'ennuient, cherchent le plaisir immédiat et facile. Seuls, en couple ou en famille, ils sont montrés dans diverses situations courantes, parfois même très intimes (sont fréquentes les scènes où le personnage urine, se masturbe, souffre de règles douloureuses, se prostitue pour survivre, etc.). Force est toutefois de constater que les nombreuses histoires banales des personnages – pour la plupart très ordinaires et réduites à une profession (cuisinier, éboueur, serveur) ou à un comportement (mari infidèle, camionneur à l'affût d'une aventure sexuelle) – sont, tout compte fait, significatives. Révélatrices, elles donnent à voir le malaise et le mal-être de l'humanité du temps présent. La question qui se pose – si l'on veut examiner la construction romanesque – est de savoir lequel des personnages médiocres, constituant l'ensemble de la gent humaine, est rehaussé au rang de protagoniste. Le guetteur, le prédateur, lui-aussi victime des défaillances du système social, la vieille diseuse de l'avenir qui en sait long sur l'espèce humaine ? Tout dépend de l'optique privilégiée, même s'il me semble légitime de penser que Joseph Incardona confère le rôle de protagoniste non pas à un personnage, mais à l'autoroute, l'instance unificatrice également de différentes histoires.

L'autoroute avec les aires de repos, aux noms de fleurs, en pleine période de vacances d'été (le week-end prolongé du 15 août), constitue l'univers spatio-tempo-

rel accablant, torride, au sens propre et figuré, du roman. Fréquentée par toute sorte d'individus, avant tout des vacanciers, pressés d'arriver le plus rapidement possible à leur destination rêvée, elle est également le lieu de travail des professionnels de la route (camionneurs, livreurs) ainsi que des employés de l'infrastructure mise au service des usagers de l'autoroute (restauroutes, parkings, aires de jeu pour enfants, stations-services, toilettes, etc.). À cette population visible, l'une fixe et immobile, l'autre mouvante et fluctuante, s'ajoute une faune invisible de marginaux vivant dans « les buissons longeant la clôture de l'autoroute » (11). Ce monde hétérogène ne se croise que fortuitement, n'entretient que d'éphémères relations utilitaires. Car si l'autoroute, attachée également au microenvironnement qu'elle traverse, est un lien entre deux lieux (l'un réel, l'autre imaginaire), elle est avant tout un non-lieu (Augé 1992). L'autoroute est un non-lieu par excellence : un endroit sans passé et sans identité, peu propice aux véritables échanges et relations durables, mais particulièrement favorable à l'interrogation de l'habituel, du banal, du quotidien. Si Joseph Incardona conçoit l'autoroute comme protagoniste et à la fois ciment de sa construction romanesque, c'est parce qu'en tant que miniature du monde hypermoderne, elle est une excellente métaphore de la vie présente. Et thématiser le présent en le questionnant, en explorant son côté acariâtre, voilà la véritable ambition de Joseph Incardona : détecter ce que le présent visible dissimule, ce que le familier refoule d'étrange semble devenir pour l'auteur un véritable enjeu.

Le projet littéraire de Joseph Incardona s'inscrit bien dans notre époque que l'historien François Hartog appelle « présentisme » (2003), l'époque « de la mémoire, de la dette, de l'incertitude et de la simulation » (218). Représenter, écrire le présent (Viart – Rubino 2012) est d'ailleurs l'ambition de plusieurs écrivains contemporains français ou d'expression française, dont le plus emblématique à l'échelle mondiale serait probablement Michel Houellebecq.

Avant d'essayer de préciser comment le présent est représenté, la question que l'on se pose est de savoir ce qu'est le présent. Dans le roman de Joseph Incardona, le mot présent peut avoir deux acceptions possibles, dont l'une, le contraire de l'absent, est facile à saisir. Et l'absent en tant que l'opposé du présent constitue un des motifs récurrents du texte : je renvoie à l'absence de l'enfant, suite à l'enlèvement, à l'extrême solitude des personnages, que ce soit l'homme qui a perdu sa fille, sa femme ou les autres parents des enfants disparus, mais aussi les enfants abandonnés, maltraités, les adultes attelés aux tâches pénibles et amputés du droit à la parole, tous les laissés-pour-compte. Le contraire de la présence met en relief le vide ressenti par les personnages solitaires perdus dans ce monde indifférent, dépourvu de chaleur humaine. Mais il faut souligner que le présent thématisé par Joseph Incardona ne se réduit pas à l'opposé de l'absent. Car ce que l'auteur veut donner à voir, c'est le présent défini comme tout ce qui existe ou se produit au moment où l'on parle ou dont on parle. Difficile à cerner, fuyant, car le temps qui passe rend rapidement caduc et périmé ce que l'on vient de désigner, le présent – « la durée pendant laquelle [...] l'espace de l'expérience et l'horizon d'attente coïncident » (Rosa 2012, 21 – 22) – implique le réel en incessante actualisation. Pas exclusivement le réel, fugace et inconstant, mais il implique également l'image que les médias font de ce réel, comme le rappellent

certains (Viart 2012, 25). Le présent doit être distingué du quotidien, ce dernier étant associé au présent, mais différent, car répétitif et toujours identique à lui-même. Il faut noter que le présent qui contient les traces du passé ainsi que les rêves et les craintes de l'avenir n'a pas de contenu propre : il faut l'habiter pour le reconnaître et tenter d'en saisir les réalités. Le caractère instable, incertain et inquiétant du présent est de nos jours accompagné – à en croire les philosophes, les sociologues et autres spécialistes – d'une accélération sans précédent d'où l'aliénation (Rosa 2012). Et l'autoroute en est une parfaite image.

ÉCRIRE LE PRÉSENT SELON JOSEPH INCARDONA

Il découle de ce que je viens de dire que représenter le présent revient, par définition, à donner à voir le réel. En effet, Joseph Incardona produit, à première vue, l'effet de réel. Dans une succession de vingt-trois chapitres, découpés en scènes numérotées (la toute première scène montre Pierre qui guette, assis dans sa voiture, la seconde fait découvrir Pascal, le cuisinier prédateur, en train de retourner la viande, la troisième décrit Ingrid, l'épouse de Pierre qui attend le coup de fil de son mari), l'auteur fait défiler les fragments du réel, les échantillons, parfois hyperbolisés, du présent. Les bribes de vie instantanée donnent à voir des personnages plats, captés à un moment bien banal de leur existence, en train d'exécuter des tâches quotidiennes. Esquissés hâtivement à l'aide de quelques détails pertinents, souvent des traits caricaturaux, les portraits de personnages renvoient aux personnes réelles. Mais le réel relève du factuel, du non-fictionnel : il « échappe à la saisie objective » (Viart 2012, 136) et sa représentation repose sur l'illusion. « Objet du discours » (136), le réel ne peut être que construit. C'est justement ce souci flagrant de construction, de fictionnalisation du présent qui est le trait principal du roman de Joseph Incardona.

La construction parataxique du texte favorise le flux constant d'images rapides et mouvantes. Dès l'incipit, la mise en discours frappe par une grande économie des moyens, comme si l'auteur souhaitait tout inclure dans une phrase, charger les mots ordinaires de plusieurs sens et jouer avec les connotations. L'écriture est extrêmement dépouillée, minimaliste, succincte, toutefois ponctuelle : « Pierre Castan ouvre les yeux. Derrière le pare-brise sale, le monde est toujours là : une aire de repos écrasée par la chaleur. Herbe jaune piétinée jusqu' à la trame. Poubelles débordant de déchets » (Incardona 2015, 11). De même pour les portraits des personnages, esquissés comme à l'aide de touches précises au pinceau. Ainsi, la seconde victime du prédateur, enlevée sur l'autoroute, « s'appelle Marie. Elle a douze ans. T-shirt spaghetti blanc, short en jeans ultracourt, tongs jaunes » (47). Suit la description laconique mais minutieuse de son repas qui fait office de récit des actions : « Menu Formule Enfant à 5,99 euros : steak haché-frites, deux boules de glace (au choix), une boisson (soda, eau ou jus de fruits), ketchup et mayonnaise en libre-service près des plateaux et des couverts » (47).

L'écriture parcimonieuse rappelle la notation, cette forme brève, concise et fragmentaire, bien adaptée à une écriture du présent, comme le rappelle Roland Barthes : « on peut écrire le Présent en le notant, au fur et à mesure qu'il tombe sur vous ou sous vous » (2003, 45). La narration – caractérisée par l'impersonnalité énonciative et l'abo-

lition de la distance narrative, temporelle et spatiale – est souvent réduite à la simple énonciation : il s’agit d’enregistrer, en direct et de l’extérieur, un flux continu d’images et d’informations brutes sur les actions immédiates. Le style elliptique est pensé probablement comme le style de l’absence accentuant ainsi la thématique de l’absence, de la solitude, du vide. Les mots, relevant de registres différents, du plus cru et vulgaire au plus technique (p. ex. la mouche *Lucilia Caesar*) en passant par un lexique du quotidien, sont choisis et agencés avec un soin particulier. Pour plus d’effet, ils sont parfois assonancés, isolés, ou créent souvent les alinéas, comme par exemple « Tu lui dis le désir./La joie./Le plaisir. [...] Tous les trois./Dans la joie. » (Incardona 2015, 127). Pour exprimer succinctement une idée, les mots ou groupes de mots sont souvent simplement juxtaposés. Ainsi, le monde aliéné du travail, typique de l’époque contemporaine, est résumé en peu de mots, mais lourds de sens : « Contrats à durée déterminée, ras-le-bol, coups de gueule et démissions sur le champ. Étudiants en saison, immigrés au statut précaire » (18). De simples mots qui se succèdent suffisent pour évoquer la malbouffe des restoroutes : « Graisse. Sel. Ketchup. Sucre. Cholestérol » (17). Parfois, un détail noté ou remémoré, associé à d’autres mots ou chaînes de mots, comme ci-dessus, met en relief un motif important caractéristique du présent, p. ex. « Pas besoin de statistiques pour noter le nombre croissant d’individus en surpoids » (56). Ou encore, un groupe de mots ranime une hantise du passé liée à l’angoisse de l’avenir, telles les « douze têtes. Alignées au bord de la route. Coupées à la base du cou » (255) qu’aperçoit Tía Sonora avant de s’enfuir de son pays. Les mots forment les phrases, pour la plupart brèves et incisives, au présent de l’indicatif, souvent nominales. Elles se succèdent rapidement en produisant un rythme fiévreux qui s’accélère au fur et à mesure de la narration. Et c’est ce rythme haché et haletant qui – beaucoup plus que l’histoire elle-même – crée la tension, tient le lecteur en haleine et contribue à produire le malaise. À titre d’exemple, voici l’extrait qui résume brièvement l’histoire du pédophile, enfant abandonné qui torturait des animaux, ayant subi un grave traumatisme crânien, qui est probablement à l’origine de ses pulsions meurtrières. L’extrait succède à la phrase laconique « Pascal retourne la viande » (16), introduction dans l’univers épique du personnage du cuisinier-prédateur, présentation sèche, réduite au minimum mais lourde de sens : le mot « viande » contient les éléments de l’action à venir (Pascal dépèce ses victimes et les cache dans le congélateur rempli de viande) :

Soins intensifs. Longue rééducation dans un centre spécialisé. Résultat au-delà des pronostics les plus optimistes.
 Seul handicap : la surdité.
 Séquelles : crises de migraines récurrentes. Troubles de sommeil. Perte du sens de la soif, du goût et de l’odorat.
 Pour le reste, une vie normale.
 Il devait apprendre à lire sur les lèvres et ne pas oublier de boire régulièrement.
 Sa force l’a sauvé.
 Sauf qu’on n’a pas vu ce qui se tramait dans l’ombre.
 On l’avait décalotté pour y introduire le Mal. [...]
 Il est devenu coopérant. Il prenait ses médicaments. Il a attendu.
 Il est sorti du centre hospitalier.
 Il est parti dans le Sud.

Enfant de la DDASS, il n' avait personne à qui dire adieu.
Signer un bon de sortie.
La solution du Mal dans son crâne, pour ne pas que le Mal sorte : se faire tatouer une fermeture Éclair sur le bourrelet de la cicatrice.
Les cheveux avaient repoussé après la tonsure.
Et maintenant, il est là. Chapeau en papier sur la tête.
Les clients passent, s' adressent à lui sans le voir.
Lui les compte.
Lui reste.
Contrat à durée indéterminée. Employé modèle. Ponctuel. Propre. Efficace. Peu causeur.
Flexible. Pas syndiqué (19 – 20).

Minimaliste et distanciée, plate, sèche, l'écriture de Joseph Incardona rappelle l'écriture blanche, telle que la définit Roland Barthes. Proche du « degré zéro » (Barthes 1953), cette écriture est très visuelle et, par le mouvement, le montage et le cadrage des scènes, cinématographique. En recherchant l'effet d'immédiateté, elle capte bien le présent en le rendant visible. Toutefois, ce n'est pas « l'œil objectif des caméras » (Incardona 2015, 214) qui enregistre les menus détails du présent mais l'auteur lucide et inquiet, préoccupé par les conséquences, sur l'humanité, de la dimension matérielle de l'être. Cette dimension de l'existence se traduit par l'exposition dans le texte d'objets, nommés ou décrits, résumant les individus, se substituant aux sujets, devenus à leur tour objets. Ainsi, le gérant corrompu du restauroute, « gros con libidineux cherchant le potentiel baisable » (77), est rendu présent à l'aide de la voiture convoitée : « La Porsche Cayenne est son prochain objectif. Pas pour le boulot, trop voyant, mais pour son plaisir personnel. En attendant, il y a la pension alimentaire de ses trois gosses à régler. Le crédit sur une villa qu' un fils de pute occupe avec sa femme et ses mômes » (117). Notons à ce sujet que même le rare événement du roman, à savoir l'enlèvement de Marie, devenu objet du prédateur, est énoncé par le truchement de son portable, perdu lors de l'acte criminel : « Par terre, le Samsung chat 335 (forfait bloqué 30 min de communications + 1 h d'appel vers le numéro des parents + SMS/MMS illimités soir (16h – 22h) et week-end (24/24h), 11,99 euros/mois engagement sur 24 mois » (55). Cette mise en relief des objets, symptôme de la chosification des êtres, jette d'ailleurs la lumière sur le titre du roman, révélateur. L'humain n'a plus cours, c'est le matériel qui domine, exhibé, et cache les hommes.

Joseph Incardona problématise l'écriture du réel sur lequel il n'a pas d'emprise. Il déplace donc son attention vers la langue en créant un idiolecte tout particulier, réalisation de sa volonté de faire glisser un maximum de sens dans un minimum de mots, volonté qui va de pair avec notre présent de plus en plus accéléré. Plutôt que l'effet de réel, son texte produit l'effet insolite. Le roman peut heurter quelques sensibilités, certes, par un registre parfois vulgaire et certaines scènes particulièrement obscènes. Force est de constater toutefois que le texte littéraire qui ne produit d'autres effets que de rassurer, n'est pas une véritable œuvre. Or, le roman de Joseph Incardona ne rassure point mais dérange. Il dérange par le regard juste, perçant et clairvoyant posé sur le présent, par les profondes vérités exprimées souvent sous forme de sentence – « La tragédie est plus fréquente que le bonheur. L'humanité est aux trois quarts lâche, veule, égoïste et mesquine » (169) – teintée parfois d'humour

grivois : « Contrairement aux mouches à merde, l'être humain n'a pas trouvé mieux que l'impôt pour mutualiser le bien commun » (210). Il dérange et fascine par son écriture à une remarquable puissance poétique.

CONCLUSION

Mise en mots convaincante de maux du présent, *Derrière les panneaux il y a des hommes* de Joseph Incardona est un roman noir, « une écriture engagée et offensive parce qu'en exhibant les mécanismes qui expliquent le pourquoi des choses et des actes, il dénonce les procédures de mensonge, d'aliénation et de violence qui quadrillent notre espace social » (Pons 1997, 9). Le discours critique et amer que l'auteur porte sur le présent n'exclut ni les hantises du passé ni les angoisses de l'avenir, d'où sa profondeur. Force est ainsi de constater que l'histoire sordide placée au centre du roman n'est vraiment qu'un prétexte pour donner à voir notre présent particulièrement inquiétant, comme nous rappelle l'écrivain contemporain français : « Jamais le réel, le présent ne furent aussi déconcertant qu'aujourd'hui » (Bergounioux 2006, 109). Le roman de Joseph Incardona serait ainsi un état des lieux du monde contemporain, un âpre constat ou encore une chronique, autre forme appropriée pour écrire le présent. Chronique d'une « civilisation du web, des services, des cartes de crédit » (Incardona 2015, 90), le roman présente les mémoires d'une humanité déshumanisée et malade, fragile et vulnérable, avec laquelle l'auteur sympathise malgré tout, tout en tirant la sonnette d'alarme. L'écriture hâtive et concise aux notations brèves et tranchantes, comme soucieuse de rivaliser avec l'écriture d'autres médias contemporains chargés de capter le présent, le journal télévisé et l'écriture numérique en premier lieu, une écriture qui correspond à notre présent de plus en plus accéléré, ne fait qu'accentuer cette urgente nécessité d'alerter.

LITTÉRATURE

- Augé, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Le Seuil.
- Barthes, Roland. 1953. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Le Seuil.
- Barthes, Roland. 2003. *La Préparation du roman*. Paris : Le Seuil.
- Bergounioux, Pierre. 2006. *L'Invention du présent*. Paris : Fata Morgana.
- Blanckeman, Bruno. 2008. *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Ville-neuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Hartog, François. 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Le Seuil.
- Incardona, Joseph. 2015. *Derrière les panneaux il y a des hommes*. Bouscat : Éditions Finitude.
- Lipovetsky, Gilles – Sébastien Charles. 2004. *Les Temps hypermodernes*. Paris : Grasset & Fasquelle.
- Manchette, Jean-Patrick. 1996. *Chroniques*. Paris : Rivages/Écrits noirs.
- Pons, Jean. 1997. « Le roman noir, littérature réelle. » *Les Temps modernes* 595 : 5 – 14.
- Poučová, Marcela. 2017. *Sous les pavés, le noir ! Le roman noir dans la France post 68*. Brno : Munipress Masarykova univerzita.
- Rosa, Hartmut. 2012. *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*. Paris : La Découverte.
- Viart, Dominique. 2012. « Écrire le présent : une 'littérature immédiate' ? » In Viart, Dominique. *Écrire le présent*, 17 – 36. Paris : Armand Colin/Recherches.
- Viart, Dominique – Gianfranco Rubino et a. 2012. *Écrire le présent*. Paris : Armand Colin/Recherches.

Joseph Incardona's roman noir: A pretext to capture the present

Swiss detective fiction in French. Joseph Incardona. Writing the present. Social problems.

This article is a case study focusing on the Swiss writer Joseph Incardona's 2015 novel *Derrière les panneaux il y a des hommes* (Behind the Signs, There are Men). It proves that this winner of the Grand Prix de Littérature Policière uses the devices of crime fiction as a pretext to reflect on present-day social problems. After a brief introduction to the context of detective literature in France where the novel was published, an in-depth textual analysis is carried out. Its results show that the book is neither a traditional detective novel nor a thriller, but a *roman noir*. Subsequently, Incardona's unique idiolect, the way in which he depicts the present, and his means of expression are discussed.

Prof. PhDr. Zuzana Malinová, CSc.
Institut d'études romanes
Faculté des Lettres
Université de Prešov à Prešov
Ul. 17. novembra 1
080 01 Prešov
Slovaquie
zuzana.malinovska@unipo.sk

Die Aufarbeitung des Falls Ballersdorf (Februar 1943) in Hansjörg Schneiders Kriminalroman „Hunkeler und der Fall Livius“

JÁN JAMBOR

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit dem Werk *Hunkeler und der Fall Livius. Roman* (2007) des Schweizer Autors Hansjörg Schneider (geb. 1938), der zu den bedeutendsten Vertretern der deutschsprachigen Kriminalliteratur der Gegenwart zählt.* Der Autor, der u. a. Geschichte studierte und zunächst als Journalist arbeitete, hatte stets ein offenes Auge für aktuelle gesellschaftliche Probleme in ihren historischen Zusammenhängen. Auch sein sechster Peter-Hunkeler-Kriminalroman, in dem ein dunkles Kapitel der modernen deutsch-französisch-schweizerischen Geschichte beleuchtet wird, legt ein beredtes Zeugnis davon ab. Im Unterschied zu seinem Vorgänger *Hunkeler macht Sachen. Roman* (2004), dessen historische und aktuelle sozialkritisch-psychologische Dimensionen in der Forschung (zuletzt Rusterholz 2009; Jambor 2015) eingehend behandelt wurden, wurde *Hunkeler und der Fall Livius* von der Sekundärliteratur bis dato nur ansatzweise (Bircher 2008, 141; Vilas-Boas 2010, 367) berücksichtigt. In den Rezensionen des Romans wurde wiederholt die Rolle der Aufarbeitung der historischen Problematik betont. So behauptet z. B. Peter Schenk, dass der aufmerksame Leser des Romans „eine kleine Nachhilfestunde in der Geschichte des Dreilands“ (2008, o. S.) erhält. Laut einer anderen Rezension wird im Roman davon erzählt, „wie die Menschen mit der Geschichte umgehen, mit der eigenen und auch einer fremden“ (Der Landbote 2007, o. S.). Nach Beatrice Eichmann-Leutenegger greift der Autor im Roman „eine Tragödie auf, die aus dem Gedächtnis der Angehörigen verdrängt“ (2007, o. S.) wurde.

Der Beitrag setzt sich zum Ziel, die ästhetisch wirkungsvolle Einarbeitung der historisch authentischen Ereignisse aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs in die fiktive Romanwelt ausführlich zu analysieren. Dabei wird ausgehend von der Entstehungsgeschichte des Textes die Herangehensweise des Autors detailliert charakterisiert, bei der er die Methode der Oral History (Befragung der Zeitzeugen) verwendete und sich z. T. auf schriftliches Quellenmaterial stützte. Mit Hilfe der relevanten literaturtheoretischen Konzepte werden im ersten Teil des Beitrags der behandelte Roman als Detektivroman bestimmt, seine Handlungsstruktur vorgestellt und die breite

* Die Arbeit entstand im Rahmen des Forschungsprojekts VEGA 1/0296/2019 „Towards Current Social Issues in Contemporary Swiss German, Swiss French and Slovak Crime Novel“.

Palette der dargestellten gesellschaftlichen Probleme skizziert. Im zweiten Teil wird Schneiders Fiktionalisierung des zentralen historischen Ereignisses („affaire de Ballersdorf“ – „Fall Ballersdorf“) unter die Lupe genommen. Darüber hinaus wird das Bild der ambivalenten Vergangenheitsbewältigung in Frankreich der Nachkriegszeit untersucht. Dieses Bild wird für Deutschland und die Schweiz hingegen aus Platzgründen ausgeklammert.

DIE HANDLUNGSSTRUKTUR DES DETEKTIVROMANS UND DIE DARSTELLUNG DER AKTUELLEN GESELLSCHAFTLICHEN PROBLEME

Im Rahmen der Gattung des Kriminalromans folgt *Hunkeler und der Fall Livius* dem Modell des Detektivromans, in dessen Mittelpunkt „die hindernisreiche gedankliche Entschlüsselung des verrästelten Verbrechens“ (Nusser 2003, 3) steht. Diesem „liegt eine Doppelstruktur zugrunde“ (Todorov [1966] 1998, 209), weil er zwei Geschichten enthält: die Verbrechensgeschichte („l’histoire du crime“, im weiteren VG) und die Aufklärungsgeschichte („l’histoire de l’enquête“, im weiteren AG). Die kunstvolle Verknüpfung der vergangenheitsbezogenen VG, die der narrativen Tiefenstruktur des Textes angehört, mit der gegenwartsbezogenen AG, die dessen narrative Textoberfläche dominiert (vgl. Schulze-Witzenrath [1979] 1998, 216–224; Jambor 2007, 32–35), verleiht dem Detektivroman eine analytische Handlungsstruktur.

Die Gegenwartshandlung des Romans *Hunkeler und der Fall Livius* beginnt am 1. Januar 2006 (Sonntag), als Peter Hunkeler in seinem Haus im Elsass telefonisch von einem neuen Fall benachrichtigt wird, und sie endet am 8. Januar 2006 (Sonntag), als er nach der Lösung des Falles mit seiner Freundin Hedwig die Dominikanerkirche in Colmar besichtigt. Den Gegenstand der Ermittlungen des Kriminalkommissariats Basel und der Police nationale Mulhouse stellt der Mord an Anton Flückiger dar. Er wurde in der Silvesternacht in seinem Chalet in der Schrebergartenanlage auf französischem Hoheitsgebiet am Stadtrand von Basel erschossen und an einem Fleischerhaken aufgehängt. Im Verlauf der AG zeigt sich, dass der ermordete Rentner, ein ehemaliger Magaziner bei einer Lebensmittelkette, der seit 1963 in Basel lebte, als Schürzenjäger und Fleischschieber einen schlechten Ruf hatte. Zugleich wird seine falsche Identität nachgewiesen: Zu Beginn der Ermittlungen steht fest, dass der angeblich 1922 im ostpreußischen Tilsit als Anton Livius Geborene 1945 unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg vom Zollamt Riehen (Kanton Basel-Stadt) „als flüchtiger deutscher Soldat“ (Schneider 2007, 51) registriert wurde. 1952 tauchte er im Dorf Rüegsbach im Emmental (Kanton Bern) auf, wo er 1956 unter dem Nachnamen seiner Partnerin Sonja von der Gemeindeversammlung des Dorfes als Anton Flückiger eingebürgert wurde (vgl. 51–52, 124–125). Durch die Befragung der Zeitzeugen im Emmental stellt Hunkeler fest, dass Flückiger als Verführer verheirateter Frauen das Dorf verlassen musste und sein geheim gehaltener wahrer Name Anton Russius war (vgl. 131, 139–140). Hunkelers weitere Zeitzeugenbefragungen im Elsass legen den Schluss nahe, dass Russius als SS-Mann am Fall Ballersdorf beteiligt war (vgl. 218, 230), obwohl in den Dokumenten der angesprochenen deutschen Institutionen (Militärgeschichtliches Forschungsamt Potsdam, Militärarchiv Freiburg i. Br.)

keine Informationen zu seiner Tätigkeit nach der Entlassung aus der Wehrmacht (1942) vorliegen (vgl. 152). Die später in Flückigers Schrebergarten ausgegrabenen Gegenstände und Dokumente beweisen, dass Russius Rottenführer der SS und Träger des Eisernen Kreuzes zweiter Klasse war. Unter der Führung des Generals Lammerding, des Kommandanten der SS-Division „Das Reich“, war er für das Massaker von Oradour vom 10. Juni 1944 mitverantwortlich (vgl. 208–209), das als eines der größten Kriegsverbrechen im Frankreich des Zweiten Weltkriegs gilt.

Letztendlich zeigt sich jedoch, dass diese Tatsachen mit dem Mord in der Schrebergartenanlage nicht in direkter Verbindung stehen. Ettore Cattaneo, der von Flückigers wahrer Identität nichts wusste, gesteht die Tat: Da seine Ehefrau Lucia ihm mit Flückiger untreu geworden und vor vier Jahren an Krebs gestorben war, wurde der offensichtlich geistesranke Italiener zum Mörder, geleitet vom Wunsch, Lucia und Flückiger im Tod zu vereinigen (vgl. 253–258).

Nach Elisabeth Schulze-Witzenrath werden im Detektivroman neben der VG und der AG auch weitere „parallele Geschichten“ erzählt, die in Anlehnung an Richard Alewyn durch „ein ganzes Trabantensystem von sekundären Geheimniskomplexen“ ([1968/1971] 1998, 65) gekennzeichnet sind. Die sekundären Geheimnisse, die das primäre Geheimnis (die Frage nach dem Täter) ergänzen, müssen nicht mit dem rätselbildenden Verbrechen zu tun haben. Aus verschiedensten Gründen verschweigen einzelne Figuren verschiedene Informationen. So entsteht „ein System von Geschichten, die der Verbrechensgeschichte parallel laufen und die ebenfalls [...] verrätselt dargeboten werden“ (Schulze-Witzenrath [1979] 1998, 228).

In Schneiders ersten vier Kriminalromanen sind parallele Geschichten häufig mit der Tatsache verbunden, dass sich darin „zwei ganz verschiedene ‚kriminelle Felder‘“ (Fiorentino 2005, 159), d.h. das im Vordergrund stehende private Verbrechen und das im Hintergrund stehende organisierte Verbrechen (zumeist Drogenmafia), zufällig berühren. Da Schneider beim Schreiben der Kriminalromane entdeckte, dass er darin „ohne weiteres Geschichte und Geschichten aus der jüngeren Schweizer Vergangenheit einbauen“ (2018, 324) kann, gewinnen parallele Geschichten in seinen Texten seit *Hunkeler macht Sachen*, dem ersten Hunkeler-Roman mit historischer Problematik, deutlich an Bedeutung. In *Hunkeler und der Fall Livius* sind dem Verbrechen aus privaten Gründen (Flückigers Ermordung) sogar drei weitere kriminelle Felder gegenübergestellt, die sich in drei parallelen Geschichten mit sekundären Geheimnissen kristallisieren. Dabei werden aktuelle gesellschaftliche Probleme thematisiert, wobei der Autor auf das für seine frühen Romane typische Phänomen des organisierten Verbrechens verzichtet und die historische Problematik favorisiert. Die erste parallele Geschichte besteht aus einer Kette von Racheakten in der Schrebergartenanlage vor und nach Flückigers Ermordung, die aus interkulturell motivierten Konflikten zwischen Schweizern und ausländischen Schrebergärtnern resultieren. Hierzu gehören folgende Ereignisse: Vernichtung des Grill des balkanischen Muslim Ferati (September 2005), Tötung der Kaninchen von Martin Füglistaller (4. Dezember), Einbrüche in die Hütten des aus dem Balkan stammenden Begović und des aus der Türkei stammenden Kurden Dogan (Mitte Dezember), Tötung der Enten von Beat Pfister (Nacht 2. Januar/3. Januar) und das Anzünden der Hütte von Ferati

(Nacht 3. Januar/4. Januar). Im Hinblick auf die VG des Romans erweist sich diese Kette als eine Koinzidenz, die dem Autor dazu dient, falsche Fährten zu legen und auf den Clash der Kulturen im heutigen Basel hinzuweisen, der von mehreren Polizisten (Hunkeler, Madörin, Morath) reflektiert wird. Die zweite parallele Geschichte umkreist die wahre Identität des Opfers Flückiger bzw. des Täters Russius. Im Mittelpunkt der dritten parallelen Geschichte steht die illegale Tätigkeit der elsässischen Gruppe junger Leute um Claude Schwob, die das Kriegsverbrechen von Ballersdorf auf eigene Faust rächen will.

DIE FIKTIONALISIERUNG DES FALLS BALLERSDORF

Für den Detektivroman sind topographische Verankerung der Handlung und realitätsnahe Darstellung von Gegenständen (vgl. Nusser 2003, 46–47) typisch. Dies gilt v. a. für den Sozio- und Regiokrimi als zwei besonders beliebte Gattungsformen der Gegenwartsliteratur, zu denen auch Hunkeler-Romane zählen. Urs Bircher charakterisiert treffend Schneiders Umgang mit empirischem Material: „Genaue Detailbeobachtungen, originale Schauplätze, akribische Datierungen, nachprüfbar und interessante lokalgeschichtliche und geografische Fakten sowie erkennbaren Persönlichkeiten suggerieren Authentizität der Geschichte“ (2008, 118). Der Autor selbst hebt die Rolle der eigenen Wahrnehmung bei seinem Schreiben hervor: „Ich kann nur über eigene Erfahrungen und Beobachtungen schreiben; wenn ich das nicht tue, sind meine Texte nicht glaubwürdig“ (Porchet 2007, o. S.). Dies ist bei dem behandelten Roman in erster Linie an seinen drei zentralen Schauplätzen erkennbar: Basel, wo der Autor seit seiner Studienzeit lebt, das Emmental, wo seine junge Familie in einem Stöckli einst „heimisch“ (Richard 2007, 7) war, und das Elsass, wohin er seinen „Doppelgänger Hunkeler in jenes Bauernhaus [...] schicken kann, das nicht mehr [Schneider] gehört“, so dass es in „[seiner] Sprache weiter[lebt]“ (Schneider 2012, 181). Im Unterschied zur Gegenwartshandlung, bei deren räumlich-zeitlichen Gestaltung sich der Autor auf sein individuelles Gedächtnis stützen konnte, musste der 1938 im Kanton Aargau geborene Autor bei der Darstellung des zentralen historischen Ereignisses auf das Potenzial des kommunikativen und kulturellen Gedächtnisses zurückgreifen. Wie unten gezeigt wird, spielen jedoch auch bei dieser Gestaltung seine „eigenen Erfahrungen und Beobachtungen“ eine wichtige Rolle.

Die Spiegelung der Entstehungsgeschichte im Text

Schneider thematisiert in seinem Roman das ab 1940 vom Dritten Reich besetzte Elsass, in dem im August 1942 die Zwangsrekrutierung für die Wehrmacht („incorporation de force“) eingeführt wurde. Nach der deutschen Niederlage in der Schlacht von Stalingrad Anfang Februar 1943 gab es v. a. in der an die Schweiz grenzenden Region Sundgau mehrere Versuche, sich der Wehrpflicht durch die Flucht in das neutrale Nachbarland zu entziehen. In der Nacht vom 12. Februar machten sich 18 junge Männer im Alter von 17 bis 31 Jahren aus Ballersdorf und Umgebung auf den Weg. Sie wurden von einer deutschen Patrouille aufgehalten, wobei ein Deutscher und drei Elsässer erschossen wurden. Mit Ausnahme von René Grienberger, der sich verstecken konnte, kehrten die 14 Kriegsdienstverweigerer zu ihren Familien zurück.

Danach bestimmte der Gauleiter Robert Wagner, der Chef der Zivilverwaltung im besetzten Elsass, den Verlauf der Ereignisse: Die 14 Heimgekehrten wurden verhaftet und durch ein Sondergericht in Straßburg zum Tod verurteilt (16. Februar). Das eingereichte Gnadengesuch wurde abgelehnt, so dass sie im Konzentrationslager Struthof fusiliert wurden (13 Personen am 17. Februar, 1 Person am 24. Februar). Ihre Familienangehörigen wurden durch weitere Repressalien verfolgt (vgl. Vonau 2011, 75–80; Stroh 2017, o. S.).¹

Da die Entstehungsgeschichte des Romans in der spärlichen Sekundärliteratur selten und nur punktuell (vgl. Richard 2007, 8) erwähnt wird, wandte ich mich an den Autor mit der Bitte um ihre Rekonstruktion im Hinblick auf die dargestellte historische Problematik.² In seinem Brief erklärt der Autor zunächst, wie er seinen historischen Stoff entdeckte:

Wir hatten lange ein Bauernhaus in Berentzwiller, von Basel 20 Kilometer entfernt Richtung Altkirch. [...] Gegenüber wohnte eine Bäuerin, die ein paar Kühe im Stall hatte. Abends beim Melken habe ich mich stets zu ihr in den Stall gesetzt, sie hat mir erzählt. Z. B. von den jungen Männern aus Ballersdorf, die in die nahe Schweiz abhauen wollten, um nicht in die Wehrmacht eingezogen zu werden. Sie hat gesagt, sie seien zur Abschreckung an Fleischerhaken aufgehängt worden. Aber, sagte sie, sie haben sie vorher erschossen. Das habe ich noch zweimal gehört in der Gegend, immer von alten Leuten (Schneider 2019a, pers. Kommunikation).

Schneider beschreibt sein weiteres Verfahren wie folgt:

Ich habe mich dann zu interessieren begonnen für diese Geschichte und bin nach Ballersdorf auf die Mairie (Bürgermeisterei) gegangen. Der Bürgermeister hat mich gekannt abgewimmelt. Nein, er wisse nichts davon, nein, es gebe nichts Geschriebenes. Ich bin dann auf den Friedhof gegangen und habe dort [...] den alten Mann getroffen, der als Kind in der Kirche sass, als die jungen Männer von der Gestapo abgeholt wurden. Er hat es aber richtig erzählt. Die jungen Männer seien nach Struthof gebracht und dort erschossen worden. Ihre Leichen seien in einem Krematorium verbrannt und ihre Asche irgendwo entsorgt worden. Er hat mir auch [...] davon erzählt, dass der Maire von Ballersdorf nach Altkirch zur Gestapo gegangen sei und gefleht habe, das Dorf Ballersdorf nicht zu verbrennen (pers. Kommunikation).

Ferner erwähnt der Autor einen weiteren befragten Zeitzeugen: „Ich habe dann einen sehr alten Mann mit Namen Runser gefunden, der in Knoerringue wohnte und jeden Mittag zur Dorfbeiz zum Essen erschien. Er war einer des ersten Zuges von rund 180 jungen Männern in der Schweiz“ (pers. Kommunikation).

Schließlich äußert sich der Autor zu seiner Arbeit mit den schriftlichen Quellen: „Natürlich habe ich dann nach Literatur gesucht, die dies alles historisch genau beschreibt. Ich habe nichts gefunden, ausser einem französischen Betroffenheitserguss, der nicht brauchbar war“ (pers. Kommunikation).

Genauso wie in allen Kriminalromanen des Autors seit *Hunkeler macht Sachen* mit der Ausnahme von *Hunkeler und die goldene Hand* (2008) ist auch dem hier behandelten Buch die folgende paratextuelle Vorsichtsmaßnahme vorangestellt: „Die Personen und die Handlung des Romans sind frei erfunden, jede Ähnlichkeit mit realen Personen oder Begebenheiten ist rein zufällig“ (Schneider 2007, o. S.).

Vergleicht man die in der Entstehungsgeschichte erwähnten Ereignisse mit den entsprechenden Ereignissen des Romans, kommt man zum Schluss, dass der Text seinem Paratext relativiert und eher die Aussage des Autors aus seinem Brief „Es ist alles so geschehen, wie ich es in Roman erzähle“ (2019a, pers. Kommunikation) bestätigt.

Die mündlichen Berichte der Zeitzeugen und die VG des Romans sind durch das Motiv des Fleischerhakens verbunden. Dieser ist für Hunkeler gleich zu Beginn seiner Arbeit „ein Zeichen, der [sic!] auf etwas hindeutete“ (2007, 36). Auf den möglichen Zusammenhang des Tathergangs mit dem Fall Ballersdorf macht Hunkeler seine Nachbarin im Elsass beim Melken aufmerksam. Als die Bäuerin einen Artikel über den Mord in der Zeitung *Alsace* las, musste sie gleich an das Ereignis von 1943 denken (vgl. 197). Ihrer Überlieferung zufolge sind die 14 heimgekehrten Burschen „am anderen Morgen abgeholt und erschossen worden. Man erzählt sich, daß ihre Leichen zur Abschreckung an Fleischerhaken aufgehängt worden sind“ (200). Im Narrativ der Bäuerin, die nicht weiß, „ob es wirklich so war“ (199), werden auch andere literarische Mittel der Fiktionalisierung verwendet, z. B. die spannungserzeugende Gradation bei den Umständen um den einzigen geretteten Burschen, der nach seiner Flucht angeblich auf drei Bauernhöfen um Aufnahme bat (vgl. 199).

In der darauffolgenden Ereigniskette begegnet Hunkeler zufällig einer weiteren Zeitzeugin, der etwa 80-jährigen Wirtin Jeanne Scholler aus Knœringue, die beim Lesen der Zeitung die gleiche Assoziation wie die Bäuerin hatte. Sie präsentiert eine noch grausamere Version der Geschichte, wonach die Burschen „zuerst in die Knie geschossen [wurden], damit sie nicht mehr wegrennen konnten. Dann haben sie sie bei lebendigem Leibe an Fleischerhaken aufgehängt“ (202). Auch diese Zeitzeugin stellt den Wahrheitsgehalt des Nacherzählten in Frage (vgl. 202). Im Unterschied zu ihrer Vorgängerin versucht sie, den Fiktionalisierungsprozess zu erklären: „Vielleicht hat man es sich einfach so ausgemalt, um den Schrecken auszudrücken“ (204).

Ähnlich wie bei Schneider führen auch Hunkelers weitere Schritte nach Ballersdorf zum Bürgermeister. Da ein Schweizer Polizist in Frankreich nicht ermitteln darf, stellt sich der Protagonist als Basler Schriftsteller vor, der einen Krimi zum aktuellen Fall schreibe, wobei eine Spur nach Ballersdorf führe. Der ca. 50-jährige Maire durchschaut das Spiel, so dass Hunkeler nur erfährt, dass die jungen Männer nicht im Dorf, sondern in Struthof umgebracht wurden. Nach einem kurzen Gespräch wird der „Basler Flic“ (214) rasch verabschiedet.

Ähnlich wie Schneider begegnet auch Hunkeler auf dem Friedhof von Ballersdorf einem weiteren Zeitzeugen. Im Unterschied zum Bürgermeister vertraut der 1936 geborene Ballersdorfer dem unbekanntem Basler Besucher und liefert weitere Informationen (Verbrennung der Leichen im Krematorium von Straßburg, Vorsprechen des Maires bei der Kommandantur in Altkirch und Rettung des Dorfes vor drohendem Abbrennen durch die SS) (vgl. 217–218). Dezidierter als die Bäuerin und Scholler weist der alte Mann die Version mit den Fleischerhaken zurück: „Das haben die Leute erfunden, um ihren Schrecken auszudrücken“ (218). Als Zeitzeuge der Ereignisse behauptet er von den 14 Heimgekehrten: „Sie sind am Sonntagmorgen mit ihren Eltern in die Frühmesse gegangen, wie wenn nichts geschehen wäre.“

Die Gestapo hat sie herausgeholt und nach Struthof gebracht. [...] Die ganze Gemeinde hat gebetet. Es hat nichts genützt“ (217).

Diese eindrückliche Schilderung widerspricht der Fachliteratur und den schriftlichen Quellen. Nach Charles Béné wurden die 14 jungen Männer im Laufe des Samstagvormittags (13. Februar) festgenommen (vgl. 1984, 37). Nach dem Bericht des einzigen Überlebenden der Gruppe, der sich in dieser Zeit in Bisel versteckte, d. h. nicht vor Ort war, gilt dies allerdings nicht für drei junge Männer aus Retzwiller, die – sich über jeden Verdacht erhaben wähnend – am nächsten Tag bei dem Ausgang aus der Sonntagsmesse verhaftet wurden (Grienenberger 1994, 67).

Es sei hier dahingestellt, ob die in einem literarischen, d. h. fiktiven Text zitierte Aussage eines alten Zeitzeugen, der sich nicht mehr korrekt erinnern muss, der historischen Wahrheit entspricht. Viel entscheidender ist, dass das verwendete Motiv der katholischen Sonntagsmesse mit der Festnahme der 14 jungen Männer in der Anwesenheit ihrer Eltern einen symbolischen Wert hat, der im Gesamtkontext des Romans an Bedeutung gewinnt. Wie bereits erwähnt ist die Handlung der AG von zwei Sonntagen (1. und 8. Januar 2006) umrahmt. In der katholischen Kirche sind dies zwei wichtige Feiertage: am Neujahrstag wird das Hochfest der Gottesmutter Maria begangen und der erste Sonntag nach dem Dreikönigsfest wird als Fest der Taufe des Herrn und zugleich als Abschluss der Weihnachtszeit gefeiert. Das erste Fest ist mit der Eltern-Kind-Beziehung untrennbar verbunden. Im Roman gilt dies auch für das zweite Fest, da sich die letzte, humorvoll-friedliche Episode des Textes in der Dominikanerkirche abspielt: Hunkeler und Hedwig, die nicht katholisch sind, wollen sich vor Martin Schongauers *Madonna im Rosenhag* bekreuzigen (vgl. Schneider 2007, 267). Um die religiöse Symbolik mit ihren Eltern-Kind-Implikationen zu unterstreichen, greift Schneider noch auf ein anderes berühmtes Kunstwerk aus Colmar zurück, auf Mathias Grünewalds *Kreuzigung Jesu Christi* als Mitteltafel der ersten Schauseite des *Isenheimer Altars*. Auf das Bild, zu dessen Figuren neben dem Gekreuzigten auch Maria und Johannes der Täufer zählen, macht Hedwig Hunkeler aufmerksam, als sie in ihrem Telefongespräch von den möglicherweise an Fleischerhaken aufgehängten jungen Männern aus Ballersdorf erfährt (vgl. 206–207). Darüber hinaus handelt es sich bei der von dem alten Mann als der Ort der sonntäglichen Frühmesse genannten Kirche zweifelsohne um die *Église Saint-Jean-l'Évangéliste* de Ballersdorf, die einzige Kirche des Dorfes. Die Tragödie der Eltern und ihrer Kinder wird ferner dadurch deutlicher, dass in der Aufschrift auf dem großen Kreuz auf dem Friedhof „*nos enfants*“ erwähnt werden (vgl. unten) und dass der alte Mann das Grab seiner „Marie“ (216) besucht.

Bei der Einarbeitung des schriftlichen Quellenmaterials benutzt Schneider eine ähnliche Technik wie bei seinem vorherigen Roman *Hunkeler macht Sachen*, indem er seinen Protagonisten in eine Buchhandlung schickt und die publizierten Informationen zum historischen Hintergrund paraphrasiert (vgl. Jambor 2015, 81). In den Recherchen des Protagonisten spiegeln sich somit diejenigen des Autors. Nach der Besichtigung des Friedhofs fragt Hunkeler in einer Buchhandlung in Altkirch nach den Büchern zu „massacre“ von Ballersdorf. Er bekommt ein einziges Buch „mit dem Titel ‚Et si c'était moi!‘“ (Schneider 2007, 220). Den Angaben des Autors zufolge

handelt es sich dabei um ein von Jacques Vigneron verfasstes Buch, auf dessen Angaben auf den Seiten 73 und 74 er sich stützt (vgl. 2019b, pers. Kommunikation).³ Dieses wird vom personalen Erzähler des Romans als „eine Elsässer Familiengeschichte über mehrere Generationen“ charakterisiert, für die „[v]iel französisches Pathos“ und „wenige Fakten“ (2007, 220) typisch sind. Später wird Hunkelers Enttäuschung bei der Lektüre des gekauften Buches beschrieben: „Er hätte sich ein Sachbuch gewünscht, eine historische Aufarbeitung, dafür etwas weniger Betroffenheit“ (222). Trotz Unzufriedenheit, die Schneider mit seinem Protagonisten teilt (2019a, pers. Kommunikation), verwendet er drei Passagen aus *Et si c'était moi !*, die die Fluchtversuche der elsässischen Kriegsdienstverweigerer aus dem Februar 1943 zum Gegenstand haben. Während die erste Passage den gescheiterten Versuch von 18 Männern aus Riespach und Umgebung in der Nacht vom 7. Februar behandelt, wird in der zweiten Passage auf die erfolgreiche Flucht von 183 Elsässern (die sog. Espenkolonne) in der Nacht vom 10. Februar eingegangen (vgl. 2007, 222; Vigneron 2004, 73–74). Diese zwei Ereignisse dienen einerseits der Kontextualisierung des Falls Ballersdorf, andererseits verwendet sie der Autor, um auf die ambivalente Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg zu verweisen. Während die 18 Männer aus Riespach und Umgebung „von den Schweizer Behörden in die Region Belfort zurückgeschickt“ (Schneider 2007, 222) wurden, durften die Akteure des zweiten Ereignisses in der Schweiz bleiben – sie wurden „dans le camp de travail de Büren an der Aar[e]“ (Vigneron 2004, 74) interniert. Die dritte paraphrasierte Passage thematisiert gekürzt den gescheiterten Fluchtversuch der 18 jungen Männer aus Ballersdorf und Umgebung, wobei Schneider wieder die Rolle der Schweiz interessiert. Im Unterschied zur Passage in der französischen Vorlage, die mit der Information endet, dass der einzige Gerettete der Gruppe sich drei Tage lang im elsässischen Bisel versteckte (vgl. 74), steht im Roman am Ende der Passage, dass es diesem gelang, „in die Schweiz zu entkommen“ (Schneider 2007, 222). Da Schneider behauptet, dass er beim Schreiben des Romans „keine anderen, genauen, schriftlichen Angaben zu den Vorkommnissen“ (2019b, pers. Kommunikation) hatte, ist es anzunehmen, dass er dies mündlich erfuhr.

Die Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg wird am intensivsten am Beispiel von Schneiders Zeitzeugen Oskar Runser beleuchtet, dem der Autor „für Hinweise auf historische Begebenheiten“ (2007, o. S.) dankt. Der 93-jährige Knoerringuer (vgl. Richard 2007, 8) heißt im Roman leicht abgeändert Konrad Rinser. Als einstiges Mitglied der Espenkolonne erklärt er Hunkeler zunächst die Beweggründe der jungen Männer, die nicht „als Kanonenfutter an die Ostfront gekarrt werden“ (Schneider 2007, 226) wollten, um anschließend von seinen ambivalenten Erfahrungen nach der Flucht in die Schweiz zu berichten. Auf freundliche Aufnahme der ganzen Gruppe von Schweizer Privatpersonen in einem großen Wirtshaus gleich jenseits der Grenze folgte die Nacht im Gefängnis von Pruntrut, bis von Behörden entschieden wurde, dass die Flüchtlinge im Land bleiben durften (vgl. 227–228). Ferner schildert Rinser die Enttäuschung der Elsässer, die im Lager in Büren an der Aare „wie Gefangene“ (228) gehalten wurden. Seine Erfahrungen nach der Entlassung nach vier Monaten zeigen, dass die Schweizer recht unterschiedlich mit den ihnen zugeteilten Flüchtlingen umgingen. Während der Bauer im Zürcher Oberland Rinser „wie einen Men-

schen zweiter Klasse behandelte“ (228), so dass er nach seiner Beschwerde in ein Lager im Wallis versetzt wurde, nennt Rinser die Bauernfamilie im Berner Seeland „friedliche Leute“ (229), wobei er betont, dass sich diese und seine Familie nach dem Krieg mehrmals besuchten. Ferner erwähnt Rinser negative Auswirkungen seiner Flucht für seine Ehefrau, die von ihrem Neugeborenen getrennt und Zwangsarbeiterin in der Nähe von Ulm wurde (vgl. 228), sowie das Treffen mit dem einzigen Überlebenden des Falls Ballersdorf, dessen Bericht „ein Schock“ (230) für alle war.

Darüber hinaus arbeitete der Autor in den Text das Allgemeinwissen über die deutsche Besatzung von Frankreich ein. So weiß sein Kommissär „von den 130 000 Elsässern und Lothringern, die als Malgré-nous an die Ostfront geschickt worden waren und von denen 40 000 umkamen“ (201). Ferner baute der Autor in den Text exemplarische Lebensschicksale weiterer Figuren (Bäuerin und ihr Ehemann, Familie von Jeanne Scholler, Ehepaar Margot und Charles aus Altkirch) ein, an denen verschiedene Aspekte der komplizierten Situation im besetzten Elsass samt ihrer Auswirkungen für die Nachkriegszeit ersichtlich werden. Dadurch wird ein komplexeres Bild der dargestellten Gesellschaft erreicht.

Zum Schluss sei auf die Darstellung der ambivalenten Vergangenheitsbewältigung im Frankreich der Nachkriegszeit eingegangen. Schneider thematisiert verschiedene Formen der Erinnerungskultur. Seine Erzählung schließt Rinser mit dem Verweis auf das Zusammengehörigkeitsgefühl der noch lebenden Mitglieder der Espenkolonne ab, die sich vor ein paar Jahren im erwähnten Wirtshaus zu einem Fest zusammen mit zwei Schweizerinnen aus der damaligen Zeit trafen (vgl. 231). Daneben zählen zu den Produkten des kollektiven Gedächtnisses die authentischen Denkmäler in Ballersdorf, mit denen Hunkeler konfrontiert wird: die Aufschrift an der Mauer vor der Dorfkirche „*En mémoire des fusillés du 13 et du 17 février 1943*“ (211) mit siebzehn Namen und ein großes Kreuz auf dem Friedhof mit der Aufschrift „*A la mémoire de nos enfants fusillés au camp de Struthof*“ (215) mit zehn Namen. Diese offiziellen Gedenkorte stehen im Widerspruch zur Kultur des Verschweigens, auf das die Romanfiguren wiederholt verweisen. So sagt die Bäuerin zu Beginn ihres Erzählens: „Es sind alte Geschichten. Man redet nicht gern darüber, man will es vergessen. Und doch vergißt man nicht“ (197) oder der Maire bei dem Fortschicken von Hunkeler: „wir Elsässer sind der Meinung, daß man die Toten ruhen lassen soll“ (214). Rinser, der die Geschichte mit den Fleischerhaken „ein Märchen“ nennt, kritisiert die Tabuisierung bei der Vergangenheitsbewältigung: „Man hätte eben die Wahrheit sagen müssen, Diitsch ond diitlich, n'est-ce pas?“ (224). Hunkelers Kollege Commissaire Bardet wirft dem französischen Schulsystem und allgemein der Öffentlichkeit vor, dass er nie von Ballersdorf 1943 hörte. Auf die Geschichte mit den Fleischerhaken wurde er ähnlich wie Hunkeler nur im privaten Raum (von seiner Mutter) mündlich aufmerksam gemacht (vgl. 248–249).

Von der Macht der „Erzählung“ bzw. des „Mythos“, die nach Hunkeler und Bardet „stärker als die Wirklichkeit“ (248–249) sind, ist auch die Tätigkeit der illegalen Gruppe junger Leute geprägt, an der negative Auswirkungen der durch Tabuisierung gekennzeichneten Vergangenheitsbewältigung am deutlichsten gezeigt werden. Im Unterschied zu seinem Großonkel Rinser hält Claude Schwob die Geschichte mit den

Fleischerhaken für wahr (vgl. 225). Aufgrund seines auffallenden Verhaltens beim Treffen mit Hunkeler und Rinser und der weiteren Informationen zum Großneffen schöpft Hunkeler gegen diesen jungen Computerspezialisten Verdacht. Davon setzt er Bardet in Kenntnis, woraufhin er von diesem erfährt, dass eben eine Gruppe verhaftet wurde, deren Anführer der als Hacker tätige Schwob war. Da ihre Mitglieder mit den offiziellen Instanzen nicht zufrieden waren, ergriffen sie selbst die Initiative. Ausgehend von der erarbeiteten „Liste mit ehemaligen Gestapo- und SS-Leuten, die in Ballersdorf dabei waren“ (250), wurden mehrere Racheakte geplant. Der mit zwei im Februar 1943 Erschossenen verwandte Schwob gestand, dass er mit einem Freund in der Silvesternacht Russius besuchte, um ihn zu erschießen und an einem Fleischerhaken zu erhängen. Allerdings kamen sie „zu spät“ (250), eine unbekannte Person war schneller als sie. Die Tabuisierung funktioniert im Roman allerdings nicht nur als Ursache, sondern paradoxerweise auch als Folge der Tätigkeit der illegalen Gruppe. Dass diese auch unerwünschte politische Ziele verfolgte – im Elsass sollte „eine Art föderale Selbständigkeit, wie sie ein Schweizer Kanton hat“, eingerichtet werden –, soll nach Bardet „unbedingt unter dem Deckel behalten“ (251) werden.

Zum negativen Phänomen der Tabuisierung äußert sich Schneider auch am Schluss seines Briefes, indem er seine Aufgabe definiert:

Es ist offensichtlich so, dass die Leute in jener Gegend nichts mehr von jenen Schrecknissen wissen und hören wollen. [...] Sie wollen nur eines: Vergessen. Was sehr verständlich ist. Aber da ich ein Geschichtenerzähler bin, habe ich mich nicht an diese Tabuisierung der Geschichte gehalten und einen Roman darüber geschrieben, was wohl die Aufgabe der Literatur ist“ (2019a, pers. Kommunikation).

SCHLUSS

Es ist zu betonen, dass die einzig verwendete schriftliche Quelle des Autors kein Fachbuch, sondern das Buch eines 1936 geborenen Hobbyhistorikers und Schriftstellers ist. Seine drei Passagen sind eigentlich wissenschaftlich ungenau ausgewiesene Zitate aus *Au cœur du Sundgau* (vgl. Vigneron 2004, 74), einer Publikation über vier Gemeinden im Elsass, deren Autoren bzw. Herausgeber und Erscheinungsjahr in der Bibliographie nicht genannt werden (vgl. 296). In der Entstehungszeit von Schneiders Roman gab es nur einige wenige schriftliche Arbeiten zum Fall Ballersdorf, in erster Linie das umfangreiche Kapitel *Affaire de Ballersdorf* (Béné 1984, 33–55) und den zitierten Bericht René Grienenbergers, dem als einzigen Überlebenden der Gruppe die Flucht in die Schweiz gelang. Es ist anzunehmen, dass Schneider diese Materialien nicht fand, weil er seinen eigenen Angaben zufolge „immer noch nicht mit Computer arbeite[t]“ (2019a, pers. Kommunikation).

Sich nur auf eine schriftliche Quelle und mehrere Berichte der Zeitzeugen stützend, schuf Schneider mit Hilfe seiner persönlichen Methode der „eigenen Beobachtungen und Erfahrungen“ ein „glaubwürdiges“ Bild der historischen Ereignisse. Mit Hilfe seiner Phantasie erreichte er sein Ziel: „Mich interessiert beim Krimi-Schreiben immer mehr: Wie spielt die Vergangenheit in die Gegenwart hinein? Und wie kann ich beides verweben, ohne dass die Historie aufgepfropft wirkt?“ (Richard 2007, 8).

ANMERKUNGEN

- ¹ Ich danke Dr. Frédéric Stroh (Forschungszentrum ARCHE, Université de Strasbourg) für seine Hilfe bei der Fachliteraturrecherche.
- ² Ich danke Hansjörg Schneider für die freundliche Genehmigung zum Zitieren aus unserem Briefwechsel.
- ³ Ich danke Dr. Dominik Müller (Universität Genf) für seine Hilfe beim Besorgen des Buchs.

LITERATUR

- Alewyn, Richard. [1968/1971] 1998. „Anatomie des Detektivromans.“ In *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, hrsg. von Jochen Vogt, 52–72. München: Fink.
- Béné, Charles. 1984. *L'Alsace dans les griffes nazies, Bd. 6. 1943 : Année martyre de l'Alsace*. Raon-l'Étape: Fetzter.
- Bircher, Urs. 2008. *Das Theater von Hansjörg Schneider*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Eichmann-Leutenegger, Beatrice. 2007. „Mord im Schrebergarten. Hansjörg Schneiders Kriminalroman ‚Hunkeler und der Fall Livius.‘“ *Neue Zürcher Zeitung*, 22. Februar, o. S.
- Fiorentino, Francesco. 2005. „Lokal, politisch und sentimental. Hansjörg Schneiders Kriminalromane.“ In *Mord als kreativer Prozess. Zum Kriminalroman der Gegenwart in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, hrsg. von Sandro M. Moraldo, 155–167. Heidelberg: Winter.
- Grienenberger, René. 1994. „Le drame de Ballersdorf.“ In *Histoire du Groupe Mobile d'Alsace, GMA*, hrsg. von Amicale des anciens du Groupe mobile d'Alsace, 65–71. Riedisheim: Imprimerie alsagaphic.
- Jambor, Ján. 2007. *Die Rolle des Zufalls bei der Variation der klassischen epischen Kriminalliteratur in den Bärlach-Romanen Friedrich Dürrenmatts*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.
- Jambor, Ján. 2015. „Die Konstruktionen der Vergangenheit in Hansjörg Schneiders ‚Hunkeler macht Sachen‘ oder Über die Kriminalgeschichte zur Realität gelangen.“ In *Konstruktionen der Vergangenheit in der Deutschschweizer Literatur*, hrsg. von Barbara Burns – Malcolm Pender, 73–90. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Nusser, Peter. 2003. *Der Kriminalroman*. 3., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- O. A. 2007. „Mord im Schrebergarten.“ *Der Landbote*, 24. Februar, o. S.
- Porchet, Claudia. 2007. „Melancholiker mit grossem Herz.“ *Tages-Anzeiger*, 21. Februar, o. S.
- Richard, Christine. 2007. „Der ‚Engel‘ im Schnee, die Madonna und ein Gnädiger. Zu Besuch beim Basler Schriftsteller Hansjörg Schneider in Todtnauberg.“ *Basler Zeitung*, 16. Februar, 6–8.
- Rusterholz, Peter. 2009. „Die Öffnung der Grenzen im Deutschschweizer Kriminalroman: Hansjörg Schneiders ‚Hunkeler macht Sachen.‘“ In *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt. Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur*, hrsg. von Dariusz Komorowski, 235–245. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schenk, Peter. 2008. „Kommissär Hunkeler mag das Elsass.“ *Basler Zeitung*, 14. November, o. S.
- Schneider, Hansjörg. 2007. *Hunkeler und der Fall Livius. Roman*. Zürich: Ammann.
- Schneider, Hansjörg. 2012. *Nilpferde unter dem Haus. Erinnerungen, Träume*. Zürich: Diogenes.
- Schneider, Hansjörg. 2018. *Kind der Aare. Autobiographie*. Zürich: Diogenes.
- Schneider, Hansjörg. 2019a. *Brief an Ján Jambor*. 22. September. [Nicht veröffentlicht.]
- Schneider, Hansjörg. 2019b. *Brief an Ján Jambor*. 26. September. [Nicht veröffentlicht.]
- Schulze-Witzenrath, Elisabeth. [1979] 1998. „Die Geschichten des Detektivromans. Zur Struktur und Rezeptionsweise seiner klassischen Form.“ In *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, hrsg. von Jochen Vogt, 216–238. München: Fink.
- Stroh, Frédéric. 2017. „Abt Camille.“ *Le Maitron : Dictionnaire biographique des fusillés et exécutés*. Abrufbar unter: <https://fusilles-40-44.maitron.fr/?article165238> [zit. 20. 2. 2020].
- Todorov, Tzvetan. [1966] 1998. „Typologie des Kriminalromans. Übersetzt von Jochen Vogt.“ In *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*, hrsg. von Jochen Vogt, 208–215. München: Fink.

- Vignerot, Jacques. 2004. *Et si c'était moi ! De Ballersdorf à Oradour,...à Alger, à... Essai*. Altkirch: Histoire-Documents.
- Vilas-Boas, Gonçalo. 2010. „Die langsame Aufräumungsarbeit in Schweizer Detektivromanen: Werner Schmidli und Hansjörg Schneider.“ In *Kulturbau. Aufräumen, Ausräumen, Einräumen*, hrsg. von Peter Hanenberg – Isabel Capelo Gil – Filomena Viana Guarda – Fernando Clara, 361–372. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Vonau, Jean-Laurent. 2011. *Le Gauleiter Wagner, le bourreau de l'Alsace*. Strasbourg: La Nuée Bleue.

The elaboration of the “Ballersdorf Case” (February 1943) in Hansjörg Schneider’s crime novel “Hunkeler und der Fall Livius”

Hansjörg Schneider. “Hunkeler und der Fall Livius.” Swiss literature. Crime novel. Ballersdorf Case. World War II.

The contribution deals with the crime novel *Hunkeler und der Fall Livius* (2007; Hunkeler and the Livius Case) by the Swiss author Hansjörg Schneider (born 1938). Its goal is to analyze the aesthetically effective incorporation of the historically authentic events of the World War II into the novel’s fictional world, in which the author applied the oral history method (interviewing contemporary witnesses) and partially relied on written sources.

Doc. Mgr. Ján Jambor, PhD.
Institut für Germanistik
Philosophische Fakultät
Prešover Universität in Prešov
17. novembra 1
080 01 Prešov
Slowakische Republik
jan.jambor@unipo.sk

Zur metaphorisch-diskursiven Wirklichkeit in Josef Haslingers Roman „Opernball“

ANDREA MIKULÁŠOVÁ – ROMAN MIKULÁŠ

Über die Komplementarität von Sprache und Denken wird vieles berichtet.* Dass Sprache einen enormen Einfluss auf unser Denken hat, steht außer Frage. Dass Wörter das menschliche Verhalten in bestimmte Bahnen lenken können, ist ein Gemeinplatz und die Einsicht, dass wir durch Sprache die Wirklichkeit erst hervorbringen, hat zumindest unter den Konstruktivisten das Gewicht einer allgemein gültigen Prämisse. Unter den Sprachmitteln sind es gerade Metaphern, die unser Denken und Wahrnehmen in besonderer Weise kanalisieren und gleichzeitig bestimmen, was wir in welchem Lichte sehen und was wir hingegen aus unserem Wahrnehmungsbereich ausblenden.¹ Wir nehmen in erster Linie das wahr und kommunizieren auch nur das, wofür uns Schemata (Konzepte, Modelle) zur Verfügung stehen. Es gibt allerdings einen großen Bereich an Phänomenen, die lediglich über Analogien annähernd adäquat kommuniziert werden können. Und mit diesem Bereich, der von Metaphern und Vergleichen verschiedenster Art besetzt ist, wollen wir uns anhand eines Kriminalromans befassen, also mit einigen Inhalten bzw. mit Aspekten, die im Kriminalroman verstärkt in Anschlag gebracht werden.²

Das Besondere an Metaphern ist, dass sie nicht unbedingt nur jene Stellen anzeigen, die in unseren konzeptuellen Netzen nicht besetzt sind, sondern sie sagen vor allem auch etwas über die kommunikative Unbrauchbarkeit der existierenden Konzepte in konkreten Erfahrungssituationen aus. So gesehen erfüllen Metaphern weitestgehend eine genuin poetische Funktion. Durch Metaphern wird laut Vittoria Borsò-Borgarello „eine unkonventionelle Organisation von Welt vermittelt [...] Metapher ist organisierendes Werkzeug von Wirklichkeitsentwürfen“ (1985, 14). Borsò-Borgarello schlussfolgert: „Das wachsende Interesse der Literaturwissenschaft an der Metapher ist u. a. darin begründet, daß [...] der Übergang vom ontologischen Status des Kunstwerks zur Dynamik literarischer Kommunikation vollzogen wurde, die Metapher als Interpretationsmittel literarischer Texte gilt“ (10).

Den Sinn der Zuordnung der Metaphern zu bestimmten Ideen oder Sinnbereichen formuliert Michael Buchholz in Bezug auf die Metaphorik im Krankheitsdiskurs äußerst pointiert: „Und wenn ein Patient seine Klinik als ‚Dorf‘ erlebt, eine

* Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Projektes VEGA 2/0111/20 „The Interdiscursive Construction of Reality in Literature“.

andere Patientin sie hingegen als ‚Gefängnis‘ beschreibt, handelt es sich dann noch um die gleiche Klinik?“ (1993, 8).

Die Metapher als sprachliche Spielart des Grundprinzips der menschlichen Kognition (der Analogiebildung) bietet unserer Ansicht nach gute Möglichkeiten, Aufschlüsse über die menschliche Natur/Intelligenz und deren Entwicklung zu gewinnen. Obwohl Metaphern im Alltag in der Regel im Verborgenen operieren, werden sie in der Literatur als poetische Mittel bewusst eingesetzt, meist jedoch in lyrischen Texten. Tibor Žilka meint aber: „Poetische Metaphern treten auch in der Prosa häufig auf, besonders in lyrischer Prosa oder in Texten, die sporadisch lyrische Passagen oder Beschreibungen enthalten“ (2020, 63). Es ist zu beobachten, dass in Kriminalromanen die Häufigkeit des Metaphernvorkommens sehr unterschiedlich ausfällt und vielmehr mit der Schreibweise des Autors etwas zu tun hat denn mit dem Genre des Kriminalromans.

Außerdem wollen wir uns jenen Überlegungen anschließen, die Thomas Eder im Anschluss an Ausführungen von Boroditsky und Thibodeau (2011) wie folgt auf den Punkt bringt:

Durch analogischen Transfer können Systeme von sprachlichen Metaphern die Herausbildung von Denk- und Wissenssystemen beeinflussen. Unser Nachdenken und Urteilen über viele verschiedene komplexe Sphären kann durch dieses Netzwerk von durch Analogien entstandenen Repräsentationen vermittelt werden (2020, 235).

Nicht nur dass Metaphern zu neuen Einsichten führen können, sie machen durch ihre spezifischen Reduktionsleitungen auch für ganz bestimmte Dinge blind. Rudolf Schmitt verlangt deshalb: „Die systematische Suche nach Sinnbezügen, die von einer Metapher konstruiert werden, und ebenso nach Sinnbezügen, die von einer Metapher ausgeblendet werden, ist ein zentrales Moment der systematischen Metaphernanalyse“ (2007, 143; Hervorh. i. O.). Es gilt demnach weiterhin die Prämisse von Highlighting and Hiding von George Lakoff und Mark Johnson (1980, 10ff.). Der kognitive Metaphernbegriff behält für unsere Überlegungen und Untersuchungen, auch wenn sie zum guten Teil diskursanalytisch motiviert sind, weitgehend seine Gültigkeit – bis auf die eine oder andere Korrektur bzw. Ergänzung, die dazu führen sollen, dass die Kreativität im Metapherngebrauch in dem zu analysierenden Werk im Aufbau der poetischen Lebenswelten erkennbar wird.

In Metaphernanalysen wird der Sinngehalt der Metaphern oft einer Art der Generalisierung unterzogen. Dies geschieht im Anschluss an die *Conceptual Metaphor Theory* (CMT) vor allem in der qualitativen Forschung mit einem quantitativen Anteil. Die Generalisierung entspricht jener Typenbildung, wie sie von Lakoff und Johnson beispielgebend ausgeführt wurde. Dabei werden konkrete Verwendungszusammenhänge genauso ausgeblendet wie der historische Horizont, psychosoziale Komponenten der Kommunikation (Beziehungsaspekte) usw. Generalisierung kann nur vollzogen werden, wenn kommunikative Kontexte außer Acht gelassen werden – so die naheliegende Schlussfolgerung.³ In der Analyse der Metaphorik in literarischen Texten wäre dieser Schritt aber wenig zielführend. Wird dann auch die Frage nach der metaphorischen Konstruktion von Gesellschaft, Geschichte oder Kultur aufgeworfen oder wird danach gefragt, welche emotionalen oder kognitiven

Strukturen sich in metaphorischer Darstellung als versprachlichte Analogiebildungen offenbaren, z. B. in Aussagen von Kranken zu ihren Krankheitssymptomen (vgl. Mikulášová – Mikuláš 2018; 2020), dann greifen Argumente für eine Generalisierung ins Leere.

Unser Rückgriff auf die CMT erklärt sich vielmehr daraus, dass sie von einem erweiterten Metaphernbegriff ausgeht. Nach der darin vertretenen Auffassung fallen auch Vergleich, Idiom (vgl. Kispál 2020) und in gewisser Hinsicht auch Symbol unter den Metaphernbegriff, sofern Analogiebildung, also Übertragung von einem Herkunftsbereich auf einen Zielbereich vollzogen wird.

So einfach dies in der Theorie klingt, so schwierig gestaltet sich die analytische Praxis in qualitativer Forschung, denn, wenn die CMT davon ausgeht, dass nur anhand von metaphorischen Konzepten (eigentlich sind es metaphorische Modelle/ Typen) allgemeine Aussagen über Strukturen der Übertragung und daher quasi über kognitive Muster gemacht werden können, so bedeutet es für die Interpretation konkreter metaphorischer Aussagen zunächst eine wesentliche Einschränkung. Metaphorische Konzepte suggerieren die Existenz kognitiver Netzwerke von einer gewissen Beständigkeit bzw. Universalität. Die Forschungspraxis zeigt jedoch, dass Metaphernkommunikation, vor allem da, wo innovative Metaphern verstärkt zum Tragen kommen, also gerade da, wo Sprachschemata (Begriffe, usuelle Metaphern) tatsächlich als störend empfunden werden (Literatur, Therapie), auch auf der Ebene der metaphorischen Konzepte (Modelle, Schemata) Innovationen hervorbringt, nicht nur auf der Ebene der Einzelmetapher (vgl. Schmitt 2007, 144).

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie in einem Kriminalroman Kernaspekte der Kriminalliteratur, also Aspekte, die mit Phänomenen des Verbrechens in Zusammenhang gebracht werden, metaphorisch konzeptualisiert werden. Dabei werden auch Metaphern berücksichtigt, die im weiteren Radius mit Phänomenen der Kriminalität zusammenhängen (z. B. soziales Umfeld, psychische Dispositionen, historische Kontexte).

OPERNBALL ALS SOZIALKRITISCHER KRIMINALROMAN

„Opernball ist [...] ein auf Verfilmung schielender ‚totaler realistischer Zerstörungsroman‘ [...] gestrickt nach amerikanischem Muster: Sensation in diversen Varianten, zwischen einfachen Koordinaten, Gott und Teufel; umfassender Problemerkatalog (Krieg, Rassismus, Neo-Nazis, Süchtler), Mißstände allerorten, von Waldheim bis zur Schubumkehr“ (Zeyringer 1999, 488; Hervorh. i. O.). Haslingers 1995 erscheinener Roman ist, so schreibt Christine Dössel „das Sittenbild einer morbiden Gesellschaft, der mit ihren Werten auch die Orientierung abhanden gekommen ist und deren latenten Rechtsradikalismus Haslinger in eine nachgerade historische Dimension zu betten versteht“ (2006). Diese zwei Versuche, den Roman literarisch zu verorten, stellen in ihren unterschiedlichen Positionen, die sich darin manifestieren, ein pointiertes Spiegelbild einer kritischen Diskussion dar, die im Literarischen Quartett (Ausgabe 35) vom 23. Februar 1995 und der nachfolgenden Darstellung von Siegrid Löffler in der Süddeutschen Zeitung vom 5. April 1995 ihren Ausgang nimmt.⁴ Für unsere Belange ist weniger der literaturkritische Gehalt dieser Aussa-

gen interessant als vielmehr die Gattungsspezifik des Romans betreffende Implikate. Diese finden sich in einschlägigen Erläuterungen zu Mustern des Genres des Kriminalromans. Das Handbuch der Kriminalliteratur führt außerdem aus:

Die facettenreiche Krimi-Szene der 1980er Jahre changiert zwischen zwei Polen: einerseits den weiterhin veröffentlichten sozialkritischen Krimis, die die 1970er Jahre geprägt haben und die sich nun zunehmend einer multiperspektivischen Erzählweise und psychologisch komplexen Figuren öffnen. [...] Andererseits setzt sich mehr und mehr ein postmodernes, mitunter parodistisches Spiel mit gängigen Mustern des Krimi-Genres durch (Bartl 2018, 331).

Im Falle von *Opernball* handelt es sich demnach um einen sozialkritischen Krimi mit multiperspektivischer Erzählweise. Gleich in den ersten Szenen erfährt der Leser, was vorgefallen ist. Dies wird aus der Perspektive des Reporters und Ich-Erzählers Kurt Fraser berichtet, der in der von ihm geleiteten Direkt-Übertragung an Bildschirmen beobachten muss, wie alle Opernball-Gäste getötet werden, darunter auch sein Sohn, der als Kameramann im Gebäude der Hofoper seinen Dienst versieht. Fraser macht Zeugen der Katastrophe ausfindig und anhand ihrer Tonbandaufnahmen entwirft er Pläne zu einer Geschichte. Von den Erzähler-Figuren berichten zwei durchgehend – es sind dies der Kurt Fraser und der Ingenieur. Der Ingenieur wird zum engsten Vertrauten des Anführers der rechtsextremen Terrorzelle der „Entschlossenen“, der sich „Der Geringste“ nennt. Die Polyphonie bzw. Multiperspektivität wird auch von Schmidt-Dengler klar erkannt: „Solches multiperspektivisches Erzählen ist ja nicht völlig neu. [...] Eine sehr distinkte Polyphonie, alle behalten ihre Stimme. [...] Eine der bewährten Methoden, Massenergebnisse zu schildern: Die Auflösung in Stimmen“ (2020, o. S.). Dieser komplexe Sachverhalt, der im Giftgasanschlag an den Wiener Opernball seinen Höhepunkt findet, wird aus den verschiedenen Perspektiven der einzelnen Erzählfiguren beleuchtet, die von ihrer Herkunft, ihrer gesellschaftlichen Stellung (sozialer und beruflicher Hintergrund), ideeller Ausrichtung her etc. unterschiedlicher nicht hätten sein können. Es sind dies der Osteuropa-Reporter Kurt Fraser, des Weiteren sind es der Ingenieur, der Inspektor Fritz Amon, die Hausfrau Claudia Röhler und der Geschäftsmann Richard Schmidleitner. Die Erinnerungen der Erzähler werden im Verlauf des Textes stets unterbrochen und an einer anderen Stelle wieder aufgegriffen. Dadurch können Aspekte des gesellschaftlichen Lebens in der Vielfalt ihrer Erscheinungsformen in der Erzählerfigur Kurt Fraser gebündelt werden. Alle Erzählungen kumulieren in der Katastrophe des Anschlags und daselbst finden sie ihren Knotenpunkt, sie sind mit verschiedensten Ansichten und Anschauungen durchwoben, die in zum Teil stark figurativen Äußerungen ihren Ausdruck finden. Die Erzählstränge ergänzen einander, ergeben zusammen jedoch einen verhältnismäßig amorphen narrativen Rahmen. Der Zweck dieses Vorgehens liegt wohl darin, eine möglichst große Bandbreite an Fakten zu beleuchten, nicht aber die einzelnen Positionen gegeneinander auszuspielen. Schmidt-Dengler beobachtet daher: „[...] der Roman [fordert] durch seine fünf perspektivischen Ansätze eben auch dazu heraus, den Figuren in ihren sozialen, politischen, psychischen, moralischen Rahmenbedingungen gerecht zu werden. Die fünf unterschiedlichen Standpunkte sind so gegeneinander zu ver-

rechnen“ (2020, o. S.). Haslinger selbst merkt diesbezüglich an: „Es ist mir wichtig gewesen, diesen Romangestalten Plausibilität zu geben, sie nicht von vornherein abzukanzeln“ (1995, 249).

HISTORISCHE HINTERGRÜNDE

Einer der Hintergründe, vor denen Haslingers Roman kommuniziert werden kann, ist eine Serie von Briefbombenanschlägen, die in der Zeit zwischen 1993 bis 1996 Österreich erschüttert hat.⁵ Den zweiten großen historischen Rahmen bilden die Jugoslawienkriege und das ihnen vorausgegangene Aufkommen des Nationalismus nach Titos Tod (der Mathematikprofessor und der Vater der Romanfigur Claudia Röhler fragt „Was ist, wenn Tito stirbt?“ Er fürchtete schon damals, in den siebziger Jahren, daß nach Titos Tod die jugoslawischen Völker auseinanderfallen würden“ (Haslinger [1995] 2008, 291). Weitere historische Ereignisse, vor deren Hintergrund der Roman kommuniziert werden kann, stellen der Massenmord durch Giftgas in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern, das Oktoberfestattentat am 26. September 1980, der „Zerfall des Ostblocks 1989/90“ (Adam 2015, 392) oder auch der Giftgasanschlag vom 20. März 1995 in der U-Bahn von Tokio dar.⁶ Der letztgenannte Fall ereignet sich praktisch zeitgleich mit dem Erscheinen des Romans. Schmidt-Dengler bringt diese Tatsache wie folgt auf den Punkt: „Die Fortune von Josef Haslingers [...] Roman *Opernball* ist eng mit aktuellen Ereignissen verbunden, die diesem Buch wenig später folgten [...]. Hier schien es sich [...] um eine kühne Antizipation von Ereignissen und Sachverhalten, von Terror und Gefahr, von politischen Konstellationen und Szenarien [zu handeln]“ (2020, o. S.). In einem Interview für *Die Zeit* bestätigt dies Haslinger mit den Worten: „In der Tat kann man heute den Eindruck gewinnen, dass sich die Realität bisweilen der Fiktion annähert“ (Löbbert 2011, o. S.) – denn, wie Dössel weiter ausführt:

[E]s ist die Verschränkung von Medienmacht und Gewalt, von Massenmord und Massengeschäft, die Haslingers Thriller bei allen pseudo-dokumentarischen Elementen zu einem veritablen, aus heutiger Perspektive geradezu hellsichtigen Medienroman macht. Spätestens seit den Ereignissen des 11. September 2001 hat die Realität die Anschlagskraft dieses Romans nicht nur bestätigt, sondern um Längen überboten (2006, o. S.).

LEBEN – TOD

Der Massenmord ist einer der zentralen Aspekte dieses Buches:

Josef Haslinger hat mit *Opernball* (1995), in dem Neonazis Tausende ermorden, dafür [für die Typologie des anonymen Opfers] ein prominentes Beispiel geliefert, was bereits die ersten Sätze des Romans illustrieren, wenn sie auf ein konkretes Opfer aus der anonymen Masse fokussieren: „Fred ist tot. Die Franzosen haben ihn nicht beschützt. Als die Menschen vernichtet wurden wie Insekten, schaute ganz Europa im Fernsehen zu. Fred war unter den Toten (Haslinger [1995] 2008, 9)“ (Mangos – Wilpert 2018, 240).⁷

Den Rahmen der Handlung gibt demnach die Dichotomie „Leben – Sterben“ vor. Diese beiden abstrakten Konzepte werden durch Anschauung entsprechend metaphorisch zugänglich gemacht. Das Leben wird mit Gegenständen (Stoff, Film) analogisiert,⁸ die Toten werden ebenso vergegenständlicht (Wegweiser, Wachsfigur).⁹ Das

Sterben (von Fred) wird in seiner Prozessualität auch in einem zweischichtigen Sinnkontext bildhaft veranschaulicht:

Die Gegenstände verschwimmen, bewegen sich wie Wellen von ihm weg. [...] Er stürzt [...] unendlich tief [...]. Es gibt keinen Boden. [...] In seinem Inneren hat sich ein Feuer entzündet. [...] breitet sich [...] aus. Bis ein glühender Ball aus seinem Inneren fährt und im fernen Nebel verschwindet (19).

WIENER OPERNBALL – NATIONALHEILIGTUM ÖSTERREICHS

Vor diesem „tödlichen“ Hintergrund wird das gesellschaftliche Nationalheiligtum Österreichs beleuchtet. Der Wiener Opernball und die damit verbundenen Ereignisse verschränken nationale und globale Aspekte miteinander. Schmidt-Dengler verweist hier auf eine besonders wichtige Entwicklung innerhalb der österreichischen Gegenwartsliteratur, die mit verstärkter Gesellschaftskritik einhergeht:

Haslinger und Menasse haben ein feines Organ für die Funktion, die der Symbolsprache, vor allem der national wiedererweckten Symbolsprache eignet. Die österreichische Literatur der letzten Jahre hat sich in einer seltsamen Einmütigkeit an jenen Orten niedergelassen, die gleichsam als stabile Zeichen der österreichischen Identität gelten: An der Wiener Ringstraße also. Das Burgtheater hat für alle eine magische Anziehungskraft, für Elfriede Jelinek wie für Thomas Bernhard, für Josef Haslinger wie für Peter Turrini. In dieser durchaus musealen Repräsentanz fühlt man sich geborgen (2020, o. S.).

Wenn Schmidt-Dengler fragt, warum sich eine Terroristengruppe ausgerechnet den Opernball aussuche, so lässt sich mit Winfried Adam antworten: „Mit der Wiener Staatsoper bzw. dem Opernball [...] beschäftigt sich der Roman mit einem zentralen Symbol österreichischer Identität und Geschichte“ (2015, 393). Folgerichtig werden also auch die Staatsoper bzw. der Opernball metaphorisiert, und zwar ganz bewusst im historischen Sinnzusammenhang (Staatsoper ist Gaskammer, Opernball ist Auschwitz, Opernball ist Wiener Kongress).¹⁰

Der Roman reflektiert in quasi dokumentarischer Manier auf reale historische Ereignisse, bzw. nimmt diese gleichsam vorweg, was Haslinger im Interview für *Die Zeit* folgerichtig erläutert: „Weil es per se Aufgabe der Fiktion ist, einen Möglichkeitsraum auszuleuchten und sich nicht auf das zu reduzieren, was man bereits kennt. Ihre Bedeutung bekommt sie durch das Weiterdenken von Vorhandenem“ (Löbber 2011). Nicht nur der Opernball als Institution von symbolischer Kraft, sondern der Opernball als Forum gesellschaftlicher Reflexion mitsamt den traditionellen Demonstrationen gegen diese Einrichtung als das Fest der Reichen und der Schönen, wo sich die „snobistische High Society der Alpenrepublik“ und die „gesamte politische Prominenz Österreichs“ (Vom Berg 2018) versammeln, werden thematisiert, und zwar in entsprechenden globalen Zusammenhängen des politischen Weltgeschehens der frühen 1990er Jahre. Dank des erwähnten quasi dokumentarischen Charakters, den der Roman durch die Einbindung und Auswertung von fiktiven Tonbändern erhält, wird der Eindruck der Authentizität vermittelt und dieser zusätzlich durch die Ich-Form der Erzählungen (der Täter, der Opfer, der Beteiligten und der Unbeteiligten) potenziert. Eines der Tonbänder stammt von dem Revierinspektor Fritz Amon, der, wie Winfried Adam bemerkt, „das repressive gesellschaftliche Umfeld in Österreich

Mitte der 90er Jahre repräsentiert. Er [...] hält Jup Bärenthal (der 2008 verstorbene FPÖ-Politiker Jörg Haider) für ‚die politische Hoffnung unseres Landes‘ (Haslinger [1995] 2008, 95)“ (2015, 392).

POLITIK UND EXEKUTIVE

Bedeutsam ist also auch die Metaphorisierung der Politiker wie auch das Verhältnis der Politik und der Exekutive im Roman. Die im Roman dargestellten Politiker werden als verlogene und hinterhältige Schausteller der Macht (Gockel) konzeptualisiert,¹¹ die Polizei, aufgerieben zwischen Politik und Realität, mal als „Behältnis unter Druck“, mal als „heiße Flüssigkeit“ (im Zusammenhang mit dem bekannten metaphorischen Konzept ANGER IS HOT LIQUID oder noch allgemeiner ANGER IS HEAT) analogisiert, wobei in beiden Fällen die Emotion Wut zum Ausdruck kommt.¹²

ÖSTERREICH UND DIE IDEE DER REINEN KULTUR

Die österreichische (europäische) Gesellschaft, um deren Wohl es ja schließlich geht, wird entsprechend mit dem Konzept „Nest“, also mit der Metapher der (vermeintlich bedrohten und zu schützenden) Sicherheit bedacht.¹³ Österreich als Staatsgebilde wird in traditioneller Manier mit dem Konzept „Mensch“¹⁴ metaphoriert und die „österreichische Seele“ erhält mit dem Konzept der „Landschaft“¹⁵ ihre Anschauung.

Nach der Machart des medienkritischen Politthrillers wird ein Bild vom Zustand der österreichischen Wirklichkeit hervorgebracht, in der die Angst um sich greift, wo linke Chaoten und Rechtsextremisten Terror verbreiten und in der rassistisches Gedankengut obendrein bereits die Strukturen der Exekutive und der Politik durchwirkt. Dies wird an der Rede des neuen Polizeipräsidenten Reso Dorf und an der Reaktion des Bundespräsidenten darauf deutlich: „Auf die Rede von Reso Dorf angesprochen, antwortete er: ‚Ich würde es anders ausdrücken, aber im Prinzip hat der Herr Polizeipräsident natürlich recht.‘“ (Haslinger [1995] 2008, o. S.).

Die völkisch-nationale Ideologie von der „reinen Kultur“ wird im Roman mehrfach metaphorisch „umgesetzt“. Der entsprechende Kulturbegriff erscheint in Konzepten des „Körpers“ bzw. „Lebewesens“, die Demokratie wird hingegen mit dem Konzept „Wildwuchs“ bedacht.¹⁶

Als Ursache der Zerstörung der reinen Kultur gilt die Überfremdung Österreichs. Alles Fremde ist „Feind“ und wird in der Regel als „Kontamination“, etwas unaufhaltsam „Massenhaftes“, oder als „Zersetzung von Innen“ konzeptualisiert.¹⁷

Die einzelnen Ideen, die in eine Ideologie ausarten können, werden als „brennbares Material“ oder als „Feuersbrunst“ metaphorisch ins Bild gebracht.¹⁸

MEDIENKRITIK

Der Roman zeichnet ein gesellschaftlich-politisches Bild Österreichs Mitte der 1990er Jahre. Winfried Adam führt aus: „Dabei spielt die wenig entwickelte Gedächtniskultur des Landes bzw. die noch andauernde Beschwörung der (NS-)Vergangenheit eine zentrale Rolle“ (2015, 393). Der Roman thematisiert jedoch nicht nur die

Bedrohung der Gesellschaft durch rechtsradikales Gedankengut, durch Ausländerfeindlichkeit, durch individuelle und kollektive Gewaltbereitschaft und Extremismus, sondern auch, und zwar maßgeblich, durch Medienmanipulation. „Ich kenne wenige Texte“ – so Schmidt-Dengler –, „in denen die unbarmherzige Tyranis des Aufschreibesystems Fernsehen so unverhohlen dargestellt wird wie in diesem Roman: Daß etwas ist, wird gleichsam erst durch das Fernsehen bewirkt. Was nicht im Fernsehen ist, existiert nicht“ (2020, o. S.). Schmidt-Dengler bringt den Aspekt der Medienmanipulation in seinen Beobachtungen mehrmals in Anschlag: „Der Roman stellt dieses apokalyptische Szenario her – in der perfekten Simulation, die durch die mediale Vermittlung noch verschärft wird. Das Sterben vollzieht sich vor laufender Kamera“ (2020, o. S.). Diese Sichtweise wird auch von Winfried Adam geteilt, wenn er ausführt: „Zunächst lässt sich dieser Roman medienkritisch lesen, da er die extensive Gewaltdarstellung bzw. die ‚Wirklichkeitsproduktion‘ durch das Medium Fernsehen problematisiert“ (2015, 392). Dazu nun die entsprechende Schlüsselpassage aus dem Roman, die berühmt gewordene Handgranatenszene, in der einer der österreichischen oder deutschen Söldner, die in Mostar gegen bosnische Muslime kämpften, einem muslimischen Mädchen eine Handgranate als Geschenk in die Hand drückte. Der Reporter schwenkt unversehens seine Kamera auf diese vollkommen unauffällige Szene und berichtet: „da kam mir der Gedanke, er könnte den Ring gezogen haben. Das Kind schaut auf die Granate in seiner Hand und weiß nicht recht, was es damit tun soll. Im nächsten Augenblick wird es zerrissen“ (Haslinger [1995] 2008, 164). Daraufhin meint der Reporter: „Nach dem Granatenanschlag auf das Kind war meine Handkamera aber plötzlich mit Gold gefüllt [...]“ (165).

Genau aus diesem Grund und angesichts solcher journalistischen Gnadenlosigkeit und Abgebrühtheit, die im letztzitierten Satz artikuliert wird, wird der Roman auch als medienkritischer Politthriller gehandelt: „Es ist ein mit professioneller Souveränität geschriebener Politthriller“ (Zeyringer 1999, 489; vgl. auch Adam 2015, 394). Schmidt-Dengler allerdings hält dem entgegen und wohl wenig von forschen Gattungsbestimmungen: „Wer sich mit dem Befund, hier handle es sich um die österreichische Ausgabe eines Politthrillers abpeisen lässt [...], liest [...] an [ihm] vorbei“ (2020, o. S.).

Die Metaphorisierung im Sinnbereich der Medien ist, wie bei einem medienkritischen Politthriller nicht anders zu erwarten, auch anteilig am meisten ausgeführt. Die Kriegsberichterstatter werden als „Großwildjäger“ metaphorisiert, der Journalismus als „Jagd“ und das Material, das sie der Weltöffentlichkeit präsentieren als wertvolle, weil leicht und gut zu versilbernde „Beute“.¹⁹ Die zu beeinflussende Öffentlichkeit wird dementsprechend als undifferenzierte „Masse“²⁰ konzeptualisiert. Die Macht der Medien wird gerne auch in sehr pointierten Situationen bildlich dargestellt. So wirken Kameraleute, die sich durch die Menge rückwärts bewegen, um Prominente „einzufangen“, wie ein „Schneepflug“, der sich eine Schneise durch die Menge schlägt.²¹

KIRCHLICHE INSTITUTIONEN

Neben der Kritik an Medien²² kommt in diesem Roman auch eine subtile Kritik an einem diffizilen Sachverhalt zum Tragen, an Einrichtungen der Kirche. Die ideologischen Fundamente der terroristischen Zelle der „Entschlossenen“²³ wurden vom Geringsten gelegt. Er ist die Bewegung und diese nimmt durch ihn folgerichtig individual-menschliche Eigenschaften an.²⁴ Das meiste, was wir über die Gruppe der „Entschlossenen“ und über ihren Anführer erfahren, geschieht durch die Vermittlung des Ingenieurs: Der Geringste ist durch seine Erfahrungen des Klostergymnasiums von Kremsmünster geistig geprägt. Kremsmünster gilt in Österreich mehr als irgendeine Schule,²⁵ diese Einrichtung verkörpert nach Schmidt-Dengler „die benediktinische Aufklärung, eine Schule, in der es eine Sternwarte gibt, eine große Naturaliensammlung [...]. Daß der Geringste so mit der Geschichte Österreichs und seiner Erziehung durch die Klosterschule verknüpft wird, stellt noch einmal zumindest in vitro die Erziehung des ‚österreichischen Katholiken Adolf Hitler‘ (Heer²⁶) nach“ (2020, o. S.). Über diese Querverbindung wird im Roman Gott mit Hitler in Zusammenhang gebracht: „Der allmächtige Gott hatte etwas von Hitler. Er war dieser riesige Daumen, der [...] am Himmel erscheinen und mich zerdrücken könnte“ (Haslinger [1995] 2008, 58–59).

Die christliche Religion wird im Roman als „Nährboden der überlegenen europäischen Kultur“ (209) dargestellt. Die Kirche wird aber auch als ein zu beschützendes oder zu rettendes „Lebewesen“ metaphorisiert, die Kirche liege in Agonie (210). Es kann zweierlei Nutzen aus ihr gezogen werden: mal gilt sie als Basis, als Fundament auf dem Kulturen gedeihen können („Nährboden“), oder sie gilt folgerichtig als „Nahrung“;²⁷ mal wird sie als „Mittel der Reinigung“ eingesetzt.²⁸ In diesem religiösen Bild- und Sinnbereich wird auch der Anführer der Gruppe der „Entschlossenen“ mit Gott analogisiert²⁹ und die Allmacht Gottes als das Bewusstsein der eigenen Nichtigkeit ins Bild gebracht.³⁰ Dieses „Bedrohungsszenario“ kommt im Roman in der Analogie „Gott – Hitler“ noch einmal zum Tragen.³¹

Das erwähnte Bewusstsein der eigenen Nichtigkeit des Menschen als Einzelwesen drückt sich anschaulich aus, wenn Menschen mit wehrlosen und elenden Tieren oder wertlosen Gegenständen wie Insekten, Kröten, Kojoten, Gäulen, Mehlsäcken oder Waschlappen³² verglichen oder metaphorisiert werden.

Hingegen wird die menschliche Gemeinschaft als potent dargestellt, als etwas, wovon Macht ausstrahlt oder Gewalt ausgeht. Die Gemeinschaft ist „Faust“, „Waffe“, „Körper“, „Wand“ oder „Walze/Maschine“.³³

An diese Analogien schließen sich jene der Gesellschaft bzw. der gesellschaftlichen Ordnung an, die mal als „Organ“, das als Stütze eines Lebewesens agiert, mal als „Band“ ihre Funktion versieht.³⁴

SCHLUSS

In unseren Ausführungen sind wir der Frage nachgegangen, wie in einem Kriminalroman Aspekte, die mit einigen Phänomenen des Verbrechens in Zusammenhang gebracht werden, wie auch Aspekte der Gesellschaftskritik metaphorisch konzeptualisiert werden. Dabei wurden auch Metaphern berücksichtigt, die im weiteren Radius

mit Phänomenen der Kriminalität zusammenhängen (z. B. soziales Umfeld, psychische Dispositionen, historische Kontexte).

Anhand der Analyse der Metaphorik im Roman *Opernball*, einem sozialkritischen Krimi mit multiperspektivischer Erzählweise bzw. einem medienkritischen Politthriller, in welchem ein gesellschaftlich-politisches Bild Österreichs Mitte der 1990er Jahre gezeichnet wird, haben wir Metaphern in folgenden großen Sinnbereichen geortet: Medien – Kultur – Politik – Kirche/Religion – Individuum – Gemeinschaft/Gesellschaft. Die Metaphorisierung im Bereich der Medien ist, wie bei einem gesellschafts- und medienkritischen Politthriller nicht anders zu erwarten, auch anteilig am meisten zu beobachten. Die bildspendenden Bereiche waren different vertreten, en gros jedoch aufschlussreich gewesen, denn die Analogisierungen wurden mit den politischen und historischen Hintergründen, vor denen der Roman rezipiert wurde, enggeführt. Es sind dies die Briefbombenanschläge der 1990er Jahre in Österreich, das Oktoberfestattentat von 1980, der Zerfall des Ostblocks von 1989, die Jugoslawienkriege, der Giftgasanschlag von 1995 in der U-Bahn von Tokio und nicht zuletzt schließlich der *Opernball* in der Wiener Staatsoper und die traditionellen linken Proteste gegen diese Einrichtung.

ANMERKUNGEN

- ¹ Wenn Wahrnehmungen kommuniziert werden, so tun sie es nicht in einer auf Objekte bezogenen Art und Weise, sondern ihre Kommunikation vollzieht sich entsprechend jenen Regularitäten, die für die Kommunikation diskursiv relevant sind. Metaphern fungieren daher wie Scharniere zwischen Kognition und kommunikativen Handlungen und prägen das Denken, d. h., dass wir nicht nur Metaphern in der Kommunikation verwenden, um Handlungen anderer zu beeinflussen, sondern dass wir, frei nach G. Lakoff und M. Johnson, in Metaphern auch denken, d. h. wiederum, dass Übertragungen (Analogien) die kognitive Grundoperation darstellen, die auf Wahrnehmungen und Erfahrungen gründen.
- ² Zu solchen Aspekten werden üblicherweise Kriminalität, Angst und das Böse (Nervenkitzel und Gefühle im Allgemeinen), Rache, Verbrechen und Motive für Verbrechen, Gewalt, Sterben und Tod, Tötungsarten (Mord, Totschlag), Moral, Gefahr, Schutz und Sicherheit, Gerechtigkeit, Landschaft und Raum, Zeit, Schuld, Täter, Opfer usw. gezählt.
- ³ Vgl. dazu ausführlicher Schmitt 2007.
- ⁴ Zeyringer versteift sich im Zuge seiner knappen wertenden Darstellung des Romans ausgesprochen einseitig nur auf ablehnend-kritische Stellungnahmen der Literaturkritik und zieht für seine Argumentation entsprechend passende Zitate von Hubert Lengauer (*Wespennest* 99/1995) und Karin Fleischanderl (*Literatur und Kritik* 311, 312/1997) heran.
- ⁵ Vgl. <https://steiermark.orf.at/v2/news/stories/2617411/>.
- ⁶ „Terroranschlag in der Tokioter U-Bahn, der in zahlreichen Punkten, ja, wie mir scheint, bis zum Täterprofil, beklemmende Parallelen zu Haslingers Attentat in der Wiener Opernballnacht aufwies“ (Schmidt-Dengler 2000).
- ⁷ In der Opfer-Typologie entspricht dies dem Typus „anonymes Opfer“ (z. B. im Fall von Massenmorden).
- ⁸ „[...] mein Sohn [...] gewann sein Leben zurück [...] wollte es festhalten“ (Haslinger [1995] 2008, 10); „Das gewöhnliche Leben [...] ist ausgelaugt“ (23); „Mir war, als wäre in meinen Lebensfilm eine andere Spule eingelegt worden. Ich war in den inneren Kreis zugelassen“ (300).
- ⁹ „[...] legte sich mein Vater zurück und wurde zu einer fremden Wachfigur“ (447); „Die Toten sind nur Wegweiser“ (134).

- ¹⁰ „[...] die Wiener Staatsoper in eine Gaskammer zu verwandeln“ (402); „[...] auf dem Opernball Auschwitz nachzustellen“ (449); „Der Opernball muß zu einem [...] Wiener Kongreß werden“ (233).
- ¹¹ „Da gab es diese beiden Gockel [...] den Minister und seinen Kabinettschef“ (52); „der Kabinettschef den Minister [...] in die Sackgasse laufen ließ“ (53).
- ¹² „in der Polizei gärt es [...]“ (306); „Sie [Chaoten] wollten uns [Polizei] zum Kochen bringen“ (202).
- ¹³ „Der Teufel mußte irgendwo in der Gesellschaft nisten [...]“ (127).
- ¹⁴ „Aber heute sehe ich auch, daß dieses Land aus seinem Schatten herausgetreten ist“ (240).
- ¹⁵ „Erinnerungen an die Abgründe der österreichischen Seele“ (113).
- ¹⁶ „*fraß das fremde Völkergift* am europäischen Kulturkörper“ (33; Hervorh. i. O.); „Die gedankenlose weiße Kultur. Sie ist verloren, wenn einst *aus diesen Elendshöhlen der Strom* aufständischer Sklaven über sie hereinbricht [...]“ (39; Hervorh. i. O.); „Der demokratische Wildwuchs führt in die Katastrophe“ (284).
- ¹⁷ „*fraß das fremde Völkergift* am europäischen Kulturkörper“ (33; Hervorh. i. O.); „Wie sollen wir die Parasiten unseres Volkes bekämpfen [...]“ (135); „[...] hatte es einen unkontrollierten Flüchtlingsstrom [...] gegeben“ [nach der Öffnung des Eisernen Vorhangs] (167); „Man kann einen Ameisenhaufen nicht ausrotten, indem man jede einzelne Ameise mit der Stecknadel aufspießt“ (343–344).
- ¹⁸ „Der Abt von Kremsmünster [...] hat mir [Geringsten] die Augen geöffnet. Bei ihm hat mein Denken Feuer gefangen. [...] Es war nichts als ein Schüren der Glut aus Kremsmünster“ (28); „Richtige Ideen [...] können weder von der Presse noch vom Fernsehen [...] umgestoßen werden. Sie sind wie eine brennende Lunte. Was eben noch ein hilflos dem Wind ausgeliefertes Flämmchen mit einem Rauchföhnlein war, kann im nächsten Augenblick den Weltenbrand entfachen“ (31).
- ¹⁹ „Wir Kriegsberichterstatter sind die Großwildjäger unter den Journalisten. Selbst diejenigen, die sich damit begnügen, aus der Deckung heraus ihre Bilder zu schießen, wollen spätestens, wenn sie die Beute zu Markte tragen [...] auch [...] die Gefahr [...] gewürdigt sehen“ (315–316).
- ²⁰ „Wenn [...] der Alkohol die Zuhörer zu einer einzigen Resonanzmasse verschmilzt [...]“ (316).
- ²¹ „Die Menschenmenge wurde von Ihren Kameraleuten im Rückwärtsgang, einem Schneepflug gleich, in zwei Reihen auseinandergedrückt [...]. Das Ganze glich einer Riesenschlange, die das Kamerteam wie eine Vorspeise verschlang und sich dahinter auf normale Dimensionen zusammenzog, um sich kurz danach, bei der Aufnahme der Hauptspeise, aufs äußerste zu dehnen“ (385).
- ²² „Das Attentat wird in meinem Roman im Grunde als reines Medienereignis dargestellt“ (Haslinger 1995, 249).
- ²³ „Diese Gruppe agiert sozusagen im Horizont meiner biographischen Herkunft. Ich bin katholisch erzogen worden, ich war in einem Kloster. Mich interessierte schon immer die Frage, wie es möglich war, daß der Nationalsozialismus und die katholische Kirche zusammenfanden, wie also der katholische Antisemitismus in Österreich eine solche Dimension bekam“ (Haslinger 1995, 246).
- ²⁴ „Er war die Bewegung. [...] Seine Augen ermahnten und strafte“ (Haslinger [1995] 2008, 24).
- ²⁵ Im Roman wird auch Kritik an der Institution Schule geübt. Dabei handelt es sich um die Kritik des Mathematikprofessors, der sich erinnert: „Lehrer [...] eine Schar schwerer Neurotiker [...]. Das Gymnasium *Stubenbastei* [...] hatte er [der Vater] eine Verdummungsanstalt genannt, die Schüler mit den besten Anlagen systematisch zerstört habe“ (290).
- ²⁶ Gemeint ist das Werk „Gottes erste Liebe: 2000 Jahre Judentum und Christentum. Genesis des österreichischen Katholiken Adolf Hitler“ des Wiener Historikers Friedrich Heer.
- ²⁷ „Die Kirche [...] ist das Brot der einfachen Leute“ (Haslinger [1995] 2008, 211).
- ²⁸ „Hier [im Kloster] badete man täglich in der Reinheit der eigenen Lehre [...]“ (33).
- ²⁹ „Der *Geringste* war [...] ein Gott“ (431, Hervorh. i. O.).
- ³⁰ „Als die Menschen vernichtet wurden wie Insekten [...]. ‚Gott ist allmächtig,‘ hatte ich als Kind gehört. Ich stellte mir einen riesigen Daumen vor, der vom Himmel herabkommt und mich wie eine Ameise zerdrückt“ (9).
- ³¹ „Der allmächtige Gott hatte etwas von Hitler. Er war dieser riesige Daumen, der [...] am Himmel erscheinen und mich zerdrücken konnte“ (58–59).
- ³² „Daumen [...], der vom Himmel herabkommt und mich wie eine Ameise zerdrückt“ (9); „Menschen [...] [f]allen hin wie Mehlsäcke“ (9); „[...] die drei Kojoten, zwei Männer, eine Frau. [...] Kojoten nannten wir sie. Streunten herum, wühlten im Dreck [...]“ (98); „[...] unsere drei Kojoten

- wie lahme Gäule an den Handschellen ziehen“ (105); „Da donnerte eine Latte auf meinen Schädel. [...] dieser dumpfe Aufprall, der mich aus dem eigenen Kopf hinauskatapultierte. [...] Ledersohlen und gerillte Sohlen, die das Gesicht stempelten [...]. Sie sollen in dieser Kröte [...] einen Hauch von Leben lassen“ (144); „Der Mann [Ausländer] saß mit blutiger Nase am Boden. [...] Ein jämmerlicher Waschlappen“ (196).
- ³³ „Wir bilden eine eiserne Faust. [...] Wir müssen wie ein Boxer mit zwei Fäusten arbeiten. [...] Was uns fehlt, ist die andere Faust, die den Gegner herausfordert [...]“ (283); „Wir sind die Speerspitze des großen Erlösungsplans. Sieg [...] [e]r ist es, der den Knochen das Mark gibt, den Verstand weckt [...] damit die Speerspitze noch härter geschmiedet wird“ (209); „Gerade waren wir noch ein Körper gewesen, eine Woche später schien er schon zu zerfallen“ (185); „Die langsam vorrückende Wand [...]“ (204); „Aus den [...] herumhüpfenden Fahnenanbetern war [...] eine riesige Walze geworden, [...] eine riesige Maschine im Kriechgang [...]“ (204).
- ³⁴ „Polizei [...] ‚Ihr seid das Rückgrat der Gesellschaft‘ [...]“ (94); „Das eiserne Band der demokratischen Ordnung“ (94).

LITERATUR

- Adam, Winfried. 2015. „Haslinger, Josef: Opernball.“ In *Wendejahr 1995: Transformationen der deutschsprachigen Literatur*, hrsg. von Heribert Tommek – Matteo Galli – Achim Geisenhanslüke, 391–395. Berlin, Boston: Walter de Gruyter.
- Bartl, Andrea. 2018. „Kriminalliteratur seit der Mitte des 20. Jahrhunderts.“ In *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien*, hrsg. von Susanne Düwell – Andrea Bartl – Christof Hamann – Oliver Ruf, 326–352. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.
- Boroditsky, Lera – Paul H. Thibodeau. 2011. „Metaphors We Think With: The Role of Metaphor in Reasoning.“ *PLoS ONE* 6, 2: e16782. doi:10.1371/journal.pone.0016782.
- Borsò-Borgarello, Vittoria. 1985. *Metapher: Erfahrungs- und Erkenntnismittel. Die metaphorische Wirklichkeitskonstitution im französischen Roman des XIX. Jahrhunderts*. Tübingen: Gunter Narr.
- Buchholz, Michael B., Hrsg. 1993. *Metaphernanalyse*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Dössel, Christine. 2006. „Josef Haslinger: ‚Opernball‘. Ein großes Medienmassaker, ein Sittenbild einer morbiden Gesellschaft, ein Roman, der nicht lange fackelt.“ *Der Standard*, 9. März 2006. Abrufbar unter: <https://www.derstandard.at/story/2372737/josef-haslinger-opernball> [zit. 17. 3. 2020].
- Eder, Thomas. 2020. „Relevanztheorie und Kognitive Theorie der Metapher – keine Liaison dange-reuse? Am Beispiel von Metaphern in politischer Kommunikation.“ In *Metaphernforschung in interdisziplinären und interdiskursiven Perspektiven*, hrsg. von Roman Mikuláš, 215–242. Paderborn: mentis Verlag.
- Haslinger, Josef. 1995. „Die Realität ist mörderisch. Interview mit dem Österreicher Josef Haslinger über seinen Roman ‚Opernball‘, die Rechten und den Fremdenhaß.“ *Der Spiegel* 10, 2: 246–249. Abrufbar unter: <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/9159138> [zit. 17. 3. 2020].
- Haslinger, Josef. [1995] 2008. *Opernball*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Kispál, Tamás. 2020. „Linguistische Metapherntheorien und die Idiomforschung.“ In *Metaphernforschung in interdisziplinären und interdiskursiven Perspektiven*, hrsg. von Roman Mikuláš, 441–454. Paderborn: mentis Verlag.
- Lakoff, George – Mark Johnson. 1980. *Metaphors we live by*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Lakoff, George – Mark Johnson. 2014. *Leben in Metaphern: Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Übersetzt von Astrid Hildenbrand. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme Verlag.
- Löbber, Raoul. 2011. „Rechtsextremistische Mordserie. War dieser Terror vorstellbar?“ *Die Zeit* 47. Abrufbar unter: <https://www.zeit.de/2011/47/S-Haslinger> [zit. 17. 3. 2020].
- Mangos, Konstantin – Chris W. Wilpert. 2018. „Opfer.“ In *Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien*, hrsg. von Susanne Düwell – Andrea Bartl – Christof Hamann – Oliver Ruf, 237–243. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.
- Mikulášová, Andrea – Roman Mikuláš. 2018. „Wirklichkeitskonstruktion durch Metaphern bei Ingeborg Bachmann.“ *World Literature Studies* 10, 3: 47–67.

- Mikulášová Andrea – Roman Mikuláš. 2020. „Metaphorische Konstruktionen der Lebenswelt in den autobiographischen Werken von Thomas Bernhard: unter besonderer Berücksichtigung der Metaphorisierung von Krankheiten und der Krankheitsmetaphorik.“ In *Metaphernforschung in interdisziplinären und interdiskursiven Perspektiven*, hrsg. von Roman Mikuláš, 73–97. Paderborn: mentis Verlag.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. 2020. „Österreichische Gegenwartsliteratur ab 1990. Notizen zur Lehrveranstaltung.“ In *eLib.at*. Abrufbar unter: <http://elib.at/> [zit. 17. 3. 2020].
- Schmitt, Rudolf. 2007. „Versuch, die Ergebnisse von Metaphernanalysen nicht unzulässig zu generalisieren.“ *Zeitschrift für Qualitative Forschung* 8, 1: 137–156.
- Vom Berg, Bories. 2018. „Ein Möglichkeitsraum wird Realität.“ In *literaturzeitschrift.de*. Abrufbar unter: <https://literaturzeitschrift.de/book-review/opernball/> [zit. 17. 3. 2020].
- Zeyringer, Klaus. 1999. *Österreichische Literatur 1945–1998. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. Innsbruck: Haymon Verlag.
- Žilka, Tibor. 2020. „Metapher als Träger der Ikonizität.“ In *Metaphernforschung in interdisziplinären und interdiskursiven Perspektiven*, hrsg. von Roman Mikuláš, 59–72. Paderborn: mentis Verlag.

On metaphorical-discursive reality in Josef Haslinger's novel "Opernball"

Metaphor analysis. Analogy. Crime novel. Discourse analysis. Conceptual metaphor theory. Media criticism. Social criticism. Austrian literature.

Among linguistic devices, metaphors influence our thinking and acting in a crucial way. They determine what we see and what we hide from our perception area. We primarily perceive and communicate what we have schemes for (concepts and models), but there is a wide range of perceptions that can only be adequately communicated through metaphors. On the basis of crime novels, we deal with these certain areas, which are occupied by comparisons and analogies of all kinds, focusing on contents and aspects that are increasingly taken into account in this genre. We investigate the question of how key aspects of crime fiction, i.e. aspects that are associated with phenomena of crime, as well as aspects of social criticism are metaphorically conceptualized in the crime novel. Metaphors related to the phenomena of crime (e.g. social environment, psychological dispositions, historical contexts) are also taken into account. *Opernball* (1995; Opera Ball) is a media-critical political thriller with a multi-perspective narrative structure and a socio-critical crime novel by Austrian novelist Josef Haslinger, which draws a socio-political picture of Austria from the mid-1990s. Based on the analysis of the metaphor in Haslinger's novel, we have located, interpreted, and evaluated numerous metaphors in the following major areas: media, culture, politics, church/religion, individual, and community/society.

Doc. Mgr. Andrea Mikulášová, PhD.
Institut für philologische Studien
Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur
Pädagogische Fakultät der Comenius-Universität
Račianska 59
813 34 Bratislava
Slowakische Republik
mikulasova@fedu.uniba.sk

Mgr. Roman Mikuláš, PhD.
Institut für Weltliteratur
Slowakische Akademie der Wissenschaften
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slowakische Republik
roman.mikulas@savba.sk

Od rébusu a hry s čitateľom k antropologickému svedectvu: „Zrnko pravdy“ Zygmunta Miłoszewského

TOMÁŠ HORVÁTH

Paralelne s príklonom súčasnej podoby detektívneho žánru k reflektovaniu aktuálnych problémov spoločnosti, k tomu, že začína plniť aj funkciu spoločenského románu (čo zo žánrového hľadiska znamená fúzovanie s ním), sa i teoretické uvažovanie o detektívnom žánri presúva od jeho ergocentrických, interných štruktúrnych analýz k reflexiám, ktoré vykračujú za striktno ohraničené teritórium literatúry – k svetu kultúrnych praktík. Antropológ Mariusz Czubaj vymedzuje približne rok 1970, odkedy sa detektívny žánr zmocňuje nových tém, ako sú problémy etnické, rasové a zvykové (2010, 99). Hovorí priamo o antropologizácii detektívnej literatúry, keď sa ťažisko otázky presúva z otázky „whodunit“ (kto je páchatel) na otázku, prečo sa to stalo, „pričom odpovede sa najčastejšie hľadajú v sfére kultúry“ (186), a nie v psychopatologickej zvrátenosti jednotlivca. Anna Gemra v štúdiu o škandinávskych detektívnych trileroch Stiega Larssona ukazuje ako hlavné zdroje zločinu predovšetkým široko chápanú moc, ktorou disponujú všetci, čo môžu podstatným spôsobom vplývať na osudy druhých a rozhodovať o nich (2014, 57), a kultúrne stereotypy (56).

Czubajovi, ktorý je sám aj autorom policajných procedurálnych detektívok, umožňuje jeho domovská disciplína radikálny obrat v perspektíve pohľadu na detektívny žánr: detektívny román ako antropologické svedectvo (2010, 8). Takýto prístup si vyžaduje aj samotný vývin detektívneho žánru, „antropologizácia detektívneho románu, v ktorom sa vnútrokultúrne a medzikultúrne napätia ukazujú ako dôležitejšie než klasický hlavolam, vyjadrený otázkou: kto je vrah?“ (53) Skepsu voči referenčnému vzťahu literárneho textu k svetu, ktorá nás od čias postštrukturalizmu asi ešte dlho neopustí, rieši antropológ elegantne, takpovediac, „vopred stanovenou harmóniou“ kultúry. Zo semiotických analýz tartuskej školy totiž vyplýva, že znakové systémy, z ktorých je kultúra zložená, „nefungujú izolovane, ale v jednote kultúry“ (Žylko 2009, 38). Nejde tu teda o nejaké priame „zobrazovanie sveta“ textom, ale o to, že aj detektívny román je súčasťou kultúry rovnako, ako je súčasťou kultúry skutočnosť, o ktorej román hovorí: „Detektívka [kryminal] je kultúrnou praktikou opisujúcou priamo (alebo zachytávajúcou *implicitne*) iné kultúrne praktiky, ktoré sú dôstojným objektom pozorovaní antropológie, pričom tá tiež nie je ničím iným [...] než kultúrnou praktikou“ (Czubaj 2010, 30 – 31). Ide tu teda o diskurzy, „ktoré sa stávajú kultúrnou kritikou, pretože interpretujú iné diskurzy“ (31). Detektívku preto Czubaj chápe ako „veľký naratív o spoločnosti. Ako rozprávanie o lokálnom vedení,

o tom, čo je ‚tu‘ a ‚teraz‘“ (15). Bernadetta Darska hovorí, že „keď totiž skúmame populárnu kultúru, dozvedáme sa, čo zaujíma väčšiu časť spoločnosti, aké zmeny v nej nastávajú“ (2013, 13). Detektívnemu žánru prístup k iným diskurzom uľahčuje, že v jeho žánrovom naprogramovaní funguje ako súčasť „realistická konvencia, v ktorej je realizmus spätý s predstavovaním pravdepodobného sveta“ (Czubaj 2010, 16). V prípadovej interpretácii detektívneho románu Zygmunta Miłoszewského *Ziarno prawdy* (2011; *Zrnko pravdy*, 2014) sa zameriame na to, ako tento román analyzuje mechanizmus antisemitizmu v konkrétnom kultúrnom prostredí, ktorého reprezentáciu predostiera. Román je prostredným dielom detektívnej trilógie o prokurátorovi Teodorovi Szackom, patria sem ešte romány *Uwiklanie* (2007; *Zapletení*, 2014) a *Gniew* (2014; *Hnev*, 2015). Získal Cenu veľkého kalibru pre poľskú detektívku roka, bol preložený do angličtiny, nemčiny, francúzštiny, slovenčiny, češtiny a španielčiny.

Keď je v provinčnom mestečku Sandomierz nájdená brutálnym spôsobom zavraždená manželka mestského poslanca – s podrezaným hrdlom a stečená z krvi, pričom vražednou zbraňou je chalef, nôž určený na rituálnu kóšer zabíjačku zvierat –, v tomto „cirkevnom meste s antisemitskou minulosťou“ (Miłoszewski 2014, 51), kde „dodnes visí v katedrále obraz Židov, ako zabíjajú katolícke deti“ (70) a „obvinenia z únosov detí a pogromy s nimi späté [sa] vyskytovali pravidelne ako ročné obdobia“ (70), začína v miestnom spoločenstve znovu ožívať temná konšpirácia mystéria krvi. Táto udalosť vyvoláva aj takýto diskurz, odvolávajúci sa na demokratickú slobodu prejavu: „Ale našťastie dnes sa už smie hovoriť pravda. Možno povedať pravdu, ak sa vracia mystérium krvi a ak do sandomierskej zeme vsakuje poľská krv. [...] Poliaci sú vytlačaní, aby hrali úlohu menšiny vo svojej vlastnej krajine“ (160). Úvodné mottá knihy sa neskôr konfrontujú v sujete románu: ak podľa ľudového aforizmu „V každej legende sa skrýva zrnko pravdy“ (5), čo jeden zo Szackého oponentov pohotovo aplikuje aj na „antisemitskú legendu“ (158) rituálnej vraždy, tak židovské príslovie (a s ním aj tento román) kladie dôraz na to, čo je okolo tohto zrnka a čo z neho robí lož: „Polovica pravdy – celé klamstvo“ (5). Prokurátor Szacki, ako sa ukáže v riešení tohto detektívneho rébusu, musí z prípadu strhnúť závoj ilúzie, klamstva, nainscenovania (rituálnej vraždy): „všetko je klamstvo. Aj podrezané hrdlo, aj britva, aj mystérium krvi“ (343). Dôležitú úlohu v zinscenovaní falošnej rituálnej vraždy páchatelom zohráva teda aj jej prostredie: mesto s kolektívnou pamäťou, ktorá sa stala jednak inšpiráciou pre modus operandi činu (vrah využil zakorenený antisemitizmus miestneho spoločenstva), jednak generovala ďalšie jeho interpretácie (v kóde antisemitizmu) v miestnom kolektíve. Legenda rituálnej vraždy v antisemitskej interpretácii vzniká na znakovej úrovni skomolením pôvodného významu kultúrnych jednotiek, ich nesprávnym skondenzovaním a presunom ich funkcií na nesprávne pozície – obradu obrezania a zákazu konzumovania mäsa s krvou, z čoho vychádza špecifický typ porážky zvierata špeciálnym nožom (pozri Regiewicz 2017, 91). Na konštrukcii „iného“ sa tiež podieľa uzavretosť obradov náboženskej komunity – napr. pri večeri na sviatok Pesach, kde sa symbolicky prelieva krv baránka (pozri 91). Je aspektom atribútu „cudzosti“ (pozri Hermann 1998, 78, 101). Psychoanalytik Imre Hermann sa pokúsil aj o psychologické vysvetlenie tejto legendy. Je ním projekcia viny (37 – 40) z dávneho odstraňovania detí, ktoré bolo obranou proti priveľmi vysokému

počtu detí, do imagologického konštruktú Žida (52): „Iné kultúrne národy sa však hrdo bijú do prs: plod neodstraňujeme my, nie v hĺbke našich duší drieme prastaré nepriateľstvo voči našim deťom, kresťanské deti zabíja predsa židovským mäsiarskym nožom zlý Žid s krvavými ústami“ (52). Predpokladom tohto obvinenia je aj otvorenosť kresťanskej komunity voči takémuto obvineniu: „[O]bviniť ich [Židov] z rituálnej vraždy je o to ľahšie, že v kresťanskej liturgii ustavične prebieha nové a nové symbolické obetovanie Krista: hostiou a vínom veriaci prijíma Kristovo telo a krv“ (51).

Iniciálna udalosť – vražda, ktorá sa javí ako rituálna – teda umožňuje Miłoszewského románu rozohrať konfrontáciu rôznych diskurzov: kolektívnej imaginácie, nacionalizmu, rasizmu a antisemitizmu aj racionálneho diskurzu vyšetrovateľa zločinu prokurátora Szackého. Do naratívnej štruktúry klasického detektívneho románu sú tak imputované aj princípy konfrontácie stanovísk, rétoriky, presvedčania i argumentácie. K rétorike patrí aj mediálna manipulácia, ktorej obeťou sa prokurátor stane. Na obálke novín, príznačne pomenovaných *Fakt*, uvidí seba samého: „Obe ruky mal zdvihnuté v geste, ktoré včera znamenalo ‚dost už otázok‘, ale na fotografii to vyzeralo, akoby staval múr proti akémusi neviditeľnému ohrozeniu“ (181). Juxtapozícia takejto fotografie s titulkom „Tajomná židovská vražda?“ produkuje úplne iný význam Szackého gesta, rovnako ako jeho slová vytrhnuté z kontextu. Používatelia jazykového spoločenstva totiž zdieľajú spoločný jazyk – i keď je stratifikovaný do subkódov, niekde sa kvôli dorozumeniu tieto subkódy musia vzájomne sýkať. Aj do Szackého slovníka ako vírus vnikajú výrazy z diskurzu antisemitizmu, keď mu povolia nervy a vyprovokovaný antisemitskými rečami novinára na tlačovke chce expresívne vyjadriť, že na etnickej a náboženskej príslušnosti vraha nezáleží, že spravodlivosť čaká každého: „Je mi úplne jedno, či to bude zmŕtvychvstalý Karol Wojtyła, Ahmed z búdky s kebabmi, alebo nejaký chudý Žid ako vy, ktorý pečie v pivnici maces. Nech je to ktokoľvek, vyťahujeme ho za jeho všivavé pajesy z tej vlhkej nory, do ktorej sa skryl“ (161). Spojenie „všivavé pajesy“ totiž ako atribút už predurčuje totožnosť vraha – k zmŕtvychvstalému Karolovi Wojtylovi pajesy určite nepatria. V novinovom článku však už „zmŕtvychvstalý Karol Wojtyła“ nefiguruje, iba Žid, Arab (181) a, samozrejme, pajesy. Szacki následne s úžasom sleduje, ako ho po pleci sprisahanecky potľapkávajú takí, čo sami seba volajú „[m]y obyčajní, ozajstní Poliáci“ (181).

Telo obeť je teda nainscenované, stáva sa materiálnym podkladom označujúceho, ktoré vysiela k vyšetrovateľom istý význam (legendy o krvi). Druhým znakom, ktorý je však s týmto prvým významom v rozpore, je odznak, ktorý obeť zvierala v ruke: „rodlo“, symbol Zväzu Poliakov v Nemecku, ktorý smeruje podozrenie k miestnemu podnikateľovi Szyllerovi. Nález tela, zavraždeného nožom na rituálnu kôšer porážku, má za následok, že sa v poľskom malomeste zdvihnú antisemitské nálady, napr. fakové zhromaždenie mladých neonacistov, ktoré chce policajť, rodinne previazaný s jedným z účastníkov, utuľať: „Mládež sa opila, zahulákala“ (197). Szacki tu nekompromisne odhalí zámerné konanie: „Až tak sa opili, že zapálili fagle?“ (197) S nechutou i zdesením vidí, že sa prebúdzajú démoni, ktorých pokladal za dávno mŕtvych, a spoznáva, že sú nesmrteľní: „Topí sa v rieke zasratej poľskej xenofóbie, ktorá po celý čas tečie ako ponorná rieka, bez ohľadu na dejinný okamih, a len čaká na príležitosť,

aby vyplávala na povrch [...] Mentálna Visla, nebezpečný a neregulovaný tok predsudkov a predpojatostí“ (161). Podnikateľ Szyller, podozrivý z tejto vraždy, sa zasa Szackému otvorene, no zároveň eufemisticky priznáva k antisemitizmu, využívajú svoju pseudoerudíciu, ktorá „sa ukázala byť len zručným žonglovaním so stereotypmi“ (125): „A zatiaľ medzi istou rezervovanosťou voči Židom, k ich role, akú hrali v dejinách Poľska, k ich súčasnej politike, a volaním po pogromoch a po konečnom riešení je istý rozdiel, súhlasíte so mnou?“ (119). Pateticky vyhlasuje, že ak by mal moc vziať späť holokaust, urobil by tak i napriek neblahým dôsledkom pre Poliakov (121). Szacki zaujme voči tomuto pokrytecky zmierlivému argumentu jasné stanovisko: „Keby mal byť úprimný, musel by odvetiť, že každá snaha hodnotiť ľudí podľa ich príslušnosti k národnému, etnickému, náboženskému či akémukoľvek inému spoločenstvu je mu odporná. A že jedným si je istý: každý pogrom mal svoje korene v kultivovanej diskusii o ‚istej rezerve‘“ (119 – 120). Z hľadiska pravidiel správneho myslenia ide pri takomto hodnotení ľudí o chybu v indukcii (pozri Hermann 1998, 54), o „logicky nesprávne zovšeobecnenie“ (62), „odstránenie individuálnych rozdielov medzi ľuďmi“ (113). Psychologický základ tejto chyby vidí Hermann vo vzťahu „medzi paranoidnou konštitúciou a nepriateľstvom voči skupine ľudí“ (62).

Szacki dobre pozná mechanizmus dehumanizácie v jazyku, „keď o druhom človeku hovoríme ako o veci, chorobe, zvierati, probléme, katastrofe“ (Markoš 2019, 16). V tomto prípade „vnímanie Žida ako parazita, blchy, ploštice alebo bacilonosiča či všivavej figúry nevyhnutne patrí do kmeňového fondu antisemitských argumentov“ (Hermann 1998, 75). Szacki „[v]eril, že na začiatku každého činu je slovo, že slová o nenávisti k nenávisti aj vedú, slová o násilí vedú k násilii a slová o smrti – k smrti“ (Miłoszewski 2014, 200). Prokurátor je proti konštrukcii akýchkoľvek (etnických, národných, náboženských) stereotypov – novinára, ktorý horlivo bojuje proti antisemitizmu a dokazuje protikladnú „tému o Poliakoch židobijcoch“ (255), zasa šokuje otázkou: „Ak sa ukáže, že páchatel je šialený ortodoxný Žid, ktorý spolu so svojou bandou, vychovanou v protipoľskom duchu, prišiel z Jeruzalema, aby vraždil katolíkov?“ (256). Ako znie tretie motto knihy: „Povinnosťou prokurátora je usilovať sa zistiť pravdu“ (5), a preto „nevzbudzuje väčšiu mieru emócií, či sa páchatelom ukáže byť poľský biskup alebo riaditeľ svätyne Yad Vashem“ (256). Vrah nie je predurčený etnickou a náboženskou príslušnosťou.

Na druhej strane Szacki nemôže zanedbať zohľadnenie etnických a náboženských stereotypov (i keď v ne sám neverí), pretože tie majú veľmi reálne následky a hýbu konaním ľudí. Berie ich preto do úvahy ako možnú motiváciu trestného činu. Z tohto dôvodu konzultuje s mladým nekonvenčným rabínom Zygmuntom Maciejewským napr. to, akú úlohu hrá pomsta v judaizme (Szacki totiž dôsledne preveruje aj túto možnosť): „Tóra a Talmud sú v tejto téme jednomyselné: pomsta je proti Zákonu“ (236). Szacki v rozhovore s rabínom, ktorý má otvorenú myseľ, zisťuje, že mechanizmus produkovania „iného“ a hľadania vinníkov, „prenášanie viny na druhého“ (Hermann 1998, 37), čiže projekcia, fungujú priam univerzálne: tak ako funguje v kolektívnej imaginácii antisemitizmu imagologický konštrukt „mýtického Žida“, na ktorého dopadá obvinenie z páchania rituálnych vrážd (pozri Regiewicz 2017, 96), na druhej strane (napr. na izraelskom poznávacom zájazde) sa tiež vyskytuje ima-

gologický konštrukt, ktorý „pozostáva z tária o všadeprítomnom antisemitizme, zo vzbudzovania podozrievavosti, xenofóbie a túžby po odplate“ (Miłoszewski 2014, 240). Rabín Maciejewski striktnie rozlišuje, že „[a]ntisemitské môžu byť len interpretácie faktov, nie fakty samy osebe“ (241). Napríklad to, „že do polovice päťdesiatych rokov vyše jedna tretina príslušníkov na Ministerstve verejnej bezpečnosti boli Židia“ (241), je fakt. No „ak to niekto prezentuje ako židovské sprisahanie proti Poľsku, tak to už je iná káva. Obzvlášť, keď väčšina z nich boli normálni komunisti, židovský mali len pôvod“ (241). Po Szackého otázke na príčinu tejto skutočnosti nadhodí päť rôznych možných vysvetlení, okrem iného: „Lebo každá iná moc ako nemecká sa im zdala dosť dobrá? [...] Alebo preto, že moc radšej uprednostňovala prirodzene kozmopolitických Židov pred patriotickými Poliakmi, ktorí neznášali Rusov?“ (241 – 242). Z vecnej stránky tu ide zrejme skôr o to, že pre určitý historicko-spoločenský fenomén je ťažké nájsť jediná príčinu, resp. je pravdepodobné, že faktorov, ktoré ho podmieňujú, je viac a vstupujú do vzájomnej konfigurácie a súhry. Mladý rabín nevlastní jediný pravý kľúč výkladu sveta, ako ho v tomto prípade ponúka antisemitizmus so svojim univerzálnym výkladovým paklúčom „celosvetového židobolševického sprisahania“. Maciejewski prokurátorovi poskytne aj cennú indíciu pre samotné vyšetrovanie: v hebrejskom nápise, ktorý zanechal vrah, nesedí jeden detail – jedno písmeno je napísané zrkadlovo a takáto chyba nie je vysvetliteľná nejakým omylom, nedopatrením: „Žiaden Žid to nenapíše takto, rovnako ako ty, aj keby si sa neviem ako ožral alebo našľahal, nenapíšeš B s bruškami naľavo“ (243). Táto stopa indikuje, že rituálnu vraždu niekto nainscenoval ako maskovací manéver, ktorý má zmiast políciu. To sa už obraciame k žánrovým (detektívnym) parametrom tejto prózy.

Keď teda upriamime pozornosť na kompozíciu tejto detektívky, uvidíme, že Miłoszewski rozohráva zručnú strategickú hru s presúvaním podozrenia na rozličné postavy a falošnými riešeniami. Samozrejme, najpodozrivejším býva v takýchto prípadoch vždy manžel. Tak je to aj tu – manžel z tohto bezdetného manželstva, poslanec Budnik, je pri výsluchu usvedčený z falošnej výpovede. Podozrenie z vraždy manželky z neho sníma až motív, keď je sám nájdený zavraždený rovnakým rituálnym spôsobom. Tretí podozrivý, milenec zavraždenej Budnikovej, podnikateľ Jerzy Szyller, sa tiež napokon stane obeťou vraždy. Tesne pred záverečným riešením je kompozične v segmente peripetie distribuované falošné riešenie v štýle súčasných detektívnych trilerov: nájdený dokument – archívny záznam – poukazuje na páchatela: predstaviteľa polície, starého inšpektora Wilczura. Ukáže sa, že Wilczur je pôvodným menom Wajsbrot a jeho otca lekára z pomsty udal komunistom major KWP (Konspiracyjne Wojsko Polskie, ktoré bojovalo proti komunistom). Kým lekár sedel vo väzení, jeho manželka zomrela pri ťažkom pôrode, keď od nej utiekla pôrodná asistentka, ktorá sa zdesila židovskej domácnosti: „A, samozrejme, ihneď pochopila, že to nie je žiaden pôrod, ale úskok, že sa tam ukrývajú Židia, aby uniesli jej peknú dcérku, vycedili jej krv na maces“ (315). Takže legenda o krvi tu opäť zabíja – nie však toho, kto je v tejto legende označený za obeť. A všetky osoby, ktoré boli (údajne) zavraždené (Budnikovci aj Szyller), sú potomkami účastníkov tejto dávnej histórie. Vraždy teda pôsobia ako šialená Wilczurova krvná pomsta, vendeta. Motivácia zločinu vedie do minulosti. Takéto riešenie pomocou nájdenej indície (môže ňou byť aj dokument) sa často

využíva v súčasnom detektívnom trileri (napr. Arnaldura Indridasona), podobne je usvedčený tzv. Kalendárový vrah v retro-kriminálke Mareka Krajewského *Koniec świata w Breslau* (2003; *Koniec sveta v Breslau*, 2007). Miłoszewského detektívka zároveň akoby motiváciou vraždy implicitne odpovedala na Krajewského retro-detektívne trilery, v ktorých bývajú pravidelne inscenované rituálne vraždy z bizarného náboženského fanatizmu. Motív vraždy je totiž v *Zrnku pravdy* ten istý, aký dáva do pohybu celú mašinériu národných stereotypov a s ňou aj antisemitský diskurz: „[s]tará nenávisť“ (267).

Z hľadiska pravidiel klasickej detektívky, ktoré sa súčasní autori už necítia zaviazaní dodržiavať, takáto pomôcka (nájdený dokument) pri riešení, samozrejme, nedodržiava zásadu fair play s čitateľom (čitateľ nemá k dispozícii všetky fakty potrebné na riešenie). V súčasných detektívnych románoch, ktoré stvárnajú aktuálne problémy, sa nezriedka dostáva do kolízie žánrový princíp detektívky (ako rébusu a fair play s čitateľom) s náporom „reálneho“, spoločenskej tematiky, pričom detektívkašský formát zväčša ťahá za kratší koniec. Napríklad v románe Henninga Mankella *Mördare utan ansikte* (1991; *Vrahovia bez tváre*, 2018) riešenie, ku ktorému na záver práce dospeje polícia, by malo byť skôr jednou z prvých vyšetrovacích verzií.

Miłoszewski však vie aj skomponovať kvalitný detektívny rébus, aj ho naplniť aktuálnymi problémami: antisemitizmus v jeho románe, rovnako v detektívnej zápletke, ako aj v interpretácii sveta, nesie funkciu produkcie falošnej stopy a uvedené trilerové rozuzlenie s naratívnu barličkou nájdeného dokumentu je falošným riešením. Správne riešenie je klasicky detektívne a spočíva na christieovskom grife zámene osôb. Vrahom je naozaj ten spočiatku najpredpokladanejší a na konci najneočakávanejší – manžel Budnik, ktorý svoju údajnú vraždu len zinscenoval a namiesto seba podsunul mŕtvolu vandráka, ktorého pre tento účel zavraždil. Predtým sa mu po fyzickej stránke pokúsil čo najväčšmi pripodobniť (drastickou diétou). Toto riešenie patrí naozaj do rozprávkových čias zlatého veku detektívneho žánru, pretože dnes si len ťažko predstaviť, že by totožnosť zavraždeného, najmä ak mu tvár znetvoril zabodnutý hák, neoverovali analýzou jeho DNA. Zároveň však toto riešenie striktné dodržiava zásady fair play s čitateľom. Ekvivalentom obrátene napísaného hebrejského písmena – čiže nepasujúcim detailom – sú v nainscenovanej vražde údajného Budnika „dosekané neforemné chodidlá s modrinami. – Chodidlá tuláka...“ (355), ktoré nesedia k mŕtvole mestského poslanca.

Žánrový pôdorys klasickej detektívky u Miłoszewského teda do seba integruje aj aktuálne spoločenské problémy. Motivácia vraždy v sebe tiež obsahuje význam spoločenskej diagnózy: vražda je modelovaná podľa psychologického vzorca skutočného prípadu – od projektovania viny do „iných“ (antisemitizmus; pozri Hermann 1998, 37) sa vracia k tomu, že najhoršie zločiny sa dejú za našimi vlastnými zamknutými dverami (v malomeste). Szacki si vypočuje od starého prokurátora na smrteľnej posteli rozprávanie o skutočnom kriminálnom prípade Sojdu z roku 1976: išlo o beštiálnu vraždu dvanásťročného chlapca a mladomanželov ubitých francúzskym kľúčom cestou z polnočnej omše (žena bola tehotná), kde bola motívom rodinná nenávisť a pomsta, pričom všetci svedkovia dlhý čas svorne mlčali. Tento prípad je zdanlivo úplne iný ako rituálna vražda Budnikovej, Szacki však príde na to, že niečo

ich spája: „To isté prostredie. Rovnaký úkladný charakter“ (269 – 270). Ich spoločným znakom je malomestská nenávisť, hromadenie žlče. „No na dedine každučičký deň pozerá každý každému do okien. Čiže ak vám bude vaša žena neverná [...], každodenne na ulici a každý týždeň v kostole budete vidieť toho chlapíka, ktorému podržala. Žlč sa zbiera, nenávisť narastá“ (268). Preto Budnik zavraždil svoju manželku i jej milenca. Tu sa verifikovali aj slová policajného profiléra, ktoré Szacki z antipatie voči nemu spočiatku bagatelizoval – že prvá vražda (ženskej obete) je kľúčová: bola poháňaná silnými emóciami, zatiaľ čo druhá (vražda neznámeho vandráka) bola akoby len naplnením istého plánu (354). Szacki, zžívajúci sa s prostredím Sandomierza, si viac ráz pomyslí: „Aká je to totálna riť“ (16). Tematizácia vraždy v prostredí poľského malomesta umožňuje Miłoszewského románu urobiť diagnózu kolektívnej psychológie poľského malomesta, do ktorej, samozrejme, patrí aj lokálne praktizovanie katolicizmu. Inšpektor Wilczur, zbavený ilúzií a outsider v tomto prostredí, o podnikateľovi Szyllerovi vraví: „Nenávidia ho, pretože je bohatý, dobre vyzerá, má veľký dom a nablýskané auto. V katolíckom svete to môže znamenať iba jediné: že je zlodej, že utláča chudobných“ (93).

Ak sú súčasné detektívky z hľadiska literárnej antropológie „v zásade rozprávami o súčasnej spoločnosti: o jej záľubách, móde, vkuse, zvyklostiach a obyčajach, rituáloch i o jej tabuizovaných témach“ (Regiewicz 2017, 8), zväčša býva filtrom, cez ktorý je toto rozprávanie vedené, práve postava detektíva, jeho súkromný život a pracovné vzťahy. A nie je to len letmo zmienená holmesovská hra na husle a chemické pokusy, ale aj detektívna séria naprieč jednotlivými románmi rozprávajúca príbeh osobného života detektíva. V Miłoszewského trilógii je to príbeh rozpadu rodiny prokurátora po jeho krátkom romániku s novinárkou a následný odchod prokurátora od manželky a dcéry. V románe *Zrnko pravdy* sa Szacki z hviezdy varšavskej prokuratúry stáva cudzincom v provinčnom meste. S dcérou má komplikovaný vzťah na diaľku: „V skutočnosti prehral úplne všetko, čo sa len dalo“ (Miłoszewski 2014, 20). Román cez Szackého postavu stvárnjuje každodenné kultúrne praktiky, ako napr. nakupovanie – rozvedený Szacki navyknutý na rodinné nákupy nakúpi vždy viac, než by dokázal reálne skonzumovať. Jerzy Siewierski už v roku 1979 napísal, že poľské detektívky okrem zábavnej funkcie plnia aj funkciu dokumentačnú – ako obraz reálií rôznych sociálnych prostredí: stávajú sa prameňom pre budúceho historika, ktorý bude skúmať, „ako sa [ľudia] obliekali, čo jedli a pili, na čom sa smiali“ (152). Príbeh Szackého osobného života pokračuje ďalej: nasleduje krach povrchného vzťahu prokurátora s mladou Klárou. Jeho ďalším vzťahom je románik s vydatou kolegyňou. Ironickým riadením osudu sa Szacki ako milenc vydatej ženy ocitá v rovnakom malomestskom trojuholníku, ako bol ten, ktorý viedol k vražde. Samotný Szacki sa v ňom ocitá na pozícii zavraždeného Szyllera. Román *Hnev* završuje trilógiu motívom, ktorý indikuje, že Szacki už nikdy nebude vykonávať funkciu prokurátora (v záchvate hnevu sa dopúšťa zločinu) – a to je aj (proklamované) skoncovanie multizánrového spisovateľa Zygmunta Miłoszewského s písaním detektívok.

Napriek tvarovaniu detektívneho románu ako diagnózy spoločnosti ponecháva Miłoszewski v *Zrnku pravdy* aj istý nevysvetliteľný zvyšok, keď do striktno racionálno-empirického fikčného sveta detektívneho žánru vstupujú nadprirodzené javy,

ako je príznak chasida plávajúceho v hmle na kamerovom zázname. Takýto motív je pre fikčný svet detektívneho žánru, ako aj spoločenského románu, čímsi cudzím, čo text písaný v kóde týchto žánrov aspoň čiastočne vychyluje žánrovo iným smerom. Na tomto mieste ide o inverzný postup oproti Miłoszewského detektívnemu debutu *Zapletení*, v ktorom sa zdanlivo nadprirodzený úkaz vysvetlí empiricky, ako je to pre detektívny žáner štandardné a vlastne aj nutné, aby sa v texte zachovala žánrová koherencia, a je reminiscenciou postupu z Miłoszewského hororového románu *Domofon* (2005; *Domofón*, 2016). Objaví sa aj ďalší motív nadprirodzeného úkazu: keď Szacki zastane pri nočnej ceste autom z Lublinu od rabína Maciejewského, „priam zamrel, keď uvidel tmavé postavy, tisnúce sa pri jeho aute“ (246). Nevedel, že „práve opúšťa jeden z typických predvojnových štetlov“ (247). Je to, akoby sa zhmotnila atmosféra ne-miesta pamäti, ktoré je definované ako miesto aktov hromadného vyvražďovania (Sendyka 2014, 285). Jeho vyžarovanie vyvoláva afektívnu somatickú skúsenosť subjektu, ktorý sa nič netušiac na takomto „mieste, ktoré straší“ (Sendyka 2014, 285), ocitne. Aj smrť zavraždených – potomkov osôb, zainteresovaných na dávnom Wajsbrotovom prípade, pôsobí v istej interpretácii ako kliatba, dopadajúca na nich za vinu predkov: „Nech sa na to pozeráme, ako chceme, je v tom niečo strašidelné, že sa ich osudy znovu spojili“ (Miłoszewski 2014, 357). Príznak chasida, blúdiaceho hmlistými sandomierskými uličkami, neostro viditeľný len na kamerovom zázname, je príznakom vytesnenej minulosti, s ktorou sa spoločnosť nedokázala vyrovnáť, a preto naň dodnes reaguje výbuchmi nenávisťi, hoci ten – keďže ide práve o príznak – už reálne fyzicky nejestvuje.

Miłoszewski detektívkou *Zrnko pravdy* dokazuje, že je možné napísať detektívny román ako antropologické svedectvo a reflexiu aktuálnych spoločenských problémov bez toho, aby utrpela žánrová štruktúra klasickej detektívky. Román v rámci sujetu vyšetrovania prináša analýzu mechanizmu antisemitizmu (jeho diskurzov) v súčasnom poľskom provinčnom meste a túto analýzu vhodne zapája do detektívnej zápletky: ukázali sme, že antisemitizmus miestneho spoločenstva vrah strategicky využíva na maskovanie skutočnej motivácie vraždy. Román v dialogických pasážach, v priamej reči prokurátora Szackého a rabína Maciejewského, prináša aj relevantné argumenty proti diskurzu antisemitizmu. Závažnosť aktuálnych problémov pertraktovaných v románe vďaka ich tesnému previazaniu so zápletkou nemá za následok to, že by detektívna záhada a predovšetkým jej riešenie boli nedôležité. Detektívna zápletku tu nie je len zámienkou, aby román mohol ukázať problémy súčasnosti. *Zrnko pravdy* síce ukazuje „vnútrokultúrne a medzikultúrne napätia“ (Czubaj 2010, 53), tie však v kompozičnej štruktúre textu nepotláčajú klasický detektívny hlavolam. Naopak, z Miłoszewského písania vyplýva, že práve kvalitnú detektívnu zápletku, hlavolam treba naplniť aktuálnymi významami. Štruktúra detektívky ako žánru, určená v značnej miere formálne (pozri Horváth 2011, 26 – 40), je otvorená tomu, aby do seba absorbovala rozličné tematické elementy, čo tento žáner v dnešných časoch využíva v maximálnej miere. V reflexii aktuálnych spoločenských problémov však vidíme aj istú rezervu teórie a analýzy detektívky ako antropologického svedectva. A tiež tých detektívnych románov, pre ktoré je podať svedectvo o súčasnosti tou najdôležitejšou úlohou a úplne jej podriadia konštrukciu detektívnej zápletky aj riešenia. Podľa

Mariusza Krasku sa pravidlá realistického kódu v detektívnom žánri nevyhnutne musia spájať s neredukovateľným činiteľom – „zábavnosťou, ktorá je organicky spätá s motívom záhady, fundamentálnym pre každý kriminálny román“ (2013, 167). To pre nás znamená dôležitú vec: diagnóza spoločnosti neprestáva byť súčasťou štruktúry detektívky. Kraska upozorňuje, že dokonca aj čitateľ románov Henninga Mankella, vzdalujúcich sa od formuly klasickej detektívky, nedodržiujúcich napr. zásadu detektívnej fair play s čitateľom, „vždy očakáva označenie potenciálneho páchatela“ (167). Vyvodzujeme z toho, že detektívny román síce môže slúžiť ako antropologický dokument, svedectvo či prameň, ale nemôžeme ho naň bezo zvyšku zredukovať, nie je len ním – je aj literárnym dielom, zakódovaným v istej žánrovej štruktúre.

LITERATÚRA

- Czubaj, Mariusz. 2010. *Etnolog w Mieście Grzechu*. Gdańsk: Oficynka.
- Darska, Bernadetta. 2013. *Śledztwo i pleć*. Gdańsk: Oficynka.
- Gemra, Anna. 2014. „Diagnoza rzeczywistości: współczesna powieść kryminalna sensacyjno-awanturyczna (na przykładzie powieści skandynawskiej).“ In *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, ed. Anna Gemra, 45 – 74. Kraków: EMG.
- Hermann, Imre. 1998. *Psychologia antisemitizmu*. Prel. Galina Sándor. Dunajská Streda: PSYCHOPROF ARTUS.
- Horváth, Tomáš. 2011. *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Kraska, Mariusz. 2013. *Prosta sztuka zabijania*. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki.
- Markoš, Ján. 2019. *Síla rozumu v bláznivej dobe*. Bratislava: N Press.
- Miłoszewski, Zygmunt. 2014. *Zrnko pravdy*. Prel. Tomáš Horváth. Bratislava: Premedia.
- Regiewicz, Adam. 2017. *Pomiędzy zbrodniami*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Sendyka, Roma. 2014. „Miejsca, które straszą (afekty i nie-miejsca pamięci).“ In *Pamięć i afekty*, eds. Zofia Budrewicz – Roma Sendyka – Ryszard Nycz, 285 – 307. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo.
- Siewierski, Jerzy. 1979. *Powieść kryminalna*. Kraków: Krajowa agencja wydawnicza.
- Žylko, Bogusław. 2009. *Semiotyka kultury*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.

From a riddle and game with the reader to an anthropological testimony: Zygmunt Miłoszewski's "The grain of Truth"

Zygmunt Miłoszewski. Detective fiction. Ethnic stereotype. Anti-Semitism. Literary anthropology.

The study interprets the detective novel by Zygmunt Miłoszewski, *Ziarno prawdy* (2011; trans. *The Grain of Truth*, 2013), while focusing on the fashion in which the novel analyzes the mechanism of anti-Semitism. A significant role in the culprit's plotting of a fake ritual murder is played by a city with a collective memory, the latter of which inspired the modus operandi of the act, when the murderer made use of the rooted anti-Semitism of the local community. It also generated its further interpretations (in the code of anti-Semitism) in the local community. The myth of the ritual murder (so-called blood libel) in the anti-Semitic interpretation originates through the distortion of the original meaning of the cultural units, their incorrect condensation and the rearrangement of their functions to incorrect positions. In the solution, this projection of the culprit onto an "Other" (anti-Semitism) is discovered to be false, revealing that the worst crimes occur out of hatred behind locked doors. Miłoszewski sets these current issues into the genre structure of a classical detective story with the solution abiding by the principles of fair play, while the thriller denouement through a found document is proved to be false.

Mgr. Tomáš Horváth, PhD.
Ústav slovenskej literatúry
Slovenská akadémia vied
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika
atomheart17@gmail.com

The contemporary Serbian crime novel as a catalyst for social change: The case of Novaković's "Tito je umro" and Kecmanović's "Sibir"

MILENA KALIČANIN

The following research investigates the possible reasons for a conspicuous boost of crime fiction in postmillennial Serbia.* Our general hypothesis is that the socio-political circumstances of the last decade of the 20th century largely contributed to the overall interest in this literary genre since it offers both a vivid depiction and direct criticism of diverse social phenomena initiated in this period. Thus, the main objective of the paper is to explore, describe and judge the long-lasting impact of these social occurrences through a detailed comparative analysis of *Tito je umro* (2011; Tito is dead) by Mirjana Novaković and *Sibir* (2011; Siberia) by Vladimir Kecmanović and to present them as potent catalysts for a necessary social change. The research method is eclectic: apart from close reading and comparative analysis of the aforementioned novels, the paper relies on the contextual depiction of Serbian political climate in the 1990s and 2000s, as well as brief theoretical insights into Serbian postmillennial crime fiction.

POLITICAL CLIMATE IN SERBIA DURING THE 1990s AND 2000s

The last decade of the 20th century in Serbia was marked by a conspicuous need for political and social change that would eventually bring about much-needed economic progress. The necessary political transition of the country, from the radical post-communist (socialist) ideology to a cutting-edge democratic social system, implied a definite break with the pervasive communist legacy of authoritarianism, absolutism and monarchy. However, the long-awaited split with the communist heritage was not easily obtained. In the early 1990s, immediately after the belligerent dissolution of Yugoslavia, a conspicuous number of the Serbian population (predominantly the people from rural parts and the elderly) was still craving the authoritarian, Messiah-like political figure exemplified in the firm rule of Slobodan Milošević and his Socialist Party. Milošević's political system was characterized by "the limited political pluralism, aggressive populist rhetoric, concentration of power by the

* This study was financially supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia. Also prepared as a part of the project "Innovations in the Teaching Process and Research in the Domains of English Linguistics and Anglo-American Literature and Culture", conducted at the University of Niš – Faculty of Philosophy (No. 360/1-16-1-01).

party leader and clique around him and their ability to manipulate the electorate” (Sotirovic 2009, 427).

Together with his wife, Mirjana Marković, a leader of the Yugoslav United Left Party, Milošević supervised the state politics, army, police, economy and mass media that basically pointed to a thorough control and manipulation of “information channels and civil initiatives which lost a great degree of independence and critical voice to the regime” (427). Consequently, the important move towards democratic transition (from extreme totalitarianism to autonomous pluralism) was still doomed to failure.

Another reason for the unsuccessful democratic transition in Serbia in the early 1990s was a heavy nationalist rhetoric that was propagated not only by the aforementioned leading political parties but also by some of the influential oppositional fractions (the Serbian Radical Party and Serbian Revival Movement, just to name a few). As Sotirovic validly demonstrates, Milošević succeeded in maintaining political power for almost two decades (from 1986 to 2000) by developing the discourse of “national mobilization” (428) and patriotism to fight for national interests.¹ In these circumstances, oppositional democratic parties had the utmost difficulty to compete with the iconic image of the Serbian leader and could not obtain support for social and political reforms and civic society values in Serbia. Perhaps the best illustration of the political system in Serbia in the 1990s is given by the American sociologist Eric D. Gordy who referred to it as “nationalist authoritarianism” (1999, 8–9), particularly taking into account a powerful, iron-fisted presidential position that essentially thrived due to extreme nationalist rhetoric.

Thus, in the last decade of the 20th century, as Todosijević (2006, 123) succinctly points out, the political climate in Serbia was characterized by the steady but rather slow dissolution of the communist political system, drastic economic decline, constant disputes over the borders of the national community, more or less open armed conflicts with neighboring republics and ethnic groups, and finally a war with the most powerful military alliance the world has ever witnessed. However, it is also important to point to a rather paradoxical issue related to the overall political climate in the 1990s: whereas the Serbian society expressed the elements of conspicuous economic instability, the political system exhibited certain stable characteristics. Todosijević convincingly states that “the facts that ten years were needed for the first crucial political change to take place, and that very few political parties have been electorally relevant, are distinctive signs of this political ‘stability’” (122).

In the same vein, Bieber insightfully alludes to Milošević’s regime, along with the previous communist heritage, as the main factors in creating “a profoundly negative impact on the political and public sphere of Serbia” (2003, 87). He perceptively claims that the only way out of this political turmoil could be sought in a long-term process of democratization relying particularly on the joint forces of oppositional parties and civil society’s organizations: “With the elections in the fall and winter of 2000, this process merely began [...] not only the legacy of the regime shapes post-authoritarian politics, but the legacy of opposition and civil society in such a system also have a far-reaching impact on the nature of the democratization process” (87).

Though various sociological and political discussions of social and economic transitions in Eastern Europe have mostly given privilege to the general outlines and global macro-processes, it is particularly relevant for the purpose of this research to indicate diverse trends in the changing political culture in Serbia from the point of view of ordinary citizens. Thus, instead of concentrating on the ensuing plans of oppositional fractions and subsequent civil society's actions, Spasić shares the belief that "in a democracy, the real, living people, with all their virtues and vices, must be taken into account since they are the true basis of any political processes and the source of their legitimacy" (2008, 1). In order to offer a glimpse into ordinary people's desires and expectations, she conducted three successive waves of semi-structured interviews between 2002 and 2007, which focused on the impact of political transition and social transformation in Serbia. People of different social background and from diverse geographical locations were interviewed in order to make a parallel between their everyday life and evaluations of the political development and economic progress of the Serbian society.

The 2002 interviews showed that "attitudes of Serbian citizens toward politics in general, political change of 2000, new post-Milošević government and the problems Serbia was facing were marked by a positive change as compared with the kind of political behavior (most) Serbs had engaged in during late 1980s and early 1990s" (2). Not surprisingly, the event of October 5, 2000, when a massive civil protest against Milošević's regime was successfully realized, represented the crux of these interviews and consequently provided a firm background for the expression of new, democratic civic values. The immediate success of October 5 is definitely linked to the NATO bombing of Serbia in 1999 (from March 24 to June 10), during which the Serbian population in general felt betrayed and abandoned by Milošević's government. Though most Serbs' prevalent feeling regarding the NATO's Angel of Mercy bombing mission has definitely included skepticism towards the militant Western implementation of democracy in Serbia, ordinary people felt that October 5 marked a turning point in recent Serbian history that would hopefully imply a radical change in all aspects of life (particularly referring to the much needed economic recovery, legal security, elimination of corruption and organized crime, depoliticization of life chances, etc.).

However, Spasić astutely notices that unlike the optimistic, sometimes even euphoric mood that dominated the first interviews, the gloomy tone of disappointment and disillusionment prevailed in 2005 and particularly in 2007:

When talking about how they felt, and how people around them felt, interviewees said that hopes were dashed, that there was nothing to be expected any more. In 2002 people were saying they knew that change could not happen overnight and that they were ready to wait for life to get better in Serbia. Three years later, they were still in principle patient, though stating that they no longer knew how much longer this improvement would take. And in 2007, they stopped waiting altogether: there was nothing to wait for, they said (9).

The greatest blow to the democratic transition in Serbia was definitely the assassination of Zoran Đinđić, the first Serbian democratic Prime Minister, in March 2003. His unfortunate death was symbolically connected with the initial failure of new-

ly-created democratic institutions to offer a valid alternative to the previous socialist regime. Other relevant reasons that point to the inevitability of democratic disenchantment in Serbia definitely include people's unfulfilled expectations related to the unsuccessful economic recovery of the country, unrealized depoliticization of life chances, enormous corruption boost, strengthening of organized crime, etc. "Instead of breaking once and for all with the former practice of choosing people for political offices at all levels of government and in government-controlled enterprises on the basis of political obedience and personal loyalty rather than expertise and capability, democratic parties have continued doing just the same" (9).

As a result of the lack of genuine democratic actions, a trend of immigration to economically developed Western European countries, especially Germany, has lately been established. It is not surprising that among the new wave of Serbian immigrants there has been a striking majority of university-educated individuals. Apart from the conspicuous brain-drain process, a visible consequence of failed transitional measures has been "the extremely low esteem that political parties, political figures and the whole political system enjoy in the eyes of citizens" (11), that is most vividly present in declining rates of voter turnout, from one election to another. It is especially the democratically oriented citizens of Serbia that feel to have been let down by "their political representatives, the parties of the democratic bloc" (11).

The discussion so far points to a paradoxical situation concerning political participation in Serbia at this moment. Spasić refers to it as the "paradox of (non)involvement" (11), which should be regarded as an individual right and a legitimate personal choice and, as such, an important element of a liberal democracy. However, it is also rather indicative that the proper level of liberal or constitutional democracy has still not been reached in Serbia: "It is neither fully consolidated nor in shambles, but instead 'underconsolidated': it is functioning and the danger of a possible return to the past ways is not imminent, but not fully ruled out either. Democratic changes are visible and on the whole institutionalized, but are not absolutely irreversible" (14).

THEORY OF CRIME FICTION: GENERAL INSIGHTS

Bearing in mind a tremendous democratic transitional upheaval in Serbia, it is no wonder that the beginning of the new millennium has witnessed a rapid proliferation of crime fiction that has faithfully depicted new social phenomena. Peter Messent and Peter Clandfield are just two of the theoreticians of crime fiction who emphasize its capacity to address diverse social concerns that are inserted into the narrative in various artistic forms and styles. In *The Crime Fiction Handbook* (2013), Messent claims:

Crime fiction confronts the problems of the everyday world in which we live as directly as any form of writing can. It allows its readers – though sometimes indirectly and obliquely – to engage with their deepest social concerns, their most fundamental anxieties about themselves and their surrounding world. This engagement, though, can vary in intensity and vary too in explicit recognition by the reader of its presence (7).

Though the explicit recognition of current social concerns in crime fiction on the part of contemporary readers is intentionally brought into question by Messent, the

emphasis is given to a strong link between the genre itself and everyday problems. In a similar fashion, Clandfield states that the “connection between dysfunctional social systems and menacing urban environments is a foundational convention of crime fiction” (2008, 80). Thus, it goes without saying that global (or local) political and social contexts represent a crucial standpoint in the creative process of writing contemporary crime fiction.

If we apply Messent’s and Clandfield’s insights to the political and social climate in postmillennial Serbia, two subgenres of crime fiction seem to be prevalent: noir fiction and diverse variants of crime thriller. The common denominator for these subgenres of crime fiction is the dysfunctional social background of systemic and institutional corruption.

The protagonists of noir fiction are mostly self-destructive individuals that are in conflict with a corrupt legal or political system.² As Penzler and Ellroy suggest, these characters are often victims, suspects or perpetrators who are seriously flawed and morally questionable. Works of noir fiction basically focus on existential pessimistic tales about people: “Their tone is generally bleak and nihilistic, with characters whose greed, lust, jealousy, and alienation lead them into a downward spiral as their plans and schemes inevitably go awry” (Penzler 2010, x). “The machinations of their relentless lust will cause them to lie, steal, cheat, and even kill as they become more and more entangled in a web from which they cannot possibly extricate themselves” (Ellroy 2010, xiii).

Thus, violent crime does not represent the main element in defining noir fiction. Noir is predominantly characterized by the prevailing mood of “pessimism, personal and societal failure, urban paranoia, the individual’s disconnection from society, and cynicism” (Simpson 2010, 189). Philip Simpson validly states that noir fiction addresses social issues, such as class inequities and the motivations behind adultery, in an explicitly uncompromising fashion typically not found in mainstream fiction, and concludes: “Noir’s universe is bleak, divested of meaning. Flawed human beings in these stories must somehow make moral decisions with no transcendent foundation of morality on which to base them. The consequences of those decisions are frequently fatal and always tragic to someone” (189).

The overall bleak and nihilistic tone of noir fiction can also be recognized in crime thrillers whose common themes are mostly ransoms, captivities, kidnapping, revenge, etc. The protagonists in crime thrillers mainly include innocent victims often on the run, menaced women, psychotic individuals, etc. These are usually ordinary citizens, not accustomed to danger, who are during the course of the novel related to criminals (from merely harmless stalkers to severely dangerous assassins) or police detectives and are exposed to their hazardous lifestyle. Depending on the thriller category, the themes mostly revolve around perilous social or political circumstances (terrorism, political conspiracy, murder, organized crime, etc.). As David Glover suggests, the thriller has mainly been marked by the way in which “it heightens or exaggerates the experience of events by transforming them into a rising curve of danger, violence or shock” (2003, 137). According to him, the world of the thriller is radically uncertain in at least two major senses:

On the one hand, the scale of the threat may appear to be vast, its ramifications immeasurable and boundless. Thus, the thriller trades in international conspiracies, invasions, wholesale corruption, serial killers who threaten entire cities or even nations. [...] On the other, the thriller unsettles the reader less by the magnitude of the terrors it imagines than by the intensity of the experience it delivers: assaults upon the fictional body, a constant awareness of the physicality of danger, sado-masochistic scenarios of torture or persecution, a descent into pathological extremes of consciousness, the inner world of the psychopath or monster (137).

In line with Glover's insights, Simpson claims that the plot of a thriller is structured on the basic principle of suspense with the constant presence and awareness of physical danger, as well as the threat of exaggerated violence. The conflict usually addresses a contemporary anxiety of the thriller's audience (the fear of a foreign enemy, organized crime, etc.):

The criminals are often larger than life, imbued with a Gothic brand of pseudo-supernatural cunning and malice. The protagonist must prove his/her worth by overcoming a series of obstacles, each one more daunting than the last, thus demonstrating the thriller's indebtedness to tales of heroic romance. The moral plane of the thriller is usually quite defined, with the individual hero embodying admirable qualities, such as loyalty, and the criminal despicable ones, such as betrayal. But because the threat is represented as so dire, the hero usually dispenses with the social niceties of due process, much to the audience's approval, and exacts a kind of frontier justice to resolve the threat (Simpson 2010, 188).

The main features of noir fiction and crime thriller represent dominant traits in two Serbian crime novels, *Tito je umro* (2011, *Tito is Dead*) by Mirjana Novaković and *Sibir* (2011, *Siberia*) by Vladimir Kecmanović.

POTENTIAL CATALYSTS FOR SOCIAL CHANGE: *TITO JE UMRO* AND *SIBIR*

Novaković's heroine is an unnamed journalist of the leading political newspaper *Politika* who unexpectedly finds herself on the quest of solving a puzzle related to the late Yugoslav President, but is also engaged in modern politics as a reporter from the National Assembly where new Serbian leaders are chosen and various political crimes are committed. She lives a lonely, secluded life, but the possible reasons of her isolation, just like her name, are intentionally concealed from the readers. The clue that Novaković gives about the heroine is that her professional career has mysteriously been ruined and consequently, from the very start of the novel, the reader is gradually introduced to the main character's severe alcohol addiction. Though not directly stated, it becomes obvious that her writing was not deemed suitable according to the standards of the leading political party in the transitional Serbia. As a result, she has to write about trivial issues (such as Serbian quasi-celebrities and their lifestyle) in order to earn her living. However, the author emphasizes that the heroine's bosses have a high opinion of her journalist skills and deep respect for her work despite the fact that they are forced to obey the leading party's political decisions.

Described in such a manner, Novaković's heroine represents a proper embodiment of a flawed noir character: she is utterly pessimistic and experiences herself

as both personal and social failure. She intentionally chooses to be disconnected from the society with dubious moral values and cherishes a cynical attitude towards everyone in her surroundings. Postmillennial Serbia is definitely “divested of meaning” (Simpson 2010, 189); in such a society, the heroine willfully chooses the path of self-destruction as the only act of meaningful resistance to collective moral depravity.

The events in the novel take place in December 2010. The heroine finds herself at a friend's *slava* (the celebration of the patron saint of the household), where she meets the former communist official Nikola Babić. He disrupts her alcoholic lethargy by revealing that the day and exact hour of Tito's death had been announced in *Politika*, twelve years prior to the actual date of his death (May 4th, 1980). In a text from the culture section announcing a theatre performance based on Meša Selimović's well-known novel *Death and the dervish*, scheduled for May 4th, 1980 at 3.05 p.m., the beginning letters of every paragraph reveal the sentence: Tito is dead. However, this is only the first mystery that the journalist is supposed to solve.

A few days later, she surprisingly gets the job of reporting from the annual elective assembly of the Democratic Party, and finds out that a party official who insisted on his anonymity requested her professional report from this event. A young and prospective candidate for the leading party position, Saša Vrtača, dies in the night between the first and second day of the assembly, under mysterious circumstances. The journalist starts investigating this unfortunate event and it turns out that Vrtača's death is a murder, carefully planned by his nearest associates. Their material interests are utterly exposed during the course of the murder investigation in which the heroine cooperates with characters that represent the final product of the materialist-oriented, consumer ideology of transitional Serbia: corrupt journalists and police inspectors, a young Slovak painter who works as a housemaid and becomes a victim of police torture, Vrtača's greedy lover who dreams about a financially profitable marriage, etc.

Though the described plot takes place in 2010, the novel is based on a myriad of political conflicts in the period of Tito's rule that are cleverly connected to diverse contemporary issues like the pharmaceutical mafia, elite prostitution, secret service, and inner party conflicts. As it turns out, the author of the mysterious newspaper article foretelling Tito's death was imprisoned and then committed suicide in prison under suspicious circumstances, so the heroine searches for the possible culprits of this vicious act among the newly-elected democratic political leaders two decades after the unfortunate event.

Entangled in a web of political schemes and moral corruption, Novaković's journalist is capable of lying and cheating in the name of truth and honesty as Ellroy suggests (2010, xiii). Living on the margins of the society, with no lovers or friends, the heroine focuses on the triangle of professional rivalries and fragile alliances with greedy politicians. Gordić Petković (2017, 81–82) validly claims that this journalist represents a protagonist of contemporary morality in which white and black figures play their game of chess to the moment of final extermination, that is, until the moment truth and power confront each other.

This novel focuses on the gloomy, satirical narrator's perception of Serbia: existing social depravities are drastically enlarged. Political parties, the media, police and

criminals, secret service and church are guided by the greedy impulses towards material enrichment. The heroine is obsessed with failures: her personal failures become a potent reflection of social deficiencies. In her account, Serbia represents a grim picture of moral apocalypse, nightmare of corruption, with no hope that a better world can be created on the basis of the devastated one (82). Gordić Petković alludes to the fact that the root of the heroine's sufferings remains unrevealed to the readers. One of the possible explanations of this peculiar phenomenon is that the unresolved issues in the novel contribute to it being a powerful allegory of basic illegibility and inexplicability of political power, which, when it comes to the matter of punishment, does not require solid reasons so they do not have to be named straightforwardly (82).

Finally, Novaković intentionally opts for the phony appearance of the Yugoslav Golden Age of Tito's communist rule than the democratic illusion of social rebirth and renewal. A symbolic message of the novel is that Tito's death represents a turning point in collective awareness and identity formation whose consequences are still deeply felt and questioned (257). Even the heroine herself becomes an immediate culprit for the destruction of the few positive characters (Zuzana the artist/maid dies in an unresolved hit and run car accident after the journalist's text related to unnecessary expression of police violence). Her "relentless lust" (Ellroy 2010, xiii) to reveal the mystery of Tito's death and Vrtača's murder causes her to assume false identities, cheat and ultimately, be indirectly responsible for the death of an innocent human being. Though initially intended as a social critic, Novaković's heroine demonstrates identical personal flaws as the politicians she criticizes. In order to make a difference, she uses the same institutional methods and thus, unconsciously, becomes a proper tool of the corrupt system. However, the mere fact that Novaković tells the story of a depraved individual who symbolically represents society's mirror image testifies to the serious potential of *Tito je umro* as a potent catalyst for social change.

The heroine of Kecmanović's *Sibir* is a daughter of a criminal for whom a state warrant has been issued. Being mysteriously kidnapped, she unwillingly gains personal access to the Serbian criminal underground. The plot serves the function of revealing a striking social criminalization as a consequence of the Western Balkans' transition. The life of a tycoon's daughter seems to be entirely determined by the figure of her authoritarian father. Thus, the novel is based on the main elements of the crime thriller: the theme of kidnapping, an innocent female victim, organized crime, and the "larger than life" criminal (Simpson 2010, 188).

The focus of the novel represents a rather intriguing love story between the heroine and policemen in charge of her safety according to her criminal father's instructions. A strange sort of connection appears between the kidnapped girl and her kidnapper and it turns out that the kidnapper offers more understanding and support to the narrator than her closest relatives. A common trait in thrillers is skillfully portrayed here: carefully calculated plans mostly end in failure, so the heroine becomes a reluctant witness of criminal clashes, as well as business arrangements of Serbian and Croatian organized crime representatives. It turns out that the national conflict between Serbs and Croats serves only as a pretext for criminal enrichment in which policemen are revealed as the worst criminals from both parties. Greed governs the

life of Kecmanović's characters (both Serbs and Croats) and extreme nationalist rhetoric is presented as a cover for bare material impulses.

A possible love affair between the kidnapped girl and her guardian takes a special segment of the novel that unexpectedly introduces the theme of love in this crime thriller. Kecmanović insightfully shows that even love loses its transformative, healing power in the community void of justice, mercy and morality. It turns out that the kidnapper is the narrator's potential father which evokes strong incestuous images and inspires a painful ironical twist by the end of the novel. Thus, the exaggerated, rising curve of danger, violence and shock that Glover describes in his rendering of the thriller's main features (2003, 137) is successfully depicted here.

A significant question that the novel raises is the dubious identity of the real criminal, the heroine's biological father or her surrogate father, the kidnapper. It turns out that though both of them break the law in various ways, the kidnapper respects a certain chivalric code of honor and is ready to overcome diverse obstacles in order to fulfill his task and protect the narrator. The element of heroic romance is thus intentionally inserted; however, the moral plane of the thriller is, quite opposed to Simpson's claim (2010, 188), not properly defined in Kecmanović's novel. The kidnapper, who is by default a criminal, possesses admirable personal qualities such as loyalty, integrity and pride. Thus, he becomes the proper hero of the novel and in order to resolve the threat imposed by Serbian organized crime channels exacts severe "frontier justice" (188). In order to fight criminals, Kecmanović suggests, one has to use criminal methods which ultimately leads to inevitable personal corruption and failure.

The form of the novel represents one of its key aspects; Dragana Veljković (2012, 338) claims that its form is subordinated to its themes. From the visual perspective, it seems as if it was written in verse since its utterances are minimized and reduced, sentences are short and elliptical, the form is mostly based on dialogues and punctuation is utterly basic. These are all main features of so-called "enter" literature (particularly its immediate graphic recognition and brief utterances markedly separated by spacing) that mainly carries a derogative connotation. However, Veljković validly concludes that the aforementioned features of Kecmanović's style contribute to the vivid dynamics of the novel's action as well as to the depiction of the narrator's emotional aspect. A well-founded interpretation that Veljković offers is that chopped sentences and presenting reality through a myriad of constantly diverse events represent a metaphor for the life of young people from the criminal milieu: everything happens quickly and is short-lived – events, emotions, even life itself (2012, 338).

Kecmanović's innovative narrative technique and deliberate political incorrectness in the period of alleged freedom and pluralist thinking thus represent a remarkable description of transitional, postmillennial Serbia. The title of the novel reveals a potent allusion to Dostoevsky's exile, a metaphor for the necessity of eloping into a better future, since the present is too bleak and gloomy to bear. It is precisely what the heroine of Kecmanović's novel finally does. Though she runs away from the problematic country and her burdened past, the novel itself represents a potent indicator of the bare necessity for social change. In other words, Kecmanović straightforwardly suggests that social reform has no alternative.

CONCLUSION

As a result of the politically turbulent last decade of the 20th century that had its climax in the NATO bombing of Serbia in 1999, the country has undergone a severe process of economic transition. The expected side effects of such a tremendous social upheaval, as Sotirovic, Todosijević and Spasić inform us, have been the creation of new political parties, altered governmental policies, increased rate of immigration, strengthening of organized crime, corruption boost, etc. It is no wonder then that the beginning of the new millennium has witnessed a rapid proliferation of crime fiction in Serbia that has faithfully depicted new social phenomena. Since a “foundational convention of crime fiction” (Clandfield 2008, 80) is to mirror the political and social climate of a country, the elements of noir fiction and diverse variants of crime thriller, here defined by Simpson and Glover, seem to be prevalent in crime fiction of postmillennial Serbia. Both novels depict the dysfunctional social background of systemic and institutional corruption and offer a vividly sincere cross-section and criticism of modern Serbian society. It is our belief that both Novaković and Kecmanović, in their rather stylistically diverse crime novels, used the noir genre as a potent catalyst for necessary social change, since their heroines ultimately become fervent critics of contemporary Serbian social problems.

NOTES

- ¹ Sotirovic adds that the extreme rhetoric propagated in the Serbian media in the 1990s was that “ethnographic borders should be expanded to the national-state borders, or other way around that the state should enlarge its borders in order to include both the territories settled by dispersed Serbs and lands that historically belonged to the ‘national’ state. [...] In this way both political blocks in position and opposition gained popularity among Serbian citizens, but lost political and financial support from the western democracies” (2009, 428).
- ² Simpson defines the origin and etymology of noir fiction: “The term is popularly believed to originate in the French crime-novel publishing imprint *Serie Noire*, which in turn inspired critic Nino Frank in 1946 to dub a certain mood and tone of postwar cinema as ‘film noir’. These films, in turn, evolved from the fiction published first in pulp magazines and then novels in previous decades” (2010, 189).

LITERATURE

- Bieber, Florian. 2003. “The Serbian Opposition and Civil Society: Roots of the Delayed Transition in Serbia.” *International Journal of Politics Culture and Society* 17, 1: 73–90.
- Clandfield, Peter. 2008. “Denise Mina, Ian Rankin, Paul Johnston, and the Architectural Crime Novel.” *Clues: A Journal of Detection* 26, 2: 79–91.
- Ellroy, James. 2010. “Introduction.” In *The Best American Noir of the Century*, ed. by James Ellroy and Otto Penzler, xiii–xiv. New York, NY: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.
- Glover, David. 2003. “The Thriller.” In *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, ed. by Martin Priestman, 135–154. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gordić Petković, Vladislava. 2017. “Društveni okviri ženske slobode u prozi Mirjane Novaković.” In *Lica i naličja društvene i lične slobode*, ed. by Zorica Kuburić, Liljana Ćumura, and Ana Zotova, 71–84. Novi Sad: Centar za empirijska istraživanja religije.

- Gordić Petković, Vladislava. 2018. "Jugoslavija u postjugoslovenskoj prozi: književnost i pamćenje." *Kultura* 161: 249–259.
- Gordy, Eric D. 1999. *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*. University Park, PA: The Pennsylvania State University.
- Kecmanović, Vladimir. 2011. *Sibir*. Beograd: Mono i Manjana.
- Messent, Peter. 2013. *The Crime Fiction Handbook*. Chichester, UK: Wiley-Blackwell Publishing.
- Novaković, Mirjana. 2011. *Tito je umro*. Beograd: Laguna.
- Penzler, Otto. 2010. "Foreword." In *The Best American Noir of the Century*, ed. by James Ellroy and Otto Penzler, ix–xi. New York, NY: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.
- Simpson, Philip. 2010. "Noir and the Psycho Thriller." In *A Companion to Crime Fiction*, ed. by Charles J. Rzepka and Lee Horsley, 187–197. Chichester, UK: Wiley-Blackwell Publishing.
- Sotirović, Vladislav B. 2009. "The 1990 Multiparty Elections in Serbia." *Zgodovinski časopis (Historical Review)* 63 (140), 3–4: 426–438.
- Spasić, Ivana. 2008. "Serbia 2000–2008: A Changing Political Culture?" *Balkanologie* 11, 1–2: 1–18. <http://journals.openedition.org/balkanologie/1282>.
- Todosijević, Bojan. 2006. "Politics in Serbia 1990–2002: A Cleavage of World Views." *Psihologija* 39, 2: 121–146.
- Veljković, Dragana. 2012. "O tipovima govora u romanu *Sibir* Vladimira Kecmanovića." *Radovi Filozofskog fakulteta* 1, 14: 337–349.

The contemporary Serbian crime novel as a catalyst for social change: The case of Novaković's "Tito je umro" and Kecmanović's "Sibir"

Contemporary Serbian crime novel. Catalyst. Noir. Crime thriller. Social change.

The paper focuses on the comparative analysis of two crime novels: *Tito je umro* (2011; *Tito is Dead*) by Mirjana Novaković and *Sibir* (2011; *Siberia*) by Vladimir Kecmanović. Both novels offer a vivid cross-section and criticism of modern Serbian society. The aim of the paper is to present these stylistically diverse crime novels as potent catalysts for necessary social change. The theoretical framework of the paper relies on the political insights of Gordić Petković, Veljković, Sotirović, and Spasić, as well as critical approaches by Messent, Clandfield, Simpson, and Glover.

Milena Kaličanin, PhD.
Associate Professor
English Department
Faculty of Philosophy
University of Niš
Ćirila i Metodija 2
18000 Niš
Serbia
milena.kalicanin@filfak.ni.ac.rs

Crime fiction in a time of crisis: Society in transition in the detective series by Manuel Vázquez Montalbán and Leonardo Padura

MAGDALENA TOSIK

The resonance between society and popular culture has been described by John Fiske as “the constant process of producing meanings of and from our experience, and such meanings necessarily produce a social identity for the people involved” (1989, 1). Thus, crime narrative is highly susceptible to the realities of its contemporary reader, and the detection of the actual social situation should be considered one of its essential qualities. The article attempts to investigate how the configuration of time and space is modified while the genre itself is exposed in order to portray a society in transition. It seems natural to apply the concept of the chronotope to the study of the crime fiction since the correlation between time and space is the core of any detective investigation. Inspired by the ideas of Fredric Jameson (2016), I attempt to detect how the cognitive model of classic investigation is developed within the categories of time, space and mobility. The latter is to be considered according to the categories introduced by Zygmunt Bauman (2000) in his reflections on globalization.

This article examines crime fiction occasioned by extreme social changes and analyzes the impact of social crises on the referencing mechanisms within the genre, through the work of Manuel Vázquez Montalbán (1939–2003, Spain) and Leonardo Padura (1955, Cuba). Despite their different places of origin, their artistic biographies coincide in many aspects, particularly the fact that they are both the authors of detective series which cover a period of radical changes leading to the redefinition of social values. Both authors anticipate the need to chronicle the process of transformation: Vázquez Montalbán with reference to the Spanish Transition after Franco’s death in 1975, Padura with reference to the “Special Period in Time of Peace” (*Período Especial*), the term used to define the decade of economic depression in Cuba in the 1990s.

Manuel Vázquez Montalbán was a communist and an anti-Francoist activist who was arrested in 1962 and sentenced to three years in prison. As a dissident, he struggled to secure a decent job as a journalist, and in 1974 he made his debut as a crime writer with his protagonist Pepe Carvalho, who became the most famous Spanish detective of the 20th century. After Franco’s death, the rapid transformation of the country from dictatorial regime to liberal democracy disillusioned the generation of leftist militants and intellectuals such as Vázquez Montalbán (Balibrea 1999). Pepe Carvalho embodied this disappointment and critical attitude. Today his series con-

sists of over 20 novels, short stories and cookbooks, which portray the early years of democracy in Spain. Vázquez Montalbán declared that his intention was to “violate the genre” of detective fiction and to create a chronicle of the Spanish Transition (Colmeiro 2013, 71).

Padura owes his legacy to the Cuban Revolution (1953–1958), since he belongs to the first generation born and raised under the system which was believed to be legitimated by universal literacy, free access to medical services and the eradication of poverty. Unlike Vázquez Montalbán, Padura successfully developed his career as a journalist for the leading Cuban publications *El Caimán Barbudo* and *Juventud Rebelde*, and he set the first four installments of lieutenant Mario Conde’s adventures during the crucial year of 1989. The collapse of the Cuban economy following the fall of communism in the Eastern Bloc resulted in the promotion of tourism and the private sector, but also, according to Padura, permitted Cuban writers to take advantage of the opportunity to find publishers abroad – a fact that triggered the literature of disillusion and social criticism (García Talaván 2012, 315). Since both authors are implicated in the social and historical entanglements of their times, it is hardly surprising that they are directly influenced by hard-boiled fiction, which was an earlier example of the transformation within the genre in response to the new reality that required a new cognitive model.

Leonardo Padura admits to finding Carvalho’s series inspirational and he explains the innovations his Spanish colleague had introduced to the genre:

Vázquez Montalbán makes a fusion of the social novel, the novel of context, and the novel of revelation of a very precise reality – the Spanish Transition – with a crime novel, by means of protagonists who belong to both literature and reality, and this gave me a clue for a possible crime novel. When in late 1989 and early 1990 I began to write *Pasado Perfecto*, the influence of Vázquez Montalbán was decisive at the moment when I determined the way I was going to write these novels (García Talaván 2012, 317).¹

When Vázquez Montalbán and later Padura announce the intention of “violating” the genre, they in fact find a new way to express social concerns within the formula. The society they attempt to recreate in their novels is in the course of transition, and both authors have managed to expose this process by adding the notion of temporality to the traditional hard-boiled novel. Both authors detect the moment of radical changes and resort to crime fiction as a tool enabling them to chronicle the transformation. The intentional introduction of the temporal aspect to the formula therefore results in a narrative whose chief purpose is to raise social consciousness. Both Vázquez Montalbán’s Pepe Carvalho series and Padura’s Mario Conde series employ a similar strategy in terms of relating social problems and crime to cultural motifs that enrich the reader’s awareness of local reality and at the same time universalize the social problems that are presented.

MAPPING SPACE

Fredric Jameson defines a classic detective story as one whose reality and structure depend on the crime itself (2016, 27) since the detective (reader) is expected to solve an intellectual puzzle. He acknowledges that in hard-boiled novels the reader

is simply exposed to “an evocation of death in all the physicality”, and wonders if “it was then simply to substitute an experience of space for that of the temporality of problem solving” (28). As a matter of fact, Jameson accepts Raymond Chandler’s invitation to “map space”, and assumes that a distinguishing characteristic of hard-boiled fiction is to provide “the code of space which the reader must learn to read” (31). Thus Jameson puts his idea into practice and analyzes the spatial organization of Chandler’s *The Big Sleep* while uncovering the social typology that is defined by the space people occupy, together with some narrative solutions determined by landscapes and social structure.

Vázquez Montalbán recreates Barcelona starting, intentionally or not, with his childhood neighborhood, el Raval. This central district of Barcelona, also called *Barrio Chino* (Chinese Town), was never inhabited by Chinese emigrants, but in the early 20th century it acquired a well-deserved reputation as a location where shady business, prostitution and crime all thrived. With every installment of the series the author adds another layer to the urban tissue. In the first book of the series, *Tatuaje* ([1974] 1986, trans. *Tattoo*, 2008), the reader gets a closer look at the underworld of drug dealers, the life of a call-girl or the passions that might become part of the apparently dull life of housewives. The second, *La soledad de manager* ([1977] 2004a, trans. *The Angst-Ridden Executive*, 1990) enters the world of business and nightlife of the dwellers of Eixample, a central district of Barcelona inhabited by the upper class. In the third installment, *Los mares del Sur* ([1979] 2014, trans. *Southern Seas*, 1999), which was awarded the Premio Planeta, the panorama of the city expands and we observe the luxurious life of the wealthy of Sarrià-Saint Gervasi and the miserable living conditions of a fictitious district on the outskirts. The problem of land speculation is also extensively analyzed in *El delantero centro fue asesinado al atardecer* ([1989] 1998, trans. *Offside*, 1996). In the 1990s Vázquez Montalbán investigated the transformation of Barcelona into a theme-park as a result of the investments and the tourism policy associated with the 1992 Summer Olympics in *El laberinto griego* ([1991] 2007, trans. *An Olympic Death*, 1992) and *Sabotaje olímpico* (1993, *Olympic Sabotage*). He particularly exposed the process of gentrification which eradicates the authentic elements of the metropolis. Yet Pepe Carvalho, as a resident of Vallvidrera (a town on the outskirts of Barcelona), sees the city from an outer perspective.

Unlike Vázquez, Padura situates his detective in the heart of the city. Mario Conde’s habitat is the core of his universe: Mantilla (the district where he was born, and he still lives), la Central de la Policía, his high school, and the house of his friend Carlos. All these points on his intimate map of Havana define the detective and are used extensively by Padura to construct the background of the generation of which Conde is a representative.

The first tetralogy in the Mario Conde series is referred to collectively as *Las cuatro estaciones* (The four seasons), since each is set in a different season during the single year of 1989, while the titles of the English translations emphasize their shared location in the Cuban capital: *Pasado perfecto* (1991, *Past Perfect*, trans. *Havana Blue*, 2007), *Vientos de cuaresma* ([1994] 2013a, *Winds of Lent*, trans. *Havana Gold*,

2008), *Máscaras* (1997, *Masks*, trans. *Havana Red*, 2005) and *Paisaje de otoño* (1998, *Autumn Landscape*, trans. *Havana Black*, 2006).

Conde's universe likewise stands for a point of reference which helps expose and understand the social tensions in the Cuba of 1989, since the cases Conde investigates in the tetralogy take place in districts inhabited by the establishment. In so doing the detective uncovers the opportunism of people who are privileged to live in the districts like Casino Deportivo or Santo Suarez, do their shopping in *diplotiendas* (shops in which they pay with dollars), and whose fathers are *administradores perpetuos* (administrators for life) of impeccable revolutionary pedigree.

In the continuation *Adiós, Hemingway* ([2001] 2006), we encounter Mario Conde eight years later; he works as a book-dealer and occasionally becomes a private detective. The following volumes, *La neblina del ayer* ([2005] 2013b, *The Fog of Yesterday*, trans. *Havana Fever*, 2009), *Herejes* (2013c, trans. *Heretics*, 2017), and *La transparencia del tiempo* (2018, trans. *The Transparency of Time*, forthcoming 2021) convey the reality of 21st-century Cuba, and the sense of continuity within Padura's series has clearly been interrupted. It seems as if Padura restrained himself from covering the critical moment directly, since the most severe years of the economic crisis, the so-called "Special Period," are not depicted in the series.

In these books, Conde continues deconstructing Havana by means of his itineraries, but this time he descends into the poor districts. In *La neblina de ayer* the reader is exposed to a vision of Barrio Chino and Esperanza Street compared to the successive circles of hell. At the beginning Conde is guided by his younger friend Yoyi, who explains to him the mechanism by which people make a living with "inventions" (Padura [2005] 2013b, 1827), which seems to be any kind of activity other than proper work. While passing through this shabby and miserable place, Conde concludes: "Too many people who have nothing to do or lose. Too many people without dreams or hope. Too much fire under a covered pot which sooner or later blows up from the accumulated pressure" (1815). Conde then passes alone along Esperanza Street, which seems to him the next circle of hell, with impassable places for rubbish and debris, with dogs starving and consumed by mange, with indifferent women in latex leggings exposing their sexual organs (2739). Conde describes the district as "postbélica" (2741) and "the world on the verge of an Apocalypse difficult to reverse" (2748). In *La transparencia del tiempo*, Conde and his friend penetrate the world of the invisible – those who attempt to live underground ("la infravida") in a district of Havana founded in 1990 by immigrants from the South. Since the authorities have no solution at their disposal, the immigrants are tolerated so long as they remain invisible, so they construct cardboard houses without toilets but equipped with TVs, and organize an infrastructure of commerce to buy and sell everything in order to survive. This is how an outlawed territory has been created with its own rules, where the fundamental one is "llegar y poner" (come and occupy; 2360–2456).

The new reality is controlled strictly by economic rules and even Conde, whose main role in the series is to show the naivety of an idealist, has to learn how to follow them in order to survive. He keeps asking how things work in Cuba, where no one seems to work. Every time we see through his own eyes increasingly severe exam-

ples of poverty contrasted with the extravagance of the rich. However, the detective still behaves in conformity with his legacy. Conde gives away his shoes to a barefoot beggar, surprised that nobody had helped the man in a country that is supposed to have eliminated inequalities. Mario Conde also spends all his money on celebrations with friends over good food and rum, as if this was a rebellious act against the humiliation of the crisis of the Special Period, or maybe against the new market rules. In *La transparencia del tiempo*, Padura is merciless in his description of the last 20 years in Cuba. Conde continuously compares the prices of the free market with the purchasing power of a normal salary in Cuba, where a regular hamburger in a restaurant might cost a day's wage (Padura 2018, 3722). Padura openly describes the starvation in Cuba, where food has been rationed for decades in a way that does not let Cubans die of starvation nor live without hunger. And yet again as a private detective Conde works for the new rich and at the same time observes the poor, and asks himself the question: Do they all live in the same historic time and in the same geographic space? And where does he belong? (1150)

The motif of the crisis of national identity enforced by economic circumstances reappears in the new installments of the series. In *La Neblina de ayer* Conde and his cohorts perceive themselves as different since they were deprived of the right to live "the rhythm of their times" (Padura [1994] 2013a, 2610). They make a diagnosis of the psychological state of Cubans who suffer from an exhaustion with history ("cansancio histórico"). People are tired of being historical and predestined. The image reappears in *La transparencia del tiempo*, when the old town of Havana is described as "the mirror of a country whose columns cracked under the burden of time, indolence and historical exhaustion" (1059).

Although both Vázquez Montalbán and Padura overtly declare their intention of modifying the genre, they nevertheless still retain the strategy of mapping space. Their detectives, Pepe Carvalho and Mario Conde, are strongly attached to their place of residence. Both authors resort to the hard-boiled tradition since they employ geography as a code for reading the urban social fabric.

THE TRANSPARENCY OF TIME

Despite the fact that crime narrative is perceived as an example of formulaic literature and as such is a "structure of narrative conventions" (Cawelti 2001, 209), central to the study of the genre is its receptivity to expressing the perception of reality, such as Jameson's explanation of how Raymond Chandler managed to portray 1930s America in his classic hard-boiled novels. Jameson concludes that Chandler is able to convey historical momentum by emphasizing the fact that during that epoch "older products had a certain stability about them, a certain permanence of identity [...] the brand name is still synonymous with the object itself: a car is a 'Ford'" (2016, 16). Thus, the hard-boiled formula exposes the reality of early consumer society, the period that Jameson dates from the Great Depression to the postwar boom era in the United States.

The moment of social, political or economic crisis within a society usually leads to a rethinking and questioning of the status quo, a situation that cannot be ignored

by a literature that, by its very nature, resonates with the cognitive approach of its times.

In 1971, Vázquez Montalbán published *Crónica sentimental de España* (Sentimental Chronicle of Spain), a collection of articles whose aim was to deconstruct the postwar sentimental values conveyed by popular culture, in order to depoliticize society and, as the author himself claims, create a reason for winners and losers to coexist once the Civil War was over. The problem of historical memory, or rather the lack of it, is the reason why Manuel Vázquez decides to employ the same technique of political and cultural references within the Carvalho series. Recreating sentiments, the author forces the reader to recall the past and simultaneously assess the present by applying the same philosophy of injustice to a world in which the rich becomes winners while the poor are always the losers.

Since their intention is to chronicle society in crisis, the two writers deliberately define a particular historical moment in their novels. Vázquez Montalbán creates the temporal context by extending his net of allusions to specific historical events (the Moncloa Pacts, the 1979 elections, the 1992 Olympics), and he does not hesitate to present the names of particular politicians and public figures, as well as those of parties that are intended to define the political sympathies of the protagonists. The narrative, abundant in references to current affairs, recreates the political and social situation of the historical moment, and lets the reader situate the plot in a specific time, while generating the image of Spain in transition between the years 1974 and 2004 when the last volume of the series was published.

Padura recreates the historical moment more straightforwardly, as he simply informs the reader that the events in the first four novels of the series take place in 1989. In that year Cuban public opinion could for the first time openly comment on the corruption of the establishment, since the prominent officials Arnaldo Ochoa Sánchez and Antonio de la Guardia were sentenced to death for smuggling drugs. In 1989 the Berlin Wall fell, followed soon after by the collapse of the Soviet Union and the COMECON system, with the consequence that Cuba was left on its own without any external economic support.

Leonardo Padura claims that the new sub-genre of the *neopolicial iberoamericano* (Ibero-American neo-detective novel) that flourished in the 1970s exposes a dominant tendency toward journalism, and in some cases toward the chronicle (1999, 44). According to Padura, it was Vázquez Montalbán who managed to develop the generic formula, initiating a formal search in order to combine national argument and characters, while introducing social criticism, parody, humor and irony (1999, 43).

In the Carvalho series, the dead drug dealer is identified (in *Tatuaje*) as the sailor thanks to the famous song “Tatuaje” by Conchita Piquer, the businessman guilty of constructing poor-quality prefabricated houses for immigrants is obsessed with Paul Gauguin and his flight to Martinique (in *Los mares del Sur*) and the land speculation carried out by the president of the Barcelona football club is contrasted with the image of heroic warriors attributed to today’s footballers (in *El delantero centro fue asesinado al atardecer*). Vázquez Montalbán’s cultural references are numerous and

originate from art, sport, cuisine and, above all, literature. Surprisingly, the latter subject is the one Carvalho, the main character of the series, despises most as he burns his library to take revenge for the deceit that literature provides in creating illusions. Carvalho overtly rejects culture, and looks for authenticity, which he finds in good food and sex. While the detective resists the postmodernist invasion of *culturalism* in almost all areas of life, the author willingly implements cultural references and obliges Carvalho to contemplate cultural aspects of reality in order to solve the crime and take a critical view of the world.

As we examine the authors' methods of reproducing the moment in time, it is worth noting that Padura's strategy when it comes to the role of literature in his series is once again characterized by a more straightforward approach. As an aspiring writer, Mario Conde is sensitive to all manifestations of the literary world. Throughout the series, literature can become the tool of liberation for people excluded from society (the gay community in *Máscaras*) or it simply provides means to survive economic problems (in *La neblina de ayer*) but above all, literature is the way to establish identity. Libraries define their owners, libraries are places of refuge for writers affected by censorship, and, last but not least, in *La neblina de ayer* Conde has the opportunity to examine an ancient library whose volumes are priceless since they belong to the Cuban national heritage and define the nation. This story raises the question of who history belongs to: The National Library, people who had sacrificed their lives in the Revolution, or book-dealers who sell national treasures abroad?

The Conde series is dominated by the problem of identity, which is questioned by a new historic perspective and new economic conditions. The first four novels of the series become a generational tetralogy as Conde and his close friends embody people born in the post-revolutionary period, who were raised according to the ideas of the Revolution and share the feeling of belonging to a lost generation. Conde abandons his genuine vocation of being a writer and becomes a policeman. His best friend Carlos comes back from the war in Angola in a wheelchair. Andrés, who was supposed to be a successful baseball player, becomes a doctor who leads a mediocre life. They all accuse themselves of believing that they had a "historical responsibility" which was meant to be fulfilled ([1994] 2013a, 806), of being too docile, of not choosing their destiny but just doing the right thing.

When Andrés reproaches the friends with the words "estamos jodidos, nos han jodido" (we are fucked up, they fucked us up; 819), the reader is once again referred to the youth of the protagonists. The whole tetralogy is a transposition of the lost generation and the new establishment. In the 1989 installments, every case that Conde investigates is an opportunity to explore the privileged and corrupted world of new districts of Havana. Simultaneously, the tetralogy is the nostalgic confrontation of Mario Conde with his past, his childhood in post-revolutionary Cuba and his youth in the high school in La Víbora. At some point, however, Conde has to accept that immersion in nostalgia creates illusion. According to his friend Carlos, Conde is not prepared to live his life, he is a "cabrón recordador" (bloody collector of memories; 1653). Carlos, alluding to his war experience, claims that lack of memory is the only way to survive. Interestingly though, Conde decides to become a professional col-

lector of memories – a writer. The tetralogy closes when Conde is reconciled to his destiny.

Nevertheless, when we meet him again, he is earning his living as a book-dealer and part-time private detective, and Cuba is a different reality where a businessman is the right thing to be. The continuation of the Conde series depicts Cuban society entering the 21st century and opening up to free market rules. Considering the economic changes, Sophie V. Lavoie notes that Padura's first four novels are about Cuba's transitional situation in the face of the unknown (2013, 85). Thus, all the motifs that were dominant in the tetralogy come back in its continuation, but are now presented in the harsh and acute way that the new conditions require. According to Lavoie, "[b]y this juncture, the problems of the Cuban economy have had a direct impact on that country's societal values, which in turn have begun to be adapted by individuals to suit their needs" (83). The series itself becomes more violent and the criticism increasingly severe.

On one hand, the economic crisis weakens the national will to carry the historic burden, whether this is the historical responsibility of Conde's generation or the rich cultural heritage of Cubans. On the other hand, in the 21st century continuation of the series, the author recreates Cuban history and openly drifts toward the historical novel, since each detective story is alternated with episodes from the past (*Adios, Hemingway* – the 1950s, *Herejes* – World War II, *La neblina de ayer* – the Havana of 1950, *La transparencia del tiempo* – Antonio Barral's adventures). In the latest installment, while one of the protagonists is depicted as a guardian of a wooden figure of the Virgin, and appears at various moments in Spanish and Cuban history which altogether cover a few centuries, we can discover the author's overt declaration of his faith in history as both the protagonist and the wooden figure travel through "inextricable spirals of time" (Padura 2018, 6051).

The temporal character of the two series is also exposed by the very fact that both detectives are depicted as getting older. The authors highlight the information that time has accelerated and the pace of change is enormous, as they repeatedly describe the state of confusion the detectives suffer from. Pepe Carvalho finds it impossible to live in Barcelona and cannot read its code anymore, as the city is being deprived of its authentic and historic character by constant modernization and gentrification. Mario Conde is still able to assess the value of everyday products and appreciate priceless old volumes or pieces of art, but while he can read economic realities, he is unable to understand that global capitalism is invading almost all areas of Cuban life. He is surprised to hear that passports are available if you only pay, that leaving the island is not illegal any more, and that mobile phones can track people's itineraries. "Misplaced, alien in his own land" (1275), Conde realizes that the rules of logic applied in his country are anything but rational.

DETECTIVES IN MOTION

Comparing the final volume of the Carvalho series, *Milenio Carvalho* (Carvalho Millennium, 2004b) with the last of Conde's adventures, *La transparencia del tiempo* (2018), one cannot avoid pointing out another parallel between them that exposes

one of the vital concerns of modern societies – a coincidence that makes the issue even more pertinent and makes implicit the ability of crime narrative to detect current social questions.

Detectives by nature are condemned to move, whether they are forced to investigate the topography of a crime scene or to find witnesses. As we have mentioned, geography is a valid factor by means of which to construct the fictional world of the series in question and, consequently, to portray social problems and tensions. In both books, nevertheless, it is the concept of motion that is brought to reader's attention, and should be treated as yet another question that modern societies ought to consider.

Zygmunt Bauman argues that it is not the end of history that should bother us these days, but the end of geography (2000, 18). Impelled by the constant progress in transportation and overwhelmed by a continuous stream of information, today we find ourselves in the situation of a *new disorder* generated by globalization. Taking that into consideration, Bauman defines the new type of consumer as a person in constant motion, real or virtual, who becomes a collector of sensations and gets easily bored with any particular attraction, as his/her aim is to keep moving. Nowadays societies categorize consumers according to their levels of mobility, or, in other words, their ability to choose the place where they stay (100). The inhabitants of developed countries are not limited by space. Therefore, they live in the world of mobility, whose consequence is the constant sensation of living in the present. Conversely, people whose abilities to move are limited inhabit a space strongly related to time, and this fact deprives them of the possibility of controlling it (104). Bauman also introduces the categories of tourist and vagabond of the postmodern world. The latter, deprived of the possibility of choosing a place to stay, is forced to move.

As demonstrated above, both the Spanish and Cuban author, while developing the notion of a crime narrative throughout the series, they impose a temporal aspect and consequently transform their detectives into philosophers who investigate reality in order to uncover a crime, and thereby discover a new perspective by means of which to understand it. They are not, however, divorced from the challenges of the spatial reality in which they live. Carvalho, since he realizes that Barcelona in its state of transformation is the principal cause of his discomfort, tends to travel and to investigate abroad. In the last volume of the series, the detective sets off to travel around the world. Officially, he escapes in order to avoid the accusation of killing a man, but between the lines one notices that the narrative, this time adventurous in its character, is intended to provide evidence that the globalized world is also ruled by the law of winners and losers. The Spanish detective begins the new millennium as a person free to go wherever he is willing to, just as rich tourists do.

Meanwhile, Mario Conde continues his existence in Cuba along with ten million of his compatriots, surrounded by the sea. In the 1989 tetralogy, Conde is attracted by the sea and he wonders whether he, like every islander, is sensitive to the unlimited freedom of the ocean, or whether he is still fascinated by the idea of travelling around the world, as he had dreamed of doing when he was young. The motif of abandoning the island is present throughout the whole series. In 1989, it is associated

with his school friend Dulcita and with the painful process, imposed by the system, of forgetting about the emigrants, since their act of emigration was a direct criticism of the Cuban regime. In the continuation of the series an insular society functions as an exponent of the globalized world's problems, and economic migration is one of them. Besides, the question of motion is also related here to the problem of liberty. At some point Conde realizes that leaving the island is neither illegal nor ideological any more (Padura 2018, 4825), and has become simply a question of personal choice (6151). Thus, not without difficulties, the detective abandons the idea that emigration is a declaration of disloyalty to the homeland, and manifests his freedom when he rejects his dreams and deliberately chooses to stay on the island where he belongs. With this gesture of resistance Mario Conde refuses to become a modern vagabond.

As we can see, both authors scrupulously chronicle the social, political and economic reality of the time presented in their series, and introduce the notion of temporality by imposing a historical perspective. Every time Vázquez Montalbán's Carvalho investigates a case within the new Spanish society in transition, he comes to the conclusion, through a series of references to the past and to culture, that the eternal division between winners and losers, rich and poor, remains valid. Padura's Conde, on the other hand, tends to search for the explanation of present conditions in historical events (the Cuban Revolution, colonialism, migration). The process of ageing transforms both detectives into philosophers whose confusion is yet another way of criticizing the sense of lack of direction that is engendered by societies immersed in globalized capitalism.

NOTE

¹ All translations from Spanish by the author of the paper.

LITERATURE

- Balibrea, Mari Paz. 1999. *En la tierra baldía. Manuel Vázquez Montalbán y la izquierda española en la postmodernidad*. Barcelona: El viejo topo.
- Bauman, Zygmunt. [1998] 2000. *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*. Warszawa: PIW.
- Cawelti, John G. 2001. "The Concept of Formula in the Study of Popular Literature." In *Popular Culture. Production and consumption*, ed. by C. Lee Harrington and Denise D. Bielby, 203–209. Oxford: Blackwell Publishing.
- Colmeiro, José F. 2013. *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán desde el planeta de los simios*. Madrid: Iberoamericana.
- Fiske, John. 1989. *Reading the Popular*. London and New York: Routledge.
- García Talaván, Paula. 2012. "Ha cambiado mucho el país y he cambiado mucho yo. Entrevista con Leonardo Padura." *Les Ateliers du SAL*: 311–335.
- Jameson, Frederick. 2016. *Raymond Chandler. The Detection of Totality*. New York: Verso.
- Lavoie, Sophie M. 2013. "Trafficking History: Leonardo Padura Fuentes' 'La neblina de ayer.'" *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 38: 79–99.
- Padura Fuentes, Leonardo. 1999. "Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica." *Hispanamérica* 84: 37–50.

- Padura Fuentes, Leonardo. [1997] 2005. *Máscaras*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo. [2001] 2006. *Adiós, Hemingway*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo. [1998] 2009. *Paisaje de otoño*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo. [1991] 2010. *Pasado Perfecto*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo. 2011. *La cola de la serpiente*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo. [1994] 2013a. *Vientos de cuaresma*. Barcelona: Tusquets. [Kindle]
- Padura Fuentes, Leonardo. [2005] 2013b. *La neblina de ayer*. Barcelona: Tusquets. [Kindle]
- Padura Fuentes, Leonardo. 2013c. *Herejes*. Barcelona: Tusquets.
- Padura Fuentes, Leonardo. 2018. *La transparencia del tiempo*. Barcelona: Tusquets. [Kindle]
- Vázquez Montalbán, Manuel. 1971. *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Vázquez Montalbán, Manuel. [1974] 1986. *Tatuaje*. Barcelona: Planeta.
- Vázquez Montalbán, Manuel. 1993. *Sabotaje olímpico*. Barcelona: Planeta.
- Vázquez Montalbán, Manuel. [1989] 1998. *El delantero centro fue asesinado al atardecer*. Barcelona: Planeta.
- Vázquez Montalbán, Manuel. [1977] 2004a. *La soledad de manager*. Barcelona: Planeta.
- Vázquez Montalbán, Manuel. 2004b. *Milenio Carvalho*. Barcelona: Planeta.
- Vázquez Montalbán, Manuel. [1991] 2007. *El laberinto griego*. Barcelona: Planeta
- Vázquez Montalbán, Manuel. [1979] 2014. *Los mares del Sur*. Barcelona: Planeta.
- Wilkinson, Stephen. 2006. *Detective Fiction in Cuban Society and Culture*. Oxford: Peter Lang.

Crime fiction in a time of crisis: Society in transition in the detective series by Manuel Vázquez Montalbán and Leonardo Padura

Manuel Vázquez Montalbán. Leonardo Padura. Spanish Transition. Special Period. Cognitive model. Globalization.

The analysis focuses on crime series by Manuel Vázquez Montalbán (the Pepe Carvalho series, Spain, 1974–2004) and Leonardo Padura (the Mario Conde series, Cuba, 1989–2018). Both authors chronicle historical momentum in form of detective series initiated by drastic social changes: the Spanish Transition (1975–1982) and the Special Period in Time of Peace (1991–2000) in Cuba respectively. The article attempts to track how both authors employ the notions of space, time and mobility within the genre while portraying society in transition.

Magdalena Tosik, Ph.D.
 Department of Italian Literature and Literature in Spanish
 Nicolaus Copernicus University
 Bojarskiego 1
 87-100 Toruń
 Poland
 magdatosik@umk.pl

„Stockholm noir“: odvrátená tvár švédčiny Jazyk ako teritoriálny a sociálny ukazovateľ v románe Jensa Lapidusa „Snabba cash“

KATARÍNA MOTYKOVÁ

Štúdia analyzuje jazyk jedného z najdôležitejších diel súčasnej švédskej kriminálnej literatúry, trileru *Snabba cash* (2006; *Rýchle prachy*, čes. *Snadný prachy* 2011) od Jensa Lapidusa, ktorý spolu s dvoma voľnými pokračovaniami *Aldrig fucka upp* (2008; *Nepokašli to*) a *Livet deluxe* (2011; *Život deluxe*) tvorí trilógiu *Stockholm noir*.^{*} Tou sa Lapidus hlási k tradícii kriminálnych románov severskej proveniencie žánru *nordic noir*, ktoré odhaľujú temnú stránku sociálneho modelu naoko bezchybne fungujúcej spoločnosti.

Tomuto žánru sa venujú štúdie z literárnovedného (Nestingen – Arvas 2011), sociologického hľadiska (Tapper 2015), ako aj práce s presahom do oblasti filmovej vedy (Forshaw 2013), keďže diela tohto žánru bývajú často sfilmované (aj jednotlivé časti Lapidusovej trilógie majú svoje filmové adaptácie s premiérami v rokoch 2010, 2012 a 2013). Vhodné je upozorniť na translatologické práce (Badič 2017; Enell-Nilsson – Hjort 2016), pretože Lapidusove romány, ktoré boli v súčasnosti preložené už do viac než 20 jazykov, môžeme vzhľadom na inovatívny prístup k jazyku považovať z prekladateľského hľadiska prinajmenšom za veľmi zaujímavé. Aké náročné je hľadanie adekvátnych prekladateľských riešení, sa ukázalo aj pri voľbe vhodných slovenských ekvivalentov pre vybrané výrazy, ktoré boli, rovnako ako citáty z románu, ad hoc preložené autorkou príspevku na účely tejto práce. Na základe lingvistickej analýzy románu predmetná štúdia odhaľuje vo svojich jednotlivých podkapitolách sociálne a geografické hranice Štokholmu, jazykovo-hodnotové hranice mesta a zameriava sa aj na stereotypné zobrazovanie Švédska a „švédskosti“. Tie, ako sa konštatuje v závere, pôsobia v románe ako mimotextový konštitutívny vonkajšok a spoluformujú identitu niektorých postáv.

V románe *Snabba cash* sa paralelne rozvíjajú príbehy troch protagonistov: prvým je Jorge Salinas Barrio, Švéd čilského pôvodu, ktorý vyrastal na jednom zo štokholmských predmestí v Sollentune a po úteku z väzenia je opäť nútený začať obchodovať s drogami; ďalším je Johan „JW“ Westlund, študent ekonómie, ktorý pochádza z jednoduchých pomerov, z menšej obce Robertsfors na severe Švédska a je ochotný

* Príspevok je výstupom výskumného projektu „Jazykové a komunikačné problémy na Slovensku a ich manažment“ podporovaného Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy č. APVV-17-0254 (2018 – 2022).

urobiť všetko, aby sa zaradil do vyššej štokholmskej spoločnosti, od zmeny dialektu až po predaj kokaínu; posledným je Mrado Slovovič, jeden z vykonávateľov srbskej mafie, ktorý sa zo všetkých síl snaží byť dobrým otcom svojej maloletej dcéry Lovise a zároveň je nemilosrdným výpalníkom. Všetci traja sa zaoberajú nelegálnou činnosťou: JW si po nociach privyrába načierno ako taxikár a postupne sa stáva úspešným dilerom kokaínu pre štokholmskú smotánku, ku ktorej chce tak veľmi patriť. Jeho šéf arabského pôvodu Abdulkarim ho jedného dňa poprosí, aby získal pre „dílovanie“ do štokholmských predmestí Jorgeho, skrývajúceho sa po úteku z väzenia v chatovej oblasti v lese mimo mesta. Jorge bol v minulosti odsúdený za obchodovanie s drogami a túži sa pomstiť bossovi srbskej mafie Radovanovi Kranjičovi, ktorého ľudia svedčili proti nemu na súde. Radovan pošle na Jorgeho Mrada, ktorý ho vyhladá a na výstrahu takmer na smrť zbije. Život mu zachráni JW a Jorge začne pracovať pre Abdulkarima. Románom sa pomedzi osudy protagonistov prepleťá osud Camilly, JW-ho staršej sestry, ktorá bez stopy zmizla pred štyrmi rokmi v Štokholme a po ktorej na vlastnú päsť JW pátra. Jorge sa postupne dozvedá – a od neho v závere aj JW –, že sa stala obeťou srbskej mafie.

Príbehy jednotlivých postáv približuje autorský rozprávač, ktorý sa do postáv vcítiť i prostredníctvom jazyka, čo sa prejavuje najmä na úrovni lexiky používaním hovorových a slangových výrazov – dá sa povedať, že tie sú zastúpené v pásme rozprávača i v priamej reči postáv rovnakou mierou. Na ilustráciu uvádzame citát opisujúci Jorgeho rozpoloženie vo väzení, ktorý charakterizujú hovorové výrazy pre väzenie, napr. *kåken* (basa), ako aj anglicizmy, napr. *rap-life* (krásny život) a *crap-life* (márny život) či *losers* (lúzri) a španielsky výraz *adios*, ktorý upozorňuje na Jorgeho latinskoamerický pôvod: „Basa mu vysávala energiu. Oberala ho o smiech. *Rap-life* sa zmenil na *crap-life*. Ale on vedel, že to raz skončí, mal nápad, ktorý chcel uskutočniť, útek. Jorge: chlapík, ktorý sa nedal zlomiť. Musel von, zdrhnúť, vypadnúť z tejto hnusnej diery. Mal plán. Bohovsky dobrý. *Losers – adios*“ (Lapidus 2008, 17).

V pásme rozprávača sa často pracuje aj s fonetickou rovinou: ako príklad uvádzame napodobnenie zdĺhavosti a nudy znásobením samohlásky y v príslovke *gryyyymt* (správne *grymt*, hrozne), keď Jorgemu vo väzení „[ž]ivot plynul hróóózne pomaly“ (34). To, akým spôsobom pracuje rozprávač so syntaktickou rovinou, približuje ďalší z citátov, opisujúcich postavu Jorgeho: „Vlasy mal rovné/tmavohnedé/sčesané dozadu. Oči: svetlohnedé. Napriek všetkému, čím si prešiel: v pohľade čosi nevinné. Sa mu aspoň ľahšie predával koks, keď bola príležitosť“ (35). Syntaktickú rovinu charakterizujú krátke vety, dvojbodky a lomky, a expresívny slovosled poslednej vety naznačuje hovorovosť, ktorú autor vo švédčine dosiahol vynechaním podmetu.

SOCIÁLNE A GEOGRAFICKÉ HRANICE MESTA

Vychádzajú z rôznych sociálnych prostredí troch hlavných postáv, ktoré reprezentujú rôzne sociálne svety, možno za signifikantné považovať najmä slangové výrazy označujúce špecifické skupiny obyvateľov Štokholmu. Na jednej strane román predstavuje reprezentantov vyššej vrstvy, označovaných výrazom *glassare*, podčiarkujúcim luxusný životný štýl (prídavné meno *glassig* znamená „nablýskaný“), či angli-

cizmami *high society* (smotánka) alebo *brats* (zlatá mládež). Na opačnej strane stoja obyvatelia predmestí, ktorí sú spravidla príslušníkmi sociálne slabšej vrstvy a často nešvédskeho alebo neeurópskeho pôvodu. Pre nich je rezervovaný výraz *blatte*,¹ čo by sa dalo preložiť ako „počerný“, ktorý sa používa hanlivo a má silný negatívny náboj. Lapidus v glosári určenom pre prekladateľov vysvetľuje *blatte* ako hanlivý výraz pre prisťahovalcov (2016, nestránkované). V románe sa s ním stretávame v priamej reči a vnútorných monológoch postáv, ktoré sa s ním samy identifikujú – u Abdulkarima, ale najmä u Jorgeho, ako si ukážeme neskôr v texte. Ďalšiu skupinu predstavujú reprezentanti organizovaného zločinu (srbská mafia), ktorých rozprávač i ostatné postavy označujú pejoratívnym *juggar* (Juhoši), ktorí však sami seba označujú výrazom *serber* (Srbi). Zároveň sa všetky skupiny vyhraňujú voči priemernému Švédovi, označovanému výrazom *svensson*, resp. *svenne* alebo *lasse*, ktorému sa podrobne venujeme v podkapitole o švédskosti.

Teritoriálne rozdelenie Štokholmu do istej miery korešponduje so sociálnou štruktúrou švédskej spoločnosti. Vyššia trieda obýva severnú, hornú časť mesta, „övre delen av Stockholm“ (Lapidus 2008, 45), pričom graféma *f* v adjektíve *övre*, správne *övre* (horný), paroduje archaický pravopis a symbolizuje určitý snobizmus obyvateľov tejto časti Štokholmu. V glosári komentovanej verzii, ktorej sa venujeme nižšie v texte, sa opisuje štvrť Östermalm ako módna, krajšia časť Štokholmu (Lapidus 2016, nestránkované). Predstavitelov vyššej triedy, zlatú štokholmskú mládež, pomenúva rozprávač na základe geografickej príslušnosti kompozitami ako *Stureplanskillen* (chlapec z námestia Stureplan, 189), *Stureplansfolket* (ľudia z námestia Stureplan, 205), *Östermalmskillen* (chlapec zo štvrte Östermalm, 219) alebo hodnotiacimi kompozitami ako *deluxekillen* (chlapec deluxe, 194). Za najfrekvencovanejšie pomenovanie typického predstaviteľa mládeže z lepšej spoločnosti je *brat*, čo by sa dalo voľne preložiť ako mladý človek, ktorý je súčasťou štokholmskej smotánky. Výraz pochádza z angličtiny, v ktorej označuje rozmazané decko, fagana.

Na periférii mesta sa nachádza tzv. *blattevärlden* (svet počerných obyvateľov predmestí, 421). Stereotyp takého obyvateľa akcentuje väčšinou jeho neeurópsky pôvod, v hovorovej švédčine býva označovaný už spomenutým výrazom *blatte*. Problém pri preklade tohto výrazu do slovenčiny má pragmatickú povahu, spôsobenú diskrepanciou diskurzov – najmä imigrantského a koniec koncov i mestského – vo Švédsku a na Slovensku. Atribúty „počerný“ a „farebný“ sú len jednými z niekoľkých možností, ako výraz *blatte* preložiť, ďalšou z alternatív je výraz prevziať. Pre zaujímavosť, privlastňovaciú konštrukciu *blattarnas blatte* (Lapidus 2008, 421), ktorou sa označuje Jorge, a obracia tak pôvodný negatívny náboj výrazu *blatte* vo svoj prospech, preložila česká prekladateľka ako „první mezi přičmoudlíky“ (Lapidus 2011, 411). Zaujímavá je identitotvorná funkcia tohto výrazu. Konzekventne ním označuje sám seba Jorge, a to tak v priamej reči, ako aj vo vnútorných monológoch. Komplementárnym výrazom v prípade tejto postavy je výraz *latinon* (Lapidus 2008, 258), určitý tvar podstatného mena *latino*, ktorý označuje osoby latinskoamerického pôvodu. Za pejoratívny až vulgárny možno považovať výraz *svartskalle* (čierna huba, 185), ktorý nachádzame v priamej reči Abdulkarima popri rovnako negatívnom slove *svenne* (130), označujúcim etnických Švédov, alebo v úvahách Mrada o Jorgem, tu s výrazne záporným

expresívnym nábojom: „Nijaká čierna huba na úteku z basy im ho [obchodné impérium Srbov] nevezme“ (185).

Sociálnu hierarchiu mesta uzatvára štokholmské podsvetie, *Stockholms undre värld* (167), v ktorom vládnu srbská mafia a priekupníci drog, a na rozhraní zákona sa tu pohybujú aj všetky polokriminálne a kriminálne štokholmské gangy. Srbská mafia má v Štokholme vymedzené vlastné teritórium, ako naznačuje citát, popisujúci cestu Mrada mestom: „Prešiel autom cez most Västerbron, najkrajšie miesto v Štokholme. Nasvietený zdola. Otvoril sa mu výhľad na ich teritórium – anektované obchodné impérium Srbov. Nijaká čierna huba na úteku z basy im ho nevezme“ (185). Predovšetkým pre Srbov je vyhradený výraz *jugge* (Juhoš, 373). V románe sa vyskytuje samostatne aj v kompozitách ako *klassiskt juggegangsterutseende* (klasický vzor juhošského gangstra, 194 – 195) či *juggemaffiasnubbarna* (chlapíci z juhošskej mafie, 72). Vo všetkých prípadoch má negatívny náboj.

Postavu JW-ho, Mrada a napokon i Jorgeho prepája tragický príbeh stratenej JW-ho sestry Camilly, ktorá sa tiež túžila vymaniť zo švédskej všednosti, a to ako luxusná prostitútka. Keď sa JW zamýšľa nad tým, ako asi žila pred svojím zmiznutím, kladie si otázku: „[V] akom svete žila Camilla? Na tmavom či svetlom námestí Stureplan?“ (389). Otázka naznačuje metaforické rozdelenie mesta na také, ktoré obstoja v dennom svetle, a také, ktoré oživa v noci spolu s kriminálnikmi, prostitútkami a ich pasákmi.

Skupiny označované ako *brats* (zlatá mládež), *blattar* (počerní obyvatelia predmestí) i *svenssons* (priemerní Švédi) oscilujú okolo námestia Stureplan. To je so svojím typickým hríbovitým prístreškom neodmysliteľnou súčasťou koloritu súčasného Štokholmu a zároveň symbolom luxusu a zábavy:

Psychologické hranice vygravírované do štokholmského teritória. Trojitá geografia ulice Kungsgatan. Smerom dolu k námestiu Stureplan lemovali fajnové butiky s odevmi, kaviarne, nočné podniky, kiná a predajne elektroniky. Diesel, Stadium, Wayne's a McDonald's. Blue Moon Bar a Crib. Rigoletto, Saga a Royal. El-Giganten a Siba. Všetci sa pohybovali pozdĺž tejto trasy: priemerní Švédi, ľudia zo Stureplanu, bandy z predmestia (205).

Námestie sa nachádza v už spomínanej štvrti Östermalm, ktorá reprezentuje vyššiu vrstvu. Sú tu drahé obchody a nočné podniky, akési mestské sociálne heterotópie, do ktorých vstup je podmienený nielen dostatkom peňazí, ale najmä patričným postavením a sociálnou príslušnosťou: „Abychom se dostali dovnitř, musíme mít určitou propustku a jsme povinni vykonat určitá gesta“ (Foucault 1996, 83). Podniky v okolí Stureplanu sú teda naoko miestami verejnými a prístupnými pre všetkých, ale, podobne ako Foucaultove heterotópie, „väčšinou skrývajú zvláštni vylúčeni“ (83). Tento pocit vylúčenia spôsobuje nižší sociálny status a iný pôvod: „Podniky okolo štokholmského centra zábavy mali svoje vnútorné triedne rozdelenie“ (Lapidus 2008, 353). Sociálne vylúčenie ilustruje i ďalší citát z románu, z ktorého vyplýva, že k bohatstvu a správne sociálnemu zaradeniu treba pridať i podmienku správneho, v tomto prípade švédskeho, etnického pôvodu:

Z Jorgeho perspektívy – akcentované vylúčenie. Masa ľudí ako repríza feudálnej spoločnosti. Niektorí dostali právo vstúpiť. Iní sa hrali na minikniežatá v štokholmskom teritórii. Ďalší boli kráľmi, ako ten chlapík. Svetové esá. Niektorí sa zapredali ako žoldnieri, vyhadzovači. Farební ľudia z predmestí, úplne dole, ak mali šťastie, doprosili sa dovnútra (354).

Napriek Jorgeho silnej túžbe včleniť sa do spoločnosti symbolizovanej námestím Stureplan sa ako jediná a neprekonateľná prekážka ukazuje práve jeho cudzí pôvod: „Každý farebný v meste to tak cítil. Mohli sa česať, pomádať si vlasy, kupovať správne šaty, hrdo jazdiť na nablýskaných autách – no k Nim skrátka nikdy nemohli patriť“ (324). „Nimi“ sa myslia predstavitelia vyššej triedy, a aby niekto mohol patriť do tejto uzavretej skupiny, musí okrem dostatočnej solventnosti a spoločenského postavenia spolu so správnym sociolektom splniť aj podmienku správneho, tu rozumej švédskeho, pôvodu. Toto vylúčenie na základe etnickej príslušnosti je v Jorgeho živote stále prítomné:

Bolo to vidieť na reakciách predavačiek, na tom, ako sa mu staré tety vyhýbali na chodníkoch a ako na neho pozerali poľši. Vyplývalo to z pohľadov vyhadzovačov, z grimás dievčat, z gest barmanov. Posolstvo jasnejšie než segregáčna politika mesta Štokholm – nakoniec si aj tak zostal len *blatte*, obyčajná čierna huba (324).

Jorge pri návšteve jedného z vychytených nočných podnikov na námestí Stureplan stretol zopár *blattekillar*, „počerných chalanov“ (355), ktorí boli šťastní, že sa vôbec dostali dnu, ale spolu s Jorgem cítili, že na toto miesto nepatria. Keď sa títo šťastlivci pokúšajú nadviazať kontakt s dievčatami z lepšej štvrte, nastáva zrážka dvoch kultúr, pretože dievčatá sa pravdepodobne ešte nikdy nerozprávali s nikým z iného etnika, kto by zároveň pochádzal aj z inej sociálnej vrstvy. Tento kultúrny šok hraničiaci s fascináciou možno badať aj na reakcii JW-ho priateľky Sophie, ktorá sa mu po jedinom rozhovore s Jorgem zdôveruje slovami: „Podľa mňa je Štokholm hotový Johannesburg“ (410).

JAZYKOVO-HODNOTOVÉ HRANICE MESTA

Každej z postáv prináleží konkrétne prostredie, alebo skôr, každá z postáv prináleží svojmu mestskému prostrediu, ktoré sa manifestuje určitým sociolektom. Keďže jednotliví protagonisti majú navyše rôzny pôvod, obohacujú svoje prehovory aj úvahy výrazmi zo svojich pôvodných jazykov.

V pásme postavy Jorgeho ide o španielske výrazy ako *hombre, loco, chicas, nada*, u Mrada o srbské výrazy ako *nemas problemas* či *Gospodin Bog*, u priekupníka drog Abdulkarima arabské výrazy ako *In ša 'Allah* alebo *abbou*. Text obsahuje aj množstvo anglicizmov, ktoré sú súčasťou hovorovej vrstvy švédskej slovnej zásoby: dobrým príkladom sú názvy všetkých troch častí trilógie, pričom názov sa vždy objaví aj texte románu, v románe *Snabba Cash* na strane 282. Ďalšími príkladmi sú anglické slovesá so švédskou gramatickou príponou *-a*: *cleana* (čistiť), *coola* (nestresovať sa), *chilla* (relaxovať), *smajla* (usmievať sa), *fucka upp* (pokaziť, sabotovať). Zaujímavé sú aj prídavné mená ako *softish* (príjemný) či *stylish* (pekný), keďže anglická prípona *-ish* je v románe produktívna i pri pôvodne švédskych slovách (*klantish* – pôv. *klantig*, ťarbavý, *dra en runkish* – pôv. *runka*, onanovať) a na morfolologickej úrovni sa ňou akcentuje prvok hovorovosti. Na ilustráciu uvádzame aj niektoré z hovorových švédskych výrazov: *luder* (prostitútka), *nojjig* (paranoidný), *puckad* (hlúpy), *skinnskalle* (skinhed), *sosse* (sociálny demokrat), *torsken* (zákazník prostitútky), pričom pomerne časté sú pejoratívne označenia policajtov *aina, bängen, snuten* a profislangizmy (Orgoňová – Bohunická 2011, 146) z oblasti drog, ktoré označujú kokaín:

isen, snö, kola, charlie. Slangové výrazy sa v rovnakej miere vyskytujú v priamej reči postáv, vo vnútorných monológoch aj v pásme rozprávača. O ich nemalom množstve svedčí aj glosár slangizmov v komentovanom vydaní knihy z roku 2016, ktorý autor vytvoril ako pomôcku pre prekladateľov románu do cudzích jazykov už v roku 2007. Glosár obsahuje intralingválne preklady vybraných slangových výrazov s uvedením ich spisovných ekvivalentov alebo jednoduché vysvetlenia; pri cudzích výrazoch sa uvádza aj pôvod slova, napr. či pochádzajú z arabčiny alebo španielčiny. Obsahuje aj ozrejmienia niektorých švédskych reálií, napr. švédskych osobností či filmov, na ktoré sa v texte explicitne odkazuje. V niektorých prípadoch dokonca autor odporúča prekladateľom, aký postup pri prekladaní daného výrazu by mohli zvoliť.

Na mnohých miestach v románe sa zdôrazňuje, že niektorá z postáv hovorí cudzím alebo odlišným, nežiaducim prízvukom, príp. zlou švédčinou. Napríklad Ašur, Sýrčan pôvodom z Turecka, hovorí podľa Mrada „hroznou švédčinou“ (186), rovnako Jelena, majiteľka nevestinca, rozpráva „zlou švédčinou“ (285), tentoraz z pohľadu Jorgeho. Švédčina, ktorá nie je gramaticky správna, sa artikuluje aj priamo v prehovoroch postáv, napr. Abdulkarim vysvetľuje svoj postoj k praniu špinavých peňazí napodobňovaním švédčiny, akou hovoria prisťahovalci: „JW, človeče, vieš, ja neni som ekonóm. Ja obyčajný čierny. Švédsko mi neverí, nech by aj čo. Ja nepotrebujem čisté prachy. Ja som mimo“ (265). Z úvah postavy JW-ho však vieme, že Abdulkarimova švédčina je takmer bez prízvuku (128) a inak hovorí po švédsky veľmi dobre, dokonca lepšie, rozumej na človeka cudzieho pôvodu, než by sme očakávali (130). Čo sa považuje za zlú či dobrú švédčinu, môže súvisieť s odlišnosťami vo výslovnosti, v gramatike alebo lexike a závisí od toho, ako hovorí ten, kto hodnotí. V súlade s Ullou-Britt Kotsinas sa domnievame, že je rozhodujúce, či niekto hovorí inak ako my (1996, 35) – potom sa však treba pýtať, kto sme my a kto sú oni.

Prítomnosť, niekedy neprítomnosť, odlišného, cudzieho prízvuku sa javí ako dištinkatívny prvok, ktorý sa v texte opakovane zdôrazňuje. Kým lexikálne, morfológické a syntaktické špecifiká vyplývajú zo samotnej povahy písaného prejavu, prítomnosť či absenciu prízvuku je nutné tematizovať: jeden z protagonistov, arabský dodávateľ kokaínu Abdulkarim Haij, rozpráva po švédsky „takmer bez prízvuku“ (Lapidus 2008, 128), u inej postavy počuť „jemný prízvuk“ (344), ďalšia z postáv rozpráva „s neidentifikovateľným prízvukom“ (407) a na inom mieste sa spomína „silný východoeurópsky prízvuk“ (286) jednej z prostitútok. Kým Jorge má ľahký prízvuk rinkebyskej švédčiny (196), jeho sestra Paola hovorí perfektnou švédčinou bez stopy prízvuku (149) rinkebyskej švédčiny. Tento sociolekt je pomenovaný podľa jedného konkrétneho štokholmského predmestia, ale ako uvádza Kotsinas, podobné jazykové variety nájdeme na všetkých švédskych predmestiach s veľkým počtom prisťahovalcov (1996, 36 – 37). Od štandardnej švédčiny sa tento typ slangu odlišuje predovšetkým intonáciou, ale, samozrejme, i výslovnosťou jednotlivých hlások a slovnou zásobou. Kotsinas uvádza, že pri rinkebyskej švédčine ide predovšetkým o zdôraznenie skupinovej identity. Jej používatelia ňou manifestujú, že sú Švédmi, ktorí vyrastali vo Švédsku, ale zároveň poukazujú na svoj nešvédsky pôvod, ktorým sa líšia od bežnej švédskej mládeže (41). Za dôležitý dištinkatívny prvok pri rinkebyskej, ako aj štokholmskej švédčine zo severných častí mesta, ktorý sa artikuluje aj v románe, sa

považuje výslovnosť spoluhlásky *sj* (Kotsinas 1994, 330). Výslovnosť tejto hlásky ako prednej spoluhlásky sa vníma ako stereotypný indikátor sociolektu vyššej štokholmskej vrstvy. Abdulkarim napomína v jednom prípade JW-ho, aby prestal vyslovovať slovo *schysst* (správne, korektne) spôsobom, akým ho vyslovujú v štvrti Östermalm (Lapidus 2008, 129). Keď sa Jorge stretne so Sophie, priateľkou JW-ho z vyššej triedy, snaží sa potlačiť zadnú výslovnosť tejto spoluhlásky v slovese *skämta* (žartovať): „[Vyslovil] tú hlásku celkom vpredu v ústach. Bez rinkebysoundu“ (328).

V románe možno považovať tematizáciu prítomnosti či neprítomnosti určitého prízvuku za výslovnostnú štylém (Findra 2004, 59), ale aj za stereotypný indikátor (Pümpel-Mader 2010, 76). Nevhodný prízvuk či jeho odstránenie môžu znemožniť, resp. umožniť vstup do priestorov uzavretých pre mládež z vyššej spoločnosti. V takej situácii sťahuje Jorge svoj „rinkebyský prízvuk na najnižší možný stupeň“ (Lapidus 2008, 398), aby sa dostal dnu. Rovnako JW, ak chcel dokonale zapadnúť do novej komunity, musel sa naučiť jej sociolekt vrátane výslovnosti a lexikálnych špecifik. Osvojuje si ho aj čítaním románu Cecilie Hagenovej *Fredrik & Charlotte*, ktorý chápe ako určitý návod, ako sa správať a ako rozprávať v lepšej spoločnosti:

Čítal román *Fredrik & Charlotte*, učil sa žargón, etiketu, pravidlá a nepísané kódy. Odpočúval reč, napodobňoval nosovú výslovnosť, zbavoval sa svojho norrlandského dialektu. Naučil sa správne používať slovo meštiansky, pochopil, aké šaty treba nosiť, aké navštíviť lyžiarske strediská v Alpách a ktoré letoviská vo Švédsku (46).

Zmena výslovnosti a úmyselné vzdialenie sa prirodzenému dialektu sa stáva jednou z podmienok JW-ho iniciácie do vyššej triedy. V prípade jeho jazykového správania ide o dobrovoľné podriadenie sa rituálnej reštrikcii: „Z hľadiska sociálnej existencie jednotlivca je však závažné to, že ovládanie rituálnych reštrikcií znamená enkultúrovanosť, t. j. jednotlivec sa integroval do sveta inštitúcií daného spoločenstva (kolektívu)“ (Dolník 2010, 121). Naopak, návrat k vlastnému dialektu JW-mu dodáva pocit bezpečia, ako to vidieť na návšteve u rodičov: „Bolo príjemné cítiť sa v bezpečí. Nemusieť hrať. Môcť opäť hovoriť svojim bežným dialektom. Behať v hociajakých handrách“ (Lapidus 2008, 265). Pocity cudzosti vo vlastnej rodine potláča krátky pocit bezpečia. JW-mu prekáža štýl, akým sa oblieka jeho matka, spôsob, akým sa u nich, v bežnej rodine, rozprávajú, rovnako ako témy rozhovorov či to, že jeho otec zvykne hovoriť s plnými ústami (236). Nič si neželá viac, než utiecť od svojich rodičov a od ich trápneho priemerného života, ktorý vyjadruje idiómom s negatívnym expresívnym nábojom *mellanmjölksliv*, doslovne „život tých, čo pijú nízkoťučné mlieko“ (235), teda márný, nudný život, život obyčajného *svenssona*.

ŠVÉDSKO A ŠVÉDSKOSŤ

Stereotyp priemerného Švéda, ktorý sa pomenúva výrazom *svensson*, je v románe prítomný najmä prostredníctvom vnútorných monológov postavy JW-ho. Ten túto rolu odmieta a voči všetkému, čo *svensson* reprezentuje, sa vymedzuje napr. aj používaním sociolektu ľudí z vyššej vrstvy a dodržiavaním špecifického sociálneho kódu. *Svensson* je pôvodne bežné švédske priezvisko, tu však ide o lexikalizovaný výraz s negatívnym nábojom označujúci stereotyp priemerného Švéda, ktorý sa pri postave JW-ho ešte zdôrazňuje rôznymi atribútmi ako *tragisk* (tragický), či *enkel* (jednodu-

chý): „Bol iba bežný občan, lúzer, tragický *svensson*“ (45). V základnej forme jednotného i množného čísla sa v texte tento výraz vyskytuje pomerne často (napr. 55, 56, 205, 234), funguje však aj ako súčasť kompozít – napr. *svenssonfamilj* (priemerná švédská rodina, 331). Citát s týmto kompozitom ozrejmuje, ako sa JW cíti voči svojej rodine: „Hanbil sa za svoju jednoduchú priemernú švédsku rodinu“ (331).

Podobne ako výraz *svensson* funguje i vyššie uvedený idióm *svenne*, pôvodne deminutívna podoba vlastného mena Sven. *Svenne* je inherentne expresívny výraz, ktorý má negatívny náboj a používa sa hanlivo na označenie bežných (etnických) Švédov. V románe sa najčastejšie vyskytuje v pásme rozprávača a u postáv najmä pri Jorgem, u ktorého pôsobí ako verbálna ochrana či spôsob vyhranenia sa voči Švédom, ale nachádzame ho aj v priamej reči Mrada či Abdulkarima. Vo svojej pôvodnej forme sa vyskytuje tak v singulári (441), ako aj v pluráli (118, 130, 419), ale je i súčasťou okazionalizmov, napr. v kompozitách *svenneställe* (podnik pre Švédov, 43), *svennealkisar* (švédski alkáči, 151) či *ett svennebolag för svennekillar* (švédsky podnik pre švédskych chlapcov, 59). Za inovatívny možno považovať výraz *lasse*, deminutívum vlastného mena Lars, ktorý sa v texte používa v rovnakom význame ako *svenne*. Keď Abdulkarim Haij ozrejmuje JW-mu, prečo sa niekoľkokrát denne modlí k Alahovi, použije argument, že to JW nemôže pochopiť, lebo je skratka *lasse* (332). Ako autor priznáva v komentovanom vydaní (Lapidus 2016, nestránkované), výraz mu poradil priateľ sýrskeho pôvodu. Ako sa však neskôr ukázalo, išlo o výmysel tohto priateľa, no aj napriek tomu je pre švédskeho čitateľa ľahko pochopiteľný, keďže je v podstate analogický so zaužívaným výrazom *svenne*.

Negatívny náboj výrazu *lasse* ešte podčiarkujú druhé komponenty v zrazeninách ako *lassealkisen* (švédsky alkáč; Lapidus 2008, 175), v českom preklade „blondatý násoska“ (Lapidus 2011, 171), keď Jorge premýšľa o tom, ako veľmi ruský imigrant Vadim spustol. A opäť, keď sa Jorge zamýšľa nad pokrytectvom mužov žijúcich usporiadaným životom, ktorí využívajú služby prostitútok nelegálne privezených do Švédska, objavuje sa výraz *lassehyckleriet* (švédske pokryectvo; Lapidus 2008, 421). Použitie výrazov *lasse* a *svenne* ilustruje dole uvedený citát, ktorý spája oba výrazy v rámci Jorgeho uvažovania o *lasseidyll* (švédskej idyle) v prírode, ktorú práve zažíva vo *svennarnas värld* (svete typických Švédov): „Typická švédská idylka. Čistý paradox: on, Jorge, asfaltové dieťa, nasával plnými dúškami svet priemerných Švédov. Vonku bolo tak pekne“ (120). Pri výrazoch *svenne*, *lasse* a *svensson* je na mieste zdôrazniť sociokultúrny onomaziologický aspekt pri využívaní vlastných mien (alebo výrazov odvodených od vlastných mien) pri produkovani a reprodukovani heterostereotypu (Pümpel-Mader 2010, 185).

Postavy sa vo svojich úvahách či prehovoroch o týchto skupinách líšia na úrovni používania jednotlivých pomenovaní. Jorge takmer výlučne na označenie etnických Švédov používa pejoratívny výraz *svenne*, resp. *lasse*, kým sám seba a ľudí s iným než švédskym pôvodom, pochádzajúcich zo štokholmských predmestí, nazýva výrazom *blattar*, pričom hanlivý náboj tohto výrazu zjemňuje skutočnosť, že ho používa na označenie skupiny, s ktorou sa sám identifikuje. Naopak, postava JW-ho používa pre priemerných Švédov, voči ktorým sa striktne vymedzuje, menej expresívny výraz *svenssons*, ktorý podčiarkuje priemernosť, a nie etnickú príslušnosť. Pokiaľ ide

o osoby iného etnického a sociálneho pôvodu, jeho úvahy o nich sú oveľa decentnejšie, dalo by sa povedať, že smerujú k politickej korektnosti. Posudzuje napr. absenciu prízvuku alebo oblečenie a spôsob, akým daná postava chodí, či ako sa správa. Veľmi dobre to vidieť na postave Abdulkarima Haija, na ktorej si JW všima nešvédske gestá, zároveň však obdivuje jeho dobrú švédčinu (Lapidus 2008, 128 – 130).

V jednom z vnútorných monológov nazýva Jorge Švédsko ironicky *morslilla-olleland* (krajina mamičkinho malého Olleho, 90). Ide o alúziu na všeobecne známu detskú riekanku od Alice Tegnérovej, v ktorej mama poslala malého Olleho do lesa nazbierať čučoriedky. Tu sa Olle stretáva s medveďom, ktorého mama napokon krikom odoženie. Malý Olle ani netuší, v akom nebezpečenstve sa ocitol. Okazionalizmus *morslillaolleland* chápeme ako metaforu švédskeho štátu, ktorý od tridsiatych rokov 20. storočia starostlivo dozerá na dobro svojich občanov prostredníctvom konceptu *folkhemmet* (doslovne domova pre ľudí), čo je koncept blahobytného štátu, zaručujúceho sociálne istoty; pozri Hadenius – Wieslander – Molin 1969, 139 – 144). Výraz *trygghet* (istota, bezpečie) sa uvádza v texte viackrát v súvislosti so švédskym životným štýlom či švédskosťou. Napríklad Jorgeho sestra Paola žije tzv. „[s]uedi style s istotami“ (Lapidus 2008, 34). Ako sa uvádza v glosári komentovanej verzii, pri slovnom spojení *suedi style* ide o napodobnenie arabsky znejúceho slangu (Lapidus 2016, nestránkované).

Švédsky štát je v texte prítomný explicitne niekoľkokrát ako orwellovský *storebror* (veľký brat; Lapidus 2008, 264, 267, 385, 415), najmä v súvislosti s praním špinavých peňazí, daňovou politikou, a predstavuje reštriktívnu štátnu moc. Tú reprezentujú aj niektoré z iných textových žánrov, ktoré sú súčasťou jednotlivých kapitol a z kompozičného hľadiska tvoria zaujímavú dejotvornú zložku románu. Ide o rozsudky, politické správy, články z novín či časopisov, ktoré sa od ostatného textu odlišujú nielen rozdielnym štýlom, verne kopírujúcim konkrétny textový žáner, ale aj formálnymi znakmi, akými sú typ písma a vonkajšia štruktúra textu. Tieto textové žánre, napr. zápisnica z výsluchu obžalovaného Jorgeho Salinasa Barria (11 – 16), zápisnica zo súdneho pojednávania o opatrovníctvo dcéry Mrada Slovoviča (199 – 205), články z novín (75, 93, 134), ale i článok zo ženského časopisu (423), indexálne neodkazujú len na všadeprítomný štát, ale aj na bežnú švédsku realitu.

Subtílny, ale neustály tlak, ktorý švédska spoločnosť vyvíja na svojich občanov, je vyjadrený aj prostredníctvom intertextových odkazov na tzv. *jantelagen* (doslovne zákon dediny Jante). Jeho základné prikázanie, vo švédčine ako *Du skall inte tro att du är något* (Nemysli si, že si niečo viac), sformuloval dánsko-nórsky spisovateľ Axel Sandemose vo svojej knihe *En flyktning krysser sitt spor* (Utečenec križuje svoju stopu, čes. *Uprchlík kříží svou stopu*, 2008), ktorá vyšla v roku 1933 v nórcine a v roku 1934 vo švédčine. V texte analyzovaného románu je toto všeobecne platné pravidlo, vychádzajúce z tlaku väčšinovej spoločnosti na jednotlivca, buď explicitne parafrázované (Lapidus 2008, 104, 258), alebo implicitne zašifrované, napr. vo vnútornom monológu Camilly, v ktorom sa opisujú vily v bohatej štokholmskej štvrti Djurgården, s falošnou skromnosťou poschovávané za kríkmi a plotmi (8). Za nešvédske sa v texte považujú nielen etnicita a prízvuk, ale aj niektoré vlastnosti, ktoré súvisia s týmto pravidlom. Takou vlastnosťou sú aj nehanebne okázalé gestá Abdulka-

rima, ktoré vo vnútornom monológu reflektuje JW: „Pravý Abdul. Priveľké gestá, aká nešvédská nehanebnosť“ (129).

Švédskosť, implicitne prítomná v celom texte, sa manifestuje prostredníctvom rôznych odkazov na niektoré reálie a pojmy, ktoré sú súčasťou švédskeho autostereotypu. Najčastejšie sa aktualizuje pri postavách JW-ho či Jorgeho, ktoré sa vo svojich úvahách i prehovoroch na viacerých miestach vymedzujú voči obrazu priemerneho Švédska a jeho atribútom, pričom jednou z takých kultúrne špecifických reálií je švédsky les, v ktorom sa v určitom momente naraz ocitajú Jorge i JW. Vyjadrenia „Jorgelito v brusnicovom lese“ (192) o Jorgem a „deluxechlapec na prechádzke v škriatkovom lese“ (194) o postave JW vyznievajú ironizujúco, čím sa naznačuje, že pre oboch ide o cudzie prostredie. Jorge pociťuje „svet bez asfaltu a McDonald’s“ (119) ako ne-miesto (Augé 1994). Nie je to skrátka jeho „typ zeme“ (Lapidus 2008, 118). Naopak, doma sa cíti v reštaurácii rýchleho občerstvenia McDonald’s, kde sa bežne stravujú chlapi z predmestia (40), čo z tohto typického veľkomestského anonymného ne-miesta robí miesto, takmer domov. Keď však Jorge vstupuje do jednej z vidieckych predajní švédskeho potravinového reťazca ICA, očakávajú určitú dávku anonymity, efekt je presne opačný: „Vošiel. Nikdy sa ešte necítil taký čierny ako tam, v tom árijskom národnom obchode, symbole švédskosti. Čierny ako ešte nikdy. Nikto nič nepovedal. Všetci sa tvárili akoby nič. Ale, Jorge, *el negrito*, sa bál, že ho každú chvíľu zlynčujú, namočia do jedovatej smoly a vyváľajú v mäsi“ (141).

Aj zazimovaná letná chata, v ktorej napokon Jorge nachádza útočisko, je stelesnením typického švédskeho dreveného domčeka: „Dve presklené verandy. Ošarpaná červená farba. Biele ornamenty“ (119). Keď sa Mrado neskôr snaží dostať do bezpečia svoju bývalú partnerku a ich dcéru, prenajme im podobný červený drevený dom (434), ten je totiž vo Švédsku symbolom bezpečného úkrytu ďaleko od kriminálneho mesta. Jorge vo svojej skrýši, v komore chaty, nachádza „ryžu, cestoviny, konzervy, ľudové pivo, nakladané slede. Starý kaviár“ (120). Reália *folköl* (ľudové pivo), celkom mimochodom odkazuje na reštriktívnu alkoholovú politiku vo Švédsku, podobne ako spomenutie obchodu s alkoholom *systembolaget* na inom mieste v texte (279). *Folköl* je nízkoalkoholické pivo a je jediným alkoholickým nápojom, ktorý vo Švédsku dostať v bežných potravinách. Nápoje s vyšším obsahom alkoholu sa predávajú vo vyššie spomenutom obchode *systembolaget*, v štátnom obchode s alkoholom.

Celkový opis tejto situácie evokuje reklamu na švédskosť. Podobne poukazuje Roland Barthes pri analýze reklamy jednej anglickej čajovej značky na zoradenie jednotlivých objektov vedľa seba, ktoré takto vyjadrujú „anglickosť, resp. britskosť, alebo dalo by sa povedať, určitý druh empatickej identity anglickosti“ (1988, 195; preklad KM). Práve z prostého uloženia starostlivo vybraných objektov vedľa seba, kusov nábytku, bytových doplnkov či oblečenia muža účinkujúceho v uvedenej reklame, možno podľa Barthesa vyčítať veľmi výrazný signifikát, onú spomínanú anglickosť (195). Rovnako môžeme považovať Jorgeho útočisko, švédsky drevený dom s typicky červenou farbou (tzv. falunskou červenou) a zalesneným pozemkom, do ktorého je vsadený, ako aj výpočet potravín nájdených v komore, za signifikát švédskosti.

ZÁVER

Mimotextový presah do diskurzu o sociálnom a blahobytnom Švédsku je prítomný v celom texte v rôznych ko-textoch a kontextoch prostredníctvom explicitných i implicitných intertextových odkazov. Dve z hlavných postáv – JW a Jorge – artikulujú svoju identitu práve cez svoj vzťah k švédskosti, k stereotypu Švédska a Švédov. Tieto aspekty možno označiť ako konštitutívny vonkajšok, *constitutive outside*, ktorý umožňuje, a zároveň znemožňuje, zdefinovať identitu týchto protagonistov (Wrana – Ziem – Reisigl – Nonhoff – Angermuller 2014, 42). Napriek tomu, že obaja pochádzajú z rôznych prostredí, predstavujú pre tento konštitutívny vonkajšok určitý koherentný náprotivok (Cingerová – Dulebová 2019, 13).

Na záver môžeme konštatovať, že zlatá štokholmská mládež – *brats*, farební obyvatelia predmestí – *blattar*, srbskí vládcovia podsvetia – *juggar* i priemerní Švédi – *svenssons* reprezentujú rôzne sociálne skupiny, pre ktoré sú významné špecifické sociolekty. Nasledovný citát ilustruje, ako ovládanie profesijného slangu či argotizmov z oblasti predaja drog, rinkebyskej švédčiny i špecifického jazyka vyššej štokholmskej vrstvy, pomáha JW-mu fungovať vo všetkých spoločenských skupinách, v ktorých sa potrebuje pohybovať. Sám seba v ňom nazýva švédskou verziou talentovaného pána Ripleyho, pričom predpokladáme, vzhľadom na povahu postavy JW-ho, že ide o odkaz na americkú filmovú adaptáciu kriminálneho románu Patricie Highsmithovej *Talentovaný pán Ripley* z roku 1999: „Dokázal fungovať s chlapcami, osvojil si fazóny vyššej triedy, hral ich hru, správne sa smial, hovoril ich slangom. Ale fungoval aj s Abdulkarimom a medzi dílermi, v ich rinkebyskom žargóne, násilnej romantike a drogovej matematike“ (Lapidus 2008, 388).

Analýza preukázala, že jazyk románu je významným prvkom zobrazujúcim sociálne vrstevnice Štokholmu. Čitateľská verejnosť prostredníctvom neho preniká nielen do štokholmského podsvetia, do polosveta organizovaného zločinu, obchodu s narkotikami a ľuďmi, ale aj do lepšej spoločnosti štokholmskej smotánky. Štandardná forma švédčiny je iba jednou z tvárí jazyka, ktorého odvrátená strana nie je a nemá byť na prvý pohľad viditeľná ani videná, najmä ak berieme do úvahy argotizmy, profesijný slang kriminálnikov či mládežnícky slang. Prostredníctvom analýzy románu *Snabba cash* sme sa snažili poodhaliť práve túto stránku jazyka, ktorá reflektuje také aspekty života súčasného Švédska, akými sú prisťahovalectvo, organizovaný zločin či sociálne vylúčenie, a ktoré zo svojej podstaty zostávajú návštevníkovi zvonka skryté.

POZNÁMKA

¹ SAOL (Svenska Akademiens Ordlista). Dostupné na: <https://svenska.se/tre/?sok=blatte&pz=1> [cit. 22. 2. 2020].

LITERATÚRA

- Augé, Marc. 1994. *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Prel. Michael Bischoff. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Badič, Edin. 2017. „Culture-Specific Items in Jens Lapidus’ ‚Snabba Cash’ and its Translations into English and Croatian.“ *Hieronymus* 4: 65 – 113.
- Barthes, Roland. 1988. „Semantik des Objekts.“ In Barthes, Roland. *Das semiologische Abenteuer*, prel. Dieter Hornig, 187 – 198. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Cingerová, Nina – Irina Dulebová. 2019. *Jazyk a konflikt. My a tí druhí v ruskom verejnom diskurze*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave.
- Dolník, Juraj. 2010. *Jazyk, človek, kultúra*. Bratislava: Kalligram.
- Enell-Nilsson, Mona – Minna Hjort. 2016. „Om översättning av svordomar och skällsord med språkväxling i Jens Lapidus romaner Snabba cash och Aldrig fucka upp.“ Dostupné na: <https://www.univaasa.fi/fi/sites/vakki/publications/sprakmoten/enell-nilsson-hjort/> [cit. 9. 4. 2020].
- Findra, Ján. 2004. *Štylistika slovenčiny*. Martin: Vydavateľstvo Osveta.
- Forsshaw, Barry. 2013. *Nordic Noir*. London: Palgrave Macmillan.
- Foucault, Michel. 1996. „O jiných prostorech.“ In Foucault, Michel. *Myšlení vnějšku*, prel. Karel Thein, 71 – 86. Praha: Herrmann a synové.
- Hadenius, Stig – Hans Wieslander – Björn Molin. 1969. *Sverige efter 1900. En modern politisk historia*. Stockholm: Aldus/Bonniers.
- Kotsinas, Ulla-Britt. 1994. „Snobbar och pyjamastyper: Ungdomskultur, ungdomsspråk och gruppidentiteter i Stockholm.“ In *Ungdomskultur i Sverige*, ed. by Johan Fornäs – Ulf Boëthius – Michael Forsman – Hillevi Ganetz – Bo Reimer, 311 – 336. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion AB.
- Kotsinas, Ulla-Britt. 1996. „Rinkebysvenska – ett ungdomsspråk.“ In *Alla vi svenskar*, eds. Åke Daun – Barbro Klein, 28 – 45. Stockholm: Nordiska museet.
- Lapidus, Jens. 2008. *Snabba cash*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Lapidus, Jens. 2011. *Snadný prachy*, prel. Helena Stiessová. Praha: Argo.
- Lapidus, Jens. 2016. *Snabba cash (XL). Som du aldrig läst den*. Stockholm: Wahlström & Widstrand. [elektronická verzia]
- Nestingen, Andrew – Paula Arvas, eds. 2011. *Scandinavian Crime Fiction*. Cardiff: University of Wales.
- Orgoňová, Oľga – Alena Bohunká. 2011. *Lexikológia slovenčiny. Učebné texty a cvičenia*. Bratislava: Stimul. [elektronická verzia]
- Pümpel-Mader, Maria. 2010. *Personenstereotype. Eine linguistische Untersuchung zu Form und Funktion von Stereotypen*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Tapper, Michael. 2015. „Stockholm Noir: Neoliberalism and Gangsterism in ‘Easy Money’.“ In *Nordic Genre Film: Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*, eds. Tommy Gustafsson – Pietari Kääpä, 104 – 118. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wrana, Daniel – Alexander Ziem – Martin Reisigl – Martin Nonhoff – Johannes Angermüller. 2014. *DiskursNetz. Wörterbuch der Interdisziplinären Diskursforschung*. Berlin: Suhrkamp Verlag.

“Stockholm noir”: The dark side of Swedish language. Language as a territorial and social indicator in the novel “Snabba cash” by Jens Lapidus

“Stockholm noir.” Sociolect. Slang. Jens Lapidus. “Snabba cash.”

The study deals with one of the most renowned works of contemporary Swedish crime fiction, the 2006 thriller *Snabba cash* (*Easy Money*) by Jens Lapidus, a part of the so-called *Stockholm noir* trilogy. By means of linguistic analysis of the novel, the article presents the work's linguistic inventiveness, in which the language of the Stockholm suburbs is confronted with foreign expressions, the slang used by criminals and gangsters, as well as the language of higher social classes, i.e. the sociolect of the better-off neighborhoods of Stockholm. The characters' discourse is a significant indicator of their belonging to a certain social stratum and manifests not only the social status but also the social exclusion.

Mgr. Katarína Motyková, PhD.

Katedra germanistiky, nederlandistiky a škandinavistiky

Filozofická fakulta

Univerzita Komenského v Bratislave

Gondova 2

811 02 Bratislava 1

Slovenská republika

katarina.motykova@uniba.sk

Socioštylistická analýza románu Dominika Dána „Noc temných klamstiev“ – náčrt metódy

DANIELA SLANČOVÁ

Dominik Dán je pseudonym komerčne najúspešnejšieho autora súčasného kriminálneho románu¹ na Slovensku, bývalého kriminalistu.* V rokoch 2005 – 2019 publikoval 29 románov sústredených na policajnú prácu pri odhaľovaní zločinu, ktoré zachytávajú obdobie dynamických politických a sociálnych zmien od roku 1988 takmer rok po roku až zhruba do desiatich rokov 21. storočia.

Štúdia sa opiera o predpoklad, že súčasný kriminálny román zachytáva spoločenské javy súčasnosti. Na tomto predpoklade je postulovaná hypotéza, že sociálne štruktúry nachádzajú svoj výraz (aj) v jazyku a štýle kriminálneho románu. Z empiricky overiteľného predpokladu, že je to v niektorých prípadoch skutočne tak, je formulovaná nasledujúca výskumná otázka: Ako sa sociálne javy, štruktúry a procesy realizujú v jazyku a štýle kriminálneho románu konkrétneho autora Dominika Dána? Ambíciou príspevku je tiež predstaviť formou východiskových téz a ich následnej aplikácie v prípadovej analytickej štúdii jeden z možných metodologických prístupov hľadania odpovede na stanovenú výskumnú otázku. Metodologicky sa opierame hlavne o vlastný koncept interaktívnej štylistiky, predovšetkým jej socioštylistický subsystém (Slančová 2003; 2011; 2019), čiastočne o výrazovú koncepciu štýlu Františka Mika (napr. Miko – Popovič 1978; Plesník a kol. 2008) a teóriu lexikálnej motivácie (predovšetkým Ološtiak 2011). Materiálovo sme sa sústredili na v poradí deviaty autorov román *Noc temných klamstiev* (2009) ako na reprezentatívny súbor zvolený náhodným výberom.²

METODOLOGICKÉ VÝCHODISKÁ ANALÝZY

Koncept interaktívnej štylistiky

Koncept interaktívnej štylistiky na tomto mieste predstavíme pomocou východiskových téz tak, aby bol jasný bazálny rámec analýzy. Základným pojmom interaktívnej štylistiky je pojem štýl. Štýl chápeme ako individualizovaný spôsob verbálnej interakcie, ktorý v konkrétnom komunikačnom akte nadobúda kvalitatívnu

* Príspevok bol vypracovaný v rámci riešenia výskumnej úlohy VEGA 1/0296/2019 „Stváranie aktuálnych spoločenských problémov v súčasnom švajčiarskom po nemecky a po francúzsky písanom kriminálnom románe a v slovenskom kriminálnom románe“ a výskumnej úlohy KEGA 010PU-4/2020 „Interaktívna štylistika – analýzy a syntéza“.

platnosť. Komunikačný akt, teda akt prenosu informácií rozličného typu pomocou textu od autora k príjemcovi, je základnou jednotkou (verbálnej) interakcie; základnou komunikačnou jednotkou je text. Ústredným konceptom interaktívnej štylistiky sa tak popri štýle stáva štylistická a štýlová kvalita textu.³ Je to komplexná kvalita, ktorá sa realizuje aktivizáciou štýlém. Štýlému chápeme ako kognitívno-pragmatickú vnútorne štruktúrovanú trojdimenzionálnu jednotku, utváranú funkciou, obsahom a vnútornou a vonkajšou formou. Štylistická kvalita vzniká a funguje v komunikačnom akte, jej podstata je procesuálna. Procesuálnosť sa prejavuje v dvoch podobách: ako produktívno-procesuálna, ktorej výsledkom je text, a receptívno-interpretáčna, ktorá z textu vychádza. Štylistická kvalita je teda kvalitou v priesečníku produktívneho a interpretačného procesu. Štylistická a štýlová kvalita je komplexnou kvalitou, ktorá v sebe kóduje rozličné typy informácií. Primárne informácie sú lingválne a paralingválne, teda základné „materiálne“ informácie, ktoré informujú samy o sebe a zároveň sú nositeľmi ďalších typov informácií: pragmatickej, textovej, psychologickkej a sociálnej. Tieto informácie vyjadrené lingválnymi a paralingválnymi prostriedkami ako vonkajšími formálnymi prostriedkami štýlémy zo štylistického hľadiska chápeme ako lingvoštylistické, paralingvoštylistické, pragmaštylistické, textovoštylistické, psychoštylistické a socioštylistické kvality textu.

Socioštylistika ako súčasť interaktívnej štylistiky

Socioštylistická informácia je súčasťou komplexnej informácie kódovanej v štylistickej a štýlovej kvalite, resp. kvalitách textu. Realizuje sa pomocou socioštylém. Je to informácia o variabilite sociálnych aktivít a ich kombinácií a s nimi súvisiaceho jazykového správania, a o variabilite jazyka ako stratifikovaného systému, uplatňujúceho sa v sociálnom správaní ľudí. Skúmanie socioštylistických kvalít textu je predmetom socioštylistiky ako subdisciplíny interaktívnej štylistiky. Medzi pojmy, ktoré stoja v centre záujmu socioštylistiky, patrí predovšetkým jeden zo základných sociolingvistických pojmov – komunikačný register. Východisko jeho chápania tvorí koncept sociálnej inštitúcie. Sociálna inštitúcia je relatívne stály, v danom spoločenstve či v skupine uznávaný súbor predpisov a noriem, obvykle formálnych, vrátane predpisov týkajúcich sa sociálnych rolí (Keller 1991; Kráľová 2007). Komunikačný priestor prislúchajúci istej sociálnej inštitúcii vymedzujeme ako komunikačnú sféru. V príslušných komunikačných sférach sa ustálil (viac alebo menej) preferovaný spôsob verbálneho (a neverbálneho) správania, ustálilo sa, normovalo (viac alebo menej) jazykové a parajazykové správanie. Konvencionalizované jazykové a parajazykové správanie preferované v komunikačnej sfére prislúchajúcej sociálnej inštitúcii nazývame makrosociálny komunikačný register. Na dynamické aspekty fungovania sociálnej inštitúcie, predstavované sociálnymi rolami, ako aj na také sociálne javy, ako je sociálny status a sociálna vzdialenosť, sa viaže preferované konvencionalizované jazykové a parajazykové správanie, ktoré nazývame mikrosociálny komunikačný register. Štylistické kódovanie variability jazyka ako stratifikovaného systému je založené na varietovom chápaní stratifikácie jazyka, konkrétne, v súčasnej jazykovej situácii slovenčiny vychádzame z koncepcie a materiálov predstavených vo viacerých štúdiách (napr. Slančová – Sokolová 2011), v ktorých sa vyčleňuje spisovná,

bežná štandardná varieta, subštandardné, interdialektové a dialektové variety a ich varianty. Predmetom záujmu socioštylistiky sú ďalej mikrosociálne komunikačné registre a to, ako sa v nich štylisticky kóduje a dekoduje sociálna identita tvorcu a prijímateľa textu, ako sa v jazyku demonštrujú ich sociálne statusy a sociálne roly, ako sa javí skupinová identita účastníkov komunikácie, horizontálna aj vertikálna sociálna vzdialenosť medzi komunikantmi a ako to vplýva na hodnoty sociálneho správania, ktoré sa odrážajú v klasickej štylistickej vertikále vyšší – nižší štýl.⁴

Toto chápanie socioštylistiky aplikujeme na umelecký text špecifického žánru kriminálneho románu v úsilí odpovedať na základnú výskumnú otázku. Naším cieľom je zistiť, či a ako sú uvedené sociálne a sociolingvistické javy a procesy implementované v texte umeleckého diela a akú úlohu v ňom zohrávajú.

SOCIOŠTYLISTICKÁ CHARAKTERISTIKA ROMÁNU *NOC TEMNÝCH KLAMSTIEV*

Všeobecná jazykovo-štylistická situácia románového textu

Román *Noc temných klamstiev* je detektívny román, ktorého dej sa odohráva v 53 kapitolách v priebehu 24 hodín. Románový čas (rok 2009) sa zhoduje s rokom vydania románu. Tematicky je sústredený na úsilie tesne pred prezidentskými voľbami vraždou kompromitovať syna prezidenta a dosiahnuť tak odstúpenie jeho otca z volieb. Ako sa v závere ukáže, išlo o realizáciu záujmov skupiny ľudí z najbližšieho okolia prezidenta. Žánrovo je netypický v tom, že sa nehľadá len vrah (a objednávatel vraždy), ale aj nepohodlná svedkyňa. V centre je dvojica detektívov z oddelenia vrážd policajného zboru Richard Krauz, ktorý sa pokladá za autorovo alter ego (Földvári 2009, 174), a jeho kolega Jozef Fischer – Chosé.

Rámec jazykovej situácie analyzovaného textu je tvorený literárnym makrosociálnym komunikačným registrom reprezentovaným v jazykovej podobe v autorskej reči v pásme rozprávača, ako aj v priamej reči v pásme postáv⁵ spisovnou varietou slovenčiny s prienikom bežnej štandardnej variety. Keďže románovým priestorom je „Naše Mesto“, deklarované ako fiktívne, no topograficky a sociálne identifikovateľné ako Bratislava, v priamej reči je komunikačný register výraznejšie reprezentovaný aj západoslovenským variantom bežnej štandardnej variety slovenčiny, v niektorých prípadoch aj západoslovenským subštandardom. Prejavuje sa to hlavne v lexikálnej rovine prítomnosťou sociolekticky, teritoriálne a expresívne motivovanej nespisovnej lexiky, vrátane vulgarizmov, a stopovo aj vo fonologickej rovine, predovšetkým nesystematickou signalizáciou tvrdej výslovnosti palatálnych hlások, redukciou diftongov a grafickým označením (reduplikáciou vokálu) špecifických intoném – spojenia prízvuku, kvantity a tónového nasadenia: „Né! Nemylim! Šak ty si Chosé, né?“; „Jáj, tu si... daj fľašu vodky, prachy nemajú, tak to any neúčtuj, keď budeme zajtra robiť hárky, napíšeme to ako čistáce prostriedky minuté na údržbu stolóf“; „Jak by néé? Šak ste ju tu nechali samu napospas šeckým chlípnykom, já nevím, de sa podela vraždárska súdržnosť“ (Dán 2009, 212, 217).⁶

Charakterizačnú funkciu má aj používanie prvkov iných jazykov. Zastúpená je ruština, čeština, angličtina a stopovo aj citátové prvky z taliančiny, francúzštiny, nemčiny, maďarčiny a latinčiny. Rusko-slovensky sa prejavuje jedna z okrajových postáv

zo sféry organizovaného zločinu a prelínanie ruštiny a slovenčiny vytvára spolu s vonkajším opisom výzoru prototypový obraz sociálneho zaradenia postavy: „Charašo.‘ Vysoký muž s hranatou tvárou a so strniskom nielen na brade, ale na celej hlave, mu kývol späť a svižne sa otočil dozadu na dámy. „Ničeho nebojtes, dévušky, dneska nikakije problémy nebúduť. Domašnevo pána znájem, už sme što to spolu delali, tákže vsjo búdet v pariadke.““ (61). Kým anglicizmy charakterizujú všeobecnú jazykovú situáciu súčasnej slovenčiny s posilneným kontaktom s angličtinou ako globálnym jazykom v bežných citátových slovách a frázach, bohemizmy sú odkazom na staršiu fázu jazykovej situácie slovenčiny (napr. Sokolová 1991). Použitie talianskych, pseudotalianskych, francúzskych a latinských citátov a citátových slov odkazuje na individuálny štýl autora a v niektorých prípadoch ho možno pokladať aj za signál jeho skúsenosti z jazykovej situácie predchádzajúcej románový čas. Podobne sa javí aj použitie archaizujúcej lexiky či archaických lingvokultúrém.⁷

Z lingvoštylistického hľadiska sa štylistické konštanty individuálneho personálneho štýlu autora uplatňujú na ploche celého textu bez ohľadu na socioštylistickú stratifikáciu románu. Jednou z najvýraznejších idioštylém je stereotypné posilňovanie markantnosti textu exponovaním sémantickej figuratívnosti. Bez ohľadu na dejovú situáciu sa využívajú frazémy, lexikálne metafory, originálne aj kvázioriginálne prirovnania. Niektoré z týchto figuratívnych prostriedkov sa rozvíjajú na širšej textovej ploche. Napríklad kľúčové slovo *loď* z frazémy *byť na jednej lodi* sa v ďalších variáciách mení na metaforickú analógiu situácie s metajazykovým komentárom konkretizujúcim komunikačný register:

„Chcem, aby ste pochopili ešte jednu vec, že ste už nastúpili na palubu a sme na jednej lodi, či sa vám to páči alebo nie. Ak pôjde táto loď ku dnu, tak aj s vami.“ [...] „Páni, tak táto loď práve dostala prvý zdrvujúci zásah na pravobok pod čiaru ponoru, a ako sa mi zdá, začala sa nebezpečne nakláňať.“ Krauz musel uznať, že parták vystihol situáciu veľmi presne... Chosé nelenil a rýchlo vyzunkol obsah pohára, keby bolo treba zutekať z paluby. [...] Chosé sa bavil. „Tak táto loď práve dostala druhý zásah pod čiaru ponoru a už sa nielen nakláňa, páni.“ „Mohli by ste, pán Fischer, láskavo prestať s tými námorníckymi veštbami?“ (Dán 2009, 86, 91, 100)

Prítomnosť rôznych podôb opakovania patrí k najvýraznejším autorským štýlémam – od frekventovanej epanastrofy a menej frekventovanej anafory, tautologického opakovania cez refrénový druh opakovania, klimax a antiklimax až k mierne variovanému opakovaniu celých častí kapitol.

Socioštylistická stratifikácia románového textu – prvá úroveň štylizácie

Ako sme už konštatovali, typy lingvoštylém spomínané v predchádzajúcej časti sa uplatňujú na ploche celého textu bez ohľadu na socioštylistickú stratifikáciu románu. V tejto časti budeme analyzovať tie výrazové prostriedky, v ktorých je kódovaná socioštylistická stratifikácia románového textu.

Sociálna štruktúra románových situácií kopíruje výsek sociálnej skutočnosti slovenskej spoločnosti daného obdobia. Okrem iného to dokazujú aj odkazy na reálne udalosti spoločenského a politického života na Slovensku, napr. zavedenie eura od začiatku roka, v ktorom sa odohráva dej románu, na mená reálnych osôb z politic-

kého alebo mediálneho života (minister Rusko, redaktor Patrik Hermann z konkrétnej televízie), reálne kauzy, napr. prípad spoločnosti Rašelina Quido. Niektoré z nich sú intertextovými odkazmi na motívy predchádzajúcich autorových románov, napr. prípad únosu prezidentovho syna, ktorý sa tematizuje v prvom autorovom románe *Popol všetkých zarovná* (2005).

Horizontálnou aj vertikálnou látkovou sociálnou stratifikáciou je do značnej miery determinovaný jazyk románu. Horizontálnu sociálnu stratifikáciu reprezentujú postavy zastupujúce sociálne javy a procesy určené základnou schémou detektívneho románu zločin (páchatelia a obeť) – odhaľovanie zločinu.⁸ Tieto javy pokladáme v socioštylistickej stratifikácii románu za primárne. Zločinnosť⁹ v románovej situácii zahŕňa organizovanú kriminalitu, prostitúciu, obchod s drogami, nájomný zločin (vraždu) v prepojení na politiku; odhaľovanie zločinu je reprezentované políciou (a úradom na ochranu ústavných činiteľov ako jej zložkou) a tajnými službami, do istej miery tiež v prepojení na politiku. Románová situácia sa komplikuje tým, že sociálne roly postáv vnútri primárnych inštitúcií aj medzi nimi prekračujú predstavy o svojej základnej definícii. Obeť je zároveň páchatelom a páchatel sa stáva obeťou, v konflikte sú detektívi z oddelenia vražd a agenti tajných služieb, s podsvetím spolupracuje tajná služba, ale s predstaviteľmi organizovaného zločinu spolupracujú proti príslušníkom tajných služieb aj detektívi, objavuje sa predchádzajúce nelegálne (hoci humánne motivované) správanie sa detektívov a vysoký predstaviteľ úradu na ochranu ústavných činiteľov je napokon odhalený ako organizátor zločinu. Románové postavy reprezentujúce primárne javy a inštitúcie detektívneho románu sú súčasťou vlastnej sociálnej siete, a do románového sveta tak vstupujú sekundárne sociálne inštitúcie, z ktorých najdôležitejšími v štruktúre románu sú sféry súvisiace s policajnou prácou – právna, administratívna, počítačová, medicínska –, ale aj s osobnými záujmami postáv (okrajovo napr. akvaristika). Svoju úlohu zohráva aj inštitucionalizované vzdelávanie, reprezentované vysokoškolským prostredím v súvislosti so sexuálnou korupciou, neúplné rodiny so svojimi sociálnymi problémami, predovšetkým ekonomickým nedostatkom, armáda. Okrajové komunikačné sféry sa týkajú sociálnych inštitúcií v románových situáciách, do ktorých sa postavy dostávajú (napr. sféra hotelových a reštauračných služieb). Všetky tieto sociálne kategórie sa odrážajú v jazyku románu. V autorskej reči pásma rozprávača aj v pásme postáv sú zastúpené makrosociálne komunikačné registre a subregistre naznačených sociálnych inštitúcií a ich komunikačných sfér. Fungujú ako výrazné socioštylémy. Najvýraznejšími indikátormi makrosociálnych komunikačných registrov sú registrovo motivované lexikálne prostriedky, teda prostriedky, ktoré Martin Ološtiak chápe ako lexémy, ktoré sa používajú na základe príznaku situačnej podmienenosti. Lexika príslušného komunikačného registra patrí podľa Ološtiaka medzi registrové markery – t. j. „lingválne a paralingválne prostriedky, ktoré sú typické pre určitý komunikačný register“ (2011, 269). Registrovo motivovaná lexika je vertikálne diferencovaná na terminologické pomenovania, sociolektizmy a slangizmy (270 – 272). Plocha štúdie nedovoľuje detailne predstaviť prostriedky všetkých komunikačných registrov a subregistrov zúčastnených na socioštylistickej stratifikácii románového textu, preto sa obmedzíme na dva príklady zastupujúce komunikačné registre primárnych sociálnych inštitúcií

a javov románu a jeden príklad sekundárnej sociálnej inštitúcie, ako sa uplatňujú na obmedzenej textovej ploche. Policajný komunikačný register je vo 4. kapitole zastúpený slovami a slovnými spojeniami terminologického charakteru (oddelenie vražd, vyšetrovací tím, operačné stredisko, operačný dôstojník, výjazd, krajský výjazd, prípad, výnimočný prípad, rozanalyzovať situáciu, rozkaz, písomný príkaz, mať nástup, odvolať poplach, preveriť oznam občana, vražda, objasnenie vraždy), sociolektického charakteru (kriminálka, služobná mašineria, vracat sa na útvár, podozrivá mŕtvola) a slangového charakteru (vražďár, parták, kompl). Podobne armádny komunikačný register v 3. a súvisiacej 5. kapitole (ženijný výcvik, pyrotechnický kurz, vojak z povolania, výsadkár, spojovacia technika, armáda, vojenská polícia, vyšetrovať, obranný granát, výcvik, prepustenie z armády, armádne záznamy, odísť z armády, zelená bunda, spojár, základák, podpísať, buzerovať niekoho, holá hlava, zelené časy, zložiť niekoho = zabiť) a pedagogický/akademický komunikačný register v 7. kapitole (docent, študentka, nedostatočná, definícia, skriptá, písomná skúška, asistent, kabinet, ročník, skúška, prebrať niečo, písomka, štvorka, vedomosti, opravovať, cviká, za tri, za jedna, nabúchaná vedomosťami). Repertoár lexikálnych registrových markerov týchto aj ďalších komunikačných registrov je bohatý a rozširuje sa v jednotlivých kapitolách románu.

Osobitné postavenie majú v jazyku románu makrosociálne komunikačné registre, ktoré nereprezentujú svoju predestinovanú komunikačnú sféru, ale slúžia na vykreslenie zločinu ako základnej látkovej skutočnosti románu. Je to chápanie zločinu ako hry, športu a predovšetkým obchodu, resp. stotožnenie zločinu s týmito inštitúciami. Napríklad chápanie zločinu ako hry:

Pochopil, že sa zaplietol do hazardnej hry s vysokými figúrkami. Hral kráľ, strelec a veža. Pre pešiakov na tejto šachovnici miesto nebolo. O dámu nešlo, tá bola z obliga. Aby nevyznel ako kôň, musel sa činiť. Rozohral riskantnú hru s profesionálmi, a keď sa dozvedel meno budúceho nebožtíka, pochopil, že ide do tuhého. Aby on sám takto neskončil, nemesel slepo plniť rozkazy, ale naopak, starostlivo sledovať vežu, odkiaľ prichádzali. Kráľa zatiaľ ohroziť nechcel, nezavadzal. Jemu osobne stačila funkcia strelca, ale šatku, ktorú mu nenápadne motali okolo očí, bol ochotný tolerovať iba dovtedy, kým budú dva ťahy pred matom. [...] Milan Burda bol profesionálny vrah a hra bola jeho životom. Pevnými nohami na šachovnici zatiaľ stál len vďaka tomu, že vedel predvídať súperove ťahy (Dán 2009, 60).

Chápanie zločinu ako športu: „Niečo podobné pociťujú horolezci na vrchole osemtisícovky alebo potápači pri neznámom vraku v temnej hĺbočine, alebo rogalisti tesne pod cumulonimbusom, alebo... nájomní vrahovia pri pohľade do očí zomierajúcej obete“(36).¹⁰

Chápanie zločinu ako obchodu: napr. v 8. kapitole sa vyskytli nasledujúce sociolekticky diferencované markery obchodného registra: *tovar* – prostitútky z eskortnej služby; *expedovať tovar*, *poškodený tovar* – poškodený tovar by okamžite odmietli, poškodený tovar by určite neprevzali; *objednať si* – objednali si vás, čo si objednali?; *ponuka*, *ponúkať* – zvýšil ponuku, ponúka päť litrov, euráče, rito za rovných tisíc päťsto, šábnuť, zinkasovať; *firma* – robiť dobré meno firme; *obeh* – zmiznúť z obehu, pravidlá sú pravidlá; prípadne aj celý telefonický rozhovor, v ktorom sa parodicky využívajú lexikálne a pragmatické charakteristiky obchodného rozhovoru:

Mužovi zazvonil mobil. „Firma Lukeexpo prosím. Áá, pán poslanec, pardon, ja viem, do telefónu nemenovať... iste, aj vám pekný večer, čím môžeme poslužiť? V piatok na budúci týždeň, dve... Ráchel a jednu podľa vášho výberu, dobre, môže byť Lili? Môže... O ktorej? Kde? Budú tam. Iste, to je samozrejme, naša firma poskytuje iba prvotriedny tovar, to mi nemusíte pripomínať. K službám, pán posl... ehm, pane. Dovoľte.“ (52)

Použitie týchto registrov v kontexte kriminálnej komunikácie naznačuje autorský postoj k zločinu a je sugestívnym prvkom umeleckého textu vo vzťahu k čitateľovi (pozri aj nižšie).

Vertikálnu socioštylistickú stratifikáciu podmieňujú sociálne statusy a sociálne roly postáv vstupujúcich do sociálnych vzťahov, ktoré určujú ich sociálnu dištanciu, čo sa jazykovo reprezentuje pomocou mikrosociálnych komunikačných registrov. V podstate vo všetkých naznačených komunikačných sférach prichádzajú do kontaktu postavy s diferencovaným sociálnym statusom a prostredníctvom oslovenia, referencie k účastníkom aj neúčastníkom komunikácie v epickom dialógu, použitím lexiky, pragmatických a gramatických kategórií naznačujú svoje sociálne postavenie. Horizontálnu aj vertikálnu socioštylistickú štruktúru románu signalizujú aj metajazykové a metakomunikačné poznámky v reči postáv aj v autorskej reči:

Keby bol pri posteli rozložený maliarsky stojan s plátnom, tipovali by, že ide o akt v béžovej deke... takže toto aranžmán, čo videli pred sebou nebolo zátišie v béžovom, ale porozhadzované vankúše a pokrivaná deka. *Prozaicky povedané*, miesto činu vraždy. [...] „Toto bude pre vás novinka, urobil zo všetkého perfektné fotografie. *Použijem váš slovník*, nádherná dokumentácia miesta činu“ (73, 266, zvýraznila autorka).

Socioštylistické kvality textu ako súčasť komplexnejších štylistických kvalít – druhá úroveň štylizácie

Socioštylémy analyzované v predchádzajúcej časti sú indikátormi miestami až dokumentárneho koloritu prostredia, postáv, situácií a vzťahov. Už aj niektoré vyššie uvedené príklady však poukázali na to, že okrem tejto svojej funkcie stávajú sa súčasťou komplexnejších štylistických kvalít, predovšetkým kontrastu. V prospech posilnenia markantnosti textu sa do kontrastu dostávajú markery rozličných horizontálne aj vertikálne štruktúrovaných komunikačných registrov. Takým je napr. kontrast komunikačných registrov reprezentujúcich odlišné sociálne roly jednej postavy, ktorá vystupuje ako vysokoškolská študentka stavebnej fakulty, korumpujúca sexom vyučujúceho (7. kapitola), dcéra matky, ktorá ju pokladá za slušné, nevinné dievča, ktoré musí zarábať počas nočných brigád (8., 31., 45. kapitola) a ako prostitútku eskortnej služby (8., 9., 15., 22. kapitola). Účinok spojenia jazykových prostriedkov viacerých registrov je zároveň indikátorom rozličných spôsobov riešenia medzi textovou tenziou a detenziou s výraznou tendenciou posilnenia komickosti. Príkladom na komické vyznenie môžu byť rozličné variácie protikladu medzi nízkym a vysokým: (a) kontrast neformálneho, nižšieho, vulgárneho registra a oficiálneho až terminologického pomenovania toho istého označovaného javu: „Problém je v tom, že ten muž je prezidentov syn, doktor Ivan...‘ ,Kurva...‘ vydýchol Krauz. ‘Áno,‘ zareagoval smrteľne vážne pán riaditeľ, ‘použili renomovanú eskortnú službu, to sme si už overili.‘ ,Ani som sa príliš nepýtal na jej povolanie, to bolo skôr povzdychnutie.“ (Dán 2009, 81); (b) kontrast medzi očakávaným jazykovým správaním vyplývajúcim zo statuso-

vých symbolov postavy, ako je celkový výzor, oblečenie (muž v obleku, päťdesiatnik s figúrou a vitalitou muža o pätnásť rokov mladšieho, vlasy upravené ako Michael York, odkaz na herca Kevina Costnera) a vulgaritou repliky postavy: „to len kvôli tomu Kevinovi Costnerovi, aby bolo medzi nami jasno a aby sa Kevin nesťažoval, že mu niekto dojebáva imidž“ (26); (c) kontrast medzi tým, ak statusové symboly (sociálne postavenie riaditeľa prezidentskej kancelárie a výzor a správanie s tým súvisiace) a očakávané jazykové správanie naruší komunikačný partner: „Pán riaditeľ prezidentskej kancelárie, ‘bielovlasý zbystril pozornosť, lebo Chosé naozaj šepkal, ‘vyserte si oko aj s takým plánom.’“ (84). Kontrast tvorí aj sociálno-sémantická inkompatibilita výrazových prostriedkov (vulgárne substantívum *kurva* a knižné adjektívum *spanilá*, ako aj príznakový archaizujúci slovosled s postponovaným atribútom): „Chosé prikývol... ‘Ale kde je, kurva jedna spanilá?’“ (202).

Osobitné postavenie má v štruktúre románov Dominika Dána komika spojená s postavami detektívov a ich prácou. Často je založená práve na kombinácii markerov rozličných registrov. Napríklad v nasledujúcom úryvku je to kombinácia markerov administratívno-rétorického registra s klišéovitými výpoveďami (*nesklamem dôveru, ktorú ste do mňa vložili, zaslúžený odpočinok*), policajno-administratívneho registra (*zabuchol tvrdé dosky, zamkol spis do plechovej skrine, detektívi z oddelenia vražd, ukončujem operatívny deň, operatívny týždeň*) s bežným, kolokviálnym komunikačným registrom:

„Dáma a páni, môžem sa na to zvysoka...“ Tlstý Váňa zabuchol tvrdé dosky, namáhavo vstal a zamkol spis do plechovej skrine. Rozvalil sa na stoličke a otvoril si téglík s treskou. Nikto z detektívov oddelenia vražd ho nepočúval, a preto pokračoval. „Ukončujem operatívny deň a vzhľadom na to, že je piatok pol tretej, ukončujem aj operatívny týždeň. Niečo malé si zobnem, hodinku si podriemem za stolom a mažem na zaslúžený víkendový odpočinok! Nevieť ako vy, ale ja mám zajtra v pláne vykonať bohumilý záslužný čin, a síce návštevu švagra, a zruinujem mu špazu aj pivnicu. Má totiž meniny a... dva demižóny perfektného rulandského. O kačici a údenom boku vám dúfam ani nemusím hovoriť, predpokladám, že ma po toľkých rokoch už poznáte a viete, že s podobným problémom si viem rady a nesklamem dôveru, ktorú ste do mňa týmto zarytým mlčaním vložili“ (11).

Podobne vo vetách „Potom privliekol bielu myšku. Ráno ju prvý v pohári od uhoriek zbadal Chosé a bez mučenia sa priznal, že včera bol síce zmontovaný pod obraz, ale až také delírium tremens si hádam ešte nezaslúži.“ (12) je zdrojom komiky kombinácia kolokviálnej frazémy *zmontovaný pod obraz* a terminologického pomenovania *delirium tremens*. Túto textovú stratégiu autorovi mierne vyčíta Kornel Földvári, keď poznamenáva: „Rozhodne by bolo treba zredukovať povedzme ustavične v jednej rovine variované ‚vtipné‘ dialógy v kancelárii“ (2009, 179). Na druhej strane, v románovom texte nachádzame na viacerých miestach explicitné odkazy na zmysluplnosť komiky v reči detektívov, napr. „Našťastie, ich zmysel pre humor dokázal absorbovať aj takéto kruté vtipkovanie“ (Dán 2009, 15), azda tak trochu aj v zmysle Míkovho tvrdenia: „Komično pôsobí zásadne detenzívne, a to ‚odľahčením‘ problému“ (1978, 179).

Kontrast registrových markerov však pôsobí aj v prospech tragického pólu tenzívno-detenzívneho protikladu. V nasledujúcom príklade je to protiklad detského,

rozprávkového, pozitívneho a zločinného, drastického pri opise situácie, keď detektívi pozerajú video zachytávajúce priebeh zločinu: „Posadali si ako za starých čias v materskej škole pri premietaní Snehulienky. Snehulienka ležala v posteli a spala. Princ ju nebozkával, škrtil ju. Potom naaranžoval miesto činu, prisunul k nej druhého nafetovaného princa a porozhliadol sa“ (Dán 2009, 246).

Socioštylistické kvality textu ako súčasť komplexnejších štylistických kvalít – tretia úroveň štylizácie

Posledná z uvádzaných ukážok smeruje štylizáciu textu k tomu, čo sme pracovne nazvali tretia úroveň štylizácie. Jej základom je irónia, ktorá sa zakladá na chápaní irónie v zmysle jej vymedzenia v *Slovníku súčasného slovenského jazyka* (Jarošová – Buzássyová a kol. 2011, 412) ako významového posunu medzi doslovným a skutočným významom výpovede, ale zároveň v texte románu reprezentuje jeden zo základných myšlienkových postojov autora, jeho osobitý spôsob videnia stvárňovaného sveta. Irónia má v texte románu viacero podôb. Častý je výskyt irónie vychádzajúcej zo základného motivického zločinu a jeho vyšetrovania (pozri aj vyššie), napr. v replikách riaditeľa ochranky a detektíva: „Pôsobivé,‘ uznal Plha. ‚Odkedy oddeľovanie vražd spolupracuje s podsvetím?’ ‚Odkedy riaditeľ vládnej ochranky je najväčší vagabund pod slnkom.“ (Dán 2009, 269). Z nášho pohľadu sú dôležité tie ironicky pôsobiace časti textu, ktoré sú založené na uplatnení socioštylisticky motivovaného sémantického posunu. Takáto irónia má viacero rovín. Je to irónia, resp. seabairónia v podstate sympatizujúca, chápacá, napr. pri vykreslení prostredia „mordpartie“ detektívov a ich vzťahu k tajným službám:

Keď ho uistili, že myš je skutočná a s jeho záverečnou u Jumba nemá nič spoločné, všetko odvolal a tváril sa ja nič, ja muzikant. Myška o pár dní zdrhla a ako muzikanti sa tvárili všetci, lebo sekretárka z vedľajšej kancelárie sa sťažovala šéfovi, že jej niekto cez noc rozhrýzol tvrdé dosky na utajované spisy. Rozhrýzť tvrdé dosky na utajované spisy nie je žiadna sranda, ale keď vylúčili zásah cudzej rozviedky a po pár telefonátoch aj zásah vlastnej tajnej služby, vykašľali sa na to a po páchatelovi nepátrali (12).

V tých častiach textu, v ktorých sa priamo alebo nepriamo odsudzujúco odkazuje na sociálnu a politickú situáciu, má irónia tragikomický rozmer, napr.: „Tieto praktiky s vydieraním sú nepríjemne účinné. Dajú sa tým riadiť nielen ľudia, ale celé štáty.‘ ‚Oni to už majú za sebou, Hoovera už pochovali, takže používaj jednotné číslo, Chosé“ (247). Tragickú polohu nadobúda napr. v tých častiach, v ktorých je explikované prepojenie pôsobenia tajných služieb a podsvetia na jednej strane drastickým opisom zločineckých postupov a na druhej strane refrénovite uvádzaným postojom predstaviteľa tajnej služby, ktorý tieto zločiny pomáhal iniciovať. Variovaný refrén „Bergmann sa iba usmieval a šúchal si dlane“ (variácie: „A Bergmann sa iba usmieval a šúchal si dlane.“, „A Bergmann sa iba usmieval a plnil rozkazy zhora a posúval ich dole. A šúchal si dlane, pochopiteľne.“, „Bergmann stál v úzadí a ťahal za šnúrky. A, samozrejme, usmieval sa a šúchal si dlane.“) sa opakuje päťkrát (42 – 44). Rovnako na tých miestach, kde je vystupňované chápanie zločinu ako obchodu, pričom sa oproti sebe stavajú drastické opisy sado-masochistických sexuálnych praktík s následnými ťažkými zraneniami prostitútok a vyjadrení majiteľa eskortnej služby,

ktorý využíva na svoju obranu lexikálne prostriedky obchodného registra: *obchodník, podnikateľ, firma, biznis, slušne zaplatená akcia, slušné prachy, lepší džob, naša firma, špeciálni zákazníci, perfektné kontakty, rito, za to ho platím*. Takýto spôsob vyjadrovania prekvapí aj samotných detektívov: „Roland, si normálny?“ spýtal sa Krauz s vyvalenými očami“ (174), ktorí však vzápätí ironicky reagujú výpoveďami, ktoré obsahujú lexikálne prostriedky takého istého obchodného registra: „Roland, choď do firmy a podnikaj, akoby sa nič nestalo“ [...] „Podnikaj, tvár sa, že všetko je ok“ (176).

ZÁVER

Socioštylistická analýza textu románu Dominika Dána *Noc temných klamstiev*, vychádzajúca z konceptu interaktívnej štylistiky a jej socioštylistického subsystému, naznačila odpoveď na základnú výskumnú otázku, ako sa sociálne javy, štruktúry a procesy realizujú v jazyku a štýle tohto konkrétneho románového textu. Ukázalo sa, že sú v ňom tematizované reálne sociálne javy, procesy a štruktúry slovenskej spoločnosti stvárnňovaného historického obdobia, vzhľadom na daný žáner v dvojpólovosti prostredia zločinu a boja proti nemu. Dvojpólovosť sa relativizuje reláciami vytvárajúcimi prieniky medzi týmito základnými sociálnymi štruktúrami a opozitnými vzťahmi v ich vnútri. Sociálne javy, procesy a štruktúry sú výrazne prítomné aj v jazyku a štýle tohto románu. Jedným zo základných umeleckých postupov autora, nazeraných zo socioštylistického hľadiska, je postup, ktorý pracovne nazývame viacvrstvová štylizácia. Štýlmi, ktorými sa realizujú socioštylistické kvality textu, sa uplatňujú ako: (i) prostriedky miestami dokumentárneho koloritu prostredia, postáv, situácií a vzťahov, jazykovo realizované predovšetkým registrovo motivovanou lexi- kou; (ii) indikátory komplexnejších kvalít, najčastejšie markantnosti a kontrastu s výrazným zastúpením komickosti; (iii) súčasti komplexných kvalít, z ktorých najčastejšie uplatňovanou na úrovni makrotextu aj mikrotextu je ironia – sympatizujúca, odsudzujúca aj tragická.

POZNÁMKY

- ¹ Termín kriminálny román používame ako strešný pojem pre tri samostatné žánre (detektívny román, triler, román s napätím), tak ako ho vymedzil Ján Jambor (2007, 26 – 48). Konkrétny text Dominika Dána, ktorý je predmetom našej analýzy, pokladáme za detektívny román.
- ² O náhodnom výbere reprezentatívneho súboru pozri Gavora a kol. 2010.
- ³ Adjektívum štýlový (odvodené od motívanu štýl) používame vo význame „týkajúci sa štýlu“; adjektívum štylistický (odvodené od motívanu štylistika) zasa používame vo význame „týkajúci sa variability fungovania komplexu prostriedkov vo verbálnej interakcii“. Adjektívum štýlový používame vtedy, keď chceme zdôrazniť vzťah k štýlu ako aspektu textového celku: proces tvorby a recepcie štýlu je potom štýlotvorným procesom. Adjektívum štylistický zasa používame vtedy, keď máme na mysli jednotlivé súčasti textu, a to na rozličnej úrovni – od výpovedí ako základných textových jednotiek až k segmentálnym zvukovým prostriedkom: proces tvorby a recepcie štylistickej kvality textu je štylizačným procesom. Z jednotlivých štylistických kvalít realizujúcich sa v texte vzniká štýlová textová kvalita. Tieto dva procesy nemožno pri tvorbe a recepcii textu od seba oddeliť; text je nositeľom tak štylistických, ako aj štýlových kvalít.
- ⁴ Viac o koncepte interaktívnej štylistiky pozri Slančová 2003; 2011; 2019. Koncept interaktívnej štylistiky nie je totožný s interaktívnou, resp. interakčnou štylistikou postulovanou vo viacerých prácach

- Oľgy Orgoňovej a Aleny Bohunickej (napr. 2018). Viac o vzťahu týchto dvoch konceptov pozri Slančová 2019.
- ⁵ Termíny používame v zmysle ich vymedzenia Jozefom Mistríkom (1997, 325 – 326).
- ⁶ V príkladoch odhliadame od odsekového členenia originálneho textu.
- ⁷ O koncepte lingvokulturémy pozri Sipko 2011.
- ⁸ Pozri základnú kompozičnú schému detektívneho žánru: tajomný čin – vyšetrovanie – odhalenie (Horváth 2011, 27).
- ⁹ Zločin ako konkrétny čin („ťažké previnenie proti právnemu poriadku“ – Krátky slovník slovenského jazyka) je súčasťou kriminality. Podľa Veľkého sociologického slovníka je „kriminalita – též zločinost – výskyt trestného chování neboli chování kriminálního, vyjádřený souhrnem trestných činů spáchaných ve společnosti“ (Maříková, Petrušek, Vodáková a kol. 1996, 539).
- ¹⁰ Športový makrosociálny komunikačný register sa využíva aj na ďalších miestach textu románu už nie v súvislosti so zločinom, ale s prácou polície: „Ostatné je na vás. Nemusíte sa nám spovedať, hráte za reprezentáciu, my sme iba z druhej ligy [...]“ (82).

LITERATÚRA

- Dán, Dominik. 2005. *Popol všetkých zarovná*. Bratislava: Slovart.
- Dán, Dominik. 2009. *Noc temných klamstiev*. Bratislava: Slovart.
- Földvári, Kornel. 2009. *O detektívke*. Bratislava: Koloman Kertész Bagala.
- Horváth, Tomáš. 2011. *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Gavora, Peter a kol. 2010. *Elektronická učebnica pedagogického výskumu*. Bratislava: Univerzita Komenského. Dostupné na: <http://www.e-metodologia.fedu.uniba.sk/> [cit. 26. 3. 2020].
- Jambor, Ján. 2007. *Die Rolle des Zufalls bei der Variation der klassischen epischen Kriminalliteratur in den Bärloch-Romanen Friedrich Dürrenmatts*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.
- Jarošová, Alexandra – Klára Buzássyová a kol. 2011. *Slovník súčasného slovenského jazyka. H – L*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Kačala, Ján – Mária Pisárčiková – Matej Považaj, eds. 2003. *Krátky slovník slovenského jazyka*. 4. dopl. a upr. vydanie. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV.
- Keller, Jan. 1991. *Úvod do sociologie*. Praha: Sociologické nakladatelství SLON.
- Kráľová, Luba. 2007. *Sociálne inštitúcie. Politika. Náboženstvo. Rodina*. Prešov: KM –Systém, s. r. o.
- Maříková, Hana – Miloslav Petrušek – Alena Vodáková a kol. 1996. *Velký sociologický slovník*. Praha: Karolinum.
- Míko, František – Anton Popovič. 1978. *Tvorba a recepcia*. Bratislava: Tatran.
- Mistrík, Jozef. 1997. *Štylistika*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- Ološtiak, Martin. 2011. *Aspekty teórie lexikálnej motivácie*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.
- Orgoňová, Oľga – Alena Bohunicová. 2018. *Interakčná štylistika*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave.
- Plesník, Ľubomír a kol. 2008. *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.
- Sipko, Jozef. 2011. *Teoretická a sociálno-komunikačné východiská lingvokulturologie*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.
- Slančová, Daniela. 2003. „Východiská interaktívnej štylistiky. Od eklektizmu k integrácii.“ *Slovenská reč* 68, 4: 207 – 220.
- Slančová, Daniela. 2011. „Štyléma – mistríkovské (a iné) inšpirácie.“ *Slovenská reč* 76, 5 – 6: 300 – 310.
- Slančová, Daniela. 2019. „Socioštylistika ako súčasť interaktívnej štylistiky – návraty a perspektívy.“ *Jazykovedný časopis* 70, 3: 607 – 625.
- Slančová, Daniela – Miloslava Sokolová. 2011. „Návrat k varietám hovorenej podoby slovenčiny na východnom Slovensku po pätnástich rokoch.“ In *Vidy jazyka a jazykovedy. Na počesť Miloslavy Sokolovej*.

lovej, eds. Martin Ološtiak – Martina Ivanová – Daniela Slančová, 341 – 357. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.

Sokolová, Miloslava. 1991. „Komunikatívna efektívnosť českých kontaktných javov v súčasnej slovenčine.“ In *Všeobecné a špecifické otázky jazykovej komunikácie*. 2. diel, eds. Odaloš, Pavol – Vladimír Patráš, 289 – 300. Banská Bystrica: Pedagogická fakulta.

Sociostylistic analysis of the novel “Noc temných klamstiev” by Dominik Dán: The outline of a method

Interactive stylistics. Communication register. Social relations. Humor. Irony.

The study analyzes the linguistic means representing social phenomena, structures and processes in Dominik Dán’s criminal novel *Noc temných klamstiev* (2009; Night of Dark Deceptions). Methodologically, it is based on the concept of interactive stylistics, specifically its socio-stylistic subsystem. The main aim of the analyzed linguistic means in the structure of the novel is (i) to characterize the setting, characters, situations and relations; (ii) to indicate the more complex stylistic qualities, mainly the contrast with the often humorous solution between textual tension and detension; and (iii) to be a part of irony as the main author’s attitude towards reality.

Prof. PhDr. Daniela Slančová, CSc.
Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií
Filozofická fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
Ul. 17. novembra 1
080 78 Prešov
Slovenská republika
daniela.slancova@unipo.sk

Moderne tschechische Literatur als Versuchsfeld der Konversationsforschung

ADAM BŹOCH

HISTORISCHE KONVERSATIONSFORSCHUNG

Auch wenn die Konversationsforschung als eine relativ autonome Forschungsrichtung seit den 1960er Jahren in den kultur- und sozialhistorischen Studien europaweit Fuß gefasst hat, hatte sie als solche bislang keinen Eingang in die Lexika der Literatur- und Kulturtheorie gefunden (vgl. Nünning 2008).^{*} Sie wird immer noch nicht als ein selbstständiger Forschungszweig angesehen, weil das Einzige, was die methodologisch unterschiedlich ausgerichteten Studien dieser relativ breit angelegten Forschungsrichtung miteinander verbindet, oft nur ein allgemeines Interesse für die Konversation im Sinne des freien Gesprächs ist, das primär kein praktisches Ziel verfolgt und vor allem eine sozial kohäsive Funktion erfüllt, die ganz allgemein Geselligkeit genannt wird und die, wie in den 1920er Jahren der deutsche Soziologe Georg Simmel bemerkte, eine „Spielform der Vergesellschaftung“ (Simmel 2008, 159) ist. Um Missverständnisse zu vermeiden, ist es notwendig gleich eingangs der folgenden Betrachtung zu vermelden, dass die kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit der Konversation nur wenige Berührungspunkte mit der sogenannten Konversationsanalyse aufweist, die wahlweise auch Gesprächsanalyse, Diskursanalyse oder Linguistik des Dialogs genannt wird – mit jener soziolinguistischen Forschungsrichtung also, die seit den 1960er Jahren auf Tonaufnahmen basierend die Besonderheiten der gesprochenen Sprache und des Gesprächs mittels eines speziell für diese Zwecke entwickelten Zeichensystems mit analytischen Mitteln exakt zu erfassen sucht. Die kulturwissenschaftlich orientierte Konversationsforschung beschäftigt sich demgegenüber meistens mit längst vergangenen Gesprächen, die nicht akustisch festgehalten wurden, und in vielen Fällen noch vor der Erfindung nicht nur des übertragbaren magnetischen Tonbandgeräts, sondern auch der Tonaufnahme überhaupt stattfanden und von den Teilnehmern oder Zeugen der Unterhaltungen lediglich schriftlich festgehalten wurden, oder man berichtete über sie aus zweiter Hand. Im Zentrum ihres Forschungsinteresses steht die historische Erkenntnis der gesellschaftlichen Gespräche und ihrer Voraussetzungen, dementsprechend geht es hier also auch um Fragen, die wesentlich von denjenigen abweichen, die die Kon-

^{*} Diese Studie ist entstanden im Rahmen des Forschungsprojekts VEGA 2/0085/19 „Conversation and European Literature“.

versationsanalyse stellt: Es wird z. B. danach gefragt, auf welche Art und Weise in jeweiligen historischen Epochen, in bestimmten Ländern/Kulturen und in konkreten sozialen Milieus informelle Gespräche von Partnern des gleichen oder unterschiedlichen Geschlechts, Alters und gesellschaftlichen Standes geführt wurden, was der Inhalt dieser Gespräche war oder sein konnte oder umgekehrt, was der Inhalt dieser Unterhaltungen eben *nicht* sein durfte, aber es kann auch um die Frage nach den Regeln des gesellschaftlichen Umgangs (der Etikette) und nach den Standards und Idealvorstellungen der gesellschaftlichen Unterhaltung in der jeweiligen Epoche und Kultur gehen. Dieser Forschung, die sich oft auf die Theorie des Zivilisationsprozesses von Norbert Elias (Elias 1976) beruft, liegt die Überzeugung zugrunde, dass das Niveau der Zivilisation primär nicht am Stand der technischen Entwicklung oder an der Höhe des Bruttosozialprodukts zu messen sei, sondern am gesitteten Umgang der Menschen miteinander, der den Grad der moralischen und sozialen Entwicklung der Individuen und der Gesellschaft widerspiegelt.

Die Konversation als ein geselliges Gespräch von mindestens zwei Partnern bezeichnet hier *nicht* einen beliebigen sprachlichen Gedankenaustausch, sondern akzentuiert nebst seiner sozial kohäsiven Funktion die Qualität der Freiheit, Leichtigkeit, Ungezwungenheit und Freundlichkeit; die Konversation wird als eine nicht-pragmatische (oder nicht *primär* pragmatische) kommunikative Tätigkeit aufgefasst, bei der die Themenwahl frei ist und die immer sowohl eine sprachliche als auch soziale Leistung darstellt. Nicht nur, dass hier eine dynamische und meistens *unverbindliche* Unterhaltung gemeint wird, bei der es nicht um das Erreichen höherer Erkenntnisziele geht, wie etwa beim philosophischen oder wissenschaftlichen Dialog, sondern vielmehr um die Freude am Miteinander durch das gemeinsame Sprechen und am *Flow*¹ des Gesprächs, soll sich die (ideale) Konversation auch durch Schönheit auszeichnen, die ihr den Charakter einer angenehmen Unterhaltung verleiht. Um es mit den Worten des slowakischen Literaturwissenschaftlers Fedor Matejov pointiert auszudrücken, oszilliert in der Konversationsforschung der Begriff der Konversation zwischen der phatischen Funktion der Sprache und dem interesselosen Wohlgefallen an der geselligen Erscheinung selbst. Diese Auffassung des Begriff Konversation wird von all jenen vertreten, die sich mit ihr im 20. und im 21. Jahrhundert als einem Kulturphänomen theoretisch und historisch befasst haben.

Die historische Konversationsforschung wird seit den 1960er Jahren von Literaturwissenschaftlern, Soziolinguisten und Sozial- bzw. Kulturhistorikern betrieben. Ihre Materialbasis bildet Literatur im weiteren Sinne des Wortes, zu der sowohl Memoiren, Autobiografien, Reiseberichte, Briefwechsel, dramatische Texte und Prosawerke, als auch normative Texte wie Anstands- und Erziehungsbücher und verschiedene Sammlungen von gesellschaftlichen Verhaltensregeln gezählt werden; aus der Literatur- und Theaterwissenschaft, Ethnographie, Sozialgeschichte, Sozialpsychologie, Pragmalinguistik und Mikrosoziologie bezieht sie Erkenntnisse u. a. über die Inszenierung der Gespräche als Ereignisse und über den Einsatz von rhetorischen Mitteln, aber auch über soziale Habitate, über die vielfältigen Formen der Geselligkeit, über Normen und Möglichkeiten des sprachlichen Handelns, über Interaktionsrituale usw. Die historische Konversationsforschung ist insofern pluriform, als dass

sie keine einheitliche Methodologie anstrebt und es in ihrem Rahmen auch keine von vorn herein vorgeschriebene Zielsetzung gibt. Autoren wie Haijo Zwager (1968), Claudia Schmölders (1979), Peter Burke (1993), Christoph Strosetzki (2013), Benedetta Craveri (2002) oder Helga Hübner (2012), um nur einige zu nennen, verfolgen teils diametral unterschiedliche, partikuläre Erkenntnisziele: Sie untersuchen bspw. die internationale Verbreitung von Verhaltensnormen, die Herausbildung der nationalen Sprachkultur, die Geschichte von sozialen Institutionen, tragen aber auch zur Archäologie der sozialen Netzwerke bei.

KONVERSATION IN DEN BOHEMISTISCHEN STUDIEN

In den bohemistischen Studien spielt die Beschäftigung mit der Konversation keine allzu exponierte Rolle, ähnlich wie in den polonistischen Studien, wo aber immerhin die Arbeiten von Jadwiga Szymczak-Hoff (1982), von Agnieszka Bąbel und Agata Grabowska-Kuniczuk (2009) und einigen anderen Sozial- und LiteraturhistorikerInnen herausragen². Dem Wandel der direkten Kommunikation in der west- und osteuropäischen Frühmoderne (u. a. in der russischen Kulturgeschichte) widmete sich aus sozialkomparatistischer Perspektive Dmitri Zakharine (2005). In den slowakischen Kulturwissenschaften spielt die Konversationsforschung so gut wie keine Rolle (vgl. Bžoch 2016). Interessanterweise wurde im tschechischen Kontext das informelle Gespräch als ein primär sprachliches Phänomen ab den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts einige Male von der sich entwickelnden Dialogforschung gestreift – die Konversationsforschung verdankt Jan Mukařovský (1982, 208–229) den Begriff „významový zvrát“ (semantische Wendung, d. h. abrupter Themenwechsel). Vilém Mathesius (1945) lenkte die Aufmerksamkeit auf die ästhetische Seite der Konversation (für ihn war sie vor allem „schönes Sprechen“); Růžena Grebeníčková wies später einerseits auf inhaltliche Defizite der Konversation hin und auf die Möglichkeiten, in ihr gewisse Inhalte zu verschweigen (Grebeníčková 2015, 599–609), andererseits aber auch auf die körperlichen Aspekte der informellen sprachlichen Kommunikation (Grebeníčková 1997); Vlastimil Zuska (2009, 436–442) verdanken wir den Hinweis auf den aus Medienwissenschaften stammenden Begriff der Seitenpartizipation des Dritten (also des indirekten oder eventuell auch passiven Teilnehmers der informellen Gespräche), mit dem die traditionellen Modelle der sprachlichen Kommunikation von Karl Bühler und Roman Jakobson für die Erfassung von Konversationssituationen als unzulänglich in Frage gestellt werden.

Ein Plädoyer für eine umfassende Beschäftigung mit dem Phänomen des informellen Gesprächs in der Zeit der Ersten Tschechoslowakischen Republik stellte der in den 1980er Jahren verfasste Essay des tschechischen Kunsthistorikers Josef Kroutvor (1990, 11–46) dar. Kroutvor machte auf die Beziehungen zwischen der tschechischen bürgerlichen Konversationskultur und dem Demokratie-Verständnis der Gruppe von Intellektuellen um T. G. Masaryk aufmerksam.

Ende der 1990er Jahre tauchte das Phänomen Konversation innerhalb der sozial- und kulturhistorischen Untersuchungen zur tschechischen Salonkultur des 19. Jahrhunderts auf; die von der Pilsner Gruppe von Kulturhistorikern veranstaltete interdisziplinäre Tagung und der ein Jahr darauf folgende Sammelband *Salony v české kultuře*

(Lorenzová – Petrasová 1999; Salons in der tschechischen Kultur), der Zusammenhänge zwischen der städtischen Geselligkeit und den sprachlichen Umgangsformen in adeligen und bürgerlichen Salons während des langen 19. Jahrhunderts an den Tag legte, mündete u. a. in der Einsicht, dass es insbesondere in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwischen der Entwicklung der modernen tschechischen Salons und der sprachlichen Kommunikation in ihnen eine tiefe und schwer überbrückbare Kluft gab. Das Gefühl der kommunikativen Inkongruenz entsprang dem damaligen Bewusstsein der Mangelhaftigkeit oder Unzulänglichkeit der „wiedergeborenen“ tschechischen Sprache, die in diesen Salons von VertreterInnen des modernen tschechischen Bürgertums und vom progressiven Adel benutzt wurde. (Wie es der Sprachwissenschaftler und Rhetorikforscher Jiří Kraus ausdrückte, war man in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Prag fieberhaft auf der Suche nach einer eleganten tschechischen Salonsprache, was der Spontaneität und Entspanntheit der Konversation nicht zugutekam.) Im Zusammenhang mit den Ansätzen der tschechischen Konversationsforschung muss aber vor allem der Name des 1999 verstorbenen Literaturhistorikers Vladimír Macura genannt werden, der nicht nur als Kenner der Kultur des 19. Jahrhunderts mit seinen Untersuchungen zum unvollendeten Projekt des tschechischen Damen-Konversationslexikons aus dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, sondern auch als Kultursemiotiker mit einer grundlegenden Studie über die Etikette in der kommunistischen Tschechoslowakei zur historischen Erforschung der modernen tschechischen Kommunikationskultur wesentlich beitrug.

Dem Ansatz von V. Macura folgend, der in seinem Buch *Šťastný věk* (1992, 74–83; Die glückliche Epoche) als eine der wichtigsten schriftlichen Quellen zur Erforschung der Etikette in der Tschechoslowakei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die verschiedenen Ratgeber für das korrekte gesellschaftliche Verhalten anführt, kann die Aufmerksamkeit auf das bislang wenig erforschte Spektrum der tschechischen Anstandsbücher gerichtet werden, für die sich in den letzten Jahren gelegentlich genderorientierte akademische Sozialhistoriker interessieren, und auf die Rolle, die diese etwa ab dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in der tschechischen Kultur bei der Formulierung von Kommunikationsidealen spielten. Im Weiteren wird das Verhältnis der modernen tschechischen Literatur zu den Kommunikationsidealen der Epoche und zum Genre des Anstandsbuches im Besonderen bestimmt.

TRADITION TSCHECHISCHER ANSTANDBÜCHER UND RATGEBER FÜR KONVERSATION

Die ersten Anstandsbücher in tschechischer Sprache entstanden im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts. Wie einer beiläufigen Bemerkung von Božena Němcová (1951, 91) aus dem Jahr 1846 zu entnehmen ist, würde es einem Tschechen jener Zeit (um 1846) nicht einfallen, „einen ‚Galanthomme‘ zu schreiben, obwohl das ein sehr nützliches Büchlein für die modernen Salonisten ist.“³ Němcová, die einerseits ein zwiespältiges Verhältnis vor allem zum kleinstädtischen Salon als einer Stätte der geselligen Begegnungen tschechischer Patrioten hatte (Němcová [1855] 1926),⁴ andererseits sich aber aufgrund ihrer persönlichen Erfahrungen wiederholt lobend über das soziale Leben im deutschsprachigen Wien aussprach (Zand 2012), meinte mit

dieser Äußerung, dass die Tschechen ihrer Zeit in ihrem gesellschaftlichen Verhalten (insbesondere in der Verwendung von traditionellen Anspruchsformen beim informellen sozialen Verkehr) immer noch die Deutschen nachahmen, was wohl auch der Grund dafür sei, warum sie bislang keine eigene, den eleganten Umgang propagierende sozialpädagogische Literatur hervorgebracht haben. Als *das* Standardwerk und *die* maßgebende Autorität für das gesellschaftliche Verhalten inklusive sprachlicher Kommunikation im Salon galt in der tschechischen Gesellschaft das ganze 19. Jahrhundert lang das populäre Werk des deutschen adeligen Schriftstellers Adolph Freiherr von Knigge *Über den Umgang mit Menschen* von 1788. Dieses „Buch für jeden“, wie Knigge es selbst bezeichnete, das im aufbrechenden bürgerlichen Zeitalter die Beziehungen zwischen verschiedenen Ständen und Generationen regulieren sollte, wurde von den gebildeten Tschechen lange Zeit nur auf Deutsch rezipiert; in anonymer tschechischer Übersetzung erschien das Werk erst 1873; seine zweite, „ganz überarbeitete“ Ausgabe mit einem Sachregister kam neun Jahre später heraus (Knigge 1882), und bis zum Ausbruch des 1. Weltkriegs erreichte das Werk in tschechischer Sprache insgesamt vier Ausgaben. Die Anweisungen zum höflichen, takt- und respektvollen *sprachlichen* Verhalten, die sich durch Knigges Werk wie ein roter Faden ziehen, hielten aber die tschechisch sprechenden Benutzer bereits zur Zeit des Erscheinens der ersten Ausgabe von 1873 wohl für nicht mehr ausreichend.

Ein der tschechischen Kultur angemesseneres Projekt des gesellschaftlichen und sprachlichen Umgangs stellte erst 1885 Antonín Konstatin Vitáks Werk *O obcování s lidmi. Nový průvodce dobrou společností* (1885; *Über den Umgang mit Menschen. Der neue Begleiter durch die gute Gesellschaft*) dar. Dieses umfangreiche Werk des Pädagogen und Schriftstellers Viták war primär zwar auch eine Übersetzung aus dem Deutschen, nämlich des Handbuchs der Berliner adeligen Salonnière Elise Felicitas von Hohenhausen *Brevier der guten Gesellschaft und der guten Erziehung* (Hohenhausen 1876), für die in Sachen des höflichen Umgangs neben Knigge Lord Philipp Dormer Stanhope of Chesterfield (mit der Sammlung von Briefen an seinen Sohn) und der deutsche Kunsthistoriker Carl Friedrich von Rumohr mit seiner *Schule der Höflichkeit für Alt und Jung* (Rumohr 1834) zu den wichtigsten internationalen Autoritäten gehörten. Viták passte sein Werk den kulturellen Bedürfnissen der tschechischen Gesellschaft dadurch an, dass er es mit etlichen Zitaten von einheimischen Autoren versetzte und damit ein Buch von „rein tschechischem Charakter“⁵ (Viták 1885, IX) zu schaffen versuchte. Die von ihm primär aufgrund des Werkes von E. Felicitas von Hohenhausen propagierten Verhaltensregeln der Höflichkeit und Medokrität (4)⁶ stammen aus der klassischen italienischen und französischen Anstandsliteratur des 16., 17. und 18. Jahrhunderts (Strosetzki 2013, 265–270) und wurden als solche auch von Knigge, Lord Chesterfield und Rumohr lanciert, als ethische Universalien gingen sie aber letzten Endes auf die Ideale des sittlichen Verhaltens bei Aristoteles (*Nikomachische Ethik*) und Cicero (*Über die Pflichten*) zurück. Im Zusammenhang mit der Entwicklung der Normen für die gesellschaftliche Kommunikation in tschechischer Sprache erscheint es aber wichtiger, dass Viták für die universellen Qualitäten der gelungenen sprachlichen Kommunikation, etwa für die Zurückhaltung beim Sprechen, für den Takt, für Erhabenheit und Geschliffenheit des sprachli-

chen Ausdrucks und für die gegenseitige Aufmerksamkeit der Konversationspartner nach geeigneten Zitaten bei Jan Amos Komenský, Josef Jungmann, František Ladislav Čelakovský, Jan Kollár, Boleslav Jablonský, Josef Vlastimil Kamaryt, B. M. Kudla, Václav Vlček, Filip Stanislav Kodým, Christian Gotthilf Salzmann und einigen anderen älteren oder zeitgenössischen Persönlichkeiten der tschechischen Literatur und Bildung sucht (weitere Zitate stammen aus dem Almanach *Muza moravská* [Die Mährische Muse] von 1813 usw.). Die von Viták empfohlene Konversationspraxis richtet sich auf allgemeine Regeln des „schönen Sprechens“ (deutlich, rein, höflich, kultiviert, einfach – also nicht preziös – und mit Respekt für die Gesprächspartner) und auf den Gebrauch der Muttersprache, deren mangelhafte Verwendung aus dem „Reichen einen geistigen Proletarier, aus dem seriösen Manne einen Lächerlichen, aus dem Fleißigen einen Soldaten ohne Waffe macht“⁷ (21). Vitáks Werk ist wohl das erste in einer Reihe von tschechischen Anstandsbüchern, die in den folgenden Jahren wie Pilze aus dem Boden schießen und viele Nachauflagen erreichen; sowohl bei diesem als auch bei den folgenden Handbüchern ist entscheidend, dass sich das propagierte Konversationsideal zwar auf internationale Normen des kommunikativen Verhaltens im Salon orientiert (wobei der Unterschied zwischen adeligem und bürgerlichem Salon aufgehoben wird), diese Normen aber zugleich nicht mehr ausschließlich an den Salon gebunden sind. Die Normen sollen als ein universeller, für alle Stände akzeptabler Standard anerkannt werden, der sowohl für die private, gesellig kommunizierende *Gemeinschaft*, als auch für die tschechische *Gesellschaft* als Ganzheit (Nation) allgemein gültig sein soll – das tschechische Anstandsbuch bürdet sich somit von Anfang an eine schwere national-pädagogische Aufgabe auf. Die Vorstellung von der tschechischen Gesellschaft als einer „guten Gesellschaft“, die von der Idee des „gemeinsamen Lebens gebildeter Menschen“⁸ (1) ausgeht, ist weitgehend dem sozialen Ideal der tschechischen nationalen Wiedergeburt verpflichtet. Viták als Autor des ersten komplexen tschechischen Anstandsbuchs unterstreicht u. a. den Gedanken, dass nur ein skrupulöser Gebrauch richtiger Wörter den Sprecher davor bewahrt, mangelnder Bildung verdächtig zu werden⁹ (18). Die entwickelte, kultivierte, konversierende tschechische Gesellschaft erscheint ihm sozusagen als eine natürliche Erweiterung der Mikrogesellschaft des idealen Salons, in dem Tschechisch gesprochen wird.

Die Idee der Erweiterung des (idealen) Salons auf die ganze tschechische Gesellschaft findet man auch in späteren Anstandsbüchern; sie bildet den grundlegenden Gedanken des nationalpädagogischen Programms des tschechischen Anstandsbuchs. An dieser Stelle muss aber noch eine Subspezies der sozialpädagogischen Literatur erwähnt werden, die mit den Anstandsbüchern aufs Engste verwandt ist und ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Flut von Werken mit einem pragmatisch-instruktiven Charakter darstellt, wenn auch ohne Anspruch auf die Kultivierung der nationalen Gemeinschaft/Gesellschaft – es handelt sich um populäre Sammlungen von Anweisungen für junge Männer und Frauen (Mädchen), wie man sich in Liebesachen verhalten soll. Die Tradition dieser praktischen Ratgeber reicht im tschechischen Kontext in die Mitte des 19. Jahrhunderts und somit in die Zeit vor Vitáks Anstandsbuch von 1885, als *Gattung* geht sie aber auf den klassischen französischen

Briefsteller von Jean Puget de la Serre *Le Secrétaire à la Mode* (1641) zurück, der seinerzeit nicht nur als ein wichtiger und international weit verbreiteter Ratgeber für den angemessenen schriftlichen Ausdruck zärtlicher Gefühle und Komposition von Liebesbriefen für minder sprachgewandte Verliebte diente, sondern auch einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung des europäischen Briefromans des 17. und 18. Jahrhunderts, aber ebenso auf die europäische Genremalerei hatte (Alpers 1985, 325). Die späten tschechischen Nachkommen von Pugets *Secrétaire* aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, verfasst von heute vergessenen Autoren wie Josef Vojtěch Houška (1853), František Urbánek (1874), Otakar Sadovský (1887), Pavel J. Šulc (1888), František Poddaný (1900), Josef Záruba (1901), Jaroslav Malý (1916), Jaroslav Rubín (1917) und anderen, wurden meistens allgemein *Tajemník lásky* (Sekretär der Liebe) genannt. Außer den obligaten Musterbriefen, aber auch „Blumensprache“ (Katalog von Liebessymbolen aus dem Blumenreich), „Farbensprache“, Sprüchen für Poesiealben, Tanzregeln und gesellschaftlichen Spielen, die aus dieser Gattung auch in einige Anstandsbücher Eingang gefunden haben, beinhalteten die „Sekretäre der Liebe“ allgemeine, meistens verstreute Anweisungen zum „schönen Gespräch“ oder „schönen Sprechen“, manchmal empfahlen sie geeignete Redewendungen und rhetorische Floskeln für konkrete Gesprächssituation; auch die allgemeinen Anweisungen sind äußerst konventionell, sie betreffen vor allem Aussprache und warnen vor dem Gebrauch von Dialekten; immer wieder wird in ihnen hervorgehoben, dass man im gesellschaftlichen Gespräch laut und deutlich, aber auch nicht allzu laut und affektiert sprechen soll; man soll das Flüstern, aber auch den taktilen Kontakt vermeiden; Sadovský empfiehlt Gesangübungen und plädiert für Einfühlungsvermögen, um zu erraten, was den Gesprächspartner/die Gesprächspartnerin interessiert und wie man andere am besten unterhalten kann – er empfiehlt das Erzählen von Geschichten und Anekdoten und innerhalb der gesellschaftlichen Konversation warnt er vor gut gemeinten Ratschlägen, aber auch vor Phrasendrescherei (Sadovský 1887, 6–7). Werke dieser Kategorie, die vor allem eine reiche Quelle für das Studium stereotyper Vorstellungen von Mann-Frau-Beziehungen, bzw. vor der Frau in der tschechischen Gesellschaft des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts bilden, kündigen im Bereich der gesellschaftlichen Unterhaltung kaum eine neue Zeit an. Wie aus der Studie von Blanka Hemelíková (1991) hervorgeht, beruht die durch die „Sekretäre der Liebe“ propagierte Vorstellung vom schönen Sprachausdruck auf pseudoromantischen Klischees, die eine Entsprechung in der zeitgenössischen Trivialliteratur haben. Die „Sekretäre der Liebe“ reagierten nur zaghaft und kaum befriedigend auf die kulturellen und sozialen Bedürfnisse, die sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus dem Wandel der tschechischen Gesellschaft ergaben.

Einen Spiegel der sich wandelnden Epoche, der neuen gesellschaftlichen Normen und Erwartungen bieten ab Ende des 19. Jahrhunderts einige allgemeine Anstandsbücher, allen voran František Vlastimil Kodýms *Kniha o slušném chování* (1896; Das Buch vom anständigen Verhalten). Es handelt sich um ein Werk, mit dem der Autor einerseits (im Bereich der allgemeinen Verhaltensregeln) an Knigge und an den Tschechen Otakar Sadovský anknüpft, andererseits aber (in dem Teil über die Sprache und Konversation) als erster offen für einen nüchternen, ökonomischen

Sprachausdruck plädiert; als Lehrer und Schriftsteller hebt Kodým hervor, dass man im gesellschaftlichen Gespräch trachten soll, mit wenig Worten möglichst viel auszudrücken; Geselligkeit und Herzlichkeit treten bei ihm als Tugenden des gesellschaftlichen Umgangs in den Hintergrund, um so wichtigere Rolle spielen dagegen Sachlichkeit, Ruhe und Respekt vor der Meinung des Gesprächspartners. Kodým, der leere Phrasendrescherei, ausschweifende Konversation aber auch den Small Talk kritisiert, der noch von Viták als guter Anfang von jedem Gespräch mit Unbekannten empfohlen wurde, verschiebt die Aufmerksamkeit von der formalen Etikette auf die ethischen Aspekte der Konversation, gleichzeitig aber auch zunehmend auf die ästhetische Seite des Sprachstils, gute Modulation der Stimme inbegriffen (Kodým, 1896, 23–25, 51–53), was übrigens ein Trend war, der sich bereits seit den frühen 1870er Jahren u. a. dank dem populären Werk des Philosophen Josef Durdík *Kalilogie, čili o výslovnosti* (1873; Kallilogie, oder von der Aussprache) anbahnte, das eine Reihe von praktischen Anweisungen zum „schönen Sprechen“ in der tschechischen Sprache enthielt.

Diese neuen Tendenzen setzen sich im Laufe der Zeit in allen tschechischen gesellschaftlichen Ratgebern um die Gründung der Tschechoslowakei und nach ihr durch. Die größte Autorität in den Fragen des gesellschaftlichen Umgangs während der ersten tschechoslowakischen Republik war dank seines dreibändigen Werkes *Společenský katechismus* (Der gesellschaftliche Katechismus), erschienen zum ersten Mal 1914, Jiří Stanislav Guth-Jarkovský. In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg, als der Ministerrat Guth-Jarkovský Protokollchef des ersten tschechoslowakischen Präsidenten T. G. Masaryk wurde, erreichte sein Werk etliche Nachauflagen. In das erste Jahrzehnt der Tschechoslowakei fallen auch die Handbücher des gesellschaftlichen Verhaltens der Schauspielerin und Pädagogin Marie Laudová-Hořicová *Společenská výchova* (1930; Die gesellschaftliche Erziehung) und das Werk von Edgar Theodor Havránek und Lillian Eichlerová *Pravidla společenského chování. Kniha moderní etikety* (1925; Die Regeln des gesellschaftlichen Benehmens. Das Buch der modernen Etikette), das sich als eine „Anleitung zum geschliffenen und demokratischen Verhalten in allen Fällen des menschlichen Lebens“¹⁰ versteht. Ein anderes, allerdings wenig originelles Werk mit dem Titel *Co se sluší a nesluší* (1921; Was sich ziemt und was nicht), stammt von der Journalistin Olga Fastrová. In allen diesen Handbüchern finden sich Ansätze dazu, die neue demokratische Ordnung als eine vitale Grundlage für die Erneuerung des gesellschaftlichen (und damit auch sprachlichen) Umgangs zu berücksichtigen, aber nur bei den wenigsten wie Guth-Jarkovský geht die Forderung nach dem demokratischen Umgang tiefer: anstatt von nicht mehr aktuellen Ratschlägen, wie sich Vertreter verschiedener Stände zueinander verhalten sollen, finden wir bei ihm u. a. eine klare Aufforderung an Beamte, alle Bürger gleich höflich zu behandeln; Guth-Jarkovskýs Anstandsbuch war auch das erste seiner Art, in dem die Begrüßungsformen egalisiert wurden. (Bereits 1918 wurden in der neugegründeten Tschechoslowakei alle Titel, die nicht im Zusammenhang mit Beruf, bürgerlichem oder akademischen Rang standen, offiziell abgeschafft.) Die Gleichstellung der Gesprächspartner war aber in den Ratgebern der ersten Tschechoslowakischen Republik noch lange nicht selbstverständlich; Havránek und Eichlerová leiteten bei-

spielsweise 1925 die Höflichkeit im gesellschaftlichen Umgang immer noch von den traditionellen Standesunterschieden ab.

Den gesellschaftlichen Typus, der die Standesunterschiede überwinden und die höflichen Umgangs- und Kommunikationsformen helfen sollte aufrechtzuerhalten, repräsentierte in der Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit die Gestalt des demokratischen Gentlemans, über den in den 1920er Jahren öffentlich viel diskutiert wurde. Zum weit verzweigten Gentleman-Diskurs der ersten Tschechoslowakischen Republik, der selbst in die militärischen Kreise hineindrang (Hoblík, 1935–1936, 25–27; derselbe 1937), gehörten neben Guth-Jarkovskýs Äußerungen vor allem publizistische Beiträge im Life-Style-Magazin *Gentleman*, das sich viel mit dem Verhältnis des modernen tschechischen Mannes zur demokratischen politischen Ordnung befasste. Als Vorlage für diese Zeitschrift galt das traditionsreiche, im 18. Jahrhundert von Edward Cave gegründete Blatt *The Gentleman's Magazine* (1731–1922). Für Guth-Jarkovský als den tonangebenden gesellschaftlichen Ratgeber sollte der tschechische Gentleman – im Gegensatz zum Philister, den er „fouřna“ nennt (Guth-Jarkovský 1921, 26) – nicht unbedingt dem traditionellen englischen Gentleman ähneln, den Europa seit Anfang des 18. Jahrhunderts aus den Schriften der englischen Aufklärer Joseph Addison, Richard Steele, Earl of Shaftsbury und aus dem 1890 zum ersten Mal herausgegebenen *The Complete English Gentleman* von Daniel Defoe kennt. Der moderne tschechische Gentleman ist vielmehr ein zeitgenössischer Held der Gutmütigkeit (25),¹¹ dessen Bild Guth-Jarkovský bei dem amerikanischen Transzendentalisten Ralph Waldo Emerson vorgezeichnet findet. Gentleman erscheint hier nicht nur als ein Mann des Salons, sondern – und vor allem – auch der Öffentlichkeit, es ist „ein vollkommen ehrlicher, unbescholtener Mann, der von Vertrauen in Gesetze überhaupt, Anständigkeit und Ehre durchdrungen ist und sich auch durch diese Gesetze leiten lässt“ (25).¹² Die einzelnen Autoren, die an der tschechischen Gentleman-Diskussion in den Jahren 1924–1927 beteiligt waren,¹³ etwa der Anglist Anton Osíčka, der Chefredakteur des *Prager Tagblatts* Alfred Fuchs (1925a, 1925b, 1926a, 1926b), der Anglist und Mitbegründer des Prager Linguistischen Zirkels Vilém Mathesius (1925) und die Publizisten Pavel Radkovský (1927), F. Kovárna (1927), Z. Škola (1926) und Pavel Bok (1925), fundierten den Begriff des Gentlemans zwar unterschiedlich, unter anderem auch unter Berufung auf die englischen Traditionen. Sie alle waren sich aber vor allem des mangelnden chevaleresken Verhaltens des zeitgenössischen „tschechischen Mannes“ und oft seiner peinlich empfundenen Kulturlosigkeit bewusst, die sie dazu veranlasste, für das moderne gesellschaftliche Verhalten in der neuen Demokratie das Vorbild des Gentlemans zu restituieren.

Für den Gentleman-Diskurs der ersten Tschechoslowakei war kennzeichnend, dass diesem für den öffentlichen Raum entworfenen männlichen Idealtyp traditionelle Tugenden wie Ritterlichkeit, Höflichkeit und Fähigkeit zum edlen Verhalten zugeschrieben wurden. Innerhalb dieses Diskurses wurde bereits das Phänomen der öffentlichen Diskussion, das im Sinne der Definition von T. G. Masaryk die Grundlage der Demokratie bildet, von Autoren wie Pavel Radkovský oder Pavel Bok als „Konversation“ bezeichnet, womit man wieder auf die herkömmlichen Ideale des

kultivierten sprachlichen und sozialen Umgangs zurückgriff, die man für den breiten öffentlichen Raum gültig zu machen suchte (Selbstbeherrschung, Anerkennung der Rechte der Anderen, Verwerfung der Intoleranz, „Annehmlichkeit“). Ebenso für Guth-Jarkovský bildete das ethische männliche Ideal des liberalen amerikanischen Gentlemans den Ausgangspunkt für seine Vorstellungen vom modernen sprachlichen Umgang, die einerseits vom Sprachpurismus geprägt waren, andererseits auf höfliche Sachlichkeit und Eindeutigkeit der Sprache und freundliche Offenheit in der Unterhaltung abzielten: Neben deutlicher Aussprache und richtigem Sprechen wird nach Guth-Jarkovský das gesellschaftliche Gespräch nicht nur beispielsweise durch das Vermeiden von Fremdwörtern erleichtert, sondern auch durch die Ablehnung der „abscheulichen Verballhornungen aus den Prager Kneipen, Kaffeehäusern und Unterhaltungsetablissemments“¹⁴ (Guth-Jarkovský 1921, 337) als öffentlichen Räumen der niederen sozialen Klassen, bzw. des Lumpenproletariats, und „des neuen gemeinen Prager Tschechisch“¹⁵ (340) mit dem vulgären Sprachgebrauch von Podskalí und Žižkov. Ähnliche Abscheu vor vulgärem Sprachgebrauch und idealisierte Vorstellungen vom edlen sprachlichen Umgang des tschechischen Gentlemans finden sich an mehreren Stellen des Anstandsbuchs von Eichlerová und Havránek (1925, 314–323). Eine andere Autorin, Laudová-Hořicová, plädiert für zivilen sprachlichen Ausdruck, für nüchterne Höflichkeit und Zurückhaltung in Gesprächen mit Unbekannten (Laudová-Hořicová 1930, 211–216). Diese Autorin fasst aber das gesellschaftliche Gespräch immer noch vornehmlich als Salongespräch auf, das *gelenkt* wird von der Salonnière, die vor allem für die Leichtigkeit und Unkompliziertheit der Unterhaltung sorgt (212). Ähnliche Rückfälle der Konversation, die ja in den tschechischen Anstandsbüchern seit den 1890er Jahren gerade aus dem halb öffentlichen Raum des Salons in die Öffentlichkeit vorzudringen trachtete, Rückfälle in die Sphäre des Privatgebrauchs, finden wir in den Anstandsbüchern der 1920er und 1930er Jahre öfters. Unter anderem in dem aus dem Französischen übersetzten Werk *Světové zvyky společenského života* (Die Weltgebräuche des gesellschaftlichen Lebens) der Baronin Staffe (1938, 115–137); hinter diesem Pseudonym verbarg sich die Schriftstellerin Blanche-Augustine-Angèle Soyer. Ihr international weit verbreitetes Werk, das zum ersten Mal 1889 in Paris erschien und z. B. in Polen in den Jahren von 1904 bis 1929 sechs Nachauflagen erreichte, hielt dort der Autor Tadeusz Boy-Żeleński für „humoristische Lektüre“ (Bałbel – Grabowska-Kuniczuk 2009, 229, dort Anm. 14). Zu den Eigentümlichkeiten des tschechischen Gentleman-Diskurses der ersten Republik gehörte aber auch, dass sich vor seinem Hintergrund keine klare Vorstellung von einer idealen öffentlichen Kommunikationsrolle der Frau entwickelte. Wie die Untersuchungen von Blanka Mongu zeigten, wurde das Idealbild der modernen Frau der Zwischenkriegszeit etwa in der tschechischen Frauenzeitschrift *Eva* entworfen. Dieses stellte kein kongruentes Gegenstück zu idealen Vorstellungen vom (tschechischen) Gentleman dar; es war ein autonomes, ohne Berücksichtigung der Interaktionsdynamik zwischen Geschlechtern entwickeltes Bild der gesellschaftlich weitgehend emanzipierten Frau (Mongu 2010, 259–267).

KONVERSATION UND MODERNE TSCHECHISCHE LITERATUR

Einen besonderen Aspekt des Studiums der tschechischen Konversationskultur der Zwischenkriegszeit bilden die Beziehungen zwischen den u. a. in den Anstandsbüchern propagierten Kommunikationsidealen und der Literatur. Für Havránek und Eichlerová erfüllten Persönlichkeiten des tschechischen öffentlichen Lebens wie T. G. Masaryk, Jan Masaryk und Karel Čapek eine Vorbildfunktion der „wahren Gentlemen“. Čapeks Zitate in Eichlerová und Havráneks Anstandsbuch¹⁶ waren aber nicht nur Reklameschilder, die das höfliche und dem modernen Geist der Demokratie entsprechende soziale Verhalten nach Außen propagierten; sie suggerierten durchaus eine tiefere Beziehung zwischen der zeitgenössischen tschechischen Literatur und den Idealen der Etikette, auf die es sich in mehreren Fällen lohnt näher einzugehen.

Diese Beziehung konnte vor allem dank dem Interesse der Literatur für die neu definierten gesellschaftlichen Ideale der demokratischen Gesellschaft hergestellt werden, und den eklatantesten Fall einer Allianz der Literatur mit der neuen Auffassung vom ethischen Verhalten in der konfliktreichen modernen Gesellschaft bildet zweifelsohne das Werk von K. Čapek. Wie hinlänglich bekannt, beschäftigte sich K. Čapek bereits vor dem Ersten Weltkrieg im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit der Philosophie des Pragmatismus mit Fragen der Erkenntnistheorie und Ethik, die auch in seinem erzählerischen Werk ihren Niederschlag fanden; als philosophierender Schriftsteller interessierte sich K. Čapek insbesondere für die Theorie der Wahrheit von William James, die „nicht die Erkenntnis, sondern die Anerkennung der Wahrheit“¹⁷ (Čapek 1987, 278) betreffen soll, wobei nach Čapeks Worten den Charakter der Wahrheit nichts anderes als gutes Funktionieren, Sich-Bewähren und nützliche Arbeit ausmacht (279). Wenn man nun innerhalb dieses Vorstellungskreises die vielfältigen erkenntnistheoretischen Aspekte des Pragmatismus ausblendet und die Aufmerksamkeit nur auf die allgemeine Frage des Erzielens der Verständigung richtet, gelangt man letzten Endes zur Idee der menschlichen Kommunikation, die auf gegenseitiger Anerkennung der Partner und auf gutem Willen, den Meinungskonsensus zu erreichen, beruht, oder wenn dies nicht möglich ist, dann schlicht und einfach auf dem Grundsatz der Toleranz gegenüber der Meinung des Anderen. Dies ist natürlich keine neue Idee. Sie stellt seit jeher einen fruchtbaren Boden u. a. für die europäische Konversationskultur dar, die prinzipiell auf Konfliktvermeidung durch die Anwendung sprachlicher Mittel ausgerichtet ist. Als solche bildet sie auch einen wichtigen Ausgangspunkt eines Teils des erzählerischen Werks von Karel Čapek; insbesondere in seinen Kriminalgeschichten mündet der meistens dialogische Meinungsaustausch nicht in eine einheitliche Übereinkunft über die Sachlage, sondern erfüllt eine der grundlegenden Funktionen des gesellschaftlichen Gesprächs: er führt zur fundamentalen Überzeugung, dass man sich damit abfinden muss, dass es über einen Gegenstand oder Sachverhalt unterschiedliche Meinungen geben kann. Ein extremes, bis in die letzte Konsequenz durchdachtes Beispiel dieses stark auf das soziale Zusammenleben ausgerichteten lebensphilosophischen Prinzips bildet die Perspektive der Gestalt Hordubals in Čapeks gleichnamigem Roman von 1933; der aus Amerika in die ruthenische Provinz zurückgekehrte Minenarbeiter Hordubal

versucht das soziale Gleichgewicht, gestört durch den Ehebruch seiner Frau, dadurch wiederherzustellen, dass er das Recht auf Wahrheit jedes einzelnen Teilnehmers der prekären Situation zu akzeptieren bereit ist, um mit seiner Familie Frieden zu schließen; sein Versuch scheitert, weil seine Umgebung nicht fähig (oder nicht bereit) ist, diese pragmatische Verhaltensweise zu verstehen und anzunehmen. Das Prinzip des Strebens nach einer toleranten Haltung gegenüber anderen möglichen Perspektiven liegt auch Čapeks anderen „noetischen Prosawerken“ zugrunde. Als ein Nebeneinander von mehreren Perspektiven finden wir dieses Prinzip in seiner Erzählungssammlung *Povídky z jedné a z druhé kapsy* (ab 1929; Erzählungen aus der einen und aus der anderen Tasche), wobei in *Povídky z druhé kapsy* (Erzählungen aus der anderen Tasche) die Erzählsituation frei nach dem Muster von Boccaccios *Decamerone* gebildet ist: Jeder Teilnehmer der Runde erzählt eine Kriminalgeschichte, die von anderen geduldig angehört wird; nach dem Abschluss jeder Geschichte wird nach einem kurzen höflichen und meistens verständnisvollen Übergang der Faden vom nächsten Erzähler aufgenommen, der im geschlossenen Kreis der Tafelgesellschaft eine andere Geschichte zu erzählen beginnt. Das Prinzip der Konversation greift dabei auch stark in Čapeks Sprache ein. Der Erzählstil des Autors, und insbesondere die Sprechweise seiner Gestalten, schöpfen aus der Umgangssprache und nutzen Elemente des Gemeintschechischen, welches trotz der Kommunikationsideale der Anstandsbücher die wirklich lebendige Sprache des zeitgenössischen demokratischen Umgangs bleibt.

Weitere Konnexionen zwischen der Literatur und den in den Anstandsbüchern der ersten Tschechoslowakischen Republik propagierten Verhaltens- und Konversationsidealen ergeben sich allerdings oft aus dem Kontrast.

Die fiktionale Literatur, die andere Funktionen zu erfüllen hatte als die praktischen Ratgeber für den gesellschaftlichen Umgang, vertrug sich mit den in diesen Ratgebern propagierten Verhaltensidealen allzu oft nicht oder befand sich mit ihnen im Spannungsverhältnis. Das Paradebeispiel für einen Clash der zeitgenössischen Literatur mit den Anstandsbüchern der ersten Dezennien des 20. Jahrhunderts liefert Jaroslav Hašek, für den die Ratschläge aus den propädeutischen Werken wortwörtlich ein rotes Tuch waren und der sich mit ihnen um und nach 1918 wiederholt explizit auseinandersetzte. Im Lichte seines Nachworts zum ersten Teil seines *Braven Soldaten Schwejk* erscheint Hašeks Hauptwerk als eine intendierte Antwort auf die Anstandsbücher seiner Zeit. Der Autor schreibt hier:

„Das Leben ist keine Schule des geschliffenen Verhaltens. Jeder spricht so, wie er es fähig ist. Der Zeremonienmeister Dr. Guth spricht anders als der Wirt Palivec ‚Zum Kelch‘, und dieser Roman ist weder ein Hilfsmittel zur Veredelung für den Salon, noch ein Lehrbuch für Ausdrücke, die man in der Gesellschaft benutzen darf. (...) Vom Wirt Palivec können wir nicht verlangen, dass er so fein spricht wie Frau Laudová, Dr. Guth, Frau Olga Fastrová und eine ganze Reihe von anderen, die aus der ganzen Tschechoslowakischen Republik am liebsten einen großen Salon mit einem Parkett machen möchten, wo man in Frackanzügen und Handschuhen herumginge, wo man gehoben sprechen und die eleganten Sitten des Salons pflegen würde, unter deren Schleier ausgerechnet die Salonlöwen den schlimmsten Lastern (...) frönen“ (Hašek 1962, 197–198).¹⁸

Das Thema der Sprache bei Hašek wurde wissenschaftlich vielfach erörtert, es gehört sozusagen zum festen Bestandteil sowohl der tschechischen als auch internationalen Hašek-Forschung; dennoch erscheint es wichtig zu betonen, dass Hašek mit seinem Verständnis für das Plebäische mit den Kommunikationsidealen und mit dem normativen System der offiziellen Etikette, wie sie durch die zeitgenössische sozialpädagogische Literatur propagiert wurden, brach, und mit dieser Literatur eine hochkomplexe, in Details ausgearbeitete Polemik führte.

Was die freie, gesellige und schöne Konversation anbelangt, begründete Hašek mit seinem Schwejk-Roman und einigen anderen Werken (vgl. u. a. Hašek 2006) eine kritische Linie ihrer Reflexion und eine parodistische Linie ihrer Darstellungen, die von Bohumil Hrabal im Konzept der „Spinner“ oder „Bafler“, wie 1966 seinen Begriff „pábitel“ Franz Peter Künzel übersetzte (Hrabal 1966), weitergeführt wurde: Dieses Konzept beinhaltet sowohl monologisches Erzählen/Sprechen als auch dialogische Aktivitäten, die dem Leser u. a. das krasse Eingangsbild aus der gleichnamigen Erzählung *Pábitel* (Die Bafler) vor Augen führt, wo vor der trostlosen, kaputten Industrielandschaft grölende Greise gegenseitig an den Aufschlägen ihrer Mäntel zeren und sich dabei anbrüllen. Während auf die tschechischen „Sekretäre der Liebe“ bereits 1940 und 1941 die Schriftsteller Jaromír John und Karel Konrád parodistisch reagierten (vgl. Hemelíková 2006), bilden der skeptische Blick auf die Möglichkeiten eines geselligen Umgangs und die Praxis des nicht-mehr-schönen Sprechens häufig vorkommende mimetisch-realistische Motive der tschechischen Nachkriegsliteratur. Man kann hier eine Reihe von Beispielen aus den Werken nach 1945 anführen, z. B. das Geschwätz, geprägt von Langerweile, Desinteresse und ungenierter Leichtsinnigkeit in Josef Škvoreckýs Roman *Zbabělci* (Feiglinge) von 1958; Škvorecký bot in diesem Roman u. a. auch einen bislang wenig beachteten, zynischen Kurztraktat über gesellschaftliches Sprechen, der sowohl das subversive Potenzial des leeren Sprechens aufdeckt, als auch seine radikale Kritik beinhaltet (Škvorecký 1958, 24–25). Eine besondere Studie würde die Stellung der Konversation in den Romanen von Milan Kundera verdienen, insbesondere im Lichte seines berüchtigten Vorworts zum Stück *Jakub a jeho pán* (Jakob und sein Herr) von 1981. Anlässlich Kunderas späteren Prosawerks *Pomalost* (Die Langsamkeit) zeigte 1995 R. Grebeníčková (1995), wie die Konversation die Handlung zu ersetzen droht und der Roman sich de facto in Konversation auflöst. Im Jahr 1975 thematisierte die Defizite des geselligen Gesprächs vor dem Hintergrund der politisch „normalisierten“ gesellschaftlichen Realität der 1970er Jahre Václav Havel in seinem Stück *Vernisáž* (2017; Die Vernisage), wo er eine peinliche, unangemessene Konversation während des Besuchs eines Dissidenten bei wohlhabenden, politisch konformen Freunden ad absurdum führte; Ivan Klímas Roman *Láska & smetí* (1988/1990; Liebe & Müll) stellt der Hässlichkeit des Umgangs und des „sprachlichen Mülls“ des Prager Lumpenproletariats, dem der Erzähler als ein nach dem Prager Frühling deklassierter Intellektueller ausgesetzt ist, seine Sehnsucht nach schönen Gesprächen mit der Künstlerin Darja gegenüber. Es sei aber ebenso an die zynischen Dialoge und Small Talks in Vladimír Páral's *Mladý muž a bílá velryba* (1973; Der junge Mann und der weiße Walfisch) erinnert, die im Gewebe der Geschichte den Nachgeschmack einer kommunikativen Insuffizienz

hinterlassen; einen kritischen Blick auf das Phänomen der Konversation im 19. Jahrhundert warf Vladimír Macura in seiner historischen Romantetralogie *Ten, který bude* (1999; Derjenige, der sein wird); außer den fiktiven Unterhaltungen im Prager Salon der Familie Staněk in den 1840er Jahren (Macura 1999, 153–154) und Gesprächen im Umkreis von Karel Slavoj Amerling über das Vorhaben, ein Damen-Konversationslexikon herauszugeben, die man im ersten Band der Tetralogie *Informant* (Der Informant) findet (66), führt Macura seinen Lesern im dritten Roman *Gouvernantka* (Die Gouvernante) das Misslingen geselliger Gespräche zwischen Vertretern des tschechischen Bürgertums und des Adels nach der bürgerlichen Revolution von 1848 vor Augen (es handelt sich um fiktionale Gespräche von František Ladislav Čelakovský und Leo Graf von Thun, die den Charakter eines Sprachduells annehmen; 470–471). Die Analyse der Konversation in Filmen der tschechischen Neuen Welle (insbesondere in den frühen Filmen von Miloš Forman), die vielfach Bilder spröder zwischenmenschlicher Beziehungen mithilfe absurder, lächerlich-ungeschickter Dialoge in Szene setzen, würde eine besondere Studie verdienen, die die Komplexität des informellen, oft transgenerationellen Gesprächs samt seiner außer- und übersprachlichen Elemente, zu denen sowohl der physische Mikroausdruck, als auch die emotionale Ladung und Intonation der Stimme gehören, in Betracht ziehen könnte. Diese Elemente, die ja immer das reale Sprechen begleiten, bilden ein herausstechendes Merkmal der Dialoge im tschechischen Film der 1960er Jahre, der programmatisch in lebensweltliche Authentizität vorzudringen suchte. Zum vorläufigen Abschluss der Betrachtung kann kurz auf die Filmgeschichte *My 2* (Wir 2) von Radka Denemarková (2014, verfilmt in demselben Jahr von Slobodanka Radun) hingewiesen werden, die von einer unmöglichen Liebesbeziehung zwischen einem jungen homosexuellen Mann und einer von ihrem Gemahlen weggelaufenen Frau handelt, wo Wortfetzen im Frisörsalon nur leere Stille füllen und keine sozialen Bindungen herstellen (die weibliche Hauptperson Ema täuscht sich, wenn sie sich von ihnen etwas mehr erhofft), und wo die hektischen, durch Mobiltelefone geführten Kurzgespräche und SMS-Nachrichten nur punktuelle, dringliche Mitteilungen, aber keine wirklichen verbalen Anknüpfungspunkte für eine sich frei entfaltende sprachliche Kommunikation beinhalten.

Pro tempore und ohne Anspruch auf Vollständigkeit oder Kategorisierung der Dialoge, informellen Gespräche, Konversationen und des Geschwätzes in der neueren tschechischen Literatur kann abschließend dennoch auf eine universell gültige kulturelle Dimension dieser Kommunikationsformen hingewiesen werden: Dort, wo sie in literarischen Werken vorkommen, machen sie oft die Leser durch ihre Seitenpartizipation am Text nicht nur zu Zeugen, sondern auch zu empathischen Teilnehmern an einem fortsetzenden Gespräch über Menschliches und über Literatur – ganz ungeachtet dessen, ob sich diese Literatur zu den Möglichkeiten schöner, freier, geselliger Konversation affirmativ oder kritisch stellt, und ob sie ihr durch ihre Darstellungen subversiven Charakter verleiht, oder sie in ein ironisches oder zweifelhaftes Licht stellt.

ANMERKUNGEN

- ¹ Der Begriff „Flow“ wird hier im Sinne der „positiven Psychologie“ von Mihaly Csikszentmihalyi als eine „interne Motivation“ verwendet, die auf das Erreichen des Glücksgefühls ausgerichtet ist. Sie fußt auf der Soziologie von Peter L. Berger und Thomas Luckmann. Siehe dazu näher: Berger – Luckmann 1967, bzw. Csikszentmihalyi 1975.
- ² Vgl. Historia konwersacji. III Internetowa Konferencja Naukowa. Uniwersytet Śląski, Katowice, styczeń – luty 2005; <http://dialog.us.edu.pl/siuciak.pdf>
- ³ „Čechovi by přece ale nenapadlo napsat ‚Galanthomme‘, ač to je knížka velmi prospěšná pro moderní salonisty.“
- ⁴ Vgl. dazu auch Heřman 1957.
- ⁵ „rázu právě českého.“
- ⁶ „Pokud možná nejvíce hladký, nepřístupný zevnějšek zjevovali a úzkostlivě se střehli, nápadně mluvili neb činili.“
- ⁷ „Zkrátka, nejsa schopen užívati mateřského svého jazyka dobře a správně, stává se boháč duševním proletářem, muž vážený často směšným, ctihodný politování hodným, snaživý vojínem bez zbraně.“
- ⁸ „Z pospolitého žití vzdělaných lidí stává se dobrá společnost.“
- ⁹ „Jediným slovem nesprávně užitým prozrazen bývá nedostatek vzdělanosti.“
- ¹⁰ So der vollständige Untertitel des Werkes: „Návod k uhlazenému a demokratickému chování ve všech případech lidského života.“
- ¹¹ „Mimo pravdivost a skutečnou sílu toto slovo znamená dobromyslnost a blahovůli.“
- ¹² „Obecně možno říct, že gentleman znamená muže naprosto čestného, bezúhonného, který jest proniknut nákolností k zákonům vůbec, slušnosti a cti, a který se těmito zákony také vždy řídí.“
- ¹³ Diese verlieb in den genannten Jahrgängen der Zeitschrift *Gentleman*.
- ¹⁴ „ohyždné komoleniny z pražských hostinců, kaváren a šantánů.“
- ¹⁵ „nová běžná pražská čeština.“
- ¹⁶ Etwa: „Co nám nejvíce škodí, je naše společenská nepřispůsobivost. Na prvním místě míním naši společenskou nepřispůsobivost vůči sobě samým“ (Eichlerová – Havránek 1925, 17) oder „Býti společenským člověkem naprosto neznamená být člověkem pěti spolků a běhat po čajích, nýbrž prostě nenabírat člověka na rohy z jediného důvodu, že není hovadem téhož stádečka“ (23).
- ¹⁷ „Ne poznání, ale uznání pravdy.“
- ¹⁸ In der Übersetzung des Schwejk-Romans von Grete Reiner (Hašek 1926) wurden Guth, Laudová und Fastrová in einer Fußnote als „tschechische Publizisten“ bezeichnet; Antonín Brousek als zweiter Schwejk-Übersetzer (Hašek 2014) ließ das Nachwort völlig aus.

LITERATUR

- Alpers, Svetlana. 1985. *Kunst als Beschreibung*. Köln: Dumont Buchverlag.
- Bąbel, Agnieszka – Agata Grabowska-Kuniczuk. 2009. „Kodeks światowy i ‚Towarzyskie nieprzyzwoitości‘. Zakazy i nakazy w polskich dziewiętnastowiecznych poradnikach savoir-vivre’u.“ *Napis* XV: 225–241.
- Berger, Peter L. – Thomas Luckmann. 1967. *The Social Construction of Reality*. Garden City, NY: Anchor Books.
- Bok, Pavel. 1925. „Korektní demokrat.“ *Gentleman: Revue moderního muže* II, 1: 7–8.
- Burke, Peter. 1993. *The Art of Conversation*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Bžoch, Adam. 2016. „Formy družnosti slovenskej romantickej generácie.“ In *Štúr, štúrovci, romantici, obrodenci*, hrsg. von Peter Zajac, 81–96. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 1975. *Beyond Boredom and Anxiety: Experiencing Flow in Work and Play*. San Francisco, CA: Jossey-Bass.
- Craveri, Benedetta. 2002. *L’âge de la conversation*. Paris: Gallimard.
- Čapek, Karel. 1958. *Hordubal*. Praha: Československý spisovatel.

- Čapek, Karel. 1985. *Povídky z jedné a z druhé kapsy*. Praha: Československý spisovatel.
- Čapek, Karel. 1987. *Univerzitní studie*. Praha: Československý spisovatel.
- Denemarková, Radka. 2014. *My 2*. Praha: Mladá fronta.
- Durdík, Josef. 1873. *Kalilogie, čili o výslovnosti*. Praha: Theodor Mourek.
- Elias, Norbert. 1976. *Über den Prozess der Zivilisation I., II.* Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- [EN]. 1926. „Nová doba a dobrý tón.“ *Gentleman: Revue moderního muže* III, 7: 153–154.
- Fastrová, Olga. 1921. *Co se sluší a nesluší*. Karlín: [ohne Angabe des Verlags].
- Fuchs, Alfred. 1925a. „Společenská konvence, politika a jiné učenosti.“ *Gentleman: Revue moderního muže* II, 9: 214–216.
- Fuchs, Alfred. 1925b. „Trochu učený feuilleton o gentlemanovi, taktu, vkusu a chucu.“ *Gentleman: Revue moderního muže* II, 11: 275.
- Fuchs, Alfred. 1926a. „Společenská kultura a dějiny.“ *Gentleman: Revue moderního muže* III, 2: 293.
- Fuchs, Alfred. 1926b. „Počátkové českého salonu.“ *Gentleman: Revue moderního muže* III, 8: 183.
- Grebeníčková, Růžena. 1995. „Trocha běžné konverzace.“ *Revolver Revue* 3: 35–40.
- Grebeníčková, Růžena. 1997. *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha: Prostor.
- Grebeníčková, Růžena. 2015. „Zamlčující dialog u Dostojevského.“ In *O literatuře výpravné*, hrsg. von Michael Špirit, 599–609. Praha: Torst.
- Guth-Jarkovský, Jiří Stanislav. 1921. *Společenský katechismus*. Praha: Hejda & Tuček.
- Hašek, Jaroslav. 1926. *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*. Prag: Adolf Synek.
- Hašek, Jaroslav. 1962. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Praha: Československý spisovatel.
- Hašek, Jaroslav. 2006. *Verhaltensregeln für Prager Jungfrauen*. Praha: Vitalis.
- Hašek, Jaroslav. 2014. *Die Abenteuer des guten Soldaten Švejk im Weltkrieg*. Leipzig: Reclam.
- Havel, Václav. 2017. *Hry*. Brno: Host.
- Havránek, Edgar Theodor – Lillian Eichlerová. 1925. *Pravidla společenského chování. Kniha moderní etikety*. Praha: Sfinx.
- Hemeliková, Blanka. 1991. „Tajemník lásky.“ *Česká literatura* 39, 5: 392–402.
- Hemeliková, Blanka. 2006. „Smějící se bestie si pískají.“ *Český rozhlas, gesendet am 29. Oktober 2006*.
- Heřman, Miroslav. 1957. „Předloha ke Kávové společnosti Boženy Němcové?“ *Česká literatura* 5, 3: 351–353.
- Hoblík, Felix. 1935–1936. *Sbírka přednášek*. Hranice: [ohne Angabe des Verlags].
- Hoblík, Felix. 1937. *Důstojník gentleman*. Valašské Meziříčí: Valašská knih- a kamenotiskárna.
- Hohenhausen, Elise Felicitas von. 1876. *Brevier der guten Gesellschaft und der guten Erziehung*. Leipzig: [ohne Angabe des Verlags].
- Houška, Josef Vojtěch. 1853. *Tajemník lásky: navedení, jak by se mladí lidé v rozličných případech života společenského vůbec a v lásce zvláště měli zachovati: spolu hojná zásoba vzorů k dopisům; básně milostné, rozličné hry společenské a. t. d.* Hradec Králové: Jaroslav Pospíšil.
- Hrabal, Bohumil. 1966. *Die Bafler*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hübner, Helga. 2012. *Stefano Guazzo's „La Civil Conversazione“ in der französischen Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien: Peter Lang Verlag.
- Klíma, Ivan. 1990. *Láska & smetí*. Praha: Československý spisovatel.
- Knigge, Adolf. 1882. *Obcování s lidmi*. Praha: M. Knapp.
- Kodym, František V. 1896. *Kniha o slušném chování. Průvodce společností a životem*. Praha: Edv. Beaufort.
- Kovárna, F. 1927. „Rytířství našich časů.“ *Gentleman: Revue moderního muže* IV, 5: 107.
- Kroutvor, Josef. 1990. *Potíže s dějinami*. Praha: Prostor.
- Kundera, Milan. 1993. *Jakub a jeho pán*. Praha: Atlantis.
- Kundera, Milan. 1995. *La Lenteur*. Paris: Gallimard.
- Laudová-Hořicová, Marie. 1930. *Společenská výchova*. Praha: Českomoravské podniky tiskařské a vydavatelské.
- Lorenzová, Helena – Taťána Petrasová, Hrsg. 1999. *Salony v české kultuře 19. století*. Praha: KLP.
- Macura, Vladimír. 1992. *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948 – 89*. Praha: Pražská imaginace.
- Macura, Vladimír. 1999. *Ten, který bude*. Praha: Hynek.

- Malý, Jaroslav. 1916. *Moderní tajemník lásky aneb rádce milenců*. Praha: Emil Štolc.
- Mathesius, Vilém. 1925. „Význam anglické průměrnosti.“ *Gentleman. Revue moderního muže* II, 11: 276.
- Mathesius, Vilém. 1945. „Společenské základy krásného hovoru.“ In Mathesius, Vilém. *Možnosti, které čekají*, 251–259. Praha: Jan Laichter.
- Mongu, Blanka. 2010. *Stadt – Frau – Amerika. Zum Modernisierungsdiskurs im deutschen und tschechischen Feuilleton von 1918 bis 1938*. Dissertation, Humboldt-Universität in Berlin. Abrufbar unter: <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/17266;jsessionid=7CD9F223EA12965F-3434CE2F6798DE76> [zit. 2. 1. 2020].
- Mukařovský, Jan. 1982. „Dialog a monolog.“ In Mukařovský, Jan. *Studie z poetiky*, 208–229. Praha: Odeon.
- Němcová, Božena. [1855] 1926. „Kávová společnost.“ In Němcová, Božena. *Dobry člověk a jiné povídky*, 254–264. Praha: L. Mazáč.
- Němcová, Božena. 1951. *Národopisné a cestopisné obrázky z Čech*. Praha: Československý spisovatel.
- Nünning, Ansgar, Hrsg. 2008. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 4. Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Páral, Vladimír. 1973. *Mladý muž a bílá velryba*. Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství.
- Poddaný, František. 1900. *Nejnovější tajemník lásky. Hojná zásoba dopisů milostných*. Telč: Emil Štolc.
- Puget de la Serre, Jean. 1641. *Le Secrétaire à la Mode*. Paris: [ohne Angabe des Verlages].
- Radkovský, Pavel. 1927. „Okouzlující demokracie.“ *Gentleman. Revue moderního muže* IV, 9: 189–190.
- Rubín, Jaroslav. 1917. *Nejnovější tajemník lásky*. Praha: Vaněk & Votava.
- Rumohr, Carl Friedrich von. 1834. *Schule der Höflichkeit für Alt und Jung*. Stuttgart: [ohne Angabe des Verlags].
- Sadovský, Otakar. 1887. *Amor jako tajemník lásky a český galanthomme. Nejúplnější sbírka*. Brno: Fr. Karafiát.
- Schmölders, Claudia, Hrsg. 1979. *Die Kunst des Gesprächs. Texte zur Geschichte der europäischen Konversations-theorie*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Simmel, Georg. 2008. „Soziologie der Geselligkeit.“ In *Individualismus der modernen Zeit und andere soziologische Abhandlungen. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Otthein Rammstedt*, hrsg. von Otthein Rammstedt, 159–173. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Staffe, B. 1938. *Světové zvyky společenského života. Mezinárodní moderní pravidla*. Praha: Bohuslav Hendrich.
- Strosetzki, Christoph. 2013. *Konversation als Sprachkultur. Elemente der historischen Kommunikationspragmatik*. Berlin: Frank & Timme.
- Szymczak-Hoff, Jadwiga. 1982. *Drukowane kodeksy obyczajowe na ziemiach polskich w XIX. wieku: Studium źródłoznawcze*. Rzeszów: Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie.
- Škola, Z. 1926. „Co je to gentleman?“ *Gentleman: Revue moderního muže* III, 1: 7.
- Škvorecký, Josef. 1958. *Zbabělci*. Praha: Československý spisovatel.
- Šulc, Pavel, J. 1888. *Nejnovější tajemník lásky a dvorný společník. Velmi důležité navedení pro mladé lidi, jak se chovati ve společnosti*. Praha: Alois Hynek.
- Urbánek, František. 1874. *Nový tajemník lásky, čili spolehlivý a pilný rádce pro milující na cestách lásky*. Praha: Fr. A. Urbánek.
- Viták, Antonín Konstantin. 1885. *O obcování s lidmi. Nový průvodce dobrou společností*. Praha: Fr. A. Urbánek.
- Záruba, Josef. 1901. *Tajemník lásky. Květomluva. Barvomluva. Verše do památníku*. Mladá Boleslav: Josef Nešněra.
- Zakharine, Dmitri. 2005. *Von Angesicht zu Angesicht*. Konstanz: UVK Verlag.
- Zand, Gertraude. 2012. „Božena Němcová s Wien.“ In *Miscellanea Vindobonensia Bohemica. In Erinnerung an den 200. Todestag von Josef Valentin Zlobický*, hrsg. von Stefan Michael Newerkla – Hanna Sodeyfi – Jana Villnow-Komárková, 138 – 145. Wien: Holzhausen.
- Zuska, Vlastimil. 2009. „Monolog, dialog a pozornost k Já.“ *Filozofia* 64, 5: 436–442.
- Zwager, Haijo. 1968. *Waarover spraken zij? Salons en conversatie in de achttiende eeuw*. Assen: Van Gorcum.

Conversation. Conduct manuals. Modern Czech literature.

The article is divided into three parts. In part I, the author describes the contemporary situation of conversation studies within cultural studies, with a special focus on the Slavic literatures. In part II, he analyzes the historical development of conduct manuals in Bohemia from the second half of the 19th century until the end of the first Czechoslovak Republic in 1938. In that period, this kind of motivation literature seemed to possess an immense importance for the cultivation of social behavior within the national community. In part III, he shows some affinities but also frictions between the “spirit” of the conduct manuals and the literary production of the first Czechoslovak Republic (1918–1938), and he sketches the possibilities of approaching the informal dialogues in some works of Czech literature after World War II, as well.

Prof. Mgr. Adam Bžoch, CSc.
Institut für Weltliteratur
Slowakische Akademie der Wissenschaften
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slowakische Republik
adam.bzoch@savba.sk

Trampoty so svetovou literatúrou

RÓBERT GÁFRIK

Od prelomu tisícročia sa stala svetová literatúra jedným z najdiskutovanejších a najvplyvnejších pojmov literárnej vedy vo svete (D'haen 2012, 1), a to predovšetkým v tej časti anglofónnej literárnej vedy, ktorá sa nazýva „medzinárodnou“ či „globálnou“ literárnou vedou.* No zdá sa, že súčasná stredoeurópska komparatistika sa do tejto globálnej diskusie výrazne nezapája, hoci napr. v slovenskej komparatistike bol tento pojem jedným z najdôležitejších teoretických pojmov druhej polovice 20. storočia. Je nerozlučne spätý najmä s menom Dionýza Ďurišina. Dochádza tak k určitému paradoxu. Po smrti Dionýza Ďurišina si jeho teória svetovej literatúry nenašla dostatočne výrazných pokračovateľov, hoci práve teraz stojí táto téma v centre „globálneho“ literárnovedného diskurzu. Aj keď sa niektorí slovenskí a českí literárni vedci a vedkyne z času na čas odvolávajú na Ďurišinovu teóriu svetovej literatúry, nedostatočne sa reflektuje vo vzťahu k súčasnému literárnovednému diskurzu. Na medzinárodných fórach o nej informuje najmä sinológ Marián Gálik (2000; 2009; 2018) a španielsky literárny vedec César Domínguez (2012), čím aj zabezpečujú, že Ďurišinovo poňatie svetovej literatúry v týchto diskusiách figuruje aspoň čiastočne.

Hoci slovenská komparatistika je aj dnes spojená s pojmom svetovej literatúry, pričom hlavný časopis (*World Literature Studies*) a hlavné stredisko komparatistiky v krajine (Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied) nesú tento pojem vo svojich názvoch, explicitne sa nepripája k nijakej konkrétnej súčasnej koncepcii výskumu svetovej literatúry. Tento pojem sa v nich zväčša chápe veľmi všeobecne ako literatúra písaná v rôznych jazykoch sveta.

V nasledujúcom príspevku sa pokúsim v krátkosti zhrnúť súčasnú diskusiu o svetovej literatúre v tzv. medzinárodnej literárnej vede a vyvodiť z nej to, čo vidím ako implikácie pre literárnovednú prax. Budú ma zaujímať predovšetkým tie implikácie, ktoré sa týkajú predmetu výskumu a foriem jeho publikovania. A aj tu sa sústredím len na niekoľko vybraných aspektov. Pôjde mi o také fundamentálne otázky, akými sú „Čo je vlastne literárna veda?“ a „Aký zmysel má literárnovedný výskum?“. Mojmým zámerom nebude usúvzťažniť Ďurišinovu koncepciu svetovej literatúry so súčasným diskurzom.

* Štúdia vychádza zároveň v maďarskom jazyku: Gálik, Róbert. 2020. „Problémák a világirodalom értelmezése körül.“ Prel. Magdolna Balogh. *Literatura* 46, 2: 136 – 146.

Čo je teda svetová literatúra a ako sa o nej v posledných dvoch desaťročiach diskutuje vo svete? Rámce odpovede nastavili predovšetkým tri literárnovedné osobnosti: Pascale Casanova (*La République mondiale des Lettres*, 1999, ktorá sa stala známa v anglickom preklade *The World Republic of Letters*, 2004; v roku 2012 vyšla aj v češtine pod názvom *Světová republika literatury*), Franco Moretti (najmä článkom “Conjectures on World Literature”, publikovanom v časopise *New Left Review* v roku 2000) a David Damrosch (*What Is World Literature?*, 2003). Definícia, ktorá sa nám na základe týchto rámcov ponúka, môže znieť asi takto: svetová literatúra je systém, do ktorého sa literárne diela dostávajú prostredníctvom tzv. veľkej literatúry. Problémom tejto definície nie je tradičná otázka literárnej vedy, t. j. otázka „Čo je literatúra?“, ale otázka týkajúca sa prvého člena v tomto slovnom spojení: „Čo je svet?“

Čo a aký je teda svet tejto svetovej literatúry?

Moretti vychádzal zo svojich úvahách z historickej makrosociológie Immanuela Wallersteina. Wallersteinova analýza svetových systémov rozdeľuje krajiny sveta do troch skupín: centrum, semiperiféria a periféria. Krajiny centra dominujú svetu tak, že majú monopol na niektoré druhy výrobkov, ktoré vyvážajú do periférnych a semiperiférnych krajín. Postupne sa krajiny semiperiférie a periférie učia, ako vyrábať potrebné výrobky, ale krajiny centra zvyčajne získavajú monopol na iné dôležité výrobky, takže štruktúra svetového systému zostáva pomerne stabilná. Moretti tvrdí, že rovnaký princíp môže fungovať aj v oblasti literatúry. Niektoré krajiny dominujú literárnej produkcii, zatiaľ čo periférne či semiperiférne krajiny preberajú ich diela prostredníctvom prekladu alebo v literárnej produkcii nasledujú ich vzory.

Podobne uvažuje Pascale Casanova, ktorá aplikovala sociologickú koncepciu Pierra Bourdieua na analýzu svetového literárneho systému. Literárne diela sú podľa nej považované za dôležité, ak získajú uznanie v Paríži ako svetovom hlavnom meste literatúry. Tento princíp sa snaží dokázať na opise kariéry reprezentatívnych autorov a autoriek.

Damrosch zas definuje svetovú literatúru ako všetky literárne diela, ktoré sa šíria mimo svojej pôvodnej kultúry, a to buď v preklade, alebo v ich pôvodnom jazyku. Dôležitý je preňho práve pojem šírenia (*circulation*). V jednej zo svojich definícií vymedzuje svetovú literatúru ako „spôsob čítania: formu odpútaného záujmu o svety mimo vlastného priestoru a času“ (2003, 281). Keďže sa zvykne hovoriť, že pri preklade môže dôjsť k strate (napr. výrazovej), významná je aj jeho ďalšia definícia: „Svetová literatúra je dielo, ktoré získava prekladom“ (tamže).

Načrtnutý model svetovej literatúry, tak ako hociká iná koncepcia svetovej literatúry, prirodzene nemôže zahrnúť všetku literatúru sveta. Niektorí súčasní teoretici svetovej literatúry však tejto problematike dávajú nový rozmer. Moretti (2013, 134 – 135), ktorého nasledujú aj iní, hovorí o dvoch rozličných svetových literatúrach. Prvá svetová literatúra je literatúra, ktorá vznikla pred 18. storočím a druhá po ňom. Prvá je mozaikou rôznych „lokálnych“ kultúr, druhá, ktorú nazýva svetový literárny systém (*world literary system*), zjednocuje medzinárodný literárny trh, a práve ten má byť podľa jeho názoru predmetom literárnovedného výskumu.

Ťažko odhadnúť, nakoľko sa v začiatkoch súčasného myslenia o svetovej literatúre uvažovalo o nej ako o predmete výskumu. Napríklad John Pizer v knihe *The Idea of*

World Literature z roku 2006 o nej premýšľal v prvom rade ako o predmete, ktorý sa vyučuje na amerických univerzitách. Argumentoval za reflexiu pojmu svetovej literatúry na seminároch venovaných tejto téme a zároveň varoval pred negatívnymi dôsledkami monolingválneho prístupu. Situácia sa však v poslednom desaťročí nepochybne výrazne zmenila a svetová literatúra sa etablovala ako medzinárodný výskumný problém či predmet s angličtinou ako komunikačným jazykom. Uvedená skutočnosť má ďalekosiahle implikácie, na ktoré sa pokúsím poukázať.

Táto nová koncepcia svetovej literatúry prirodzene naráža na kritiku. No ani tá jej zjavne neuberá na atraktivnosti. Niektorí zástancovia postkoloniálnych štúdií, transnacionálneho prístupu k literatúre a literárnej komparistiky rôzneho razenia zásadne odmietajú aplikáciu ekonomického modelu svetových systémov s jeho dichotómiou centrum/periféria na oblasť literatúry. Nová teória svetovej literatúry, ako aj jej kritika sa tak zhodujú v jednom bode: táto koncepcia svetovej literatúry znamená hegemoniu, t. j. hegemoniu angličtiny ako globálneho jazyka a anglofónneho ponímania literatúry, pričom sa nanucuje ostatným ako univerzálna. Mnohí jej kritici tiež poukazujú na skutočnosť, že svet, ktorý nám ponúka, je veľmi obmedzený – jazykovo, kultúrne, esteticky atď.; oslavuje rozdielnosť a rôznorodosť, no zároveň asimiluje iné/cudzie a udržiava či podporuje nerovnosť. Ak sa diskusia o svetovej literatúre, ktorá sa viedla od 19. storočia, zaoberala odlišnosťou literatúr, táto nová koncepcia si za svoj primárny štruktúrny princíp priestoru svetovej literatúry volí nerovnosť (Mufti 2016, 33).

Slovinský literárny vedec Marko Juvan tvrdí, že by sme túto skutočnosť mali prijať, lebo eliminácia nerovnosti nie je možná (2019, 5). Opozícia voči tomuto konceptu svetovej literatúry mu dokonca pripomína freudovské popieranie (*Verleugnung*); popieranie tohto modelu svetovej literatúry je podľa neho klamlivé hľadisko (*deceptive view*), lebo texty sa nepohybujú slobodne a nezískavajú globálnu dôležitosť bez ohľadu na svoj pôvod, bez tlaku ekonomických a politických systémov či obmedzení medzinárodného trhu s kultúrou (18, 71). Juvan tvrdí, že by sme sa mali tejto šance chopiť, lebo nemáme inú možnosť. Ide o naše akademické prežitie: literárni vedci sú podriadení medzinárodným akademickým vydavateľstvám a pridruženým korporáciám, merajúcim globálnu viditeľnosť; kariéry literárnych vedcov závisia od neslávnej zásady „publish or perish“; nová paradigma svetovej literatúry je následkom globalizácie; komodifikácia poznania, ktorá s ňou prichádza, podľa Juvana vyžaduje zmeny v disciplíne, v samotnom prístupe k literatúre (24).

Juvan vidí niekoľko dôvodov pre skutočnosť, že svetová literatúra je v literárnej vede v globalizovanej dobe taká významná: dominancia severoamerických univerzít a vydavateľstiev je zaručená tým, že sa nachádzajú v centre súčasného svetového systému; ich diela sú najcitovanejšie, to sa týka aj prác tých, ktorí síce pochádzajú z periférie, ale publikujú v medzinárodných anglofónnych vydavateľstvách. Dokonca dôležitejšie sú podľa neho ideologické faktory: pojem svetovej literatúry prispieva k „veľkému globálnemu naratívu“ (*master-narrative of the global*). Okrem toho v dobe, keď všetko podlieha ekonomizmu, je svetová literatúra „posledným zúfalým pokusom“ o záchranu literárnej vedy z úpadku, v ktorom sa nachádza (25 – 26).

No a ako sa v tejto situácii majú zachovať vedci z tzv. periférie? Podľa Juvana musia zvládnuť hegemonný diskurz a zároveň ho nasmerovať neočakávaným spôsobom

relevantným pre metropolu (28). Keďže pojem svetovej literatúry, ktorý označuje tento globalizačný proces, vznikol na Západe ako hybrid osvietenského kozmopolitizmu a romantického nacionalizmu, je to západný estetický diskurz, a preto má právo na svoje hegemonne postavenie (36). Západná buržoázna geokultúra určuje celý diskurz; je to ona, ktorá sa globalizovala od 19. storočia (56).

Zatiaľ čo niektorí postkolonialisti odmietajú pojem svetovej literatúry (napr. Huggan 2011), iní postkoloniálni teoretici a teoretičky ho prijímajú. Marxisticky orientovaní postkolonialisti združení v skupine Warwick Research Collective (Sharae Deckard, Nicholas Lawrence, Neil Lazarus, Graeme Macdonald, Upamanyu Pablo Mukherjee, Benita Parry, Stephen Shapiro) sa intenzívne venujú problematike svetovej literatúry. Vychádzajú z koncepcie neoliberalnej svetovej kultúry a argumentujú za „jednotný, ale radikálne nerovný svetový systém; singulárnu modernitu, kombinovanú a nerovnú; a literatúru, ktorá rôzne registruje túto kombinovanú nerovnosť vo svojej forme, ako aj obsahu, aby sa ukázala, správne povedané, ako svetová literatúra“ (2015, 49; Deckard – Shapiro 2019).

Je zaujímavé, že tento nový koncept svetovej literatúry vítajú aj čínski literárni vedci. Vidia ho ako prekonanie eurocentrizmu a ako možnosť sprostredkovať čínsku literatúru svetu (Fang 2018, 32 – 39). Zmyslom ich snaženia – ubezpečuje nás bývalý prezident AILC/ICLA Zhang Longxi (2018, 187) – nie je nahradiť eurocentrizmus sinocentrizmom alebo nejakým iným etnocentrizmom. Avšak Longxi (2015, 180) tiež upozorňuje:

Pri teoretickom uvažovaní o svetovej literatúre musíme vybudovať rovnaké podmienky, v ktorých sa Západ stretáva s Východom ako rovnocenní prispievatelia, a poetika svetovej literatúry by mala byť súborom otázok, ktoré sa zaoberajú povahou jazyka a výrazu, významom a porozumením, interpretáciou a estetickou hodnotou, vznikom poézie a literatúry, vzťahom medzi umením a prírodou atď.

Longxi nemá pritom problém s angličtinou ako komunikačným jazykom literatúry a literárnej vedy. Angličtina je podľa neho skutočne globálnym jazykom, ktorý sa vo svete udomácnil mimo Anglicka, krajiny svojho pôvodu, a používa sa v rôznych oblastiach súčasného spoločenského, ekonomického a kultúrneho života. No francúzština, napriek svojej tradičnej prestíži, už nemá túto legitimitu. Má preňho „pochybné koloniálne implikácie“ (177 – 178), čo je zarážajúce, keďže v prípade angličtiny takéto „implikácie“ nebadá.

Aké dôsledky má tento koncept svetovej literatúry na literárnovedný výskum? Ak ho prijmeme, znamená to, že sa podriadime diktátu tzv. anglofónnej vedy, medzinárodných vydavateľstiev a korporácií. Možno pre niekoho naivne dochádzam k záveru, že to nie je už len zvedavosť a spoločenská relevancia, ktorá je impulzom k výskumu, ale v prvom rade požiadavky diktované trhom, ako ho chápu nadnárodné vydavateľstvá. Nejde už len o podelenie sa o nové poznanie, ale o získanie prestíže, ktorá sa asociuje s určitými anglofónnymi vydavateľstvami a nadnárodnými korporáciami, pričom prestíž sa nekriticky chápe ako znak kvality. Do určitej miery tak anglofónna veda a vydavateľstvá či nadnárodné korporácie rozhodujú aj o výskumných témach, o tom, čo je hodné publikovať a v akej podobe (napr. niektoré časopisy nepublikujú recenzie, lebo nie sú lukratívnym obsahom pre korporácie).

Potvrdením „veľkého globálneho naratívu“ sa tiež vzdávame všetkého, čo západná literárna veda získala kritikou orientalizmu, ktorú inicioval Edward Said. Aamir R. Mufti (2016) v tejto súvislosti tvrdí, že pojem svetovej literatúry sa v 19. storočí zrodil z orientalizmu, a zároveň kritizuje nový koncept svetovej literatúry, že je rovnako orientalistický. Z tohto hľadiska tento nový pojem svetovej literatúry neprekonáva eurocentrismus, ale ho len utvrdzuje. Mufti tiež charakterizuje svetovú literatúru ako „pojem výmeny, to znamená nepochybne pojem buržoáznej spoločnosti – pojem, ktorý uznáva nepriehľadný a nerovný proces privlastňovania ako transparentný proces údajne slobodnej a rovnocennej výmeny a komunikácie“ (145). Podľa Muftiho to bol kalkatský orientalizmus, ktorý využil angličtinu ako nástroj diseminácie nazhromaždeného poznania v euroamerickom svete. Angličtina začala poskytovať materiál a prax novej kozmopolitnej koncepcii sveta ako súboru jazykov a kultúr, aby nahradila neoklasický kultúrny poriadok na kontinente, pričom francúzština a Francúzsko poskytli literárne normy. Ako už skôr poznamenal Raymond Schwab a Edward Said, Paríž sa stal najdôležitejším miestom systematizácie, inštitucionalizácie a šírenia nového orientalistického vzdelania. To všetko mu pomohlo transformovať sa na literárne centrum (109). Angličtina nie je pre Muftiho nijaké „neutrálne médium“ a upozorňuje na skutočnosť, že jej dominanciu treba vnímať v kontexte jej vzniku v koloniálnych podmienkach a reprodukcie v postkoloniálnej dobe (94).

Prijatím tohto konceptu svetovej literatúry teda posilňujeme novodobý imperIALIZMUS anglofónneho sveta. Kritizujú ho najmä tí, ktorí sa nejako zastávajú tzv. periférie. Veď prečo by sa mali vedci z „periférie“ dobrovoľne postaviť do podriadenej pozície? Ak tak robia, nejde o akt sebakolonizácie? Ako hovorí konštruktivista a teoretik medzinárodných vzťahov Nicholas Onuf (2013, 195 – 196):

Keď sa potvrdzuje koncepcná sila rozlišovania medzi centrom a perifériou, potvrdzuje sa aj asymetrický vzťah týchto dvoch pojmov. To zasa prispieva k sociálnej konštrukcii periférie ako nežiaduceho stavu, udržiava rozdelenie práce, v ktorej vedci z centra produkujú teórie a akademici z periférie ich konzumujú, ako aj devaluje živú skúsenosť miliárd ľudí a nielen niekoľkých vedcov. Som presvedčený, že existuje cesta z tejto slepej uličky. Zamýšľal som sa nad ňou pred niekoľkými rokmi v knihe *World of Our Making* (1989).

Nová koncepcia svetovej literatúry nastoľuje aj dôležitú otázku postoja k inému alebo cudziemu. Americká komparatistka Dorothy Figueira (2012, 9) argumentuje, že má pôvod na katedrách angličtiny a v revízii kánonu americkej literatúry v 80. rokoch minulého storočia. Považuje ju za ďalšiu pedagogiku inakosti (pozri Figueira 2008), ktorá by mala americkým študentom a akademikom priblížiť iné ľahko stráviteľným spôsobom:

Po multikulturalizme a postkolonializme teraz prichádza na rad svetová literatúra a kooptuje komparatistiku bez toho, aby musela robiť jej ťažkú prácu. Svetová literatúra nie je ničím iným ako ďalšou generáciou konzumnej pedagogiky, ktorej úlohou je zvládnuť iné v jednojazyčnom kontexte vedcami prvého sveta a ich domorodými informátormi (2012, 16).

Inakosť možno, pravdaže, konceptualizovať rôznymi spôsobmi, čím celá problematika získava aj etickú dimenziu. Konceptualizácia, ktorú nám ponúka nový pojem svetovej literatúry je hegelovská. Pre Hegela, ako vysvetľuje vo svojom hlavnom diele *Fenomenológia ducha*, je vzťah seba samého k druhému „bojom o uznanie“

(*Kampf um Anerkennung*), ktorý sa ukazuje vo vzájomnom vzťahu medzi pánom (*Herr*) a sluhom (*Knecht*). Na ktorej strane tohto vzťahu sa nachádzajú literárni vedci z tzv. periférie svetového systému, je očividné. Rôzne pokusy konceptualizácie iného vznikli v 20. storočí v rámci fenomenologického myslenia inšpirovaného Husserlom a Heideggerom alebo v rámci postkoloniálneho myslenia. Charakterizuje ich snaha konceptualizovať ho takým spôsobom, ktorý by iné nekládol do podriadenej pozície alebo neredukoval iné na totožné či cudzie na vlastné.

Mufti (2016, 77) v tejto súvislosti argumentuje, že kanonizáciou dôrazu na rozmanitosť spôsobov, ako byť ľudský, historicko-orientalistické spôsoby myslenia ustanovili rovnaký spôsob odlišnosti. Muftiho kniha ukazuje, ako mimoeurópske spoločnosti ovplyvnil dôraz na takúto rozličnosť kultúr a národov s vlastnými literárnymi tradíciami, prostredníctvom ktorých vyjadrujú svoju jedinečnosť a prostredníctvom ktorých ich možno pochopiť. Vznikajúce európske ponímanie dejín sa aplikovalo najmä na staroveké texty, ktoré sa začali chápať ako jedinečné tradície či kultúry. Prešli procesom historizácie a boli priradené tomu či onomu národu.

Skutočnosť, ako táto nová koncepcia svetovej literatúry nanucuje rovnaký spôsob byť iným, podľa môjho názoru výstižne ilustruje aj Damroschovo čítanie sanskrtskej literatúry v učebnici *How to Read World Literature* (2009). Veľkú časť tretej kapitoly, nazvanej „Reading accross Cultures“ (Čítanie naprieč kultúrami), venuje porovnaniu Sofoklovho *Oidípa* a Kálidásovej *Šakuntaly*. Sľubuje „efektívne stratégie“, ktoré nám pomôžu čítať diela zo vzdialených kultúr (47). Základnou kategóriou, ktorá umožňuje toto porovnanie, je podľa neho žáner. Kálidásovu *Šakuntalu* identifikuje ako drámu. Ďalej pokračuje porovnaním témy, obraznosti, postáv, zápletky a zobrazovania foriem spoločenského a kultúrneho života. Na prvý pohľad sa zdá, že ide o úplne adekvátnu stratégiu a mnohí z nás by postupovali rovnako, keďže takto bežne pristupujeme k analýze drámy. No Earl Miner nás upozorňuje, že západné ponímanie literatúry je mimetické a odlišuje sa od ponímania literatúry napr. v Indii a Číne, kde existujú vlastné tradície myslenia o literatúre, pričom nejde len o iné prístupy k analýze a interpretácii literárnych diel, ale o úplne odlišné poňatie toho, čo je literatúra a aká je jej funkcia:

Väčšina teoreticky uvažujúcich západniarov by v súčasnosti poprela, že sú dedičmi mimézis, že ich názory sú tvorené mimetickými predpokladmi. [...] Keď počujeme slová ako „reprezentácia“, „fikcia“, „genéza“, „originalita“, „literárnosť“, „jednota“, „zápletká“ alebo „postava“, dá sa rozoznať, že sa hovorí o mimézis. [...] Možno namietat, že tieto pojmy nie sú samy osebe mimetické, ale sú to jednoducho pojmy, ktoré používa každý. Nič nemôže byť eurocentrickejšie. Sú to presne pojmy, ktoré nepoužíva každý, ale len tí, u ktorých ešte pretrvávajú mimetické predsudky“ (1990, 25 – 26).

Podobne ako orientalisti 18. a 19. storočia, Damrosch o sanskrtskej dráme nehovorí v kontexte sanskrtskej tradície zvanej *mahákávja* ani všeobecne v kontexte sanskrtskej poetiky – nezmieňuje sa o pojme *rasa*, t. j. o špecifickom emocionálnom zážitku spôsobenom recepciou literárneho diela; nepokúša sa o analýzu stimulov (*vibháva*), symptómov (*anubháva*) a prechodných emócií (*vjabhčáribháva*). Damrosch vie o existencii sanskrtskej literárnej vedy. V prvej kapitole dokonca hovorí o Abhinavaguptovi, jednom z jej vrcholných predstaviteľov, keď komentuje výklad

jednej sanskrtskej slohy (10 – 13), ale ako keby si neuvedomoval dôsledky, ktoré so sebou prináša existencia iných literárnokritických tradícií. Mnohí indickí literárni vedci by zjavne s Damroschovým prístupom nesúhlasili. Namiesto toho tvrdia, že indický literárny kritik „aplikuje kritické kritériá sanskrtskej tradície pri hodnotení sanskrtskej poézie, ale prepne na inú sústavu kritérií pri hodnotení anglickej poézie alebo dokonca poézie v hocijakom inom indickom jazyku“ (Thampi 1994, 35). Tým nechcem povedať, že nemôžeme čítať sanskrtské texty optikou západnej literárnej vedy. Činiť tak ale bez toho, že by sme si uvedomovali, aké literárne kritériá na text aplikujeme, či dokonca považovať západné literárne kritériá za univerzálne, je nepochybne eurocentrické a arogantné. Texty vzdialených kultúr môžeme takto čítať ako naivní čitatelia, ale ak si má výskum literatúry, t. j. i takzvanej svetovej literatúry, zachovať nejakú integritu, nemôže pristupovať k literatúre takýmto nerefektovaným spôsobom.

Ako už poznamenali mnohí predtým (napr. Prendergast 2004, 8), nová definícia svetovej literatúry je adoráciou súťaživosti, rivality, dominancie a moci. Avšak koncepcia svetovej literatúry založená na pojme dominancie a moci nie je nijaký *telos* literárnej vedy. Myslím si, že možno nájsť aj alternatívne koncepcie. Rumunsko-americký komparatista Mihai Spariosu tvrdí, že podľa západnej, t. j. najmä severoamerickej a západoeurópskej, mainstreamovej vedeckej paradigmy sa poznanie napriek rôznej filozofickej a vedeckej kritike spája s mocou a následne argumentuje, že v globálnej situácii, v ktorej sa nachádzame, musíme prekonať práve túto rovnicu medzi poznaním a mocou a pokúsiť sa o vytvorenie poznania z interkultúrnej perspektívy. Len tak možno dôjsť k tomu, čo označuje ako globálnu inteligenciu, čiže „schopnosť porozumieť, reagovať a pracovať na tom, čo je v najlepšom záujme všetkých a prospeje všetkým ľudským bytostiam a všetkému ostatnému životu na našej planéte“ (2004, 14 – 15). A dodáva: „Takéto citlivé porozumenie a konanie môže vyplývať len z trvalého interkultúrneho výskumu, dialógu, negociácie a vzájomnej spolupráce; inými slovami, je interaktívne a nijaká národná alebo nadnárodná inštitúcia alebo autorita nemôže dopredu určiť jeho výsledok“ (6).

Spariosu sa stavia kriticky k mnohým súčasným neoliberalným prístupom ku globalizácii, ktoré chápú západné poňatie modernity ako konštrukciu kapitalistickej mentality strednej triedy. Nesúhlasí ani s ich marxistickou a weberovskou kritikou, či s postmoderným prístupom inšpirovaným Nietzsche a Freudom kritizujúcim mentalitu strednej triedy z hľadiska vôle k moci chápanej ako nespútanej hry síl, ktorá arbitrálne konštruuje a dekonštruuje spoločenské a kultúrne hierarchie. Navrhuje pritom alternatívny model, ktorý nevyklučuje ostatné prístupy, ale zahŕňa ich do interkultúrneho referenčného rámca, schopného presmerovať ich ku globálnej inteligencii (25 – 27). Rozlišuje pritom medzi globálnosťou (*globality*) a globalizmom. Globálnosť chápe ako „nekonečne rozvrstvenú sieť rôznych poprepájaných a interaktívne aktuálnych a možných svetov alebo lokalít“ a globalizmus ako „správne alebo nesprávne vyjadrenie aspirácií nasmerovaných ku globálnosti“ (18).

Ako si možno predstaviť takéto interkultúrne štúdiá? Spariosu hovorí, že v globálnom referenčnom rámci môže takýto komparatistický výskum skúmať naše lokálne poňatie kultúry vo vzťahu k jeho náprotivkom v iných častiach sveta. Môže sa tiež

zamerať na celosvetový konsenzus o tom, čo by to znamenalo vytvoriť globálnu kultúru alebo aspoň lokálno-globálne kultúry a na akých princípoch by sa mali zakladať (59).

Možno vízia, ktorú predstavuje Spariosu, sa ani veľmi nelíši od toho, ako mnohí stredoeurópski komparatisti a komparatistky chápu svoj vlastný výskum. No myslím si, že by sme nemali zatvárať oči pred tým, ako nová koncepcia svetovej literatúry opisuje svet. Marko Juvan má určite pravdu v tom, že nemá zmysel popierať, že literatúra sa šíri v globalizovanom svete práve spôsobom, ktorý opisujú Pascale Casanova, David Damrosch, Franco Moretti či pred niekoľkými rokmi v súvislosti s prekladom Rebecca Walkowitz (2015). Avšak táto nová definícia svetovej literatúry nie je len deskriptívna, ale aj normatívna. A v tom vidím práve jej problém, keďže konceptuálne modely skúmaný objekt nielen opisujú, ale aj vytvárajú. Ako hovorí Nicholas Onuf (2013, 4): „Vytvárame svet taký, aký je, zo surovín, ktoré príroda poskytuje, tak, že robíme to, čo robíme so sebou navzájom, a hovoríme si, čo si navzájom hovoríme. Hovoriť znamená vskutku robiť: hovorenie je nepochybne najdôležitejším spôsobom, ktorým robíme svet takým, aký je.“ Pri uvažovaní o pojme svetovej literatúry by sme na to nemali zabúdať. Pojem svetovej literatúry nás tak stavia pred otázku, z akých filozofických a etických východísk nad ním chceme uvažovať. Podľa môjho názoru s jeho súčasným avatárom, propagovaným anglofónnym akademickým establishmentom, práve z tohto dôvodu nemožno súhlasiť.

Ako potom naložiť s pojmom svetovej literatúry, ak odmietneme túto novú koncepciu? Máme sa ho úplne vzdať? Máme sa vrátiť k starším definíciám? Alebo sa máme pokúsiť o novú? Nemám odpoveď na tento problém. Som však presvedčený, že uvažovať o svetovej literatúre ako o predmete výskumu je veľmi ambicióznym projekt, ktorý sa musí vysporiadať s veľkým množstvom otázok. Ako upozorňuje Mihai Spariosu, tie nie je nevyhnutné riešiť len prístupom rozvíjajúcim „mentalitu moci“.

LITERATÚRA

- Casanova, Pascale. 2004. *The World Republic of Letters*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Casanova, Pascale. 2012. *Světová republika literatury*. Praha: Karolinum.
- Damrosch, David. 2003. *What Is World Literature?* Princeton – Oxford: Princeton University Press.
- Damrosch, David. 2009. *How to Read World Literature*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Deckard, Sharae – Stephen Shapiro. 2019. *World Literature, Neoliberalism, and the Culture of Discontent*. Cham: Palgrave Macmillan.
- D’haen, Theo. 2012. *The Routledge Concise History of World Literature*. London – New York: Routledge.
- Domínguez, César. 2012. „Dionýz Ďurišin and a Systemic Approach to World Literature.” In *The Routledge Companion to World Literature*, ed. Theo D’haen – David Damrosch – Djelal Kadir, 99 – 107. London – New York: Routledge.
- Fang, Weigui. 2018. „Introduction: What Is World Literature?” In *Tensions in World Literature. Between the Local and the Universal*, ed. Weigui Fang, 1 – 64. Singapore: Palgrave Macmillan.
- Figueira, Dorothy. 2008. *Otherwise Occupied. Pedagogies of Alterity and the Brahmanization of Theory*. Albany: State University of New York Press.
- Figueira, Dorothy. 2012. „Comparative Literature and the Origins of World Literature in National Literatures.” *Interlitteraria*, 17: 9 – 16.

- Gálik, Marián. 2000. „Interliterariness as a Concept in Comparative Literature.“ *CLCWeb: Comparative literature and culture* 2, 4. Dostupné na: <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss4/6/> [cit. 26. 3. 2020].
- Gálik, Marián. 2009. „The Slovak Comparativist, Dionýz Ďurišin, and His International Reception.“ *World Literature Studies* 1, 1: 6 – 13.
- Gálik, Marián. 2018. „Some Remarks on the Concept of World Literature After 2000.“ In *Tensions in World Literature. Between the Local and the Universal*, ed. Weigui Fang, 147 – 170. Singapore: Palgrave Macmillan.
- Huggan, Graham. 2011. „The Trouble with World Literature.“ In *A Companion to Comparative Literature*, ed. Ali Behdad – Dominik Thomas, 409 – 506. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell.
- Juvan, Marko. 2019. *Worldling a Peripheral Literature*. Singapore: Palgrave Macmillan.
- Longxi, Zhang. 2015. *From Comparison to World Literature*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Longxi, Zhang. 2018. „World Literature, Canon, and Literary Criticism.“ In *Tensions in World Literature. Between the Local and the Universal*, ed. Weigui Fang, 171 – 190. Singapore: Palgrave Macmillan.
- Míner, Earl Roy. 1990. *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Moretti, Franco. 2013. *Distant Reading*. London – New York: Verso.
- Mufti, Aamir R. 2016. *Forget English! Orientalisms and World Literatures*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Onuf, Nicholas Greenwood. 2013. *Making Sense, Making Worlds. Constructivism in Social Theory and International Relations*. London – New York: Routledge.
- Pizer, John. 2006. *The Idea of World Literature. History & Pedagogical Practice*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press.
- Prendergast, Christopher. 2004. „The World Republic of Letters.“ In *Debating World Literature*, ed. Christopher Prendergast, 1 – 25. London – New York: Verso.
- Spariosu, Mihai I. 2004. *Global Intelligence and Human Development. Toward an Ecology of Global Learning*. Cambridge, MA – London, England: The MIT Press.
- Thampi, G. B. Mohan. 1994. „Point of View in Comparative Criticism.“ In *East West Poetics at Work*, ed. C. D. Narasimhaiah, 35 – 47. Delhi: Sahitya Akademi.
- Walkowitz, Rebecca L. 2015. *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia University Press.
- Warwick Research Collective. 2015. *Combined and Uneven Development. Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool: Liverpool University Press.

The Predicament of World Literature

World literature. Comparative literature. Circulation of literature. Mentality of power. Globality.

World literature is a term that has been discussed in literary studies for two hundred years. But only in recent decades has this concept been the subject of a broader global debate due to its popularity in Anglophone literary studies. It seems to have brought a second wind to the discipline of comparative literature. Indeed, the notion of world literature seems to correspond to the unprecedented globalization which we experience every day in various forms. The aim of the article is to summarize the current debate on world literature, to discuss its consequences for the practice of literary studies and to reflect on its didactic and ethical implications. The author points out the asymmetrical power relations inherent in the current notion of world literature and calls for intercultural literary studies that would not be based on a mentality of power.

Doc. Mgr. Róbert Gáfrik, PhD.
Ústav svetovej literatúry
Slovenská akadémia vied
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika
robert.gafrik@savba.sk

MICHAL JAREŠ – PAVEL MANDYS: Dějiny české detektivky**[The History of the Czech Detective Novel]**

Praha: Paseka, 2019. 488 s. ISBN 978-80-7432-977-7

V súčasnom kritickom diskurze možno poukázať na problematickosť hodnotiacich kritérií nielen detektívnej, ale i tzv. žánrovej či rekreatívnej tvorby. Autori monografie *Dějiny české detektivky*, Michal Jareš a Pavel Mandys, sami reflektujú odmietanie detektívky v rámci historickej (predovšetkým marxistickej) kritiky z estetických a ideologických dôvodov. Táto nekompatibilita detektívnej prózy s „hodnotnou“ literatúrou však nevyplýva len z dobových predsudkov, možno ju pozorovať aj v novodobej literárnej vede – napr. i na zníženej literárnokritickej percepcii daného žánru. Genologickému stereotypizovaniu sa miestami nevyhýbajú ani Jareš a Mandys, ktorí na viacerých miestach svojej publikácie naznačujú nezlučiteľnosť detektívnej a umeleckej prózy, a to najmä pre nedostatočné ambície tohto žánru: „A tak prestože nebyl v pravém slova smyslu detektivkářem (rozhodně měl vyšší literární ambice)“ (293) alebo: „Jistým problémem textu je větší literární ambice než žánr snese“ (339). Domnievam sa, že v ére (po)postmoderného umenia, v ktorej motívy zo „žánrovej“ (detektívnej, hororovej, sci-fi či fantasy) literatúry prenikajú do tvorby autorov „s vyššími ambíciami“, by bolo treba prehodnotiť axiologické otázky (o umeleckej relevantnosti tohto žánru) a zbaviť sa devalvácie takéhoto typu textu plynúcej z teoretického úsilia o jeho exaktnú klasifikáciu.

Metodologicky sa Jarešova a Mandysova publikácia opiera predovšetkým o anglosaskú terminológiu, pričom autori jednoznačne usúvzťažňujú pojmovú roztrieštenosť, ktorú možno vnímať v mnohých genologických reflexiách. Pomenovanie rozdielov medzi detektívnou a kriminálnou prózou a predstavenie rôznych subžánrov, ako je napr. noir, heist, whodunitka, drsná škola či pitaval, kre-

uje potrebnú bázu pre ďalší literárnohistorický a literárnoteoretický výstup. Spochybňovať možno relevantnosť významových odtieňov pojmov retrodetektívka, historická detektívka či transhistorická detektívka, ktoré sa viažu na pomerne úzky časový kontext a vzhľadom na ich absenciu v analytickej časti publikácie sa nezdá, že by im samotní autori prikladali vysokú dôležitosť.

Osobne vyzdvihujem úsilie Jareša a Mandysa o všeobecnú typológiu českej kriminálnej prózy v rámci svetových trendov. Lokálne poetologické invarianty v tomto prípade konštituuje inklinácia k parodicko-satirickému štýlu a s ňou súvisiaca negácia imperatívu geniálnych vyšetrovateľov, akými sú napr. Poeov Dupin, Doylov Sherlock Holmes či Hercule Poirot od Agathy Christie: „Prispívá-li v něčem česká detektivní tvorba té světové, tak je to především v ironizování, parodování a obecně podvracení autority takzvaného Velkého detektiva. Souvisí to ostatně s obecnější tendencí české literatury 20. století k antiheroičnosti, zemitosti a posmívání se patosu a velkým gestům“ (16).

Samotné *Dějiny české detektivky* sa svojou kompozíciou zásadne nelíšia od tradičných literárnohistorických publikácií. Jareš a Mandys ponúkajú systematický prehľad žánrovej evolúcie od kramárskych piesní v 18. storočí až po súčasnú literatúru. Monografia pokrýva päť vývinových období, logicky vymedzených historicko-spoločenskými míľnikmi (koniec prvej a druhej svetovej vojny, nástup normalizácie a pád komunistického režimu). Štruktúra jednotlivých kapitol korešponduje so snahou autorov predstaviť nielen poetologické črty kriminálnych próz v diachronickej perspektíve, ale i podmienky, v ktorých sa tieto diela vyvíjali. Výsledkom takéhoto prístupu je pomerne

komplexný náhľad na text v kontexte, typicky zahŕňajúcom prepojenie literárnej a politickej situácie, prehľad vydavateľskej a edičnej činnosti či popkultúrnu recepciu a audiovizuálne adaptácie vybraných próz. Oceňujem, že vybrané detektívne texty nie sú skúmané izolovane, ale vo vzťahu k svetovej literatúre, pričom autori monografie dokumentujú svoju orientáciu v danej problematike: „ďalší prvky děje (tajemný ženský výkřik, tiché kroky v noční chodbě zámku, noční hra na housle a noční jízdy ukrytým automobilem; a také milostná zápletka) odkazují k wallaceovské krimi s mysteriózním nádechem“ (118). Konfrontáciu so zahraničným diskurzom vnímam aj v ojedinelých reflexiách českej umeleckej produkcie z pohľadu angloamerických redaktorov či literárnych kritikov alebo v spracovaní exilovej detektívnej tvorby v normalizačnej etape.

Jareš a Mandys v publikácii *Dějiny české detektivky* vytyčujú kľúčových autorov v skúmaných literárnych obdobiach, pričom ich texty analyzujú extenzívnejšie, v perspektíve dobových kritických hodnotení, no s dištanciou moderného diskurzívneho čitateľa. Medzi takýchto spisovateľov patria napr. Emil Vachek, Eduard Fiker, Josef Škvorecký, Václav Erben, Jaroslav Velinský a mnohí ďalší. V spracovaní tvorby najuznávanejších českých detektívkarov sa naplno prejavuje Jarešov a Mandysov literárnohistorický prístup, ktorého hlavnou črtou je, popri chronologickom štúdiu žánrových príspevkov, inklúzia literárnokritických artefaktov a hodnotiaci postoj. Miestami sa zdá, že recenzné postrehy zaberajú priveľký textový priestor a transformujú autorskú dvojicu na schopných kompilátorov externých zdrojov – v týchto súvislostiach možno spomenúť napr. takmer polstranový príspevok Olega Susa k románu *Vražda se zárukou* (235). Treba však poznamenať, že i takéto pasáže podliehajú vedecko-populárnej intencii textu a potvrdzujú Jarešovu a Mandysovu znalosť detektívneho žánru, a to minimálne cez schopnosť výskumníkov konzistentne, odborne a najmä kriticky nadviazať na tento kontext. Ako som už naznačil, devízou fakto-

grafického textu je tiež jeho literárnokritická hodnota, čo rezultuje z autorského prístupu, prezentujúceho literárnu históriu na pozadí diskurzívnosti: „V nové knize je patrný značně uvolněný a stále rozháranější styl. Vlekoucí se dialogy, popisy místa, zbytečné prostoje jsou jen stěží kompenzovány nadbytečnou dávkou situačního humoru“ (322). Interpretačné zistenia vhodne ilustrujú textové ukážky, *Dejiny české detektivky* tak nie sú len transparentným a deskriptívnym obrazom vývinu žánrového diskurzu, ale sú predovšetkým vydareným pokusom o rozvinutie literárnej komunikácie.

Pozitívne možno vnímať i fakt, že detektívna próza v spracovaní Jareša a Mandysa sa netýka iba mužských autorov – ženská tvorba je často usúvzťažnená s fenoménmi v svetovej literatúre. Milena Brůhová je v prehľade regionálnej produkcie prirovnaná k juhočeskej Agathe Christie, Eva Kačírková sa mení na českého Chandlera v sukniach a poetika Hany Proškovéj pripomína prózy Georgesa Simenona: „odhalení vraha je založeno na dobré znalosti kriminálního podsvětí a na soustředěném tlaku na podezřelé, kteří se nakonec sami přiznají“ (278). Napriek istej stereotypizácii prítomnej v predchádzajúcich komparáciách sa *Dejiny české detektivky* vyznačujú (politickou) neutrálnosťou a objektívnosťou, čo sa ukazuje napr. v identifikácii ideologicky zameraných textov a exemplifikácii ich poplatnosti dobovej rétorike. Súčasťou publikácie je i prehľad menej výrazných, okresných či mestských autorov detektívok, ako aj anticipácia genologických vývinových trendov, ukazujúca sa v poetologickej divergencii či v percepcii najmladšej literárnej generácie.

Problematicky hodnotím jazykovú ambivalentnosť až hovorovosť textu, ktorá však pravdepodobne konotuje s popularizačným charakterom diela. Negatívnejšie ako príznakové lexémy, ktoré možno považovať za prejav literárnokritického idiolektu – „jako by si tropil šprýmy z Iltise“ (80) alebo „Moto cykl mladého hejska“ (182) – pôsobí terminologická nejednoznačnosť. Akademická neexaktnosť až emocionálnosť výpovede sa

vyskytuje v žánrových, tematických aj motívových charakteristikách: „pomerně zajímavá detektivka Jiřího Vostrovského“ (327), „Se zcela maniakální parodií žánru se setkáváme“ (141) či „je mladá policistka Klára sympaticky zemitá“ (385). Podobne i syntetizujúce hodnotenia textov tendujú k metaforickému vyjadrovaniu, ktoré miestami pôsobí v publikácii tohto typu rušivo či dokonca pateticky: „O její knize lze mluvit jako o skrytém skvostu té doby, neboť má neskutečně působivou atmosféru“ (268).

Aj vzhľadom na predchádzajúce konštatovania možno *Dějiny české detektivky*

zaradiť na pomedzie populárnych a vedeckých publikácií. Uvoľnenejší jazykový štýl či absencia invenčných literárnohistorických klasifikácií však neredukujú kvalitu obsahu diela. Celkovo sa Michalovi Jarešovi a Pavlovi Mandysovi podarilo zostaviť unikátnu historicko-kritickú publikáciu, ktorá má potenciál osloviť rozmanité čitateľské vrstvy a v konečnom dôsledku i zvýšiť povedomie o estetickej mnohotvárnosti detektívnej a kriminálnej literatúry.

JAKUB SOUČEK

Prešovská univerzita v Prešove
Slovenská republika

EVA MALITI FRAŇOVÁ: Andrej Belyj / Celistvosť (v) mnohosti [Andrei Belyj / The Wholeness of (in) Multiplicity]

Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV, Ústav svetovej literatúry SAV, 2018. 239 s.
ISBN 978-80-224-1696-2

Vedecká monografia Evy Maliti Fraňovej *Andrej Belyj/Celistvosť (v) mnohosti* sa venuje životu a dielu významnej osobnosti ruského strieborného veku (koniec 19. – prvé dve dekády 20. storočia), básnikovi, prozaikovi, filozofovi, memoáristovi, teoretikovi symbolizmu, literárnemu vedcovi a vizionárovi, vášnivému experimentátorovi v oblasti literatúry i vo vlastnom živote A. Belému. Súbor textov, rozdelený v knihe do dvoch častí, pokrýva vo väčšej či menšej miere všetky vymenované rozmery tejto nenapodobiteľnej a mnohostrannej osobnosti ruskej literatúry prvej polovice 20. storočia a prináša tak bohaté informácie nielen o autorovi a jeho diele, ale aj o dobe, v ktorej tvoril, ktorá ho inšpirovala a formovala a ktorú do istej miery formoval aj on sám. Je neoceniteľnou zásluhou E. Maliti Fraňovej, že sa pokúsila zasadiť túto ťažko uchopiteľnú, rozporuplnú osobnosť do slovenského kultúrneho prostredia, a to nielen ako literárna vedkyňa, ale aj ako prekladateľka Belého románov *Peterburg* (Hevi, 2001; Petrus, 2003; Európa, 2020) a *Strieborný holub* (Európa, 2018), na preklad veľmi náročných. Vytvorila tým základ pre možnú inšpiratívnu rezonanciu v slovenskej

literatúre, literárnej vede, estetickom i filozofickom myslení.

Prvá časť knihy obsahuje štúdie o Belom ako filozofovi a teoretikovi symbolizmu („Vízia ‚nového človeka‘ v tvorivých výkonných ruskej moderny“), ako básnikovi („K osobitostiam básnickej zbierky *Hviezda A. Belého*“), ako verzológovi a experimentátorovi („Básnikova poéma o zvuku – ‚Glossolália‘“). Druhá časť knihy je analytická (štúdie o Belého memoárovej tvorbe a špecifikách románov *Peterburg* a *Strieborný holub*) a recepčná (štúdie venované intertextuálnemu dialógu medzi Belého tvorbou a dielami S. H. Vajanského a P. Vilikovského). Tri štúdie sa venujú aj problémom prekladu Belého tvorby do slovenčiny. Je vítané, že dve štúdie o preklade vychádzajú z autorkinej vlastnej prekladateľskej skúsenosti. Takéto príspevky prekladateľov, odhaľujúce ich pracovné postupy, bývajú spravidla nielen čitateľsky príťažlivé, ale tvoria neoddeliteľnú súčasť skúmania procesu prekladu zvnútra a procesu zasadzovania prekladaného diela do nového kultúrneho kontextu. Štúdia „K voprosu o perevode *Peterburga* A. Belogo na slovackij jazyk: Zаметки pere-

vodčicy“ (K otázke prekladu *Peterburgu* A. Belého do slovenčiny: Poznámky prekladateľky) približuje, ako poznanie špecifik Belého umeleckých postupov pomáha prekladateľovi pri hľadaní ich adekvátneho vyjadrenia v preklade do slovenčiny. Škoda, že autorka neuviedla viac príkladov prekladových riešení, čo je možno dané tým, že štúdia je napísaná v ruštine (z tohto dôvodu navyše zostane neprístupná pre čitateľov, ktorí tento jazyk neovládajú). Belého teoretická práca o symbolistickom divadle (178) sa stala východiskom pre autorkine úvahy o preklade v štúdiu „Otázka tvorivej metódy pri preklade prozaických a dramatických diel ruského symbolizmu“, ktorá sa zaoberá spoločnými črtami ruských symbolistických diel rôzneho druhu ako prekladateľského problému. Autorka nachádza analógie medzi prekladom ruskej symbolistickej drámy (dramatickej tvorby F. Sologuba, V. Ivanova a A. Bloka), ku ktorému pristupovala skôr ako k literárnemu dielu (najmä poézii) než ako k predlohe pre divadelnú akciu, a románu A. Belého *Peterburg*. V oboch štúdiách autorka hovorí o nevyhnutnosti tvorivej prekladateľskej metódy pri prekladaní symbolistických textov, kde „prekladateľ analogicky s autorom uplatňuje osobité, neraz domácej tradícii sa vymykajúce postupy, ktoré prekladanie približujú autorskej tvorbe textu“ (174). Tento prístup, vychádzajúci z „analytickej rekonštrukcie originálneho textu a následnej prekladovej textotvorby na základe možnosti a zákonitosti slovenčiny“ (177), autorka stavia do protikladu voči „zvyčajným postupom a normám realistickej prekladateľskej školy“ („privyčn[y]e] prijom[y] i norm[y]e] realističeskoj perevodčeskoj školy; 169), žiaľ, opäť bez príkladov, ktoré by istotne boli prínosné pre prax i teóriu prekladu. Tretia štúdia o preklade „Čas a priestor básne – čas a priestor básnického prekladu“ sa zameriava na Belého verzologické práce (najmä *Symbolizmus, Medený jazdec, Rytmus ako dialektika*) a ich prínos pre oblasť skúmania štruktúry verša, ako aj na recepciu Belého poézie v česko-slovenskom kultúrnom kontexte. Prvá časť štúdie

približuje Belého ako predchodcu a inšpirátora ruskej formálnej školy a matematickej analýzy verša a vyzdvihuje jeho prínos pre výskum rytmickej stránky verša, najmä vzťahu medzi metrom a rytmom. Druhá časť štúdie prináša prehľad Belého básnickej tvorby a vyčerpávajúce informácie o jej prekladovej reflexii v slovenskom i tradične referenčnom českom kultúrnom priestore. Zároveň porovnaním troch prekladov básne „Kentavr“ (Kentaurus) – dvoch slovenských (od J. Kvapila a J. Andričíka) a jedného českého (od J. Kabíčka) – demonštruje aj jej premeny v čase a priestore.

Rozmanitosť a všestrannosť záujmov A. Belého, jeho dychtivosť po poznaní, horúčkovitý štýl vyjadrovania a zároveň zložitost' a hĺbka nastoľovaných a riešených problémov – to všetko prináša pre bádateľa pri interpretácii Belého diela viacero nástrah. Jednou z nich môže byť aj istá intoxikácia spôsobom myslenia dlhodobo skúmaného autora. Práca E. Maliti Fraňovej je nesmiernym prínosom pre slovenské literárnovedné myslenie, tento prínos by však mohol byť oveľa väčší, keby boli texty v nej prehľadnejšie, konkrétnejšie a jasnejšie formulované a keby autorka postupovala v niektorých veciach dôslednejšie. Vo všetkých textoch (kapitolách) knihy sa totiž nachádzajú problematické miesta, často dosť podstatné, ktoré by sa dali zhrnúť do štyroch okruhov.

1. V práci sa vyskytuje pre vedeckú monografiu netypická nedopovedanosť, nepresnosť a na niektorých miestach absencia argumentácie. Napríklad o Belého románe *Peterburg* autorka píše, že bol napísaný „osobitou, vytríbenou metódou“ (39), ktorá je „originálna a otvára brány modernej svetovej prózy 20. storočia“ (39; inak formulované aj na 94), nekonkretizuje však, o akú metódu ide a v čom spočíva jeho originalita. V práci sú bežné tvrdenia typu: „odborníci píšú“ (69), „podľa výkladu odborníkov“ (94), „literárna veda upozorňuje“ (95) bez konkretizovania a odkazu na zdroje. Autorka tiež píše, že Vladimir Soloviov „rozlišoval západného ‚Bohočloveka‘ zosobňujúceho individualizmus a narcizmus, a východného ‚Člo-

vekoboha⁴ ako stelesnenie univerzalizmu“ (27). Opak je pravdou: ideou západnej filozofie je Človekoboh ako zosobnenie individualizmu a jednou zo základných ideí ruskej náboženskej filozofie, ktorej predstaviteľom je V. Soloviov, je idea Bohočloveka ako stelesnenia univerzalizmu. Takisto nie je presné tvrdenie, že Tolstoj „založil vlastné hnutie šíriace nábožensko-etické učenie tolstojovstvo“ (99). Tolstoj hnutie nezaložil, založili ho stúpenci jeho filozofie neodporovania zlu násilím.

2. Pomerne často sa v práci vyskytuje aj nepresné uvádzanie zdrojov: iný ako uvedený zdroj, napr. výrok B. Tomaševského (67) sa nenachádza v autorkou uvedenej publikácii A. V. Lavrova, ale v článku M. Gasparova „Belyj-stichoved i Belyj-stichotvorec“; nepresný názov alebo vydavateľské údaje (napr. Nabokov, 69; Florenskij, 75; Sugaj, 77) či strana, napr. citácie z monografie A. Etkinda sa uňho nenachádzajú na strane 213 (100) a 212 (102), ale na strane 400 a 399; citát z Jakobsonovej *Lingvistickej poetiky* (73) sa nenachádza na strane 575, ale na strane 358 (autorka tu nevedno prečo použila anglický originál štúdie namiesto existujúceho slovenského prekladu); citát V. Šklovského nepochádza z článku „Umenie ako postup“, ale z článku „Ako súvisia postupy stavby sujetu so všeobecnými štylistickými postupmi“ a pod. V tejto súvislosti autorka, zrejme z nepozornosti, niekedy chápe citované výroky inak než v zdrojovom texte, napr. z toho, čo V. Šklovskij nazýva všeobecným pravidlom („obščeje pravilo“), sa stalo „známe pravidlo V. Šklovského“ (94), alebo ich pripisuje iným autorom, napr. výrok o Belom (81) nepatrí B. Pasternakovi, ale autorovi zdrojovej štúdie V. V. Ivanovovi; Levého výrok o českom jambe (89) zasa patrí K. Čapkovi, ktorého Levý iba cituje, a pod.

3. Pomerne časté sú aj nepresnosti v prekladoch termínov a citátov, napr. „diferenčné príznaky“ (73; diferenciaľnye priznaki) fonémy namiesto dištinktivne príznaky; „stĺpce“ (73; kolony) namiesto kólony; „tri pravouhlé rozmery“ (71; tri ortogonalnych

izmerenija) namiesto tri navzájom kolmé rozmery, „v prieseku so zmyslom“ (72; v persečenii so smyslom) namiesto v prieniku so zmyslom a pod.

4. Vo viacerých prípadoch autorka svoje bádania stavia na predpokladoch a domnienkach, niekedy vyplývajúcich z nepozorného čítania, z ktorých potom môžu vyjsť nesprávne závery. V kapitole „Putovanie autorovej mysle“, venovanej Belého memoárovej spisbe, autorka opisuje Belého spomienky „o jeho európskych cestách“ (130) v knihe *Začiatok storočia* (Načalo veka) ako „sled snových, priam halucinačných zážitkov“ (130) a poukazuje na jeho nespoľahlivosť ako rozprávača, medzerovitost' jeho pamäti a „osobitú snivosť, príznačnú pre spisovateľovo vnímanie sveta“ (134). Dokazuje ju napr. Belého spomienkou na obrovský obchodný dom v centre Bruselu, ktorý Belyj nazval bruselským Wertheimom a v ktorého kaviarni spolu s manželkou trávili čas, podľa autorky, aj so spisovateľom a socialistom Julesom Destréom a jeho manželkou. Autorka konštatuje, že sa Belyj určite mylí, lebo obchodný dom Wertheim v Bruseli nikdy nebol a navyše Destrée by sa s priateľmi z cudziny nestretal nikde inde než v kaviarni, ktorá sa nachádzala v dnes už neexistujúcom Ludovom dome, sídle belgických socialistov (jeho fotografia sa nachádza aj v obrazovej prílohe knihy). Okrem toho podľa autorky „ťažko uveriť, že by spisovateľ v stave hľadania novej duchovnosti, nových ideálov pre ľudstvo [...] navštevoval ‚palác‘ obchodu, miesto jednoznačne spojené so svetom hmoty“ (136). Belyj však píše o dlhých, päťhodinových posedeniach pri čaji (piatičasovoj čaj – v knihe „čaj o piatej“, 134) v kaviarni obchodného domu, počas ktorých sa k nim „veľmi často [...] pridala aj Destrée“ („prisojediňalas k nam i Destre očeen často“), t. j. manželka J. Destréeho. V skutočnosti teda Belyj „palác“ obchodu, ktorý podľa autorky „nikdy neexistoval“ (136), predsa len navštevoval – bol to obchodný dom L'Innovation (zhorel v roku 1967). Na rozdiel od Ludového domu L'Innovation presne zodpovedá Belého opisu i jeho prirovnaniu k ber-

línskemu obchodnému domu Wertheim. Belyj v tomto prípade napokon nespoľahlivým rozprávačom nebol.

Na niektorých mylných východiskách stavia autorka aj hodnotenie prekladov básne „Kentavr“. Je prekvapivé, že hoci pre samotnú autorku ako prekladateľku Belého diel bola pri prekladaní jadrom práce „úzkostlivá snaha o vernosť autorovi i jeho dielu“ (177), pri hodnotení prekladov básne „Kentavr“ je najzhovievavejšia k J. Kvapilovi, a to napriek tomu, že na rozdiel od ostatných dvoch prekladateľov nielen nezachoval metrum, ktoré si sám zvolil ako substitúciu metra v origináli, ale aj úplne zmenil Belého obraznosť: v origináli kentaurus pricvála do ruského borovicového lesa, v Kvapilovom preklade medzi cyprusy. Autorka to pomerne neštandardne nazýva osobitným naturalizačným prekladateľským osvojením (85), keďže „v slovenskom preklade ožíva iné domáce prostredie – južnej krajiny s cyprusmi“ (85), čo je dané zmeneným časopriestorom prijímajúceho prostredia „s novými geopolitickými súvislosťami a jasným vedomím svojej európskej príslušnosti“ (85). Na druhej strane prekladu J. Andričíka, ktorý je po všetkých stránkach

vernejší originálu, vyčíta významovú konkretizáciu v duchu „tradície slovenského realistického prebásňovania“ (87). Došlo k tomu zrejme preto, že svoju analýzu založila na ozvlášťujúco pôsobiacom použití „menej bežného slova ‚kentaurus‘“ (87; autorka používa bohemizmus „kentaur“) v jeho preklade, ktoré „môže evokovať aj predstavy spojené s astronómiou (súhvezdie Centaurus)“ (87); na rytmickej nepravidelnosti originálu (81), hoci v origináli je pravidelný amfibrach; na použití daktylskej stopy s predrážkou a ženského zakončenia v Andričíkovom a Kabíčkovom preklade (81, 89), hoci Andričík i Kabíček použili šesťstopový jamb a všetky zakončenia veršov sú, tak ako v origináli, mužské a pod.

Ako vidieť, publikácia E. Maliti Fraňovej *Andrej Belyj/Celistvosť (v) mnohosti* prináša nielen nový rozmer do slovenského literárneho i literárnovedného prostredia, ale aj napriek niektorým problematickým miestam (alebo vďaka nim) podnecuje aj na ďalšie štúdium a na ďalšiu diskusiu.

VALERIJ KUPKA – IVANA KUPKOVÁ
Prešovská univerzita v Prešove
Slovenská republika

ANDREA BOKNÍKOVÁ (ed.): *Poetika poézie a jej prekladu [Poetics of Poetry and Its Translation]*

Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2018. 458 s. ISBN 978-80-223-4638-2

Zborník *Poetika poézie a jej prekladu* vyšiel pri príležitosti životného jubilea slovenského básnika, literárneho vedca, prekladateľa a vysokoškolského pedagóga Jána Zambora ako výstup z rovnomennej medzinárodnej vedeckej konferencie, ktorá sa uskutočnila 7. – 8. decembra 2017 na pôde Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. V rokoch 1997 – 2018 pôsobil profesor Ján Zambor ako samostatný vedecký pracovník v Ústave svetovej literatúry SAV.

Metafora „Rozbitá amfora, jestvujem opäť, / vami pospájaný“ (8), posledné dvojveršie citovanej autorskej Zamborovej básne v úvode, podľa zostavovateľky Andrey Bok-

níkovej „nabáda poprepájať si navzájom aj zmysel a vyznenie všetkých príspevkov, keďže ukazujú dosah jeho [Jána Zambora] pôsobenia a motivácií tým, čo urobil, vytvoril, povedal“ (16), s čím môžeme po dočítaní tejto rozsiahlej a obsahovo nasýtenej publikácie súhlasiť. Báseň „Chvála úsmevov či vašej prítomnosti“ (pôvodne vydaná v básnickej zbierke *Pod jedovatým stromom*, 1995), z ktorej citovaný úryvok pochádza, jednak odкрýva osobnosť básnika Jána Zambora, jednak nachádza v predkladanom zborníku nový rozmer – plní funkciu plnohodnotného úvodu, a teda naberá predznamenávajúci charakter.

Publikácia je rozdelená do troch častí. Prvá združuje 27 príspevkov literárnych vedkýň a vedcov, ktoré buď reflektujú prekladateľskú, literárnovednú a umeleckú tvorbu J. Zambora, alebo prinášajú zistenia, interpretácie inšpirované jeho tvorbou. V tejto časti sú zaradené i texty gratulačného či úvahového charakteru (napr. od Ján Buzássyho a Lubomíra Feldeka) a „Otvárací príhovor dekana Filozofickej fakulty UK“ Jaroslava Šušola z už spomínanej konferencie. Predhovor Andrey Bokníkovej prehľadne približuje charakter a informatívne zachytáva obsah predkladanej knihy, prínos práce J. Zambora, jeho životopisné údaje a zhŕňa personálnu bibliografiu.

Ako zostavovateľka deklaruje, zborník spája množstvo rôznorodých príspevkov. V prvej časti nachádzame texty reflektujúce vedecké a umelecké pôsobenie J. Zambora (napr. Ladislav Šimon „Ján Zambor, básnik a prekladateľ, praktik a teoretik – poznámky k vzájomným vzťahom medzi rôznymi aktivitami alebo Fenomén Zambor“) a jeho prekladateľskú činnosť z ruského jazyka (Anton Eliáš „Ruská poézia 19. storočia v prekladoch Jána Zambora“; Mária Kusá „Ruská poézia 20. storočia v prekladoch Jána Zambora“) či zo španielskeho jazyka (Paulína Šišmišová „O Zamborových prekladoch po španielsky písanej poézii“). Eva Maliti Fraňová („Nad výbermi z poézie Miroslava Válka a Jána Zambora v ruskom preklade“) aj Viktória Liashuk („Ruské a bieloruské prekladové verzie poézie Jána Zambora ako esteticko-kultúrne komunikáty“) sa zase vo svojich príspevkoch zameriavajú na Zamborovu básnickú tvorbu v preklade do cudzích jazykov. Ďalšiu skupinu príspevkov predstavujú odborné texty venujúce sa problematike prekladu vo všeobecnosti (napr. John Minahane „O prekladaní básne Jána Buzássyho ‚Victor pritvrdil‘ do angličtiny“; Milan Richter „Goetheho Faust I. v preklade pre divadlo“). Poslednú, najrozsiahljšiu, skupinu tvoria literárnovedné štúdiá, ktoré tematicky pre-pája názov konferencie, „Poetika poézie a jej prekladu“. Mnohé z týchto štúdií sú teoreticky ukotvené aj v literárnovednej tvorbe

Jána Zambora, najmä v monografii *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu* (2010). Do tejto množiny textov môžeme zaradiť napríklad príspevok Iva Pospíšila „Poezie Ladislava Soldána jako způsob přežití“ alebo Andrey Bokníkovej „Predstava času premietnutá do poetiky poézie – úvaha o tvorbe Ludmily Groeblovej“. Prvá časť zborníka tak prináša i viacero podnetov a zistení, pričom reflektovanie široko zameranej Zamborovej tvorby zase k ďalším výskumom podnecuje. Prechádza od úvah a gratulácií cez reflexie jubilantovho diela (najprv vo svojej celistvosti, následne ruských, španielskych prekladov, ako aj autorovej vlastnej poézie) až po vedecké štúdiá. Zoradenie príspevkov prvej časti tak podporuje jej čítanie vo svojej komplexnosti.

Zborník je prehľadne štruktúrovaný. Prínosným počínom je aj jeho druhá časť, reedícia „Malého slovníka poetiky“, v ktorej je zozbieraných pätnásť príspevkov rovnomennej rubriky literárneho časopisu *Dotyky* (1989, č. 1 – 1990, č. 5), iniciovanej v tom čase šéfredaktorom Jánom Zamborom. Texty autorov, ako Ludvík Kundera, Daniel Hevier či Rudolf Sloboda, sú zoradené chronologicky. Prvý raz sa tak objavujú zoskupené na jednom mieste, navyše v príležitostnom zborníku, čím akcentujú jedinečný prínos šéfredaktora Jána Zambora v kontexte jeho ostatnej autorskej a vedeckej činnosti.

Poslednú, tretiu časť publikácie predstavuje rozhovor Dušana Teplana s Jánom Zamborom, venujúci sa zásadným obdobiam Zamborovho života. Otázky sa orientujú na rodinnú históriu, prvé kontakty s literatúrou, študijné roky, básnickú a prekladateľskú tvorbu, zamestnanie v Ústave umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie a s tým spojenú ambíciu kritickej reflexie súdobých slovenských prekladov básní a ostatný pracovný život, šéfredaktorstvo, pedagogickú a literárnovednú činnosť. Rozhovor je tak dotovaný prvkami beletrizovaného životopisu, čím dotvára charakter príležitostnej publikácie a zároveň obraz o jubilantovi. Zaradenie rozhovoru do koncepcie zborníka pôsobí koherentne, jeho obsah priamo súvisí

aj s obsahom predošlých častí – implicitne vysvetľuje, prečo sú v ňom začlenené, aký význam majú oblasti, ktorým sa venujú, pre (slovenskú) literatúru a pre Zambora samotného – z jeho perspektívy. Taktiež objasňuje kontext vzniku rubriky „Malý slovník poetiky“, vďaka ktorej sa podľa Zambora udržoval „kontakt s už etablovanými významnými literárnymi tvorcami“ (416). Zborník uzatvára fotografická príloha z konferencie „Poetika poézie a jej prekladu“.

Z recenzovanej publikácie sa dozvedáme o živote Jána Zambora, o jeho rozsiahlom diele, inšpiračných zdrojoch, kontextoch jeho tvorby, nachádzame v nej však aj viacero podnetných štúdií, ktoré jeho dielo rozširujú a prehľbujú. Ucelene pôsobí spojenie prvej časti, ktorá uchopuje jubilantovu osobnosť a doterajšiu tvorbu z pohľadu jeho kolegých

a kolegov či žiačok a žiakov, druhej časti, prínášajúcej unikátnu rubriku, ktorej vznik podnietil, a tretej časti, rozhovoru, ktorý ponúka priestor spoznať Jána Zambora cez jeho sebavyjadrenie. Publikácia *Poetika poézie a jej prekladu* zobrazuje Zambora ako autora, človeka a uvádza ho aj ako zdroj inšpirácií, čo verifikuje prínos jeho osobnosti a tvorby na poli (nielen) slovenskej literatúry. Text preto dokazuje dôležitosť a význam zostavenia zborníka a zároveň zborník sám osebe dokazuje dôležitosť zostavenia vybraných textov v takejto podobe. Kniha pripomína poskladanú „amforu“ básnika, prekladateľa, literárneho vedca, šéfredaktora a pedagóga Jána Zambora vo svojej komplexnosti.

LENKA KUBRICZKÁ
Ústav svetovej literatúry SAV
Slovenská republika

NIKOL DZIUB – FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE (eds.): *Comparative Literature in Europe: Challenges and Perspectives*

Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2019, 265 pp. ISBN: 978-1-52-75-2226-1

In his conversations with Johann Eckermann, Goethe notoriously rejected national literature as “now a rather unmeaning term” and claimed that “the epoch of world literature is at hand, and everyone must strive to hasten its approach”. Regardless of what the great German writer considered to be the fate of national literature in Europe, it was the nation as a cultural and political entity that facilitated the institutional academic footing for both the production and the study of literature in the twentieth century. As the volume under review testifies to (and one may say so without recourse to nationalist sentiment), this footing is still today of existential importance to the theory, method and practice of literary comparatism in Europe. While fiction seems to have become ebulliently trans-national, trans-cultural and market-dependent, the study of literature has come to existentially depend on national cultural and academic institutions for its existence. *Comparative Literature*

in Europe: Challenges and Perspectives brings to the fore the complexities of a discipline whose intellectual landscape is an uneven terrain. Attempting to map the situation of its epistemic communities and the nature of their inter-cultural exchanges cohesively is an admittedly unenviable task.

The content is organized into four thematic sections. Contributions relate the status quo of comparative literature (state of theory, practice and institutionalization) in the following conceptual clusters and chronology: Comparative Literature and Decoloniality (Hispanic literature, Portugal, Ireland, the Ukraine); Comparative Literature and Cross-Cultural Studies (Finland, Belgium, Luxembourg, Austria, Switzerland); Proximity and Distance: Comparative Literature in Translation (Romania, Estonia, Lithuania) and Comparative Practices and Perspectives (Slovakia, Macedonia and Poland). Indeed, the palette of case studies included is a commendable accomplish-

ment. Unfortunately, the book does not include a “report” from each country. One will not find France, Britain, Hungary, Italy, the Czech Republic or even the major Scandinavian countries represented here, though it is pleasing to see traditionally underrepresented countries such as the Ukraine, Macedonia or Slovakia included. The editorial efforts of Dziub and Toudoire-Surlapierre are commendable and the contribution they make with this volume will be of great value to all comparatists. Its value lies in the comprehensive overview of the intellectual past and present (theoretical and methodological traditions), institutional form and practice of comparative literature across continental Europe and somewhat beyond (Ireland).

While political and cultural circumstances across Europe vary, the reader will notice some overarching issues coming up repeatedly throughout. It is obviously impossible to do justice to the entirety of the content in one review, so here I focus on what struck me as noteworthy, coming from a Central Eastern European perspective. A pertinent topic of the volume is the seemingly insurmountable chasm (lack of networking and/or intellectual exchange) between research communities – even in places one might not expect it. Thomas Hunkeler, for example, presents the interesting case of Switzerland and claims one of the greatest obstacles to comparative literature to be the country’s supposed multilingualism which, he argues, has taken “the form of a juxtaposition of monolingualisms” instead. But the axiomatic divide seems to be between the former Eastern and Western blocs. One obvious reason for this is the natural fact that differences in language competences stall intercultural transfer. The marginalization of those working and publishing in minor languages (a particular concern for fields pertaining to literature) is underscored by Ewa Łukaszyk, whose chapter on Poland states that “the very process of transferring ideas eastwards and westwards proves to be extremely time consuming” (228). She argues, for example, that the differences of intellectual criteria can

often sideline the professional development of scholars (particularly from West to East) for the soul-sapping tasks of constantly negotiating one’s epistemic legitimacy. Other contributions, such as that of Róbert Gáfrik on Slovakia, highlight the pressure on researchers in Central and Eastern Europe to produce more internationally viable work; or, in other words, to make sure what they do is accessible (and perhaps even more importantly, interesting) to the anglophone academic environment. He argues that while English has become the lingua franca of science, it will not do to set the knowledge of English up as a prerequisite for participation in the process of creation of knowledge. Pressures to fit the mold of the “Western researcher” as excised by superstructures in academia can significantly impede the work of researchers as they are pressured to adapt their approaches and interests to what is of current perceived relevance to anglophone journals and publishing houses. The authors invite us to consider how institutions or individual scholars themselves can strategize to resist or even challenge this growing norm.

On that account, it would have been interesting had the editors’ decision to publish in English been addressed, seeing as while its choice makes the most sense, the choice of English should not be presented as self-evident. A bilingual rendering of the project might have made the book more accessible to researchers working in minor languages (it is more common, for instance, that the older generation of researchers of the former Eastern bloc read German, Russian or French than English). In the least it would have made for a meaningful gesture, though the constraints are understandable.

It is also worthwhile to point out that a number of contributions representing countries of the former Soviet Union articulate the continuing impact of the legacy of state socialism on the discipline, though the ways in which this impact manifests itself varies from case to case. Nikol Dziub’s commentary on the continuing influence of Rus-

sia on comparative literature in the Ukraine, for example, heralds this concern when she writes how until this day, “Ukrainian comparatism is practiced as an antidote to Russian imperialist discourse [...] in order to justify the cultural occupation of Ukraine” (75). In a sense, these terrible events have rendered institutional comparative literature a vehicle for hegemonic subversion. One testament to the resilience of the Ukrainian academic community has been the development of imagological perspectives intended to counter Russian “influences” theory. This attests to the pliancy of comparatism as a discipline, and the organic ways in which it responds to political forces in sometimes transformatory ways.

One of the things the book shows is that globalization and westernization have by no means ironed out the differences

in how comparative literature is practiced in different regions and nation states. *Comparative Literature in Europe* allows us to begin to think about the disciplinary epistemic situatedness of comparative literature in more constructive and meaningful ways. Questions raised by contributors can, for example, be starting points for a conversation on the relationship between academic and cultural institutions in Europe. All in all, the sum of the contributions lives up to its promise and will be of special interest to both students and researchers. The authors challenge us to rethink what it means to compare and, even more importantly, they remind us to connect with fellow scholarly communities dispersed across the globe.

KRISTÍNA KÁLLAY
Institute of World Literature SAS
Slovak Republic

THOMAS OLIVER BEEBEE (ed): German Literature as World Literature.

New York – London: Bloomsbury Academic 2016. 214 pp. ISBN 978-1501317712

The book under review, which consists of nine chapters divided into three sections, is an attempt to grasp the “slippery concept of world literature”, or WL (5). In his introduction, the editor Thomas Oliver Beebee (who also happens to be the editor of the Bloomsbury series “Literatures as World Literature”, which includes this volume) presents at least five “more common ideas of WL”, which are used in a combined way by the other authors. WL can be defined as 1) the comprehensive total of all the world’s literatures; 2) a hypercanon of “the best that has been thought and said worldwide” (here, the quality of being “the best” is surely problematic); 3) an “anthropological constant” in human cultures, that is, a thematic or narrative archetype found in literatures across nationalities; 4) the processes of diffusion and consecration by which locally produced authors, texts and literature become globalized; or 5) literature written with the so-called global or trans-

national readership in mind (5). The title of Beebee’s introduction, “Departures, Emanations, Intersections”, of which the latter two terms reappear as section titles, reflects the three types of relationships between German literature and other literatures. Departures are a metaphor for one’s interest in foreign cultures, in this case the interest of Johann W. Goethe and other German authors in the poetics of the Far East. Emanations represent a metaphor for “radiance”, that is, an appealing quality that certain German authors (Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Bertold Brecht, Winfried G. Sebald) hold for readers both in German-speaking countries and beyond. Intersections refer to the idea that WL represents a stylistic and thematic crossroads of various national literatures.

In spite of the diffuseness of the concept, the book’s general aim could be described as a varied reflection on the mutual relationship between the terms “world literature”

and “national literature”. The relationship is clearly described from the perspective of systemic theory, as a multilevel interaction between literature(s) and their material, historical or cultural surroundings and traditions. The book thus aims at “re-visioning of a specific ‘national’ linguistic canon as a particular nodal point of world literature’s international, intersystemic relations” (2). The explicit systemic nature of such revisioning and “modeling” is confirmed later in the introduction which explicitly hints “at the necessity for a dynamic modeling of WL, both in the sense that interactions between literatures are systemic, historically conditioned, and hence subject to change” (22). When it comes to the analytical tools used in the book, the authors seem to employ the concept of identity, be it individual and/or collective, national or global. These identities emerge in the process of “negotiating” and exchanging “commodities” (in Daniel Purdy’s terms) between individuals and cultures, traditions and values, whereas the negotiation is reflected – and enacted – in and through language or an amalgam of languages (as in Elke Sturm-Trigonakis’s closing chapter.)

The threefold structure of the book may also be compared to the structure of another title in the series, *Danish Literature as World Literature* (reviewed by the present author in *World Literature Studies* 2019 (11), 3), which was more overtly chronological. In the German volume, the chronological thread is present as well, spanning from the late works of Goethe to the contemporary works of the so-called “new world literature”, but the focus lies more on the relationship between the terms “German literature” and “world literature”.

The first section, “Goethe’s *Weltliteratur*/ World Literature”, consists of two contributions. In “Reading Goethe’s *Elective Affinities* (*Die Wahlverwandtschaften*) through Cao Xueqin’s *The Story of the Stone* (*Hong Lou Meng*)”, Chunjie Zhang suggests that there is a convergence of at least three motifs between the German work (1809)

and the Chinese novel (published in 1791, although written somewhat earlier). The first motif is called “immanent divinity” and can be read as an expression of the metaphysical claim that the Absolute, or Divine, is immanently present in the world around us, not in a realm beyond, with no real ties to this world. The second motif, “vegetative femininity”, refers to the fact that female protagonists in both novels have attributes assigned to the life pattern of plants, while the “mood of transience” is a motif referring to the protagonists’ existential transformation due to tragic events in the novels. The comparison of two novels which are so geographically and culturally distant from each other might sound surprising at first, but it appears that affinities are there: “textual evidence indicates that Goethe was actively engaged with the artifacts of Chinese culture available to him [...] the idea of divinity inherent within nature and humanity, contained in Goethe’s pantheist Spinozism and Chinese Daoism and Buddhism, connects these two works” (26). In the second chapter, “Goethe, Rémusat, and the Chinese Novel”, Daniel Purdy presents the process of translation and circulation within WL when describing the idea of Chinese novelistic poetics which Goethe developed via translations by Abel Rémusat. Given that the translator’s selection of titles to be translated shapes the receiver culture’s overall idea of the original culture, the mediating role of the translator needs to be reflected upon: “when the elderly Goethe turns to Chinese literature as a model for his own literary production, he returns to the stereotypes of an earlier age even as he sets these within the dialogic relation of WL” (43). Purdy carefully restrains from simplistic models of literary communication: “[Goethe’s WL] is not simply created on the basis of a single inspiration from an exotic text, but out of a complex and multiphasic web of textual and cultural transfers” (45).

The second section, “Ausstrahlungen/ Emanations”, opens with Simona Moti’s “Between Political Engagement and Political Unconscious: Hugo von Hofmannsthal

and the Slavic East". For the Viennese avant-garde writer Hofmannsthal, emanation can be read as the "radiant" idea of Austrian cultural supremacy, under threat by the "dark powers" of the Slavs in the Empire. In his short stories and essays, encounters with Slavs eventually lead to the moral degradation of the protagonist, as in the short story "Reitergeschichte" ("Tale of the Cavalry", 1899). Moti uses the terminology of post-colonialism to argue that "the Slavic figures of Hofmannsthal's fictions [represent] the Oriental other, while the fear of contamination with disruptive alterity in the imperial encounter runs like a thread through these early stories and marks them as narratives of colonial panic" (64). Kathleen L. Komar's chapter "Rainer Maria Rilke: German Speaker, World Author" sees the Prague-born poet and novelist as a "globally influential" author (85), showing that even contemporary popular music and cinema celebrities make references to Rilke and his poetics. Komar analyzes Rilke's popularity as a transnational phenomenon (similar to Kafka's iconic status) by looking at the appeal of his language to readers across languages, and concludes that the global impact of Rilke's writings is generally due to two "almost opposite" features: "a genuine interest in the metaphysical realm" and "an intense involvement with the objects of this physical world" (98). These two tendencies of his writing, possessing both physical appearance and inherent symbolic meaning, are reflected, for example, in the motif of mothers or the artifacts of everyday life in *Duino Elegies* (1923). Martina Kolb's "Bertolt Brecht – *Homme du Monde* [man of the world], *Verfremdung* [alienation/defamiliarization], and *Weltliteratur*" suggests that Brecht's existential motif of exile possesses the quality of WL. That is, his lifelong radical search for new forms of expression, his experimentation with the limits of drama, as well as his restless travelling across the world, can be perceived as a form of artistic expression. The theme of overcoming limits, be they formal, geographical, historical or cultural, is also pres-

ent in W.G. Sebald's *Die Ringe des Saturn* (1995; trans. *The Rings of Saturn*, 1998). As David D. Kim points out in "Militant Melancholia, or Remembering Historical Traumas", the novel represents Sebald's effort to ensure that the Holocaust be remembered globally by the generations of future readers. Sebald's narrative strategy of "militant melancholia", according to Kim, consists not so much in a dramatic confrontation between the reader and the text, but rather in a more subtle method, such as leaving images without commentary.

The last section, "Schnittmengen/Intersections", consists of three chapters, beginning with another piece by the editor. Thomas O. Beebee's "From Novel to Nothingness" makes use of quantification and visualization when he tries to understand why two German Nobel Prize winners, Rudolf C. Eucken and Paul Heyse, disappeared into oblivion shortly after being awarded. In order to understand this phenomenon, he feels "the necessity of materialist approaches" which he describes as "the investigation of how literature is produced, distributed, and institutionalized as a material force in the world" (137). Beebee maps the number of times each author has been cited or mentioned after having received the Nobel Prize, using the term "negative monumentality" to refer to the sudden decrease of these citations, and compares the most significant features of the authors in question: while Eucken "made his philosophical project the rescuing of idealism as a basic human orientation toward reality and living", Heyse "provided a pseudo-Goethean escape from the messiness of political and historical reality" (156). Neither of these poetics, as it seems, have possessed a distinct "voice" of their own, but were the product of a certain idealistic nostalgia, which could be the factors contributing to the fact that neither of the authors is globally known today. Examining the emergence of inter-cultural spaces is the task for Paul Nissler's "A Short Survey of the Creation and Development of Common German-Latin-American Space", consecutively focusing

on Humboldt, emigré, exile, and contemporary writers on both sides of the Atlantic. As Beebee remarks, the scope and amount of information in Nissler's biographical and bibliographical overview is immense. In the final chapter of the book, "Contemporary German-Based Hybrid Texts as a New World Literature", Elke Sturm-Trigonakis describes multilingual texts within contemporary German literature using the term "new world literature". The term is "a taxonomical and analytical tool for approaching culturally and linguistically hybrid contemporary texts that are usually considered to be minor parts of their respective national literatures" (177). With respect to these texts, Sturm-Trigonakis argues that contemporary German literature has "at least two literary subsystems that challenge the discourse of a unifying Austrian, German, or Swiss national literature". While the first subsystem tends to be "characterized as migration or intercultural literature", she suggests that in general "it can be better categorized and analyzed as New WL". The second subsystem is "colonial literature in German insofar as the texts are multilingual and encompass the perspective of the Other" (194). Thus she questions the relevance of the term "national literature" itself: "Without any doubt, it is not helpful to use either language or nationality as the exclusively defining criterion of the authors. Consequently, the displacement of national literature as the predominant literary system for criticism and literary history might be overdue" (195). This is a relevant point, as the national literature as literary system indeed builds upon the assumption of "contingency" of language and nationality, which rarely reflects reality. Nevertheless, Sturm-Trigonakis's chapter also brings up the methodological question of choosing one's interpretive framework. Should this framework primarily accentuate the socio-historical, extra-textual and narrative contexts of literary works (as in post-classical narratology, new-historicism, or post-colonial studies) or should it be built upon regularities and patterns within the texts, as

in the fictional worlds theory of Lubomír Doležel's *Heterocosmica* (1998) or the "materialistic" approach of Thomas Oliver Beebee? Personally, I am more inclined to the latter approach, since I hold that it is of paramount importance not to overlook the specific quality of the literary space (in Maurice Blanchot's terms). A work of literature should not be reduced, in my opinion, to symptoms of given social, cultural or political conditions. That is not to say that the reviewed book performs such a reduction: the chapters mostly succeed in maintaining a balance between analysis and interpretation, especially in the case of Beebee's contribution. At the same time, the general common feature of the chapters seems to be that they conceive of WL as a quality which emerges through deconstructing the interpretative framework of "national literature" and embracing the framework of "global" literature, society and identity instead. This is an acceptable proposition, but it also opens the question of what the content of this global identity might be, apart from negating and transcending the borders of national literature. The book does convince me that it is still relevant to rethink the relationship between national and world literature, or on a more general level, to continually rethink the origin and theoretical foundations of categories used for literary criticism. In conclusion, it is important to engage both quantitative and qualitative methods of literary analysis, so that the interpretations build upon the material basis of fictional worlds in their layered textuality.

MIROSLAV ZUMŘÍK

Ludovít Štúr Institute of Linguistics SAS
Slovak Republic

WORLD LITERATURE STUDIES
ČASOPIS PRE VÝSKUM SVETOVEJ LITERATÚRY

VOLUME 12

1 / 2020

Komunikácia, konformnosť a vzdor v medzikontextových kontaktoch
Communication, Compliance and Resistance in Inter-Contextual
Encounters

IVANA HOSTOVÁ – MÁRIA KUSÁ (eds.)

2 / 2020

Stvárnenie aktuálnych spoločenských problémov v súčasnom
kriminálnom románe

The Representation of Current Social Issues in the Contemporary
Crime Novel

JÁN JAMBOR – ZUZANA MALINOVSKÁ (eds.)

3 / 2020

Jazyk transcendentnej skúsenosti v literárno-fenomenologickej
interpretácii

The Language of Transcendental Experience in Phenomenological
Literary Interpretation

MAGDA KUČERKOVÁ – MARTIN VAŠEK (eds.)

4 / 2020

Národné a postnárodné rámce v európskych literatúrach

National and Postnational Frameworks in European Literatures

MÁRIA BÁTOROVÁ – RÓBERT GÁFRIK (eds.)